

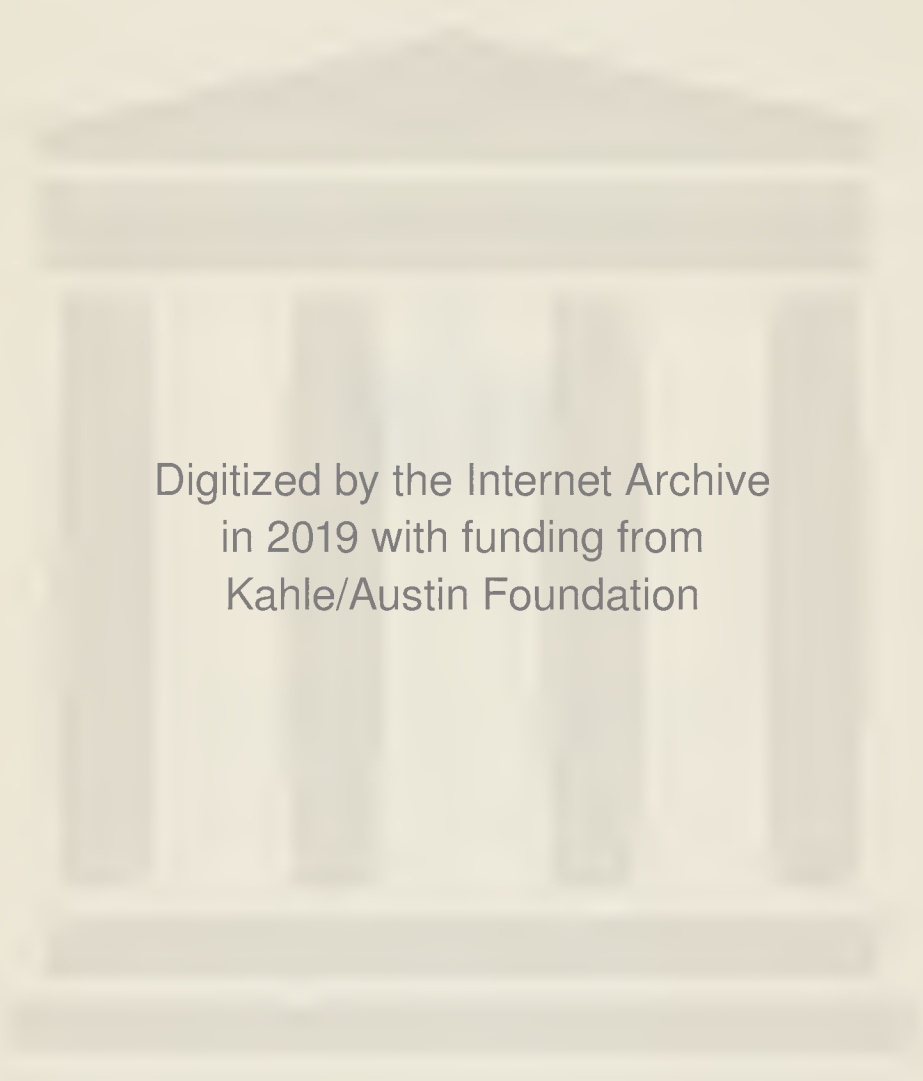
Max Bense

AESTHETICA

NUNC COGNOSCO EX PARTE



TRENT UNIVERSITY
LIBRARY



Digitized by the Internet Archive
in 2019 with funding from
Kahle/Austin Foundation

MAX BENSE – AESTHETICA

Max Bense

AESTHETICA

**Einführung
in die
neue Aesthetik**

AGIS-VERLAG · BADEN-BADEN

Schutzumschlag: Computer-Grafik G. Nees

© 1965 Agis-Verlag GmbH., Baden-Baden
Gedruckt und hergestellt bei der Buchdruckerei Albert Hertel in Kulmbach.
Printed in Germany

ONULF

*. . . die höchsten Interessen des Geistes
zum Bewußtsein zu bringen.*

Hegel, Ästhetik

*Jedoch kann bei einem großen Teil zeit-
genössischer Kunstwerke von einem Ab-
fall der emotionellen Wirkung infolge
ihrer Lostrennung von der Ratio gespro-
chen werden und von einer Renaissance
derselben infolge verstärkt rationalisti-
scher Tendenz.*

*B. Brecht,
Neue Technik der Schauspielkunst*

	Vorwort	9
Teil I:	Erste Einleitung in die Ästhetik	15
	Begriff der Ästhetik	22
	Der ästhetische Gegenstand	24
	Einige Folgerungen	26
	Technik	28
	Industrielle Formgebung	29
	Formale Stellung der Modalität des ästhetischen Seins.	31
	Bemerkungen zur Birkhoffschen Formel	33
	Realitätsthematik	35
	Das ästhetische Urteil	37
	Ästhetische Wahrnehmung	39
	Zeichenwelt	41
	Ästhetische Elemente	43
	Erste Klassifikation	48
	Zweite Klassifikation	51
	Eine Konsequenz für abstrakte und ungegenständliche Kunst	54
	Ästhetische Faktoren	56
	Form und Abstraktion	58
	Nachahmung und Abstraktion	64
	Sprachspiele	69
	Fortsetzung ins Soziologische	71
	Exkurs über Mordepik	74
	Metaphysische Beobachtungen an Bartleby und K.	80
	Eidos und Molluske	96
	Anmerkung zu Ponge	102
	Zur Theorie des Obszönen	104
	Folgerung über Kunst und Zeichen	108
	Das ästhetische Stadium	110
	Über Literatur und technische Welt	115
Teil II:	Zweite Einleitung	123
	Technisches Bewußtsein	126
	Neue Voraussetzungen der Ästhetik	134
	Makroästhetik und Mikroästhetik	140
	Information, Situation, Bewußtsein	149
	Information und Entropie	153
	Die Kategorizität des Gegenstandes	159
	Mechanik und Ästhetik	162
	Reziproker Illusionismus	166
	Entwicklung zu Strukturen	172
	Abstraktion und Literatur	175
	Der Rückzug	182

Teil III: Dritte Einleitung	187
Ästhetik und Zivilisation	189
Die Aktualität der Hegelschen Ästhetik	196
Exkurs über die Ästhetik Lukacs'	204
Ästhetische Kommunikation und Information	208
Realisationstheoretische Betrachtungen	226
Logik und Ästhetik	236
Exkurs über Gestalt und Struktur	247
Teil IV: Vierte Einleitung	257
Ästhetik und Physik	262
Das Existenzproblem der Kunst	267
Ästhetische Prozesse als statistische	271
Kosmologische Ästhetik	284
Begriff der Textästhetik	291
Visuelle Texte	300
Ästhetik und Werbung	303
Teil V: Zusammenfassende Grundlegung der modernen Ästhetik	317
Projekte generativer Ästhetik	333
Die pragmatische Dimension	339
Literaturverzeichnis	343

Vorwort

zur zusammengefaßten ergänzten Auflage

In diesem Buch sind die in den Jahren 1954 bis 1960 erschienenen vier Bände meiner „Aesthetica“ zusammengefaßt, an einigen Stellen gekürzt, verbessert, umgestellt, verändert und durch sechs Kapitel erweitert worden. Auch die Literatur, die in den einzelnen Publikationen angegeben war, ist, ein wenig reduziert, in einem einzigen Verzeichnis zusammengestellt worden.

Die Verbesserungen und Ergänzungen betreffen Begriffe und Aspekte, die als wichtige Bestandteile einer modernen wissenschaftlichen Ästhetik gelten müssen, aber erst nach 1960 im Bereich der Untersuchungen aufgetreten sind. Es ist klar, daß ich mich dabei nicht nur auf eigene Überlegungen und Forschungen beziehen kann, vielmehr auch diejenigen von Schülern und Mitarbeitern, die mit ihren Arbeiten im Literaturverzeichnis angegeben sind, vollständig berücksichtige.

Der Begriff „Kosmologische Ästhetik“ mußte eingeführt werden, sofern die ästhetische Realität (künstlerischer Objekte) als eine Art Komplement ihrer physikalischen Realität aufgefaßt wurde und als genauso methodisch erforschbar und numerisch darstellbar gilt. Da im Laufe der Arbeiten mehr und mehr die Kunst-Objekte um die Design-Objekte ergänzt wurden, schien mir eine Erörterung der Zusammenhänge zwischen „Ästhetik und Werbung“ ebenfalls notwendig. Auch wurde immer deutlicher, daß die moderne Informationsästhetik mit ihren numerischen und klassifizierenden Verfahrensweisen den äußersten Gegensatz zu traditionellen Interpretationsästhetiken von hegelschem Typ bildet; die Darlegung der Ästhetik Georg Lukacs' als einer letzten Interpretations-

ästhetik von hegelschem Typ dient daher der Verdeutlichung des Kontrastes. Um schließlich die zehnjährigen Bemühungen um die Begründung und Einführung einer im modernen Sinne wissenschaftlich orientierten, feststellend, nicht deutend vorgehenden und numerisch, nicht irrational bewertenden Ästhetik als ein Ganzes darzubieten, füge ich zum Schluß eine (die bisherigen Untersuchungen und Überlegungen) zusammenfassende Grundlegung hinzu. So hat man den jetzigen Stand der Informationsästhetik vor sich; zugleich aber gewinnt man einen Überblick über ihre teils methodische, teils okkasionelle Erarbeitung und Entstehung, der auch aufzeigt, wie sehr metaphysische Gesichtspunkte, die anfangs ja noch vorhanden waren, immer stärker ausgeschieden wurden. Man muß sich also davon frei machen, daß diese Ästhetik eine philosophische sei, auch wenn sie, wie jede Forschung und Fachwissenschaft, philosophische Begriffe und Grundlagen aufweist. Sie entwickelt nicht die Vorstellung eines abgeschlossenen oder abschließbaren und auf künstlerische Bereiche und Gattungen übertragbaren Systems, sondern einer wissenschaftlichen Theorie, eines Gefüges von Methoden und Theoremen, deren Anwendung eine für immer mehr oder weniger offene Forschungsdisziplin ermöglicht.

Es ist in der bisherigen Kritik oft der Gedanke aufgetaucht, diese Ästhetik beziehe sich nur auf die sogenannte moderne Kunst, Malerei, Plastik und Literatur vor allem. Das ist völlig falsch. Diese Ästhetik ist allgemein, sofern sie die spezifische Realität der Kunstwerke aller Art und Gattung als „ästhetische Realität“ bestimmt, die, als Komplement der physikalischen Realität der Kunstwerke aller Art und Gattung, wie diese numerisch feststellbar, darstellbar und erforschbar ist. Das bedeutet, daß es eine objektivierbare ästhetische Wirklichkeit gibt, die Voraussetzung ästhetischer Forschung ist. Mit jeder „physikalischen Wirklichkeit“ erscheint auch „ästhetische Wirklichkeit“ als anderer, komplementärer numerischer Aspekt, demnach auch fixiert und gegeben durch eine andere Klasse von Objekten, die als „ästhetische Objekte“ (Kunstwerke, Design) von „physikalischen Objekten“ (Elementarteilchen, Energien, Bewegungen) unterscheidbar sind. Die neue Ästhetik ist abstrakt, sofern sie sich auf die Klasse der „ästhetischen Objekte“ schlechthin bezieht, also ausschließlich die numerische Beschreibung ihrer spezifischen „ästhetischen Realität“ im Sinne hat.

Gelegentlich haben wir für diese abstrakte Ästhetik auch den Ausdruck „Objektästhetik“ verwendet, um anzudeuten, daß sie die ästhetische Realität gewisser vorgegebener Objekte ausschließlich unter dem Aspekt objektivierender Betrachtungsweise erforscht, aber nicht wie in den interpretierend vorgehenden „Saturierungs-“ und „Provokationsästhetiken“ (oder „Gefallensästhetiken“) das kommunikative Verhältnis jener Objekte zu einem Publikum oder zu ihrem Hervorbringer bestimmt. Doch ist es selbstverständlich, daß die „Objektästhetik“ als eine numerisch orientierte „Informationsästhetik“ kommunikationstheoretische Gesichtspunkte zu berücksichtigen hat. Diese Gesichtspunkte spielen eine besondere Rolle in der Entwicklung der neuen Ästhetik, die diese durch

die Arbeiten von Helmar Frank, Abraham Moles, Felix von Cube und Rul Gunzenhäuser erfahren hat. Desgleichen gibt es auch Beziehungen zu klassischen „Interpretationsästhetiken“, die natürlich insbesondere in den semiotischen Analytiken und Klassifikationen, die in unserer Ästhetik angewendet werden, enthalten sind und die besonders durch die Untersuchungen von Elisabeth Walther weitergeführt worden sind.

Wer die Auffassung vertritt, daß die Kunst unserer Zeit den Geist, nicht das Gefühl affiziere, ist gezwungen, die spirituellen Erregungen, die er erfahren hat, wiederzugeben. Der Titel „Aesthetica“ faßt die wesentlichen Zentren der intellektuellen Reize zusammen. Es handelt sich dabei nicht um systematische Darlegungen, sondern um ein geordnetes Mosaik von Beobachtungen, Erfahrungen, Überlegungen und Folgerungen. Nicht zuletzt besteht das Ganze aus entworfenen und durchgeführten Experimenten mit neuen Erkenntnissen, Vermutungen, Ideen und Begriffen, die alle durch eine Terminologie verbunden sind, die ihrerseits wieder aus entsprechend vorgegebenen oder zubereiteten Theorien abgeleitet wurde.

Stuttgart 1965

Max Bense

TEIL I

Erste Einleitung in die Ästhetik

„Die höchsten Interessen des Geistes zum Bewußtsein zu bringen“ – diese Notiz Hegels in der „Ästhetik“ deutet weniger einen Zweck als einen Zustand der Kunst an. Aber Zeitalter, die in geringerem Maße an Kunst interessiert sind, deuten mit Vorliebe die Zustände zu Zwecken um, weil sie überhaupt einer Angabe über Sinn, Ziel oder Ergebnis menschlicher Tätigkeiten bedürfen. Sie haben das Vergnügen an der Kunst zurückgestellt oder ganz verloren, weil sie vermutlich einen Grund haben, moralischer zu werden und Schwächen der Entschlußkraft, Verfinsterungen der Vernunft, Scheußlichkeiten des Gemütes und Verliese ihrer Einbildungskraft zu verdecken.

Nun hat aber der Verlust des Vergnügens an der Kunst unter Umständen auch die Wirkung, daß ihr Gebrauch im Bereich der Affekte, ihre Umsetzung in Stimmungen und Gefühle vermindert wird. Die Folge ist in den glücklichsten Fällen der Aufbau eines neuen Verhältnisses zur Kunst, das weniger in Leiden und Genüssen als vielmehr in Gedanken und Erkenntnissen sich bekundet. Die Leiden und Genüsse in der Kunst nehmen ihr das Selbst, weil sie auf die Umsetzungen bedacht sind, aber Gedanken und Erkenntnisse geben es ihr zurück, indem sie gänzlich auf vitale Übernahmen verzichten können. Was die Leidenschaften im Verhältnis zur Kunst an ihr verändern oder zerstören, muß das Denken aufheben und wiederherstellen. Die metaphysische Reinheit der Kunst ist eine Frage der spirituellen Reinheit des Bewußtseins, das zu ihr in ein Verhältnis tritt. Vorausgesetzt also, daß es sich in der Kunst wirklich um die höchsten Interessen des Geistes handelt, bleibt sie genau an der Stelle wesentlich und aktuell, wo sie die spirituelle Reinheit des Bewußtseins herstellt.

Im Leiden an der Kunst erfolgt der Übergang. Im Leiden an dem, was man schon nicht mehr versteht, an dem, was als Dunkelheit in das Bewußtsein eindringt, scheinbare Wege eröffnet, aber nach wenigen Schritten wieder verstellt: ein Anblick, ohne den man nicht leben kann; einen Laut, eine Linie, einen Takt, die man nicht los wird und beständig auf der Zunge schmeckt, oder eine Farbe, die blendet, ein Ton, der sticht, eine Metapher, die jeden Mut unterhöhlt, und eine Gebärde, die davonjagt . . . in eine Windung des Seins, die hinausdrängt. Plötzlich ist man auf der anderen Seite. Die Verfolgung ist beendet. Schock, Reiz und Zwang stellen die Distanz wieder her. Man weiß, was man sieht; man vernimmt, was man hört; man fühlt, was man berührt, und erkennt den Klang, den Vers, das Wort, indes eine schöne Biegung der Zeile die alte

Übersicht wieder zurückbringt, außerhalb der Dämmerung. Der Idee nach widersetzt sich das, was als Kunst hervorgebracht wird, dem Verbrauch. Aber unser Bewußtsein, sofern es an der Kunst interessiert ist, verbraucht die Kunst in den Leiden und Genüssen, die erweckt werden; jedoch betrifft dieser Verbrauch nur das einzelne Kunstwerk, seine Manier, seinen Stil, aber die Kunst selbst, ihre Idee bleibt der Destruktion durch Emotionen entzogen. In dem Maße, wie die Affekte das einzelne Kunstwerk konsumieren, präpariert eine gewisse Art von Denken seine Idee, also den Gedanken an die Kunst überhaupt. Jedes Gefühl, das durch Kunst entsteht, verflüchtigt sofort die Idee der Kunst – man tritt nicht durch Gefühle in ein Verhältnis zu Ideen –, erst in der Reflexion verfestigt sie sich wieder und sublimiert sie in Gedanken zu einem eigenen Sein. Denn in der Reflexion, in der sich das ästhetische Urteil vorbereitet, stellt sich das Kunstwerk außerhalb der Affekte. Nur als bewußtes Ereignis unserer Intelligenz wird es ganz verstanden, und nur im Zustand des Urteils, der Theorie wirkt es überhaupt auf den Geist, wenn es auch wahr ist, daß die Erfahrungen, die einer solchen Theorie vorausgehen, nicht nur auf Beobachtungen, sondern auf Affekten, auf Leiden und Genüssen beruhen. Aber die Auszeichnung einer ästhetischen Theorie, in der das Kunstwerk im Dienste höchster Interessen des Geistes auftritt, besteht geradezu darin, daß sie nicht wie eine vollkommene physikalische Theorie auf einen Realgehalt abzielt, sondern ihm zu entfliehen trachtet. In seiner „Einleitung in die Ästhetik“ äußert sich Hegel darüber, daß der Name Ästhetik eigentlich nicht ganz passe, „denn Ästhetik bezeichnet genauer die Wissenschaft des Sinnes, des Empfindens“, und der Ausdruck hänge damit zusammen, daß man „in Deutschland die Kunstwerke mit Rücksicht auf die Empfindungen betrachtet, welche sie hervorbringen sollten“. Diese Kritik betrifft offensichtlich auch den Zustand der Ästhetik als einer Theorie. Ohne Zweifel ist Hegel der Meinung, daß die Begründung der Ästhetik und des ästhetischen Urteils erst dann gelingen könne, wenn das Kunstwerk außerhalb der Affekte, die es hervorzurufen vermag, diskutiert wird.

Es ist nicht einfach, zu beschreiben, woraus eine Theorie besteht. Zunächst handelt es sich um eine Menge von Sätzen, und das Bildungsgesetz, die Anordnung, die Form dieser Sätze, ausgehend von Grundsätzen und endigend bei den Lehrsätzen, ist das Thema der Wissenschaftstheorie, einer Disziplin der exakten Philosophie. Die Deduktion ist es, die alle Sätze, die eine Theorie ausmachen, ordnet und zusammenhält. Nun handelt es sich aber bei einer Theorie auch um ein Stück Text, um eine Prosa, die ihre Metrik und ihre Topik besitzt. Es gibt wundervolle Beispiele für abstrakte Theorien, deren Logik vollkommen durchsichtig ist und deren sprachliche Metrik die Deduktion der Sätze in keinem Augenblick verstellt. Aber wenn eine solche Theorie konkrete Zusammenhänge erfaßt und ausdrückt, wird sie beinahe zu einem handelnden Wesen unseres Geistes, zu einem Topos, mit dessen Hilfe Seiendes erkennbar, festgestellt oder festgesetzt wird. Jede Ästhetik ist eine Theorie, in der ein konkreter Sachverhalt, über den gesprochen wird, gleichzeitig beständig gewissen Erfahrungen, die in Affekten bestehen, durch das

Mittel der Logik entzogen werden muß, ohne indessen während dieses Entzugs verletzt zu werden. Die Folge ist eine ungewöhnliche Sensibilität der Ästhetik – die Sensibilität einer Theorie gegenüber ihrer Anwendung auf das bestimmte Werk. Man muß den Reiz einkalkulieren, der darin besteht, daß ein Vers, ein Bild, eine Plastik sich der Vollkommenheit entzieht, und diesen Reiz dem Affekt, aber nicht der Idee, der Wirkung, aber nicht dem Sein zuschlagen. Man kann schließen, daß diese Sensibilität der Ästhetik in jeder Kritik offenbar wird. Es ist ein geläufiger Irrtum, anzunehmen, die Theorie müsse im Kunstwerk fruchtbar werden. Nicht das Kunstwerk ist angewandte Ästhetik, sondern die Kritik des Kunstwerks. Nicht für die erste Phase des Kunstwerks, seine Entstehung, ist die Ästhetik unerlässlich, sondern für die zweite Phase, das Sein des Kunstwerks im Geiste, sein Verständnis, seine Bedeutung. Die Kritik ist das Medium der Theorie, insofern es keine berechnete Kunstkritik gibt, ohne eine Ästhetik, die vorauszusetzen ist. Andererseits ist jede Theorie bereits implizite Kritik.

Nun ist ein Kunstwerk da, wie dieses oder jenes Stück Natur da ist, aber offensichtlich anderer Herkunft und anderer Seinsart. Wie die Wirklichkeit der Seinsmodus der Natur ist, so ist die Schönheit der Seinsmodus der Kunst, genauer: ein Ausdruck für den besonderen Modus des Seins aller Kunst. Wir verwenden den Ausdruck Schönheit in bezug auf die Kunst in keiner anderen Weise, wie der Terminus Wirklichkeit seit je und unbezweifelbar für die Seinsart der Natur gebraucht wird. Schönheit als Modus der Kunst: damit liegt das Problem der Analyse und der Auslegung dieses Modus im Rahmen einer Theorie, einer Ästhetik, vor, und die Kunst selbst ist als ein Thema des Seins, des Seins des Seienden zurückgewonnen. Aber erst die bewußt gewordene Kunst verfeinert sich in einer Ästhetik und gewinnt durch sie außerhalb möglicher Affekte jene spirituelle Reinheit zurück, die ihren Modus erkennbar macht. Erst als geistiger Akt wird es sich bei ihr um einen echten unwiderruflichen Seinsakt handeln können. Der Kritiker bezieht sich, wo er den Zusammenhang des Kunstwerkes mit der Ästhetik herstellt, auf dessen spirituelle Reinheit; er reflektiert, wenn er urteilt, auf Möglichkeiten der Kunst, also auf einen Modus des Seins. Der Zusammenhang der bekannten Modi Notwendigkeit, Wirklichkeit und Möglichkeit, ihre Beziehung aufeinander, ist eine der festesten und wesentlichsten Tatsachen der Theorie des Seins, die ihrerseits zu den klarsten und exaktesten Teilen der Metaphysik gehört. Die Einführung der Schönheit im Sinne eines weiteren Modus, vorbehalten für das Sein der Kunst, verletzt die Relationen zwischen den Modalitäten nicht. In der Weise, wie sich im Felde der Natur der Modus der Möglichkeit auf den Modus der Wirklichkeit bezieht, betreffen im Bereich der Kunst die Möglichkeiten, die von der Kritik variiert werden, nicht das wirkliche Sein des Kunstwerkes, sondern das schöne Sein, also jene Grade der Vollkommenheit, die man nicht in seiner Realität, sondern in seiner Schönheit aufspürt. Gerade dieser Zusammenhang zwischen Möglichkeit und Schönheit macht letztere zu einer Modalität des Seins der Kunstwerke.

Darüber hinaus weist gerade das Vorhandensein der Kritik auf die mo-

dale Bedeutung des Begriffs Schönheit hin. Immer wieder vollzieht sich innerhalb der Kritik eine eigentümliche Fortsetzung des Kunstwerkes in die Ästhetik und die Metaphysik, d. h. eine Rezeption seiner Seinsthetematik. Das Verhältnis zur Kritik stellt sich während der ersten Phase des Kunstwerks, also während der Entstehung, im Medium des Experiments ein. Das Kunstwerk entsteht im Prinzip experimentell, und im Experiment hält es die Variation der Möglichkeiten fest, die seinen Modus kennzeichnen und die der Kritiker bewußt ins Spiel bringt. Aber in der zweiten Phase, im Urteil, versetzt die Kritik das Kunstwerk in den Zustand der reinen Theorie, der Ästhetik, in der das Experiment als beendet angesehen werden muß. Experiment, Kritik und Theorie sind somit aufeinanderfolgende Phasen, die ein Kunstwerk während des ästhetischen Prozesses in der Nähe des Seins, wenn ich so sagen darf, durchläuft oder, genauer ausgedrückt, Experiment, Kritik und Theorie enthüllen uns nacheinander jenen faszinierenden Modus des Seins der Kunstwerke, den wir mit dem vielleicht ein wenig abgegriffenen und verdunkelten Begriff Schönheit zu bezeichnen pflegen.

Die Ästhetik entscheidet darüber, auf was am Kunstwerk sich der Modus der Schönheit bezieht. Hier jedoch interessiert zunächst der vielleicht merkwürdig anmutende Umstand, daß in radikaler rationaler Gesinnung das Kunstwerk in den Zustand der reinen Theorie versetzt werden muß, um seine Schönheit und seine spirituelle Reinheit zu erweisen. Aber, wie gesagt, das sind wir der Kritik schuldig, deren Sinn ja das Urteil, also die logische Entscheidung über ästhetische Möglichkeiten, ist. Über die Funktion der Kritik hinausgehend ist jedoch zu beachten, daß die Tatsache, durch die Kritik die Kunst in den Zustand der Theorie zu versetzen, der Gewohnheit unserer Intelligenz entspricht, alle Urteile, alle Entscheidungen, die ein tiefes existentielles und soziales Bedürfnis aussprechen, in der Region der Prinzipien, in der spirituellen Reinheit des Bewußtseins zu vollziehen. In diesem Punkte liegt eines der markantesten geistigen Zeichen der Zeit vor. Auch das Urteil über physikalische Daten erfolgt, wenn diese Daten im Rahmen einer Theorie entwickelt werden. Versteht man unter dem cartesischen Zustand des Geistes seine methodisch vollziehbare Selbstinterpretation und Selbstrechtfertigung aus den Prinzipien, so verrät sich im Auftreten einer Ästhetik, deren Konstitution der reinen Theorie sie gegenüber der Kunst in die Lage versetzt, in der sich die Physik gegenüber der Natur befindet, das cartesische Bewußtsein im Bereich der Kunst.

Heute ist dieses Faktum tatsächlich vom Range einer Grenzlinie, durch die restaurative und progressive Gesinnung getrennt werden. Aber wie die moderne Physik in ihren Theorien die klassische Physik nicht widerlegt, sondern einbezieht und zum speziellen Fall macht, so muß eine Ästhetik cartesischer Gesinnung sowohl die Absichten klassischer wie auch moderner Kunst verständlich und übersehbar machen. Es handelt sich in dieser Hinsicht niemals um die Explikate gewisser Überlegenheiten, sondern um die Beurteilung von Eroberungen und Verfeinerungen. Daß eine solche Ästhetik, zum Kummer derer, die einen Verlust der Mitte zu beklagen haben, die Moral entscheidend disqualifiziert, ist nicht

der Schaden der Kunst, sondern derer, „die Kunstwerke mit Rücksicht auf die Empfindungen“ betrachten.

Das Problem besteht also darin, angemessen, sinnvoll und verständlich über Kunst zu sprechen. Nun ist Kunst primär nicht Mitteilung, sondern Ausdruck. Seinesthematisch gehört sie damit zur Sprache, die sich immer gewisser Elemente, gewisser Zeichen bedient. In der Ästhetik sprechen wir in einer anderen Art von Sprache über die Sprache der Kunst. Kunst und Ästhetik verhalten sich in gewisser Hinsicht wie Objektsprache und Metasprache. Alles, was die Kunst ausdrückt („offenbar werden läßt“) und wir in der Ästhetik formulieren, ist nicht Kunsttheorie, sondern Metatheorie der Kunst. Sie geht in eine Metaästhetik über, wenn, etwa in einer erweiterten philosophischen Thematik, die Ästhetik selbst konstituiert wird und ästhetisches Sein eine metaphysische Begründung erfährt, die in nichtästhetische Bereiche verweist.

Ich finde nun, daß sich die Ästhetik noch immer in einem Zustande befindet, in dem der Mangel einer Terminologie Verständigung und Auseinandersetzung über Kunst erschwert, ja sogar verbietet. Seit über 2000 Jahren bringt man in großartiger Kontinuität Kunst hervor, aber jedes Gespräch über sie gelangt unweigerlich auf den Punkt, wo zugegeben werden muß, daß man nicht weiß, wovon man spricht. Der Rückzug der wissenschaftlichen Beschäftigung mit den einzelnen Künsten auf Fragen der Historie und der Kennerschaft ist ohne Zweifel eine Folge des unangemessenen Zustandes der Terminologien und Theorien in der Ästhetik. Das weltanschauliche Geschwätz ist keine Kritik, die Ästhetik, fern jeder scheinheiligen These vom Verlust der Mitte, aber im Zentrum wissenschaftlicher Notwendigkeit und philosophischer Universalität, zur Voraussetzung hat.

Es geht also um eine Rezeption der Ästhetik, der Ästhetik als philosophischer Theorie, als methodischer Kritik, als allgemeiner Terminologie, und es werden zwei Einflüsse nicht zu verschweigen sein, was die Bildung der Begriffe und Aspekte angeht: Hegel, dessen „Vorlesungen über die Ästhetik“, von Hotho 1835 herausgegeben, immer noch ein schwer übersteigbares Massiv bilden, voller Finsternis und Quellen, und Charles W. Morris in Chicago, der in „Foundation of the Theory of Signs“, 1938, also hundert Jahre nach Hegel, auf der Grundlage der Semiotik von Charles Sanders Peirce einen neuen abstrakten Weg für die ästhetische Theorie entdeckt hat. Von Hegel aus gelingt der Zugriff auf die Seinesthematik der Kunstwerke, die Analyse ihrer metaphysischen Beschaffenheit, die Zerlegung gemäß den ontologischen Kategorien und Modalitäten. Aber von Morris aus gewinnt die Ästhetik jene zunehmende Rationalität, die sich fast in jedem modernen Kunstwerk, sei es in der Literatur, in der Musik, in der Dichtung oder in der Malerei, eingestellt hat. Erst wenn die Ästhetik als Theorie dem zeitgenössischen Zustand der Kunst selbst entspricht, wird das Handwerk des Kritikers sinnvoll und fruchtbar.

Es ist eine schon oft hervorgehobene Tatsache, daß moderne Kunst, Literatur und Musik viel verwickelter und komplizierter sind als ehemals. Auch läßt sich beobachten, daß sie das Artifizielle im klassischen Sinne sukzessive in einen technologischen Manierismus moderner Prägung

überführt haben. Aber es zeichnet ja die moderne Technik aus, daß sie sich als künstlichen Zustand realer Materie darstellt, in dem die Abstraktionen reiner Theorie ebenso gegenwärtig sind wie die Funktionen des Gebrauchs. Kunst, die in der Nähe, in der Mitte, in der Gesellschaft solchen Seins entsteht, ist nicht frei von seinen Merkmalen. Sie dringt mit diesen Attributen ins Bewußtsein ein, und was sie hervorbringt, die Kunstwerke, die Produkte, sind, metaphysisch und ontologisch definiert, durchaus Fortsetzungen des Realen in einem anderen Modus des Seins. Sie muß den Strukturen und Texturen unseres Geistes entsprechen, sie muß ein Äquivalent unseres Bewußtseins, unserer anderweitigen Prinzipien sein, den Analysen und Synthesen genügen. Naivitäten faszinieren nicht mehr und haben kein Gewicht. Man ist in der Möglichkeit der Finesse und der Tiefe heute nicht mehr bloß auf Kunst angewiesen. Galileis Mechanik war vielleicht noch nicht tief, in dieser Hinsicht hatten Kunst und Dichtung der klassischen Epoche mancherlei voraus. Aber heute ist die Mechanik, in dem, worüber sie spricht, und darin, wie sie spricht, der Ausdruck einer Tiefe, Weite und Feinheit der Intelligenz, die es den Künstlern schwer machen, gleichrangig zu sein.

Unser Bewußtsein von der Anordnung und vom Sein der Dinge hat eine wissenschaftliche und eine technologische Grundlage, aber es ist keineswegs mehr kultisch oder religiös. Was in dieser Hinsicht sich noch immer periodisch manifestiert, gehört in den Bereich des psychoanalytisch entlarzbaren Witzes, in dem der moderne Philister seine Rechtsurrogate wahrte. Es gehört natürlich zu den Aufgaben der Ästhetik, Seinslage und Bewußtseinslage der Kunstwerke analytisch zu behandeln. Von Ernst Robert Curtius stammt der Satz, „die Literatur sei Träger von Gedanken, die Kunst nicht . . . wären Platons Schriften verloren, so könnte man sie aus der griechischen Plastik nicht rekonstruieren“. Ich möchte die Schärfe korrigieren und betonen, daß die Rekonstruktion der Gedanken, des Geistes aus einer Kunst ohne Ästhetik nicht gelingen kann. Die Ästhetik transformiert die Künste in den Logos und – ich zitiere nun wieder Ernst Robert Curtius – „der Logos kann sich nur im Wort aussprechen“.

Kunst manifestiert sich zwar als Fortsetzung eines Seins in einem anderen Modus und wird auf diese Weise zu einer eminent metaphysischen Tätigkeit, aber unser Bewußtsein verlangt keine Fortsetzung unseres Wissens in der Kunst. Hier gibt es Diskontinuitäten, die seinsgerecht und unüberwindlich sind, aber da sowohl Kunst wie auch Wissenschaft ihre Seinshematik haben, dürfte es keine Diskordanzen geben.

Was überhaupt die metaphysischen Attribute der künstlerischen Tätigkeit, genauer: ihre ontologischen Aspekte angeht, so bleibt jetzt schon zu sagen, daß das Innewerden des Seins hier tiefer reicht als in der Wissenschaft. Jedes Machen stellt die klassische Seinsfrage – „Warum ist überhaupt Seiendes und nicht vielmehr Nichts?“ – zwar versteckter als das Erkennen, aber beantwortet sie wesentlich radikaler und umfassender. Die Ästhetik hingegen, die sich angesichts der Kunstwerke auf solche Zusammenhänge wieder namens der Erkenntnis beruft, wird die Frage

offener präzisieren müssen, wenngleich auch ihre Antwort dürftiger ausfällt.

In dem Maße, wie nun heute die Wissenschaft die metaphysische Helligkeit in ihre hochentwickelte Rationalität hineingenommen hat und sie nicht mehr den Gottsuchern und Halbgeistern zu überlassen braucht, hat sich mit der zunehmenden Rationalität der modernen Kunst auch für sie die Möglichkeit ergeben, gleichzeitig metaphysische Komposition zu sein. Das erleichtert natürlich einer modernen Ästhetik das Verfahren der Rekonstruktion des Schönen oder Häßlichen auf anderer Ebene. Aber es muß dieser Ästhetik abverlangt werden, daß sie die möglichen Mittel, Prinzipien und Terminologien benutzt, die jene Rationalität definieren und aus deren Gründen heute Kunst, Technik, Wissenschaft, Literatur und Philosophie hervorgehen.

Begriff der Ästhetik

Die Ästhetik entwirft Prinzipien möglicher Kunstwerke . . . , aber nicht durch die Mittel der Kunst, sondern in der Form der reinen Theorie. Was aber der Theorie verfällt, gehört nicht, wie Hilbert meinte, allein der Mathematik an, es bewegt sich auch im Medium der Philosophie.

Indessen ist Ästhetik keine selbständige philosophische Disziplin wie Logik, Wissenschaftstheorie oder Metaphysik. Es handelt sich bei ihr um eine Disziplin angewandter Philosophie. Darin entspricht sie der Naturphilosophie. Wie in der Naturphilosophie das Feld der Natur in der Gestalt der gesamten Naturwissenschaften gegeben ist, so ist der Ästhetik die gesamte künstlerische Produktion gegeben. Sie ist der Erfahrungsbereich, den sie voraussetzt, auf den sie reflektiert. Aber der Gegenstand, den sie für sich ausmacht, ist nur ein abgeleitetes, abstraktes Destillat dieses Erfahrungsbereiches. Die Verfahren der Untersuchung sind allen philosophischen Theorien und Disziplinen, niemals Weltanschauungen entnommen. Ästhetische Fragen setzen also künstlerische Produktion voraus, beziehen sich aber nicht auf sie im Sinne der Anleitung zur bewußten Herstellung von Kunstwerken. Es sind Fragen, die weder durch kunstgeschichtliche noch durch kunsttechnische Überlegungen oder Methoden entschieden werden können.

Die Abgrenzung der Ästhetik gegen die Kunstphilosophie ergibt sich daraus, daß beide ein verschiedenes Verhältnis zur künstlerischen Produktion haben. Die Kunstphilosophie setzt sie voraus, erklärt sie zu ihrem Gegenstand und unterwirft sie als solche der philosophischen Arbeit. Aber die Ästhetik stellt aus der vorausgesetzten künstlerischen Produktion die Gegenstände ihrer Untersuchung erst her. Dabei handelt es sich um den ästhetischen Gegenstand, um das ästhetische Urteil und um die ästhetische Existenz. Offensichtlich erfolgen Bestimmung und Beschreibung des ästhetischen Gegenstandes durch die Mittel der Ontologie; das ästhetische Urteil wird untersucht durch Verfahren, die zur Logik und Semantik gehören, und die Definition ästhetischer Existenz wird sich, vielleicht in einem erweiterten Sinne, der Existenzialanalytik bedienen müssen. Auf diese Weise wird sichtbar, daß unter Ästhetik eine einheitliche philosophische Theorie des ästhetischen Gegenstandes, des ästhetischen Urteils und der ästhetischen Existenz verstanden werden kann. Es ist leicht einzusehen, daß man nur dann von einem ästhetischen Gegenstand, einem ästhetischen Urteil und einer ästhetischen Existenz sprechen kann, wenn es einen empirischen Vorgang gibt, den man als ästhetische Wahrnehmung bezeichnen darf und der sich sinnvoll auf etwas bezieht, dessen man sich durch die Beobachtung von Kunstwerken ver-

sichern kann. Wir kennen heute die doppelte Funktion einer Theorie: Erfahrung und Beobachtung übersichtlich zu ordnen und als Ganzes, als Zusammenhang beschreibbar und verständlich zu machen, dann aber mit Hilfe von Theorien, die sich in diesem Falle wie Fenster, Sonden oder Linsen ausnehmen, neue Erfahrungen und Beobachtungen überhaupt zu ermöglichen. Sofern die Ästhetik eine Theorie ist, erfüllt sie gegenüber ästhetischen Daten einer ästhetischen Wahrnehmung, zu der wir hier auch die Vorstellung rechnen, ihre zweifache Aufgabe. Sie bringt Überblick und Zusammenhang in Daten ästhetischer Wahrnehmung, aber sie ermöglicht es auch, an Kunstwerken neue, subtilere Wahrnehmungen zu machen.

Der ästhetische Gegenstand

Wenn es sinnvoll ist, von einem ästhetischen Gegenstand zu sprechen, so ist es der, der mit einem Gedicht, einem Bild, einer Plastik, einem Tonsatz usw. erscheint, und zweifellos ist er ausgezeichnet durch die Eigenschaft, daß er erst durch die bestimmte Tätigkeit eines bestimmten Menschen entstand, vorher nicht da war, noch nicht einmal in der Idee, in der übersehbaren Vorstellung — denn er entstand ja als Versuch, als Experiment und keineswegs als bloße Übersetzung einer Imagination in die Materie. Es handelt sich hier um kein Werden, wie es sich in der Natur abspielt, es handelt sich um ein Erschaffen, aber um ein Erschaffen, das plötzlich abbricht, das Werk für fertig erklärt. Selbst der Zustand des Fragments, des Torsos widerspricht dieser Erklärung nicht. Die Erschaffung ist eine echte Herstellung; eine „Feststellung“ — und zwar im wahren Sinne des Wortes — dessen, was als Kunstwerk, was als ästhetischer Gegenstand wahrgenommen wurde. Vermutlich sind in einem strengen Begriff, gemessen an einem Ideal, das hypostasiert werden müßte, alle Kunstwerke im Zustand des Fragments oder des Torsos. Das Ideal des Kunstwerks, von dem man angesichts seiner Realität spricht, ist eine Phrase, mit der man voraussetzt, daß es das echte Geschöpf eines Vorgangs ist, dessen Fortsetzung, dessen Vollendung fragwürdig blieb. Wir unterstellen manchmal, vor allem im Bereich der Kunstwerke, wenn unser Geschmack, nicht unsere Wahrnehmung urteilt, der Realität die Idealität. Für die Ästhetik ist eine solche Unterstellung unzulässig. Wir begnügen uns mit der Annahme, daß die Erschaffung des Kunstwerks nur so lange interessiert, wie die ästhetische Wahrnehmung ihr Genüge findet, der ästhetische Gegenstand sichtbar geworden ist und das, was zu tun übrigbliebe, vielleicht nur seiner Verhüllung oder seiner Dekoration diene. Die Einmaligkeit eines Kunstwerks, die Unwiederholbarkeit seiner Genesis sind eine Folge der Tatsache, daß die Hervorbringung eines Kunstwerks der Wahrnehmung eines ästhetischen Gegenstands entspricht, der mit ihm sichtbar wird und der mit ihm experimentell, synthetisch hergestellt wurde.

Was bedeutet das für die Seinslage der ästhetischen Gegenstände? — Welche Modalität gehört zu ihnen? — Wodurch sind die ästhetischen Gegenstände unter anderen Gegenständen ausgezeichnet? — Was kann von ihnen, ohne daß wir sie selbst schon genauer bezeichnet haben, ausgesagt werden? — Ihr Studium kann natürlich nicht anders als mit der Voraussetzung der Existenz der Kunstwerke beginnen. Ästhetische Gegenstände werden durch Kunstwerke gegeben. Kunstwerke sind nichts Ge-

wordenes, sondern Geschaffenes, Gemachtes, Hergestelltes. In diesem Sinne haben sie Realität, Materie, Raum und Zeit. Ihre Realität ist die notwendige, wenn auch nicht hinreichende Bedingung dafür, daß das Kunstwerk Gegenstand ästhetischer Wahrnehmung und ästhetischen Urteils werden kann. Ästhetische Gegenstände bedürfen der Realität der Kunstwerke. Ich sagte nicht, daß sie nur der Realität der Kunstwerke bedürfen.

Diese Feststellung macht bereits von einem Modus des Seins, nämlich dem der Realität, Gebrauch, um die Seinslage der ästhetischen Gegenstände zu kennzeichnen. Tatsächlich gelingt eine seinsmäßige, ontologische Beschreibung mit anderen Mitteln, etwa mit Hilfe der Kategorien, von Aristoteles bis zu Nicolai Hartmann, nicht. Natürlich sind kategoriale Eigenschaften anwendbar, aber sie reichen nicht aus. Die klassische Theorie der Modi des Seins, die zwischen Notwendigkeit, Wirklichkeit und Möglichkeit sowie deren Negaten unterscheidet, kommt näher an das eigentümliche Sein der Kunstwerke und der ästhetischen Gegenstände heran. In dem Maße wie nur real gemalte Bilder geschaffen sind und betrachtet werden können oder nur real gedichtete Gedichte da sind, aber Bild und Gedicht die Realien, durch die sie sind, übersteigen, mehr sind als sie, sprechen wir von der Mitrealität der Kunstwerke und von der Mitrealität der ästhetischen Gegenstände. Der Seinsmodus der Kunstwerke und damit der Seinsmodus der ästhetischen Gegenstände wird wiedergegeben durch den Ausdruck Mitrealität (Mitwirklichkeit).

Die Bezeichnung ist neu. Oskar Becker spricht zwar in seinem „Formalen System der ontologischen Modalitäten“ von „Mitmöglichkeit (Kompossibilität)“ und „Mitnotwendigkeit (Konezessität)“ sowie deren Negaten, aber die Mitrealität wird von ihm nicht eingeführt. Durch den Terminus „Mitmöglichkeit“ wird die mathematische Existenz im Sinne des widerspruchsfreien Fungierens eines Theorems innerhalb einer mathematischen Theorie beschrieben; Mitnotwendigkeit findet O. Becker innerhalb konstruktiver mathematischer Existenz, z. B. im System der Berechnung einer bestimmten Primzahl, vor. Im Felde der Mathematik gibt es Mitrealität in einem stringenten Sinne nicht. Mathematische Verhältnisse benötigen nicht unbedingt reale Konstruktion. O. Becker hat mit Recht darauf aufmerksam gemacht, daß es zwei Arten mathematischer Existenz gibt, die ideale oder abstrakte und die konstruktive oder intuitionistische, und jene sei eben durch Mitmöglichkeit, diese aber durch Mitnotwendigkeit ausgezeichnet. Mitnotwendigkeit besagt hier natürlich nichts über Mitrealität. In der Sphäre der Kunstwerke ist das anders. Es gehört zum Dasein der Kunstwerke, daß der ästhetische Gegenstand den realen Gegenstand benötigt, um zu sein und wahrgenommen zu werden. Ästhetisches Sein ist mitreales Sein. Auch der Ausdruck „ästhetische Realität“, den Lipps einführte, kann durch den Modus der Mitrealität definiert werden.

Einige Folgerungen

Einige Folgerungen aus der Mitrealität der Kunstwerke sind bemerkenswert. Wir hoben schon hervor, daß in dem gleichen Sinne, wie Wirklichkeit den Seinsmodus der Natur bedeutet, Schönheit die entscheidende Modalität der Kunstwerke ist. Schönheit ist der Terminus, den die Ästhetik bereithält, um den ontologischen Begriff der Mitrealität zu bezeichnen. Mitrealität ist also das ontologische Korrelat für den ästhetischen Zustand, der durch den Begriff Schönheit beschrieben wird. Der ästhetische Terminus Schönheit wird durch den ontologischen Begriff Mitrealität seinstheoretisch bestimmt. Definition und Analysis des Schönen läuft also auf eine Untersuchung der Mitrealität hinaus.

Zunächst bedeutet dieser Modus, daß man zwar die Idee, die Vorstellung eines Kunstwerkes haben kann, sie betreffen jedoch nur die Realien und das Thema, nicht aber den ästhetischen Zustand. Das ästhetische Sein des Kunstwerkes existiert niemals imaginativ. Ästhetisches Sein gibt es also nicht im Zustand der Mitidealität, nur im Zustand der Mitrealität. Die Konzeption, die der Künstler vor dem Beginn der Arbeit von seinem Werk besitzt, bezieht sich nicht auf die Schönheit dieses Werkes, sie bezieht sich nur auf die Mittel, auf die Realien, durch die das Schöne hervorgebracht und wahrnehmbar wird. Es gibt keine Vorstellung vom Schönen, es gibt nur seine Herstellung und seine Wahrnehmung. Selbst die Schönheit einer Idee, von der man gelegentlich spricht, haftet ganz und gar in der Klarheit, am Stoff, am Inhalt der Idee. Sie selbst erfüllt das Bewußtsein, und erst indem sie hier Platz hat und übersehbar vorhanden ist, kann Schönheit an ihr wahrgenommen werden. Sieht man von dem, der die Idee hat, ab, so kann ein anderer die Schönheit dieser Idee nur wahrnehmen, wenn sie ausgedrückt ist, aber dann ist sie ja nicht mehr im Zustand der Idealität.

Das Schöne ist es demnach, wodurch das Kunstwerk die Realität übersteigt, transzendiert. Dieses Transzendieren ist aber weder ein ethischer noch ein religiöser, sondern ausschließlich ein ästhetischer Akt. Transzendenz bedeutet keine Dispens der Realität, keine Aufhebung des materiellen, sinnlichen Zustandes des Kunstwerkes – aufgehoben, beendet wird nur seine erste Phase, die Genesis –, im Gegenteil, Transzendieren bedeutet im ästhetischen Sinne gerade Mitführung seiner Wirklichkeit. Die Schönheit einer Zeile – „blüht nicht zu früh, ach blüht erst, wenn ich komme“ – wird erst wahrnehmbar, wenn diese Zeile mit Rhythmus, Metrum, in Silben, Worten, Metaphern, Klängen usw. da ist. Die Schönheit fällt aber nicht mit dieser Wirklichkeit zusammen. Sie reicht weiter.

Die Schönheit übersteigt die Wirklichkeit, dennoch vermag sie nur so lange zu bestehen, wie die Wirklichkeit da ist, die sie trägt. Das Interesse des Schönen an den Realien ist essentiell, der Verlust dieses Interesses würde den Zerfall des Kunstwerkes bedeuten.

Natürlich darf die Tatsache, daß das ästhetische Sein die tatsächliche Wirklichkeit des Kunstwerkes nicht aufheben kann, uns nicht darüber hinwegtäuschen, daß es einen realitätsverzehrenden oder sogar realitätszerstörenden Charakter des Schönen gibt, der noch in jener Mitführung fortbesteht. Allerdings spielt diese Dispersion oder Destruktion der Wirklichkeit sich in jenem Bereich des Kunstwerks ab, wo wir von seinem Inhalt, seinem Thema sprechen. Der Bereich der Realitätsthematik, die Zone der Mimesis, der Nachahmung, ist äußerst verletzlich, wenn die ästhetischen Züge die materiellen, die sinnlichen Formen bestimmen, und schon Anordnung und Ausdruck pflegen gern und leicht die Inhalte, die eine gegebene Welt vortäuschen, in reine ästhetische Gegenstände aufzulösen. Wie die Schönheit die Wirklichkeit der dargestellten Welt, so kann die Wirklichkeit der dargestellten Welt auch die Schönheit des Kunstwerks verhüllen oder zerstreuen. Nicht in jedem Falle sind die Seinsmodi, die hier eine Rolle spielen, also Realität und Mitrealität, verträgliche Modi. Aber das hat alles nichts mit dem realen Sein des Kunstwerkes als solchem zu tun.

Der Ausdruck Schönheit – zunächst nur ein sammelnder Begriff für alle Attribute, durch die wir ästhetische Positivität bezeichnen – fungiert demnach als Modalität, die den besonderen Zustand des Seins der Kunstwerke erfaßt. (Wie in der klassischen Mechanik der Ausdruck Realität zusammenfassend das Sein physikalischer Merkmale charakterisiert). Was da ist, ist in seiner Weise da. Die physikalische Welt ist real da. Die ästhetische Welt ist nicht nur real da, sie verweist auf einen neuen Modus des Seins. Die Differenzierung des Seins hat eine ästhetische Fortsetzung. Die Ästhetik ist im wahren Sinne des Worts eine Analysis des Seins, deren Ergebnis die Kunstwerke sind.

Technik

Zwangsläufig entsteht an dieser Stelle auch die Frage, wie weit die hier vollzogene Bestimmung des Kunstwerks technische Gebilde einbezieht. Die Frage ist deshalb berechtigt und ihre Beantwortung wichtig, weil man innerhalb der modernen Welt, die in stärkstem Maße als technische Sphäre zu bestimmen ist, ohne weiteres an einen inneren Zusammenhang zwischen Kunst und Technik, Ästhetik und Konstruktivität denken darf. In beiden Fällen handelt es sich ja nicht um Gewordenes, sondern um Gemachtes. Sowohl das Ästhetische wie auch das Technische bedürfen der Realität. Wie Kunst, so wird auch Technik an Realien verwirklicht, an Trägern hergestellt und sichtbar.

Schon Leibniz hat das bemerkt, als er schrieb: „Eine durch menschliche Kunst verfertigte Maschine ist nämlich nicht in jedem ihrer Teile Maschine. So hat zum Beispiel der Zahn eines Messingrades Teile oder Bruchstücke, die für uns nichts Künstliches mehr sind und die nichts mehr an sich haben, was in bezug auf den Gebrauch, zu dem das Rad bestimmt war, etwas Maschinenartiges verrät.“ (Monadologie, These 64).

Beide, Technik und Kunst, haben also Mitrealität, beide sind im Prinzip ästhetisch zu rechtfertigen, können Schönheit haben. Aber die Differenz, die seinsmäßige Differenz, liegt in der Feinstruktur der Modi. Sie zeigt sich folgendermaßen. Die technischen Gebilde, Instrumente, Maschinen, Aggregate, Industrien, usw. bestimmen eine zusammenhängende Sphäre, in der jedes Seiende an einem notwendigen Platz ist und seine Funktion hat. Kein technisches Gebilde hätte als Einzelnes einen Sinn, es existiert nicht, sondern funktioniert. Die Mitrealität der technischen Gebilde ist also notwendige Mitrealität. Hingegen ist jedes einzelne Kunstwerk ein freies, mehr oder weniger unabhängiges ästhetisches Sein; es existiert, es funktioniert nicht, und die zusätzliche Modalität, die seine Mitrealität ergänzt, wäre der Modus der Zufälligkeit. Kunst ist zufällige Mitrealität. Auf Grund dieses Ergebnisses der modalitätentheoretischen Überlegung sind wir berechtigt, von der prinzipiellen Nichtkonstruierbarkeit der Kunstwerke zu sprechen, denn Konstruierbarkeit deutet auf technische Seinsweise, deren Seinslage – wie gezeigt – in der Feinstruktur verschieden ist von der Seinslage der ästhetischen Gegenstände, der Kunstwerke.

Industrielle Formgebung

Die Annäherung von Kunst und Technik, von Ästhetik und Konstruktivität, wird durch Merkmale ermöglicht, die auf beide Bereiche zutreffen. Aber dadurch wird weder ein Kunstwerk zu einem technischen Gebilde, noch eine technische Konstruktion zu einem Kunstwerk, wenn es indessen auch wahr ist, daß die systematische, neuzeitliche industrielle Formgebung die Konfinien zwischen Kunst und Technik und zwischen Ästhetik und Konstruktion ausgefüllt hat. Es ist eine ganz allgemeine Erscheinung, daß die zunehmende Dichte innerhalb menschlicher Gesellschaften die Isolation einzelner Gruppen beeinträchtigt und verhindert. Parallel dazu verläuft der Vorgang, daß auch zwischen geistigen Bereichen, zwischen scheinbar einander fremden Gebieten, in zunehmendem Maße sich Chancen der Verknüpfung entwickeln.

Max Bill hat in seinem Buch „Form“ eine „Bilanz über die Formentwicklung um die Mitte des 20. Jahrhunderts“ veröffentlicht. Er spricht von der Vollkommenheit und der Form, die man im Hinblick auf industrielle Produkte erreicht habe. Nun ist Vollkommenheit sowohl ein Zustand künstlerischer wie auch technischer Gebilde, sie gehört zur Ästhetik wie auch zur Konstruktivität. Nur Gebilde, die einer natürlichen Genesis entzogen sind, also bewußt hergestellt wurden, können Vollkommenheit – einen Zustand, der selbstverständlich immer nur in relativer Approximation denkbar ist – haben. Es kann eine Vollkommenheit des Zwecks wie eine Vollkommenheit der Schönheit sein. In jedem Falle bezieht sich Vollkommenheit auf Mitrealität. Zwecke drücken notwendige, Schönheit zufällige Mitrealität aus. Technik gehört dementsprechend ontologisch dem stoischen Welttyp lückenloser Determination, Kunst ontologisch dem epikuräischen Welttyp der Freiheit an.

Max Bill spricht in seinem Buch von Gegenständen, deren Reiz darin besteht, daß die relative Vollkommenheit des Zwecks und die relative Vollkommenheit der Schönheit fast zusammenfallen. „Wie eng die ungewollte Verbindung von Kunstwerk und Produktform ist, zeigt die Gegenüberstellung von Plastiken und Autos aus den gleichen Zeiten.“ Diese Identität beschreibt die Seinslage der Produktform und ihre modalen Verhältnisse. Es ist eine Seinslage, durch die sich fast die gesamte industrielle Sphäre, die technische Welt, auszeichnet. Natürlich gehört ihr auch die „Plakatwelt“ an, deren ökonomische und ästhetische Reize ich beschrieben habe. Auch das Plakat stellt eine Beziehung zwischen dem stoischen und dem epikuräischen Typus des Seins her.

Die seinsmäßige Verknüpfbarkeit der Modalitäten „Notwendigkeit“ und

„Zufälligkeit“ setzt voraus, daß man sich in der Sphäre des Gemachten, bewußt Hergestellten befindet. In der Realität können Zufälligkeit und Notwendigkeit keine Verbindung eingehen. Es gibt keine Realität, die gleichzeitig zufällig und notwendig wäre. Aber in bezug auf mitreale Verhältnisse ist das Zusammenfallen zufälliger und notwendiger Züge sehr wohl möglich. Der neue gleichermaßen technologische wie ästhetische Formbegriff, den Max Bill inauguriert hat, erhält auf diese Weise seine ontologische Rechtfertigung. Wir haben also Anlaß, so klassische Begriffe wie das Kunstschöne und das Naturschöne durch den Terminus des Technischschönen zu ergänzen.

Formale Stellung der Modalität des ästhetischen Seins

Es ist seit längerem bekannt, daß die Theorie der Modalitäten, und zwar in der überlieferten klassischen Gestalt wie auch in der neueren Form, die ihr Nicolai Hartmann gab, mit den Mitteln der modernen Logik bzw. der Booleschen Algebra formal behandelt werden kann. In seinen „Untersuchungen über den Modalkalkül“ (1952) geht Oskar Becker von den auch bei N. Hartmann erarbeiteten klassischen Modi Notwendigkeit (N), Wirklichkeit (W), Möglichkeit (M) und deren Negaten aus, aber führt zur Verfeinerung die Mitnotwendigkeit (Konezessität, C_N) und die Mitmöglichkeit (Kompossibilität, C_P) ein. In der Skala der Modalitäten fällt auf, daß die Mitmöglichkeit ontologisch und logisch vor der Möglichkeit liegt, also stärker ist als diese. Die Mitnotwendigkeit wird als schwächer angesehen im Vergleich zur Notwendigkeit. Die Skala sieht also wie folgt aus:

$$N, C_N, W, C_P, M / M', C_P', W', C_N', N'.$$

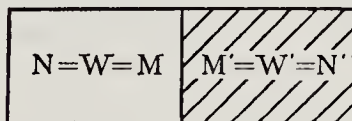
Die ästhetische Modalität der Mitrealität wird von uns als schwächere Wirklichkeit eingeführt. Sie folgt als C_W auf W und liegt als C_W' vor W' .

Die Beziehung zwischen Mitwirklichkeit und Wirklichkeit kann dementsprechend wie folgt wiedergegeben werden:

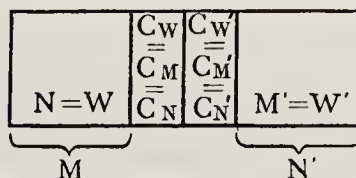
$$W \rightarrow C_W.$$

Die Beckersche Grundfigur für die reale Sphäre ist der Ausgangspunkt zur Ableitung der Grundfiguren bzw. der modalen Grundbeziehungen, die das Kunstschöne, das Technischschöne und das Naturschöne kennzeichnen. Voraussetzung ist, daß man die Beckersche Grundfigur für die reale Sphäre durch die Modalität der Mitrealität ergänzt.

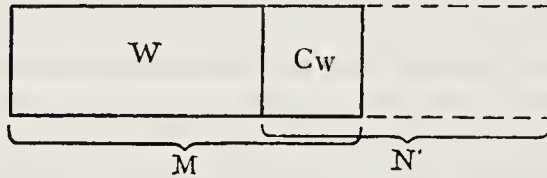
Die Beckersche Grundfigur sieht folgendermaßen aus:



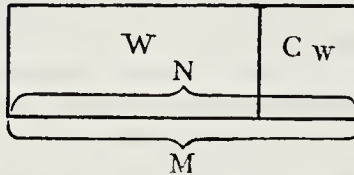
Nach Einführung der Mitrealität, Mitmöglichkeit und Mitnotwendigkeit ergibt sich folgendes Bild:



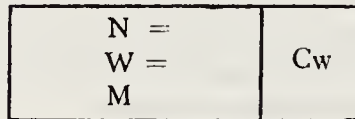
Nun ist, wie wir entwickelt haben, das Kunstschöne dadurch gekennzeichnet, daß sich bei ihm die Mitrealität vom Charakter der Zufälligkeit erweist. Zufälligkeit bedeutet aber das gleichzeitige Bestehen von Möglichkeit und Unnotwendigkeit. Aus unserer Grundfigur läßt sich demnach die Figur für die modale Kennzeichnung des Kunstschönen gewinnen, wenn man annimmt, daß der Bereich der Unnotwendigkeit und Möglichkeit sich über den Bereich der Mitwirklichkeit erstreckt. Im Bild:



Wir haben weiterhin das Technischöne dahingehend charakterisiert, das bei ihm gerade die Notwendigkeit die Mitwirklichkeit überstreicht. Im Bild:



Das Naturschöne läßt sich danach durch folgende Darstellung wiedergeben:



Man kann jetzt in der Formelsprache der Booleschen Algebra, also unter Verwendung der Begriffe Durchschnitt und Vereinigung, aus den bildlichen Darstellungen folgende Fassungen für das Kunstschöne, das Technischöne und das Naturschöne geben:

Für das Kunstschöne (K_S) ergibt sich $K_S = (W + [C_W \cdot N']) \cdot M$
 Für das Technischöne (T_S): $T_S = (W + [C_W \cdot N]) \cdot M$
 Für das Naturschöne (N_S): $N_S = W + C_W$

Bemerkungen zur Birkhoffschen Formel

G. D. Birkhoff hat in den „Atti del Congresso internazionale dei Matematici“ (Bologna 1928), 1, eine Arbeit „Quelques éléments mathématiques de l'art“ publiziert. In dieser Arbeit wird eine Formel $M = \frac{O}{C}$, ent-

wickelt, mit deren Hilfe das von Birkhoff eingeführte „ästhetische Maß“ – „le sentiment du plaisir ou mesure esthétique“ – bestimmt werden kann. M ist das „ästhetische Maß“, C ist die von Birkhoff so bezeichnete „Komplexität“ des betrachteten künstlerischen Gegenstandes, proportional einer „effort préliminaire, nécessaire pour bien saisir l'objet“, und O ist ein Ordnungsfaktor „plus ou moins caché, qui semble être une condition nécessaire, sinon suffisante, pour l'expérience esthétique elle-même“. Kann man C und O zahlenmäßig festlegen, beobachtungsmäßig also bestimmen, dann kann man auch das ästhetische Maß M durch eine Zahl, eine Maßzahl ausdrücken.

Es ist klar, daß nur formale Elemente einer zahlenmäßigen Festlegung zugänglich sind. Außerdem kann man M nur innerhalb einer bestimmten und sehr genau umrissenen Klasse von künstlerischen Gegenständen, die möglichst einfache, nicht zusammengesetzte ästhetische Objekte, sagen wir ästhetische Elemente, darstellen, vergleichend benutzen. Eine Theorie ästhetischer Elemente formaler Natur wird hier ebenso vorausgesetzt wie eine Theorie der Verknüpfung solcher eingeführter ästhetischer Elemente, die man sich natürlich von rein mathematischen Elementen verschieden denken muß. Birkhoff führt als Beispiel für die „complexité d'une mélodie simple“ die Zahl der Noten an. Die Variable O, also der zugehörige Ordnungsfaktor, sehr viel schwerer festzulegen, kann ermittelt werden durch Abzählen aller „éléments d'ordre indépendants entre eux qui y entrent et qui donnent du plaisir: non seulement les éléments évidents, mais aussi les éléments cachés.“ Birkhoff entwickelt und verifiziert seine Formel übrigens an ebenen Polygonen gleicher Größe, an denen C und O relativ einfach zu bestimmen sind. Was sich ergibt, ist jeweils ein ästhetisches Maß für den ästhetischen Vergleich dieser Polygone.

Was uns hier interessiert, ist natürlich die Frage der intuitiven Deutung für das ästhetische Maß. Insbesondere ist für uns hier eine modale Analyse des ästhetischen Maßes, also der Faktoren C und O, die M festlegen, wichtig. Denn, wenn es sich tatsächlich um ein Maß für ästhetisches Sein handeln soll, dann muß M die modale Dimension der Mitrealität haben.

Das ist nun auch der Fall. Denn – wie das Beispiel der „*mélodie simple*“ zeigt – handelt es sich bei C um einen realen Faktor („*proportionnelle au nombre de notes*“), der an Realien abzählbar ist. O hingegen hat rein mitrealen Charakter, es haftet an Realem, es bezeichnet Symmetrien oder Harmonien. Es zeigt sich also, daß M tatsächlich, wenn man auf seine Modalität achtet, den ästhetischen Modus, die Mitrealität, ausdrückt.

Realitätsthematik

In der Kunst sind wir stets im Feld des „Gemachten“, nie des „Gegebenen“. Was an einem Bild, einer Plastik, einem Gedicht, einem Roman gegeben ist, historische und soziologische Bedingungen, psychologische und physiologische Vorgänge des Künstlers, Physik und Chemie des Materials usw., sind Realien. Das Machen bezieht sich auf den Übergang des Aggregats von Realien in die Mitrealität des Kunstwerks.

Aber neben den Realien der Mitrealität kann im Kunstwerk noch eine andere Art von Realitätsverhältnissen auftreten. Realitätsverhältnisse, die nicht zu den Realien der Mitrealität gehören. Gemeint ist die „Realitätsthematik“ des Inhalts, des dargestellten Seins. Das dargestellte Sein kann „Vorhandenes“, „Gegebenes“ sein, ein Gesicht, ein Ereignis, eine Stimmung, aber die Darstellung selbst bleibt dann noch immer „Gemachtes“.

Der Modus der Realität ist in der Mitrealität des Kunstwerks ein anderer als in der Realitätsthematik des Dargestellten. Man könnte von primärer und sekundärer Realität sprechen. Aber dann würde wahrscheinlich die Auffassung involviert, als stamme die Realitätsthematik des Dargestellten aus dem mitrealen Charakter des Kunstwerks, was nicht zu begründen wäre. Der fragliche Unterschied ist jedoch anders zu kennzeichnen. Innerhalb der Mitrealität tritt die Realität durchaus als ein Modus des Seins auf, aber innerhalb der Realitätsthematik der Darstellung handelt es sich bei der Realität um einen Modus der Bedeutung. Später werden wir sagen: dort kennzeichnet die Realität ein Sein, hier nur ein Zeichen des Seins.

Jede Darstellung transzendiert das dargestellte Sein. Darauf beruht es, daß die Transparenz, die Durchsichtigkeit des Seins sich erhöht, wenn es dargestelltes Sein geworden ist. Wenn wir den Dingen oder Ereignissen Bedeutung und Ausdruck verleihen, treten sie viel deutlicher und durchsichtiger vor uns hin, als wenn sie bloße reale Sachverhalte wären. Damit hängt „die reale Bedeutung der nichtwahren Aussagen über aktuelle Anlässe“ zusammen, die, wie Whitehead bemerkt hat, „in der Kunst, im Roman“ eine Rolle spielt. Ästhetische Merkmale beziehen sich primär immer auf die Darstellung einer Welt und dann erst und keineswegs in jedem Falle auf die dargestellte Welt. Die ästhetische Rechtfertigung einer Welt kann, falls sie überhaupt erfolgt, ihrer ästhetischen Darstellung nur nachfolgen. Daß jedoch die ästhetische Darstellung einer Welt ihre ästhetische Rechtfertigung in jedem Falle ermögliche, bleibt eine Hypothese, zu der man sich entschließt, wenn das Sein aus anderen Gründen disqualifiziert erscheint.

Aus all diesem ergibt sich, daß weder ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen der Mitrealität des Kunstwerks und der Realitätsthematik der Darstellung besteht noch ein Zwang vorliegt, den ästhetischen Zustand dieser Darstellung durch Themen zu erreichen, denen eine reale Bedeutung zukommt. Realitätsthematik ist weder eine notwendige noch eine hinreichende Bedingung dafür, daß eine dargestellte Welt zugleich auch ästhetisches Sein habe. Abstrakte oder ungegenständliche Themen innerhalb der Malerei und der Plastik übergehen jede reale Bedeutung, aber sie treten selbstverständlich in Kunstwerken auf, die mitrealen Charakter haben, und machen ästhetisches Sein offenbar. Diese Tatsache gehört nicht nur zu den theoretischen Einsichten unserer Epoche, sondern auch zu ihren praktischen Erfahrungen.

Nur in der Ästhetik der industriellen Produkte liegen die Verhältnisse anders. Die Realitätsthematik wird hier durch Zwecke, durch Funktionen repräsentiert. Die Produktform bedeutet ästhetisch gesehen die Darstellung eines Zwecks. Die Produktform kann vom Zweck nicht absehen. Es können abstrakte Zwecke in Produktformen auftreten, genauer, Abstraktionen von Zwecken, ich erinnere an die Entwicklung der aerodynamischen Profile, an die Auto-Plastiken. Aber bedeutungsfreie, gegenstandslose Zwecke gibt es nicht. In der idealen Produktform identifiziert sich die ästhetische Darstellung eines Zwecks mit der technologischen Konstruktion der Funktion, und die Fabrikation, die Wiederholung, die Serie des Musters, des Modells, des Entwurfs, an der die industrielle Fertigung hängt, wird sowohl der ästhetischen Rechtfertigung einer Form wie der technologischen Rechtfertigung einer Funktion verdankt. Man erkennt an diesen Verhältnissen, daß ein technisches Gebilde ein ästhetischer Gegenstand sein kann, ohne gleichzeitig als Kunstwerk zu gelten.

Das ästhetische Urteil

Während seiner ersten Phase, der Phase der Genesis des Kunstwerks, tritt der ästhetische Gegenstand als ein Vorgang reiner Seinsvermehrung in Erscheinung. An einem übersehbaren Aggregat von Realien – den Mitteln des Künstlers – zeigt sich die erweiterte Sphäre des Seins; und nicht nur die Realität selbst wird reicher und vielfältiger, auch das Sein erweist sich um einen neuen Modus, verborgener und ungewöhnlicher als alle anderen, ergänzt. Das Aufhören im experimentell gehandhabten Vorgang der Herstellung des Kunstwerks, das Abbrechen angesichts vermeintlicher Vollendung, die vermutete Vollkommenheit – sie alle gehören zum Abschluß der ersten Phase. Indem jedoch der Künstler selbst über das Ende seiner Arbeit entscheidet, leitet er ihre zweite Phase, die Phase des Urteils, der Kritik ein. Die Art des Abschlusses verrät, daß es sich um eine Wahrnehmung handelt, die stattgefunden hat. Die Arbeit am Kunstwerk scheint beendet, wenn die Wahrnehmung des ästhetischen Gegenstandes eingetreten ist. Die approximative Natur dieser Arbeit entscheidet über den Grad der Vollkommenheit und die Relativität der Wahrnehmung über die Unbestimmtheit des Gegenstandes.

Mit dem Eintritt in die zweite Phase erfolgt für das Kunstwerk der Übergang aus dem Zustand reinen Seins in den Zustand reiner Theorie. Der ästhetische Gegenstand gerät in die ästhetische Wahrnehmung, der dann das ästhetische Urteil nachfolgt. Wir sind berechtigt, eine besondere ästhetische Wahrnehmung anzunehmen, weil unser Verhältnis zum ästhetischen Gegenstand praktisch durch das ästhetische Urteil festgelegt wird. Wir lassen im Augenblick die Frage, was denn in der ästhetischen Wahrnehmung eigentlich wahrgenommen werde, noch beiseite – womit also auch die Angaben über die Art des ästhetischen Gegenstandes entfallen – und beschränken uns auf die Analyse des ästhetischen Urteils.

Im logischen Urteil spielen die Begriffe „wahr“ und „falsch“ eine Rolle. Man nennt sie Wahrheitswerte. Sie beziehen sich auf Aussagen, wie „Die Rose ist rot“, „Sokrates ist ein Mensch“. Aussagen sind sprachliche Gebilde, die die Eigenschaft besitzen, wahr oder falsch zu sein. Aussagen sind Kompositionen aus gewissen Worten, die für Sachen und Eigenschaften stehen. Worte sind Zeichen, Substantive und Attribute, Verben und Prädikate, in denen sich Seinsverhältnisse andeuten. Die Wahrheitswerte, die sich auf die ganze Aussage beziehen, urteilen mittelbar auch über Seinsverhältnisse. Sofern „wahr“ und „falsch“ Aussagen beurteilen, also der Bewertung oder Bezeichnung von Aussagen dienen, nennt man sie sematische Begriffe. Sie beziehen sich nicht auf die Gegenstände, die in der Aussage vorkommen; denn Gegenstände sind ja weder wahr noch falsch und können als solche weder verworfen noch behauptet werden.

Nur auf Aussagen über die Gegenstände beziehen sie sich, nur sie können wahr oder falsch sein und behauptet oder verworfen werden.

Nun spielen auch im ästhetischen Urteil Behauptung und Verwerfung eine Rolle. Wie im logischen Urteil die Behauptung der Aussage dadurch bezeichnet wird, daß ich sage, sie sei wahr, und die Verwerfung dadurch bezeichnet wird, daß ich sage, sie sei falsch, liegen im ästhetischen Urteil entsprechende Vorgänge den Begriffen „schön“ und „nichtschrön“ zugrunde. Ich betonte bereits, daß die Relativität der ästhetischen Wahrnehmung und die Unbestimmtheit des ästhetischen Gegenstandes Festlegung und Begrenzung des ästhetischen Urteils erschweren. Dementsprechend handelt es sich bei den Begriffen „schön“ und „nichtschrön“ auch nicht um definierte Ausdrücke, über deren Zutreffen oder Nichtzutreffen in endlich vielen Schritten entschieden werden könnte, sondern um undefinierte Terme. Wir werden sie als semantische Begriffe bezeichnen können, sofern sie einer ästhetischen Semantik angehören, um deren Konstituierung sich Charles W. Morris bemüht hat.

Als semantische Begriffe beziehen sich die Bezeichnungen „schön“ und „nichtschrön“ nicht auf dargestellte Gegenstände oder Welten, sondern auf die Darstellung dieser Gegenstände. Wie der logische Wert den Aussagen, so wird hier der ästhetische Wert dem Ausdruck zugeordnet. Ausdruck ist das, wodurch ein Aggregat von Realien – Linien, Laute, Farben, Worte, Metaphern, Oberflächen usw. – mehr ist als Realität und transzendierend einen neuen Modus des Seins erreicht (wie ja auch die Aussage als sprachliches und logisches Gebilde einem anderen Zustand des Seins angehört als die Gegenstände, über die sie spricht). Das gilt auch für die Seinshematik des Inhalts, den man einem Kunstwerk zuschlägt oder den es repräsentiert. Schön ist das Gedicht, das „von dem purpurnen Schleier aus Crêpe de Chine“ spricht, nicht der purpurne Schleier aus Crêpe de Chine selbst. Und nicht in jedem Falle kann man bedenkenlos von einem Urteil über die Schönheit des Verses zur ästhetischen Rechtfertigung der ausgedrückten Welt übergehen. Andererseits ist es aber sinnvoll, ein ästhetisches Urteil, das auf die Ausdruckswelt bezogen wird, zu einem logischen Urteil zu erweitern, indem man Wahrheit oder Falschheit des ästhetischen Satzes in Erwägung zieht und darüber entscheidet. In diesem Falle überführt man die ästhetische Semantik in die logische Semantik. Eine solche Überführung oder Erweiterung des ästhetischen Urteils darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß „schön“ und „nichtschrön“ („häßlich“) als Prädikate, als Aussagen keinen allgemeinen, nur einen singulären Sinn haben. Ihr Inhalt wechselt von Kunstwerk zu Kunstwerk. Jedes Kunstwerk ist aus einem anderen Grund „schön“ oder „nichtschrön“ bzw. das „Schöne“ oder „Nichtschröne“ besteht bei jedem Kunstwerk in etwas anderem. Es sind gewiß Modi, aber ihre Definition ergibt sich nur empirisch in der Wahrnehmung des einzelnen Kunstwerks und bezieht sich dann nur auf dieses. Ihre Fortbildung über den singulären Fall hinaus hat nur heuristischen Wert (wie ja auch Definitionen für „wirklich“ oder „unwirklich“ oder „möglich“ oder „unmöglich“ usw. keinen objektiven allgemeinen Sachverhalt bezeichnen, sondern lediglich heuristisch gemeint sind).

Ästhetische Wahrnehmung

Die Herstellung des Kunstwerks wird durch eine ästhetische Wahrnehmung abgeschlossen, die ihrerseits das ästhetische Urteil ermöglicht. Der Künstler macht den ästhetischen Gegenstand wahrnehmbar, indem er ihn herstellt; das Sein des Werks ist hergestelltes Sein, das durch die klassischen Modalitäten Notwendigkeit, Wirklichkeit, Möglichkeit und deren Kombinationen nicht vollständig zu kennzeichnen wäre, sondern Schönheit als weitere Modalität erforderlich macht. Das ästhetische Urteil behauptet oder verwirft das Zutreffen dieser Modalität angesichts eines Kunstwerks. Damit ist zwar Schönheit als solche nicht beschrieben, aber die Verwendung des Ausdrucks, sein Sinn festgelegt. Als Modalität ist Schönheit ebensowenig erschöpfend beschreibbar wie die anderen Modi, wie Notwendigkeit, Wirklichkeit oder Möglichkeit. Wie man nun in der klassischen Theorie – von Aristoteles und Theophrast bis O. Becker und N. Hartmann – zwischen ontologischen und logischen Modalitäten unterscheidet, kann man in der Ästhetik den Modus der Schönheit – in der ersten Phase des Kunstwerks, in der Genesis – auf das ästhetische Sein und – in der zweiten Phase, im Urteil – auf den ästhetischen Ausdruck beziehen. Unsere Modalität hat also ebenfalls einen ontologischen und einen semantischen Sinn. Wir können vom Übergang des Kunstwerks aus der ontologischen in die semantische Phase sprechen. Die ästhetische Wahrnehmung bildet das Gelenk. Aber dann erhebt sich die Frage, was denn eigentlich wahrgenommen wird, wenn sich eine ästhetische Wahrnehmung vollzieht und das ästhetische Urteil in ihr gründet.

Es kann sich in einer ästhetischen Wahrnehmung nicht um die Wahrnehmung bloßer Realien handeln. In der ästhetischen Wahrnehmung kann nur ästhetisches Sein wahrgenommen werden. Bedingung für ästhetisches Sein und für ästhetische Wahrnehmung ist der Modus der „Mitrealität“. Es muß also wahrgenommen werden, daß das Sein des Kunstwerks die zu einem Dasein aufgewendeten Realien transzendiert, übersteigt, verzehrt. Hegel hat diese eigentümliche Seinsweise der Kunstwerke durch einen sehr alten Begriff wiedergegeben, als er davon sprach, daß „das Schöne sein Leben“ im „Schein“ habe, daß im „Schein die Kunst ihre Konzeptionen zum Dasein erschafft“. Er hat auch deutlich genug bestritten, daß er durch diesen Begriff eine „Unwürdigkeit“ der Kunstwerke anmerken wolle. „Doch der Schein selbst ist dem Wesen wesentlich, die Wahrheit wäre nicht, wenn sie nicht schiene und erschiene . . . “ Hegel hat in seiner „Ästhetik“ das Motiv des Scheins hin und her gewendet und auf seine Weise beschrieben, wie sehr Schein und Realität

zusammenhängen. Er spricht, indem er auf den Schein reflektiert, so gleich von der „höheren geistgeborenen Wirklichkeit“. Aber weder durch den Hinweis auf ihren Schein noch durch die Hervorhebung der höheren Wirklichkeit gewinnen hier die ästhetischen Gegenstände einen genauen Ort, eine terminologische Sicherheit im Rahmen der Modalitäten des Seins. Aber auf den Schein trifft zu, was wir als Mitrealität bezeichnet haben. Der Schein hat Mitrealität. Scheinwelt ist vorgetäuschte Welt (auch Hegel spricht von „Täuschung“), und wo Täuschung ist, sind Zeichen. Der Begriff des Zeichens und der Zeichenwelten erweist sich als reicher, tiefer, komplexer als der Begriff des Scheins, auch wird die Erinnerung an „Unwürdigkeit“ vermieden und das Thema des Seins deutlicher und nachdrücklicher angesprochen. Scheinwelten sind Zeichenwelten. Sie verzehren und transzendieren Realität. Was in der ästhetischen Wahrnehmung am Kunstwerk wahrgenommen wird, das sind Zeichen des Seins; denn alle Zeichen sind Zeichen des Seins. In der Wahrnehmung der Zeichen stoßen wir am Kunstwerk auf das mitreale Sein.

Mit Recht hat Charles W. Morris von einer sehr allgemeinen Theorie der Zeichen aus die Kunstwerke als Zeichen definiert und den künstlerischen Prozeß als einen Zeichenprozeß bezeichnet, der mit den Mitteln einer ästhetischen Semantik, einer ästhetischen Semiotik und einer ästhetischen Syntaktik zu analysieren wäre. Den Übergang zu einer ästhetischen Ontologie und Modalitätentheorie hat er nicht vollzogen. In der ästhetischen Syntaktik, bemerkt Morris, werde eine Sprache ausgearbeitet, die „auf die syntaktischen und formalen Beziehungen der ästhetischen Zeichen untereinander anzuwenden ist“. In der ästhetischen Semantik vollziehen sich alsdann „Erörterungen über die Beziehung ästhetischer Zeichen zu jenen objektiven Situationen, aus denen sie entspringen“. Die ästhetische Semiotik faßt alle Aussagen, die speziell die ästhetischen Zeichen als solche betreffen, in einer Theorie zusammen, die natürlich, wie es auch Charles W. Morris beabsichtigt, in einer allgemeinen Zeichentheorie begründet werden muß. Unsere eigenen Untersuchungen gelten der Begründung der Ontologie des Ästhetischen, die der Syntaktik, Semiotik und Semantik zugrunde liegt und das effektive Dasein der Kunstwerke rechtfertigt.

Zeichenwelt

Das ästhetische Sein enthüllt sich als eine Welt der Zeichen. Jedes ästhetische Merkmal äußert sich als Zeichen und jeder ästhetische Reiz beruht auf seiner anziehenden oder abstoßenden Kraft. Nun ist aber leicht einzusehen, daß jede Wahrnehmung, die sich, wie die ästhetische, den Zeichen zuwendet, nicht auf bloße Feststellung beschränken kann. Der Prozeß der ästhetischen Wahrnehmung ist außerordentlich komplex, jeder feststellende Akt offenbart hier sogleich einen halb offenen, halb versteckten Vorgang der Deutung. Denn es gehört fast zur Natur eines Zeichens, daß seine Feststellung in Wahrheit auf einer Deutung beruht. Jedes Zeichen verweist auf Bedeutungseinheit. Der Seinsmodus der Kunstwerke, Schönheit, semantisch verstanden, ist stets das Zeichen einer Bedeutungseinheit. „Abblendungen: Fächertänze / ein Schwarm, die Reiher sind blau / Kolibris, Pazifikkranze / um die dunklen Stellen der Frau.“ Ohne Zweifel wird in diesem Vers die Feststellung nur vorgetäuscht. Jedes Wort, jede Zeile, die im einzelnen ausgedrückte ästhetische Wahrnehmungen zugleich herstellen und ausdrücken, sind im Grunde schon aufgezeichnete Deutungen der „dunklen Stellen der Frau“. Auch der auffallende substantivische Charakter der Zeilen verrät die Zeichenwelt, die enthüllt wurde. Zu Wort kommend, fallen die Zeichen in besonderem Maße den Substantiven anheim. „Worte, Worte – Substantive!“ – notiert Gottfried Benn, von dem auch jene Zeilen stammen, in „Probleme der Lyrik“.

Francis Ponge, der in seinem Essay über „Braque“ hervorhebt, wie sehr uns dieser Maler von neuem den einfachen ursprünglichen Dingen ausliefert, den Bratpfannen, den Kannen, den Kisten, einem toten Fisch, dem Stückchen Kohle, weiß sehr genau, daß schon diese Reduktion auf das reine Ding, dem wir, wie er meint, „wie ein Urmensch“ begegnen, hier nicht durch Wahrnehmungen, sondern durch Deutung zustande kam. Er hätte auch auf sich selbst verweisen können, um die Zeichenwelt eines Seins, das einer ästhetischen Wahrnehmung anheimfiel, unter Beweis zu stellen. „Le Parti pris des Choses“ gibt Beispiele in Prosa zu Dingen – „Der Regen“, „Die Molluske“, „Die Zigarette“ –, deren Feststellung gleichzeitig Deutung ist, so daß sie gleichermaßen der wirklichen Welt wie der Sphäre der Zeichen angehören, worin dann ihr ästhetischer Zustand und Reiz besteht. Abschließend kann man hinzufügen, daß alles, was in der Mitrealität des Kunstwerks auf Wirklichkeit beruht, das Thema eines möglichen Inhalts, der geschichtliche Augenblick, die physikalischen Mittel der Herstellung, gesellschaftliche Umstände usw., feststellbar bleibt, wäh-

rend die ästhetischen Momente sich der bloßen Feststellung entziehen. Das „Mit-“ gehört dem Bereich einer Wahrnehmung an, deren Quintessenz in der Deutung besteht. Die Deutbarkeit, die Auslegung der Zeichenwelt, begünstigt nicht nur die erste Phase des Kunstwerks, also seine Herstellung, auch der ästhetische Reiz der zweiten Phase, des Urteils, der Kritik, beruht auf diesen Vorgängen.

Ästhetische Elemente

Auf dem Zeichencharakter der Kunstwerke beruht ihre Zerlegbarkeit in ästhetische Elemente. Wenn jeder ästhetische Prozeß ein Zeichenprozeß ist, so ist das hergestellte Kunstwerk aus elementaren ästhetischen Zeichen aufgebaut. Darauf beruht der kompositionelle Charakter der Kunst überhaupt. („Die Harmonisierung des Ganzen auf der Leinwand ist der Weg, welcher zum Kunstwerk führt“, sagt Kandinsky.) Unter einem ästhetischen Element eines ästhetischen Gegenstandes, also eines Kunstwerks, ist ein Bestandteil zu verstehen, der als ästhetisches Zeichen aufgefaßt, aber nicht weiter in andere ästhetische Zeichen zerlegt werden kann. Zerlegung eines ästhetischen Gegenstandes in ästhetische Elemente heißt ästhetische Analysis, auch semiotische Analysis im ästhetischen Sinne. Sie darf nicht verwechselt werden mit einer technologischen Analysis, in der es um Mittel geht, auch nicht mit einer formalen Analysis, die Formen überhaupt bloßlegt oder mit einer inhaltlichen Analysis, die, wenn sie bis zur Seinshematik vordringt, den kategorialen Aufbau im ontologischen Sinne studiert. Insbesondere stellen rein mathematische Elemente keine ästhetischen Elemente dar, obgleich sie an deren technologischer, inhaltlicher oder formaler Konstituierung beteiligt sein können.

Ästhetische Elemente bedeuten kleinste ästhetische Einheiten und heraushebbare ästhetische Strukturen, aber nicht die Angabe geometrischer Konfigurationen oder arithmetischer Beziehungen, die wahrgenommen werden können. Das ästhetische Element kann nie auf geometrische oder arithmetische Elemente reduziert werden. Denn das ästhetische Element wird noch ästhetisch wahrgenommen, es ist ein mitreales Gebilde, während die festgestellten mathematischen Relationen zur idealen Seinsweise gehören. Die Hogarthsche Wellenlinie ist nicht schön, ist kein ästhetisches Element, sofern darunter ihre rein mathematische Beschaffenheit, die Gleichung, das Kurvenbild verstanden wird; die Hogarthsche Wellenlinie ist schön auf diesem oder jenem Grund, in dieser oder jener Technik gezeichnet und in diesem oder jenem Flächenverhältnis aufgesetzt; sie wird ästhetisches Element, sofern sie als kompositionelles Element eines ästhetischen Zeichenprozesses auftritt. Entsprechendes ließe sich von Max Bills „sechs gleichlangen Linien“ sagen, deren Schönheit nicht auf der Wahrheit der metrischen Angabe beruht, sondern auf ihrer Anordnung auf der Fläche, auf der verschiedenen Intensität, durch die sie wahrnehmbar werden, auf den topologischen Verhältnissen, die sie auf der Fläche erzeugen. Jean Arp sprach einmal von „geometrischen Botschaften“, von „Linien, die in grundlose Tiefen loten“, von „ernsten

Linien“, „lachenden Linien“, „weißglühenden Linien“. Er hat damit auf seine Weise ausgedrückt, wie man mathematische Elemente in ästhetische verwandelt. Max Bill spricht vom „roten Punkt . . . auf der weißen Leinwand“; er erklärt also, daß die ästhetische Realität weder aus dieser Farbe noch aus jener Fläche oder Form verstanden werden kann, sondern nur als Verhältnis zwischen Farbe und Form, zwischen sinnlichen und mathematischen Elementen wirksam wird. Die Gestaltung der Modalität, die das Kunstwerk seinsmäßig bestimmt, arbeitet weder die rein sinnlichen noch die rein formalen Elemente aus, sie nuanciert in erster Linie die Relationen. Der Modus der Mitrealität, des Ästhetischen, des Schönen ist ein Zustand, der sich weniger in Dingen als in Relationen manifestiert.

„Vergessen wir die Dinge, betrachten wir nur die Beziehungen“, heißt es in Georges Braques Aufzeichnungen „Der Tag und die Nacht“. Hier liegt einer der Gründe, der von Anfang an die Entwicklung der Malerei in die Richtung einer abstrakten, gegenstandsfreien Kunst drängte. Das ästhetische Verarbeiten der Perspektiventheorie und der Proportionentheorie wurzelte keineswegs nur in den Bedürfnissen eines abbildenden Realitätsbewußtseins, mit ihm vollzog sich auch die bewußte zunehmende Verlagerung des wahrnehmbar Ästhetischen und Schönen aus dinglichen in relationale Gefüge. Für die integrale Seinsverfassung des Kunstwerks folgt, daß seine Schönheit, die ästhetische Positivität, nicht durch ein – im metaphysischen Sinne – Einzelnes bestimmt wird, sondern durch das Viele, für das allein ja kompositionelle, relationale Bestimmungen gelten. In dem Maße, wie Kunst gerade im experimentellen Charakter ihrer Arbeit die Seinsfrage stellt („Warum ist Seiendes und nicht vielmehr Nichts?“), hebt sie durch ihr Ergebnis, das Kunstwerk, die ontologische Differenz zwischen Sein und Seiendem auf. Das Seiende wird gleichgültig, aber das Sein dieses Seienden tritt hervor. Die gestaltete Modalität des Kunstwerks berücksichtigt nicht das vielerlei Seiende, aus dem es sich realiter konstituiert, sondern bezieht sich auf das eine Sein dieses Seienden, das die Realien in den integrierenden Zustand der Mitrealität versetzt. Das Ästhetische ist also ontologisch, nicht ontisch bestimmt.

Ästhetische Elemente, also auch ästhetische Zeichen, sind nicht Zeichen dieses oder jenes Seienden, einer Figur, eines Dinges, eines geometrischen oder arithmetischen Verhältnisses, sondern Zeichen des Seins (dieses Seienden), Sinneinheiten, wenn man dieses Wort verwenden will, die eigentlich nicht etwas „sind“, sondern etwas „bedeuten“. Sie können „ausgelegt“, „gedeutet“, nicht unmittelbar „festgestellt“ und „berichtet“ werden. Jeder Bericht über ein Kunstwerk, der mit seiner Deskription beginnt, ist zunächst eine kategoriale Analytik, denn er ist im ontischen Sinne darstellend. Er berücksichtigt nicht das Ästhetische, sondern das Thematische; er ist ontische Zerlegung. Die ästhetische Analyse hingegen, die nachfolgt, reflektiert nicht auf kategoriale Elemente, sondern auf ästhetische, auf ästhetische Zeichen; es handelt sich um eine ontologische Zerlegung, die ausschließlich die Gestaltung einer bestimmten Modalität betrifft. In dem Maße, wie die kategoriale Deskription der realen und the-

matischen Verhältnisse des Kunstwerks, gleichgültig ob Bild oder Gedicht, den Prinzipien der Kategorialanalyse verfällt, gehört die Bestimmung seiner ästhetischen Merkmale, also auch das ästhetische Urteil, zum Verfahren der ästhetischen Analysis. Sie trachtet einen Zeichenprozeß zu erfassen, läßt die Deskription nunmehr von einer Hermeneutik begleitet sein und ersetzt die Kategorien durch Bedeutungseinheiten, deren Gesetze aus der phänomenologischen Theorie und, in bestimmten Fällen, aus der Existenzialanalytik folgen.

Auch die Stilbegriffe, deren sich die offizielle Kunstgeschichte traditionell bedient, werden von diesen Zusammenhängen getragen, anerkannt oder abgewiesen. Realismus, Naturalismus, Romantik, Symbolismus, Klassik, Barock, Expressionismus, Impressionismus, Kubismus usw., nicht immer kennzeichnet ein solcher Begriff den Modus des Ästhetischen, bezieht sich also nicht durchgängig auf Kunstwerke selbst, sondern auf gewisse seiner realen Merkmale. Mit anderen Worten, nicht jeder Stilbegriff hat einen ästhetischen Sinn, manche erschöpfen sich im Kategorialen, andere im Methodischen. Der „Realismus“ z. B. bezieht sich auf den Modus der „Realität“, der als solcher gerade nicht das Ästhetische kennzeichnet. Primär wendet er sich der „dargestellten Welt“ zu, und es liegt in unserem Interesse, diese dargestellte Welt dadurch als Realität zu erklären, daß analytisch und deskriptiv Realkategorien zur Geltung gebracht werden.

Die Feststellung des Realismus muß sich also einem Bildgehalt zuwenden und diesen Bildgehalt mit Hilfe einer kategorialanalytischen Beschreibung ausschöpfen können, derart, daß ein Wahrheitskriterium der Übereinstimmung zur Anwendung gelangt. Die ermittelte Zeichenthematik kommt fast vollständig mit „Zeichen für Etwas“ aus, die ikonischer Natur sind; Designata wirken bestimmend, Denotata treten in den Hintergrund oder spielen überhaupt keine Rolle. Auch der Impressionismus bezieht seine Bestimmungsstücke primär aus der kategorial übersehbaren Welt. E. G. Gombrich bemerkt zu Manets „Balkon“: „Aber es ist eine Tatsache, daß im Freien und im vollen Tageslicht Körper manchmal flach aussehen wie farbige Flecken, und gerade das war die Wirkung, die Manet interessierte. Und so sehen seine Bilder unmittelbarer und natürlicher aus als irgendein alter Meister. Vor dem Original hat man das Gefühl, wirklich dieser Gruppe auf dem Balkon gegenüberzustehen.“ Diese Beschreibung reflektiert auf die wichtigsten impressionistischen Prinzipien, aber nur so weit sie auf eine sensualistische Theorie bezogen werden. Sie definiert die physikalische Realität der Farben, der Linien, der Lichter und Schatten, aber nicht ihre ästhetische Nuancierung. Es werden Signale erfaßt, keine Zeichen; erkenntnistheoretische Sachverhalte, aber keine ästhetischen Relationen ausgesprochen; Optik an Stelle der Ästhetik. Versucht man von dieser Optik aus die Ästhetik des Impressionismus aufzubauen, gelangt man zu einer Art von Befriedigungslehre, aber nicht zu einer Theorie der Schönheit impressionistischer Kunstwerke. Selbst die oft hervorgehobene Entdeckung der „wahren Farben der Dinge“ – zuletzt von Maurice Gieure in seiner „Initiation à l'oeuvre de Picasso“ – die dem Impressionismus zugeschrieben wird, bezeichnet noch nicht die

ästhetische Seite der Malerei der Monet, Cézanne usw., sondern lediglich eine bestimmte Realontologie der Farben, die mit kategorialen und phänomenalen Mitteln (Analysen) von beinahe jeder impressionistischen Darstellung abgehoben werden kann.

Mit Cézanne ist übrigens sichtbar geworden, wie wenig ein kategorial oder phänomenal bestimmter, sich auf realontologische Farbverhältnisse beziehender Begriff von „Impressionismus“ ausreicht, ein Kunstwerk, nicht bloß eine Technik, eine ästhetische, nicht bloß eine physikalische Realität authentisch zu beschreiben und zu klassifizieren. Man kommt eben auf Grund kategorialer oder phänomenaler Analysen von Thematiken und Materialien nur zur dargestellten Welt und zur Technik dieser Darstellung, aber nicht zu einer ästhetischen Einheit, die man Stil nennen könnte; denn sofern Stil ästhetisch gefaßt wird, konstituiert er sich aus ästhetischen Elementen, nicht aus ontischen und technischen. Maurice Gieure, der in seinem Buch ausdrücklich den Weg von der „Ästhetik Cézannes“ zur „Ästhetik Picassos“ beschrieben hat, verläßt denn auch sehr schnell die bloß kategoriale oder phänomenale Klassifikation der Stilmerkmale und entwickelt eine ästhetische Analyse, die Zeichen und Zeichenkomplexe herausstellt. Zunächst unterscheidet er „Prinzipien der Objektivität“ von „Prinzipien der Subjektivität“, erstere sind für Cézanne, letztere für Picasso gültig. Aus dieser erkenntnistheoretisch-ontologischen Differenz dringt er zur Ästhetik vor, indem er zu den Zeichenthematiken übergeht. Als Kriterium für Cézannes „objectivisme subjectif“ gilt: „les apparences figuratives d'essence réaliste sont immédiatement comprises“. Für Picassos „subjectivisme objectif“ lautet das Kriterium: „les figurations sont des signes symboliques à déchiffrer“.

Für die ontologische Verdichtung der Realität (Material und Thematik) zur Mitrealität, der physikalischen Daten zu ästhetischen Zeichen macht Gieure bei Cézanne eine „amplification“, eine Übertreibung verantwortlich, bei Picasso sieht er in dieser Hinsicht eine „traduction“, eine Übertragung wirksam. Jene führt zu einer „Sur-Objektivität“, die sich durch „structurations surordonnantes“ auszeichnet, diese gelangt zu einer „Hyper-Objektivität“, die in „Ideogrammen“ sichtbar wird. Gieures „Sur-Objektivität“ und „Hyper-Objektivität“ können im Rahmen unserer Terminologie als Äußerung der „Mitrealität“, des Themas wie der Mittel, aufgefaßt werden; „Strukturen“ und „Ideogramme“ erweisen sich als „ästhetische Elemente“. Gieures Darlegung stellt demnach eine „ästhetische Analyse“ dar. Eine Stilbestimmung, das möchte ich allgemein zum Ausdruck bringen, kann nur als Ergebnis einer ästhetischen Analyse, nicht als Resultat einer kategorialen Zerlegung erzielt werden. Wenn Stil überhaupt als ästhetischer Begriff fungieren soll, so muß er aus ästhetischen, nicht bloß aus kategorialen oder phänomenalen Elementen, aus ästhetischen Zeichen, nicht aus sinnlichen Signalen konstituiert werden. Nicht nur die Herstellung des Kunstwerks aus Realien transzendiert diese Realien, auch die Analysis des Kunstwerks im Rahmen der ästhetischen Theorie, die das Urteil begründet, muß beständig die realen Mittel und das reale Thema zu ästhetischen Medien und Zeichen transzendieren,

damit das Urteil letztlich das ästhetische Sein des Kunstwerks tatsächlich erfaßt.

Die metaphysische Sprache, deren man sich dabei bedient, erleichtert uns das Verlassen des Horizontes der puren Wirklichkeit; denn jeder metaphysische Begriff „bezeichnet“ oder „bedeutet“ ja nicht nur etwas, er übersteigt, er transzendiert auch etwas. Er leitet die „Hypersignifikation“ ein, von der Gieure in bezug auf Picassos Ideogramme spricht. Die metaphysische Sprache ist gleichsam essentiell eine Sprache der Hypersignifikation. Das Ästhetische spielt dementsprechend im Rahmen der Metaphysik die Rolle der Hypersignifikation des Modus der Wirklichkeit. Offensichtlich macht der Nachweis solcher Hypersignifikationen, die in der modernen Kunst eine bedeutende Rolle spielen, eine Unterscheidung zwischen Makroästhetik und Mikroästhetik notwendig. Die Trennung ästhetischer Grobstrukturen von ästhetischen Feinstrukturen erleichtert Deskription und Explikation des Kunstwerks. Ich darf abschließend darauf hinweisen, daß Hegel in seiner „Ästhetik“ ein Beispiel für diese Art von Hypersignifikation gegeben hat. Er paßt die ästhetische Terminologie, die er verwendet, sehr genau an die metaphysische Sprache an, die er in der „Phänomenologie des Geistes“ und in der „Wissenschaft der Logik“ benötigt. Infolgedessen beschreibt er seine berühmten drei „Kunstformen“, die „symbolische“, die „klassische“ und die „romantische“, weder bloß thematisch noch bloß formal, sondern als „drei Verhältnisse der Idee zu ihrer Gestaltung“, denn erst damit reflektiert er ja auf ihre ästhetischen, nicht nur auf ihre kategorialen Elemente und auf ihre ästhetische, nicht nur kategoriale Einheit. Gerade des „Verhältnis der Idee zu ihrer Gestaltung“ kennzeichnet offensichtlich den Modus der Mitrealität in einem allgemeinen Sinne. Gibt man zu, daß sich durch „das Verhältnis der Idee zu ihrer Gestaltung“ jeweils ein Stilprinzip festlegen läßt, so bedeutet dieses Prinzip tatsächlich eine ästhetische These.

Man kann bei Hegel nachlesen, wie man mit Hilfe einer metaphysischen Sprache die „symbolische“, die „klassische“ und die „romantische Kunstform“ jeweils als „Verhältnis der Idee zu ihrer Gestaltung“ beschreiben kann. Man übersieht sofort, wie sehr sich diese Sprache dabei gewisser Hypersignifikationen bedient – „Fremdheit der Idee“, „Naturgestalt des Geistes“, „selbstbewußte Innerlichkeit“ –, die die subtile Zeichenwelt des ästhetischen Seins elementar und komplex zum Ausdruck bringen.

Erste Klassifikation

Sowohl die Analysis wie die Deutung eines Kunstwerkes beruht auf seiner Zerlegbarkeit in Zeichen. Aber dabei wird eine bestimmte Klassifikation der Zeichen unumgänglich, die Einteilung in „Zeichen für Etwas“ und in „Zeichen von Etwas“. Eine Zerlegung des Kunstwerks vom Standort dieser Klassifikation der Zeichen nennen wir im Anschluß an Morris „semiotische Analysis“. Eine Deutung, die mit solchen Mitteln arbeitet, wäre entsprechend als „semiotische Auslegung“ zu bezeichnen.

Ich habe in „Die Theorie Kafkas“ ausführlich die beiden genannten Klassen von Zeichen behandelt. Hier brauche ich nur zu wiederholen, daß jede Ziffer, durch die wir Mengen, Kardinalzahlen bezeichnen, ein „Zeichen für . . .“ darstellt. Auch ein Porträt, vorausgesetzt, daß es als solches entstanden ist, stellt ein Kunstwerk dar, das als „Zeichen für . . .“ aufzufassen ist. Hingegen ist der Pfiff einer Lokomotive, die sich nähert, als „Zeichen von . . .“ zu verstehen. Entsprechend ist das zertrümmerte und nicht als Instrument komponierte Stückwerk auf Picassos „Stilleben mit Geige“ von 1912 das Zeichen einer Existenz, eine Existenzialie, eine Existenzmitteilung (keine Objektmitteilung), die den ontologischen Sturz und Umsturz einer saturierten Welt verrät, im Ganzen also ein Kunstwerk, das als „Zeichen von . . .“ hinzunehmen ist. Das Bild ist nicht symbolisch gemeint, es ist kein Zeichen, das „für“ eine Auseinanderflucht der Dinge, für einen Umsturz steht, hier wird die ontologische Destruktion selbst vollzogen, denn auch die Geige, das Instrument, kann sich ihr ja nicht entziehen, und daß eine gewisse Art der ästhetischen Rechtfertigung des Seins in diesen Strudel einbezogen wird, darauf verweisen uns eine Reihe anderer Zeichen, die dieses „Stilleben“ enthält.

Wir werden, unter Benutzung der ursprünglich von Kierkegaard stammenden Ausdrücke, alle „Zeichen für Etwas“ als „Objektmitteilungen“ und alle „Zeichen von Etwas“ als „Existenzmitteilungen“ bestimmen. Auch diese Termini sind weit genug, um nicht auf Malerei oder Dichtung ausschließlich eingeschränkt zu bleiben. Und wir gewinnen hier schon die ontologische Klassifikation, daß Kunst sowohl als Objektmitteilung wie auch als Existenzmitteilung möglich ist. Es ist klar, daß es sich hierbei um idealtypische Klassen handelt und daß im Realfall Verschränkungen, Schnitte, Berührungen stattfinden. Aus unserer Definition folgt, daß, sofern es sich bei den ästhetischen Gegenständen und ihrer Wahrnehmung um Zeichen handelt, das hergestellte Schöne sowohl als „Zeichen für Etwas“ wie auch als „Zeichen von Etwas“ sinnvoll ist. Die Wahrnehmung kann sich als Deutung in zwei Richtungen bewegen, sie kann Be-

schreibung in Kategorien sein, falls es sich um „Objektmitteilung“ handelt, aber sie wird Auslegung in Existenzialien bleiben müssen, wenn offensichtlich „Existenzmitteilung“ vorliegt. Es ist kaum nötig, hinzuzufügen, daß das terminologische Rüstzeug der ontologischen Feststellung und Deutung im ersten Fall aus der klassischen, im zweiten Falle aus der nicht-klassischen Metaphysik stammt, also Kategorialanalyse oder Existenzialanalytik darstellt.

Es handelt sich aber sowohl im „Zeichen für Etwas“ wie im „Zeichen von Etwas“ um „Etwas“, also um echte Seinsthetik, die als „Objektmitteilung“ und als „Existenzmitteilung“ Kunst werden kann. Wir stoßen auf zwei verschiedene Zeichenprozesse, die als ästhetische Vorgänge ablaufen und deren Resultate Seiendes im Zustand der Schönheit, im Modus der Mitrealität ist. Es sind wieder ideale Fälle gemeint; Fälle der ästhetischen Theorie, in der wir den ästhetischen Zeichenprozeß der Objektmitteilung als einen kategorialen Vorgang bezeichnen und ihn jeder Art von Kunst zuordnen, die auf Nachahmung, auf Mimesis beruht und in der der ästhetische Zeichenprozeß der Existenzmitteilung einen existenzialen Ablauf beschreibt, der jeder Art von Kunst zugeordnet ist, die nicht auf Nachahmung, nicht auf Mimesis beruht, sondern unmittelbarer Ausdruck einer Seinslage, Verifikation einer Existenz ist. Dort bedeutet die Seinsthetik der Kunst eine Realitätsthetik, hier aber eine Existenzsthetik. Die Wahrnehmung und ihr Korrelat der Deutung zielt dort auf die Beschreibung, auf die Konzeption eines Modells ab, hier aber führt nur die reine Interpretation, die Handhabung eines Schlüssels zum Ziel.

Nun ist aber offensichtlich durch „Objektmitteilung“ und „Existenzmitteilung“ die Seinsthetik der Kunst nicht erschöpft. Was bedeuten Mondrians und Kandinskys „Kompositionen“? – Was Baumeisters „Flächenverhältnisse“ und „Texturen“? – Was Bills „Rhythmus im Raum“? – Seine „Konstruktionen“ und „Energien“? – Vantongerloos „Funktionen“ und Pevsners „Fresken“ und „Projektionen“? – Was ist hier „Objekt“? – Was „Existenz“? – Sicher ist nur, daß alle diese Flächenverhältnisse und Texturen, Konstruktionen und Funktionen, Rhythmen und Projektionen von Kunstwerken abgehoben werden können – wie das Netz äußerster Haut, in der die Kategorien der Objekte oder die Signa der Existenz sich abzeichnen – und wie, ersichtlich, frei und selbständig im Zustand der Schönheit eine Chance des Daseins haben. Wenn man einen Terminus für diese Dinge sucht, so stößt man natürlich auf den Begriff „Form“. Es sind „Formmitteilungen“, die hier als Träger der ästhetischen Merkmale auftreten. Mit ihnen rückt das Resultat der Kunst in die Nachbarschaft mathematischer Phänomene. Aber wir werden doch betonen müssen, daß sich mit diesen „Formmitteilungen“ das Ästhetische nicht als das Mathematische erweist, sondern das Mathematische als Träger des Ästhetischen auftritt. Mathematische Phänomene sind nicht notwendig schön, sondern, und darüber belehren uns ja gerade Bills Rhythmen, Baumeisters Flächenverhältnisse, Kandinskys Kompositionen und Vantongerloos Konstruktionen, zufällig schön. Während die mathe-

matischen Gebilde der stoischen Welt der Determination angehören, bleiben die ästhetischen ihr gerade entzogen.

Hier liegen die ontologischen, genauer: die modalitätentheoretischen Gründe dafür, daß ästhetische Eigenschaften nicht mit formalen identifiziert werden dürfen. Im Hinblick auf das ästhetische Sein sind Gegenstände, existentielle Lagen und Formen durchaus gleichrangig. Sie bestehen relativ zum Ästhetischen, sie definieren es nicht, sie tragen es nur. Sowohl die Nachahmung der Gegenstände wie auch die Präsentation der Existenzialien und die Reduktion auf Formen – Objektmitteilung, Existenzmitteilung und Formmitteilung – sind Möglichkeiten der bewußten Herstellung des Schönen in Kunstwerken. Wie Objekte und Existenzialien haben selbstverständlich auch die Formen ihren Zeichencharakter. Aber der Unterschied zwischen „Zeichen für Etwas“ und „Zeichen von Etwas“ ist in den Formen äußerst relativiert, wenn nicht aufgehoben.

Zweite Klassifikation

Über die Unterscheidung zwischen „Zeichen für Etwas“ und „Zeichen von Etwas“ hinausgehend, erweist sich noch eine weitere Klassifikation als notwendig. Sie stammt ursprünglich von Charles W. Morris. Hier wird sie etwas modifiziert und erweitert. In seinem Artikel „Esthetics and the Theory of Signs“ entwickelt Morris zwei Hauptklassen: ikonische Zeichen und nichtikonische Zeichen. Ikonische Zeichen sind dem, was sie bedeuten, ähnlich, haben Eigenschaften mit ihm gemein; für nichtikonische Zeichen trifft das nicht zu. Pläne, Photos, Modelle, Abbildungen und dergleichen sind natürlich ikonische Zeichen, auch Beschreibungen, die ein Bild entwerfen, kann man als ikonische Beschreibungen bezeichnen. Nichtikonisch sind unsere Wortzeichen für Sachen oder arabische Ziffern für Zahlen bzw. für Mengen. Charles W. Morris spricht alsdann noch von Designata und Denotata. Für ihn hat jedes Zeichen eine Funktion der Vermittlung und Berücksichtigung. Die Klopfzeichen aus der Zelle nebenan können mich veranlassen, so zu handeln, als ob es dort einen Gefangenen gäbe. Die Laute, die ich höre, tragen die Zeichen, sie sind Zeichenträger. Diese Laute bezeichnen das Klopfen. Das Klopfen ist das Designatum der Laute. Die Klopfzeichen vermitteln den Gefangenen nebenan. Der Gefangene ist das Denotatum. Es liegt im Begriff des Zeichens, daß ein Zeichenträger da ist und daß es etwas bezeichnet, ein Designatum hat, aber es braucht nicht etwas zu bedeuten, es braucht kein Denotatum zu haben. Ich kann mich über die Verursachung der Klopfzeichen täuschen, aber so handeln, als hätte ich mich nicht getäuscht, als gäbe es nebenan tatsächlich einen Gefangenen.

Dieser semantische Sachverhalt, dargestellt in einer semiotischen Terminologie, ist für uns von Wichtigkeit. Wir können mit seiner Hilfe tiefere ontologische Zusammenhänge erörtern.

Wenn das Kunstwerk hier als Zeichen bestimmt wird und erfahrungsgemäß auch Realzeichen existieren, erhebt sich vorab die Frage, wie Unterschiede und Übergänge erfaßt werden können. Realität ist eine Modalität des Seins. Die Geschichte der Erkenntnistheorie und der Physik belehrt uns darüber, daß wir keineswegs den Modus der Realität als solchen wahrnehmen, ebensowenig wie Möglichkeit, Notwendigkeit oder ihre Negate als solche konstatiert zu werden vermöchten. Wie das Sein selbst sich in Seiendem äußert, Seiendes als Zeichen des Seins verstanden werden kann, so treten auch die Modalitäten nur als Zeichen auf. Dieses oder jenes Faktum verweist uns zugleich auf diese oder jene Modalität des Seins dieses Faktums. Die Geschichte der Wirklichkeitsbe-

griffe, die traditionelle philosophische Auseinandersetzung über das, was unter Realität verstanden werden soll, markiert sehr deutlich, daß uns Realität nicht im Sinne eindeutiger, definierbarer Feststellung gegeben ist. Gerade in unserer Epoche ist die Physik nachdrücklich auf diesen problematischen Tatbestand gestoßen. Natürlich geht es ihr um die Deskription der Wirklichkeit, aber welche Sachverhalte, welche Zeichen sie zum Ausgangspunkt der Bildung ihrer Wirklichkeitsbegriffe nehmen soll, das ist ihr gerade im Rahmen der modernen Atom- und Quantenphysik fraglich geworden. Nur an wenigen Stellen ihrer Theorien – Werner Heisenbergs „Physikalische Prinzipien der Quantentheorie“ behandelt diesen Punkt methodologisch und programmatisch – sind wir imstande, gewissen Daten der Beobachtung, z. B. der Frequenz und der Intensität der Spektrallinien, Wirklichkeitsbegriffe zuzuordnen. Solche Daten wären dann unzweifelbare Zeichen einer Modalität des Seins, die wir Anlaß haben als Realität zu bezeichnen.

Ähnlich ist die Lage im Rahmen einer Theorie, die der hier eingeführten Modalität der Kunstwerke, also der Schönheit gewidmet ist. Sie wird nur in der ästhetischen Wahrnehmung tatsächlich beobachtet. Und wir hoben bereits hervor, daß diese ästhetische Wahrnehmung der Modalität von einem Akt der Deutung begleitet ist. Auch die Schönheit kann, wie die Realität, nur in Zeichen wahrgenommen werden, und es besteht immer die Aufgabe, diejenigen Daten der Wahrnehmung herauszuheben, denen wir unbezweifelbare Schönheitsbegriffe zuordnen dürfen. Dies alles ist Voraussetzung. Darüber hinaus sind wir jedoch am Unterschied zwischen bloßen physikalischen Signalen, aus denen wir z. B. eine Kausaltheorie aufbauen können, die ja Wirklichkeit definiert, und ästhetischen Zeichen, aus denen wir eine Theorie der Schönheit und der Nichtschönheit entwickeln können, interessiert.

Offensichtlich liegt der Unterschied zwischen Realzeichen und ästhetischen Zeichen in dem, was Morris als „semantische Dimension der Semiose“ bezeichnet hat. Darunter ist die Beziehung zwischen den Zeichenträgern und dem, was designiert oder denotiert wird, zu verstehen. Ein Realzeichen ist auf jeden Fall ein „Zeichen von Etwas“. Sofern es als Zeichen einer Modalität auftritt, ist sein Designatum die Realität. Auch wird mit dem Zeichen unmittelbar das wahrgenommen, was es bedeutet. In bezug auf die Modalität handelt es sich also, wenn das Zeichen selbst real ist, um ein ikonisches Zeichen. Nun designiert jedoch ein Realzeichen nicht bloß die Modalität, es verweist auch auf ein Etwas, auf ein Seiendes. Die ausgestrahlte Frequenz einer Spektrallinie verweist auf energetische Verhältnisse. Die Spektrallinie designiert die Frequenz, aber sie denotiert nicht eindeutig das Atom. Die Quantenmechanik verbietet in gewissen Grenzen den Schluß auf ein reales Atomgefüge. Die „Unbestimmtheitsrelationen“ fixieren die Grenzlinien. „Jedes Bild des Atoms ist eo ipso falsch“, das heißt die Spektren designieren Frequenzen, aber denotieren kein Atom. Die Spektren sind Realzeichen, die ein markantes Designatum, aber kein markantes Denotatum besitzen.

Auch ein Kunstwerk ist, als Zeichen verstanden, zunächst das Zeichen einer Modalität des Seins; ein Zeichen des ästhetischen Seins. Es ver-

hält sich in bezug auf diese Modalität ikonisch. Nun ist das Kunstwerk als Zeichenträger konstituiert aus Realien, aus Lauten, aus Material, aus Farben usw. Durch einen besonderen Prozeß – Herstellung, Genesis des Kunstwerks – wird aus den Realien, aus dem Aggregat der Realzeichen die Mitrealität, das ästhetische Zeichen, die Schönheit des Kunstwerks. Man übersieht sofort, daß dieser Übergang, seintheoretisch verstanden, in einem Wechsel der Modalität besteht. Wenn, modal gesehen, zuvor der Modus der Realität die Designationsphase beherrschte, so tritt jetzt die Mitrealität an seine Stelle, also die Modalität, die den Zeichen ontisch angemessen ist. Man kann beobachten, daß bei einem Realzeichen ausschließlich die Designationsphase, also das Designatum eine Rolle spielt. Der Wirklichkeitsbegriff wird eindeutig nur durch das, was das Zeichen bezeichnet, nicht durch das, was es bedeutet, festgelegt. Der Modus der Mitrealität könnte bezüglich der Realzeichen kein Prinzip der Transposition, sondern nur der Feinstruktur bedeuten. Hingegen wird das ästhetische Zeichen im allgemeinen durch sein Denotatum bestimmt, und die Modalität der Mitrealität definiert hier keine Feinstruktur, sondern ist jetzt der Ausdruck einer Transposition. Der Übergang von einem Aggregat aus Realien zu einem Kunstwerk bedeutet in der ontologischen Dimension den Wechsel vom Modus der Realität zum Modus der Mitrealität. In der semantischen Dimension handelt es sich somit um eine Fortsetzung der Designationsphase in die Denotationsphase. Es ist interessant zu sehen, daß natürlich auch bei der Herstellung eines technischen Gebildes ein Übergang aus der Realität in die Mitrealität vollzogen wird. Aber die Zeichenthematik der technischen Welt ist eine reine Funktionsthematik. Und die Funktionsthematik ist dadurch gekennzeichnet, daß die Funktion, als Zeichen aufgefaßt, nur ein Denotatum besitzt, nämlich die Funktion des Werkzeugs, der Maschine selbst, und dieses Denotatum bezeichnet auch das Designatum, so daß also in diesem Falle die Denotationsphase auch die Designationsphase ausfüllt.

Eine Konsequenz für abstrakte und ungegenständliche Kunst

Es ist notwendig, eine Überlegung anzuschließen, die abstrakte und ungegenständliche Kunst betrifft. Vor allem ihre Realitätsthematik. Wenn auch die Produktionen dieser Art von Kunst als Zeichen aufgefaßt werden sollen, erhebt sich die Frage nach der Natur abstrakter und nicht-figürlicher und nicht-gegenständlicher Zeichen. Man weiß, daß der gesamte ästhetische Zeichenprozeß der Malerei Kandinskys oder Mondrians programmatisch – man vergleiche Kandinskys „Über das Geistige in der Kunst“ oder auch Mondrians „Plastic Art and Pure Plastic Art“ – aus den Elementen Farbe und Form und ihrer Komposition entwickelt wird. Kandinsky sprach von „Farbe und Form“, Mondrian drückte sich spezieller aus, indem er, was die Form anbetraf, gern von „rectangle“ sprach und „in color“ sich auf „the primary hues, red, blue and yellow“ beschränkte.

Selbstverständlich konstituiert sich auch der Zeichenprozeß der klassischen, gegenständlichen Malerei mit Hilfe von Farben und Formen. Aber hier haben diese keine reale, faktische, methodische Selbständigkeit, ihre ursprünglich rein phänomenologische Funktion wird durch Figuren, Gegenstände, Dinge und ihre kosmologische oder nichtkosmologische Anordnung verdeckt. In der konsequenten abstrakten und ungegenständlichen Malerei werden die Mittel zum Zeichenträger und die Zeichen designieren im Grunde nur die Mittel, sie bedeuten aber nichts. Jedes Denotatum der Zeichen, jede inhaltliche Deutung, jedes Bild der Komposition, die pure Komposition ist, wäre falsch und widerspräche der eminenten ontologischen These von der Selbständigkeit der Farbe und der Form im Hinblick auf das Ästhetische. Farben und Formen sind also in der abstrakten und ungegenständlichen Malerei auf Zeichen reduzierbar, deren Denotationsphase geschrumpft ist und deren Designata die reinen Mittel, also Farbe und Form bleiben. Gleichwohl handelt es sich um eine echte mitreale, ästhetische Zeichenwelt, die hier erschlossen wird.

Offenbar erweist sich der Zeichenprozeß, der hier vorliegt, als ein Vorgang, der sich technologisch und ästhetisch seiner Materialität bewußt bleibt. Die Materialität von Farbe und Form wird auch in ihrer Komposition nicht aufgehoben, obgleich die modale Situation verändert wird. Man darf von einem Materialismus abstrakter, ungegenständlicher Kunst sprechen. Die Zeichen rücken, was ihre semantische Dimension anbetrifft, sehr nahe an Realzeichen heran. Farben und Formen fungieren zunächst fast wie Realzeichen. Die Seinsthematik dieser Malerei, eine Realontologie der Farben und Formen, wird zu einer Zeichenthematik, die sich

auf die Designata von Farbe und Form beschränkt und die den ästhetischen Modus jener Materialien rekonstruiert, indem sie ihre ontische Verdichtung auf der Fläche faktisch versuchen kann, ein Vorgang, der technologisch als Komposition zu bezeichnen ist. Kandinskys großer Ausdruck.

Wir stoßen offenbar gerade in der abstrakten Malerei auf die Möglichkeit, an die Stelle der semantischen Verdichtung von Farbe und Form ihre ontische treten zu lassen; es bedarf keiner Umwege mehr über Figuren, Gegenstände und ihre Anordnungen. Der abstrakte, ungegenständliche Maler verhüllt nicht den ontischen Prozeß der Zeichenbildung, sondern entblößt ihn bis hart an die Grenze der Realzeichen, als solche Farben und Formen primär fungieren. Es handelt sich also um den Versuch, aus echten Realzeichen, die nur Designata, keine Denotata haben, die ästhetische Zeichenwelt zu verwirklichen. Wiederum entspricht diese Lage der Kunst der Situation der Physik. Wie in den modernen physikalischen Theorien abstrakte Mechaniken als pure mathematische Zeichenwelten aufgebaut werden, die nur an wenigen Enden an der Realität aufgehängt sind – in der Quantenmechanik wird das abstrakte Gebäude aus der unwiderruflichen, harten Realität der Designata der Spektrallinien, die ja Realzeichen sind, aus Frequenz und Intensität rekonstruiert –, so fordert eine moderne abstrakte, nichtgegenständliche Malerei, um tatsächlich die Realität zu erreichen und Kunst als ontologischen Prozeß zu vollziehen, eine Beschränkung auf Farbe und Form. Offensichtlich sprach Mondrian im Hinblick auf seine „paintings“ mit Recht von der „true vision of reality“ und bemerkte Kandinsky mit großer theoretischer Sicherheit, „daß die kommende Realistik in unserer Periode nicht nur gleichwertig mit der Abstraktion ist, sondern ihr identisch“. Willi Bau-meisters „Eidos“ oder Julius Bissiers „Grundriß des Seins“ sind Beispiele dafür, wie sehr diese Realistik ontologisch verstanden werden muß. „Eidos“ und „Grundriß des Seins“ sind abstrakte, rein ontologische Motive, gemalte Termini, deren Auftreten als Bild die direkte ontologische Arbeit der modernen Kunst verrät.

Ästhetische Faktoren

Das reine Machen vollzieht sich als Versuch. In seinen Grenzen ist es frei. Es stellt die Seinsfrage des Kunstwerks, ohne das Kunstwerk schon zu besitzen. Das bedeutet, daß es die Frage überhaupt stellt, also allgemeiner, als man vermuten möchte. Es gehört zur Metaphysik dieses Vorgangs, daß aus der Möglichkeit des Kunstwerks auf die Möglichkeit des Seienden und des Seins geschlossen wird. Man muß festhalten, daß die Seinsfrage in all ihren Varianten (Was ist das Sein des Seienden? — Warum ist überhaupt Seiendes? —) auf einem Mißverständnis zwischen dem Sein selbst und dem Ausdruck dieses Seins, den Aussagen über dieses Sein, beruht und in ihm entspringt. Nur das Wesen, das seine Erfahrungen und Überlegungen auszusprechen gedenkt, stellt die Seinsfrage. Wenn das ästhetische Sein nun in einer Zeichenwelt besteht, bedeutet also die ästhetische Rechtfertigung des Seins als solchem eine Rechtfertigung aus den Zeichen des Seins.

Das Machen bezieht sich auf die Zeichen. Die Zeichen entstehen im Versuch. Das Sein der Zeichen verwirklicht sich experimentell. Der Satz von der essentiellen Nichtkonstruierbarkeit des Kunstwerks bezieht sich auf das Ästhetische an ihm, auf die Transposition der Realien in Zeichen. In einem Brief Beckmanns findet sich der Satz: „Verändern Sie den optischen Eindruck von der Welt der Gegenstände durch eine transzendente Arithmetik ihres Inneren . . .“ Natürlich bedarf das Machen der sinnvollen Verfahren, die Transpositionen zu bewältigen. Es bedarf der Zeichen erzeugenden Vorgänge. Im Hinblick auf sie sprechen wir von ästhetischen Faktoren. Jeder ästhetische Prozeß wird von Zeichen erzeugenden Faktoren beherrscht. Sie verbrauchen und verändern Realität, indem sie ihr die Modi größerer Intensität verleihen. Im Zustand des ästhetischen Seins haben die Dinge, die Existenzialien, die Bewegungen, die Formen, die größere ontische Dichte. Ästhetische Faktoren sind demnach die fundierenden Prinzipien dieses Zustandes größerer ästhetischer Dichte. Es sind seins-setzende und seins-verändernde Operatoren. Die Klassifikation dieser Faktoren kann hier nicht entworfen werden. Auch sie werden im einzelnen nur empirisch „aufgerafft“. Aber ohne Zweifel gehören z. B. Nachahmung und Erinnerung, Mimesis und Anamnesis zu den ästhetischen Faktoren, die in der Sphäre der klassischen Kunstwerke und ihrer Realitätsthematik diese ontische Verdichtung des Seins, die Transposition in eine Zeichenwelt ermöglichen. Jedes Bild Rembrandts, Monets oder Dix' zeigt den exponierenden Effekt der Nachahmung, und jedes Stück der Prosa Prousts wird zeichenhaft durch die

Verdichtung der Erinnerungsspuren. In einer nichtklassischen Kunst, in einer Malerei Kandinskyscher Intention, in der also ausschließlich die Mittel des Künstlers, Farbe und Form, zum Träger des ästhetischen Seins geworden sind, können dementsprechend die ästhetischen Faktoren nur in kompositionellen Vorgängen bestehen. Kandinskys Definition des Bildes – „Komposition ist eine Zusammenstellung farbiger und zeichnerischer Formen, die als solche selbständig existieren, von der inneren Notwendigkeit herausgeholt werden und im dadurch entstandenen gemeinsamen Leben ein Ganzes bilden, welches Bild heißt“ – charakterisiert Wirkung und Resultat der kompositionellen Faktoren, zu denen neben anderen Proportionen, Symmetrien, Asymmetrien, Spektralverhältnisse, Perspektiven, Lagebeziehungen, topologische Relationen u. a. gehören. Natürlich spielen solche kompositionellen Faktoren auch für die Realitäts- bzw. Gegenstandsthematik der klassischen Kunst eine Rolle. Aber ihr Reiz für eine Kandinskysche Malerei besteht ja gerade darin, daß sie rein und außerhalb einer gegenständlichen Sphäre fungieren können.

Form und Abstraktion

Wo immer künstlerische und wissenschaftliche Probleme vorliegen mögen, ihre Lösung hängt heute noch wesentlich von gewissen Voraussetzungen ab, die über das Verhältnis von Form und Inhalt gemacht werden. In der Welt des Ausdrucks und der Mitteilung so gut wie in der Welt der Werbung und der Gestaltung, die Wiedergabe eines Inhalts in einer Form streift die Frage ihrer Differenzierung, und die verwendeten Terminiologien machen von dieser Gebrauch. Die Geschichte des menschlichen Geistes ist weite Strecken von dieser Frage berührt und macht Aktionen und Produkte sichtbar, die Umfang und Tiefe jener Problematik entweder enthüllen oder annullieren. Wir befinden uns immer in der Sphäre des Geistes, wenn Auseinandersetzungen über dieses Thema notwendig werden und stattfinden. In der zunehmenden Autonomie und Emanzipation der modernen Intelligenz sind Vorentscheidungen über Form und Inhalt und ihr Verhältnis gefallen, die sowohl Kunst wie auch Wissenschaft angehen. Das ist der Grund dafür, daß wir uns hier gleichermaßen um die logische wie auch um die ästhetische Seite des Problems zu bemühen haben. Aber damit ist bereits auf die Tatsache angespielt, daß es nicht nur ein Form- und Abstraktionsproblem für die Darstellung der Wahrheit, sondern auch für die Darstellung der Schönheit gibt. Wie im Felde der Wahrheit, so besteht auch im Felde der Schönheit die Möglichkeit, nach Form und Inhalt zu differenzieren. Und es ist sicher, daß erst eine Differenzierung die Chance bietet, Logik und Ästhetik im Rahmen der Theorie zusammenzubringen, zu vereinbaren, denn in der Praxis des Stils und in der Praxis der Ideen spricht man ja schon längst vom „Style d'Idées“, wie der Begriff Julien Bendas lautet.

Logiker und Historiker der Logik haben entwickelt, in welchem Umfange schon bei Aristoteles Erörterungen grammatischer und logischer Sachverhalte vorliegen, die mehr oder weniger von einem konkreten Inhalt der einzelnen Aussage absehen und sich auf eine Analysis der Satzformen beschränken. Im Hinblick darauf nannte Kant wohl als erster die aristotelische Logik eine „formale Logik“. Die Berechtigung hierzu kann man in zwei Umständen sehen: erstens darin, daß die Sätze eine Form haben, also aus speziellen, konkreten, inhaltlichen Bestandteilen und allgemeinen, abstrakten, formalen Bestandteilen bestehen, so daß man, denkt man sich die inhaltlichen Bestandteile durch Variablen ersetzt, von jedem Satz seine Form abstrahieren kann; zweitens darin, daß Satzfolgen, Schlüsse oder Schlußketten in der Sprache entwickelt werden können, und zwar derart, daß das Wahrsein der erschlossenen Sätze nicht

von ihrem Inhalt, sondern vom Zusammenhang der Formen abhängig ist. Den Idealfall von Sätzen, die in dieser Weise schlußtechnisch zusammenhängen oder, wie man sagt, axiomatisch deduktiv aufgebaut sind und deren Wahrheit in ihrem widerspruchsfreien Fungieren besteht, nennt man im allgemeinen eine Theorie. Darin, daß eine Theorie widerspruchsfrei ist, daß innerhalb ihrer Satzmenge die Wahrheit also als Widerspruchsfreiheit in einem schlußtechnischen, formalen Sinne aufzufassen ist, liegt ihre Unabhängigkeit von einem möglichen realen Inhalt. Ihr Zutreffen in einem bestimmten Bereich der Wirklichkeit kann nicht ebenso formal oder schlußtechnisch gefolgert werden wie ihre Widerspruchsfreiheit. Der Realgehalt einer Theorie ist eine Interpretation, eine empirische Interpretation. Indem man auf Zusammenhänge zwischen Logik und Ästhetik reflektiert, entsteht die Frage, ob auch die Schönheit eines Bildes, einer Plastik, eines Gedichtes unabhängig von der im Bild, im Gedicht, in der Plastik dargestellten Wirklichkeit, die als Inhalt ihrer Formen aufzufassen wäre, wahrgenommen werden kann. Gibt es einen formalen Schönheitsbegriff, wie es einen formalen Wahrheitsbegriff gibt?

Ich betone: eine Logik ist nicht nur deshalb abstrakt und deshalb formal, weil sie von jedem Inhalt absieht (natürlich enthält auch die modernste Logik Theoreme von inhaltlicher Bedeutung), sondern wir bezeichnen sie so, weil sie es gestattet, das Wahrsein von Sätzen unabhängig von ihrem Inhalt nachzuweisen. Dementsprechend wäre eine Kunst nicht nur deshalb als abstrakt oder formal zu bezeichnen, weil sie keine Inhalte, etwa keine Realitätsthematik besitzt, sondern weil sie unter gewissen Bedingungen ihre Schönheit unabhängig von ihren Inhalten entwickelt. Die Formulierung der Wahrheit einer Theorie als ihrer Widerspruchsfreiheit entspricht dem Ausdruck der Schönheit eines Kunstwerks als reiner Komposition. In der Art, wie die Theorie eine Interpretation in der Wirklichkeit haben kann, diese Wirklichkeit aber nur im Verhältnis der Zufälligkeit zur Wahrheit der Theorie besteht, vermag die Komposition der Schönheit durchaus auch vom Figürlichen, vom Gegenständlichen her erreicht zu werden, ohne daß diese Figuren oder Gegenstände darum zugleich schon notwendige Bestandteile der Komposition der Schönheit wären.

Schon in der Ästhetik Hegels spielen die Begriffe „konkret“ und „abstrakt“ eine spezielle kunstphilosophische Rolle. Hegels dialektische Terminologie ist fast immer mit platonischen Vorstellungen durchsetzt, die wie feine begriffliche Intarsien seine ganze Metaphysik so schillernd machen. In der „Ästhetik“ ist dieses Aufgleiten der dialektischen Explikation auf Platonismen besonders deutlich und häufig. Das ist ganz natürlich, denn daß „das Schöne die Idee des Schönen“ sei, gehört hier ebenso zu den Voraussetzungen wie die Definition, daß „die Idee . . . das in sich konkret Allgemeine“ bedeute, und diese Formulierungen gehen in ihrer Fassung auf Platon zurück. Innerhalb der damit involvierten Terminologie treten die Begriffe „konkret“ und „abstrakt“ zunächst nicht als Bezeichnungen für gewisse ontische Verhältnisse, die Formen und Inhalte oder ihr Verhältnis betreffen, am Kunstwerk selbst auf. Auf diesen Punkt beschränkt man sich in der modernen Verwendung dieser Termini.

Bei Hegel indessen geht es zunächst darum, mit ihrer Hilfe Vorgänge zu kennzeichnen, die den Prozeß der ästhetischen Wahrnehmung metaphysisch beschreiben. „Das Ich aber in der Beziehung auf das Objekt hört gleichfalls auf, nur die Abstraktion des Aufmerkens, sinnlichen Anschauens, Beobachtens, und des Auflörens der einzelnen Anschauungen und Beobachtungen in abstrakte Gedanken zu sein. Es wird in sich selbst in diesem Objekt konkret, indem es die Einheit des Begriffs und Realität, die Vereinigung der bisher in Ich und Gegenstand getrennten und deshalb abstrakten Seiten in ihrer Konkretion selber für sich macht“ (p. 148). Erst später kommt es zu einer Anwendung der Begriffe „abstrakt“ und „konkret“, die das Sein des Kunstwerks selbst berücksichtigt. Im Hinblick auf seine „äußere Schönheit“ wird der Begriff „abstrakte Form“ eingeführt und von der „äußeren Schönheit“ im Sinne „der abstrakten Form als Regelmäßigkeit, Symmetrie, Gesetzmäßigkeit, Harmonie“ gesprochen und anschließend „die Schönheit als abstrakte Einheit des sinnlichen Stoffs“ bestimmt (p. 172). Offensichtlich versteht Hegel unter der „abstrakten Form“ eine Form, die auf mathematische, also auf geometrische und arithmetische Konfigurationen und Proportionen zurückgeführt werden kann, wie sein Text beweist. Unter „abstrakter Einheit des sinnlichen Stoffs“ hingegen versteht er „die abstrakte Einheit des Stoffs in Gestalt, Farbe, Ton usf.“.

In einem gewissen Umfang können Hegels sehr allgemeine und metaphysisch abgestimmte Definitionen heute noch beibehalten werden, wenn man festhält, daß es künstlerische Bemühungen gibt, die in seinem Sinne als Erzeugung der Schönheit in abstrakten Formen (z. B. gewisse Stücke von Max Bill) oder als Erzeugung der Schönheit in der abstrakten „Einheit des Stoffs“ in Gestalt, Farbe usf. (Mondrian, Klee usw.) bezeichnet werden können. Hegel selbst führt indessen die „Schönheit abstrakter Form“ und die „Schönheit als abstrakte Einheit des sinnlichen Stoffs“ nur ins Feld, um das „Naturschöne“ als „bloßen Reflex“ des Kunstschönen, als mangelhafte Realisation der „Idee des Schönen“ darzustellen. Als eine selbständige Möglichkeit des Kunstschönen hat er weder die Schönheit abstrakter Formen noch die Schönheit abstrakter Einheit des sinnlichen Stoffs – die ja beide, auftretend in materieller Bindung, sich durch den Modus der Mitrealität auszeichnen – angesehen. Vielleicht hängt das mit einer gewissen Armut seiner Theorie der abstrakten Formen oder Farben selbst zusammen, die, verglichen mit neueren Darstellungen, etwa Jay Hambridges „The Elements of Dynamic Symmetry“, 1948, oder M. A. Rosenstiehls „Traité de la couleur“, einen ausgesprochenen Mangel im Hinblick auf Variation und Differenzierung verraten, wie der Text beweist. Hegels Gedankengänge über die Abstraktion in der Kunst bleiben also entweder bei jener Art von Abstraktion stehen, die aus gegebenen Substraten metaphysische Ideen ableitet, oder sie fassen einfach gewisse auf mathematische Konfigurationen reduzierbare Formen ins Auge. Er dringt zwar bis zur Entstellung vor: „denn auf gewissen Stufen des Kunstbewußtseins und der Darstellung ist das Verlassen und Verzerrern der Naturgebilde nicht unabsichtliche technische Übungslosigkeit und Ungeschicklichkeit, sondern absichtliches Verän-

dern, welches vom Inhalt, der im Bewußtsein ist, ausgeht und von demselben gefordert wird“ (p. 97), aber er stellt doch drei Forderungen, die der Entwicklung einer abstrakten und gegenstandsfreien Kunst keine Möglichkeit bieten.

Diese Forderungen sind: 1. „daß der Inhalt, der zur Kunstdarstellung kommen soll, in sich selbst dieser Darstellung sich fähig zeige“; 2. daß der „Inhalt der Kunst . . . kein Abstraktum in sich selber sei, und zwar nicht nur im Sinne des Sinnlichen als des Konkreten im Gegensatz alles Geistigen und Gedachten, als des in sich Einfachen und Abstrakten“; 3. daß die dem „konkreten Inhalt“ entsprechende „sinnliche Form und Gestaltung . . . ein individuelles in sich vollständiges Konkretes und Einzelnes“ sei (S. 91/92).

Das Faktum, auf das Max Bill in „Worte rund um die Malerei und Plastik“, 1947, hingewiesen hat, daß es zwar „keine gegenstandslose Kunst“ gibt, weil es, wie wir auch schon hervorhoben, im eigentlichen Sinne keine inhaltlose Kunst geben kann, daß aber „konkrete Kunst“ unter Umständen darin besteht, unmittelbarer Prozeß der „Konkretion“ im Sinne der „Vergegenständlichung“ zu sein, der „Gegenständlich-Machung“ (Entwicklung neuer Gegenstände“, „psychische Gegenstände für den geistigen Gebrauch“) – dieses Faktum könnte man sich bei Hegel niemals erörtern denken, obwohl ohne Zweifel jeder Platonismus die Idee „psychischer Gegenstände für den geistigen Gebrauch“ leicht ableiten ließe. Hegel begründet seine einschränkende Auffassung metaphysisch, sozusagen aus seiner „Phänomenologie des Geistes“ und aus der „Wissenschaft der Logik“. Er betont, daß sowohl die Schönheit abstrakter Formen wie auch die Schönheit der abstrakten Einheit des sinnlichen Stoffs – die natürlich für uns heute, um noch einmal Max Bill zu zitieren, letzte „Reduktionen einer Naturerscheinung“ im Sinne des Abstrahierens von der Natur darstellen – „durch ihre Abstraktion unlebendig und keine wahrhaft wirkliche Einheit“ sein könnten, was weiterhin also der Idee der Kunst, „Einheit der abstrakten Idee“ und „Erscheinung ideeller Subjektivität“ (p. 183) zu sein, nicht entspräche. Der Platonismus sowohl als auch die Dialektik in Hegels „Phänomenologie“ und „Ästhetik“ haben demnach die Zurückführung der von ihm so bevorzugten Begriffe „konkret“ und „abstrakt“ auf ihren logischen und ontologischen Bestand verhindert.

Mit gewissen Einschränkungen möchte ich aber die Auffassung Susanne K. Langers in „Abstraction in Science and in Art“, 1951, teilen, die uns versichert, daß „the abstractive process in art would probably always remain unconscious if we did not know from discursive logic what abstraction is“. Abstraktionsverhältnisse, Formstrukturen scheinen tatsächlich der Sprache, die der Grammatik und der Logik verhaftet ist, inhärenter zu sein als anderen Mitteln des Ausdrucks und der Mitteilung, jedenfalls werden wir hier einer solchen Inhärenz leichter inne. Die Formulierung abstrakter und bedeutungsfreier Sachverhalte in der modernen Kunst und die Ausdehnungen unserer Beobachtungen abstrakter und bedeutungsfreier Sachverhalte bis in die klassische Kunst setzen die Ver-

feinerung der modernen Rationalität in logischer und mathematischer Hinsicht voraus.

Die erwähnten Erörterungen Max Bills, die z. B. den Begriff der „Abstraktion“ aus dem entsprechenden „Denkvorgang“ entwickeln, sind ein Beweis für diese Genesis. Er spricht z. B. von einem „roten Punkt . . . der einzig durch sein Verhältnis zur Fläche eine künstlerische Realität ausdrückt“ und fügt hinzu, daß es sich hier „um die Konkretion eines abstrakten Gedankens, also um konkrete Kunst“ handle. Der „Gedanke“ ist für die Logik so viel wie der Sinn einer „Aussage“; es ist ein „abstrakter Gedanke“, wenn er etwas „behauptet“ (also nicht „verwirft“), was, wie in der modernen Logik, syntaktische Beziehungen zwischen bloßen „Zeichen“ zum Ausdruck bringt. Im Beispiel Bills entspricht das „Flächenverhältnis des roten Punktes“ durchaus einer syntaktischen Beziehung. Die Darstellung im Bild ist die Darstellung eines Gedankens in einer bestimmten „Ausdrucksart“, die den logischen Gehalt des Satzes als solchen invariant läßt. Denn es gehört zu den Voraussetzungen einer Logik, daß unter dem „logischen Gehalt eines Satzes“ das zu verstehen ist, worin er „invariant“ ist „gegen den Übergang von einer vorgegebenen zutreffenden Ausdrucksart zu einer beliebig von ihr verschiedenen Ausdrucksart, wenn diese nur gleichfalls zutreffend ist“, wie H. Scholz im Anschluß an Frege, den eigentlichen Schöpfer der modernen Aussagenlogik, es formuliert hat. Was Bill also „Konkretion“ nennt, besteht in der Darstellung eines „Gedankens“, hier eines abstrakten, in einer zutreffenden Ausdrucksart. Der Gedanke ist in diesem Falle, wie Bill sagt, eine „künstlerische Realität“, Mitrealität, wie wir es nennen müßten, also Modus der Schönheit, wie zu ergänzen wäre, und die „Ausdrucksart“ besteht im „Flächenverhältnis“, das als solches sich der an und für sich bedeutungsfreien Zeichen (roter Punkt, Bildfläche) bedient. Gerade durch die „bedeutungsfreien Zeichen“ rückt die Ästhetik der modernen Malerei in die Nachbarschaft zur modernen Logik.

Kandinskys „Über das Geistige in der Kunst“ – und ich denke dabei an die Folgerungen, die dieser Theoretiker und Praktiker der modernen Malerei angesichts des „Heuhaufens“ von Claude Monet gezogen hat, als er sah, „daß der Gegenstand in diesem Bild fehlt“ – kommt für die moderne Kunst in gewisser Hinsicht die gleiche Bedeutung zu, die Freges „Begriffsschrift“ von 1879 für die moderne Logik besitzt. Wie Freges „Begriffsschrift“ eine Fortentwicklung der mathematischen Zeichensprache ist, so stellt Kandinskys „Über das Geistige in der Kunst“ eine Weiterführung der künstlerischen Zeichensprache dar. Wie Frege die Ergänzung der klassischen mathematischen Sprache durch eine „Formelsprache des reinen Denkens“ einleitete, so begann schließlich mit Kandinskys Untersuchung die methodische Ergänzung des klassischen künstlerischen Ausdrucks durch die Zeichensprache der reinen Farben und Formen, also der Versuch einer künstlerischen *characteristica universalis*. Überdies hat auch Susanne K. Langer den hier verfolgten inneren Zusammenhang zwischen ästhetischem und logischem Sein festgehalten, als sie an einer anderen Stelle, und zwar bei Gelegenheit einer Äußerung über Musik in „Philosophy in a New Key“, folgendes ausführte: „Wenn

Musik irgendeine Bedeutung hat, so ist sie semantisch und nicht symptomatisch. Ihre Bedeutung ist offensichtlich nicht die eines Stimulans, das Erregungen hervorruft, noch die eines Signals, das solche anzeigt. Musik ist nicht die Ursache oder das Mittel von Gefühlen, aber deren logischer Ausdruck.“

H. Weinstock, der in seinem Aufsatz „Die Bedeutung von Musik“, 1953, diese Bemerkung Susanne K. Langers zitierte, führt noch eine Erweiterung an. Er meint, daß für Langer „die Musik den Gefühlsbewegungen parallel gehen könne, ohne diese zu beschreiben oder abzumalen“ – und genau dies ist für uns hier wichtig – „daß sie Seinszustände mitteilen könne, ohne Gebrauch von Beziehungen zu machen, wie sie gewöhnlich für solche Mitteilungen in der Literatur oder Malerei verwendet werden.“ Von der logischen Bedeutung der Musik wird also auch hier auf die Seinsthematik reflektiert. In dem Maße, wie die Befreiung von der natürlichen Realitätsthematik über die Abstraktion von gegebenen Gegenständen zur Konkretion ungegebener Gegenstände führt, die Mittel der Darstellung von ehemals jetzt ihre Selbstdarstellung, die Selbstdarstellung der Mittel erzwingen, tritt die figürliche und symbolische Bedeutung zurück zugunsten des direkten logischen Sinns und der Seinsthematik. Es wird, um meine Unterscheidung aus der „Plakatwelt“ anzuführen, nicht mehr repräsentiert und redupliziert, sondern präsentiert und produziert. Ich möchte fast sagen, daß Hegels Bestimmungsstücke der Kunst, „ideelle Subjektivität“ und „Einheit der abstrakten Idee“, im Bereich der modernen Kunst überführt werden können in das, was wir einerseits als „semantische Verdichtung“ („ideelle Subjektivität“) und andererseits als „ontische Dichte“ („Einheit der abstrakten Idee“) entwickelt haben. Es ist ein Unterschied, ob man in der Kunst die Realität als semantische Wirklichkeit hat, demnach als Resultat einer Interpretation, einer Denotation, die den Inhalt betrifft – Hegels „Ästhetik“ und die innerhalb ihrer Grenzen mögliche Kunst gehören hierzu – oder ob man diese Realität faktisch ontisch besitzt, weil man sie selbst unmittelbar auf der Fläche als Flächenverhältnisse produziert – jede moderne Ästhetik fundiert eine Kunst, die Arbeit am Sein ist (und das ist einer der Gründe, weshalb moderne Ästhetik wesentlich Ontologie sein muß). Es handelt sich dabei also um einen Übergang von jener Zeichenwelt, die Realität bedeutet, zu einer Zeichenwelt, die Realität ist.

Nachahmung und Abstraktion

Nachahmung und Abstraktion sind Begriffe, die in der Geschichte und auch in der Kritik der bildenden Kunst eine wesentliche Rolle spielen. Sie werden zur Charakteristik der Darstellung verwendet, bestimmen aber im Grunde ein Verhältnis zum Dargestellten. Natürlich kann Kunst nachahmend und abstrahierend sein. Das bedeutet jedoch nicht, daß Kunst, genauer ästhetisches Sein, als Akt der Nachahmung oder als Akt der Abstraktion zu bestimmen wäre; es besagt vielmehr nur, daß Nachahmung und Abstraktion zu den technischen Mitteln gehören, mit deren Hilfe Kunst hergestellt werden kann; sie haben eine instrumentale, keine ästhetische Bedeutung. Durch Nachahmung und Abstraktion wird nicht die Kunst, sondern ihr technischer Aufwand klassifiziert.

Lessings Nachweis im „Laokoon“, daß bei den Alten nicht die Wiedergabe der Naturwirklichkeit das Prinzip der Kunst gewesen sei, sondern die Herstellung der Schönheit, drückt im klassischen Raum sowohl die Limitation wie auch die Transzendierung der Realität, gebunden an die Erkennbarkeit der Gegenstände, an ihre Physik also, durch die Schönheit aus, die sich der Nachahmung lediglich als eines Mittels bedient. Wir haben zu ergänzen, daß im nichtklassischen Raum dementsprechend nicht die konstruktive Wiedergabe bloßer Formen- und Farbenverhältnisse, wozu die Abstraktion verführen könnte, das Prinzip der Kunst ist, sondern daß auch hier die Herstellung des ästhetischen Seins das Wesentliche bleibt, und daß genau damit Limitation und Transzendierung der Idealität mathematischer Gebilde im künstlerischen Prozeß zum Ausdruck gebracht werden.

Nachahmung deutet also auf Mitteilung, aber Abstraktion auf Ausdruck. Nachahmung bringt daher in ein Verhältnis zur Literatur und zur Physik, aber Abstraktion in ein Verhältnis zur Mathematik und Metaphysik. Es ist demnach kein Zufall, wenn sich Lessing gezwungen sieht, im „Laokoon“ die bildende Kunst gegen die Literatur, die Malerei gegen die Poesie abzugrenzen, wie andererseits Max Bill nicht ohne Grund die „mathematische Denkweise in der Kunst unserer Zeit“ konstatiert.

Kunst als Nachahmung und Objektmitteilung erweist sich stets als Bestandteil klassischer Ontologie, die in Kategorien redet und deren umfassendste Darstellung die „Theodizee“ ist; hier bedeutet sie die Rechtfertigung der effektiven Welt durch ihre ästhetische Wiedergabe. Kunst als Abstraktion und Existenzmitteilung nähert sich immer einer „Fundamentalontologie“, die sich methodisch als eine Analyse der Existenzialien darstellt und systematisch die existentielle Einheit des Ichs in der ästhe-

tischen Aktion zum Ausdruck bringt. Es braucht kaum betont zu werden, daß wir hier nur von den idealen Fällen reden und daß in Wahrheit zwischen Nachahmung und Abstraktion alle Grade und Formen von Kunst möglich sind. Aber angesichts der Tatsache, daß man klassische Kunst unter dem Aspekt möglicher Abstraktionen auf Formen- und Farbenverhältnisse, auf pure Kontraste und Kompositionen zurückführen kann, erweist sich die abstrakte Kunst, als reduzierte Kunst, gleichzeitig elementarer, konzentrierter und spiritueller als klassische Kunst, was die Produktion ästhetischen Seins anbetrifft.

Das Interesse an der Nachahmung entspricht einem Gefühl für Wirklichkeit, das uns natürlich auch in der Kunst heimsucht; aber das Interesse an der Abstraktion ist eine Bestätigung der Irrelevanz ihres Verlustes angesichts der spirituellen Entzückungen, die uns auch in der modernen Kunst nicht verlassen und deren Wesen im ontologischen Vorgang der freien, offenen Möglichkeit vor der gebundenen, abgeschlossenen Wirklichkeit besteht. Diese Umkehrung des klassischen „modalen Gefälles“ – Vorrang der Möglichkeit vor der Wirklichkeit – ist, wie man bei Heidegger nachlesen kann, typisch für die Fundamentalontologie.

Hier ist darauf hinzuweisen, daß der Prozeß der Abstraktion, wie er innerhalb der modernen Kunst auftritt und sich bis zum vollständigen Gegenstandsverlust zu entwickeln vermag, eine vorwiegend formalisierende Tendenz, eine Tendenz auf Formen hat. Dadurch unterscheidet er sich von nachweislich ähnlichen Vorgängen in der klassischen Kunst, wo die Abstraktion vorwiegend die Bedeutung der „ideeierenden Abstraktion“ besitzt. Formalisierende Abstraktionen haben immer eine kompositionelle Bedeutung; aber ideeierende Abstraktionen, um den phänomenologischen Begriff hier einzuführen, dienen einer essentiellen Darstellung im Sinne der Einklammerung aller „daseinszufälligen Merkmale“, bedeuten eine „eidetische Reduktion“. Natürlich gibt es auch hier wieder die Fälle der Überschneidung.

Es ist leicht einzusehen, daß die ideeierende Abstraktion, der es um „Wesen“ geht (gemaltes „Wesen“), stärker in ihrem Ausgangspunkt an eine gegebene natürliche oder reale Gegenstandssphäre gebunden ist als die formalisierende Abstraktion, die vorgegebene Formen einer weiteren Abstraktion unterwerfen kann. Die Rolle der Geometrie in der klassischen Kunst ist bei aller Abstraktion, die sie zum Ausdruck bringt, doch die einer Naturwissenschaft. Geometrisierung des Bildes im Zusammenhang mit Perspektiven- und Proportionentheorie bedeutet vorab erst einmal die Herstellung eines echten Anschauungsraumes und der Illusion des physischen Raumes auf der Fläche bzw. den Entwurf einer Anordnung der ästhetischen Modelle oder Abbilder realer oder irrealer Gegenstände auf dieser geometrisch und optisch vorbereiteten Fläche. Soweit also die Geometrisierung in ihrer ästhetischen Wirksamkeit noch der naturwissenschaftlichen Deskription entspricht, gehört sie zum Anfangsstadium der ideeierenden Abstraktion, die zum Wesen der Dinge vorzustoßen trachtet.

Erst die Geometrisierung, von der Gieure in bezug auf Cézanne spricht, leitet die Erzeugung reiner Formen, die keine Abbilder, keine Modelle

mehr sind, ein; Maßverhältnisse treten zurück, und mathematisch gesprochen handelt es sich jetzt um Kompositionen auf der Fläche, die als projektive oder als topologische Gefüge behandelt werden können. Dementsprechend bezeichnet der Begriff der „Degeometrisierung“, den Gieure zur Charakteristik Braques und Picassos einführt, nicht die totale Aufhebung der Geometrie, sondern den Übergang von perspektivischen, metrischen Gefügen zu projektiven und topologischen Anordnungen. Auch Baumeisters gelegentliche Vorliebe für organische, mikrobiologische und zelluläre Formen und deren Ableitungen bedeutet keine Tendenz auf essentielle oder konfigurative Modelle; daher kann auch nicht von Nachahmungen als dem bezeichnenden technischen Mittel die Rede sein. Vielmehr handelt es sich um Ausgangselemente für formalisierende Abstraktionen, die an der Produktion ästhetischer Kompositionen interessiert sind. Ähnliches ist von Moores auffälliger Bevorzugung der menschlichen Figur zu sagen. Man könnte an die klassische Gesinnung denken. Aber auch hier geht wesentlich die formalisierende Abstraktion der ideeierenden voran. Besonders interessant scheint mir in diesem Zusammenhang Calder zu sein. Es liegt sowohl in der Idee der „Mobile“ wie auch der „Stabile“, daß mit ihnen essentielle Motive gestaltet werden. Der lessingsche Gegensatz aus dem „Laokoon“ müßte an Calders Plastiken neu festgestellt werden. Denn bei Calder werden unmittelbar metaphysische Kategorien (Ruhe, Bewegung, Gleichgewicht) zu plastischen Motiven, Inhalten. Soweit entspricht bei ihm die Darstellung einer ideeierenden Abstraktion. Nun gibt es aber bei Calder auch eine Revolutionierung im Material. Die Abstraktion erstreckt sich sozusagen bereits auf die in der plastischen Arbeit vorausgesetzte Wirklichkeit in einem stofflichen Sinne, also auf die Realitätsmomente der Mitrealität des erwünschten ästhetischen Seins. An Stelle der natürlichen Realien (wie man eingeschränkt sagen darf) wie Stein, Holz, Bronze treten rein technische Realien, Fäden, Blechstücke, Draht usw. Die Technizität der Realität gehört in gewissen Grenzen zur Voraussetzung der hier sich vollziehenden ideeierenden Abstraktion, die das ästhetische Gebilde ermöglicht. Es ist bezeichnend, daß die metaphysischen Motive mit Hilfe physikalisch-technischer Begriffe wie „Stabile“ und „Mobile“ bestimmt und klassifiziert werden.

Gerade bei Picasso und Baumeister, bei Calder und Moore gewinnt man den Eindruck, daß es sich hier um Kunst handelt, die nicht notwendig eine natürliche Welt, eine real vorgegebene Gegenstandssphäre voraussetzt. Nachahmung und Abstraktion gewinnen in diesem Raum moderner Kunst nicht nur eine reinere und neue Art ästhetischen Seins, sondern gehen auch von neuen materiell-technischen Voraussetzungen aus. Das heißt: die moderne Kunst revolutioniert auch die reale Seite der Mitrealität. Wie oft setzt die Abstraktion an Kunstwelten, an Stilen, Manieren, bereits künstlerisch entdeckten, prästabilierten Formen an. Man hat nicht zufällig eine „Epoche in Blau“, eine „assyrische Epoche“ usw. Schon die inhaltlichen Motive der abstrakten Kunst können also in den Bereich der Kunst fallen und einer ausgedrückten, nicht einer vorgegebenen Welt angehören. In diesem Sinne, so möchte ich sagen dürfen,

reflektiert die moderne, abstrakte Kunst – die damit natürlich als ein ganzes, geschlossenes Kontinuum der Schöpfung und Qualität erscheint – über klassische Kunst, die dann ihrerseits als ein im Ganzen gegebener Bereich als eine ästhetische Tradition angesetzt wird. Nicht nur die Ästhetik ist also eine Metasprache, in der wir wahrnehmend und urteilend über Kunst sprechen; schon die Kunst selbst hat sich in ihrer abstrakten, gegenstandsfreien Ausdruckswelt eine solche Metasprache geschaffen . . . eine Metasprache, die nicht das Mittel der Theorie benutzt, sondern sich selbst wieder als Kunst manifestiert hat. So wird man also betonen müssen, daß der modernen Kunst vor allem Kunst zugrunde liegt. Darauf beruht der reflektorische Charakter, den sie unzweifelhaft besitzt. Sie füllt daher auch einen Teil des Konfiniums zwischen Kunst und Ästhetik aus. Sie läßt deutlicher als die klassische Kunst die Prinzipien des ästhetischen Seins erkennen. Es hat metaphysische, seinsmäßige Gründe, wenn das Problem der Kunst überhaupt erst heute wieder ästhetisch und philosophisch faßbar wird. Mit der modernen Kunst wird das Problem der Kunst wieder ein Seinsproblem, weil gerade diese Art der Kunst deutlicher als die klassische eine metaphysische Seinshematik zum Ausdruck bringt, ontologische Arbeit leistet und auf ihre Weise die alte Seinsfrage rekapituliert.

Damit hängt folgendes zusammen. Man darf nicht übersehen, daß moderne Kunst und moderne Literatur, indem sie das Korrektiv der Natur und der Realität zurücktreten lassen oder sogar aufheben, sich weniger an die Sinne als vielmehr unmittelbar an den Geist wenden. „Der Begriff des Menschen“, sagt Kierkegaard, „ist Geist, und man soll sich nicht durch die Tatsache beirren lassen, daß er auch auf zwei Beinen gehen kann.“ Und wir würden ihm in diesem Falle voll und ganz zustimmen. Nun ist Geist wesentlich Gedanke. Es gibt keinen Geist, der sich nicht als Gedanke bekundete, und es existiert nur der ausgedrückte oder mitgeteilte Gedanke, der also in einem weiteren Sinne als Manifestation der Sprache gedeutet werden kann. Von hier aus muß man sowohl auf den gedanklichen, nicht bildlichen, als auch auf den sprachlichen, nicht bloß sensuellen Charakter der modernen Kunst und Literatur hinweisen. Ich möchte noch einmal Kierkegaard anführen dürfen: „Der Begriff der Sprache ist der Gedanke, und man soll sich nicht beirren lassen durch die Tatsache, daß manche gefühlvolle Menschen meinen, die höchste Bedeutung der Sprache liege darin, unartikulierte Laute hervorzubringen.“ Sowohl Hegel wie auch Kierkegaard haben mit Recht davon gesprochen, daß die Malerei die Sprache nach unten, die Musik nach oben begrenze. Aber diese Limitierung ist nur sinnvoll für eine Kunst und eine Literatur, in der die Nachahmung und die natürliche Sprache als Kriterien wirksam sind. Mit der Ergänzung der natürlichen Sprachen durch die künstlichen Sprachen, die exakten Wissenschaften sowohl als auch die Prosa und Poesie, vollzog sich indessen die Erweiterung zu einer universalen Idee der Sprache, in der die moderne künstlerische Ausdruckswelt, die ihre Entstehung einer sukzessiven experimentellen Abstraktion verdankt, Platz hat. In diesem Sinne wird man zugeben, daß wir heute von einer Fortsetzung der Sprache in den Künsten, von der

Malerei bis zur Musik, sprechen dürfen, und wenn man eine genauere Bestimmung für diese generalisierte Sprache wünscht, so wäre darauf hinzuweisen, daß es sich um eine metaphysische Sprache handelt, deren Ausdruckswelt, wenigstens im Prinzip, die gesamte Seinshematik betrifft. Die Schönheiten der philosophischen Prosa beruhen auf dieser metaphysischen Sprache, in die sowohl ästhetische Elemente der Literatur wie logische Elemente der Mathematik eingegangen sind.

Sprachspiele

Mir scheint, daß hier noch ein allgemeinerer Exkurs angeschlossen werden kann, der in gewisser Hinsicht Franz Kafkas Prosa – aber nicht nur seine – zu einer Theorie Ludwig Wittgensteins in Beziehung setzt. In dem Maße, wie Kafkas Romane und Fragmente das eigentümliche Merkmal aufweisen, Kompositionen aus der Sprache, gewissermaßen sprachlogische Texturen zu sein, derart, daß der eigentliche Inhalt, der epische Realgehalt, selbst wenn er klar aufweisbar ist, doch irrelevant bleibt, entwickeln sie sich aus „Sprachspielen“, wie Ludwig Wittgensteins Ausdruck in den „Philosophical Investigations“ lautet. Im Sprachspiel, so hebt Wittgenstein hervor, wird das Wort, der Satz, die Wendung im Gebrauch sinnvoll und erlernbar; im Gebrauch vollzieht es die Benennung und empfängt es Bedeutung. Gewisse Worte bezeichnen Tätigkeiten, die sich als sprachliche Vorgänge abspielen.

Es sind Sprachspiele, die sprachliche Wirkungen haben, Sprache erzeugen. „Fragen“, „Melden“, „Befehlen“, „Lügen“ und andere gehören dazu. Wittgenstein führt sie an, aber in der kafkaschen Prosa werden sie zum Träger epischer Entfaltung. Im Hinblick auf sie nenne ich die kleineren Stücke „Vor dem Gesetz“, „Eine kaiserliche Botschaft“, „Ein Landarzt“ und „Der Hungerkünstler“. In diesen Texten werden wesentliche Eigenheiten der genannten Sprachspiele demonstriert. Aber sie machen auch deutlich, daß im Sprachspiel gleichermaßen Motive der Sprach-erzeugung, der Bildung und Anordnung von Worten und Wendungen sich weitgehend mit herbeigeführten menschlichen Kommunikationsverhältnissen und darüber hinaus auch Seinsverhältnissen identifizieren. Gerade dadurch kommt es zu einer verhältnismäßigen Übereinstimmung und gegenseitigen Mitführung von syntaktischer Folge und epischem Fluß. Natürlich leben auch die großen Romane und Fragmente Kafkas aus solchen Sprachspielen. Ich verweise auf den „Prozeß“ und auf das „Schloß“, deren juristische Diktion bekannt ist. Sie ist ein wesentlicher Teil des epischen Verlaufs. Auf die dabei sichtbar werdenden modalen Verhältnisse werde ich in dem Abschnitt über „Bartleby und K.“ hinweisen. „K . . . beharrt hartnäckig und bis zur Erschöpfung darauf, sein Leben gemäß den Weisungen des Schlosses einzurichten, obwohl er von allen Schloßbürokraten grob zurückgestoßen wird“, so rekapituliert Thomas Mann in einem Entwurf zur amerikanischen Ausgabe den Inhalt des Romans. Aber die „Weisungen“ haben nicht nur eine inhaltliche Bedeutung, sondern auch eine grammatische und stilistische. Die juristische Diktion, die die Spannung weitgehend in die Sprache selbst verlegt, ist

eine Folge der offen oder versteckt formulierten „Weisungen“ oder „Abschläge“ („weder morgen, noch ein andermal“), die als Sprachspiele aufzufassen sind.

Mit Recht spricht Günther Anders in seiner Studie über Kafka davon, daß es bei diesem Autor ein „Beim-Wort-Nehmen“ der Sprache gibt. Jedes Sprachspiel nimmt die Sprache beim Wort, das gehört zu seinem Wesen, denn im Sprachspiel wird das Wort als solches eigentlich erst hergestellt, hier erhält es seine semantische Dimension. Was Anders als Aufdeckung der mikroskopischen Details einzelner Metaphern beschreibt, ist in Wirklichkeit nichts anderes als die Herstellung der Metapher anläßlich eines präparierten Gebrauchs innerhalb eines Sprachspiels. Die kleine Geschichte „Eine alltägliche Verwirrung“ ist ein Beispiel hierzu, sie ist nicht aus der Metapher gearbeitet, sie stellt die Metapher erst her, erst mit dem endgültigen gegenseitigen Versäumen von A und B ist die Metapher komplett, Ausdruck einer „alltäglichen Verwirrung“.

Ich darf noch hinzufügen, daß es sich in der Theorie des Sprachspiels tatsächlich um ein Ernstnehmen der Grammatik handelt. „Welche Art von Gegenstand etwas ist, sagt die Grammatik“, heißt es bei Wittgenstein. Auch gibt er den methodologischen Sinn der Sprachspiele bekannt, wenn er sagt: „Wir führen die Wörter von ihrer metaphysischen wieder auf ihre alltägliche Verwendung zurück.“ Auch bei Kafka erscheint das gesamte metaphysische Klima, das seine Prosa so interessant macht, auf eine alltägliche Bedeutung der Worte und Bilder zurückführbar. Vermutlich würde Wittgenstein die metaphysische Tiefe, die wir beim Lesen kafkascher Texte empfinden, aus den Fehldeutungen seiner Sprachformen erklären. Aber er würde auch hinzusetzen: „Es sind tiefe Beunruhigungen; sie wurzeln so tief in uns, wie die Formen unserer Sprache, und ihre Bedeutung ist so groß wie die Wichtigkeit unserer Sprache“ (111). Was aber im ganzen auf diese Weise enthüllt wird, ist durchaus nichts anderes als die Verdichtung der Worte und Wendungen zu Zeichen, zwischen deren Designata und Denotata einerseits das vollzogen wird, was Anders die „Kollision der Metaphern“ bei Kafka nannte, und andererseits die minutiösen epischen Vorgänge sich abspielen, die zum labyrinthischen Gepräge der Texte gehören. Das von Martin Heidegger formulierte Problem „Was das erste sei und das maßgebende, der Satzbau oder der Dingbau“, läßt sich aus der Prosa Kafkas nicht mehr stellen. Die semantische Dichte der Worte und Aussagen führt zu einer ontischen Verdichtung zwischen „Satzbau“ und „Dingbau“, in der ihre Unterscheidung aufgehoben erscheint. Offenbar gehört diese Eigenschaft zur ästhetischen Intensität der kafkaschen Texte.

Fortsetzung ins Soziologische

Den Gedanken der Sprachspiele zu Ende bringend, muß man auf ihre soziologische Bedeutung aufmerksam machen. Wittgenstein stellt das ausdrücklich fest. Zunächst sieht er die Sprache historisch. „Unsere Sprache kann man ansehen als eine alte Stadt: ein Gewinkel von Gäßchen und Plätzen, alten und neuen Häusern, und Häusern mit Zubauten aus verschiedenen Zeiten; und dies umgeben von einer Menge neuer Vororte mit geraden und regelmäßigen Straßen und mit einförmigen Häusern“ (18). Im Anschluß hieran heißt es: „... Und eine Sprache vorstellen heißt, sich eine Lebensform vorstellen“ (19). Es ist klar, daß die gesellschaftliche Lebensform, die durch ein Sprachspiel definiert werden kann, zugleich eine Lebensform ist, die sprachlich sensibel ist. Damit hängt es dann zusammen, daß das Sprachspiel als ästhetischer Funktor nicht nur ein Kunstwerk zu erzeugen vermag, sondern daß es zugleich auch der ästhetischen Repräsentation einer Lebensform, einer Gesellschaft dienen kann, wie das z. B. in Lukacs' sozial und soziologisch definiertem Realismus verlangt wird. Tatsächlich sind die Elemente, die Wittgenstein zum tragenden Vorgang seiner Sprachspiele macht, wie das Befehlen, das Melden, das Lügen, das Fragen usw., gleichermaßen soziologisch wie grammatisch-syntaktisch von Bedeutung. Der sprachliche Vorgang ist auch ein Ereignis der Kommunikation. Natürlich liegt da wie dort eine metaphysische Position zugrunde, die ihrerseits schließlich in die Seinsthetik hineinreicht, die im Kunstwerk und der ihr zugeordneten Ästhetik wirksam ist. Es drängt sich der Gedanke auf, daß eine Gesellschaft, eine Lebensform, gern den Stil bevorzugt, der dem Sprachspiel entspricht, das auch ihrer metaphysischen Konstellation Ausdruck verleiht.

Selbst hier ist auf Hegel zu verweisen. „Das Kunstwerk aber ist nicht so unbefangen für sich, sondern es ist wesentlich Frage, eine Anrede an die widerklingende Brust, ein Ruf an die Gemüter und Geister“, heißt es in der „Einleitung“ zur „Ästhetik“ (p. 93). Auch die von Hegel bevorzugten Begriffe wie „Weltzustand“, „Situation“, „Situationslosigkeit“ u. a. haben eine soziologische Bedeutung; er benötigt diese Termini, um ästhetische Lagen zu kennzeichnen. „Von jeher“ sei es „die wichtigste Seite der Kunst gewesen, interessante Situationen zu finden, d. h. solche, welche die tiefen und wichtigen Interessen und den wahren Gehalt des Geistes erscheinen machen“ (256). Die wichtigste Ausführung, die Hegel in dieser Hinsicht macht und die offensichtlich, von seiner Zeit aus gesehen, stärker auf die Zukunft gerichtet als seiner Zeit angemessen war,

lautet folgendermaßen: „So kann denn überhaupt in unserem gegenwärtigen Weltzustande das Subjekt allerdings nach dieser oder jener Seite hin aus sich selber handeln, aber jeder einzelne gehört doch, wie er sich wenden und drehen möge, einer bestimmten Ordnung der Gesellschaft an und erscheint nicht als die selbständige totale und zugleich individuell lebendige Gestalt dieser Gesellschaft selber, sondern nur als ein beschränktes Glied derselben . . . Und wenn nun auch die moderne Persönlichkeit in ihrem Gemüt und Charakter sich als Subjekt unendlich ist, und in ihrem Tun und Leiden, Recht, Gesetz, Sittlichkeit usw. erscheint, so ist doch das Dasein des Rechts in diesem einzelnen ebenso beschränkt wie der einzelne selbst, und nicht wie in dem eigentlichen Heroenzustande das Dasein des Rechts, der Sitte, Gesetzmäßigkeit überhaupt. Der einzelne ist jetzt nicht mehr Träger und die ausschließliche Wirklichkeit dieser Mächte, wie im Heroentum“ (250).

Im Rahmen der ästhetischen Komposition handelt es sich hier um einen Zustand der „Dekomposition“, der auf diese Weise soziologisch-metaphysisch beschrieben worden ist. Es ist interessant, daß Willi Baumeister, der diesen Begriff so nachdrücklich verwendet, ihn mit Hilfe einer Metapher kennzeichnet, die aus der Konzertsphäre stammt. Das Zurücktreten bzw. Fortfallen des Dirigenten nennt er einen Zustand der Dekomposition. Die Anordnung der Elemente zu einem Kunstwerk, einem Bild kann in einem entsprechenden Sinne eine „Dekomposition“ sein, wenn es nur das Zuordnen, die Kommunikation der Elemente, aber kein Hervortreten des einzelnen im Sinne ästhetischer Selbständigkeit gibt. Es ist leicht einzusehen, daß in der abstrakten und gegenstandslosen Malerei der Ausdruck der Dekomposition leichter darzustellen ist als in der klassischen Kunst. In der Literatur zeigen Gottfried Benns „Ptolemäer“ und Arno Schmidts „Alexander oder Was ist Wahrheit“ Züge einer Dekomposition, die sowohl soziologisch und metaphysisch im hegelischen Sinne wie ästhetisch im Sinne Baumeisters deutbar ist. Und was für uns nun von Wichtigkeit ist: in beiden Stücken verrät der Jargon die ästhetische Wirksamkeit gewisser Sprachspiele, deren man habhaft wird, wenn man daran denkt, wie sehr in beiden Fällen die „Information“ dem „Zerfall“ gewidmet ist. In Arno Schmidts Prosastudie nähert sich der Stil der „Information“ stark dem Sprachspiel, das den Charakter der „Meldung“ besitzt. Es ist eine militärische Welt, deren innere Lage aufgedeckt wird; ein Feldzug Alexanders, gespiegelt in der Mentalität einiger beliebiger Beteiligten, deren Lebensform auf ein Sprachspiel verweist, in dem Melden und Befehlen, kurz: die Information die entscheidende Rolle spielen. Die Komposition des Ganzen aus epischen Parzellen (genau wie im „Roman des Phänotyps“, in Benns „Ptolemäer“) deutet die jenem Sprachspiel entsprechende Epik an, also die Zerstörung des epischen Aussage- und Fabelflusses klassischer Prägung und ihre Ersetzung durch topographische, seelische, geistige und gesellschaftliche Geländebeschreibungen oder „Aufnahmen“ (wie Arno Schmidts Terminus lautet). Auch der „Phänotyp“ gehört einer sprachlichen Welt an, deren Grammatik und Syntax durch eine Redeweise bestimmt wird, deren Sinn in der (zweckmäßigen, militärischen, klassenkämpferischen

usw.) Information besteht und deren Kommunikationsschema mechanischen Charakter besitzt. Diese Mechanik scheint zwar auf eine metaphysische Position zu verweisen, aber sie zersetzt sie auch. Wie jeder Zerfall, erscheint auch der ästhetisch sichtbar gewordene an Kategorien der Mechanik geknüpft. Die artistische und konstruktive Beschaffenheit eines Stils, der den Zerfall durch seine künstlerische Verwertung exemplifiziert und zu einem Emblem pointiert, das sowohl die Gesellschaft wie auch die Kunst dekoriert, bedient sich also nicht ohne Grund der Information und ihrer zugeordneten Epik.

Übrigens ist auch B. Brechts „Technik des Verfremdungseffektes“ nichts anderes als die ästhetische Ausnützung eines bestimmten Sprachspiels zugunsten der dramatischen Rede und Wirkung. Es geht darum, „dargestellte Vorgänge dem Zuschauer zu verfremden“, wie es in der „Kurzen Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt“, heißt. Brecht weist darauf hin, daß die Technik, die eine Einfühlung bezweckt, der Verfremdung „diametral entgegengesetzt ist“. Es ist klar, daß es Redeweisen („Sprachspiele“) geben muß, die für den einen oder anderen Zweck, der Einfühlung oder der Verfremdung, erschöpfend oder wenigstens hinreichend sind. Einfühlung ist klassische Technik, sie ist aristotelisch, lessingsch; sie gehört zur Mimesis, zur Nachahmung, zur ästhetischen Rechtfertigung dieser oder jener Figur, kurz, der Welt, in der, gemäß der „Theodizee“, alles an seinem Platz ist. Verfremdung ist unklassisch, nichtaristotelisch, nichtlessingsch. Daher notiert Brecht: „Der Schauspieler läßt es auf der Bühne nicht zur restlosen Verwandlung in die darzustellende Person kommen. Er ist nicht Lear, Harpagon, Schwejk, er zeigt diese Leute.“ Also Präsentation an Stelle von Repräsentation, wie ich in der „Plakatwelt“ gesagt habe. Brecht selbst deutet das „Sprachspiel“ an, wenn er bemerkt: „. . . er (der Schauspieler) spielt so, daß man die Alternative möglichst deutlich sieht, so, daß sein Spiel noch die anderen Möglichkeiten ahnen läßt, nur eine der möglichen Varianten darstellt. Er sagt zum Beispiel: ‚Das wirst du mir bezahlen,‘ und er sagt nicht: ‚Ich verzeihe dir das.‘ So bedeuten alle Sätze und Gesten Entscheidungen . . .“ (Interessant ist auch hier das Vordringen der „Möglichkeit“ als dominierende Modalität.) Ich möchte hinzufügen, daß der Verfremdungseffekt, den Brecht für sein Drama, seine Schauspielkunst entdeckt hat, für die moderne Kunst, wo sie, an ihren Affekten gespiegelt, den Schock hervorruft, eine allgemeine Bedeutung besitzt. Sofern es bei Picasso, bei Leger u. a. eine kritische, genauer: eine gesellschaftskritische Funktion der Kunst gibt, ist ein Verfremdungseffekt wirksam. In der frühen Prosa Benns, bei Arno Schmidt, bei Joyce u. a. gewinnt er seine Prosaform. (Die Fabel erschöpft sich nicht als das Ergebnis einer „Mimesis“, vielmehr wird diese nur bis zu dem Punkt geführt, wo die „Verfremdung“ einsetzt. Die Fabel, die Mimesis finden ihren Sinn nicht in einer Repräsentation, sondern in einer Präsentation. Repräsentationen leiten die Rechtfertigung, Präsentationen die Zerstörungen ein.)

Exkurs über Mordepik

Metaphysisch muß konstituiert sein, was ästhetisch gerechtfertigt werden soll. Nur dann hat es Seinshematik. Entscheidet also darüber, was ist und was nicht ist, und dieses Anliegen gehört ebensosehr zu einer Prosa wie zu einer Theorie. Die ästhetische Rechtfertigung erscheint dann wie die Anwendung eines gewissen Auswahlaxioms, dessen wir uns aus gewissen Gründen gegenüber den Dingen und unserer Einbildungskraft bedienen. Da das Sein den Zerfall, den Vorübergang, das Verschwinden des Seienden zuläßt, wird der Geist zu einem Prinzip der Rechtfertigung dieser Vorgänge, und ist er es erst geworden, langsam vervollkommnet in einer Art lautlosen Gebrauchs und Spiels, besteht er auf diesem Verfahren, das uns angesichts möglicher Vernichtung den Wert möglicher Erschaffung versichert. Der Tod, der Abschluß des Sterbens, ist eine Wirklichkeit des Augenblicks. Er demonstriert den Augenblick im gleichen Maße wie die Erschaffung, und der Augenblick ist ebensowohl Kategorie wie auch Existenzial des Schönen. Er gehört zu seiner Seinshematik und begründet seine Zerbrechlichkeit. Jede ästhetische Reproduktion des Todes verwendet ein Thema, das der Seinslage des Schönen kategorial tief verwandt ist, und der Mord, die bewußt hergestellte Form des Todes, und die Lust, die in den sublimen Fällen seinen Vollzug begleitet, erfüllen ebenfalls die Kategorie des Augenblicks, während der Modus der Schönheit durch die Künstlichkeit der Ereignisse hervorgehoben wird. So wird das schauerliche Handwerk der Vernichtung wirklich zu einem Vorgang, der mindestens die Aura der Erschaffung besitzt, so daß Thomas de Quincey mit Recht den „Mord als eine der schönen Künste“ betrachten konnte, wie der zynische Titel seines Essays lautet.

Sofern überhaupt die Literatur ein Medium der Seinserfahrung ist, die den Horizont einer „wirklichen Welt“ übersteigt, ist sie auf sprachliche und thematische Experimente in dieser Hinsicht angewiesen. Man kann den Vorgang leicht begründen. Das literarische Wort kommt schneller und tiefer an die menschlichen Erfahrungen heran als das metaphysische Wort. In Zeiten prekärer Seinslage wird infolgedessen die Literatur sehr leicht zum Vehikel der metaphysischen Bedürfnisse. Die Ausöhnung mit dem Tod ist ein solches Bedürfnis. Es wurzelt tief in unserem Bewußtsein, in unserer existentiellen Lage. Ganz davon abgesehen, daß die abstrakte Einbildungskraft der Metaphysik, will sie sich überhaupt auf Erfahrungen stützen, wie von selbst der konkreten Einbildungskraft der Literatur bedarf, werden gewisse menschliche Erfahrungen

erst über den Umweg der literarischen Vermittlung zu metaphysischen Vermutungen und Erkenntnissen, die überblickt werden können. Die Todeserfahrung gehört dazu. Welche Wissenschaft, welche Philosophie könnte die Todeserfahrung so zu einer Idee, einer metaphysischen Einsicht präparieren, daß sie transparent würde? – In diesen Dingen geht die epische Idee der philosophischen Reflexion voran und breitet den Gegenstand für die Untersuchung aus. Die Literatur bringt gewisse Erfahrungen für die Metaphysik bei. Sie variiert die wirklichen Geschehnisse, macht sie von allen Seiten sichtbar, experimentiert mit ihnen, verwandelt das Seiende in Worte, aus denen dann der philosophische Terminus entwickelt werden kann. Die Analyse des Todes, die zu allen Zeiten von den Metaphysikern gegeben wurde, kommt an Tiefe und Umfang an die Todesthematik der Literatur nicht heran. Hier erst haben sich die großen menschlichen Auseinandersetzungen mit dem Tode vollzogen und niedergeschlagen. Aber die Existenz einer weitverzweigten Mordepik belehrt uns darüber, daß die metaphysische Quintessenz der Vernichtung nicht im natürlichen Tod hervortritt, sondern im bewußt hergestellten Tod, im Mord, und daß dessen Zusammenhang mit dem Modus der Schönheit oder dem Prädikat des Bösen zu den tiefen Problemen der Ästhetik einerseits und der Moral andererseits gehört.

Auch in der Literatur tritt sowohl die kategoriale als auch existenziale Bedeutung des Todes hervor. Die kategoriale Bedeutung – der kosmologische Tod – enthüllt das „dem Verderben ausgesetzte Lebewesen“, wie es Leibniz in der „Theodizee“ formuliert hat. Die existenziale Bedeutung zeigt die eigene „unübersteigbare Möglichkeit“, von der Heidegger in „Sein und Zeit“ spricht. Goethe, im „Werther“ und in den „Wahlverwandtschaften“, demonstriert Beispiele eines kosmologischen Todes; metaphysisch folgt das Ende aus kategorialen Strukturen des Seins. Brochs „Tod des Vergil“ kommt fast einer ungeheueren, die Wirklichkeit des Todes übersteigenden, also metaphysischen Reflexion des Vergil über die „eigene unübersteigbare Möglichkeit“ gleich und stellt somit eine weite epische Enthüllung des existenzialen Todes dar. Oder man vergleiche die Deskription des Todes, die sich in Gionos „Der Husar auf dem Dach“ findet, mit der Todeserfahrung in Goyens „Haus aus Hauch“. Dort ist der Tod kategorial gegenwärtig in den Leichen der an der Pest Verstorbenen, sichtbaren Zeugen eines Naturereignisses in der Landschaft der Durance; hier ist der Tod beständig existenzial gegenwärtig in den Spuren der Erinnerung, in den Andeutungen der Verwesung und des Vorüberganges, die alle Kräfte der Vorstellung und Einbildung heimsuchen. Giono ist deskriptiv. Von Goyen vermerkt Ernst Robert Curtius, der ihn für Deutschland entdeckte und übersetzt hat: „Die Form der Aussage ist nicht deskriptiv, sondern imaginativ.“ Deskriptionen gehen immer kategorial vor, aber in den Imaginationen zerfallen die Kategorien, und an ihre Stelle treten Existenzialien, Zeichen der Existenz. Übrigens kündigt sich die metaphysische Verschiedenheit des Todes bei Giono und Goyen bereits in der ontischen Verschiedenheit der Landschaft an. Naturgefühl, Landschaften gibt es bei beiden, bei Giono die Provence, bei Goyen Texas. Aber Gionos Provence, das Tal der Durance, Manosque ist das

große Draußen, das andere, in das wir ausgesetzt sind; Goyens Texas, das Haus, der Fluß ist die Fülle seines Bewußtseins, Zeichen seines Inseins, erzählender Held selbst: „. . . Und das Haus erscheint jetzt wie ein altes Denkmal in einer Agonie unserer Erinnerung. Gebäude, Wälder, Flüsse, Pracht, Liebe, Geschichte; und alles trat in mich ein, alles in alles verwebt.“ (Man könnte die Literaturmetaphysik der Landschaften leicht weiterführen und man würde z. B. finden, daß Thoreaus See in „Walden“ Gionos Durance nahesteht, während Melvilles Meer in „Moby Dick“ und Goyens Fluß in den Zügen ihres Seins epische Verwandte sind. Aber das gehört nicht hierher.)

Der Mord als Problem der Epik, als Aufgabe der Ästhetik erscheint wohl zum erstenmal bei Edgar A. Poe. Bei ihm wird die Mordepike zur literarischen Gattung. In ihrer weiteren Geschichte findet man Baudelaire (Der Strick), Ambrose Bierce (Mein gelungenster Mord), Kafka (Der Prozeß), Julien Green (Leviathan), Joseph Roth (Beichte eines Mörders), Tennessee Williams (Der schwarze Masseur), G. Bernanos, J. P. Sartre, Jean Giono (Ein König allein), A. Camus, Jean Genet, u. a. Edgar A. Poe, der ja zugleich Epiker und Metaphysiker war, hat den Versuch gemacht, die Mordepike durch ein ontologisches Prinzip im voraus philosophisch zu rechtfertigen. In „Heureka“, einem gewaltigen kosmologischen Entwurf, dessen Gedanken Poes Erzählungen so lange begleitet haben, wird das Prinzip folgendermaßen formuliert: „In der ursprünglichen Einheit des ersten Dinges liegt die Ursache aller Dinge mit der Anlage zu ihrer unvermeidlichen Vernichtung.“ Der gesamten Mordepike liegen Fälle unvermeidlicher Vernichtung zugrunde. Mevilles „Billy Budd“ demonstriert die „unvermeidliche Vernichtung“ in einer Art unversöhnlicher Konsequenz, die man im allgemeinen erst bei Sartre oder Camus erwartet. Poe selbst erzwingt die epische Unvermeidbarkeit der Vernichtung einerseits durch Zeichen für ihren Vollzug, etwa das schwingende Messer in „Der Wassergraben und das Pendel“, oder durch die analytische Aufklärung des Falles, wie z. B. in „Mord in der Rue Morgue“. Was den ästhetischen Reiz der Mordepike ausmacht, ist das Faktum, daß sie reiche Zeichenwelten aufdeckt, Welten, innerhalb deren jedes wirkliche Ereignis schon ein Zeichen des Seins ist, wie ja der Tod überhaupt nicht nur Vollzug unvermeidlicher Vernichtung dem Verderben ausgesetzter Wesen ist, sondern den Schein, das Zeichen fortsetzbaren Daseins, wenn nicht schon bedeutet, so doch hervorruft, derart hervorruft, daß der Vorbehalt der Täuschung den ästhetischen Reiz nicht aufhebt. Von hier kann man P. L. Landsbergs „Versuch über die Erfahrung des Todes“ als eine Fortsetzung, Ergänzung und Wendung zu Poes „Axiom“ ansehen.

Der Modus des Zeichens und der Zeichenwelt tritt noch stärker hervor, wenn man innerhalb der Mordepike auf jene Klasse stößt, in der der Lustmord literarischer Gegenstand ist. Daß das Opfer und der Täter sich ängstigen und im Gefühl der Angst die Vernichtung sich ästhetisch bereits vorbereitet, bedarf nur der flüchtigen Feststellung. In der klassischen Metaphysik der „Theodizee“ schreibt Leibniz: „Nun war es zur Erhaltung der dem Verderben ausgesetzten Lebewesen nötig, daß sie Zeichen besaßen, aus denen sie eine gegenwärtige Gefahr zu erkennen ver-

mochten . . . Die Furcht vor dem Tode dient auch dazu, ihn zu vermeiden . . . “

Daß es bei Edgar A. Poe eine tiefe Verschlingung von Angst und Sein gibt, hat kürzlich N. J. Boussoulas in seiner Schrift „La Peur et l'univers dans l'oeuvre d'Edgar Poe“ gezeigt. Nun ist aber der Lustmord offenbar nicht bloß vom Gefühl der Angst begleitet, sondern auch vom Gefühl der Lust. Die Zeichenwelt des Todes und die Zeichenwelt äußerster Vitalität treffen in der höchsten Konzentration des Augenblicks, der zeitlichen Kategorie des Schönen, der Lust, des Todes zusammen.

Julien Green, der im „Leviathan“ das schauerliche Vergnügen des Lustmords episch zur Darstellung bringt, hat in seinen „Tagebüchern“ unter dem 4. April 1933 eine Notiz vermerkt, die den Zeichencharakter der Mordwelt bestätigt: „In allen meinen Büchern hängt der Gedanke der Angst oder einer sonstwie stärkeren Erregung auf eine unerklärliche Weise mit der Treppe zusammen . . . In ‚Adriene Mesurat‘ stößt die Heldin ihren Vater die Treppe hinab, auf der sie dann einen Teil der Nacht verbringt. Im ‚Leviathan‘ steigt Frau Grosgeorge von Angst gepeinigt treppauf, treppab. In ‚Clefs de la mort‘ überdenkt der Held den beabsichtigten Mord auf der Treppe.“ An zwei Stellen in Julien Greens „Leviathan“ tritt die epische Darstellung in den Dienst einer Welt, in der es gleichermaßen Schönheit und Zerstörung gibt. Natürlich handelt es sich nicht um die zynische Explikation des Verbrechens, sondern um die metaphysische Abschätzung und ästhetische Rechtfertigung eines Seins, in dem das Böse, wie Leibniz in der „Theodizee“ fast ironisch bemerkt, zwar nicht geschaffen, aber „zugelassen ist“.

Die erste Stelle entwirft nur die Vorstellung des Mordes, die zweite aber einen Vollzug. Die Vorstellung: „Er sah auch sie: sie lag ein wenig quer in ihrem Bett, den Kopf nach hinten, die Brust dem Verbrechen oder der Liebe dargeboten, und die wie Flügel erhobenen Arme verschwanden in der schwarzen Flut ihrer schweren Haare. Sie schlief wie eine Tote. Das Blut in ihren Adern floß langsamer und färbte ihre Wangen nicht mehr. Wenn jemand sie eines Nachts tötete, würde man sie sicher so finden, aber sie wäre nackt und ihre Arme, ihre Haare würden bis zur Erde herabhängen; wenn jemand sie würgte, bis er die Luft für immer aus ihren Lungen verjagt, würde sie dieses bleiche Gesicht haben, diesen halbgeöffneten Mund, der nicht mehr schreien könnte.“ Der Vollzug: „In seiner Wut, die ihn jede Kontrolle über seine Gebärden verlieren ließ, empfand er plötzlich eine Regung der Zärtlichkeit, als er die Weiße dieses Fleisches sah, das von einem mühsamen Atem bewegt wurde, und er murmelte den Namen Angèles, aber sie sah ihn an, zwischen den langen Haaren, die ihr Gesicht halb verbargen, und begann wieder zu schreien, außer sich bei dem Gedanken, daß dieser Mann sie vielleicht töten würde. Sie konnte noch sehen, wie die Wut wieder in seine Augen trat, als überschwemmte sie sie, und ihre Farbe änderte, und schloß die Augen. Er hielt sie am Hals und erstickte ihre Schreie in der Kehle. — „Schweig“, wiederholte er in flehendem und wütendem Ton. — Und da sie sich zu befreien und zu schreien versuchte, schlug er sie auf die Brust und ins Gesicht, mehrere Male. Ihm schien plötzlich, der Fluß, die

Bäume, die Luft, alles schwanke um ihn herum und ein anhaltendes Geheul erfülle den Himmel. Die Fäuste hoben und senkten sich, er hatte keine Macht darüber. Sein einziger Gedanke war, diese abscheulichen Schreie, die aus diesem Mund drangen, verstummen zu machen, diesen schrillen Ton, der wie eine Waffe in sein Hirn drang und es zerriß. Ein plötzlicher Schrecken, eben der Schrecken seines Opfers, packte ihn. Er wußte nicht mehr, wie er sich selbst entinnen könne, wie seinem Verbrechen, und wie er seine Hände hindern könne, zu handeln, er wußte nicht mehr, wie er diese Schreie aufhalten solle. Die Augen des jungen Mädchens sahen ihn nicht mehr an, sie waren in der Anstrengung, den Anblick des Gesichtes, das sich über sie neigte, zu fliehen, verdreht, und ebenso glich sie einer Blinden, einer Tollen, sie glich schon dieser Vision der Ermordeten, die er in der letzten Nacht gehabt.“

Dieser Mord ist natürlich ganz vom Verbrecher aus geschildert, und dieses Verbrechen ist einerseits als unvermeidbares kosmologisches Ereignis geschildert; denn es wird ja ausdrücklich gesagt, daß der Mörder nicht weiß, wie er seinem Verbrechen entgehen könne, andererseits aber wird deutlich von „seinem Verbrechen“ gesprochen, etwa so, wie man von „seinem Tod“ spricht, und damit gerät schon eine existenziale Sinnggebung in die Darstellung. Man kann sich den Mord auch vom Opfer her erzählt denken, und das höchst-eigene Verbrechen würde dann zum höchst-eigenen Tod des Opfers. In der kleinen Geschichte der „Mademoiselle Bistouri“ hat Baudelaire wenigstens den Vorhof dieser epischen Möglichkeit betreten. Mademoiselle Bistouri sagt: „Ich möchte, daß er mich einmal mit seinem Besteck und in seinem Kittel besuchte, sogar mit etwas Blut darauf.“ Baudelaire hat in dieser Geschichte auch die bezeichnende metaphysische Metapher gefunden, wenn er von der „guérison au bout d'une lame“, der „Heilung an der Spitze der Klinge“ spricht.

In der Mordepik zwischen Ambrose Bierce und Tennessee Williams vollzieht sich dann ganz deutlich der Übergang zwischen dem Mord und dem Tod als kosmologisches und dem Mord und Tod als existenziales Ereignis. Wenn in „Mein gelungenster Mord“ der Junge seinen in einen Sack eingebundenen Onkel durch einen Widder töten läßt, so wird der letzte Augenblick folgendermaßen beschrieben: „So schrecklich war der Stoß, daß nicht nur das Genick des Mannes zerbrach, sondern auch das Seil zerriß, und der Körper des Verstorbenen lag nun auf der Erde. Die schreckliche Stirn des meteorischen Hammels hatte den Onkel zu einer weichen breiigen Masse zermalmt! Infolge der Erschütterung blieben alle Uhren zwischen Lone Hand und Dutsch Dan's stehen . . .“ Wenn hingegen in der Geschichte „Begierde und der schwarze Masseur“ der Neger am Ende der letzten Massage sein Opfer zerreißt, so wird das folgendermaßen geschildert: „Der schwarze Masseur beugte sich über sein Opfer, das noch atmete. Burns flüsterte. Der schwarze Riese nickte. „Weißt Du, was dir zu tun übrigbleibt?“ fragte das Opfer. Der schwarze Riese nickte. Er nahm den Körper, der nur noch wenig zusammenhielt, und legte ihn behutsam auf einen blankgescheuerten Tisch. Der Riese verschlang Burns. Nach vierundzwanzig Stunden blieben nur die zersplitterten, kahlen Gebeine. Als alles getan war, leuchtete der Himmel in rein-

stem Blau, die besessenen Versammlungen in der Kirche hatten ihr Ende gefunden, die Asche ruhte am Boden, die scharlachroten Feuerwehren waren fort, und der Honigduft war verweht. Stille war zurückgekehrt, und in allem war der Jubel der Erfüllung. Die kahlen Gebeine, die von Burns Buße zurückgeblieben waren, wurden in einen Sack getan und bis zur Endhaltestelle einer Straßenbahn gefahren. Dort stieg der Masseur aus und ging weiter, bis auf die Spitze einer einsamen Anlegebrücke hinaus und versenkte hier seine Last unter der verschwiegenen Oberfläche des Sees. Während der Riese nach Hause zurückkehrte, dachte er über die Genugtuung nach, die er empfand.“

Bei Bierce ist die Vernichtung ein Zeichen des Weltganzen, der Junge ist im Grunde diesem Zeichen ebenso zum Opfer gefallen, wie der Onkel dem Plan des Jungen zum Opfer fällt. Der Widder fungiert ganz und gar als Potenz kosmischer Vernichtung. Aber bei Williams fallen Burns und sein Masseur einer Begierde zum Opfer, die nur zwischen ihnen besteht, zwischen ihnen vereinbart wurde, beide, Burns und der Masseur, sind gewissermaßen nur getrennte Teile ein und derselben Begierde, die hier die Gestalt des Todes angenommen hat, eines bewußt vereinbarten („Weißt du, was dir zu tun übrigbleibt?“ fragte das Opfer) und vollzogenen Todes. Was Tennessee Williams darstellt, ist nichts anderes als die hegelsche „Begierde“, wie sie in der „Phänomenologie“ beschrieben ist. „. . . das Selbstbewußtsein (ist) hiemit seiner selbst nur gewiß durch das Aufheben dieses anderen, das sich ihm als selbständiges Leben darstellt; es ist Begierde.“

Fast sind wir schon bei Sartre. Sieht man davon ab, daß in allen Definitionen, die er für die Begierde, die Liebe, das Geschlecht usw. gegeben hat, Hegels „Phänomenologie“ lebendig ist, entwickelt er den Zusammenhang zwischen Ästhetik und Verbrechen in existentialer Perspektive, vor allem in „Saint Genet“. Er führt den Mörder als „tragischen Helden“ ein. Was im Mord ästhetisch geschieht, ist nicht die Verwirklichung des Mordes, sondern die Verwirklichung des Mörders. Es handelt sich nicht um die Sache, sondern um den, der die Sache tut. In bezug auf Genet schreibt er: „Genet ist weit davon entfernt, ‚den Mord als eine der schönen Künste‘ zu betrachten. Der Verbrecher macht nicht Schönheit: er ist selbst die unverbildete Schönheit.“

Man wird kaum eine reichere und subtilere, wenn auch bedrückendere Zeichenwelt finden, die, wie hier, Begierde, Mord, ästhetischen Reiz und episches Wort beständig ineinander überführt. In jeder Zone des Seins, in der die Zeichen des Zufalls und der Vernichtung so deutlich sind, erscheint aber auch der Modus der Schönheit, obwohl es eine Täuschung ist, ihnen ausgesetzt; seine Konturen werden unschärfer, sie scheinen sich selbst aufzulösen, scheinen verdunkelt.

Metaphysische Beobachtungen an Bartleby und K.

Man kann die Literatur von außen betrachten, ihren Anblick im Ganzen geistiger Äußerungen und Vorgänge studieren oder aber immanent, in ihrem eigenen Medium, gewissermaßen von einem Winkel ihres Daseins aus untersuchen. Im ersten Falle kann sie innerhalb gewisser Grenzen objektiviert werden, im zweiten Falle wird man getragen vom literarischen Akt selbst; die Analyse ist nur eine Fortsetzung der Literatur und die Interpretation des Worts nur die verdünnte Emanation seiner Schöpfung. Ergebnisse gibt es in beiden Fällen, aber ihre Vereinbarung gelingt nur, wenn man sich entschließt, sie auf einen nicht weiter zu begrenzenden Horizont zu reduzieren, innerhalb dessen der literarische Prozeß als eine meta-literarische Tätigkeit erscheint, als eine Art, an der Seinsthetik hervortritt und demnach *episch darüber entscheidet, was ist und was nicht ist*. Denn dies ist ja der genaue ontologische Sinn der literarischen Aussage, unverwechselbar mit jeder wissenschaftlichen oder philosophischen These, wenn man Form, Art und Grad bedenkt; nur in der Intention verwandt.

Man wird einwenden, daß bei einer Reduktion der Literatur auf ihre metaphysische Seinsthetik das epische Gebilde zerstört wird, daß es an Reichtum, Schönheit und literarischer Fülle verliert. Indessen wird übersehen, daß auch die Epik der Literatur genau so ontologisch eingestellt ist wie die Wissenschaft und daß jede meta-literarische Untersuchung eines bestimmten Werks durchaus eine spezifische bleibt. Es handelt sich bei der Reduktion eines Romans, einer Erzählung, einer Story usw. auf die Seinsthetik um einen Vorgang, der jener Herstellung eines Dünnschliffs entspricht, der in der Gesteinskunde oder in der Metallurgie an die Stelle des unhandlichen Materials tritt. Natürlich ist der Dünnschliff das Ergebnis einer Destruktion des ursprünglichen Stoffs. Aber die Art der Substanz ist unverändert, im Gegenteil, der Dünnschliff, der transparente Zustand des ursprünglich undurchsichtigen Materials, läßt die individuellen Züge deutlicher, wenn auch diskret hervortreten.

Allerdings treffen jetzt – im Dünnschliff des literarischen Werks – die geistesgeschichtlichen und literaturwissenschaftlichen Kategorien, die ja ohnehin etwas abgegriffen und unverbindlich sind, nur noch mit stärkster Einschränkung zu. Sie mögen für *makro-literarische Strukturen* eines Werks gültig sein und zeitgeschichtliche, stilgeschichtliche oder formenkundliche Einordnungen erlauben, für die *mikro-literarische Klassifikation*, mit der die ästhetischen und ontologischen Feinstrukturen hervortreten, kommen sie nicht mehr in Betracht, weil sie die neuen Ele-

mente einfach nicht erfassen. Mit dem Versagen historischer und morphologischer Begriffe und Bestimmungen bieten sich aber fast automatisch die metaphysischen und ontologischen Terminologien als die unerläßlichen an, weil die Elemente und Strukturen, die durch sie bezeichnet werden, nicht etwa an das literarische Werk herangebracht werden, sondern ihm selbst als essentielle, notwendige Bestandteile innewohnen. Denn jeder Roman, jede Erzählung usw. tritt ja als ein Seiendes auf, und was formal oder inhaltlich von ihnen ausgesagt wird, kann selbst wiederum nur als Seiendes verstanden werden. Man kann sich in der neuen Terminologie ausgezeichnet über Literatur verständigen, weil sie älter, reicher und subtiler ist als die literaturwissenschaftliche Rede-weise, deren Syntax offenbar ohne Grundsätze ist. Nun kann man vorhandene Hypothesen, Theorien und Erfahrungen, metaphysischer Herkunft und in langer Tradition relativ sorgfältig untersucht (wenn man die ideologische, weltanschauliche Ausweitung als unverbindliche Konsequenzen streicht), wie leicht zu handhabende Instrumente übernehmen und anwenden und die metaphysische Transparenz literarischer Gebilde herstellen. In der „Literaturmetaphysik“ habe ich die experimentelle Seite dieser Möglichkeit entwickelt, in „Kafkas Theorie“ ihre Praxis.

Danach beschäftigt sich Literaturmetaphysik mit dem experimentellen Aufsuchen metaphysischer Gelenke und Fundamente in der epischen Literatur. In der Sprache der reinen Theorie bedeutet das soviel wie systematischer Entwurf der allgemeinen und speziellen Seinsverhältnisse, die literarischen Manifestationen zugrunde liegen. Die Literaturmetaphysik unterwirft die episch dargestellten Welten oder Stückwelten jener besonderen Analysis, die exemplarisch auf die Präparation seinsthematischer Sachverhalte und Aspekte aus ist, deren Gewinn sonst andere spirituelle Erfahrungen und Schöpfungen (naturwissenschaftlicher oder theologischer Art) vorangehen. Es handelt sich in diesem philosophischen Verfahren um *ein metaphysisches Lesen literarischer Texte*. Die Terminologien, mit deren Hilfe die metaphysischen Gelenke und Fundamente der literarischen Gebilde aufgedeckt, ausgedrückt und mitgeteilt werden, entstammen den klassischen oder nichtklassischen ontologischen Theorien.

Nun zeigt sich aber, daß diese literaturmetaphysische Analysis primär keine Rücksicht darauf nimmt, daß die literarischen Gegenstände wenigstens der Intention nach – offen oder verborgen – auch ein ästhetisches Anliegen haben oder, wie man blaß und verschämt zu sagen pflegt, zur „Schönen Literatur“ gehören. Hinter diesem abgegriffenen Ausdruck verbirgt sich bereits ein ästhetisches Urteil, und ein ästhetisches Urteil, das seiner Natur nach wahr oder falsch sein kann, bezieht sich auf ästhetische Gegenstände, die ihrerseits auf eine besondere Seinsweise hinweisen. Es gehört zu den Aufgaben einer Ästhetik, erstens die besondere Seinsweise ästhetischer Gegenstände ontologisch zu begründen und zweitens die Wahrheit eines ästhetischen Urteils festzulegen. Gehen wir im Augenblick auf die Explikation dieser Dinge auch nicht ein, so zeigt sich doch, daß die metaphysische Analysis der ästhetischen Analysis vorangehen muß. Erst dann wird offenbar, daß nicht die episch dargebotene

Welt oder Stückwelt der ästhetische Gegenstand ist, sondern daß der literarische Text, in dem diese Welt auftritt, so bezeichnet werden kann. Wie in der Logik die Ausdrücke wahr und falsch sich nur auf Aussagen beziehen, nicht auf die Gegenstände, über die in den Aussagen gesprochen wird, so *beziehen sich in der Ästhetik die Ausdrücke schön und häßlich nur auf den Ausdruck einer Welt oder Stückwelt in der Epik, im Vers, im Bild usw., nicht aber auf diese Welt oder Stückwelt selbst.*

Wie wahr und falsch, so sind auch schön und häßlich bloß semantische Begriffe, und es wäre demnach eine logische Semantik von einer ästhetischen Semantik zu unterscheiden. Wie allerdings die logische Wahrheit einer Theorie zugleich eine logische Abschätzung der in ihr ausgedrückten Sachverhalte bedeutet, so vollzieht sich auch im ästhetischen Ausdruck einer Welt der Versuch einer „ästhetischen Rechtfertigung“ dieser Welt, die ja für Nietzsche die einzig mögliche gewesen ist. Mit solchen Folgerungen wird jedoch einerseits der Horizont der Logik verlassen und der Bezirk der Erfahrung betreten und andererseits das ästhetische Urteil in eine existentielle Lebensform umgewandelt.

Nach diesen Vorbereitungen nähern wir uns endlich dem besonderen Anliegen, jenen Rätseln in Prosa, die uns in manchem Stück epischer Literatur begegnen. Ich denke an Melvilles „Billy Budd“ und „Bartleby“ oder an Kafkas „Prozeß“ und „Schloß“, an ihre Figuren und an die Landschaften, in denen sie sich bewegen, Zeichen möglicher Seinsweisen und möglicher Seinsverhältnisse, deren Darstellung gleichermaßen eine metaphysische, ethische und ästhetische Einschätzung herausfordert.

Rätsel in Prosa, sagte ich. An ihnen wird uns besonders deutlich, daß die Hervorbringung eines ästhetischen Gebildes einen Zeichenprozeß darstellt. Nicht die dargestellte epische Welt und ihre Figuren bedeuten als solche das Rätsel, die Dunkelheit liegt vielmehr in jener Art sprachlichen Ausdrucks und Verdichtung, dessen lakonische Intensität jeden Sachverhalt sogleich in ein Zeichen verwandelt und auf diese Weise jeden realen Gegenstand in den Zustand eines ästhetischen Seins versetzt. Da auch die ästhetische Welt, also die Welt, die durch ein ästhetisches Urteil gerechtfertigt werden könnte, zu den großen utopischen Landschaften gehört und jede Entlarvung eines irrealen Wunschbildes auf dem Kontrast zu einem realen Sachverhalt beruht, wird der ästhetische Zauber kafkascher Epik durch den utopischen Zustand kafkascher Seinsverhältnisse begünstigt, deren Quintessenz in der wechselseitigen Erhellung und Verdunkelung besteht, die sich zwischen den Zeichen und Sachen vollziehen. Es gibt Partien in Kafkas Prosa, da ähnelt die Sprache den Klopffzeichen, die aus einer anderen Welt, aus der Zelle nebenan kommen. Wir verstehen nicht jeden Laut, jeden Rhythmus, aber wir begreifen den Zusammenhang, den Kontext. Wir fühlen uns noch frei, aber fühlen auch, daß es nur die Freiheit eines Rundgangs unter Bäumen zwischen Wänden ist, indes ihm die Spaziergänge, Abende und Morgen nur in mageren Farben auf das Glas der Fenster gemalt werden.

Kafkas K., der spät abends in das Dorf des „Schlosses“ kommt, um sich als Landvermesser bei den gräflichen Behörden zu bewerben, verrät uns ebensowenig seine Herkunft und seinen geheimen Gedanken im Hin-

tergrund – den verborgenen pascalschen Gedanken, den man bewahrt, während man wie alle Welt spricht – wie Melvilles „Bartleby“ in der Geschichte gleichen Namens, der, längst eingedrungen in die tätige Welt der Kanzlei, plötzlich die Mitarbeit verschmäht und jeder Aufforderung mit der Absage „Ich möchte lieber nicht“ begegnet. Die Metaphysik der Erkenntnis hat in dem berühmten „Satz von der Gefangenheit des Bewußtseins“ das Phänomen beschrieben, daß kein Bewußtsein aus sich heraustreten kann; was uns bewußt ist, ist zugleich in der Gefangenschaft dieses Bewußtseins. Bartleby und K. demonstrieren diesen Satz auf eine einzigartige Weise, indem sie zwar wie alle Welt sprechen, aber durch ihre Handlungen einen geheimen Gedanken im Hintergrund veraten, den wir nicht kennen, dessen Gefangene sie sind und in dessen ständiger Immanenz sie wie in einer fremden Welt zu Hause sind, die uns nicht durch einen ursprünglichen Sinn der Worte offenbar gemacht wird, sondern die ihre Worte wie Klopfzeichen einer Zelle nebenan aussendet. Bartleby wird zu einem Fremdling und seine Worte zu einem Rätsel, indem sie in eine Welt eindringen, in der, wie in jeder vollkommenen Kanzlei, die Rolle, die man übernahm, auch gespielt werden muß und in der ein Wort, das nicht zum Text gehört, unverständlich ist oder Entsetzen hervorruft. K. wird zu einem Fremdling, weil die Rolle, die er spielen möchte – den Landvermesser – offensichtlich im Spiel – im Schloß – nicht vorgesehen war. Der Hintergedanke Bartlebys, inmitten der Kanzlei bei sich selbst zu bleiben, zwingt die bestehende Kanzlei zu einer Selbstaufgabe, zum Verlassen der Büros, in denen Bartleby verbleibt. Der Hintergedanke K.s, im Dorf des Schlosses seßhaft zu werden und zum Angestellten zu avancieren, die außerordentliche Hartnäckigkeit, mit der K. seinen Gedanken verwirklichen möchte, entwirrt die Behörden, das Schloß und den Grafen immer stärker, und die Artistik der Sprache besteht mehr und mehr darin, die Absage in einem verwirrenden Spiel von Aufschüben und Ausreden zu verhüllen. An Bartleby scheitert die Kanzlei, K. scheitert am Schloß. Auf der einen Seite die Verlassenheit inmitten eines Seins, auf der anderen Seite die Verlassenheit außerhalb eines Seins. Bartleby wird von der Welt nicht verstanden, K. versteht die Welt nicht. Die wachsende Unzugänglichkeit Bartlebys und die wachsende Unzulänglichkeit des Schlosses verdeutlichen die episch enthüllten Seinslagen und ihre metaphysischen Aspekte, um deren Analysis es geht.

In der Geschichte Melvilles wird die Seinslage Bartlebys in dessen stereotyper Aussage konzentriert: „Ich möchte lieber nicht.“ Diese sprachliche Wendung ist vom Rang einer Formel. Damit gewinnt sie den Charakter eines Zeichens, das die metaphysische Beschaffenheit Bartlebys offenbar macht. Auf der Suche nach der entsprechenden epischen Pointe, in der jene sprachliche Wendung ihre größte Schärfe gewinnt, stößt man auf die Stelle, wo sich, wieder nach einer Aufforderung, folgender knappster Dialog ergibt: „. . . gehen Sie doch eben mal rüber aufs Postamt, bitte – es war nur drei Minuten entfernt – und sehen Sie nach, ob etwas für mich da ist.“ „Ich möchte lieber nicht.“ „Sie wollen nicht?“ „Ich *möchte* nicht.“ Man sieht, Bartleby unterscheidet genau zwischen „will

nicht“ und „möchte nicht“. Es ist klar, daß durch diesen Kontrast das „möchte nicht“ zugespitzt wird, es erweist sich als das ausgezeichnete Seinsverhältnis, als der sprachliche Ansatzpunkt metaphysischer Reduktion.

In der Geschichte Kafkas wird die Seinslage K.s auf eine ähnliche Weise sprachlich konzentriert und an einer zeichenhaften Wendung episch pointiert. K. drängt schon zu Beginn seines Aufenthaltes im Dorf auf eine Unterredung im Schloß. Die beiden rätselvollen Gehilfen werden von ihm zur Unterstützung aufgefordert. Sie sollen um Erlaubnis nachsuchen, telephonisch. „Das ‚Nein‘ der Antwort hörte K. bis zu seinem Tisch. Die Antwort war aber noch ausführlicher, sie lautete: „Weder morgen noch ein andermal.“ Das Nein wird zu einer Formel erweitert: „Weder morgen noch ein andermal.“ Kafkas ganzer Roman besteht in der Folge also in nichts anderem als in der epischen Bestätigung – in der Bestätigung durch Vorgänge – dieser sprachlichen Wendung, deren syntaktischer Kern in jenem „weder-noch“ vorliegt, dessen logische Reize bekannt sind. Die syntaktische Exklusivität bedingt auch eine semantische und diese wiederum kennzeichnet die besondere ontische oder existenziale Lage des Seins, in der sich K. angesichts des Schlosses befindet.

In Bartlebys „Ich möchte nicht!“ und in der K. erteilten Antwort „Weder-noch“ liegen somit die sprachlichen Fundamentalausdrücke, die epischen Präfixe, die literarischen Dünnschliffe vor, die der metaphysischen Analyse dienen können, mit einem Wort „Sprachspiele“ ihrer Prosa, um diesen sowohl das grammatische Reglement wie auch die metaphysische Position betreffenden Ausdruck Wittgensteins hier zu verwenden. Es gibt übrigens, das sei hier eingeschaltet, noch ein drittes Beispiel in der Weltliteratur, das im Hinblick auf das epische Präfix und das Sprachspiel „Bartleby“ und dem „Schloß“ verwandt ist. Ich meine Nathaniel Hawthornes berühmte Erzählung „Der magische Kreis des Mr. Wakefield“.

In dieser Geschichte verläßt an einem Oktoberabend ein Mann seine Frau, um in der nächsten Straße Wohnung zu beziehen und über Jahre fortzubleiben. In Spaziergängen umkreist er die alte Wohnung und seine Frau. Von Tag zu Tag verschiebt er die Rückkehr zur wartenden Frau. Schließlich läßt er den Zeitpunkt offen. „Nicht morgen“, sagt er sich, „wahrscheinlich nächste Woche – bestimmt aber bald.“ In dieser sprachlichen Formel konzentriert sich die Fabel, die im Spiel des Mannes besteht. Die ausgedrückte Unbestimmtheit determiniert den epischen Verlauf und eine Sprache, deren Aussagen sowohl syntaktisch wie inhaltlich das Spiel des Abschiednehmens und der Rückkehr variieren und festlegen. Das Vokabular des Textes wie auch die Partien der Fabel werden durch die zwischen Abschied und Rückkehr vollzogenen Spaziergänge bestimmt. Endlich kehrt Wakefield zurück. „Er klinkt die Tür auf, und während er hineingeht, sehen wir zum letztenmal sein Gesicht mit dem listigen Lächeln – dem Vorboten jenes kleinen Streichs, den er zwanzig Jahre lang auf Kosten seiner Frau gespielt hatte.“

Die metaphysische Position, die durch die Fabel und das Sprachspiel definiert wird, drückt Hawthorne am Schluß der Erzählung aus. „In der scheinbaren Verworrenheit dieser Welt ist das Individuum so genau in

ein System und ein System ins andere und zu einem Ganzen eingliedert, daß der einzelne, wenn er nur einen Augenblick heraus und zur Seite tritt, sich der Gefahr aussetzt, seinen Platz für immer zu verlieren. Er kann ein Ausgestoßener des Universums werden – wie Wakefield.“ Die Beziehungen Wakefields zu Bartleby und K. sind leicht zu übersehen. Aber hinweisen möchte ich noch auf die epische und sprachliche Funktion des „Spazierganges“. Die epische Spannung, die der Darstellung eines Spazierganges innewohnt, gleicht gerade in der Erzählung Hawthornes den überraschungsvollen Zügen eines Spiels. Die Spaziergänge sind es, die den „magischen Kreis des Mr. Wakefield“ beschreiben. In seinem Buch über „Amerikanische Renaissance“ hat F. O. Matthiessen vom Zeitalter des „extremen Individualismus“ gesprochen, von der Einsamkeit, von den Spaziergängen, die es hervorruft. Thoreau, Melville, vor ihnen Hawthorne und Emerson, gehören dazu. Später hat Franz Kafka in „Der plötzliche Spaziergang“ das epische Motiv gänzlich in ein Sprachspiel verwandelt, dargestellt durch einen einzigen 28zeiligen Satz, der aus ineinander verschachtelten Implikationen aufgebaut ist. Nach ihm haben auch Walter Jens und Dino Buzzati den Spaziergang nicht nur episch verarbeitet, sondern in eine bestimmte Prosaqualität übersetzt.

Um verständlich zu bleiben, ist indessen noch einmal ein Exkurs in die philosophische Theorie erforderlich. Die Literaturmetaphysik pflegt zwischen klassischer und nichtklassischer Seinsthematik zu unterscheiden. Klassisch ist die Seinsthematik der aristotelischen Logik und Metaphysik mit ihrer Kategorienlehre, dem höchsten Sein, dem allgemeinen Sein und dem speziellen Sein, sowie der offensichtliche Primat der Wirklichkeitsbegriffe, schon erkennbar an jener Ausbildung der gesamten Metaphysik an einer physikalischen Wirklichkeitslehre. Die Fortbildung dieser klassischen Seinsthematik verläuft über die scholastischen Kommentare, die erste selbständige Bearbeitung der Motive bei Suarez zu Descartes, Leibniz, Wolff usw. In der „Theodizee“ des Leibniz liegt der Versuch vor, die wirkliche Welt aus den möglichen Welten, die Gott vor der Schöpfung erdachte, verständlich zu machen und zugleich das Vorhandensein des Bösen in dieser Welt zu erklären. Nichtklassisch ist die Seinsthematik, die, nach schwer übersehbaren Vorläufern (etwa Pascal), von Kierkegaard zur Geltung gebracht wird, indem er den Begriff der (menschlichen, personalen) Existenz dem Begriff des Systems, das alles, Transzendenz und Immanenz, Gott und Welt, Natur und Geist, Vernunft und Geschichte umschließt, entgegensetzt. In dieser Hinsicht bilden Kierkegaards „Philosophische Brocken“ eine philosophische Kampfschrift gegen Hegels „Phänomenologie“ und „Große Logik“. Kierkegaards Existenzphilosophie richtet sich gegen Hegels Theodizee, seine dialektische Theologie gegen die Vereinbarung von Idealismus und Christentum. Gott, das höchste Sein, wird abgetrennt aus der Seinsthematik, dafür jedoch die Grundlage einer Existenzialanalytik gewonnen, die in Heideggers „Sein und Zeit“ gipfelt und hier als Fundamentalontologie bezeichnet wird. Klassisch ist die Geschichtlichkeit der Natur, der Gedanke der Kosmogonie; nichtklassisch ist die Geschichtlichkeit des Menschen, die „Geschichte seiner Selbstauffassungen“, wie es Scheler formuliert hat, die

philosophische Anthropologie. Denkt man methodologisch und führt die klassische und nichtklassische Analyse des Seins auf ihre Elemente zurück, so findet man dort das Verfahren der Einteilung des Seins mit Hilfe der Kategorien, hier aber das Verfahren der Auslegung des Seins an Hand der Existenzialien.

Wie gesagt, für die klassische Seinsthematik der „Theodizee“ ist der „Vorrang der Realität vor den möglichen Welten“ kennzeichnend. Man hat den Eindruck, daß Bartleby sich dem Primat der Realität entzieht. Er ist tief in die Wirklichkeit eingedrungen, aber sein Auftauchen in ihr widerlegt sogleich ihre effektive Dominanz über andere Modalitäten. Allerdings erweist sich die Destruktion der klassischen Dominanz der Realität nicht als unendlich. Sie ist von temporärer Beschaffenheit. Die Wirklichkeit, repräsentiert durch die Kanzlei, zieht sich zurück; Bartleby wird fast zu einer Irrealität; sein Tod zu Füßen der Gefängnismauern nach einer sukzessiven Verweigerung der Nahrung, tief erinnernd an den völlig verlassenen Tod des kafkaschen „Hungerkünstlers“ in einem Käfig der Tierschau, hat zwar reale, sehr reale Züge, aber er ist ohne Zweifel kein kosmogonisches Ereignis mehr, sondern von höchst privater, irrealer Seinsart. Er schwimmt im bodenlosen Ausklang der Fabel, von der selbst der Autor, Melville, nicht weiß, wie ihre Genesis als Ganzes zu erklären wäre. Für einen kurzen Augenblick gewährt uns die Geschichte Bartlebys einen Einblick in einen anderen als den realen Horizont des Seins, dem sich der Angestellte durch sein beständiges „Ich möchte nicht!“ entzieht. Die Ordnung innerhalb der Kanzlei, die üblichen Kategorien der Realität sind nicht die seinen; indessen werden wir das Gefüge der Bartlebyschen Eigenwelt nicht gewahr; wir können sie nur vermuten, wenn er, Bartleby, einsam hinter der verschlossenen Tür der Kanzlei, in den Stunden, während denen jede Arbeit ruht, seiner undurchsichtigen Beschäftigung nachgeht. Wenn es klopft – und sei es selbst der Chef –, so tönt von innen die verwehrende Antwort: „Noch nicht – ich bin beschäftigt“, wie das Zeichen aus einer fremden Welt.

Auch das Schloß verwehrt K. den Zutritt mit dem Hinweis auf die Unaufhörlichkeit und Abgeschlossenheit der Beschäftigung. „Weder morgen, noch ein andermal“, ist die Antwort, die K. erteilt wird. Das Schloß wird als eine mögliche Welt sichtbar, die sich durch Abgeschlossenheit und Widerspruchsfreiheit auszeichnet (Widerspruchsfreiheit ist das leibnizsche Kriterium für Möglichkeit), aber sofern wir nie einen Blick in das Schloß werfen können, nimmt es die Züge der Irrealität an und demonstriert, nicht auf die Dauer, sondern beständig, die Destruktion der Realität, den Verfall der Wirklichkeitsbegriffe angesichts eines Seins. Auf eine großartig-gleichnishafte Weise wird die Emsigkeit der Arbeit im Schloß als ein entfremdetes Tun durch das „Rauschen“ und den „Gesang“ paraphrasiert, die im Telefon zu hören sind, wenn man endlich die Verbindung mit dem Schloß hergestellt hat. Man bekommt eine Antwort, „allerdings eine Antwort, die nichts ist als ein Scherz“. K. ist in der Lage des „Mannes vom Lande“ vor dem „Gesetz“, das der „Türhüter“ bewacht, wie es in der anderen Geschichte Kafkas heißt. Jahrelang wartet der Mann vor der Tür. Der Eingang ist nur für ihn bestimmt, wie der Türhüter

sagt. Angesichts des Todes fügt er ein wenig böse und gelassen hinzu: „Ich gehe jetzt und schließe ihn.“ Die Welt des Gesetzes bleibt als mögliche Welt bestehen, aber dem realen Mann vom Lande prinzipiell unzugänglich. Sein Tod vor der Tür nach lebenslangem Warten beweist auf die gleiche Weise die scharfe Kontur eines Modus des Seins gegen den anderen wie die Flucht der Kanzlei vor Bartleby einerseits und Bartlebys Tod im Hof des Gefängnisses andererseits oder das „Weder-noch“ in der K. vom Schloß erteilten Antwort.

Die Zone zwischen der wirklichen Welt und einer möglichen Welt ist immer von den Spielarten des Zuschauers bevölkert, den Geulincx in seiner 1665 erschienenen „Ethik“ beschrieben hat. „Ich bin lediglich ein Zuschauer dieses Getriebes. Ich kann ihm nichts hinzufügen noch hinwegnehmen, ich kann hier weder etwas bauen noch zerstören: all dies ist das Werk eines gewissen anderen.“ Bartleby, als fleißiger Mensch beschrieben, hat sich fast vollständig „von den äußeren Dingen“ abgekehrt und seinem Selbst zugewendet. Anfangs hat es den Anschein, als ob er sich in der Rolle eines Zuschauers gegenüber der wirklichen Welt der Kanzlei befände. Dann zeigt sich jedoch, daß die Kanzlei mehr und mehr zum duldsamen Zuschauer gegenüber Bartleby und seiner unzugänglichen Eigenwelt wird. Nichts ist gegen das „Ich möchte lieber nicht“ auszurichten, das wie das Wort aus einer fremden Welt, wie „das Werk eines gewissen anderen“ erscheint, der von Gelegenheit zu Gelegenheit, keineswegs konsequent und systematisch, in Bartleby wirksam wird. Fast alle Motive des Geulincxschen Okkasionalismus gewinnen mit Bartleby persönliche Züge. Wer würde nicht an Abraham in der großartigen Auslegung Kierkegaards in „Furcht und Zittern“ erinnert? An Abraham auf dem Berge Morija, bereit, den Sohn zu opfern, weil er, und zwar er allein, den Befehl dazu gehört hatte? „Er sagte nichts zu Sara, nichts zu Elieser; hatte ihm nicht die Versuchung durch ihr Wesen das Gelübde des Schweigens auferlegt?“ –

Ich sprach vom pascalschen Gedanken im Hintergrund, den auch K. besitzt, den Gedanken, in das Schloß einzudringen, Landvermesser zu werden und im Dorf seßhaft zu bleiben. K. hört beständig auf die Befehle, die von diesem Gedanken, den nur er besitzt, ausgehen. Dieser Gedanke ist seine höchstpersönliche mögliche Welt, sein utopisches Fundament, sein irrales inneres Leben. Aber das Schloß ist nur scheinbar die Realität dieses Gedankens, nur scheinbar die verwirklichte mögliche Welt. Denn je intensiver die Versuche werden, einen realen Weg ins Schloß zu gehen, desto stärker entrücken die Gemäuer und desto unzugänglicher werden die Behörden. Real ist Frieda und der Beischlaf mit ihr, aber irreal, verfehlt, bleibt Klamm, der mächtige Mann im Schloß. „Sie verfehlen ihn auf jeden Fall, ob sie warten oder gehen“, sagt ein „Herr“ zu K. „Dann will ich ihn lieber beim Warten verfehlen“, läßt Kafka „trotzig“ antworten. Und die Reflexion, die diese Szene abschließt, könnte ebensogut in Melvilles „Bartleby“ stehen: „. . . da schien es K., als habe man nun alle Verbindung mit ihm abgebrochen und als sei er nun freilich freier als jemals und könne hier auf dem ihm sonst verbotenen Ort warten, solange er wolle, und habe sich diese Freiheit erkämpft, wie kaum

ein anderer es könnte, und niemand dürfe ihn anrühren oder vertreiben, ja kaum ansprechen; aber — diese Überzeugung war zumindestens ebenso stark — als gäbe es gleichzeitig nichts Sinnloseres, nichts Verzweifelteres als diese Freiheit, dieses Warten, diese Unverletzlichkeit“. Man weiß, daß Kafka „Furcht und Zittern“ von Kierkegaard gelesen hat. Jean Wahl u. a. sind den Spuren nachgegangen und haben betont, daß Kafka den Dänen mit den Zügen Abrahams versehen hat. Kierkegaards Auslegung der Rolle Abrahams enthält viele Details, die auch zu K. gehören, dessen eigene Welt, wartend und handelnd, mehr und mehr das „Werk eines gewissen anderen“ wird, sein Werkzeug, auf dem die Hand Klammis liegt, und wehe dem, der sich ihm nicht fügt. Es ist auffällig, daß es in der Welt Bartlebys und K.s eine juristische, eine normative Diktion gibt. Sie erweist sich als angemessen, wenn man die Figuren in der Zone des Geulincxschen Zuschauers sieht. Sein Fleiß, sein Warten, seine Aufmerksamkeit bestehen darin, die Befehle und Vorschriften der Vernunft zu empfangen. Hierdurch ist er definiert. Denn, was geschieht, ist das „Werk eines gewissen anderen“.

Bartlebys Sprache, also sein Fragen und sein Antworten, wird von den Verben „mögen“ und „müssen“ dirigiert. Sie spielen eine Rolle bei der Beschreibung der Modi des Seins, wie man N. Hartmann und O. Becker entnehmen kann. Beide verdeutlichen die bekannten Modi wie Notwendigkeit, Wirklichkeit, Möglichkeit und ihre Negate mit Hilfe der modalen Hilfsverben „können“ und „müssen“. Notwendigkeit wird wiedergegeben durch den Ausdruck „So sein müssen“, Möglichkeit durch „So sein können“. O. Becker gab eine normativ-juristische Deutung der Modi und ihres Kalküls. In ihr bedeutet Notwendigkeit soviel wie „es ist geboten (befohlen, verfügt, angeordnet)“, die Welt der Befehle (an Abraham, Bartleby und K.) wird auf diese Weise modal charakterisiert. Möglichkeit wird umschrieben mit „es ist erlaubt“. Die Antwort, die K. erteilt wird mit der Wendung „Weder morgen, noch ein andermal“ ist ein Verbot, ausdrückbar auch durch „es ist nicht erlaubt“, also durch das Negat der Möglichkeit, das wir als Unmöglichkeit kennen. Bartlebys erregende Antwort, so erregend, daß seine emsigen und spottenden Kollegen von der Kanzlei das Wort nicht mehr verwenden, gleichsam darüber stolpern („Ach so: möchte lieber . . . ja, komischer Ausdruck; kommt bei mir nicht vor . . .“), also Bartlebys beständiges „Ich möchte nicht“ umschreibt gleichermaßen einen ontologischen Modus, den Modus Bartlebys, der das „möchte nicht“ sehr deutlich und scharf dem „müssen“ entgegenstellt. In „Ich möchte“ verbirgt sich ein Wunsch. „Ich möchte nicht“ ist das Negat dieses Wunsches. Als Antwort auf einen Befehl wie „Du mußt“ oder „Du sollst“ bedeutet das Negat soviel wie „Ich will nicht“ oder „Ich muß nicht“, also das Negat der Notwendigkeit, kurz: die Unnotwendigkeit, die O. Becker mit „Es ist ungeboten“ wiedergibt. Innerhalb der möglichen Welt des Wunsches oder in der Sprache der Möglichkeit bedeutet dieses „Es ist ungeboten“ soviel wie „Es ist möglich, daß der Befehl so und so unterbleibt“. Nun gibt es innerhalb der normativ-juristischen Deutung des Modalkalküls, wie O. Becker gezeigt hat, eine Theorie der Instanzen, deren

Hierarchie – ontologisch gesehen – durch das System zusammengesetzter Modalitäten begründet wird.

O. Becker führt folgende Beispiele an: „Die höhere Instanz befiehlt der niederen Instanz eine Handlung zu erlauben“ entspricht einer Verknüpfung der Notwendigkeit mit der Möglichkeit; „Die höhere Instanz erlaubt der niederen Instanz eine Handlung anzuordnen“ entspricht der Verknüpfung der Möglichkeit mit der Notwendigkeit; „Die höhere Instanz befiehlt der niederen Instanz eine Handlung zu befehlen“ entspricht einer Verknüpfung der einen Notwendigkeit mit der anderen Notwendigkeit. Durch Einführung „mittlerer Instanzen“ kann man das System beliebig erweitern und verfeinern, zugleich natürlich auch verwickeln und den Eindruck einer labyrinthischen Welt hervorrufen, in der man den Überblick verliert. Das ist genau die modal-ontologische Struktur der Welt des Schlosses, vor der K. den Einlaß erwartet. Die Faszination der Kafkasprache beruht auf einer juristisch-normativen Diktion, in der ein hierarchisches System der Modi offenbar wird, das seinerseits Ausdruck der labyrinthischen Natur des Seins ist. Klamm ist eine mittlere Instanz des Schlosses, der befohlen ist, den niederen Instanzen Handlungen zu befehlen. „Wissen Sie, was es bedeutet, wenn der Herr Sekretär Sie verhört? Vielleicht oder wahrscheinlich weiß er es selbst nicht. Er sitzt hier und tut seine Pflicht, der Ordnung halber, wie er sagt. Bedenken Sie aber, daß ihn Klamm ernannt hat, daß er im Namen Klamms arbeitet . . . ein Werkzeug, auf dem die Hand Klamms liegt, und wehe jenem, der sich nicht fügt.“ Klamm seinerseits ist nur ein Zeichen, ein Sprachrohr des Grafen innerhalb „der gräflichen Behörde“. Was er befiehlt, ist wiederum der Befehl „eines gewissen anderen“. Das Verhältnis zwischen K., der niederen Instanz, und dem Schloß, der höheren Instanz, besteht darin, daß die höhere Instanz befiehlt, daß die Handlung der niederen Instanz nicht erlaubt, also verboten ist. Modal bedeutet das die Verknüpfung einer Notwendigkeit mit einer Unmöglichkeit. Das Verhältnis zwischen Bartleby und der Kanzlei besteht darin, daß der Befehl der höheren Instanz, der Kanzlei, auf das Negat des Befehls in der niederen Instanz stößt.

Im Rahmen des Modalkalküls handelt es sich hierbei um die Verknüpfung einer Notwendigkeit mit einer Unnotwendigkeit. Nun unterscheidet die Theorie der Modi aber zwischen ontologischen Modi (des Seins) und logischen Modi (der Aussagen). Scheinbar bestimmen in der Rede Bartlebys und K.s die Modi nur die Art der Aussage, des Urteils, und liegt bei Melville und Kafka lediglich eine sprachlogische Verknüpfung der Modalitäten vor. Indem aber die innerhalb ihrer epischen Welt auskristallisierten niederen oder höheren Instanzen jeweils eine im ganzen modal charakterisierte Sprache verwenden, werden sie selbst in den Zustand abgeschlossener epischer Teilwelten versetzt, die durch ontologische Modi beschrieben werden können. Das Vorhandensein solcher ontologisch bestimmter höherer oder niederer Instanzen und Welten lenkt indessen auf einen ganz anderen Punkt, der von großer literaturmetaphysischer Bedeutung ist, nämlich auf die Frage, ob die Welt Bartlebys oder die Welt K.s noch eine klassische Seinsthematik repräsentiert oder bereits nichtklassische, fundamentalontologische Strukturen aufweist.

Für die gesamte klassische Seinsthematik gilt das „Gesetz des modalen Gefälles“. „Notwendigkeit bedingt Wirklichkeit (Wahrheit), Wirklichkeit (Wahrheit) bedingt Möglichkeit“, wie N. Hartmann formuliert hat. M. Heidegger, der diese klassische Seinsthematik kritisiert und aufgehoben hat, hebt in „Sein und Zeit“ sehr schön den Primat der Wirklichkeit und das hierarchische Prinzip hervor. Er sagt: „Als modale Kategorie der Vorhandenheit bedeutet Möglichkeit das noch nicht Wirkliche und das nicht jemals Notwendige. Sie charakterisiert das nur Mögliche. Sie ist ontologisch niedriger als Wirklichkeit und Notwendigkeit.“ Vorhandenheit bedeutet hier soviel wie „Seinsart der Dinge in der Welt, die uns umgibt“ (O. Becker), also fast soviel wie Sartres „En soi“, und an dieser Seinsart hat die klassische Thematik von der Antike bis zu N. Hartmann ihren Begriff des Seins gewonnen. M. Heidegger setzt diesem Begriff des Seins den Begriff des (menschlichen) Daseins entgegen, die „Existenz“ und ihre „Existenzialien“; von hier aus formuliert er dann: „Die Möglichkeit als Existenzial dagegen ist die ursprünglichste und letzte positive ontologische Bestimmung des Daseins.“

Offensichtlich läßt sich weder die Instanzenwelt Bartlebys noch die K.s auf das klassische „modale Gefälle“ zurückführen. Für Bartleby ist die Kanzlei eine Wirklichkeit, sofern sie „vorhanden“ ist. Aber sein eigenes „Dasein“ in dieser Wirklichkeit ist unreal, sofern es als eine Insel der Möglichkeit, seiner Möglichkeit und fast nichts anderes mehr bedeutet. Der Umzug der Kanzlei und das Zurückbleiben Bartlebys beweisen den Triumph und die Positivität seiner ontologischen Bestimmung über die Realität der Kanzlei, selbst dann, wenn er schließlich im Gefängnishof seinen eigenen Tod, nämlich den des Verhungerns, des selbstgewählten Verhungerns (noch einmal sei hier an Kafkas „Hungerkünstler“ erinnert) stirbt. Wir kennzeichneten das modale Verhältnis zwischen Bartleby und der Kanzlei durch die Verknüpfung einer Notwendigkeit mit einer Unnotwendigkeit. Bartleby setzt dem „Sie müssen“ der Kanzlei sein „Ich möchte nicht“ entgegen, der Notwendigkeit die Unnotwendigkeit. Gerade damit entgeht er dem „Gesetz des modalen Gefälles“, das für die Seinsart der Kanzlei typisch ist. Er steht außerhalb dieses Gefälles und der Seinsthematik, in der es funktioniert, eine Variante des „Zuschauers“ auf dem „Acker der Selbstbeobachtung“, wie sich Geulincx ausdrückt, auch wenn wir nicht behaupten können, daß wir die „Existenzialien“ Bartlebys voll und ganz gewahr würden. Für Kafka ist das Schloß zunächst natürlich eine Realität. Da sich diese Realität indessen beständig entzieht, nimmt sie mehr und mehr die Züge einer undurchdringlichen Irrealität an. Kafkas Sprache benutzt alle Mittel, diese Transposition im Verlaufe des Romans zu vollziehen. Das Schloß ist schließlich nichts anderes als eine Chance K.s, eine Möglichkeit, aber schließlich so mächtig, daß sie das Wesen seines Daseins ausmacht. Wir beobachten, wie die Möglichkeit Macht über seine Realität gewinnt und zur letzten ontologischen Bestimmung wird, kurz: die Möglichkeit wird zu einem Existenzial. Wir können anführen, was O. Becker in seinen „Untersuchungen über den Modalkalkül“ über die existenziale Beschaffenheit der Möglichkeit sagt: „Das modale Gefälle zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit kehrt sich also ge-

radezu um. Existenz bedingt Faktizität, Seinsmöglichkeit bloße Tatsächlichkeit. Seinsmöglichkeit ist zu fassen als Seinsmächtigkeit, die ausdrückt, was ein Dasein vermag . . .“

Man ist leicht geneigt – und die „Tagebücher“ oder „Briefe“ scheinen selbst Gründe für eine solche Auffassung beizubringen –, Kafkas Epik als die Reproduktion einer Traumwelt zu betrachten. Man bemerkt nicht den Realismus, der auf diese Weise in die Genesis einer Epik eingeführt wird, deren Prosa gerade an der Aufhebung der Realitätsthematik des Seins interessiert ist. Der innere ontologische Bau der Träume, die modalen Strukturen ihrer Geschehnisse sind kaum untersucht worden, und was die psychologischen und psychoanalytischen, die archetypologischen und charakterologischen Merkmale des Traumes anbetrifft, so verweisen sie ohne Zweifel auf eine Mechanik, einen Automatismus, der die Verbindung mit einer verfeinerten und verzweigten Realität herstellt. Die Traumwelt ist eine Symbolwelt, in der die Zeichen für ein Etwas stehen. Aber in Kafkas epischer Welt gibt es nur Zeichen, die „Zeichen von etwas“, nämlich Zeichen seiner epischen Welt und ihrer Seinslage selbst sind, und die Kluft zwischen diesen Zeichen ist zugleich der Unterschied zwischen der Seinsthematik der Träume und der Seinsthematik des „Schlosses“ und anderer Erzählungen unseres Autors. Träume könnten reale Vorspiele zu Kafkas Welten sein, die uns manchmal wie aus Traumstücken montiert erscheinen und jene Stimmungen und Schocks erzeugen, die uns aus schwerem Schlaf erwachen lassen. Es fällt, wie schon gesagt, auf, daß Bartlebys und K.s Herkunft dunkel bleibt. Für die Erzählungen ist die Genealogie der Figuren offenbar belanglos. Auch die Vorgeschichte K.s im „Prozeß“, also der Sachverhalt der Tat, wird nicht rekonstruiert. Es handelt sich in dieser Hinsicht um vollendete Gegenwelten zu Prousts Erinnerungsepik. Zunächst scheint auf diese Weise jedoch der „Härte der Realität“, wie N. Hartmann in der Sprache der klassischen Seinsthematik sich ausdrückt, daß „Vergangenes niemals wiederholt, alle Entscheidungen endgültig und unwiderruflich sind“, Rechnung getragen worden zu sein. In Wahrheit aber bedeutet jene metaphysische Beobachtung an Bartleby und K. gerade die Bestätigung, daß ihre Welt, ihr Dasein keine Vergangenheit, keine „temps perdu“ besitzt und auf diese Weise im Grunde der Härte der Realität entzogen bleibt.

Kürzlich hat Peter Toussell Melvilles Fragment „Das Ei“ herausgegeben. Es handelt sich um eine Kosmogonie, die auch eine Analysis der Zeit enthält. Melville unterscheidet zweierlei Prinzipien der Zeit, chronologische und horologische. Horologisch ist die Meßtechnik der Uhrmacher, die reale Zeit, die für alle Orte gilt, aber chronologisch sind die Zeitprinzipien des Himmels, der Irrealität, der anderen Welt. Offenbar ist Bartleby der horologischen Zeit der Kanzlei entrückt, in seiner Eigenwelt erweist sich eine Chronometrie wirksam, in der es weder einen realen Verbrauch der Zeit gibt noch eine ausmeßbare Vergangenheit. Auch Kafka hat ein kosmologisches Fragment über die Zeit hinterlassen, in der Gestalt der Erzählung „Poseidon“, auf die kürzlich W. Biemel wieder aufmerksam gemacht hat. Es wird dargestellt, wie schwer es Poseidon bei der Verwaltung der Meere hat, wie er beständig sitzen und rechnen

muß, um den Überblick über die Gewässer nicht zu verlieren. Dieser Überblick besteht aber nur in der Verwaltung, in der Vorstellung, keineswegs in einer wirklichen Erfahrung und Besichtigung der Meere. „Er hatte die Meere kaum gesehen, nur flüchtig beim eiligen Aufstieg zum Olymp und niemals wirklich durchfahren . . . Er pflegte zu sagen, er warte damit bis zum Weltuntergang, dann werde sich wohl noch ein stiller Augenblick ergeben, wo er knapp vor dem Ende nach Durchsicht der letzten Rechnung noch schnell eine kleine Rundfahrt werde machen können.“ Poseidon hat keine Zeit, die er verbrauchen könnte, um das Meer wirklich zu besichtigen. Die reale Zeit wird ausschließlich im geistigen Akt der rechnerischen Verwaltung der Gewässer aufgezehrt. So hat er sich als Gott von Anfang an in seine eigne Zeit versponnen, die Zeitlichkeit der Gewässer interessiert ihn nur im letzten Augenblick der realen Zeit, im Weltuntergang. Poseidon zieht die ganze „Härte der Realität“ gewissermaßen in diesen Zeitpunkt zusammen. Ähnlich wird der „Mann vom Lande“ in der Erzählung „Vor dem Gesetz“ in seinem letzten Augenblick sich der verlorenen Zeit des Wartens bewußt, wenn ihm gesagt wird: „Hier konnte niemand sonst Einlaß erhalten, denn dieser Eingang war nur für dich bestimmt. Ich gehe jetzt und schließe ihn.“ Auch die Lage K.s vor dem Schloß und der mutmaßliche Abschluß seines Wartens entspricht dieser Situation. Max Brod hat im Nachwort zur ersten Ausgabe des Romanfragments sich folgendermaßen über das wahrscheinliche Ende geäußert: „Der angebliche Landvermesser erhält wenigstens teilweise Genugtuung. Er läßt in seinem Kampf nicht nach, stirbt aber vor Entkräftung. Um sein Sterbebett versammelt sich die Gemeinde, und vom Schloß langt eben die Entscheidung herab, daß zwar ein Rechtsanspruch K.s, im Dorfe zu wohnen, nicht bestand – daß man ihm aber doch mit Rücksicht auf gewisse Nebenumstände gestatte, hier zu leben und zu arbeiten.“ Bartlebys Tod zwischen den Gefängnismauern, K.s Genugtuung im letzten Augenblick seines Lebens sind die Schnittpunkte der chronologischen und horologischen Zeit, Gleichnisse zu Poseidons letzter Rundfahrt vor dem Weltuntergang.

Wir sind auf unserem Wege unversehens auf das Problem des Todes gestoßen. Es erweist sich einer literaturmetaphysischen Analyse zugänglich, sofern zu jedem Typus der Seinshematik eine bestimmte Situation des Todes gehört. Ich sprach schon davon, daß im Rahmen einer klassischen Theodizee der Tod ein kosmologisches Ereignis ist, begründet aus dem Ganzen des Weltverlaufs, während der innerhalb einer nichtklassischen Existenzialontologie, der „eigene Tod“ die „unüberholbare Möglichkeit des Daseins“, kurz ein existentielles Ereignis bleibt. Angesichts der Subtilität einer solchen Unterscheidung scheint mir folgende Überlegung notwendig zu sein. Sofern überhaupt die Literatur ein Medium der Seinserfahrung bedeutet, die den „Horizont einer wirklichen Welt“ übersteigt, gewinnt sie auch dieses oder jenes Resultat auf dem Wege sprachlicher und thematischer Experimente. Das ist leicht einzusehen. Denn das literarische Wort kommt schneller und tiefer an die menschlichen Erfahrungen heran als die metaphysische Terminologie. In Zeiten prekärer Seinslage wird infolgedessen die Literatur sehr leicht zum Ve-

hikel der metaphysischen Bedürfnisse, ganz davon abgesehen, daß die abstrakte Einbildungskraft der Metaphysik, will sie sich auf Erfahrungen stützen, ganz von selbst die Resultate der konkreten Einbildungskraft der Literaturen heranzieht. Da auch sie sich im Medium der Sprache bewegt wie die Literatur, sind Übergänge leichter zu erzielen und die Argumente kommen geläufiger als die Tatsache des wirklichen Lebens. Gewisse menschliche Erfahrungen werden erst durch literarische Belege zu vollständigen metaphysischen Erfahrungen, die überblickt werden können. Ein Beispiel bildet die Todeserfahrung. Ihre Härte und Schmerzlichkeit verhindert im alltäglichen konkreten Erlebnis ihre Verfeinerung zu einer metaphysischen Tatsache innerhalb unseres Bewußtseins. Und die Analyse des Todes, die zu allen Zeiten die Metaphysiker gegeben haben, käme nicht weit über die gewöhnliche reale Todesthematik hinaus, wenn nicht Dichtung und Literatur ihrer Transparenz und Transzendenz durch das subtilere Wort vorgearbeitet hätten. So haben jene erst die Unterschiede innerhalb des Phänomens des Todes auf eine Weise präpariert, daß seine metaphysische Zerlegung erfolgversprechend sein kann. Das Sterben Bartlebys und K.s hebt ohne Zweifel den kosmologischen Sinn des Todes auf. Ihr Tod ist keine Notwendigkeit im Weltverlauf. Ihr Tod hat existenziale Gründe, denn ihr Dasein erwies sich von Anfang an als ein „Sein zum Tode“, um im Sprachgebrauch Heideggers zu bleiben. Dieses „eigentliche Sein zum Tode kann vor der eigensten, unbezüglichen Möglichkeit nicht ausweichen und in dieser Flucht sie verdecken“. Darauf aber beruhen die Erfahrungen Bartlebys und K.s. Hier breche ich die literaturmetaphysische Analyse ab, denn es drängt sich die Frage auf, in welchem Sinne eine dermaßen in der Sprache aufgehende Epik ein ästhetisches Gebilde sein kann. Wir hoben schon hervor, daß die metaphysische Untersuchung der Literatur ihrer ästhetischen Rechtfertigung vorangeht; denn es gehört zu den Voraussetzungen unserer Ästhetik, daß ein ästhetischer Gegenstand keine selbständige ontische Bedeutung hat, sondern stets mitgeführt wird, eine Mit-Realität besitzt, also an dargestellten Welten, Formen und Inhalten erscheint. Im Hinblick auf Kafkas Prosa handelt es sich demnach um die Präparation der Ästhetik seiner Sprache.

Wenn der Reichtum der Worte und die Flut der herandrängenden Sätze ein gewisses Maß übersteigen, verbergen sie das ausgedrückte Sein und erschweren das Verständnis. Aber auch dann, wenn eine Prosa zu sparsam und zu lakonisch vorgeht, Worte und Wendungen ohne Zier und Ausschweifung in uns fallen, kann eine Klarheit der Sprache, des Textes entstehen, durch die eine Welt zu stark beleuchtet wird, ihre Umrisse verschwimmen, ihr Wesen und ihre Farben rätselhaft bleiben. Das ist das Problem, um das es geht. Schreibt Kafka – nur von ihm ist jetzt die Rede – den Stil K.s, den Stil der Welt, in der sich seine Figur bewegt? Wie ein Floß mit scheinbar bekannten Dingen, in deren Innerem sich noch etwas anderes verbirgt, treibt ein Bild, ein Gleichnis, ein Textstück im Strom der Sprache dahin, und man fragt sich, wo es mündet und wo es entspringt. Oft scheinen uns die Dinge, von denen gesprochen wird, entstellt, aber man bemerkt auch, daß nicht sie selbst es sind, die sich ver-

ändert haben, nur ihre Beziehung zum Wort ist anders geworden, sofern nämlich die Worte hier nicht mehr für die Dinge stehen, sondern selbst Zeichen der Dinge sind und ernst genommen sein wollen. Jedes Wort wird von der Sprache mitgerissen, von ihrem Tonfall, ihrem Rhythmus, ihren Perioden, ihrer Syntax und ihrem Stil; es kreist in den Wirbeln oder fließt bedächtig zwischen den gesteckten Ufern talab. Diese Sprache hat den Horizont einer wirklichen Welt, für die sie ursprünglich geschaffen war, längst überschritten, sie spielt eine metaphysische Rolle, deren Feststellung zu ihren Reizen gehört.

In seinem schönen Vorwort zum „Prozeß“ sagt Groethuysen: „In der Welt Kafkas gibt es keine Leerstelle, in die man sich flüchten könnte.“ Auch entgeht ihm nicht, daß das ontologische Labyrinth der Modi ebenso komplex wie geometrisch gebaut ist. Aber – und das muß man nun hinzufügen – sofern es sich doch um ein Kontinuum handelt, empfängt es Dichte und Einheit dadurch, daß es in einer Sprache, genauer: durch eine Sprache existiert. Man kann die Aufgabe stellen, den kürzesten kafkaschen Text zu suchen und die Frage ins Prinzipielle erweitern, also allgemein das Problem des kürzesten Kafkatextes aufwerfen. Vermutlich würde sich der Text gleichzeitig metaphysisch durch das dargestellte Sein und ästhetisch durch den Bau der Wendung verraten. Jene Aussage des Türhüters in der Parabel „Vor dem Gesetz“, die ja selbst wieder ein Textstück aus dem „Prozeß“ darstellt, der seinerseits wieder eine Teilwelt aus der ganzen Geschichte K.s, eine kürzere Variation des Gesamtwerks Kafkas repräsentiert, könnte ein Beispiel abgeben: „Hier konnte niemand sonst Einlaß erhalten, denn dieser Eingang war nur für dich bestimmt. Ich gehe jetzt und schließe ihn.“

Solche kürzesten Kafkatexte neigen zwar zum Merkmal des spermatischen Stils zum Paradoxon, aber in Wirklichkeit sind sie das Ergebnis breiter sukzessiver Epik, deren Welt einem Variationskalkül der Sprache zum Opfer gefallen ist. Einerseits erweist sich die Sprache Kafkas als ein Inbegriff höchst lakonischer Aussagen, ohne Dekoration, ohne Gefühl für Schönheit und Pracht, linear und präzise, andererseits wird in dieser Sprache eine Welt dargestellt, deren Verschnörkelung und Verschachtelung, metaphysische Üppigkeit und Schwierigkeit episch kaum zu überbieten ist. Man spürt, die Sprache wird für eine Welt gemünzt, aber indem diese Welt in die Poren der Sprache eindringt, ruft sie gleichzeitig eine Erweiterung und Verdichtung hervor, die das ursprüngliche Idiom gänzlich verwandelt erscheinen läßt. Man wird also gezwungen, sich einer Sprache zu überlassen. In ihr findet man die Welt vor.

Jetzt erst kann die ästhetische Rechtfertigung kafkascher Texte vorbereitet werden. Wir gehen davon aus, daß die metaphysische Bedeutung seiner Epik die semantische Einheit seiner Sprache offenbart. Jede Welt oder Stückwelt Kafkas erweist sich im Medium seiner Sprache als ein Zeichen gleichen Seins. Die Sprache profitiert also nicht von diesem gleichen Sein, rekapituliert es also auch nicht, sondern stellt es erst her. Ich zitiere Francis Ponge, der kürzlich von E. Walther bei uns bekannt gemacht wurde: „Nur die Literatur erlaubt, das große Spiel zu spielen: die

Welt neu zu machen.“ Außerhalb seiner Sprache besäßen bei Kafka die Zeichen des gleichen Seins keine Authentizität.

Es ist leicht einzusehen, daß die semantische Einheit der Sprache mit der theoretischen Einheit des epischen Ichs – Thomas Manns „Geist der Erzählung“ – zusammenhängt. In der semantischen Einheit der Epik vollzieht sich nicht nur die Reproduktion einer Welt, sondern auch eine adäquate Selbstdarstellung der Sprache, die immer zu den Perspektiven eines perfekten Erzählers gehört. Man muß daran denken, daß eine Sprache, bestehend aus Zeichen, einerseits sehr wohl der Abbildung einer äußeren Welt dient, andererseits aber auch die spirituelle Physiognomik dessen, der spricht, sichtbar macht und die Einheit eines epischen Bewußtseins herstellt und offenbart. Sartre spricht vom „freien Bezeichnungsakt, durch den ich mich als Bezeichnenden erwähle“. Er notiert den Satz: „Indem ich spreche, gestalte ich die Grammatik.“ In bezug auf eine Welt wird die Sprache also zum Werkzeug, aber im Rückbezug auf das Ich und sein Sprachbewußtsein bleibt sie reiner Ausdruck.

Aber die semantische Einheit der Sprache ermöglicht nicht nur die metaphysische Transparenz einer Welt und die Selbstdarstellung eines epischen Ichs, sie bereitet auch das ästhetische Urteil vor. Wenn es wahr ist, daß jede Erzeugung von Kunstwerken, jeder ästhetische Vorgang ein Zeichenprozeß ist, so wird verständlich, wie wenig sich gerade die Sprache hier entziehen kann. Schön und häßlich, sagten wir, sind semantische Begriffe wie wahr und falsch. Sie beziehen sich auf Aussagen, auf den Ausdruck der Welten, nicht auf diese selbst also, sondern auf Sprachen. Ästhetische Urteile, schwankend zwischen schön und häßlich, zwischen Reiz und Schock, eine reiche Skala von Nuancen, stellen eine subtile Beziehung her zwischen Sprachen und den Prädikaten, die sie abschätzen. Ohne Zweifel gehört die semantische Einheit der Kafkasprache zur Quintessenz ihrer Schönheit. Wir nehmen Zeichen wahr, die sich als Zeichen gleichen Seins erweisen: der Ausdruck einer Welt im Medium der Sprache vollzieht sich gleichzeitig als Selbstdarstellung dieser Sprache. Alle weiteren ästhetischen Prädikate können hieraus abgeleitet werden. Sie stellen gleichsam konkrete Erfahrungen innerhalb dieser Prosa dar, auf die der Ausdruck „semantische Dichte“, den Francis Ponge geprägt hat, vollkommen zutrifft. Kafka liebt gelegentlich fast ihre Übertreibung. Lückenlos und geschmeidig kommt diese Prosa in den langen Sätzen, Perioden und Passagen ihrer Idee am nächsten, und ihr Pathos ist nicht rhetorisch, sondern existentiell, daher verschämt und lakonisch, immer ein wenig bereit, sich dem Blick der anderen zu entziehen.

Eidos und Molluske

Es ist ein Grundsatz der hegelschen Ästhetik, daß das Schöne sein Leben im „Schein“ habe und daß die „Täuschung“ zu den unerläßlichen Mitteln gehöre, Kunstwerke hervorzubringen. Aber diese Merkmale sind hoch zu veranschlagen. „Weit entfernt also, bloßer Schein zu sein, ist den Erscheinungen der Kunst, der gewöhnlichen Wirklichkeit gegenüber, die höhere Realität und das wahrhaftigere Dasein zuzuschreiben.“ Als Erklärung setzt Hegel dann etwas später hinzu, daß „der Schein der Kunst“ den Vorzug habe, „daß er selbst durch sich hindurchdeutet, und auf ein Geistiges, welches durch ihn soll zur Vorstellung kommen, aus sich hinweist . . .“ Er hat mit dieser Auffassung auf seine Weise die alte metaphysische Schwierigkeit einer authentischen Identifikation des Seins und des Seienden ins Ästhetische variiert. Er hat damit auch bemerkt, daß nicht nur der Wissenschaftler in der *Beobachtung des Gegebenen*, sondern auch der Künstler im *Machen von Gegebenem* an jenem alten Versuch, das Eigentliche, Unwiderrufliche all dessen, was *ist*, endlich zu besitzen, beteiligt ist. Indessen setzt er gelassen hinzu, daß „die harte Rinde der Natur und gewöhnlichen Welt“ es dem „Geiste saurer“ machen, „zur Idee durchzudringen als die Werke der Kunst“.

Aber wie offensichtlich jedes Sein, jedes Seiende seiner authentischen Identifikation widersteht und auf eine beinahe natürliche Weise uns über das eigentliche Wesen täuscht, so enthüllt sich auch das ästhetische Sein und damit das Kunstwerk niemals vollständig; sie tragen selber Masken, imitieren das andere, das sie nicht sind, und beenden nur allzu schnell die Vorstellung, entlarvt zu sein. In dem Maße, wie ein Kunstwerk einen Gegenstand zum ästhetischen Sein werden läßt, kann es zwar das Wesen des Gegenstandes offenbar machen, aber verdeckt im gleichen Zuge unseren Einblick in die wahre Natur des ästhetischen Seins des Kunstwerks. Auch diese Auswechslung dessen, worüber wir uns zu täuschen vermögen oder woran die authentische Identifikation scheitert, gehört zu jenem Vorgang des „Bedeutens“ der Kunstwerke, der für Hegel so wichtig ist und den er in der Bemerkung auffängt, daß „eine Erscheinung, die etwas bedeutet“, nicht „sich selber und das, was sie als äußere ist“, darstelle, sondern ein anderes.

Kierkegaard, in ständiger Auseinandersetzung mit Hegel, hat dem ästhetischen Sein des Kunstwerks die ästhetische Existenz des Künstlers gegenübergestellt. Und wie Hegel Schein und Täuschung ihre Rolle in der Seinslage des Kunstwerks spielen ließ, so hat Kierkegaard sie ins Dasein des Ästhetikers hineingenommen. In seiner Lehre von den „Pseudony-

men“ – pseudonym hat er die Schriften seiner von ihm selbst so bezeichneten ästhetischen Schriftstellerei herausgebracht – reflektiert er ohne Zweifel Hegels Lehre von der Täuschung in den Bereichen des Existierens. In der aufschlußreichen Schrift „Der Gesichtspunkt für meine Wirksamkeit als Schriftsteller“ weist er im ersten Kapitel und in seinem fünften Paragraphen darauf hin, „daß die gesamte ästhetische Schriftstellerei, im Ganzen der Schriftstellerei angesehen, eine Täuschung ist, jedoch in einem eigenen Sinne“. Das ist nicht nur persönlich gemeint. „ . . . unter dem alles umfassenden Gesichtspunkt der gesamten Wirksamkeit als Schriftsteller ist die ästhetische Schriftstellerei eine Täuschung: dies die tiefere Bedeutung der ‚Pseudonymität‘.“ „Das will sagen“, so fährt Kierkegaard fort, „hier muß vorerst ein Ätzmittel gebraucht werden; aber dies Ätzende ist das Negative, jedoch in Beziehung auf Mitteilen ist das Negative haargenau das Täuschen. Es will sagen, daß man nicht unmittelbar mit dem beginnt, das man mitteilen will, sondern damit beginnt, die Einbildung des anderen für bare Münze zu nehmen.“ Auch die Existenz des Ästhetikers täuscht und täuscht vor. Sie will aufdecken, überzeugend oder provozierend, aber ihre Gebärde entbehrt nicht des Scheins, und es bleibt schwierig, den Hintergrund ihres Selbst deutlich zu sehen. Ontisch gesehen, also unter dem Aspekt des Kunstwerks, koordinieren wir der Täuschung und dem Schein ein Etwas, das wir Zeichen nennen. Existentiell gesehen, also unter dem Aspekt des Ästhetikers, enthüllen sich diese Vorgänge als ein Spiel der Pseudonyme. Beide, das Zeichen und das Pseudonym, sind nur der Ausdruck dessen, daß ein Sein oder eine Existenz die Rolle eines *anderen* Seins oder einer *anderen* Existenz übernommen hat; beide, das Zeichen und das Pseudonym, verdecken authentisches Dasein.

Aber ihr Zusammenhang wäre nicht vollständig beschrieben, wenn nicht klar würde, in welchem Verhältnis das ontische Zeichen, das mit dem Kunstwerk sichtbar wird, zum existenzialen Pseudonym steht, hinter dem sich der Ästhetiker verbirgt. Dieses Verhältnis ist vom Charakter der Wahrnehmung. Wir sprechen von der ästhetischen Wahrnehmung; sie bezieht sich auf ästhetisches Sein, also auf die Erkennbarkeit der Kunstwerke, des Schönen, des Häßlichen usw., und da es sich nicht um Wahrnehmungen oder Erkennbarkeit im Sinne physikalischer, optischer Anschauung handelt, sondern diese gerade überboten, transzendiert wird, nimmt die ästhetische Wahrnehmung und Erkennbarkeit die Form des Genusses oder seines Negats, des Ekels an. Genuß und Ekel sind nicht nur Korrelate ästhetischer Wahrnehmung, sie sind selbst von wahrnehmendem Charakter. Der Genuß nimmt wahr, wie auch der Ekel wahrnimmt. Mozarts Don Juan ist ein Wahrnehmender, wie auch Roquentin in Sartres „Ekel“ ein Wahrnehmender ist.

Wahrnehmung in der Form des Genusses oder des Ekels bezieht sich in jedem Falle auf ästhetische Zeichen, die das Schöne oder dessen Negat präsentieren. Der pseudonyme Genuß oder der pseudonyme Ekel reflektiert indessen nur die Tatsache, daß die Zeichen das Eigentliche verhüllen, das Eigentliche dessen, was genossen wird, oder das Eigentliche dessen, wovor man sich ekelt (denn auch hier gelingt keine vollständige

Identifikation). Der Ästhetiker bevorzugt also das Pseudonym, weil die Zeichenwelt, durch die er sich bewegt, wesentlich vom Charakter der Pseudonymität bleibt. Es ist immer der epikuräische Genuß, den das Kunstwerk erlaubt, jener Genuß, den Nietzsche in der „Fröhlichen Wissenschaft“ beschrieben hat, als er Epikur beschrieb: „. . . ich sehe sein Auge auf ein weites, weißliches Meer blicken, über Uferfelsen hin, auf denen die Sonne liegt, während großes und kleines Getier in ihrem Lichte spielt, sicher und ruhig wie dies Licht und jenes Auge selber. Solch ein Glück hat nur ein fortwährend Leidender erfinden können, das Glück eines Auges, vor dem das Meer des Daseins stille geworden ist, und das nun an seiner Oberfläche und an dieser bunten, zarten, schauernden Meereshaut sich nicht mehr satt sehen kann: es gab nie zuvor eine solche Bescheidenheit der Wollust.“

Manchmal finde ich diese „Bescheidenheit der Wollust“ in der Prosa Marcel Prousts wieder, in „Swanns Welt“, in die beständig die Spuren der Erinnerung tropfen, die zugleich Zeichen eines fernen ästhetischen Seins sind. „Wie zauberhaft Madame Swann mit einer schlichten mauvefarbenen Kapotte oder einem kleinen Hut aussah, den nur eine einzige aufwärts gerichtete Irisblüte überragte“ —: alles wird genossen, mit den Worten auf der Zunge geschmeckt, aber allein, in Gedanken, im Widerschein und als Echo in der Enge eines Zimmers. „Und war nicht die Welt meiner Gedanken selbst wie eine solche Hütte, in deren Tiefe ich sogar dann verborgen blieb, wenn ich einen Blick auf die Dinge warf, die sich draußen zutrug? Sobald ich einen Gegenstand außerhalb von mir wahrnahm, stellte sich das Bewußtsein, daß ich ihn sah, trennend zwischen mich und ihn und umgab ihn rings mit einer geistigen Schicht, die mich hinderte, seine Substanz unmittelbar zu berühren . . .“ In dieser Weise tritt Proust als gewaltiger Ästhetiker der Erinnerungswelt, ihrer Spuren, ihrer Zeichen in die Pseudonymität, in deren Versteck der Genuß sich verschärft, ohne jene epikuräische „Bescheidenheit der Wollust“ frivol zu gefährden. „Die Hütte“, „die Vorstellung“, „das Bewußtsein“, „der Gedanke“, „der Schlaf“, „der Traum“, „die Erinnerung“ — sie alle gehören zu den Zeichen, durch die sich die Pseudonymität des Genießenden offenbart, und es gehört zum Wesen des ästhetischen Genusses, das er den Genießenden in seiner Tätigkeit verbirgt, damit die Unteilbarkeit der Vergnügungen nicht verletzt werde. „. . . die Erinnerung an ein bestimmtes Bild ist wehmutvolles Gedenken an einen bestimmten Augenblick; und Häuser, Straßen, Avenuen sind flüchtig, ach! wie die Jahre.“ Das metaphysische Thema der Flüchtigkeit alles Seienden und seiner dürftigen und zauberischen Hinterlassenschaft im Bewußtsein hat in „A la recherche du temps perdu“ seine Darstellung gefunden, und zwar in der Form der Epik. Man kann, liest man Bergsons „Matière et mémoire“, darin gleichfalls die *durée*, die Dauer, die eine Darstellung fand, und zwar in der Form der Theorie, erkennen, daß es Seinsverhältnisse gibt, deren metaphysische Darstellung nur dann gelingt, wenn man sie der Epik und nicht der Theorie anvertraut. In diesem Sinne gehört eine Untersuchung der Grenzen der Theorie gegen die Epik zu einer zukünftigen Ästhetik der Prosa.

Aber ich muß zu meinem Thema zurückkehren. Es handelt sich um die Frage der Täuschung über das Sein und das Seiende, um die Aufgabe ihrer authentischen Identifikation. Bei Descartes bestätigt der Zweifel die Möglichkeit der Täuschung über das Sein der Welt, aber der Beweis, der die Welt aus den einfachsten unbezweifelbaren Prinzipien wieder rekonstruiert, vermag schließlich selbst den geringsten Rest des Zweifels und der Täuschung zu beseitigen. Descartes bezieht sich auf das Erkennen des Seins; der Beweis ist jene Art der Identifikation der Dinge, die sich als Erkenntnis vollzieht. Kunst ist jedoch primär nicht Erkenntnis, sondern Machen. Hier vollendet sich die Identifikation der Welt, der Dinge, indem sie als Kunstwerk wiederkehren. Comprendre, c'est fabriquer! Es ist gleichgültig, ob die Transfiguration der Realwelt in die ästhetische Zeichenwelt auf dem Wege der Nachahmung oder auf dem der Abstraktion sich vollzieht, in jedem Falle gibt es eine Seinsthetik, in deren Rahmen das Seiende durch seine ästhetische Bezeichnung statuarisch wird. Es gibt abstrakte Bilder – Picassos „Sitzende Frau am Meer“, Klees „Wandernde Fische“ –, in denen eine Welt von Dingen nur anonym gegeben wird, und die thematische Fortsetzung dieser Welt von Dingen im Titel ist dürrig und zauberisch wie die Erinnerungsspuren Marcel Prousts, wie die „Ortsnamen“ und „Namen überhaupt“, von denen er spricht, fast schon nicht mehr zubereitet für eine eidetische Reduktion auf das Wesen des Gegebenen, sondern nur noch dem Eröffnungsspiel des ästhetischen Genusses gewidmet. Dann gibt es andere Bilder, in denen die Abstraktion bis zu einem effektiven Weltverlust gesteigert worden ist, jedes Ding, jeder Inhalt, jedes Dasein zurückgetreten, unter die Oberfläche aus Farben, Linien und Formen untergetaucht ist, also keine Kategorizität der wohlgeordneten Tatsachen mehr besteht, und der Titel, beinahe ein wenig blasphemisch, nur noch die Rolle eines Pseudonyms für die wirkliche, gegenständliche Welt zu spielen hat. Pseudonymer Ausdruck des Seins und Verwandlung des Seienden in Zeichen nicht nur auf dem Wege purer Abstraktion, sondern mit Hilfe einer pseudonymen Bedeutung, die man ihnen bewußt zuschreibt, das ist das Verfahren, das hier zum Kunstwerk führt. In diesem Sinne kann in der abstrakten und gegenstandslosen Kunst ein Titel, ein Name das Werk fortsetzen, abschließen und endgültig erst zu einem ästhetischen Sein pointieren. Der gegenständlichen Sphäre entnommen („Rost“, „aufgehaltene Zerstörung“, „Beleuchtet“ sind Namen, die zu Bildern von Klaus Bendixen gehören, denen jedoch keine sichtbaren Realien entsprechen), verhalten sich hier die Bilder zu den Titeln, nicht umgekehrt, und sie verhalten sich zu ihnen wie Pseudonyme, gemalte Pseudonyme für das, wovon im Namen, im Wort die Rede ist. Das Bild ist also das Pseudonym, nicht der Titel; er enthält die Seinsthetik, das Realitätsverhältnis, die das Bild zurückhält. Das Kunstwerk bezeichnet den Titel, nicht umgekehrt. Der Titel ist das ontisch Primäre. Er beschwört die Seinsthetik, die Welt, für die das Pseudonym gefunden wird. Seine Herstellung vollzieht sich als Kunst, und die ästhetische Zeichenwelt ist eine Welt der Pseudonyme geworden, deren Grausamkeit für die Einbildungskraft darin be-

steht, daß sie nur dialektisch, also im aufgehobenen Sein auf bestehendes Sein hinweisen können.

Willi Baumeister hat in der „Eidos“-Epoche (etwa seit 1938) ein faszinierendes Zeichen für diese Art von metaphysischer Pseudonymik gefunden: die Molluske. Das berühmteste Bild mit dem Titel „Eidos“ zeigt fast ausschließlich molluskenhafte Formen in Rot, Braun, Blau, Schwarz, aber auch glasige, transparente Variationen, die sich nur durch eine dunkle Kontur über dem Grund verraten. Was ist „Eidos“? – Husserl, in den „Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie“, I, 1913, gibt folgende Auskunft: „Das Wesen (Eidos) ist ein neuartiger Gegenstand. So wie das Gegebene der individuellen oder erfahrenden Anschauung ein individueller Gegenstand ist, so das Gegebene der Wesensanschauung ein reines Wesen.“ Es wird auch sogleich noch ein weiteres hinzugefügt: „Welche Art immer die individuelle Anschauung ist, ob adäquat oder nicht, sie kann die Wendung in Wesensanschauung nehmen, und letztere hat, mag sie nun in entsprechender Weise adäquat sein oder nicht, den Charakter eines gebenden Aktes.“ Man sieht, es werden für das „Eidos“ keine anschaulichen Adäquationen verlangt. Es hat keine Realitätsthematik, es besteht nur in der Form des Zeichens; die Welt des „Eidos“, des „Urbildes“ gehört der Zeichenwelt an, daher widerstreitet es nicht der ästhetischen Beschaffenheit und Herstellung. Auf der metaphysischen Ebene des bloßen Seins kann die ungeheure Variabilität dieses Seins im Seienden künstlerisch nur in einer Form wahrnehmbar werden, die, wie ein Eidos, eine Idee von allen zufälligen Daseinsmerkmalen befreit, ausschließlich nur unter dem Gesichtspunkt ihrer unaufhörlichen Veränderlichkeit interessant ist. Das Weichtier, die Molluske, präsentiert diese lebendige Form des Seins; sie bietet sich als ontisches Zeichen an, indem sie, selber ein Seiendes, das Sein auf seine allgemeinste Daseinsform zurückführt. Es gibt einen Text, ein Gleichnis in Prosa, das wie ein unmittelbarer epischer Kommentar zu Baumeisters „Eidos“-Epoche und ihre molluskenhafte Formen anmutet. Ich meine jenes kleine Stück aus „Le Parti pris des Choses“ von Francis Ponge mit den bezeichnenden Sätzen: „Die Molluske ist ein Sein – fast eine Qualität . . . Die Natur verzichtet hier darauf, das Plasma durch Formen darzustellen, die ihm eigen sind. Sie zeigt nur, daß sie es sorgfältig geschützt in einem Schrein bewahrt, dessen Schönheiten auf der Innenfläche liegen. Es handelt sich also keinesweges um einen bloßen Auswurf, sondern um eine der präziösesten Wirklichkeiten.“ Man bemerkt, daß auch für Ponge die Molluske ein ontisches Gleichnis ist; sie hat die Qualität eines Seins, und die zufällige Beschaffenheit dieses Seins ist gerade von jener Allgemeinheit, die wir von einem Eidos erwarten. Daß sie aber eine pseudonyme Form zum Ausdruck bringt, dafür bürgt der Umstand, daß sie als „bloßer Auswurf“ erscheint, in Wahrheit aber eine „präziöse Wirklichkeit“ bezeichnet.

In der abstrakten Kunst ist es mehr und mehr zu einem Verschwinden der Natur der Inhalte gekommen, und die Natur der Mittel, Farben und Formen, ist an ihre Stelle getreten. Dieser Umstand vermochte zwar von einer unmittelbaren Realitätsthematik zu lösen, aber Destruktion und Re-

duktion der Gegenstände konnten nicht die Seinsthematik schlechthin zerstören! Die einzige Qualität, die sich vielmehr innerhalb der Sphäre moderner Kunst exponiert hat und zum Äußersten möglicher Darstellung gelangte, ist die Qualität des Seins selbst. Und dies wäre eine Feststellung, die durchaus den Zusammenhang von Eidos und Molluske, gleichgültig ob in der epischen oder in der malerischen Version, in der metaphysischen oder ästhetischen Bedeutung, betrifft.

Anmerkung zu Ponge

Wenn Ponge recht hat mit seiner Notiz über Braque – und ein Interview Marcel Brions mit dem Maler hat die Auffassung des Schriftstellers bestätigt –, wenn Ponge also recht hat mit seiner These, daß uns Braque wieder wie zum ersten Male vor die Dinge stelle und sie uns gleichsam wie große kosmologische Geräte zeige, dann ist der Autor von „Le Parti pris des Choses“ natürlich selbst ein Braque in Prosa. Die Wahrnehmungen, von denen beide ausgehen, bestehen in einfachen Betrachtungen gewöhnlicher Dinge, aber die Resultate sind gewisse Zeichen des Seins, in denen sich Ausmaße und Abgründe offenbaren. Es liegt hier der seltene Fall vor, daß in Prosa und Malerei der gleiche metaphysische Aspekt verraten wird, eine Äquivalenz im Entwurf des Seienden, im Interesse an den Dingen und ihrem „Rapport“ – der Ausdruck stammt von Braque – vorhanden ist und der Manifestation ästhetischer Merkmale eine sehr elementare Intensität innewohnt. Herangerückt an den „Grundriß des Seins“ stellt sich eine gewisse technologische Relativität, Ambivalenz oder gar Identität in den Mitteln des Malers und des Schriftstellers ein, was die Verdichtung des Seienden zu einer ästhetischen Pointe anbetrifft. Aber das ist selten. Wir haben hier einen Glücksfall vor uns.

Nur scheinbar handelt es sich bei Ponge um bloße Beobachtungen, die den Dingen und ihren Qualitäten, wie er sagt, nachstellen, um sie zu benennen. Nur scheinbar ist der analytische Kopf auf Bestätigung, auf Wahrheit aus. Die Wahrnehmungen werden sogleich in Namen des Seienden verwandelt, also in Deutungen umgesetzt, die den Rückbezug auf das Selbstbewußtsein einleiten und das „Vorhandene“ zum „Verstandenen“ machen. „Es handelt sich keineswegs um einen bloßen Auswurf“, heißt es von der Molluske, „sondern um eine der präziösesten Wirklichkeiten.“ Ponge dehnt sein Verfahren, dessen literarische Fixierung immer wie die philosophische Vorbereitung einer platonischen Jagd oder eines Fischzugs anmutet, auch auf Gedanken aus. Gedanken wie Seiendes, wie Gegenstände, die hergestellt wurden, behandelt, darin besteht das besondere Vergnügen, Prosa und Poesie auf wissenschaftliche Weise zu betreiben, davon abgesehen, daß wir hier den Mechanismus vor uns haben, der Braques Malerei und Ponges Literatur verbindet.

Es kommt nun zur Schönheit der Ideen – nachdem wir bisher immer nur von den zur Schönheit verdichteten und exponierten Realien gesprochen haben. Aber fast nur nebenbei entsteht bei Ponge aus den Feststellungen und Aufzeichnungen die Schönheit der Prosa, Schönheit in Wahrheit eingehüllt – beauté als Glanz der vérité, um wieder einmal Boileaus klassi-

sche Formel ins Spiel zu bringen – denn was ästhetisch gesehen wird, wird als Zeichen gesehen, und Zeichen bedeuten ontisch soviel wie verdichtetes Sein, das andere Züge verdeckt oder gerade herausstellt. Prosa als Verfahren methodischer Enthüllungen oder Verbergung, geschickte, angebrachte Technik der Maske und ihrer Zerstörung, kennzeichnet bei unserem Autor einen literarischen Vorgang, der den Dienst der Wahrheit zwar versieht, aber sie letztlich nur im ästhetischen Zustand beschreiben und rechtfertigen kann. Prosa in der Nähe des Seins – „die Molluske ist ein Sein, fast eine Qualität“ – leitet die Auslegung, die Deutung dieses Seins ein. Gedeutet wird nie die Realität, immer nur die Zeichen dieser Realität. Die reizvolle „Einführung in den Kieselstein“ ist für Ponge auch eine Einführung in seine „Kosmogonie“, der Ausdruck fällt bei ihm, und er verweist in die Richtung, in die Braques Begriff des „Rapports“ zielt. Der „Kieselstein“ ist ein Zeichen dieses Rapports, dieser Kosmogonie, ein Zeichen, also verdichtetes, verbergendes und enthüllendes Seiendes (wie es auch Kafkas „Schloß“ darstellt). Für den „Kieselstein“ gilt, sofern er Wort und Aussage wurde, was Gottfried Benn in bezug auf seine Poesie „Destillation“ oder Arno Schmidt in bezug auf seine Prosa „Dehydrierung“ nennt. Diese Ausdrücke bezeichnen technologische Prozesse, die den Vorgang der Verdichtung reproduzieren, einer Verdichtung, die auf Ausscheidung beruht. Ponge spricht im Hinblick auf solche Verwandlungen von der „semantischen Dichte“. Es ist, meine ich, leicht zu übersehen, daß diese Bedeutungs-dichte der Worte das Sein des Seienden in eine Zeichenwelt überträgt. Den modalen Zustand dieser Zeichen kennzeichnen wir durch ästhetische Merkmale. Der ästhetische Prozeß ist ein Zeichenprozeß, der von der Möglichkeit Gebrauch macht, eine größere Dichte des Seins bewußt herzustellen. Im Umkreis eines solchen Aspektes erweist sich Ponge noch als ein Demonstrant der Hegelschen „Ästhetik“. „Weit entfernt also, bloßer Schein zu sein, ist den Erscheinungen der Kunst, der gewöhnlichen Wirklichkeit gegenüber, die höhere Realität und das wahrhaftigere Dasein zuzuschreiben.“

Zur Theorie des Obszönen

Die Geschichte der Künste, der Literatur, der Dichtung usw. belehrt uns über die Bevorzugung gewisser Themen und Formen, deren Herkunft psychologisch oder soziologisch unverständlich bliebe, wenn es keine ästhetischen und damit ontologischen Gründe für ihr Auftreten gäbe. Diese Affinität zu besonderen Stoffen innerhalb der künstlerischen und literarischen Gestaltung äußert sich übrigens nicht ausschließlich in der Produktion selbst, sie beeinflusst auch das Urteil, lenkt die Kritik. Gerade dieser Umstand deutet an, daß jener Affinität ein Problem der ästhetischen Wahrnehmung zugrunde liegt.

Die Anziehungskraft, die gewisse Themen und Formen in ästhetischer Hinsicht ausüben, hängt offensichtlich mit dem unübersehbaren Zeichencharakter der wahrgenommenen Welt und Motive zusammen. Es kann als erwiesen gelten, daß jeder modale Zustand des Seins, etwa die Realität, sich nicht als solcher, nicht als Allgemeinheit oder als Universalie äußert, sondern in Zeichen wahrnehmbar wird. Es gibt Bereiche des Seins und somit auch der Realität, wo die Intensität und die Kommunikation eine ontische Dichte hervorrufen, die offenkundig werden läßt, wie sehr hier die Welt eine Zeichenwelt ist. Das Erotische ist ein Beispiel hierfür. Die Art seiner Äußerung wird unversehens als ein Zeichenvorgang deutbar. Fast methodisch baut er sich auf dem Wege von der Koketterie zum Flirt auf, wird hastiger auf dem kurzen Abstand, der die Verführung von ihrer Vorbereitung trennt, und erreicht sein Äußerstes in jenem Zwang zur körperlichen Berührung, der den Beginn der Leidenschaft ankündigt. Sogar die Prostitution bedient sich der Zeichensprache, um das Opfer oder den Mäzen zu erreichen, und selbst die Preisgabe oder der Überdruß des Partners bekundet sich nicht direkt, sondern nimmt den Weg über die Andeutung, und auch sie kann, noch einmal, wie ein Echo von jener Zartheit begleitet sein, die zu Beginn des Spiels den Erfolg begünstigte.

Marquis de Sade hat das körperliche Spiel durch eine Metapher beschrieben, in der es als zeichenhaftes Sein gegenwärtig ist. „Es ist ähnlich wie bei der Eroberung einer Stadt, man muß sich der Anhöhen bemächtigen . . . man richtet sich in allen beherrschenden Punkten ein, und von da fällt man über den Platz her, ohne den Widerstand noch zu fürchten.“ Man erkennt aber sehr bald, daß das Spiel der Eroberung, der Versuch, die Versuchung nicht immer bloß Ausdruck einer vitalen Polytechnik bleiben kann, sondern daß die „sinnliche Genialität“ in ihren höchsten Augenblicken auf eine sensible Intelligenz angewiesen ist. Das hat

schon Pascal zum Anlaß eines Discours über die Leidenschaften der Liebe benutzt, in dem es heißt: „Je mehr Geist man besitzt, desto größer sind die Leidenschaften . . .“ Kierkegaard, in mancher Hinsicht eine verwandte Natur, fügt unter stärkerer Betonung des Experimentellen folgendes hinzu: „Ich muß sie und ihren ganzen geistigen Zustand genau kennen, bevor ich zum Angriff schreite. Die meisten genießen ein junges Mädchen, wie man ein Glas Sekt genießt, in einem Augenblick aufschäumender Sinnenlust; das ist ja schön, und aus vielen jungen Mädchen ist nichts Besseres herauszuholen: hier aber ist mehr. Jener Augenblicksgenuß ist nicht im äußerlichen, aber im geistigen Sinne eine Vergewaltigung; und daß eine Vergewaltigung Genuß bieten könne, ist Einbildung; sie ist wie ein geraubter Kuß etwas Stilloses. Nein, erst wenn man ein Mädchen so weit bringt, daß sie ihren freien Willen nur noch dazu hat, sich hinzugeben, erst wenn ihr die Hingabe als eine solche Seligkeit erscheint, daß sie darum betteln würde, sich hingeben zu dürfen, und wenn sie dabei frei ist: das ist Genuß . . .“

In diesem Sinne beruht also der fast natürliche Zusammenhang der erotischen, der geistigen und der ästhetischen Welt auf dem Faktum, daß es sich hier sowohl im Hinblick auf die Wahrnehmung wie auf den Ausdruck um Vorgänge handelt, die zwischen Zeichen spielen. Die Realität des Erotischen bekundet sich in Zeichen, zu deren Natur es gehört, sensibel und fragil wie sie sich darzustellen pflegen, als ästhetische Zeichen wahrgenommen und umgesetzt zu werden. Aber gerade ihre Sensibilität und Fragilität begünstigen den Zerfall dieser Zeichenwelt, die in der erotischen und geistigen Faszination die Merkmale ästhetischen Seins gewinnt, in bloße Realzeichen, in bloße Signale der vitalen Triebe, in pure Organe. Unmittelbare Realität tritt jetzt an die Stelle der Mitrealität, und die allgemeine Destruktion der Zeichenwelt in physische Realität rückverwandelt die ästhetische Wahrnehmung in mechanische Wahrnehmung. Wir sprechen vom Obszönen, wenn durch die Wahrnehmung oder durch den Ausdruck das Erotische aus dem Zustand des ästhetischen Seins in den Zustand des mechanischen Seins versetzt wird. Das gilt sowohl für das erotische Spiel selbst wie auch für seine Darstellung in der Kunst oder in der Literatur. Die Scham will die effektive Mechanik der erotischen Sphäre zugunsten einer ästhetischen Wahrnehmung jener Welt verdecken, deren tiefere Reize auf einem sichtbaren Sein der Zeichen beruhen. Der Zerfall der Scham leitet daher eine echte Evidenz der puren Realität auf Kosten ihrer ästhetischen Möglichkeit und ihres Genusses ein, und diese Evidenz reduziert also das Erotische auf das Obszöne, dessen Rolle demnach die schamlose und schonungslose Entblößung, die Aufdeckung der Physis, der Organe bedeutet. Auch diese Zusammenhänge bestehen wiederum im Hinblick auf den Bereich des Kunstschönen wie auch in der faktischen Welt der erotischen Vorgänge selbst.

Jean-Paul Sartre und Henry Miller insbesondere haben sich über das Obszöne geäußert. Sartre in „Das Sein und das Nichts“ und Henry Miller in „Obszönität und das Gesetz der Reflexion“. Beide sind sozusagen zuständig, denn sie haben sich der Darstellung des Obszönen bedient,

um gewisse literarische Wirkungen zu erzielen, und damit, in einem gewissen Publikum wenigstens, sich auch ästhetisch und moralisch verdächtig gemacht. Sartres Theorie läuft auf folgendes hinaus: „Das Obszöne ist eine Art des Für-Andere-Seins, die zur Gattung des Anmutlosen gehört . . . Bei der Anmut erscheint der Leib als etwas Psychisches in Situation . . . Er ist Akt und versteht sich von der Situation und von dem verfolgten Ziel aus . . . Der anmutigste Leib ist ein nackter Leib, den seine Bewegungen mit einem unsichtbaren Kleid umhüllen . . . Im Gegensatz dazu tritt der anmutlose Leib in Erscheinung, wenn eins der Elemente der Anmut in seiner Realisierung behindert wird. Die Bewegung kann dann mechanisch werden.“ Als Beispiel ergänzt Sartre: „Das Obszöne wird sichtbar, wenn der Leib Stellungen einnimmt, die ihn seines Tuns völlig entkleiden und die Trägheit seines Fleisches enthüllen. Der Anblick eines nackten Leibs von hinten ist nicht obszön. Aber manche unwillkürliche Bewegungen des Hinterteils sind obszön . . . Durch die Situation kann so ein Hinterteil nicht gerechtfertigt werden; es zerstört im Gegenteil jede Situation vollständig, da es passiv wie eine Sache ist und sich wie eine Sache von den Beinen tragen läßt.“ (p. 314–316.)

Man übersieht leicht, daß das Obszöne die Zeichenwelt der Anmut – „ein nackter Leib, den seine Bewegungen mit einem unsichtbaren Kleid umhüllen“ – zerstört. Sartre gebraucht auch den Ausdruck „Situation“. Nur in der Situation wird natürlich ein Faktum, das als solches real ist, als Zeichen wahrnehmbar und verständlich. Das Klopfsymbol ist ein Klopfsymbol, wenn zum Beispiel die Situation der Gefangenschaft vorgegeben ist. Nur wenn das Zeichen in der Situation auftritt, kann der Fall eintreten, daß ein Zeichen zwar ein Designatum, aber kein Denotatum besitzt.

Übrigens taucht hier schon das Problem der „ästhetischen Situation“ auf, einer „Zeichensituation“, um in der Sprache Morris' zu sprechen, innerhalb derer Realität zu Mitrealität, bloße physikalische Signale zu ästhetischen Zeichen werden. Es ist hier darauf hinzuweisen, daß der Begriff Situation im Sinne „ästhetischer Situation“ von Hegel zuerst verwendet worden ist. Im ersten Teil seiner „Ästhetik“ beschäftigt sich Hegel in einem besonderen Abschnitt mit diesem Faktum. Mit folgenden Worten führt er den allgemein eingeführten Begriff der Situation in den speziell ästhetischen Bereich über: „Die Situation im allgemeinen ist einerseits der Zustand überhaupt zur Bestimmtheit partikularisiert und in dieser Bestimmtheit andererseits zugleich das Anregende für die bestimmte Äußerung des Inhalts, welcher sich durch die künstlerische Darstellung ins Dasein heraus zu kehren hat. Vornehmlich von diesem letzteren Standpunkte aus, bietet die Situation ein weites Feld der Betrachtung dar, indem es von jeher die wichtigste Seite der Kunst gewesen ist, interessante Situationen zu finden, d. h. solche, welche die tiefen und wichtigen Interessen und den wahren Gehalt des Geistes erscheinen machen.“ (p. 255 f.)

Berücksichtigt man also eine ästhetische Situation, die aus allen Phasen eines ästhetischen Zeichenprozesses besteht, der ersten Phase der Genesis des Kunstwerks, einbezogen alle soziologischen Umstände, so

wirkt innerhalb ihrer Grenzen das Auftreten des Obszönen destruktiv. Henry Miller hat jedoch recht, wenn er die Einführung des Obszönen aber als ein technisches Mittel verteidigt und von daher für seine Zulassung plädiert. „Wenn die Obszönität in der Kunst und besonders in der Literatur in Erscheinung tritt, hat sie gewöhnlich die Aufgabe eines technischen Kunstgriffs; das Element der Absicht dabei hat nichts mit sexueller Erregung zu tun, wie im Falle der Pornographie. Wenn noch ein weiteres Motiv mitspielt, dann ist es eins, das weit über den Sexus hinauszielt. Das Ziel der Obszönität ist, zu erwecken, ein Wirklichkeitsgefühl einzuführen.“ Seine weitere Bemerkung, daß „das Heben des Schleiers . . . als der endgültige Ausdruck des Obszönen gedeutet werden“ könne, verstärkt seine Meinung. Es wird zwar wiederum auf die Zerstörung jener Zeichenwelt reflektiert, die sich zwischen uns und den eigentlichen Realitäten ausbreitet. Aber es darf jetzt hinzugefügt werden, daß das Obszöne selbst wieder vom Charakter eines Zeichens ist, sofern es nämlich auf eine Art Natur, eine Art Wirklichkeit oder Physis verweist, die zwar von sich aus bar jeder ästhetischen Möglichkeit ist, aber gerade deshalb zum Realbestand einer Mitrealität, also eines Kunstwerks, gemacht werden kann. Wie das Schöne oder Häßliche selbst, so besteht natürlich das Obszöne und damit auch das Prüde nicht als Natur oder in der Natur, es gehört vielmehr ausschließlich der Ausdruckswelt an, und nur insofern kann es überhaupt ein Zeichen sein; es bezieht sich also zuletzt nur auf Darstellung, aber nicht auf den Gegenstand der Darstellung. Es ist somit das Signal einer Wirklichkeit, deren Intensität innerhalb einer ästhetischen Situation einen Anreiz zur Überführung in eine ästhetische Zeichenwelt bedeutet. In der Lyrik haben Baudelaire, Ezra Pound und Gottfried Benn Beispiele für eine solche Transposition gegeben. In der Prosa, wie gesagt, Henry Miller, Jean-Paul Sartre, aber auch schon Rabelais. In der Malerei Michelangelos „Leda mit dem Schwan“, manchmal auch die Abstraktion in versteckten Phallusformen. Sie würden sich alle dagegen wehren, wenn man sie „sich auf den Coitus zubewegend“ fände, wie Ezra Pounds pointierte Formel angesichts griechischer Plastik lautet. Sie würden vermutlich einer Ästhetik nicht auszusprechen gestatten, was in ihrer Darstellung effektiv feststellbar wird. Denn unzweifelhaft gehört es zu ihren Prinzipien – und das kann unter Umständen eine Schwäche ihrer Theorie sein –, daß sie der Ästhetik nur konzedieren, was in der Kunst, auf die jene reflektiert, nicht offenkundig wird. Denn als Gegenspieler gegen die Moralisten, denen die dekorative Aversion gegen die Natur den Zustand vitaler und geistiger Frigidität erleichtert, erlauben sie sich weder die Obszönität noch die Prüderie.

Folgerung über Kunst und Zeichen

Das Problem der Existenz ästhetischer Gebilde ist in jedem Falle zunächst ein Problem ästhetischer Zeichen. Das Obszöne gehört zwar durchaus der Ausdruckswelt, der Zeichenthematik an, es bezieht sich auf Darstellung von Gegenständen, nicht auf Gegenstände selbst, genau wie das Schöne oder das Häßliche und alle ästhetischen Attribute. Aber das Obszöne reduziert, wie wir sahen, das ästhetische Zeichen auf eine physische Funktion, und darin besteht der Verlust, den wir, seiner ansichtig, erfahren. Es verhält sich wie das Banale in der Sphäre der Aussagen. Wo das Banale sichtbar wird, zeigt sich ein Verlust, handelt es sich um eine Reduktion, um sichtbargewordene Geistesabwesenheit in der Form, in der Maske des Geistes. Das häßliche bedeutet jedoch im Verhältnis zum Schönen nicht unbedingt einen Verlust des ästhetischen Ausdrucks, des Zeichens. Auch das Häßliche hat Zeichenkraft. Es ist nicht voll verständlich, wenn man es nur als eine Aufhebung, nur als Reduktion, als bloße Negation des Schönen auffaßt. Ihr Verhältnis ist tatsächlich in einem qualitativen, hegelschen Sinne ein dialektisches Verhältnis im gleichen Medium, auf gleichem Niveau. Gewisse Bilder Picassos – „l'homme à la sucette“, 1938 oder „la femme en bleu“ 1944 – belehren durch Erfahrung ebenso darüber wie gewisse Gedichte Gottfried Benns, z. B. die Poesie der „Morgue“. Die Idee des Häßlichen zerstört nicht die Idee der Kunst, denn das Schöne definiert sie nicht ausschließlich.

In der Logik bedeutet eine Aussage einen sprachlichen Ausdruck, der die Eigenschaft besitzt, wahr oder falsch zu sein. Eine falsche Aussage ist noch eine Aussage, durch ihre Falschheit wird die Aussage noch nicht zu etwas anderem. Faßt man nun ein Kunstwerk als ein Gebilde, einen Ausdruck auf, die durch die Eigenschaft gekennzeichnet sind, schön oder häßlich zu sein, wobei diese Attribute nicht nur konventionelle Taxierungen, sondern eben Modi und semantische Charakteristiken für Zeichen- bzw. Zeichenkomplexe gewisser Art sind, wie wir darlegten, so erweist sich die ästhetische Zeichenthematik als sowohl durch das Schöne wie auch durch das Häßliche, mindestens durch das eine, bestimmbar. Das Schöne und das Häßliche deuten gleichermaßen die Existenz einer Zeichenwelt an, die mehr ist als das komplette Signalement der puren Wirklichkeit, für deren Sein unser menschliches Dasein im Prinzip völlig gleichgültig ist, während die Seinsweise der Aesthetica gerade darin besteht, nicht nur „stumme, traurige Szene“ zu sein, sondern beständiges Ereignis einer fast ontologisch determinierten Kommunikation mit dem,

was wir Geist zu nennen gewohnt sind. Ob dabei das Schöne als eigentliches Zeichen ästhetischen Seins (eine menschliche Schwäche) und das Häßliche als Zeichen eines Seins, durch welches „das Nichts hindurchschimmert“, aufgefaßt wird, bleibt eine spätere Frage der Theorie, die feststellt, daß sowohl das Schöne wie das Häßliche bereits semantische Interpretationen des ästhetischen Seins sind, abhängig von Erfahrungen und Verhältnissen, die außerhalb seines Modus liegen. Mängel, Unvollkommenheiten, Fehler, die die Qualität des Kunstwerks vermindern, beziehen sich auf die Zeichengebung, den Zeichenprozeß, den Ausdruck, die Darstellung, und sie können das Häßliche ebenso zurücktreten lassen wie das Schöne. Dann hebt die Verwirklichung des Kunstwerks seine Idee auf, die ästhetische Zeichenwelt, und wie beim Obszönen oder Banalen wird nicht mehr erreicht als ein physisches Signalement, also das Gegebene, nicht aber das Gemachte. Das Häßliche ist nicht die Negation des Ästhetischen, keine sichtbargewordene Aufhebung dieses Modus, es ist nur die ästhetische Negation, eine andere Qualität des Ästhetischen verglichen mit dem Schönen.

Hat man erkannt, daß das Residuum der Kunstwerke im Sein der Zeichen besteht und das Schöne und das Häßliche nur semantische Interpretation jenes Seins, Qualitäten des ästhetischen Urteils sind, die auf eine Chance in der ästhetischen Rechtfertigung oder Verwerfung der Welt und ihrer Gegenstände abzielen, dann wird es auch begreiflich, daß die Prädikate schön und häßlich keine essentielle Bedeutung haben, wenn das Urteil sich auf eine Kunst bezieht, in der es weder um eine Rechtfertigung noch um eine Verwerfung der Welt und ihrer Gegenstände geht. Je näher eine Kunst an die Zeichenthematik herankommt, desto mehr verlieren die klassischen Prädikate ihren Sinn. Die Frage der Qualität ist dann eine Frage der Eindringlichkeit und Wahrnehmbarkeit der Zeichen, durch die wir betroffen werden, eine Frage der Vollendung des Experiments, der Herstellung.

Das ästhetische Stadium

Der ästhetische Gegenstand, das Kunstwerk, die ästhetische Wahrnehmung, die sich auf seine Zeichenwelt bezieht, und das ästhetische Urteil, in dem das ästhetische Sein eine Bestätigung durch die Theorie erfährt, blieben in der Sphäre des Menschlichen unverständlich, wenn es nicht ihren Reflex in unserem Dasein selbst gäbe. Wir verstehen unter dem ästhetischen Stadium die ontologische Fortsetzung des ästhetischen Zeichenprozesses in der schaffenden, wahrnehmenden und urteilenden Existenz. Der Modus des Ästhetischen als Ausdruck einer bestimmten Seinslage des Menschen, das ist es, was wir durch den Begriff der ästhetischen Existenz festlegen.

Kierkegaard, auf den fast alle späteren existenzialen Analytiken zurückgehen, hat in verschlungenen Überlegungen, die von „Entweder-oder“ bis zur „Abschließenden unwissenschaftlichen Nachschrift“ reichen, von den Stadien der Existenz gesprochen, um das Ästhetische vom Ethischen und vom Religiösen zu trennen. Wir bedienen uns hier seiner Begriffe und bewahren seine Klassifikation. Wir sprechen in einem Sinne von ästhetischer Existenz, daß dabei an den vitalen und geistigen Zustand eines Menschen gedacht wird, dessen Seinsverhältnis im Verhältnis zum ästhetischen Sein besteht und dessen Dasein nur so viel Realität besitzt, wie das ästhetische Sein selbst besitzt. Die Seinsfrage – „Warum ist Seiendes und nicht vielmehr Nichts?“ – ist für ihn eine ästhetische Frage, und sein Gedanke an die Wirklichkeit ist die Erwägung der ästhetischen Rechtfertigung dieser Wirklichkeit; und die fundamentale Schwierigkeit seiner Lage, ob sie ihm nun bewußt geworden ist oder nicht, besteht in einer ausgeprägten Art darin, daß sie zuletzt nur das begreifen und überblicken läßt, was aus ihr selbst hervorgehen kann oder, wenigstens im Prinzip, aus ihr selbst hervorgehen könnte.

Blaise Pascal hat diesen Gesichtspunkten eine frühe Formulierung gegeben, die gleichermaßen eine These der Ästhetik wie auch ein Urteil über eine ganze Kunstgattung ist: „Welch nichtige Sache ist doch die Malerei, die uns gefällt infolge der Ähnlichkeit mit Gegenständen, die uns nicht gefallen.“ Delacroix, Valéry und Camus haben diese Notiz Pascals zitiert und kommentiert. Delacroix wollte an Stelle von „nichtig“ das Wort „sonderbar“ gesetzt haben. Camus stimmte ihm in diesem Punkte zu (beide sehen nicht, wie sehr sie auf diese Weise gerade das getötet haben, worauf es Pascal ankam, das Urteil). Valéry bemerkt, daß Pascal trotz dieses Urteils sich damit beschäftigt habe, in Worten zu zeichnen und ein aussprechbares Porträt seiner Gedanken zu entwer-

fen, wie er überhaupt, den Tod ausgenommen, die Welt gern als eine gemalte Sache empfunden hätte.

Camus, um noch einmal auf ihn zu kommen, benutzt schließlich den Gedanken Pascals, um von der Revolte der Künstler gegen das Reale zu sprechen. Keiner der Kommentatoren stößt sich an der Unterstellung, daß das Gefallen der Malerei als eine Folge „der Ähnlichkeit mit Gegenständen, die uns nicht gefallen“, aufgefaßt wird. Und doch kann eine solche Unterstellung nur in der klassischen Kunst, die Pascal kannte, sinnvoll sein; hier spielen Ähnlichkeit und Nachahmung eine wesentliche Rolle im Aufbau des Kunstwerks. Nur hier kann es also zu einer ästhetischen Rechtfertigung der Welt durch die Nachahmung kommen. Nur hier gibt es überhaupt Nachahmung im Sinne einer ästhetischen Rechtfertigung der Welt, die ausdrücklich auf ihre Wiederholung reflektiert . . . auf ihre Wiederholung in einem anderen Modus ihres Seins, in einer neuen Art von Zeichen.

Das existentielle Interesse an einer Kunst, deren Technik wesentlich Nachahmung ist, so dürfen wir jetzt schließen, besteht also in der sichtbaren Demonstration der These von der prinzipiellen Wiederholbarkeit der Welt. Hält man fest, daß jede Abstraktion ein Phänomen, eine gegebene Welt voraussetzt, an der abstrahiert wird oder von der abstrahiert wird, so bedeutet in gewisser Hinsicht das existentielle Interesse an einer Kunst, die wesentlich nicht auf Nachahmung, sondern auf Abstraktion beruht, die sichtbare Demonstration der Antithese von der prinzipiellen Zerstörbarkeit der gegebenen Welt durch eine Kunst, die methodisch von ihr absieht. Aber der Verlust wird erkaufte durch ein mächtiges „Residuum der Weltvernichtung“, um Edmund Husserls Ausdruck zu benutzen, des ästhetischen Seins, der Schönheit oder der Häßlichkeit, das ja in der abstrakten Kunst beweist, wie sehr es selbst der Abstraktion zu widerstehen vermag: Wenn das „objektive Korrelat“ der klassischen Kunst der Nachahmung die Welt ist, so ist das „objektive Korrelat“ der modernen Kunst der Abstraktion das Bewußtsein, der Geist: die ästhetische Nachahmung vollzieht eine Rechtfertigung der Welt, und die ästhetische Abstraktion vollzieht eine Rechtfertigung des Bewußtseins und des Geistes. In diesem Sinne ist die abstrakte Kunst zugleich spiritueller und existentieller, mehr Existenzmitteilung als Objektmitteilung. Die Einleitung des ästhetischen Stadiums der Existenz geht hier wesentlich stärker vom intellektuellen Vorgang des künstlerischen Zeichenprozesses selbst aus als von den Wirkungen der Gegenstände auf unsere Sinne. Denn in der abstrakten Kunst gibt es zwar kein Problem der Realitätsgegebenheit, wohl aber Apriorien des menschlichen Selbstbewußtseins. Das ästhetische Stadium ist in der klassischen Kunst eine Frage der Affekte, aber in der modernen Kunst ein Ergebnis spiritueller Reflexionen. Es ist leicht einzusehen, daß damit auch der experimentelle Charakter der Kunst gerade dort deutlicher hervortritt, wo die Abstraktion, nicht die Nachahmung das ästhetische Sein hervorbringt. Denn das Experiment und das Existieren vollziehen sich stärker in der Reflexion als in der Empfindung.

Mit all diesem wird aber das ästhetische Stadium erst von der ersten Phase der Kunst, ihrer Hervorbringung, her verstanden. Doch ist auch die zweite Phase, das Urteil, eine Äußerung des ästhetischen Stadiums der Existenz. Es darf als ein essentielles Merkmal der Existenz gelten, daß sie nur individuell eine reale Bedeutung hat. Existieren kann man nur als Individualität. Die Unwiederholbarkeit einer Reflexion, im Gegensatz etwa zu einer methodisch erzeugbaren Deduktion, beruht auf ihrem individuellen Charakter. Sie ist nicht nur als solche individuell, sie individualisiert auch. Wir hoben schon hervor, daß Kunst, was ihre Genesis anbetrifft, immer auf Individualität verweist. Es ist die Frage, wie das individuelle Moment im Urteil erscheint. Bei Erörterung des ästhetischen Urteils hoben wir die singuläre Bedeutung ästhetischer Prädikate hervor. Wir sagten, jedes Kunstwerk sei aus einem anderen Grunde und in einem anderen Sinne schön oder nichtschön; wir setzten hinzu, daß es sich bei der empirischen Demonstration des ästhetischen Modus an einem Kunstwerk selbstverständlich immer um den gleichen identisch einen Modus, den der Mitrealität, handele, daß er aber, da er sich wie jeder Modus nur in konstatierbaren Zeichen äußere, von Kunstwerk zu Kunstwerk jeweils besonders aufgezeigt und als singulärer Fall behandelt werden müsse. Die Wahrnehmung, die das Urteil begleitet und die das ästhetische Zeichen entdeckt, auf die es sich schließlich gründet, kann eingeübt, aber nicht methodisch erzwungen werden. Man erinnert sich der cartesischen Meditationen über den Zweifel, der die Gewißheit ruiniert.

Jean-Paul Sartre hat in seinem Kommentar zum „Discours“ darauf aufmerksam gemacht, daß schließlich auch Descartes den freien Willen des Menschen benötigte, um die Wahrheit zu verstehen. „Das Wahre ist eine Angelegenheit des Menschen, denn ich muß es ja bestätigen, damit es existiert. Bevor ich geurteilt habe, mit Zustimmung meines Willens und aus freiem Entschluß meines Seins, existieren nur neutrale und schwankende Ideen, die weder wahr noch falsch sind. Schließlich muß man ja oder nein sagen – und allein für die ganze Welt über das Wahre entscheiden“, so lautet Sartres Kommentar. Das ist eine metaphysische Lage. Sie kennzeichnet auch den Ästhetiker, der als Künstler den Abschluß des Kunstwerks, das Aufhören des Experiments bestätigen muß und der als Betrachter nach der Schöpfung das Urteil formuliert. In jeder Hervorbringung, in jedem Urteil, in jeder Wahrnehmung, die auf ästhetisches Sein bezogen sind, gibt es den Ästhetiker, der allein, für die ganze Welt über das Kunstwerk entscheidet. Er sagt schön oder nichtschön, vollendet oder nichtvollendet, indem er von seiner Freiheit Gebrauch macht. Nicht nur die Existenz eines Kunstwerks, sondern auch seine Wahrnehmung und das Urteil darüber sind eine Äußerung der Individualität, die den Ästhetiker verrät. Er muß dem Kunstwerk zustimmen oder nichtzustimmen, damit es existiert oder nichtexistiert, und das ist, wie gesagt, der genaue Sinn ästhetischer Urteile. Die Wahl, die Freiheit eines konkreten Individuums entscheidet wie über die Wahrheit, so auch über die Schönheit, wie über das Gegebene, so auch über das Ästhetische. Und die Erzeugung dieses konkreten Individuums, das ent-

scheidet, kennzeichnet eine dritte Phase des Kunstwerks: das existentielle Stadium, die Phase des Ästhetikers. Im ästhetischen Stadium erfährt also der Zeichenprozeß des Kunstwerks seine Fortsetzung im Menschlichen, seine existentielle Fortsetzung. In der Genesis hat das Kunstwerk eine experimentelle Funktion, im ästhetischen Urteil eine theoretische und im ästhetischen Stadium eine existentielle.

Nun gehört es aber zu den Grundlagen der Existenzialanalytik jeder Fundamentalontologie, daß „der ursprüngliche ontologische Grund der Existenzialität des Daseins aber . . . die Zeitlichkeit“ ist. Das ästhetische Stadium, verstanden als zeitlicher Akt, wird definiert durch den Augenblick. Der Augenblick ist der zeitliche Grund des ästhetischen Stadiums der Existenz. Jede Wahl, jede Entscheidung gehören ihm an. Die Wahrnehmung des Zeichens, seine Verarbeitung in der Intelligenz, die Affekte, die es ermöglicht, der Genuß, der Schock, die „Abenteuerlichkeit des Künstlers“ und die „Fragilität des Kunstwerks“, sie alle produzieren den Augenblick als die Essenz des zeitlichen Seins. Der Augenblick ist das letzte Residuum des Ästhetikers. Mit der Suspendierung der Zeitlichkeit zugunsten des Augenblicks erfolgt innerhalb des ästhetischen Stadiums des Daseins die Destruktion der Sorge zugunsten des Genusses (ein Vorgang, den Heidegger übersah, als er die „gegliederte Strukturganzheit des Seins des Daseins als Sorge . . . existenzial verständlich“ machte, wodurch das gesamte Sein, das er als das „je meinige“ interpretiert, zwar an Moralität gewinnt, aber an Ästhetik verliert, wie eben nicht „Don Juan“, sondern „Assessor Wilhelm“, um in den Charakteren Kierkegaards zu sprechen, jenes Dasein repräsentiert, dessen „existenzialer Sinn . . . die Sorge“ ist).

Das unverzichtbare Interesse unseres Daseins am Augenblick bestätigt das Interesse unserer spirituellen Existenz am Genuß. Aber spirituelle Existenz ist nur als Bewußtsein und nur in seiner sublimsten Form, als Selbstbewußtsein, möglich. Das ist ein Hegelsatz, unterhalb dessen die Dinge, die hier zur Sprache kommen, nicht diskutiert werden können. Bewußtsein und Selbstbewußtsein können nur behauptet und bemerkt werden, wenn sie sich äußern, wenn sie ein Zeichen geben. Das Sein des Bewußtseins und das Sein der Zeichen bilden eine ontologische Korrelation. Jedes Zeichen „vermittelt“ ein Sein. Jedes Bewußtsein ist ein durch Äußerung vermitteltes Sein, und jede Äußerung vollzieht sich in Zeichen.

So wird die gesamte Zeichenthematik nur verständlich, wenn man sie metaphysisch, ontologisch auf den Horizont eines Bewußtseins bezieht. Der Modus der Mitrealität ist charakteristisch sowohl für die Zeichenwelt wie auch für Bewußtsein. Je tiefer und umfassender das Bewußtsein, desto subtiler und raffinierter die Zeichenwelt, in der es sich äußert, desto verwickelter und feiner auch die Art der Kommunikation, die sie zur Folge haben. Jede transzendente Theorie des Bewußtseins (im Sinne G. Günthers) gehört zu einer allgemeineren metaphysischen Theorie, innerhalb deren eine korrelative Zeichenthematik und eine korrelative Kommunikationsmechanik (im Sinne der communication-theory Shannons und Wieners) die Korrektive bilden. Ästhetik im Sinne einer

Theorie ästhetischen Seins kann aus diesem System vorangehender allgemeinerer Theorien abgeleitet werden. Denn das Bewußtsein transformiert ja nicht bloß Zeichen, die man hineingibt, sondern produziert sie auch. Zeichen sind echte Produkte des Bewußtseins, Äußerungen, Informationen, durch die es sich selbst bekundet. Im ästhetischen Sein objektivieren wir diese freien, originären Äußerungen. Erst durch die ästhetische Produktion wird das Bewußtsein wahrhaft sowohl zu einem Residuum möglicher Welten, in der es Natur und Gegenstände gibt, wie zu einem Residuum möglichen Weltverlustes, das der Natur und der Gegenstände nicht mehr bedarf.

Über Literatur und technische Welt

Es gibt Autoren, die mitten in ihren Texten Gedanken wie strahlende Laternen aufgehängt haben, und diese Gedanken erleuchten dann nicht nur die Umgebung, in der sie sich befinden, sondern das Buch und vielleicht noch seinen Autor. In besonders glücklichen Fällen kann man sie, ohne ihre Leuchtkraft zu schwächen, aus der ursprünglichen Sphäre herausnehmen und in eine andere hineinbringen, in neue Zusammenhänge einfügen, und dann zeigt sich, daß diese Gedanken auch hier wie Laternen wirken, Dunkelheiten zerstreuen, Glanzlichter setzen und verhüllte Schönheiten oder Wahrheiten hervortreten lassen.

Nietzsche hat in seinen Büchern Bruchstücke von Überlegungen untergebracht, die an Strahlung nicht verlieren, wenn man sie herausnimmt und in andere, vielleicht fern liegende Reflexionen versetzt, gewissermaßen verpflanzt, und fast immer ist die Wirkung einer solchen Transplantation verblüffend.

In den Fragmenten zu „Der Wille zur Macht“ heißt es: „Das Sein selbst abschätzen. Aber das Abschätzen selbst ist dieses Sein noch . . . und indem wir nein sagen, tun wir noch immer, was wir sind.“ Man muß die Diktion des Satzes beachten. Das „Abschätzen“ stammt aus der Welt der Waren und Werte. Was abgeschätzt wird, wird festgestellt, wie es in der Sprache der Erkenntnis, aber auch der Verwaltung heißt. Schließlich steht das, was abgeschätzt wird, zum Verkauf.

Nun bezieht sich aber Nietzsches Verb auf das Sein, und auf diese Weise kommt die Seinslage – Pascals berühmter Ausdruck – in das philosophische Spiel. Das „Sein selbst“ soll abgeschätzt, festgestellt werden. Es ist in die Erkenntnis und in die Verwaltung zu nehmen. Man muß wissen, daß in der Zeit Nietzsches dieses Sein als philosophisches Thema, als metaphysische Seinsthematik noch nicht ausdrücklich wieder gewonnen worden war. Die offizielle Philosophie war erkenntnistheoretisch, nicht ontologisch gestimmt. Die „Kritik der reinen Vernunft“ hatte das Sein des Seienden aus der Erörterung verbannt, und Hegels betörende Rezeption war ebenso verwirrend wie dunkel und galt darüber hinaus als suspekt. Kant hatte in juristischer Diktion, worauf Martin Heidegger nachdrücklich hinwies, die Vernunft, die Reichweite menschlicher Erkenntnis zu einem Gegenstand der Kritik und des Gerichts gemacht. Lange nach ihm nimmt Nietzsche in verwandter Manier das große Motiv des Seins wieder auf, und in jener Notiz stellt er es ebenfalls mit einer juristischen Geste zur Diskussion. Anschließend an seine Bemerkung spricht er von der „Absurdität dieser daseinsrichtenden Gebärde“, und

indem er sich sarkastisch dem Tone Kants verbindet, verlangt er die Abschätzung des Seins härter und dringlicher.

Die juristische, die wirtschaftliche Färbung der Worte! — Man hört heraus, daß das Sein ein Gegenstand des Urteils, vielleicht sogar der Verurteilung sein wird und daß die Abschätzung etwas mit der Sprache zu tun hat. In den Zeiten prekärer Seinslage und verdunkelter Seinserfahrung bedeutet jedes Urteil über das Sein einen äußerst empfindlichen Akt der Sprache. Jeder vernachlässigte Term rächt sich, indem er verwirrt, den Fall verschleiert und verschleppt. Jeder falsche Akzent verstärkt die Erregung, das Gefühl, das den Atem raubt und Sympathie für Recht ausgibt. Bezeichnungen und Bedeutungen werden zu Klammern der Wahrheit und der Gerechtigkeit. Die Semantik begründet Logik, Grammatik, Aussage und Spruch. Denn nur in der Sprache kann das Sein abgeschätzt werden, aber diese Sprache muß in Form sein. Sprache ist Feststellung, Mitteilung und Schätzung des Seins. Die „daseinsrichtende Gebärde“ gehört zur Logik und zur Plastik des Sprachleibs, und die Prosa, in der das Urteil sich ausbreitet und zur Darstellung kommt, wird sich notwendig als ein Medium verfeinerten Denkens und Fühlens erweisen müssen. Jede Kunst, in der stumm und nur durch die Unmittelbarkeit eines neuen Seins die Abschätzung eingeleitet wird, ist an einer ästhetischen Rechtfertigung der Welt interessiert. Auf ihre Weise stellt sie die Seinsfrage — „Warum ist Seiendes und nicht vielmehr Nichts?“ — und beantwortet sie nicht durch eine Erkenntnis, sondern durch ein Machen.

Niemand wird bezweifeln, daß es sich heute um eine „daseinsrichtende Gebärde“ inmitten der technischen Welt handelt, inmitten einer neuen Wirklichkeit, einer bewußt hergestellten, künstlichen Sphäre aus altem Material.

Als Galilei den freien Fall aus der Natur in das Laboratorium hereinholte und nicht mehr unmittelbar den Fall des Blattes vom Baum studierte, sondern das langsame Rollen einer sorgfältig geschliffenen Kugel auf der klug berechneten schiefen Ebene, da erkannte er, daß man sich über die Natur nicht in der Sprache der Poesie und ihrer Verse, sondern nur in der Sprache der Algebra und ihrer Gleichungen verständigen konnte und daß die Wissenschaft von der Natur in Wahrheit eine Wissenschaft ihrer Abkürzungen in abstrakten Sprachen und Modellen ist.

Der Vorgang wiederholt sich auf anderer Ebene. Was zerfiel denn unter den Händen der Impressionisten und Expressionisten, in den Kalligrammen Apollinaires, in den Symbolen Mallarmés, in den Metaphern Gottfried Benns? Die Wirklichkeit der Natur, nicht die der Ideen, nicht die der Kunst, nicht einmal die der Technik. Auch hier trat an die Stelle der gegebenen Realität die künstliche Sphäre: mehr als die Natur dem platonischen Gedanken verbunden, daß die Schönheit der Form in Linien und Kreisen, in glatten, festen Körpern bestehe, wie es im „Philebos“ heißt; und deutlicher auch als die Natur in den „Lettern Euklids“ geschrieben, wie Galilei sich ausgedrückt hatte, magerer, aber geordneter, mehr Fläche als Tiefe und im konkreten Sinne bewohnbarer.

Hegel hat in der „Einleitung“ zu seinen „Vorlesungen über Ästhetik“ auf den Luxus der Kunst angespielt und die Zufälligkeit ihres Daseins, das „flüchtige Spiel“, das sie den Zwecken entzieht, apostrophiert, aber sogleich auch diese Einwände entkräftet, indem er hervorhebt, daß die Aufgabe der Kunst gerade darin bestehe, diese Rolle der „Freiheit“ zu spielen, die als solche zu den „höchsten Interessen“ des Geistes und des Menschen gehöre. In dem Maße, wie heute Literatur als Ereignis der Kunst und nicht bloß des Berichtes auftritt, repräsentiert sie jene Freiheit und reproduziert sie diesen metaphysischen Gegenstand als episches Thema. Denn gerade innerhalb der lückenlosen Determination, durch die sich eine technische Welt auszeichnet, nimmt die Seinsfrage mehr und mehr die Form einer Frage nach möglicher Freiheit an. Die Heftigkeit, mit der in unserer Epoche Stile, Methoden und Aspekte aufeinander folgen, ästhetische Kategorien, epische Regeln, Syntax und Grammatik verwandelt oder zerstört werden, enthüllt sich die Geschichte der Kunst und der Literatur als eine Geschichte ihrer Emanzipationen. Bisweilen schien es, als müsse eine epikureische Gesinnung gewaltsam demonstriert werden. „Notwendigkeit ist ein Übel, aber es besteht keine Notwendigkeit, unter einer Notwendigkeit zu leben.“ Der wachgehaltene und selbst auferlegte Zwang der Kunst, sich ästhetischen Konventionen zu entziehen, steht aber offensichtlich in einem umgekehrten Verhältnis zu dem nicht selbst auferlegten Zwang des Daseins, dem man sich in der technischen Sphäre nicht mehr entziehen kann. Henry Millers Notiz über „Die wachsende Kluft zwischen Kunst und Leben – die Kunst wird immer sensationeller und unverständlicher und das Leben immer langweiliger und hoffnungsloser –“ ist nur die zugespitzte Formulierung einer Folgerung aus den Seinsverhältnissen, die unsere Lage kennzeichnen. Natürlich sprechen wir hier nicht davon, daß es eine Literatur gibt, in der die Freiheit als Thema, als Proklamation oder Existenz des Helden auftritt, hier geht es um etwas anderes, es geht darum, die Herstellung des Kunstwerks im Zeichen einer Freiheit, eines epikureischen Experiments zu vollziehen, einer Freiheit also, die sich nicht berauscht, sondern als ein Attribut des produzierenden Geistes auftritt und in der Folge das Selbstbewußtsein der Autoren bestimmt. Denn verkündet durch den Helden, bleibt die Freiheit ja nur Parole, unmittelbare Demonstration eines Seins wird sie erst, wenn sie als Problem der Genesis des Kunstwerks, verlagert in den Stil, in die Form, in den Versuch, erscheint. Erst in diesem Falle hat das technische Bewußtsein, das unseren Intellekt erfüllt, das Gewissen bedrückt und die Rationalität gespenstisch bereichert, nachweislich das ästhetische Bewußtsein noch nicht zerstört, und es besteht durchaus die Chance, die spirituelle Reinheit der Technik wiederherzustellen, indem man ihre Welt als ästhetisches Phänomen „rechtfertigt“.

Die epochale Rolle der Literatur ist also aufweisbar: eine Arbeit, nicht so sehr der Reduplikation der Welt, sondern der Herstellung des ontischen Gleichgewichts in ihr gewidmet, das ist es, was den Schriftstellern abverlangt werden muß. Der offene Horizont, der heute in der Literatur und in der Philosophie zunehmend an Deutlichkeit gewinnt, soll uns

nicht über die harten Strukturen der technischen Welt hinwegtäuschen, Illusionismus wäre Regression, und jede Ästhetik müßte ihn als nachlassende Kraft des Geistes charakterisieren, es geht vielmehr darum, die erweiterte und verfeinerte Rationalität zu präparieren, die notwendig sein wird, ästhetisch, moralisch und existentiell, dem Nivellement zu entgehen. Vielleicht muß man sagen, daß die Literatur ein Zeitalter enthüllt und beschreibt, das die Philosophie zu signieren und zu deuten hat. Die Annäherung, die man zwischen diesen beiden Ausdrucksformen des Geistes heute beobachten kann, erklärt sich aus ihrer Lage innerhalb einer Zivilisation, die eine wissenschaftliche und technologische Grundlage besitzt. Heute ist fast jede Philosophie ebensoviel „Objektmitteilung“ wie „Existenzmitteilung“, um Kierkegaards Begriffe zu verwenden, und das gleiche läßt sich von der Literatur sagen. Das bedeutet aber, daß weder die Literatur noch die Philosophie im Hinblick auf den Ausdruck der Seinsverhältnisse in Prosa mit „Kategorien“ auskommt, sie bedürfen beide der „Existenzialien“. Ludwig Wittgensteins „*Philosophical Investigations*“, 1953, und Hermann Brochs „*Der Tod des Vergil*“ sind nur zwei beliebige Beispiele für diese Feststellung.

Der Entwurf einer Ästhetik, die Philosophie und Literatur gleichermaßen erhellt, also ihre korrespondierenden Prinzipien darlegt, wäre ein Versuch, zum Seinsverständnis der Freiheit einer im übrigen erstarrten Welt vorzudringen. Julien Bendas „*Du style d'idées*“, 1948 publiziert, ist ein Beitrag zu einer solchen Ästhetik, die Literatur und Philosophie im Medium gewisser Ideen einander zuordnet, die einen rationalen Sinn haben und die künstliche Sphäre unseres Daseins im Aspekt ihrer geistigen Reinheit sichtbar werden läßt.

Was bedeutet das? – Nichts als das Eingeständnis der Tatsache, daß weder das äußere noch das innere Leben innerhalb der wesentlich prospektiven Sphäre der Welttechnik ohne Theorie, ohne eine Phase des Urteils und der Interpretation zu bestehen vermöchte. Literatur ist nicht nur das Ergebnis eines freien Aktes unserer Einbildungskraft und unseres Machens, sie tritt in eine Gesellschaft, vor ein Publikum, wo sie ausserhalb ihrer eigentümlichen Genesis erscheint und wo es sich nicht nur darum handelt, Affekte zu spiegeln und zu bewahren, sondern spirituelle Mißverhältnisse aufzudecken, erfahrbar zu machen – denn Literatur bereitet ja physische und metaphysische Erfahrungen vor – und loszuwerden; Gedanken und Bilder an Realitäten zu binden oder wieder von ihnen abzutrennen, wenn die säkularen Seinsverhältnisse verletzt erscheinen. So verstehen wir heute im Grunde auch die Literatur nicht mehr unter dem Aspekt möglicher Affekte, sondern als Aussage, als eine Form des Discours, gelockert und verdichtet, „dehydriert“ und „destilliert“, wie man in bemerkenswerter technologischer Terminologie gesagt hat. Aber das hat zur Folge, daß die große Prosa ja längst dazu überging, ihre Anweisung für den Leser mitzugeben. Es erweist sich sofort, daß solche Anweisungen in jedem Falle Sätze einer Ästhetik sind, die den künstlerischen Zustand der betreffenden Epik ebenso vermitteln wie die aktuelle Beschaffenheit des Textes. Ich möchte es daher zusammenfassend so aussprechen: wie die Philosophie beständig daran ist, Wis-

senschaft und Geschichte im Thema der Ideen zu integrieren, so gehört es zum sublimen Pathos der Literatur, Geist und Gegenwart in der Sprache zu vereinbaren.

Das bringt mich, abschließend, wieder zu Hegel zurück. Er notiert in seiner „Einleitung zu den Vorlesungen über Ästhetik“, daß die „schönen Tage der griechischen Kunst und die goldene Zeit des späteren Mittelalters“ vorüber seien. Er notiert es, um dann die These zu entwickeln, daß die Reflexion, die Gedankenarbeit, das Urteil sein Zeitalter mehr beherrsche und tiefer bestimme als die Kunst. Indem er resignierend feststellt – und diese Resignation gehört wohl zu seinen Irrtümern –, „daß die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes“ sei, bemerkt er zugleich, daß das, „was durch Kunstwerke jetzt in uns erregt wird . . . außer dem unmittelbaren Genuß zugleich unser Urteil“ sei und, so beschließt er den Gedankengang, darum sei eben „die Wissenschaft der Kunst . . . in unserer Zeit noch viel mehr Bedürfnis, als zu den Zeiten, in welchen die Kunst für sich als Kunst schon volle Befriedigung gewährte“ (p. 16).

Natürlich beginnt mindestens mit der Epoche Hegels ein Zeitalter tiefer Reflexion, das sich in unserer Epoche in eine Phase subtiler Theorienbildung und unaufhörlicher Experimente verwandelt hat. Existieren heißt, in spiritueller Rechtfertigung und Behauptung zu leben, gleichgültig, welcher Klasse, welcher Gesellschaft und welcher spezifischen Zivilisation man darüber hinaus angehört. Das Instrumentarium, das Rüstzeug dieser Rechtfertigung und Behauptung geistiger Art bilden aber nicht Handlungen als solche, sondern Theorien und Experimente im weitesten Sinne des Wortes, letztlich deutbar als konstruktive Ordnungen und bewußt durchgeführte Versuche, deren Sinn nicht auf die Erfüllung eines besonderen Interesses, sondern auf geistige Aktion überhaupt gerichtet ist. Es handelt sich nicht um zufällige Attribute, sondern um wesentliche Zustände unseres geistigen und vitalen Seins. Auch die Kunst kann sich dieser Verfassung nicht entziehen. Sie entwickelt sich also gleichzeitig in ihren Experimenten und in ihren Theorien und bezieht sich auf sie, sofern sie überhaupt eine echte ontische Tendenz verrät, was ihre Qualität bestimmt. Die Folge ist, daß moderne Kunst tatsächlich nicht nur in der Sphäre der Affekte, sondern auch in der Sphäre der Urteile existiert und daß ihre gegenwärtige Lage so ist, daß sie überhaupt stärker im Medium der Gedanken als im Medium der Gefühle ihren Rang besitzt. Denn es geht ihr zunächst einmal um die Rechtfertigung und Behauptung ihres Seins im Sinne der metaphysischen Seinsfrage und dann erst um die Sichtbarmachung einer Vollkommenheit in diesem Sein, also ihrer möglichen Qualität. Das bedeutet aber den Vorrang ihrer theoretischen vor ihrer praktischen Existenz. Was gemalt, geschrieben, komponiert wird unter den neuen Aspekten, demonstriert sich zunächst als eine Möglichkeit des Seins, dann erst als ästhetische Qualität. Das sind einige Gesichtspunkte, die der Aufhebung der hegelschen Resignation dienen könnten. Daß diese Gesichtspunkte selbst Folgerungen aus Hegel darstellen, erhöht ihren Reiz.

Offensichtlich legt der moderne Künstler keinen Wert auf Diskordanzen innerhalb des Zeitgeistes. Er erhebt vielmehr den Anspruch, ihn zu vervollständigen oder abzuschließen; denn nur in diesem Falle bringt er unter seinen neuen Aspekten, um es wieder mit Hegel auszudrücken, „die höchsten Interessen des Geistes zum Bewußtsein“.

TEIL II

Zweite Einleitung

Während die „Aesthetica I“ die künstlerische Produktion jeder Art auf ästhetische Zeichenprozesse zurückführte, die von der allgemeinen Semiotik her verständlich gemacht werden können, wird in vorliegender „Aesthetica II“ der Versuch unternommen, gewisse Begriffe und Vorstellungen der Informationstheorie, wie sie von Wiener, Shannon, Carnap und anderen aufgestellt wurde, auszunützen, um die weiteren Grundlagen einer neuzeitlichen Ästhetik zu entwickeln, die sowohl eine Terminologie wie auch eine Theorie liefert und in der angemessen, also rational und aktuell, über die einschlägigen Fragen und Resultate gesprochen werden kann. Neben die ästhetische Zeichentheorie in „Aesthetica I“ tritt also jetzt in „Aesthetica II“ die ästhetische Informationstheorie; Zeichenprozesse verwandeln sich in Informationsprozesse; Zeichenästhetik setzt sich fort in Informationsästhetik.

Man tritt mit einer solchen theoretischen und terminologischen Ästhetik der Auffassung entgegen, daß der Ästhetiker ein ungelernter Arbeiter sei, der lediglich geschickt und gut zu schreiben verstünde, und daß jeder Journalist, der seine Vorliebe für Kunst und Künstler besitzt, jeder Historiker, der die entsprechende Zahl zuständiger Seminare absolvierte, oder jeder Produzierende, der auf den Akademien die privaten Deutungen der Meister nachzusprechen gelernt hat, bereits in der Lage wäre, seinen Geschmack und seine Emotionen in ästhetische Feststellungen und Urteile umzusetzen. Äußerungen zum Handwerklichen sind ebensowenig Ästhetik, wie Handwerk und Ästhetik schon Kunst sind. Auch in der Ästhetik geht es nicht mehr ohne Theorie, und Theorien sind nicht beliebig. Man kann nicht gleichzeitig moderne Kunst fordern und regressive Analysen anbieten. Moderne Kunst erträgt am wenigsten ein Zurückbleiben der Sprache und des Denkens in ihrer Interpretation und in ihrer Kritik. Man muß den Produktionen sprachlich gewachsen sein. Eine Technik, die sich der geistigen Beherrschung, eine Kunst, die sich dem geistigen Gebrauch entziehen, verweisen zumeist nur allzu deutlich auf die Mißstände eines Intellekts, dessen Sprache hinter jenen zurückgeblieben ist.

Schon hier muß also wiederholt werden, was in „Aesthetica I“ gesagt wurde: moderne Kunst wendet sich nicht an Gefühle, Stimmungen, Emotionen, sie reflektiert auf Bewußtsein, gehört dem Intellekt an, verfällt der Theorie. Mit ihr und in ihr wird sie verstanden und erfüllt sie den Geist mit Leben. Wir überlassen ja auch die Natur nicht sich selbst, sondern nähern uns ihr in zunehmendem analytischem Interesse. Tatsächlich er-

weist sich das Bedürfnis an Kunst als genau so groß wie das Bedürfnis an Reflexion über Kunst. Kunst ist eine wesentliche Sphäre menschlicher Produktion, Ästhetik eine wesentliche Sphäre der Reflexion.

Es ist bekannt, daß Zeichen und Information, Semiotik und Informationstheorie zusammenhängen. Insofern ist es natürlich, auch in der Ästhetik von den Problemen der Zeichen zu den Problemen der Information überzugehen. Es ist auch bekannt, daß Semiotik und Informationstheorie, so wie sie heute vorliegen, zunächst einmal die Gestalt mathematischer Kalküle anstreben. Die Semiotik ist mit der Logistik verknüpft, und die Informationstheorie benützt die Statistik. Wenn wir im Rahmen der ästhetischen Welt von Zeichen und Informationen sprechen, so ist klar, daß wir dabei diese Begriffe nur sehr wenig mathematisch und metrisch präzisieren und ausnützen können. Wir gehen sehr viel mehr von ihrer allgemeineren, nichtmetrischen und prämathematischen Bedeutung und Verwendung aus, wenngleich die mathematische Sprache und die Reduktion auf Meßbarkeit auch in der Ästhetik in mancherlei Beziehung wünschenswert und ideal bleiben.

Zeichen und Information führen auf Kommunikation. Es handelt sich um einen Zusammenhang, der in der ästhetischen Welt mindestens ebenso sicher und genau funktioniert wie in der Nachrichtentechnik.

Während, wie gesagt, in „Aesthetica I“ das (klassische) ästhetische Sein in das (nichtklassische) ästhetische Zeichen überführt wurde, die (klassische) ontologische Ästhetik auf diese Weise in eine (nichtklassische) semantische Ästhetik umgebildet wurde, entwickelt „Aesthetica II“ Grundlagen und Methoden zur Behandlung aller derjenigen Fragen und Lösungen, die nun den ästhetischen Gegenstand als eine Information auffassen, als eine Information im erweiterten Sinne des nachrichtentechnischen und strengen informationstheoretischen Begriffs.

Insofern Information mit Kommunikation verknüpft ist, deuten sich die Probleme der ästhetischen Kommunikation an. Die ästhetische Kommunikationstheorie würde eine „Aesthetica III“ erforderlich machen, in der die ästhetische Information nicht vom Produkt, sondern vom Konsumenten her gesehen und bestimmt wird. Psychologische, physiologische, existenziale und soziale Funktionen des Kunstwerks, Reiz, Schock, Provokation, Komik, Humor, Faszination usw. müssen darin behandelt werden. Das ästhetische Bedürfnis (wie auch die ästhetische Produktion) wäre im Hinblick auf existenziale und soziale Lagen und Tendenzen zu untersuchen, Kunst als Faktor progressiven Bewußtseins und progressiver menschlicher Zivilisation zu entwickeln, also sowohl das Maß ihrer Aussonderung aus dem kulturellen Prozeß wie das Maß ihrer Entdifferenzierung innerhalb der intellektuellen und vitalen Welt zu bestimmen.

In diesem Buch steht jedoch „Aesthetica II“ zur Darstellung. Die Kommunikationsfragen erscheinen in dieser Informationsästhetik nur am Rande. Es sind vor allem zwei Thesen, für die immer wieder eingetreten wird: Erstens scheint es im wesentlichen nur zwei wirklich unterscheidbare Weltprozesse zu geben, den physikalischen und den ästhetischen, die in einem dialektischen Verhältnis zueinander stehen, und zweitens scheint unbestreitbar, daß Kunst Geist, Bewußtsein zur Geltung bringt.

Darüber hinaus wird die Differenz zwischen klassischer und nichtklassischer Auffassung des Kunstwerks auch in der Informationsästhetik offenbar, und das immer wieder sichtbar werdende Abfangen unserer Theorie in den weiten Netzen Hegels beruht auf dem Umstand, daß Hegels Ästhetik zum ersten Mal deutlich die Grenzlinie zwischen vergangener und moderner, zwischen ontologischer und semantischer, zwischen klassischer und nichtklassischer Einstellung bezeichnet. Aber in dem Maße, wie hier Hegel als ein Medium der Reflexion benutzt wird, treten auch noch Züge der bergsonschen und lukacsschen Ästhetik hervor, Nebenflüsse der eigenen Untersuchung: Bergson mit den deutlichen Hinweisen auf die unbedingte Singularität des Ästhetischen, auf die individuierende Arbeit des Künstlers, auf das individuierte Ergebnis seiner Absichten, formuliert in „Le Rire“, dem „Essai sur la signification du comique“; Lukacs mit der scheinbar entgegengesetzten Zuspitzung der künstlerischen Produktion auf das Typische, die Totalität hin, wie es in seinen „Beiträgen zur Geschichte der Ästhetik“ entwickelt wird.

Ästhetische Strukturen sind wesentlich verborgene, verhüllte Strukturen. Das Ästhetische ist nicht da in dem Sinne, wie das Physikalische da ist. Man muß es herausarbeiten. Es zeigt sich nur schwer von sich selbst her, und wenn, dann ungewiß und undeutlich.

Daher ist Ästhetik wesentlich Reflexion. Denn Reflexion ist der beständige syllogistische Versuch mit dem Nichtsein. Reflexion ist wesentlich Negation. Das ist seit Descartes bekannt („der Geist, der von seiner eigenen Freiheit Gebrauch macht, setzt voraus, daß alle die Dinge nicht existieren, an deren Dasein sich auch nur im geringsten zweifeln läßt . . .“). Tatsächlich kann das ästhetische Verhältnis zur Welt und zum Sein unter Umständen ein Verhältnis der Verneinung, der Negation sein. Was Hegel das Andere nennt, das Andere, das genannt ist, wenn etwas verneint wird, das erscheint in der Ästhetik sichtbarer und verstärkt. Es ist möglich, daß die Welt ästhetisch nicht zu rechtfertigen ist, daß die Welt also ästhetisch verneint werden muß, wie sie, im Prinzip wenigstens, auch ethisch verleugnet werden könnte, wenn man in ihr nur das Böse verwirklicht sähe. Die anderen Möglichkeiten sind es, die jeder Ästhetik die Arbeit erschweren und die sie erforderlich machen.

Technisches Bewußtsein

Unsere Existenz innerhalb einer Welt, deren Realität in starkem Maße eine künstliche, eine technische genannt werden darf, läßt es sinnvoll erscheinen, vom technischen Bewußtsein des modernen Menschen zu sprechen. Es soll dadurch ausgedrückt werden, daß die technische Sphäre unsere eigentliche Umwelt, unsere eigentliche Wirklichkeit ist und daß wir sie nicht nur im Zusammenhang mit gewissen vitalen Erfahrungen und spirituellen Einsichten – vermutlich auf Grund bestimmter anthropologischer Zwangslagen, die hier nicht zu erörtern sind – hervorgebracht haben, sondern daß wir darüber hinaus immer wieder körperliche und geistige Leistungen vollbringen müssen, um diese einmal geschaffene, im Prinzip angemessene Region eines menschlichen Daseins zu erhalten, zu verbessern und zu beherrschen. Man kann auch die Beobachtung machen, daß ein wesentlicher Teil dessen, was seit Hegel und Dilthey als „historisches Bewußtsein“ bezeichnet wird, im modernen Menschen mehr und mehr vom „technischen Bewußtsein“ verdrängt, mindestens überschattet und überlagert wird. Technik als eine Tatsache des Bewußtseins: Das bedeutet, daß Technik nicht nur im Zusammenhang vitaler und realer Schwierigkeiten entsteht, sondern auch eine Realisation gewisser Vorstellungen unserer Einbildungskraft darstellt.

Nun ist jedes Bewußtsein, wie Husserl gezeigt hat, durch die unerläßliche Eigenschaft der „Intentionalität“ ausgezeichnet. Es handelt sich dabei um die Tatsache, daß ein Bewußtsein nicht „leer“ gedacht werden kann, sondern immer als eine Beziehung zwischen dem seienden Objekt und dem erfahrenden Ich besteht. Ohne Zweifel kann man die besondere Intentionalität des technischen Bewußtseins charakterisieren; doch ist leicht einzusehen, daß das Bewußtsein durch dieses Merkmal des intentionalen Aktes, der jene Beziehung zwischen Etwas und Ich herstellt und regelt, nicht vollständig verständlich wird in dem, was es zu leisten vermag. Außerdem spricht Husserl immer von einem reinen, hypostasierten, geradezu idealen Bewußtsein und bezieht seine Ausführungen nicht auf ein wirkliches Bewußtsein (dessen realer Träger nicht unterschlagen werden kann), das also ein fortschreitendes, zurückblickendes, also ein historisches ist. Indessen enthüllt jedoch gerade ein fortschreitendes, reales Bewußtsein eine weitere, höchst wesentliche Eigenschaft neben der Intentionalität, die genau wie diese vom Rang einer „Leistung“ ist: die Integration.

Das fortgeschrittene Bewußtsein ist immer ein Bewußtsein stärkerer, umfassenderer Integration. Diese ist nicht wie die Intentionalität vor allem auf

das „Wesen“, das „Sosein“, das „Phänomen“ der Objekte gerichtet, sondern auf ihren Zusammenhang, ihre Relation, ihre Beziehungen und Einbeziehungen; es ist jedoch klar, daß diese Integration als Leistung des Bewußtseins die Arbeit der Intentionalität ergänzt. Und offensichtlich ist gerade sie ein wesentliches Merkmal des technischen Bewußtseins. Drückt sich doch der gesamte Funktionalismus der technischen Sphäre, von dem noch die Rede sein wird, gerade in der fundamentalen Tendenz des Bewußtseins auf Integration aus. Jede „kulturelle Integration“, die zunehmende Koordinierung der Wissenschaften, die Parallelisierung gesellschaftlicher Entwicklungen und die deutlich zum Vorschein kommende Identität der Bewußtseinslagen in moderner Kunst und Wissenschaft, können sich naturgemäß nur auf der Basis der integrierenden Leistung des Bewußtseins überhaupt vollziehen, die damit als ein höchst zuverlässiges Argument für die Theorie der „synthetischen Einheit des Ichs“ (Kant) angesehen werden kann.

Doch beenden wir den metaphysischen Exkurs. Für die objektive Forschung der positiven Wissenschaft bedeutet die zunehmende Integration des fortgeschrittenen Bewußtseins so viel wie ein Anwachsen des kommunikativen Sinns der reinen wissenschaftlichen Sätze. Innerhalb der Zivilisation ist die Forschung kein bloßes Bestimmungsstück des geistigen Niveaus, sondern ein Prozeß, der wie der Handel zwischen Erzeugung und Verbrauch hin und her geht. Was als objektiver Tatbestand gefunden wird, dient sogleich der subjektiven Information. Jede Wissenschaftstheorie, die der Methodologie der Forschung dient, findet eine Ergänzung in der Informationstheorie, die sich um den quantitativen Wert der Information bemüht, um schließlich in eine allgemeine Theorie der Kommunikation überzugehen, in der bestimmte Probleme der technischen Nachrichtenübermittlung ebenso behandelt werden wie die menschlichen Schemata kommunikativen Verhaltens. Ein wissenschaftlicher Satz hat nicht nur den erkenntnistheoretischen Sinn einer Bestätigung in der Erfahrung, nicht nur den praktischen Wert der Umsetzung in eine technologische Realisation, sondern auch die existentielle Bedeutung, Folgerungen für das innere, seelische, geistige, ethische Dasein des Menschen zu haben.

Das ist eine neue Lage; denn Forschung, die in zunehmendem Maße Information und Kommunikation verbindet, fügt ihrer objektiven Tendenz schließlich eine normative bei. Ihre Objektivität kann nicht mehr ausschließlich den Rang der Wissenschaft bestimmen. In der Sphäre künstlicher, technischer Bestätigung ihrer Resultate tritt auch die Subjektivität als Kriterium auf. Natürlich lag das nicht in der Absicht der Galilei, Descartes, Newton usw., aber es war in der Anlage nicht ausgeschlossen. Der cartesianische „Zweifel“, die Herausarbeitung des „Nützlichen“ bei Diderot, der Begriff der „Arbeit“ bei Hegel und seine Verbindung mit dem Begriff des Bewußtseins und schließlich der Zusammenhang zwischen „Nationalökonomie und Philosophie“, auf den Marx aus war, sind einerseits ohne Zweifel Abkömmlinge der neuzeitlichen mathematischen Naturbeschreibung Galileis, andererseits aber gehören sie in die Vorgeschichte des technischen Bewußtseins und seiner gegenwärtigen Lage.

Ich glaube, daß Husserl, als er in „Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie“ (Den Haag 1954) von der „Sinnentleerung der mathematischen Naturwissenschaften in der Technisierung“ sprach, vieles übersehen und falsch beurteilt hat. Die Konstatierung einer „Krisis“ in der gegenwärtigen Situation der exakten Naturwissenschaften bedeutet nicht schon a priori das Recht zu einer Kritik ihrer Verfahrensweisen. Außerdem wird der Verlust der subjektiven Sphäre des Seins, den Husserl in den Entdeckungen Galileis und ihren Folgen beklagt, nicht erst in einer neu ansetzenden Reduktion der wissenschaftlichen Fakten auf die elementaren Sachverhalte der natürlichen „Lebenswelt“ und ihre phänomenologischen Evidenzen wieder wettgemacht, sondern der Prozeß der Korrektur kündigt sich bereits ganz von selbst inmitten der technologischen Realisation physikalischer Erkenntnisse an, und zwar in den normativen Gesichtspunkten, durch die gewisse Einsichten in die nuklearen Zusammenhänge offensichtlich ergänzt werden müssen.

Von diesen philosophischen Erwägungen abgesehen, sind noch ganz andere seinsthematische (ontologische) Aspekte auffällig. Mit dem Übergang vom historischen zum technischen Bewußtsein kommt offensichtlich ein neues Zeitverhältnis zum Ausdruck. Davon abgesehen, daß der klassische Bildungsbegriff wesentlich an der geschichtlichen Vergangenheit orientiert ist und ein neuer mehr und mehr an seine Stelle tritt, dessen Sinn und dessen Niveau durch die Zukunft unserer Zivilisation und ihrer technischen Realität bestimmt werden – erweist sich die zukünftige Geschichte, also die offen vor uns liegende Zeitlichkeit, als die wesentliche, die entscheidende innerhalb des technischen Bewußtseins. Das ist leicht einzusehen; denn der Horizont des „Machens“, der dieses Bewußtsein bestimmt, ist ja gegeben durch zukünftige Zeit, in die unsere Entscheidungen, unsere Handlungen einfallen. Gerade die „technische Existenz“ zeichnet sich durch die „antizipierende Funktion“ (Ernst Bloch) aus, die auf die Vorwegnahme der Zukünftigkeit eingestellt ist, also „utopische Funktion . . . mit der Materie des real Möglichen als Substanz“. Dieses Zeitverhältnis des technischen Bewußtseins entspricht einem Seinsverhältnis, das wie kein anderes nicht mehr durch den Vorrang des Wirklichen, sondern durch die Dominanz des Möglichen modal definiert werden kann. Heidegger hat in „Sein und Zeit“ (nicht ohne Grund auf der weitreichenden Grundlage Husserls, also der Phänomenologie) diese neue, nichtklassische Seinsthematik beschrieben.

Ich sage hier nur nebenbei, daß in diesen ganzen Voraussetzungen ein neuer Geschichtsbegriff gründet, der weniger das erinnernde „Selbstverständnis“ (Vico, Dilthey) als die prospektive „Selbstverfertigung“ (Hegel, Marx) zur Geltung bringt. Aber ich möchte vor allem die ontische Neufassung der Tatsache des menschlichen Todes, der menschlichen Endlichkeit ins Auge fassen, die sich im Ganzen dieser Zusammenhänge ankündigt. Der klassische Begriff „Vergänglichkeit“ reicht ohne Zweifel nicht mehr aus, besagt nicht mehr das Wesentliche, das Entscheidende in unserem Verhältnis zum Tode; die Möglichkeit eines weitreichenden kollektiven Todes innerhalb einer technischen Welt, in der es eine nukle-

are Physik gibt, drängt uns den härteren Begriff der „Vernichtbarkeit“ auf. Doch hat bereits Edgar Allan Poe diesen Ausdruck benutzt, um in „Heureka“, einer Art literarisch fixierter Kosmologie, ein Axiom zu formulieren, das unsere Seinslage unter jenem Aspekt charakterisieren könnte: „In der ursprünglichen Einheit des ersten Dinges liegt die Ursache aller Dinge mit der Anlage zu ihrer unvermeidlichen Vernichtung.“ Denkt man daran, daß innerhalb einer durch die nukleare Physik und Technik ausgezeichneten Welt jene Vernichtung eine Selbstvernichtung sein kann, also negative „Selbstverfertigung“, um es dialektisch auszudrücken, so wird die ontologische Zuspitzung im Verhältnis zum Tode evident. Die normative Gesinnung innerhalb der positiven Forschung bedeutet also die Rezeption des Themas der Subjektivität aus der Objektwelt der Erkenntnis, und sie äußert sich zwangsläufig in der methodischen Entwicklung von existentiellen Auswahlprinzipien (der Notwendigkeit und der Verantwortung) in bezug auf die effektive Verwirklichung gewisser technischer Möglichkeiten. Diese Auswahlprinzipien haben den Sinn, jenes poe'sche Axiom – mindestens in der realen Menschenwelt fortschreitender Zivilisation – einer Suspension, einer Begrenzung zu unterwerfen. Es handelt sich nicht um die „Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung“ (von denen Heinrich Rickert in seinem berühmten Buch dieses Titels gesprochen hat), es handelt sich um die Begrenzung ihrer technologischen Realisation. Auch ging es bei Rickert um die Grenzen der naturwissenschaftlichen Einsicht gegen die historische, während hier die Begrenzung der technologischen Realisation durch normative, ethische, humanitäre Prinzipien zur Debatte steht.

Rickert hatte allerdings seinerzeit zwischen individuierenden und generalisierenden Gesetzmäßigkeiten unterschieden, jene den historischen, diese den naturwissenschaftlichen Tatsachen zugeordnet. Diese Unterscheidung bleibt auch in unserer Erörterung bestehen. Die Vereinbarung zwischen physikalischen Theoremen und ethischen Direktiven in bezug auf die technische Realisation bedeutet naturgemäß eine Relation zwischen generalisierenden und individuierenden Formeln. Und es handelt sich darum einzusehen, daß auf diese Weise eine Integrationsstufe der Forschung erreicht wird, die dem fortgeschrittenen Bewußtsein entspricht. Was sich also herausbildet, ist das Problem einer Beziehung zwischen Ethos und Theorie; unter Theorie wird dabei die große Ausdrucksform unserer wissenschaftlichen Arbeit und unserer philosophischen Reflexion platonischer Abkunft verstanden, die mindestens seit Galilei und Descartes ein Ideal der Erkenntnis, beinahe eine Ideologie jeder Art von Intelligenz darstellt, und Ethos gehört zu den unerläßlichen Strukturen menschlicher Haltung und Handlung, gesammelt in Prinzipien und Gewohnheiten, die unsere Begierden steuern, unserem Willen Rang und Positivität, unserer Gesinnung Vernunft verleihen; jene ist, wie gesagt, reinsten Ausdruck einer erkannten und beschriebenen Objektwelt, dieses ein höchstes Zeichen der Subjektsphäre und ihrer Freiheit; also zwei verschiedene Intentionalitäten, deren Differenzierung innerhalb unseres Bewußtseins man angesichts der Zukunftsprobleme unserer Epoche nicht mehr so ohne weiteres auf sich beruhen lassen kann.

Tatsächlich war die Lage zu Beginn der neuzeitlichen Naturwissenschaft und Technologie eine andere. In den „Meditationen“ des Descartes, die ja genau wie der „Discours“ der philosophischen Unterbauung der neuen Methodologie der Wissenschaften diene, fällt folgendes auf: In der zweiten Meditation wird Schritt für Schritt aus dem Vollzug des Zweifels die Idee des Beweises im Sinne der Mathematiker aufgebaut; in der vierten Meditation, unter Nr. 15, folgt dann der Satz, der das Wesen unserer Irrtümer vermerkt, die also ausschließlich dadurch entstehen, „daß, während der Wille weiter reicht als der Verstand, ich jenen nicht in dessen Grenzen einschließe, sondern ihn auch auf das erstrecke, was ich nicht einsehe“. Nach dieser Feststellung des Unheils eines blinden Willens und nach der gesamten Apotheose der Methode und der Vernunft wird aber dann im Schlußsatz des ganzen Werkes, Nr. 45 der sechsten Meditation, eine etwas niederschmetternde Erfahrung notiert: „Da indessen die Notwendigkeit des Handelns uns zu einer so genauen Prüfung nicht immer Zeit läßt, so kann man nicht leugnen, daß das Leben des Menschen häufig in Einzelheiten dem Irrtum unterworfen ist, und man muß am Ende die Schwäche unserer Natur anerkennen.“ Man sieht deutlich: Die grandiose Einsetzung einer wissenschaftlichen Methode, die zu unantastbaren Theorien führt, hat es auf diesem Niveau der Forschung (bei Descartes) noch nicht nötig, die „Schwäche unserer Natur“ einzukalkulieren; die Deskription der Objektwelt muß nicht notwendig auf die Subjektsphäre reflektieren, und die reine Theorie unterliegt nicht dem Zwang, ethischen Prinzipien ausgesetzt zu werden.

Das Ethos der Theorie, dessen Entwicklung also zu den zukünftigen Aufgaben einer Philosophie gehört, die sich gleichermaßen über Wissenschaftstheorie, Informationstheorie und Kommunikationstheorie aufbaut, ist in jedem Falle und gleichgültig, in welcher Sprache man es formuliert, – ob politisch, soziologisch, moralisch oder juristisch – einerseits immer ein synthetisches Ethos und andererseits immer ein reduzierendes Ethos: synthetisch, sofern seine Prinzipien die Prämissen der Theorie ergänzen, reduzierend, sofern sie die Konklusionen limitieren. Ein solches gleichermaßen synthetisches und reduzierendes Ethos, ein solches humanistisches Existenzkriterium der technischen Welt, selbst wenn es den freien Flug der Erkenntnis und der Konstruktion einschränkt, scheint unvermeidlich zu sein. Aber es ist selbstverständlich, daß eine solche Korrektur, die gleichermaßen Forschung und Existenz umgreift, im Wesen unserer Rationalität begründet sein muß. Tatsächlich bleibt nun die cartesianische Struktur dieser Rationalität, also ihre Ausspannung zwischen „Zweifel“ und „Beweis“, ihren großen korrespondierenden Gliedern, intakt, auch wenn man einer „perfekten Theorie“ (E. Kaila) nicht nur einen „Realgehalt“ abfordert, der in der empirischen Verifikation ihrer Sätze oder in einer technologischen Realisation ihrer Sachverhalte besteht, sondern darüber hinaus auch noch die Limitation der Folgerungen in den Prinzipien eines synthetischen und reduzierenden Ethos.

Der rationale Prozeß, wie ihn Descartes in den „Meditationen“ etwa beschrieben hat, wird eingeleitet durch den Zweifel. Im „Zweifel macht der Geist von seiner eigenen Freiheit Gebrauch und setzt voraus, daß alle

die Dinge nicht existieren, an deren Dasein sich auch nur im geringsten zweifeln läßt“. Diesem Zweifel folgt der Beweis nach; er besteht in der „bei den Geometern übliche Methode . . . alles das vorauszuschicken, wovon der fragliche Satz abhängt, bevor man aus ihm selbst einen Schluß zieht“. Im wesentlichen kommen so die Theorien zustande. Aber was nun die Begrenzung des Systems technologischer Konsequenzen der Theorie durch ethische Thesen anbetrifft, so kann es sich natürlich nicht darum handeln, aus physikalischen Sätzen ethische abzuleiten. Das gelingt in keinem Deduktionsschema. Die ethische Limitation besteht vielmehr darin, nur solche technischen Möglichkeiten zur Realisation zuzulassen, die gewisse formulierte Postulate, die die menschliche Existenz, ihre vitale, gesellschaftliche Lage usw. betreffen, nicht diskreditieren, außer Kraft setzen. Es geht also nicht um ein Folgerungsschema, sondern um ein Konkordanzprinzip zwischen dem „Realgehalt“ der Theorie und dem assoziierten Ethos.

Man sieht, das Zeitalter der Naturwissenschaften ist zwar noch nicht vorüber, aber ihre Fakten und Prozesse bestimmen nicht mehr ausschließlich das Niveau unserer Zivilisation. Die mathematische Methode dient zwar beispielhaft der Produktion der Erkenntnisse und ihrer Beweise, also den Theorien, aber sie reicht nicht aus, wenn es sich darum handelt, menschliche Werte, existenziale und soziale Bedeutungen auszumachen. Es ist offenbar geworden, daß das Wesen unserer Rationalität nicht bloß in der seinssetzenden Kraft der Folgerungen besteht, sondern darüber hinaus auch in der seinssetzenden Kraft der Entscheidungen. Schlüsse und Entschlüsse scheinen immer weniger einander ausschließende Vorgänge des Bewußtseins zu sein, vielmehr gehört es zur Struktur unserer Zivilisation, daß sie einander ergänzende Intentionen des Bewußtseins bilden, ein System von Prozessen, in dem Rationalität, Sensibilität und Vitalität in ein neues Verhältnis eintreten.

Ich darf noch einmal historisch werden. Denis Diderot, der in der großen französischen „Enzyklopädie“, die er um die Mitte des 18. Jahrhunderts zusammen mit D'Alembert arrangierte, zum ersten Male nachdrücklich das Maschinenzeitalter, die neue gesellschaftliche und geistige Lage konstatierte und der in seinem Prospekt zu diesem Unternehmen sogar höchst modern anmutende Probleme der Information und Kommunikation berührt hat, schrieb 1754 eine kleine Schrift mit dem Titel „Gedanken über die Auslegung der Natur“. In dieser Schrift gibt es eine Propezeiung. Sie betrifft die Situation der reinen Wissenschaft, der Mathematik und der theoretischen Physik angesichts der Tatsache, daß die Epoche der „Erfindungen“, des „Nutzens“ angebrochen sei. Er entdeckt, wie der Forscher, der Erfinder zu einem unersetzlichen Glied, einem Verwalter, einem Funktionär der neuen Gesellschaft im technischen Zeitalter wird. „Wenn eine Wissenschaft im Entstehen begriffen ist, wenden die außerordentliche Hochachtung, die man in der Gesellschaft für Erfinder hegt, sowie der Wunsch, etwas so Aufregendes selbst kennenzulernen, die Hoffnung, sich durch irgendeine Entdeckung auszuzeichnen und der Ehrgeiz, einen Titel mit berühmten Männern zu teilen, alle Geister ihr zu. Binnen kurzem wird sie von unzähligen Menschen verschiedener Art be-

trieben. So viele gemeinsame Bemühungen bringen die Wissenschaft ziemlich schnell so weit, wie sie kommen kann. Aber in dem Maße, in dem ihre Grenzen sich erweitern, verengen sich die der Wertschätzung. Der Wissenschaft bleiben nur noch die Söldner, denen sie Brot gibt . . . Das Nützliche wird es sein, was in wenigen Jahrhunderten der experimentellen Physik Grenzen setzt. Für diesen Vorgang rechne ich Jahrhunderte, weil die Sphäre ihrer Nützlichkeit unendlich größer ist als die irgendeiner anderen abstrakten Wissenschaft und weil sie ohne Frage die Grundlage unserer tatsächlichen Erkenntnisse ist.“

Diderot sieht also sehr deutlich, daß die Wissenschaft, sofern sie sich unter dem Aspekt des Nutzens für die Gesellschaft der technischen Welt vollzieht, eines Tages Limitationen ausgesetzt ist. Tatsächlich liegt das für die Geschichte menschlichen Bewußtseins Entscheidende der Kernphysik und Kerntechnik darin, daß die Forschung nicht nur mit technischem Nutzen rechnen kann und darf, sondern daß es darüber hinaus für sie notwendig ist, den Nutzen als eine soziologische und existentielle Kategorie einzuführen, so nachdrücklich und unerläßlich, wie im Rahmen der reinen Theorie die Kriterien der Widerspruchsfreiheit und der Beobachtung durchgesetzt wurden. Es scheint mir in dieser Hinsicht nicht unbegründet, ja entscheidend zu sein, daß die Epoche, in der die Atomphysik zu einer Atomtechnik wurde, zugleich auch die Epoche der existentiellen Denkweise ist. Ganz unabhängig von Art und Form, Inhalt und Resultat ihrer philosophischen Bemühungen bleibt es doch das Verdienst der Heidegger, Sartre, Jaspers, vielleicht ebenso von Marx wie von Kierkegaard aus, das „Existieren“ nicht nur als das Faktum des äußeren materiellen Daseins des Menschen konzipiert zu haben, sondern eben als Bewußtseinstatsache, als Reflexionszustand des Selbst, des Ichs, der Person, ausgebreitet zwischen den Leiden und Genüssen, den Verzweifelungen und Hoffnungen, Eitelkeiten und Nichtigkeiten – „Größe“ und „Elend“ sagt Pascal – unserer Zivilisation. Überflüssig hervorzuheben, daß man in den zukünftigen, existentiellen und sozialen, nichtutopischen Analytiken der nuklearen Technik neben den Resultaten der Informationstheorien und Kommunikationstheorien auch Feststellungen des Pragmatismus klassischer und neuerer Prägung einbeziehen muß, wenn man jenes unumgängliche synthetische Ethos menschlicher Selbstbehauptung in anwachsender Zivilisation in die Theorien einbauen will.

Ich deutete schon an, daß mit der Kommunikation von Ethos und Theorie in der zukünftigen Zivilisation der technischen Welt die bisher höchst getrennt gehaltenen Kategorien Subjektivität und Objektivität, Selbst und Gesellschaft, menschliche Reduktion und menschlicher Fortschritt, Rationalität und Sensibilität eng zusammenrücken und daß ihr Verhältnis zueinander mehr und mehr den Charakter der Unaustauschbarkeit verliert. Eine Aufteilung des Lebens und des Geistes gehört nicht mehr zu den Prinzipien des heutigen und zukünftigen Daseins. Die anwachsende Zivilisation läßt sich erkennen an der zunehmenden Dichte ihrer Phänomene, die eine Isolierung nicht überstehen. Die Konfinien treten in ihrer entscheidenden Bedeutung hervor, die Demarkationslinien und die Essenzen verlieren an Gewicht, die Unterschiede zerfallen. Der absorbie-

rende Charakter des Zivilisationsprozesses wird endgültig offenbar, und, indem selbst die Kunst in ihn hineingezogen wird, stärker als je zuvor, tritt sie auch stärker an jeden Einzelnen und an jede Gesellschaft heran und verliert ihre scharfe Kontur gegen die Natur einerseits und gegen die Technik andererseits. Das bedeutet, daß sie an Möglichkeit gewinnt, daß ihre eigene Realität eine vieldeutige wird, daß ihre utopische Funktion zunimmt, wie es wohl Ernst Bloch formulieren würde.

Aber das ist hier noch nicht unser Thema. Hier wäre nur darauf aufmerksam zu machen, daß das Dasein in der Zivilisation mit dem Hervortreten ihrer technischen Realität neben den Kategorien des Seins und der Erkennbarkeit des Seins diejenige der Deutung als bemerkenswertes Merkmal unserer geistigen Arbeit offenbar werden läßt. Die Schwierigkeiten unserer Existenz liegen nicht mehr ausschließlich in ihrem Sein und in ihrer Erkenntnis, sondern in ihrer Deutung. Es bleibt ja auffällig, wie ehemals die Deutung vor allem eine Arbeit der Philologie – ihren Texten gegenüber – war, wie sie dann, mit dem Erscheinen der Quantentheorie, in die Physik einbrach und zuließ, daß man die scheinbar so fixierten klassischen Substrate wie Materie oder Energie entweder im Wellenbild oder im Teilchenbild interpretierte, und wie nunmehr auch die Existenz der „Artefacts“ innerhalb der Kybernetik unser Verhältnis zum technischen Gebilde nicht mehr nur durch seinen Gebrauch oder seine Konstruktion bestimmt, sondern, ähnlich wie in der Kunst, auch unsere Deutung, unsere Interpretation herausfordert, vor allem unter dem Gesichtspunkt der Frage, ob es sich hier um Gebilde mit bewußtseinsähnlichen Funktionen handelt oder nicht.

Die Kategorie der Deutung, scheint mir, ist aber wesentlich sowohl eine erkenntnistheoretische wie auch eine ästhetische; sie nominiert nicht nur ein erkenntnismäßiges, sondern auch ein ästhetisches Weltverhältnis; sie ist die entscheidende Kategorie innerhalb der Selbstauffassung des modernen geistigen Lebens; hier bestätigt es seine Einbildungskraft, seine Abenteuerlust und seine Technik der Einschränkung, der Reduktion. Die intelligible Sphäre, die durch die Arbeit der Deutung erreicht wird, ist ein Reflexionszustand höchster Potentialität. Sie bezeugt den Modus der Möglichkeit als den wesentlichen unseres Dasein.

Neue Voraussetzungen der Ästhetik

Die Annahme, daß es Kunstwerke gibt und daß sie sich in jedem Falle mit solchen beschäftigen, wird von der Kunstgeschichte ziemlich bedenkenlos und gedankenlos aufrechterhalten. Wenn es hoch kommt, tut sie so, als könne man aus ihrer Geschichte erfahren, was Kunstwerke sind; man setzt die Denkwürdigkeit dessen, was man untersucht, voraus und leitet dann aus der Tatsache, daß man es untersucht hat, seine Denkwürdigkeit ab: die Schlange, die sich in den Schwanz beißt, zur Methode erhoben.

Natürlich kann die Geschichte nicht darüber entscheiden, was ein Kunstwerk ist. Historische Merkmale sind nicht ästhetische Merkmale, und historische Aussagen beziehen sich auf historische, aber ästhetische Aussagen auf ästhetische Realität. Und daß das verschiedene Bezirke des Seienden sind, darüber kann auch der gewohnte Illusionismus der Kunsthistoriker nicht hinwegtäuschen. Ontisch wird das Kunstwerk durch ästhetische Modi bestimmt; historische Festlegungen und Untersuchungen betreffen nicht die Aesthetica selbst, sondern ihr geschichtliches Auftreten, ihre gesellschaftliche Rolle, die chronologischen Relationen. Die Kunsthistoriker haben weder ihre konventionalistische Pseudoästhetik noch ihre triviale Geschichtsmetaphysik auf das Niveau wissenschaftlicher oder philosophischer Erörterung gebracht; indem sie glauben, diese Mängel behoben zu haben, wenn sie nicht mehr von ihnen sprechen, mag vielleicht der Sinn für chronologische Bürokratie und Registratur wachsen, aber die geistige Verdünnung ihres merkwürdigen Unternehmens, die Verarmung an Wissenschaft, an ästhetischer Wahrnehmung wird offensichtlich immer größer.

Ortega hat in den Notizen zu einer Vorrede für die spanische Übersetzung der hegelschen „Philosophie der Geschichte“ alles Erforderliche zu einer Kritik an dem, was historische Forschung genannt wird, gesagt. Er weist auf den Niveauunterschied hin, der zwischen der historischen Forschung und der geistigen Haltung der übrigen Wissenschaften besteht. Er scheut sich nicht, in bezug auf einen Ranke zu erklären, daß man den Eindruck gewinne, er verstehe unter Wissenschaft die Kunst, sich geistig nicht bloßzustellen. Ich habe den Eindruck, daß diese Definition genau auf diejenigen unter den Kunsthistorikern zutrifft, für die das Kunstwerk Anlaß zu chronologischen Feststellungen ist. Denn tatsächlich verrät sich in nichts der Mangel an ästhetischer Bildung so deutlich als in einem auffallenden Hang zum reinen Historizismus. Mag er also die Kunst, sich geistig nicht bloßzustellen, entwickeln. Kunst selbst bedeutet zweifellos einen Raum äußerster geistiger Bloßstellung.

Man hätte all diese Dinge bei Hegel beachtet finden können, aber, von wenigen Ausnahmen abgesehen, glaubte man weder etwas aus der „Philosophie der Geschichte“, noch aus der „Ästhetik“ lernen zu können. Im Grunde hat Hegel nirgendwo weniger gewirkt als in der offiziellen Kunstgeschichte. Übrigens hängt die Fluchtbewegung vor soziologischen Tatsachen, die – wiederum von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen – die Pseudoforschung auszeichnet, mit diesem Umstand zusammen.

Schließlich führen gerade die Mängel ästhetischer Begriffsbildung und ihrer methodologischen Aspekte in der Kunstgeschichte auf das immer wieder auffallende Zurückweichen vor den in den Voraussetzungen zwar evidenten, doch verschwiegenen ontologischen Sachverhalten. Dieses Zurückweichen vor der regionalen Ontologie in die Kunstgeschichte kennzeichnet das Aufgeben der eigentlichen Gegebenheiten, nämlich der Kunstwerke, zugunsten von Untersuchungen, die sich, im Verhältnis zu jenen, auf etwas erstrecken, was man nur als uneigentliche Gegebenheiten bezeichnen kann.

Der Verfall der Seinsthetik in der philosophischen und fachwissenschaftlichen Erörterung, der, cum grano salis gesprochen, mit und nach Kant einsetzte (wodurch übrigens auch der Begriff des Wertes an die Stelle des Seins gerückt wurde und die verhängnisvolle Werthypothese die Analyse dirigierte), wurde philosophisch durch E. Husserl, H. Pichler, N. Hartmann, G. Jacoby und Martin Heidegger wieder rückgängig gemacht. Es ist bekannt, daß in der Mathematik und in den Naturwissenschaften unseres Jahrhunderts die Rezeption der Ontologie beständig die reinen Forschungsarbeiten begleitete. Die noch immer nicht abgeschlossenen Auseinandersetzungen über die Grundlagen der Mathematik und der Physik, die „Tieferlegung der Fundamente“ in diesen Gebieten sind gleichermaßen wissenschaftstheoretische wie ontologische Bewegungen. Aber die Geisteswissenschaften haben diese Rezeption der wissenschaftstheoretischen und ontologischen Fundamentierung nicht mitgemacht, am ehesten vielleicht die Literaturwissenschaft, am letzten die Kunstgeschichte.

Doch wo die Kunstgeschichte bei der Sache ist, muß sie ästhetische Begriffsbildungen voraussetzen, die aber ihrerseits nur im direkten, regionalen Zusammenhang mit ontologischen Analysen an der zentralen Gegebenheit, am Kunstwerk, gewonnen und begründet werden können. Die Feststellung ikonographischer und chronologischer (übrigens auch soziologischer) Relationen ist leer, wenn sie nicht auf ästhetische Sachverhalte reflektieren; diese jedoch sind ontisch viel zu subtil und komplex, um stillschweigend vorausgesetzt und mitgeführt zu werden; das bedeutet jedoch wiederum, daß der in Rede stehende Sachbereich der Forschung, der historischen Forschung, in seinem eigentlichen Bereich bestimmt, umgrenzt sein muß, d. h. er muß ontologisch vorgegeben und fixiert sein. Die historische Analyse des Kunstwerks, gleichgültig ob rein chronologisch, ikonographisch, formenkundlich oder sogar geistesgeschichtlich ausgerichtet, setzt immer eine ästhetische Analyse voraus, der wiederum die ontologische vorangeht. Kunstgeschichtliche Forschung will ja im Prinzip nicht zu einer bloßen Sammlung an sich gleichgültiger Sätze

führen, die einer Registratur spezieller Art und somit zu einem Ablage-Apparat gehören, sie will ja auch urteilen; urteilen aber heißt, die Sachverhalte aus Fundamenten, aus Prinzipien konstituieren und aus Theorien begründen.

Um die Annahme, daß es Kunstwerke gibt und daß sie sich in jedem Falle mit einem solchen beschäftigt, zu sichern, muß die Kunstgeschichte ihre Fundamente tiefer legen. Jede historische Analyse muß wenigstens im Prinzip auf relativ einwandfreie ästhetische und ontologische Begriffe und Sachverhalte rückbezogen werden können. Die spätbürgerliche, konventionalistische und kunsthändlerische Pseudoästhetik der Qualität (wenn es hochkommt, wird sie an den simplen Wertmetaphysiken des 19. Jahrhunderts orientiert) darf in den Voraussetzungen der Kunstgeschichte keine Rolle spielen. Die Tieferlegung der Fundamente im charakteristischen Sinne bedeutet also auch die vollständige Destruktion der sogenannten Qualitätsfrage. Qualitätsfreie Ästhetik bemüht sich nicht um die Scheinfrage, ob ein Kunstwerk Qualität hat oder nicht, sie bemüht sich darum, zu zeigen, daß ein Gegenstand ein Kunstwerk ist. Die Seinsfrage ist immer das Primäre. Die Qualitätsfrage ist das Sekundäre. Auch hier geht die Existenz der Essenz voran. Es muß klar gesagt werden können – und zwar in der Form der mehr oder weniger befestigten Theorie –, wann ein Gegenstand ein Kunstwerk ist. Dann kann auch mit einer relativen Streuung gesagt werden, daß ein vorgegebener Gegenstand ein Kunstwerk ist. Das Sein bestimmter Gegenstände ist Thema der Ontologie. Das Sein einer bestimmten Klasse von Gegenständen, zu deren Existenz gewisse Bedingungen gehören, definiert das ästhetische Sein, den ästhetischen Modus dieser Klasse von Gegenständen, Aesthetica, die Disziplin der Ästhetik. Ästhetik hat es nicht mit der Präparation von Qualität zu tun, sondern mit der Konstituierung einer Seinsart, einer Gegenstandsart, der der Kunstwerke.

Die ontologische Analyse – um sie handelt es sich also zunächst – kann sich nicht damit begnügen, in bezug auf ein Kunstwerk zwischen Inhalt und Form zu unterscheiden. Das Medium, das Material, der Stoff, in dem gestaltet wird, muß berücksichtigt und bezeichnet werden. Im Grunde kann man schon aus der hegelschen Ästhetik, obwohl der Dialektiker letztlich alles am Gegensatz von Form und Inhalt entwickelt, die Dreiteilung „abstrakte Form“, „sinnlicher Stoff“, „Inhalt . . . der Idee“ ablesen. Die Analyse der Form – das ist bemerkenswert – wird immer auf mathematische Elemente führen, es gibt nur mathematische Formbeschreibungen. Formen sind mathematische Elemente, zugänglich in arithmetischer (Rhythmus, Metrum, Proportion), geometrischer (Perspektive, Lageverhältnisse) und topologischer (Mannigfaltigkeitsverhältnisse, abstrakte Räume und Strukturen) Sprache.

Die Analyse des Inhalts, die Ikonographie im engeren Sinne, die Deskription der Gegenstände, der Idee, wird immer auf Feststellungen oder Bedeutungen aus sein; sie arbeitet kategorial oder existenzial, je nachdem ob Abbildungen oder Explikate, Zeichen für . . . oder Zeichen von . . . wahrnehmbar sind, kurz: sie ist semantisch orientiert. Der Unterscheidung zwischen Form und Inhalt, dem ältesten bekannten und allgemeinsten

semantischen Verhältnis, das – wie gesagt – für Hegel so wichtig ist, entsprechen mathematische und semantische Deskriptionen und Terminologien, gegen die in der regionalen ontologischen Theorie nicht verstoßen werden darf.

Was alsdann den „sinnlichen Stoff“ anbetrifft, Farben, Grund, Holz, Bronze, Leinwand und dgl. (in der Welt der Sprache unterscheiden wir ja auch die phonetische, idiomatiche Beschaffenheit von der syntaktischen und semantischen), so gibt er die technologische Charakteristik des Kunstwerkes, die ihrerseits immer von der Wiedergabe der Funktionen des sinnlichen Stoffes getragen wird; denn der sinnliche Stoff hat einen funktionalen, keinen gegenständlichen Sinn. Ich erinnere hier an den allgemeinen Tatbestand, daß man die Technizität der technischen Welt – etwa eines Motors – nicht durch ihr gegenständliches Bild wiedergeben kann, sondern nur durch das Schema ihrer Funktionen. Neben die mathematische und semantische Analyse tritt also die technologische, und es ist klar, daß die ontologische Konstituierung des Kunstwerks eine Integration seiner mathematischen, semantischen und technologischen Deskriptionen bedeutet, also eine Integration der abstrakten Form, des sinnlichen Materials und des ideeierenden Inhalts.

Die ästhetische Analyse – sie folgt der ontologischen nach – ist letztlich nichts anderes als die Fortsetzung der ontologischen in regionaler Beschränkung und unter Festhaltung des ontologischen Modus (Mitrealität), der für diese ontische Region (der Kunstwerke) verbindlich und unveränderlich ist. Ästhetische Charakteristik eines Dinges bedeutet seine seinsthematische Einordnung – mathematische (geometrische, arithmetische) Deduktion der Formen, existenziale Explikation, kategoriale Deskription und funktionale Konstitution – in eine Klasse von Dingen, die durch die Invarianz des (ästhetischen) Modus der Mitrealität definiert ist. Es ist klar, daß dererlei nicht einfach behauptet werden kann, es ist notwendig, daß diese Einordnung, die Reduktion auf mathematische Verhältnisse, die Explikation aus Existenzialien, die Darstellung aus Kategorien oder der Entwurf des Schemas der Funktionen effektiv vollzogen wird.

Daraus folgt, daß die Bestimmung der Qualität eines Kunstwerkes immer auf die Bestimmung seiner spezifischen Seinsmerkmale als Kunstwerk hinausläuft, und wenn es dabei ein erstes unveräußerbares und nicht zu vernachlässigendes Resultat gibt, so besteht es darin, zu bestätigen, daß ein wirkliches Kunstwerk in jedem Falle eine letzte Individualisierung des Seins vollzieht. Jedes Kunstwerk exemplifiziert seinen und nur seinen Fall, jede ästhetische Regel ist eine Regel für Singularitäten, Projekt einer endgültigen Individualität innerhalb des Seienden, ausgezeichnet durch Unwiederholbarkeit, und offenbar kann diese Möglichkeit ontisch nur in Kunstwerken verwirklicht werden. Darin ist das große Kunstwerk sogar dem großen Menschen überlegen.

In diesem Sinne konstituiert Kunst einen besonderen Bereich des Seins, und Kunstwerke bilden sein Seiendes, unabhängig von andern Bereichen wie der Natur, der Technik, der Mathematik, der Moral, wahrscheinlich auch des Menschen, eine eigene Art ontischer Konkreta, durch keine andere Methode als die des künstlerischen Machens zu gewinnen und ohne

Zweifel erweiterungsfähig. Daß diese Bestimmung zur Idee eines Kunstwerkes führt, das mit dem Sein des Menschen – weder in einem emotionalen noch in einem spirituellen Sinne – nichts mehr zu tun hat, vermutlich außerhalb unserer ästhetischen Wahrnehmung ein kaum erreichbares Dasein fristet, als restlos enthumanisiertes Kunstwerk, diese Idee deutet sich hier natürlich als eine unumgängliche Konsequenz für Möglichkeiten an.

Dieses auf das ästhetisch Wesentliche reduzierte Kunstwerk ist natürlich auch in jedem Fall ein reduziertes Kunstwerk. Das ästhetisch Wesentliche besteht in der Zeichenthematik. Der ästhetische Prozeß ist, wie gesagt, ein Zeichenprozeß. Das reduzierte Kunstwerk läßt deutlicher als das nicht-reduzierte den ästhetischen Modus der Zeichenwelt erkennen. Der Nachweis der Zeichen und der Zeichenwelt gehört zu den wichtigsten Ermittlungen der ästhetischen Analyse des Kunstwerks. Mit der Enthüllung der Zeichen geht die ontologische in die ästhetische Zerlegung über. Perspektive und Proportion gehören zu den einfachsten Zeichenverhältnissen – und zwar mathematischer Art –, die die gegenständliche Welt klassischer Kunst in eine andere Zeichenwelt verwandeln.

Nachahmung, Abstraktion, Konkretion und Konstruktion sind ästhetische Prozesse, die ihren Charakter als zeichenbildende Vorgänge nie verleugnen können. Im offenen Horizont des Machens führen Nachahmung, Abstraktion, Konkretion und Konstruktion zur Bildung von Zeichen und damit zur Konstituierung von ästhetischen Gebilden, letztlich also zu Kunstwerken. Mit den vier Vorgängen werden vier Klassen von Zeichen bestimmt, vier Quellen für Stilbildung. Was die ontologische Zielsetzung anbetrifft, so gehört zweifellos zur Nachahmung eine metaphysische, zur Abstraktion eine mathematische und zur Konstruktion wie auch zur Konkretion eine technologische Konzeption. Selbstverständlich können sie nur idealiter getrennt werden, realiter vollziehen sich Übergänge; aber immer wieder einmal, und besonders seit dem Impressionismus, kann man innerhalb der künstlerischen Bewegungen den Sinn für die Differentiation, für die Reduktion auf die eine oder andere ästhetische Zeichensphäre feststellen. Reduzierte Künste liegen im ästhetischen Interesse eines reduzierten Menschen, der seine Versuche mit dem Dasein, vor allem innerhalb der technischen Realität, an die Erprobung gewisser ontischer Einschränkungen knüpft, sei es, was die vitalen, die emotionalen und die intellektuellen oder auch die individuellen und gesellschaftlichen Möglichkeiten anbetrifft.

Ich möchte abschließend noch einmal darauf hinweisen, daß der Unterschied zwischen klassischer und moderner Ästhetik in der Differenz zwischen dem ontischen und dem semantischen Schönheitsbegriff besteht. In der klassischen Ästhetik gibt es an und für sich Gegebenes, das schön ist: Mond, Sonne, Wind, Rose, Duft, ein Gefühl usw. In der modernen Ästhetik werden Dinge erst schön durch das Zeichen, das man für sie findet, durch den Ton, den Vers, das Bild, die Metapher, durch Anordnungen, Rhythmen, Metriken, Perspektiven, d. h. also: in der klassischen Ästhetik bezieht sich der Ausdruck „schön“ (oder „nicht-schön“) auf Gegenstände, hat also eine ontische Bedeutung, in der nichtklassischen,

modernen Ästhetik aber bezieht sich der Ausdruck auf Zeichen und Zeichenreihen (mathematischer, kategorischer, explikativer und funktioneller Art), hat also eine semantische Bedeutung. Der historische Schnitt liegt bei Hegel, dessen Ästhetik davon ausgeht, daß das Schöne primär nicht dem Seinshorizont des Gegebenen, sondern dem Seinshorizont des Gemachten angehört, daß das Kunstschöne also vorangeht und das Naturschöne nur ein Echo des Kunstschönen ist. Auch Hegels Relation zwischen „schön“ und „scheinen“ („Das Schöne bestimmt sich . . . als das sinnliche Scheinen der Idee“) gehört zur Fixierung dieser Zäsur. Interpretation setzt voraus, daß etwas interpretiert werden kann, also Bedeutung hat, Rufcharakter, wie es bei den Zeichen – „sie vermitteln“, sagt Morris von ihnen – jeder Art der Fall ist. In gewisser Weise sind Kunstwerke, genauer: Aesthetica, immer auch intentionale Objekte eines produktiven Prozesses, und Intentionalität meint natürlich eine Beziehung zwischen Zeichen und Sein, d. h. sie hat einen semantischen, weniger einen ontischen Sinn. Die Präparation der Zeichenwelt angesichts eines Kunstwerkes, eines Bildes, eines Gedichtes, einer Plastik, eines Textes arbeitet kategorial, existenzial oder funktional, weil eben Kategorien, Explikate und Funktionen, ablesbar aus einem Bild oder einem Text, mit ihrem Seinsmodus der Mitrealität vom Charakter der Zeichen sind. Interpretationen sind also weder in der ontologischen, noch in der ästhetischen Phase beliebig, sie dürfen nicht emotional verlaufen, sondern müssen sich letztlich gleichzeitig empirisch und konstruktiv, aber auch methodisch und doch offen vollziehen.

Makroästhetik und Mikroästhetik

Die kategoriale Unterscheidung zwischen Form und Inhalt stellt eine relativ grobe seinsthematische Differenzierung dar. Sie kann ins Detail gehen, aber sie bleibt dennoch durchaus im Bereich der deskriptiven Methode, und ihre Beobachtbarkeit, ihre Erkennbarkeit müssen gewährleistet sein, wenn sie einen Sinn haben soll. Sofern jedoch feststeht, daß die ästhetische Seinsweise sowohl inhaltlich wie auch formal konstituiert werden kann, vermag durch Kunst weder eine Entscheidung für die Form und gegen den Inhalt, noch eine Entscheidung für den Inhalt und gegen die Form gefällt zu werden, die mehr als eine konventionelle, bloß epochale Bedeutung hätte. Die ontologische Relativität von Form und Inhalt, die durch eine kategoriale Analyse aufgedeckt werden kann, verbürgt auch die ästhetische Irrelevanz dieser beiden Begriffe, und das hat zur Folge, daß eine ästhetische Analyse, vorgenommen an einem Kunstwerk, wenn sie auf Prinzipien aus ist, weder auf Form, noch auf Inhalt als ihr Element vorzustoßen vermag.

Das Element, auf das ein Kunstwerk, allgemeiner: auf das ein ästhetischer Gegenstand ontologisch zurückgeführt werden kann und muß, wenn man erfolgreich analytisch vorgehen will, kann nur ein Seiendes sein, das nachweislich erstens eine ästhetische Rolle zu spielen imstande ist und zweitens die Unterscheidung zwischen Form und Inhalt sekundär werden läßt. Es hat sich gezeigt, daß das „Zeichen“ ein solches seinsthematisches Element ist. Gewiß kann man an einem Zeichen, wenn auch vielleicht nur in vager Bestimmung, inhaltliche von formalen Momenten trennen, aber sowohl inhaltliche wie formale Merkmale können selbst als Zeichen fungieren, so daß sich der Begriff des Zeichens als viel tiefer liegend erweist.

Das „Zeichen“ nun – definiert als „anderes Sein“ (Hegel), als „zweites Sein“ (Kierkegaard), als „Vermittler“ (Ch. Morris) oder als ein „unvollständiges Sein“, wie wir hier sagen wollen, dessen modaler Charakter als „Mitrealität“ bestimmt wurde –, dieses Zeichen also funktioniert im Sinne einer syntaktischen (Relation zu anderen Zeichen), semantischen (Relation zu Bedeutungen) und pragmatischen (Relation zum Menschen und seiner Gesellschaft) bzw. kommunikativen Dimension. Ästhetische Prozesse, die im Prinzip dem gesamten Horizont des „Machens“ angehören, in dem ästhetische Gegenstände einschließlich der Kunstwerke entstehen, sichtbar und beurteilt werden, sind auf „Zeichenprozesse“ zurückführbar, und die Ästhetik ist eine Theorie der Klasse der ästhetischen Zeichen und der Prozesse, aus denen diese hervorgehen.

Unter den Prozessen, die aus dem Horizont des „Machens“ anzuführen sind, die „Zeichen“ hervorrufen, welche fraglos zur Klasse der ästhetischen Zeichen gehören, da sie empirisch, historisch und technisch nachweislich in der Geschichte der Kunstwerke eine produktive Rolle spielen, nenne ich folgende: verwandeln, verbergen, weglassen, enthüllen, verhüllen, andeuten, hervorheben, übertreiben, nachahmen, verzerren, verwechseln, täuschen, scheinen usw. Diese Prozesse sind stark inhaltlich orientiert, sie bevorzugen die semantische Dimension der Zeichen. Unter den Attributen, die man benutzt, um im Bereich der Kunstwerke und der ästhetischen Gegenstände den abstrakten, unbestimmten Zustand des Schönen in mehr oder weniger deutlich verifizierbaren Worten näher zu bestimmen, treten Ausdrücke auf wie: zart, anmutig, ausdrucksvoll, merkwürdig, wunderbar, herb, fein, selten, seltsam, harmonisch, stimmungsvoll, absichtsvoll, komisch, grotesk, erhaben, rührend, menschlich usw., und man bemerkt sofort, daß solche emotionalen Attribute eine Beziehung zu jenen seinssetzenden Prozessen haben und zweifellos wie jene auf Zeichen und Zeichenwelten bezogen sind. Deutlicher als jene Prozeßcharakteristiken sind sie ebenso wie in der semantischen Zeichen-dimension auch in der syntaktischen sinnvoll. Arps Notizen zur „Welt der Erinnerung und des Traums“ und Michauxs „Linienabenteuer“, die der französischen Ausgabe des Grohmannschen Kleebooks voranstellen, enthalten Beispiele für diesen Tatbestand. Im übrigen sprechen wir hier natürlich ganz allgemein von Zeichen, sie können also dem Bereich der Malerei, der Musik wie der Dichtung angehören. Man kann natürlich auf Grund einer wie vorstehend rein aufzählend vorgehenden Überlegung leicht zu einer mehr technologisch gerichteten Klassifikation der Zeichenprozesse kommen, und dabei würden folgende hervorzuheben sein: Nachahmung (mit den Zeichen des „objektiven Scheins“ und „subjektiven Scheins“), Abstraktion (mit den Zeichen der „Form“, des „Typus“ und des „Wesens“, je nachdem ob diese Abstraktion formalisierend, generalisierend oder ideeierend vorgeht), Konkretion (mit den Zeichen der syntaktischen Darstellung der „Idee“ oder der syntaktischen Wiedergabe des „Gefühls“, wobei dort stärker mathematisch-konstruktiv, hier stärker tachistisch-expressiv gearbeitet wird); diese Prozesse scheinen mir, vom Technologischen her, eine Hauptbedeutung zu haben; sekundär erscheint eine Reihe weiterer Prozesse von Wichtigkeit wie Destruktion, Komposition, Dekomposition, Modulation, Symbolisierung usw. Mit den Prozessen und den Zeichen, zu denen sie führen, sind, wie ganz allgemein im Zeichenprozeß, auch Kommunikationsschemata verknüpft, die in einer ästhetischen Kommunikationstheorie bzw. in einer Theorie der kommunikativen Funktion ästhetischer Zeichen (z. B. in der Lehre von der visuellen Kommunikation) behandelt werden müssen.

Hier schon sei nun darauf aufmerksam gemacht, daß die analytische Theorie eines Kunstwerks, wenn man auf die konstituierenden Zeichen und ihre Prozesse aus ist, dem rein deskriptiven Bereich des Makro-ästhetischen entzogen wird und Hauptbestandteil einer Mikro-ästhetik ist. Ferdinand Lion hat in der Einleitung seines Buches „Geburt der Aphrodite“ (1955) eine mögliche Verwendung dieser Begriffe

angedeutet, aber ihre Demonstration unterlassen. Im vorigen Jahrhundert hat aber bereits A. Zeising den „Entwurf einer Metaphysik des Schönen“ (1848) geliefert, der eine Klassifikation der Künste auf der Grundlage der Unterscheidung zwischen Makrokosmos und Mikrokosmos versucht: Malerei, Poesie und Schauspielkunst werden als Künste bezeichnet, die gleichermaßen mikrokosmische und makrokosmische Strukturen aufweisen.

Wir verwenden das Begriffspaar Makroästhetik und Mikroästhetik in einer Weise, die dem aus der modernen Naturwissenschaft stammenden Unterschied zwischen Makrophysik und Mikrophysik einigermaßen entspricht. Unter Makrophysik, im wesentlichen auf klassische Mechanik und klassische Optik reduzierbar, ist eine Physik zu verstehen, in der Raum, Zeit, Ort, Bahn im Sinne gegenständlicher, anschaulicher, wahrnehmbarer und vorstellbarer Elemente fungieren, deren empirische Verifikation also gelingt. Für die Mikrophysik trifft das nur in eingeschränktem Maße oder gar nicht zu; gegenständlich-anschauliche Begriffe, die in jedem Falle in wirklichen Beobachtungen verifizierbar sind, machen nicht mehr das Wesentliche der Theorie aus, und visuelle Bedeutungen treten zurück. Die Quantentheorie und die Atom- bzw. Kerntheorie sind Hauptstücke der Mikrophysik, aber man muß betonen, daß die Quantentheorie, genauer vielleicht Quantenmechanik und Quantendynamik, auch die Atom- und Kernvorgänge beherrschen. Es ist bekannt, daß die Quantenmechanik Prinzipien entwickelt hat (Unbestimmtheitsrelationen), durch welche die Grenzlinien zwischen dem wahrnehmungstheoretisch zugänglichen klassischen makrophysikalischen Bereich einerseits und dem atomaren, nicht-klassischen mikrophysikalischen Bereich andererseits definiert werden. Quantenvorstellung und Quantenprozesse machen also die atomaren und inneratomaren Sachverhalte und Strukturen verständlich; Wirkungsquanten erscheinen als letzte Elemente physikalischer Analyse.

In erster Näherung verstehen wir nun unter Makroästhetik die Theorie der wahrnehmungsmäßig und vorstellungsmäßig zugänglichen und evidenten Bereiche am ästhetischen Gegenstand bzw. Kunstwerk, während die Mikroästhetik die Theorie der wahrnehmungsmäßig und vorstellungsmäßig nicht direkt zugänglichen und nichtevidenten Bereiche am Kunstwerk bzw. ästhetischen Gegenstand darstellt; sie entwirft das System der ästhetischen Elemente, der Zeichen und ihrer Prozesse. Jede makroästhetische Beobachtung an einem Kunstwerk, etwa kompositionelle oder ikonische Momente betreffend, kann wenigstens im Prinzip durch makrophysikalische Korrelate aus der klassischen Mechanik, Optik und ihrer elementaren euklidischen Mathematik (Proportionentheorie und Perspektiventheorie) gestützt werden; hingegen dringt die mikroästhetische Analyse in eine Zeichenthematik vor, die, wie übrigens auch die exakte Theorie der mikrophysikalischen Quantenphänomene, letztlich die Ausdrucksmittel der allgemeinen Semiotik und Logistik benützen muß. Man darf aussprechen, daß die Zeichentheorie in der Mikroästhetik die gleiche Rolle spielt wie die Quantentheorie in der Mikrophysik. In dem Maße wie, nach einer Formulierung Hans Reichenbachs, in den mikrophysikalischen Theorien der Atome und Quanten die „Aussagen“ über die Gegen-

stände (also „physikalische Sprachen“) an die Stelle von „physikalischen Gegenständen“ treten, die das Thema der Makrophysik bilden, treten auch in der Mikroästhetik ästhetische Zeichen (Rhythmus, Metrum, Farb-Formverhältnisse, syntaktische Partikel, Bedeutungen, Worte selbst, Farben selbst) an den Platz der dargestellten Gegenstände (wirkliche Dinge, Szenen, Fabeln, Handlungen, Konflikte usw.), die der makroästhetischen Welt angehören.

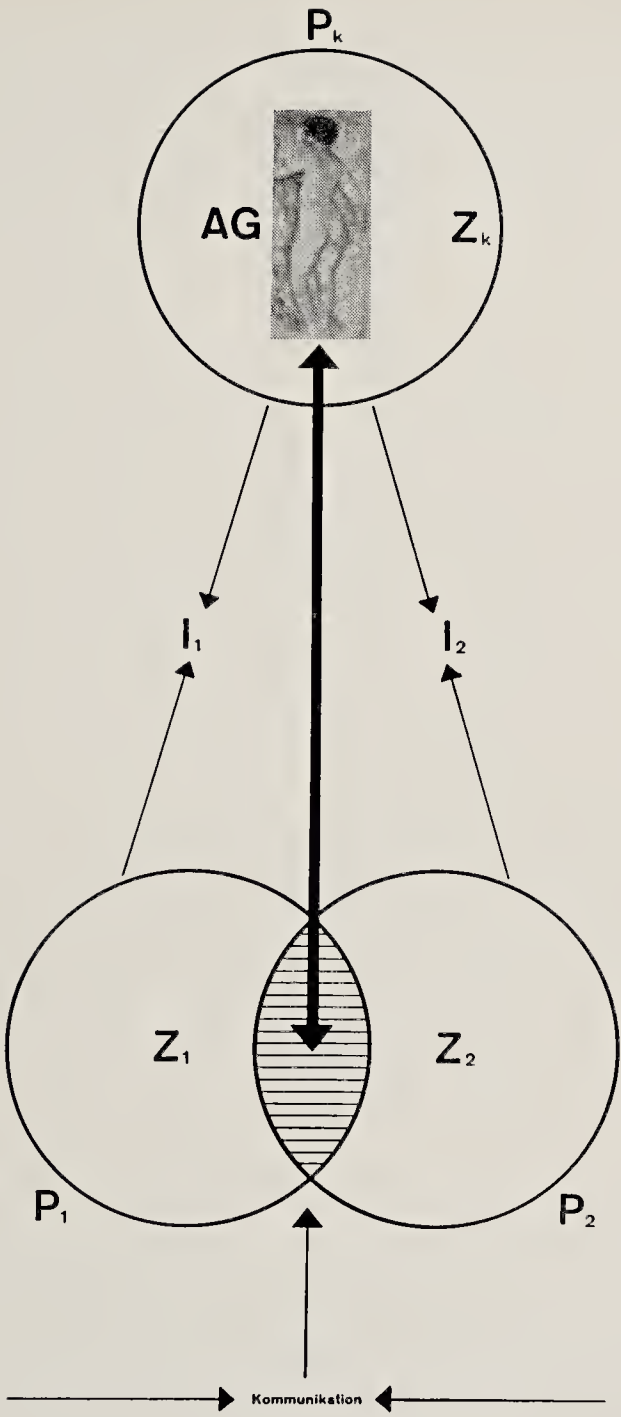
Die zunehmende Rolle der „Struktur“ in der modernen Physik wie in der modernen Kunst ist in beiden Fällen an die Mikrowelt gebunden, und da wie dort bedeutet dieser Umstand, daß es sich um eine Preisgabe des klassischen Substanzbegriffs als des traditionellen Hilfsmittels individueller Identifikation eines erkennbaren Gegenstandes oder eines erkennbaren Kunstwerks handelt. Die Physiker sprechen nicht vom Elektron als einer individuellen, gegenständlichen Gegebenheit, sondern vom Elektron als einem Strukturmerkmal einer Gesamtheit, eines Kollektivs. Dementsprechend macht sich in der Malerei, in der Plastik (zögernd sogar in der Dichtung) die Tendenz bemerkbar, das ästhetische Sein eines Kunstwerks nicht mehr ausschließlich in seiner individuellen, gegenständlichen Gegebenheit zu sehen, nicht mehr im klassischen Sinne als individuell identifizierbare Substanz aufzufassen, sondern als Strukturmoment einer Serie (z. B. bei Baumeisters letzten Serien wie Montaru usw. oder in den Abwandlungen, die die Ideen und ihre Realisationen in der „konkreten Kunst“ bei Bill, Maldonado, Vordemberge-Gildewart, dann aber auch bei Picasso und Braque erfahren). Das „Schöne“ und das „Nichtschöne“ beginnen den letzten Rest eines identifizierenden Charakters, also den Rest eines erkenntnistheoretischen Merkmals, den sie in der makroästhetischen Kunst der Gegenstandswelt noch besaßen, zu verlieren. Das „Schöne“ und das „Nichtschöne“ haben keinerlei substantielle Natur mehr, sie sind, wie ich in „Aesthetica I“ zeigte, vollständig zu Modi geworden. Die ganze Entwicklung der modernen Kunst hat gezeigt, daß wir die substantielle Definition der Kunst durch das Kunstwerk durch eine modale und strukturelle ersetzen müssen, wenn unser Reden von Kunst noch einen angemessenen Sinn haben soll. (Natürlich hängt damit auch der Umstand zusammen, daß die Distanz, der ontologische Abstand zwischen Kunst und Technik sich vermindert, stellenweise sogar aufgehoben wird, wie andererseits die Differenzen zur Natur zurücktreten und unerkennbar bleiben.) Selbstverständlich bleibt in dem ganzen Prozeß das hergestellte Kunstwerk als Ganzes die „ästhetische Observable“, von der auszugehen ist, und wir studieren die mikroästhetischen Zeichen und Vorgänge, die der unmittelbaren Wahrnehmung entzogen bleiben, an den makroästhetischen Effekten (ähnlich wie sich „jede Aussage der Quantenmechanik...auf einen makroskopischen Effekt“ bezieht, „der als solcher durch die klassische Physik beschrieben werden kann“).

Im Sinne der dargelegten Unterscheidung zwischen Makroästhetik und Mikroästhetik erscheint die Abtrennung der Form vom Inhalt als eine makroästhetische Differenzierung. In diesem Zusammenhang ist eine Bemerkung von Werner Jäger interessant, der in seinem „Aristoteles“

schreibt: „Zwei Grundlagen der aristotelischen ersten Philosophie gehören der Physik an,“ (nämlich der aristotelischen Physik, die eine makrokosmische Qualitätenphysik war) „und zwar die wichtigsten von allen: die Unterscheidung von Stoff und Form . . .“ (p. 311). Jeder Einblick in die aristotelische Poetik und Dramaturgie belehrt darüber, daß Werner Jäger in seinem Satz die Korrespondenz zwischen Makrophysik und Makroästhetik auf dem aristotelischen Niveau ausgesprochen hat.

Man muß nun weiterhin vom Standpunkt unserer Unterscheidung zwischen Makroästhetik und Mikroästhetik auch zwischen kontinuierlichen und diskontinuierlichen ästhetischen Zuständen bzw. Realisationen unterscheiden. Daß der ästhetische Modus eines Kunstwerkes ein kontinuierlich durchlaufender sei, ist angesichts eines wahrnehmungsmäßig und vorstellungsmäßig evidenten makrophysikalischen Gegenstandes eine leicht zu verteidigende Redeweise, aber im Hinblick auf die mikroästhetische Analyse, die die Zeichen ermittelt, erweist sie sich ebenso leicht als Hypothese. Man kann sagen, die Makroästhetik reduziere den ästhetischen Prozeß vielleicht auf ein dialektisches Spiel, das sich, denkt man an die äußersten Substrate, zwischen Form und Inhalt bewegt (und von hier aus gesehen wäre dann die hegelsche Ästhetik tatsächlich die sublimste Fassung einer Makroästhetik), aber die Mikroästhetik zerlegt ja das Kunstwerk und die Vorgänge seiner Entstehung in eine diskrete Folge von Zuständen und Handlungen, die Zeichencharakter haben oder nicht haben. Für die Mikroästhetik gibt es also ein Prinzip der Lokalisation des Ästhetischen am Kunstwerk, sie unterscheidet ästhetische Leerstellen von ästhetischen Häufungsstellen, und das konkrete Kunstwerk fungiert in der Zeichenthematik der Mikroästhetik als Ganzes primär nur als Zeichenträger. Es ist also im Prinzip nicht notwendig, daß das konkrete Kunstwerk an jeder Stelle den ästhetischen Modus realisiert, es ist möglich, daß von einer einzigen Stelle aus das ästhetische Sein, das Zeichen, ausgeht und so, makroästhetisch betrachtet, als Sein ausgibt, was in Wahrheit Schein ist. Die Tatsache, daß die Problematik zwischen kontinuierlichem und diskontinuierlichem Seinszustand ausgesprochen mikroästhetischer Natur ist, hat natürlich ihre Entsprechung in der äquivalenten Problematik der Mikrophysik.

Aber ich will noch auf etwas weiteres aufmerksam machen. Wir haben schon in „Aesthetica I“ darauf hingewiesen, daß der Seinsmodus der Zeichen die „Mitrealität“ ist. In dem Maße nun, wie die mikrophysikalischen Quantenphänomene nicht Realität und Lokalisation im Sinne räumlicher Festlegung, sondern im Sinne einer Wechselwirkung haben, gilt das auch für Zeichenphänomene. In seinen schönen Überlegungen zu diesem Punkt hat sich Walter M. Elsasser deshalb nicht gescheut, für die Mikrophysik einen Realitätsbegriff einzuführen, der Realitätsgrade zuläßt. Die Konzeption der physikalischen Realitäten mit Hilfe des Begriffs Wechselwirkung, also Wirkung auf etwas, läßt es zu, „daß es hier Realitätsgrade geben kann, also sowohl eine vollkommene Realität als auch eine mehr oder weniger verschwommene“. Diese physikalischen Überlegungen haben einen ästhetischen Sinn. Sie gelten für „Mitrealität“. Auch der mitreale Charakter des Zeichens setzt einen Begriff von Realität und Lokali-



P, P, P₁ = Partner
P_k = produzierender Künstler
AG = aesthetischer Gegenstand
I, I₁ = Information
Z, Z, Z₁ = Zeichen
Z_k = aesthetisches Zeichen

sation voraus, der weiter reicht als seine räumlichen Daten. Auch der Realgehalt eines Zeichens wird letztlich durch seine Wechselwirkung, durch seine Wirkung überhaupt bestimmt. In der allgemeinen Zeichentheorie wird ja nicht ohne Grund von der pragmatischen, kommunikativen Dimension des Zeichens gesprochen, und gerade das ästhetische Zeichen gehört einer Realität an, die, definiert durch Wirkung und Wechselwirkung, genauer vielleicht durch Kommunikation, Grade kennt. Genau wie die Mikrophysik ist auch die Mikroästhetik gezwungen, von Realitätsgraden, von Abstufungen in der Realisation, und darüber hinaus sogar von der Daseinsrelativität im Sinne der Schellerschen phänomenologischen Ontologie zu sprechen.

Damit entsteht natürlich das Problem eines Kunstwerks, das wirklich durch und durch Kunstwerk ist, es entsteht das Problem eines Gegenstandes, der an jeder Stelle ästhetisches Sein ist. Man sieht leicht ein, daß das klassische Kunstwerk mit diesen Aufgaben ebenso verbunden war, wie es das moderne ist. Dennoch ist die Schwierigkeit in der heutigen Malerei, Poesie und Literatur viel bewußter vorhanden. Was die Malerei und die Plastik angeht, so hat meines Erachtens vor allem die „konkrete Kunst“ ihr ästhetisches Programm auf diese ontologische Fragestellung der künstlerischen Produktion konzentriert und systematisch Kunstwerke zu schaffen versucht, die durch und durch ästhetisches Sein haben, also als Ganzes, im Sinne des Zusammenfallens von Zeichen und Zeichenträger, Kunstwerke darstellen. Offensichtlich ist das die Bedeutung der „Konkretion“, von der Max Bill spricht. Die Konkretion verwirklicht die Idee, die ihr vorangeht, konstruktiv oder nicht konstruktiv. Je reiner die Idee in Farben und Formen oder Farb-Formverhältnissen spielt, wie z. B. im Thema der „Gleichlangen Linien“ oder des „Rot-Blau-Spiels“, um so schärfer, selbständiger und trägerfrei tritt dann auch die Zeichenthematik hervor; das bedeutet aber, daß ein ästhetisches Gebilde entsteht, das als Ganzes Zeichencharakter besitzt, wenn es sich nicht sogar darum handelt, daß sozusagen ästhetische Elementarzeichen entstehen. Solche Konkretionen im Sinne einer Reduzierung des ästhetischen Prozesses auf vollständige Zeichen führen natürlich zu reduzierten Kunstwerken, und ohne Zweifel gehören diese nicht nur zur Intention der „konkreten Kunst“, auch gewisse Absichten Gertrude Steins in der Poesie oder James Joyces in der Prosa werden unter dem Aspekt ihrer Voraussetzung verständlich.

Ich denke, es wird deutlich, in welchem Sinne man von einem elementaren und atomaren Bereich der Kunstwerke sprechen kann, der durch mikroästhetische Analysen aufgedeckt werden muß. Auch wird der plasmatische Charakter der Zeichen offenbar, deren Herausarbeitung das Ziel ist und die unsere Redeweise vom elementaren und atomaren mikroästhetischen Bereich erst berechtigt erscheinen lassen. Darüber hinaus aber macht der plasmatische Charakter der Zeichen erst ihre eigentliche Existenzform sichtbar, nämlich das, was wir Funktion nennen, und zwar derart, daß wir unter der Existenzform des Zeichens eben genau seine Funktion, nicht den im traditionellen Sinne so bezeichneten Gegenstand verstehen, der dem Zeichen als Träger, als Zeichenträger zugehört.

Eine Funktion kann ja, wie an anderer Stelle schon ausgeführt wurde, von den verschiedensten Trägern, von den verschiedensten Gegenständen ausgeübt werden; eine Funktion hat immer eine größere ontische Breite und Reichweite als der Gegenstand, mit dem sie wahrnehmbar wird. Übrigens ist diese Funktionsontologie, wie ich zeigte, die für die mikrophysikalischen Sachverhalte maßgebliche Seinshematik. Mit dem Eindringen in die Zeichenthematik der Mikroästhetik verwandelt sich also die metaphysische Grundlage: an die Stelle einer klassischen (kategorialen) Gegenstandsontologie tritt die nichtklassische (schematische) Funktionsontologie.

Auch für diese Lage bieten Theorie und Realität der „konkreten Kunst“ Beispiele. Die Werke Bills, Vantongerloos, Vordemberge-Gildewarts u. a. zeigen deutlich, daß es darum geht, theoretisch konzipierte Funktionsverhältnisse zwischen Farben, Formen, Licht, Raum und Bewegung schöpferisch einer konkreten Realisation entgegenzuführen, ähnlich wie es sich in gewissen Texten Gertrude Steins darum handelt, die Funktionsverläufe zwischen sprachlichen Ausdrucksmitteln selbst ästhetisch auszunützen. Was theoretisch konzipiert wird, kann natürlich nur die Seinshematik der Funktion sein; was praktisch realisiert wird, ist ihre ästhetische Form und ihr ästhetischer Verlauf. Denn a priori besteht ja eine Vorstellung vom Schönen nicht, es erscheint erst als Verwirklichung. Seine scheinbare Vorstellung betrifft nur die Seinsverhältnisse, nicht den Modus der Mitrealität.

E. Walther hat in ihrem Artikel über „Francis Ponge“ darauf aufmerksam gemacht, daß bei diesem Autor, mindestens in „Le Patri pris des Choses“, obwohl scheinbar vom Gegenstand ausgegangen wird, von der Molluske, der Zigarette, dem Kieselstein, dem Feuer, den Drei Läden usw. nicht die gegenständlich-kategoriale Darstellung das Ziel ist, sondern der Entwurf ihrer Funktion, die in ihren Verhältnissen und Verläufen episch erfaßt werde. Nicht die Selbstdarstellung der Mittel (der Farben und Formen in der Malerei oder der Worte und Wortfolgen im syntaktischen und phonetischen Sinne der Prosa und Poesie) allein ist es, die Formulierungen in der ästhetischen Zeichenthematik zuläßt; Ponge bietet ein Beispiel dafür, daß die Zeichenthematik der Funktionen nicht nur syntaktisch, sondern auch semantisch, also im „Reich der Bedeutungen“ zu einer ästhetischen Präsentation führen kann.

Ich muß hier einfügen, daß man sich durch die gelegentliche Verwendung des Ausdrucks „Gegenstand“ bei den Theoretikern der „konkreten Kunst“ nicht täuschen lassen darf. Ein billscher Gegenstand unterscheidet sich von einem dürerschen Gegenstand genau dadurch, daß der dürersche ein gegebener kategorialer Gegenstand ist, während der billsche als hergestelltes Schema eines ästhetischen Funktionsverhältnisses auftritt (ähnlich wie der pongesche Gegenstand das ästhetische Schema eines epischen Funktionsverlaufs darstellt). Man kann es auch so ausdrücken: die „Konkretion“, von der Bill spricht, betrifft keine Synthesis bereits (als „Naturerscheinung“) vorhandener Kategorien, sondern die Synthesis eines (als „geistige Konzeption“) bewußt verfertigten Schemas

für Funktionen, für „Farbe, Form, Raum, Licht und Bewegung, in Beziehung zueinander“.

Nun kann man sich den Zeichenprozeß in zwei Richtungen verlaufend denken: Wenn zu jedem Zeichen ein Zeichenträger gehört, gibt es einmal die Möglichkeit, daß das Zeichen mehr und mehr zum Zeichenträger zusammenschumpft, und das andere Mal die Möglichkeit, daß das Zeichen als solches den Zeichenträger völlig absorbiert, verschluckt, ontisch aufhebt. Im durchgeführten Schrumpfungsprozeß eines Zeichens zum Zeichenträger erscheinen schließlich nur noch physikalische „Realzeichen“, Signale; im durchgeführten Absorptionsprozeß, in dem der Zeichenträger hinter dem Zeichen verschwindet, kommen die reinen Bedeutungen zum Vorschein. Der Schrumpfungsprozeß ist eine „Naturalisation“, der Absorptionsprozeß eine „Denaturalisation“. Es ist klar, daß die präzise und systematische Verfolgung solcher Prozeßverläufe zu den schwierigsten Aufgaben der Mikroästhetik gehört. Sie führt zu dem Problem der Unterscheidung und des Zusammenhanges zwischen ästhetischen und physikalischen Vorgängen, die man sinnvoll auf den künstlerischen Produktionsprozeß einerseits und auf thermodynamische Abläufe andererseits einschränkt. Sowohl die mikroästhetische Interpretation des künstlerischen Produktionsprozesses einerseits wie auch die mikrophysikalische (also molekulartheoretische) Interpretation thermodynamischer Abläufe andererseits gehen von Mikrozuständen aus, durch die Makrozustände verwirklicht werden können. Nun besagt aber der zweite Hauptsatz der Thermodynamik, daß Wärmevergänge irreversibel verlaufen, daß der Makroeffekt der Mikrozustände, die ihn hervorrufen, also nicht mehr rückgängig gemacht werden kann, während offensichtlich der ästhetische Prozeß künstlerischer Produktion zu jeder Zeit rückgängig gemacht werden kann. In dem Maße, wie physikalische Prozesse (realiter) irreversibel sind, sind ästhetische Prozesse (realiter) reversibel. Geht man jetzt zu der in der Thermodynamik üblichen wahrscheinlichkeitstheoretischen Fassung der Sachverhalte über und dehnt sie auf die Ästhetik aus, so ergibt sich folgendes: alle physikalischen Zustandsänderungen verlaufen im Mittel so, daß sie die Wahrscheinlichkeit des Zustandes vergrößern (M. Planck), während offensichtlich die ästhetischen Zustandsänderungen, also die künstlerische Produktion, die zu einem Kunstwerk führt, sich so abspielen, daß die Wahrscheinlichkeit des Zustandes verringert wird. Dem Begriff der thermodynamischen Wahrscheinlichkeit als der Wahrscheinlichkeit, „mit der in jedem sich selbst überlassenen Falle Ordnung in Unordnung übergeht“, also die erzwungene Verteilung in die gleichmäßige Verteilung, entspricht der Begriff der ästhetischen Unwahrscheinlichkeit als der Unwahrscheinlichkeit, mit der in einem nicht sich selbst überlassenen Falle (sondern durch die aktive künstlerische Produktion) Unordnung in Ordnung übergeht, also gleichmäßige Verteilung in erzwungene Verteilung. Man sieht, auch durch solche Überlegungen stößt man auf den Begriff der „generellen Unwahrscheinlichkeit“, durch den Lorenz zunächst das Signalement des biologischen „Auslösers“ beschreibt, um dann von hier aus auf das entscheidende Merkmal dessen zu kommen, was der Mensch als das „Schöne“ emp-

findet; in unserer Sprache: um vom biologischen Signal das ästhetische Zeichen, wodurch jenes zur Wirkung kommt, zu bestimmen. Ich verlasse hier diesen Punkt. Aber nur von diesen theoretischen Grundlagen her können die Beziehungen untersucht und festgestellt werden, die tatsächlich zwischen der physikalischen Signalwelt und der ästhetischen Zeichenwelt bestehen, Beziehungen, die, wie man aus den Forschungen von Lorenz, Gehlen u. a. weiß, eine wichtige anthropologische Bedeutung haben und auch das anthropologische und existentielle Problem, vor allem aber die informativen und kommunikativen Schwierigkeiten innerhalb der ästhetischen Welt aufklären helfen.

Information, Situation, Bewußtsein

Man muß die pessimistische These Hegels, die der „Einleitung“ in die „Ästhetik“ eine so große Aktualität verleiht, daß der Gedanke und die Reflexion die schönen Künste überflügelt hätten und kein absolutes Bedürfnis mehr bestünde, einen Gehalt in der Form der Kunst auszudrücken, unter dem Aspekt moderner Überlegungen und Erfahrungen diskutieren, wenn man ihre tiefe und allgemeine Bedeutung vollständig übersehen will. Selbst bei größten Zugeständnissen an die Tatsache, daß die moderne Kunst jeder Gattung zunächst einmal um die Anerkennung eines neuen ästhetischen Seins, neuer ontischer Entitäten in der Kunst, nicht aber um Fragen der Qualität bemüht bleiben mußte, besteht doch weiterhin das Problem der ursprünglichen, der originär gebenden Schöpfung, so weit diese Idee überhaupt noch eine tragende und entscheidende für künstlerische Produktion und natürlich auch für die geistige Bedeutung und Einschätzung ihrer Werke sein kann.

Dazu kommt, daß vor allem die „konkrete Malerei“, etwa durch die Traktate Max Bills, für die Kunst die Frage ihres „geistigen Gebrauchs“ aufgeworfen hat. Das Problem des Schöpferischen wird hier genau im Zusammenhang mit dem Problem des Gebrauchs gesehen, und es ist klar, daß damit auch der Gedanke des möglichen Verbrauchs der Kunst, die essentielle Nicht-Ewigkeit des Kunstwerks, ja der möglichen Vermeidbarkeit der Kunstwerke überhaupt aufgeworfen wird. Das Prädikat der Freiheit in der künstlerischen Produktion scheint eingeschränkt, und zwar durch Parameter, die man auf Grund der klassischen Tradition nicht gerne in dieser Nachbarschaft verwendet, obgleich sie durchaus schon bei Hegel, in der „Einleitung“ zu den „Vorlesungen über die Ästhetik“ berührt werden, wenn festgestellt wird, daß „die Kunst nicht mehr diejenige Befriedigung der geistigen Bedürfnisse gewährt, welche frühere Zeiten und Völker in ihr gesucht und nur in ihr gefunden haben“. Immerhin wird in der ganzen „Ästhetik“ festgehalten, daß Kunst „die höchsten Interessen des Geistes zum Bewußtsein“ bringe, und die Allgemeinheit des Begriffs Interesse läßt es zu, in ihm den Gedanken an Bedürfnis und Gebrauch wiederzuerkennen. Jedenfalls erscheint auch unter diesem Gesichtspunkt die Aktualität der hegelschen Ästhetik, und sie erweist sich wiederum als die Demarkationslinie zwischen klassischer und moderner Ästhetik. Adolf Loos und Karl Kraus haben all dies offenbar nicht aus Hegel herauslesen können, und Walter Benjamin notiert als das Konzentrat ihrer Auffassungen folgende Feststellung: „Das erste Anliegen von Loos war es demnach, Kunstwerk und Gebrauchsgegenstand zu tren-

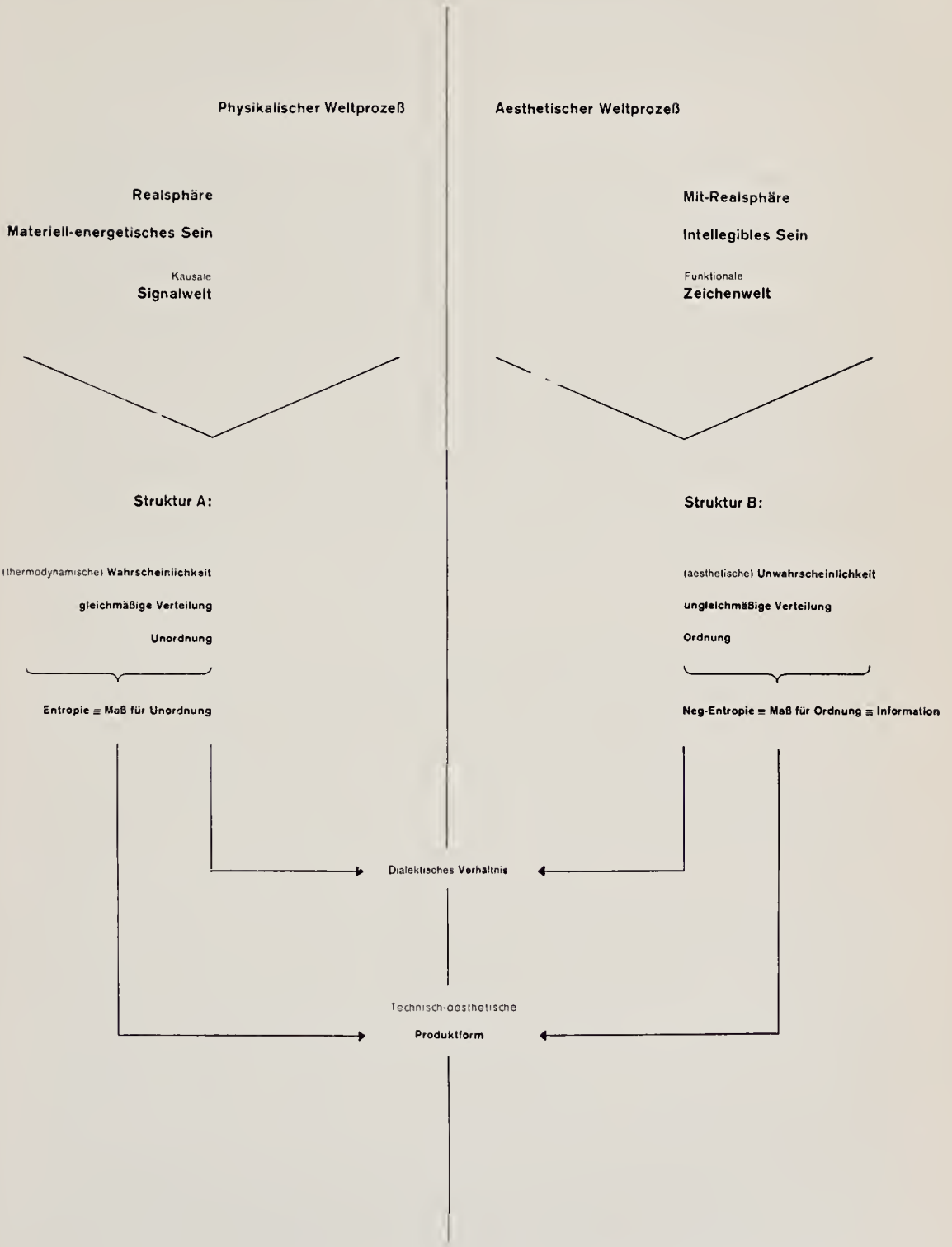
nen, und so ist es das erste Anliegen von Kraus gewesen, Information und Kunstwerk auseinanderzuhalten.“ Solche Differenzierungen entsprechen natürlich nicht dem Prozeß kultureller Integration, der immer deutlicher zur eigentlichen geistigen Bewegung der Zivilisation wird, der Naturtatsachen und technische Realität aufs engste zusammenbringt und zu vereinheitlichen trachtet, der Geist und Leben immer stärker in den Bewußtseinsregionen einschmilzt und die gegenseitige Abgeschlossenheit von Kunstsein und Natursein ebenso aufhebt wie die Trennung von Zweckwelten und Luxuswelten und, pointiert ausgedrückt, von materiellem Unterbau und idellem Oberbau. Wie gesagt, bereits vom Standpunkt des hegelschen Pessimismus aus liegt kein Grund vor, den absoluten Charakter jener fraglichen Unterscheidungen zu betonen. Ihre Aufhebung gehört zur Intentionalität des zivilisatorischen Prozesses, und die hegelschen Definitionen gehören zu den Argumenten der billschen Formulierungen. Sieht man genau zu, bemerkt man, wie damit die moderne Ästhetik ihre Zeichentheorie um eine Informationstheorie und Kommunikationstheorie erweitert.

Auf der Suche nach einer Erklärung, die allgemein für Information gelten könnte, sollte man das Bestimmungsstück, das Norbert Wiener in „Cybernetics“ entwickelt hat, niemals übersehen: „Information is information, not matter or energy.“ Gerade durch diese Bemerkung wird zum Ausdruck gebracht, daß es sich bei dem Begriff Information nicht um ein physikalisches Faktum handeln soll, wenngleich allerdings auch nicht behauptet wird, daß es sich ausschließlich um eine Bewußtseinstatsache handelt. In den mathematischen Informationstheorien erscheint der Informationsbegriff als ein Maßbegriff und bezieht sich vor allem auf Zustände der Ordnung bzw. Anordnung, die zahlenmäßig faßbar sind. Insofern sich aber Information auf Ordnung bzw. Anordnungen und ihre Maße bezieht, ist sie gleichermaßen eine Bewußtseinstatsache, die auf effektive Objekte außerhalb des Bewußtseins, sofern sie uns jedoch bewußt gegeben sind, reflektiert. Es liegt also im Wesen der Information, eine gewisse Irrelevanz gegenüber dem klassischen Unterschied zwischen objektiver Welt und Bewußtsein zu behaupten und das Sein des Seienden unter dem Aspekt zunehmender Ordnung bzw. Anordnung zu sehen. Es ist leicht einzusehen, daß mindestens in dem Falle, in dem es sich um die von einem Bewußtsein produzierte Ordnung bzw. Anordnung handelt, die darüber hinaus einen ontischen Sinn hat, der Begriff der Information zu einem Begriff der Ästhetik wird, in der er als ästhetische Information sinnvoll fungieren kann. Wir nennen den Zeichenprozeß, auf den man die künstlerische Produktion zurückführen kann, einen ästhetischen Zeichenprozeß. Jedes Kunstwerk kann in bezug auf den ästhetischen Zeichenprozeß als hergestellte ästhetische Information insofern aufgefaßt werden, als es sich auch bei ihm um den Ausdruck eines Ordnungsgrades handelt, der als solcher die größere Unwahrscheinlichkeit besitzt und worauf gerade das beruht, was wir seinen ästhetischen Reiz, das, wodurch es uns überrascht und ursprünglich anmutet, nennen. Das hergestellte Kunstwerk ist also dargestellte Information, deren Schemata auf ästhetische Zeichen bzw. Zeichenreihen und Kompositionen zurückführ-

bar sind, und diese ästhetische Information nimmt in dem Umfange den Charakter einer wirklichen Nachricht an, als es gelingt, die mitrealen ästhetischen Zeichen und ihre Kompositionen auf reale Signale und Signalketten zu reduzieren. Wir stellen also dem Begriff des Signals, wie er heute in der Physiologie (Pawlow), in der Psychologie (Lorenz), in der Physik (Reichenbach) und in der Nachrichtentechnik und Kybernetik (Wiener und Shannon) gehandhabt wird, den Begriff des Zeichens gegenüber, ohne ihren Zusammenhang vernachlässigen zu wollen. Signale gehören letztlich der physikalischen „Welt“ an, Zeichen fungieren im „Bewußtsein.“ Aber was schon Hegel „Situation“ nannte, bildet das vermittelnde Konfinium. Hegel versteht unter „Situation“ in der „Ästhetik“ zunächst so viel wie „äußere Umstände . . . für den Geist“, dann fügt er breiter hinzu: „Die Situation im allgemeinen ist einerseits der Zustand überhaupt, zur Bestimmtheit partikularisiert, und in dieser Bestimmtheit andererseits zugleich das Anregende für die bestimmte Äußerung des Inhalts, welcher sich durch die künstlerische Darstellung ins Dasein herauszukehren hat.“ Diese Definition ist höchst abstrakt, ein Beispiel für die hegelsche Abstraktionskunst, aber sie zeigt schon, daß die Situation zur Voraussetzung des ästhetischen Prozesses gehört. Im Anschluß an Pawlow hat E. Strauß kürzlich herausgestellt, daß das Signal als mittleres Glied eines dreigliedrigen Schemas fungiert. Das Schema sieht folgendermaßen aus: Indifferente Situation—Signal—Differenzierte Situation (I—S—D). Es ist leicht einzusehen, daß dieses Schema, das die Signalwelt beherrscht, eine Verschiebung zum deutlicheren Bewußtsein (zum Bewußtsein schärferer Intentionalität) hin beschreibt. Das Signal verschiebt die indifferente Situation in Richtung auf die differenzierte Situation. Das Schema kann sich fortsetzen, und zwar innerhalb der differenzierten Situation des Bewußtseins selbst. Signale differenzieren die Situation zu einem Bewußtsein, Zeichen differenzieren das Bewußtsein darüber hinaus: Indifferentes Bewußtsein—Zeichen—Differenziertes Bewußtsein. (IB—»Z«—DB.) In diesem Sinne ist der ästhetische Prozeß ein Prozeß des Bewußtseins: Zeichen fungieren primär als Bewußtseinstatsachen. Daß Kunst differenziert, ist bekannt. Darin bestätigt sie ihre wesentlich individuellen und originär gebenden Akte. Auch Benns berühmte Abtrennung der Kunst von der Kultur wurzelt hier. („Ich bin nämlich der Ansicht, daß Kunst und Kultur nicht allzuviel miteinander zu tun haben. Kunst ist nicht Kultur, Kunst hat eine Seite nach der Bildung, der Erziehung, der Kultur, aber nur, weil sie eben das alles nicht ist, sondern das andere, eben Kunst.“) Andererseits gehört aber das, was Gehlen die „Entdifferenzierung“ genannt hat, die Entbindung der Funktionen von ihrer Einschränkung auf ganz bestimmte Zwecke, etwa der Libido von der Fortpflanzung, nicht nur der physiologischen und physikalischen Signalwelt an, sondern wirkt sich auch in der Zeichensphäre aus. Es gibt eine Entdifferenzierung des ästhetischen Prozesses in dem Sinne, daß er nicht nur der Hervorbringung des reinen Kunstwerks, der reinen Zeichen dient, sondern sich in die technischen und physikalischen Vorgänge hinein erstreckt. Was natürlich den Übergang von Signalwelten zu Zeichenwelten — Plakatwelten liegen zwischen ihnen — erleichtert, ist die Tatsache, daß beide, das Si-

gnal wie das Zeichen, sofern sie überhaupt indifferente Situationen und Bewußtseinslagen aufheben, notwendig sich von ihnen abheben müssen. Der Modus der Unwahrscheinlichkeit bereitet den Modus der Mit-Realität vor. Jede Entwicklung von der Indifferenz zur Differenz ist eine Entwicklung von der „Situationslosigkeit“ zur „Situation“, von der „Bedeutungslosigkeit“ zur „Bedeutung“; der ästhetische Prozeß wird durch diese Entwicklungen bestimmt; es sind Entwicklungen, die der bewußten Zeichenbildung dienen; Bedeutungen sind ja Zeichen, im weiteren Sinne Informationen. Gerade seine Auffassung als Information erweist die grundsätzlich nicht-physikalische Natur des ästhetischen Prozesses. Physikalische Prozesse zeichnen sich durch zunehmende Entropie aus, und Entropie ist das Maß für thermodynamische Wahrscheinlichkeit, die ihrerseits den Grad der Unordnung im Sinne gleichmäßiger Verteilung bezeichnet. Aber Information bedeutet ja gerade jenes Maß für den Grad der Ordnung, der einer unwahrscheinlichen Verteilung, einer ausgewählten, ungewöhnlichen, originalen Verteilung, wie sie in ihrem höchsten Zustand in einem Kunstwerk vorliegt, entspricht.

Schema der Informationsaesthetik



Information und Entropie

Die Unterscheidung zwischen physikalischen Weltprozessen, die sich in der real materiell-energetischen Sphäre abspielen, und ästhetischen Weltprozessen, die der mitrealen intelligiblen Sphäre angehören, läßt sich noch deutlicher formulieren, wenn man die jeweils bestimmenden Begriffe dieser Bereiche, also Entropie und Information, als Strukturen auffaßt. Entropie, in der Thermodynamik als Maß für Unordnung im Sinne von Nicht-Anordnung eingeführt, bezeichnet die Struktur gewisser Prozesse, deren Zustände jeweils durch die gleichmäßige, ungeordnete und damit wahrscheinliche Verteilung ihrer Elemente festgelegt sind. Es ist leicht einzusehen, daß man sich entsprechend ein Maß für Ordnung und Anordnung denken kann, also eine Art Neg-Entropie, und man verwendet hierzu den Ausdruck Information, Nachricht, Mitteilung, natürlich im erweiterten Sinne, weil deren Ordnungsschema für die Elemente, also die Buchstaben und Worte, genau die strukturellen Momente deutlich zum Ausdruck bringt, um die es in der Informationstheorie und Kommunikationstheorie geht.

Information ist nämlich die Struktur jener Prozesse, deren Manifestationen bzw. Fixierungen sich durch eine jeweils ungleichmäßige, geordnete und damit unwahrscheinliche Verteilung der Elemente kennzeichnen läßt. Die Entropie-Struktur charakterisiert physikalische Prozesse, aber die Informations-Struktur definiert eine Sorte von Prozessen, deren Elemente Zeichen, Bezeichnungen oder Bedeutungen, präsentierende oder repräsentierende Symbole, also Buchstaben, Laute, Töne, Worte, Sätze, Farben, Formen, Rhythmen, Figuren, Schritte, Bewegungen, Kollisionen usw. sind, die sich also als Zeichenprozesse offenbaren und die wir aus diesem Grunde als ästhetische Prozesse bezeichnen.

Information und Entropie definieren also entgegengesetzte Prozesse bzw. Strukturen. Der physikalische Weltprozeß hat die entgegengesetzte Richtung des ästhetischen Weltprozesses, so werden wir mit einiger Ungenauigkeit sagen können. Tatsächlich hat die Kategorie der Schöpfung im System der physikalischen Prozesse keinen Rang, es ist kein physikalischer Begriff, sie hat keinen physikalischen Sinn; es handelt sich bei physikalischen Vorgängen um Umwandlungsprozesse, aber nicht um schöpferische Akte, sofern sie auflösenden, ausgleichenden Charakter haben. Indessen erweist sich jeder ästhetische Vorgang als typisch schöpferischer Prozeß, sofern er jeder Auflösung und jedem Ausgleich gerade entgegenarbeitet, das Neue, das Unerwartete, das Ursprüngliche gibt und in der gesamten intelligiblen Sphäre die Prinzipien der Individuation, Differentiation, Sortierung und Originalität zur Geltung bringt.

Informations-Strukturen, Ordnungen und Anordnungen, die aus Zeichenprozessen hervorgehen, konstituieren also eine Zeichenwelt. Zeichenwelten sind nicht durch Entropie, sondern durch Neg-Entropie, durch Information charakterisiert.

Natürlich gibt es Ordnungen und Anordnungen nicht nur im Bereich der Kunst. Vor allem gibt es sie in der Mathematik und in ihr äquivalenten Systemen wie Logik usw. Aber hier handelt es sich nicht um Realstrukturen. Physikalische Verteilungen, Ordnungen und Anordnungen sind real. Mathematische Ordnungen und Anordnungen sind ideal, aber künstlerische Ordnungen und Anordnungen sind realisiert, und das bedeutet, daß sie gemacht werden, daß ihr Modus nicht der der gegebenen Realität, sondern der der gemachten Realität, also der Mitrealität, genauer: der hergestellten Mitrealität ist. Das sind modale Unterschiede, die eine Differenzierung im Ontischen ermöglichen. „Realisierte Anordnung“ oder „dargestellte Information“ bezeichnet das gleiche. Informations-Ästhetik ist eine Zeichen-Ästhetik, in der das Kunstwerk durch die Informationsstruktur definiert wird.

In der Technik werden ebenfalls Ordnungen realisiert; sie verhalten sich natürlich einerseits entropisch, sofern sie reale physikalische Prozesse darstellen, andererseits haben sie die Struktur der Information, sofern sie echte Ergebnisse der intelligiblen Sphäre realisieren, Zeichen des Gebrauchs verwirklichen, Schalter, Relais, Steuerungen, Signale, Kontakte, Funktionen usw. Technische Gebilde gehören tatsächlich zwei Ordnungssystemen, zwei Struktursystemen an: dem thermodynamischen der Entropie und dem kommunikativen der Information. Der technologische Ordnungsbegriff – und damit auch der technologische Schönheitsbegriff – ist das Resultat zweier Maße: eines Maßes für Entropie und eines Maßes für Information. Im ersten realisierte sich die physikalische Beschaffenheit des Gebildes, im zweiten die kommunikative, also die Gebrauchsfunktion und die ästhetische Funktion. Hier liegen die genaueren ästhetischen und technologischen, die kommunikations- und informationstheoretischen Grundlagen dessen, was man Produktform in der industriellen Fertigung praktischer Gegenstände, Apparaturen und Maschinen nennt, aber darüber hinaus ohne weiteres auf Textprodukte aller Art, vom Reklametext der Plakatwelt bis zur Funkreportage, zum wissenschaftlichen Bericht und zur literarischen Gestaltung ausdehnen kann. Während die von Oskar Becker¹⁾ herausgestellte „Fragilität“ des Kunstwerks ein sichtbares Zeichen der ontologischen Bedeutung seines individuierten und kreativen Ordnungs- bzw. Informationsmaßes ist, bezeichnet das Faktum der „Praktik“ den Gegenbegriff im Bereich technischer Gebilde; er ist ein genaues Zeichen für die prinzipielle Unverletzbarkeit ihrer Physikalität.

Mit dem Begriff seiner Ordnung sind wir also auf ein Maß für die Ursprünglichkeit, die Originalität, die freie und individuelle Schöpfung eines Kunstwerks gestoßen, in dem die Geschichtlichkeit von Kunst überhaupt mit ihrer metaphysischen Situation zusammentrifft. Metaphysisch aufgefaßt, also im Rahmen der Seinsthematik gesehen, erweist sich die Geschichte der Kunst als anwachsende Ordnung der intelligiblen Sphäre.

Andererseits wird Kunst erst unter dem Aspekt der schöpferischen Ursprünglichkeit geschichtlich. „Originalität“, die Hegel¹⁾ einerseits als „eigenste Innerlichkeit des Künstlers“ und andererseits als „identisch mit der wahren Objektivität“ erkannte, ist also gleichermaßen die subjektive Leistung des Künstlers wie auch die objektive des Kunstwerks, was die größer werdende ästhetische Information der Welt anbetrifft. Erst das originale Sein des Kunstwerks bezeichnet eine, nämlich seine ontische Singularität, und es handelt sich dabei um die Singularität einer Ordnung, auch eines Ordnungstyps, die, strukturell, auf Einmaligkeit und Selbstsein beruht.

Ich füge ein, daß ein technisches Gebilde eine Singularität in diesem Sinne nicht besitzt. Die Erfindung täuscht hier die Singularität bloß vor. Auch wäre diese Singularität keine Selbständigkeit wie beim Kunstwerk. Denn ontisch stehen alle technischen Gebilde in Relation zueinander. Die technologische Funktion fordert die Mitexistenz anderer technischer Gebilde. Aber die ästhetische Funktion eines Kunstwerks fordert nicht unbedingt die Mitexistenz anderer Kunstwerke. Technologische Funktionen gehören bereits der physikalischen Signalwelt und ihrer Kausalität an, während ästhetische Funktionen der künstlerischen Zeichenwelt und ihrer Semantik beizurechnen sind. Maschinen, Apparate, Artefacts, Werkzeuge sind ontisch gesehen Serienprodukte. Technische Realität ist Serienwelt.

Aber zwischen Kunst und Technik gibt es seit langem Übergänge, deren produktiver Sinn immer deutlicher hervortritt. Es gibt Fälle, in denen die technologische Denkweise der traditionellen Kunstproduktion neben der mathematischen, gegenständlichen, figurativen, nachahmenden und abstrahierenden gleichrangig hervortritt und, ohne dabei die Kunst aufzugeben, einen Stoß gegen die sogenannte freie Kunst führt. Dennoch bleibt die Singularität einer Serie etwas anderes als die Serie einer Singularität. Denn in der Kunst – gleich welcher Gattung – bedeutet die Serie die anwachsende ästhetische Approximation an ein Ordnungsmaß, also an eine Information; in der Technik handelt es sich um den Prozeß exakter Reduplikation des identisch Einen.

Sartres Analyse der Arbeitsweise Giacomettis beschreibt so deutlich das Prinzip der Herstellung der Singularität durch die Serie der Approximation, daß ich sie hier anführen kann: „Auch Giacometti selbst fängt immer wieder von vorn an. Dabei handelt es sich aber nicht um ein endloses Fortschreiten: Es gibt ein festes Endziel, das es zu erreichen gilt, ein einziges Problem, das gelöst werden muß . . . ‚Wenn ich nur eine (Figur) zu schaffen verstünde‘, sagt Giacometti, ‚dann könnte ich laufend schaffen‘ . . .“ Interessant ist, daß Sartre bemerkt, daß die Fragilität des Kunstwerks, die zum Wesen der Singularität gehört, die Produktivität der Serie erst ermöglicht. „Dieser eifrige, beharrliche Arbeiter liebt den Widerstand des Steins nicht, der seine Bewegungen nur hemmen würde. Er hat sich ein gewichtloses Material ausgesucht, das dehnbarste, vergänglichste und geistigste, das es gibt: den Gips. Doch die Ewigkeit des Steins ist soviel wie Trägheit . . . Giacometti spricht nie von Ewigkeit, er denkt auch nie daran. Er sagte einmal zu mir, als er gerade wieder einige Plastiken zerstört hatte: ‚Ich war mit ihnen

zufrieden, aber sie waren nur für ein paar Stunden geschaffen' . . ." So kann also das Kunstwerk in der Serie durchaus den Zustand höchster Fragilität mit dem Zustand höchster Originalität verbinden und doch in jeder Beziehung seinen Zusammenhang mit dem technischen Objekt zum Ausdruck bringen, wenn es die Stadien der (identischen) Reduplikation, der (thematischen) Variation und der (kreativen) Reproduktion durchläuft. Ich habe nur deshalb auf diesen Punkt hingewiesen, um zu zeigen, wie sehr sich das ontische Konfinium zwischen Kunst und Technik durch die Begriffe Information und Kommunikation erhellen läßt. Dieses Konfinium ist also kein Labyrinth mehr. Es bietet keinen Anlaß zu Spekulationen, die produktiv nicht erhärtet werden können. Es ist ebenso rational wie schöpferisch zugänglich. Es fungiert höchst sinnvoll in unserer intelligiblen Sphäre und bestimmt einen sehr wesentlichen Teil unserer Zivilisation. Doch kehren wir wieder zu unserem Ausgangspunkt zurück. Nur das originale Kunstwerk leistet die Arbeit der Information, der Ordnung und Anordnung und gehört daher dem totalen ästhetischen Weltprozeß an. Das nicht-originale Kunstwerk verändert das Maß der Ordnung des Seienden nicht. Es ist keine Information. Darauf beruht seine Disqualifizierbarkeit, die in der Kritik, der Phase, in der sich jede Ästhetik bestätigt, durchgeführt wird. Die anwachsende Ordnung, die zunehmende Information der Kunst erweist sich nun mehr und mehr als die historische Auseinanderdrift der Kunstwerke; ihre ontischen Abstände werden größer in dem Maße, wie die ästhetischen Muster der Originale sich voneinander entfernen; die metaphysischen Differenzen der Schaffenden verstärken sich in dem Umfange, wie die Seinshematiken ihrer Produktionen sich verfeinern, und der geistige Kosmos füllt sich essentiell mit Aporien. Der Zerfall der Traditionen, der noch in jeder schöpferischen Epoche konstatiert werden konnte und der für die heutige Zeit charakteristisch ist, beruht hierauf.

Ästhetik – diese Folgerung darf jetzt gezogen werden –, in der die metaphysische und erkenntnistheoretische, die informative und kommunikative Bestimmung einer Klasse von Gegenständen entwickelt wird, die ihr Äußerstes in den Kunstwerken erreicht, muß also, empirisch und apriorisch, immer wieder im Verhältnis zu einer Gattung, also zur Malerei, zur Plastik, zur Dichtung, zur Literatur, zur Musik, zum Tanz, zur Prosa, zur Poesie usw. aufgebaut werden können, muß als singuläre Ästhetik möglich sein, wenn sie ihre kritische Funktion, in der allein sie sich verifiziert, erreichen will. Ästhetik wird also nicht in der Generalisierung ihrer Prinzipien und Theoreme zu einer Kritik, die die Form der Theorie angenommen hat, sondern in der beständigen Differentiation derselben. Wenn auch allgemein der künstlerische Produktionsprozeß als ein ästhetischer Zeichenprozeß anzusehen ist, so bedeutet das nicht, daß man das Sein der Zeichen als das identisch eine Sein voraussetzen darf.

Ästhetik ist also keinesfalls eine vorangehende Wissenschaft, die sich mit dieser oder jener Kunst, mit diesem oder jenem Stil bestätigt findet. Ästhetik ist in jedem Falle eine nachfolgende Wissenschaft, die, wie ich in „Aesthetica I“ schon sagte, Kunst zur Voraussetzung hat, das offene

Feld der Kunst, das sie zwangsläufig zu einer „Esthétique ouverte“ macht. Nur als „offene Ästhetik“ ist sie in der Lage, den ästhetischen Zeichenprozeß, die künstlerische Produktion faktisch abzuschließen, indem sie zwar nicht die Ordnung, die Information selbst gibt, wohl aber ihr Ausmaß, ihren Grad festlegt, indem sie ihr Bildungsgesetz – und dieses Bildungsgesetz kann ein mathematisches, ein arithmetisch, geometrisch, topologisch gerichtetes sein, aber auch durch gegenständliche oder figurative Muster und Themen vorgegeben oder durch vitale und emotionale Forderungen fixiert werden – aus der Realisationsstufe in die Reflexionsstufe transponiert und auf diese Weise den geistigen Gebrauch des Kunstwerks erst einleitet.

Genau in dieser Hinsicht ist also Ästhetik eine Wissenschaft, die keiner Menge von Wissenschaften entspricht, die zu einer klassischen Theodizee zusammengefaßt werden können. Denn zu jeder Theodizee gehört ja das metaphysische Problem des seinsmäßigen „Anfangs“, so wie es Leibniz in seiner „Theodizee“ und Hegel in der „Logik“ formuliert haben und wie es, zwischen beiden, 1740, J. J. Breitinger in der „Critischen Dichtkunst“ im Rahmen der klassischen ontologischen Ästhetik ausgedrückt hat, als er schrieb: „Weil . . . die gegenwärtige Einrichtung der Welt der würcklichen Dinge nicht schlechterdings nothwendig ist, so hätte der Schöpfer bey anderen Absichten Wesen von einer ganz andern Natur erschaffen, selbige in eine andere Ordnung zusammen verbinden und ihnen ganz andere Gesetze vorschreiben können: Da nun die Poesie eine Nachahmung der Schöpfung und der Natur nicht nur in dem Würcklichen, sondern auch in dem Möglichen ist, so muß ihre Dichtung, die eine Art der Schöpfung ist, ihre Wahrscheinlichkeit entweder in der Übereinstimmung mit den gegenwärtiger Zeit eingeführten Gesetzen und dem Laufe der Natur gründen oder in den Kräften der Natur, welche sie bey andern Absichten nach unsern Begriffen hätte ausüben können.“

Für die moderne, nichtontologische, semantische Ästhetik ist nicht der „Anfang“ des ästhetischen Zeichenprozesses das Problem, sondern der Abschluß. Nicht der Beginn der künstlerischen Produktion erscheint uns in Dunkel gehüllt, sondern ihr Ende, ihr Aufhören. Nicht das Ansetzen des realen Kunstwerks im Bereich materiell-energetischer Mittel, das Heraustreten aus dem Sinnlichen läßt die Fragen entstehen, sondern sein Hineingleiten, sein Übergang in das Bewußtsein, in die rein intelligible Sphäre. Das Verhältnis, in dem das Artistische zum Spirituellen steht, ist die Schwierigkeit. Die Lage der Kunst, der Malerei, der Musik, der Plastik wie auch der Dichtung und der Literatur wird doch heute gerade dadurch zwiespältig, daß der Prozeß, dem sie ihre Entstehung verdankt, ein höchstes theoretisches Interesse zum Ausdruck bringt und die Produktion selbst entweder einer sichtbaren geistigen Armut oder einer aussergewöhnlichen imaginativen Intelligenz ausliefert. Bezeichnend in dieser Hinsicht scheint mir ein Brief Nicolas de Staëls zu sein: „Ce que j'essaie c'est un renouvellement continu, vraiment continu et ce n'est pas facile. Ma peinture je sais ce qu'elle est sous ses apparences, sa violence, ses perpetuels jeux de force c'est une chose fragile, un sens

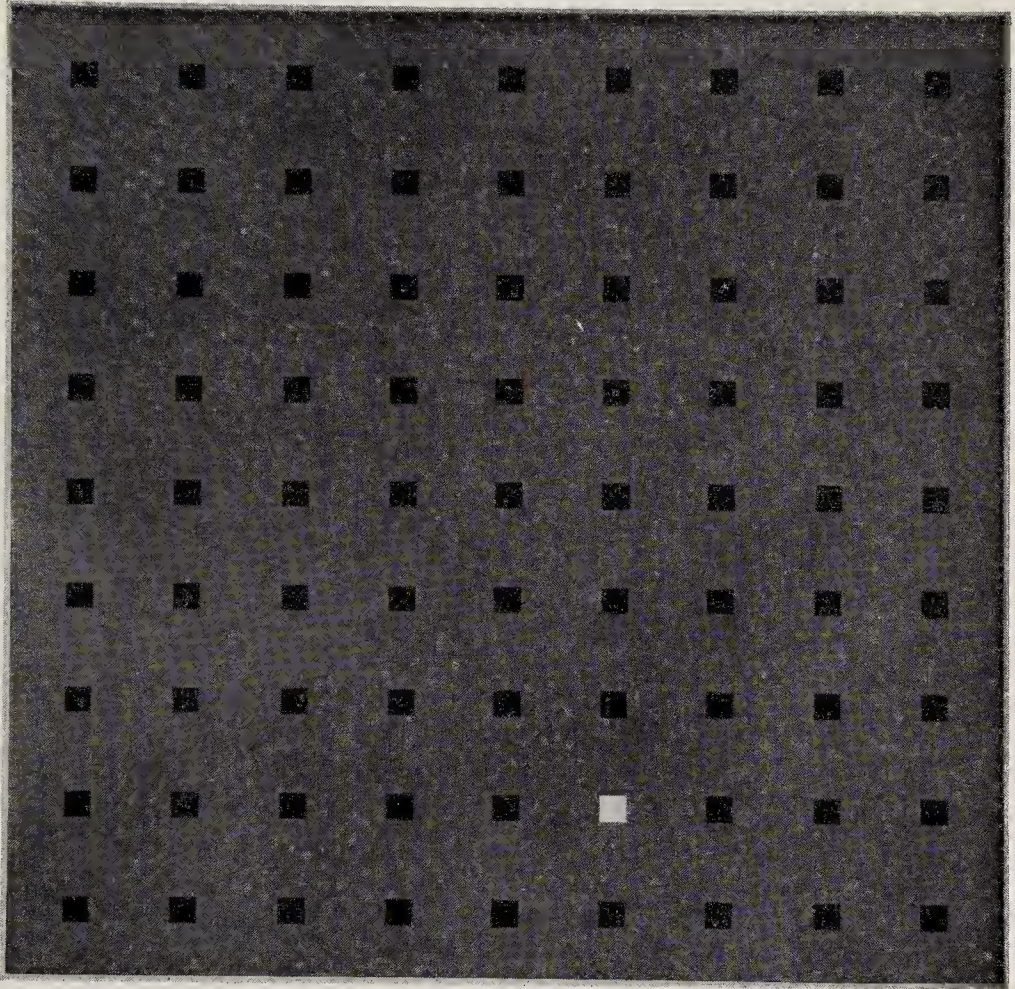
Die Kategorizität des Gegenstandes

Die beiden klassischen Aspekte der Beschreibung, Erkenntnis und Rechtfertigung der Welt, sind, sieht man vom theologischen ab, ohne Zweifel der physikalische und der ästhetische. Es ist aber bekannt, daß Mathematik und Physik gern mit ästhetischen und kunsttheoretischen Begriffen und Vorstellungen arbeiten, während Ästhetik und Kunsttheorie eine Vorliebe für mathematische und physikalische Gesichtspunkte haben. Mit der Einführung zeichenthematischer und informationstheoretischer Auffassungen haben sich, wie man gesehen hat, die beiden klassischen Weltaspekte als die dialektischen Modifikationen ein und derselben Theorie der Darstellung von „Ordnungen“ erwiesen. Wichtig war dabei, daß in jedem Falle betrachtete Makro-Zustände als Ergebnis eines Zusammenwirkens von Mikro-Zuständen angesehen wurden.

Vergleicht man nun den ästhetischen mit dem physikalischen Weltprozeß, und zwar im Hinblick auf das, was ihr eigentliches Thema, ihr Resultat ist, so zeigt sich, daß zwar die ästhetische Produktion stets zu Gegenständen, nämlich Kunstwerken, also endlichen und anschaulichen Gebilden führt, wenn auch höchst individueller Art, wie Bergson nicht müde wird zu betonen (ce que le peintre fixe sur la toile, c'est ce qu'il a vu en certain lieu, certain jour, à certaine heure, avec des couleurs qu'on ne reverra pas . . . Ce que le poète chante, c'est un état d'âme qui fut le sien, et le sien seulement, et qui ne sera jamais plus.), daß aber die physikalische Erkenntnis, vor allem mit fortschreitender Entwicklung, etwa seit Maxwell, immer deutlicher den Gegenstand und die Anschaulichkeit aus dem Auge verliert und auf anderes aus ist. Auch das hat Bergson bemerkt. „Toute division de la matière en corps indépendants aux contours absolument déterminés est une division artificielle . . . la matérialité de l'atome se dissout de plus en plus sous le regard du physicien . . . Le mouvement réel est plutôt le transport d'un état que d'une chose.“ Die Einsicht, daß die Physik keine Gegenstände erkenne, zeichnete sich zuerst wohl in der Forderung Lagranges ab, die er sich in seiner „Mécanique analytique“ stellte, die Mechanik ohne geometrische Figuren darzustellen; dann erhält sie natürlich einen Impuls in der Maxwellschen Elektrodynamik, um in der modernen Quantenmechanik und Atomtheorie endgültig die Destruktion der gegenständlichen Substanz zu vollenden. Arthur March, um einen modernen Physiker zu zitieren, formuliert den Tatbestand dann schließlich folgendermaßen: „Wir haben uns . . . klar gemacht, daß die Gesamtheit der nachprüfbaren Aussagen, die ein Elektron zuläßt, uns nicht berechtigt, es für ein körperliches Ding aus-

zugeben. Das Elektron ist kein Ding, sondern eine Form, die sich in gewissen charakteristischen Beziehungen gewisser meßbarer Größen ausdrückt. Mit anderen Worten: Das Elektron ist eine Struktur.“

Es hat sich also herausgestellt, daß physikalische Sätze sich nicht auf das beziehen, was man im allgemeinen „Gegenstand“ nennt, ein individuierbares Etwas, das endlich, begrenzt und anschaulich ist. Die physikalische Entwicklung der Welt ist keine Entwicklung, kein Prozeß, der sich als solcher eigentümlich auf individuierte, endliche, begrenzte, anschauliche Gegenstände bezieht. Daher mußte die moderne Physik zwangsläufig die Kategorizität der Gegenständlichkeit, der Anschaulichkeit und des Individuellen aufgeben. Insofern der physikalische Weltprozeß durch die Struktur der Entropie bestimmt werden kann und Entropie als Maß für die gleichmäßige Verteilung im Sinne der wahrscheinlicheren Zustände fungiert, kann er tatsächlich nicht zugleich gegenständlich verstanden werden. Denn Gegenständlichkeit, das bedeutet unwahrscheinliche Verteilung, Zustand definierter Ordnung, auffaßbar als Information. Und in diesem Sinne kann man also sagen, daß nur der ästhetische Prozeß, angelegt auf unwahrscheinliche Verteilung, auf Ordnung, auf Information, zugleich thematisch das konstituieren kann, was wir unter einem Gegenstand verstehen, der Konturen, Endlichkeit, Individualität, Anschaulichkeit zeigt, wie er sich im Horizont des Machens etwa als Kunstwerk, die perfektteste Form des Gegenstandes sozusagen, präsentiert. Erkenntnistheoretische Feststellung (des Gegebenen) wird also durch keine Kategorizität des Gegenstandes geleitet, wohl aber die ästhetische Herstellung (des Gemachten). Nur Gemachtes kann gegenständlich sein, Gegebenes hat als solches keine Gegenständlichkeit. Ungegenständlichkeit ist das wesentliche Strukturmerkmal des physikalischen Weltprozesses, Gegenständlichkeit gehört prinzipiell zum ästhetischen Weltprozeß, nicht dort, hier entstehen Gegenstände; Gegenstand ist keine physikalische, sondern eine ästhetische Kategorie. Sofern Schöpfung auf Gegenstände bezogen wird, Schöpfung gleichsam als Vergegenständlichung, reale Vergegenständlichung des Seins von Seiendem verstanden wird, handelt es sich um einen ästhetischen, niemals um einen physikalischen Prozeß. Schöpfung ist Anfang. Der ästhetische Prozeß hat immer einen Anfang, sein Ende ist nicht definiert; die Produktion des Kunstwerks beginnt zwar, aber ihr Abschluß ist ein Abbrechen, kein Fertigwerden. Der physikalische Prozeß hingegen hat keinen definierten Anfang, wohl aber, und zwar im Wärmetod, ein deutliches Ende; die Information beginnt mit dem Nichtwissen, also bei Null, aber die Entropie strebt, nach den Lehrsätzen der Thermodynamik, einem Maximum zu. Jeder der beiden hier fixierten Weltprozesse zeichnet sich durch die ihm zukommende Art der Determination aus. Im allgemeinen bezeichnet man die physikalische Determination als Kausalität, klassische und nichtklassische, differenziale und statistische. Offensichtlich bezieht sich aber diese Determination in keinem Falle auf Gegenstände. Weder gibt es einen Gegenstand, der Ursache ist, noch einen Gegenstand, der Wirkung ist; was determiniert wird, sind ausschließlich Werteverläufe beobachtbarer Größen, also Funktionszusammenhänge. Hingegen bezieht sich je-



Max Bill, Weißes Quadrat, 1946 (Öl auf Leinwand)
Gleichmäßige Verteilung mit minimaler ästhetischer Schwankung

de ästhetische Determination speziell auf die Herstellung des Kunstwerks als Gegenstand (was natürlich nichts damit zu tun hat, daß wir klassifizierend zwischen gegenständlicher und nichtgegenständlicher Kunst im thematischen Sinne unterscheiden); man muß deutlich die thematische Analyse der Kunstwerke von der ontischen Analyse der Kunst trennen.

Mechanik und Ästhetik

Indessen fallen schon in der Begründung der klassischen Mechanik Elemente auf, die nicht zum speziellen Thema der Physik gehören, aber eine tiefe Beziehung zur klassischen Ästhetik haben, in deren Sprache sie fast zwangsläufig eine Rolle spielen. Es sind Elemente, die erstens Makrozustände, zweitens statische Verhältnisse und drittens gegenständliche Konfigurationen, und zwar im mechanischen wie im ästhetischen Sinne konstituieren. Man darf sich über den Zusammenhang nicht wundern; er widerspricht nicht unserer üblichen Unterscheidung zwischen den im Prinzip mit zunehmender Entropie verlaufenden physikalischen und im Prinzip mit zunehmender Information verlaufenden (klassischen) ästhetischen Prozessen, denn in der Mechanik gibt es keine irreversiblen Vorgänge, womit schon die Möglichkeit gegeben ist, die Trennung zwischen einem Maß für Unordnung oder wahrscheinlicherer Verteilung einerseits und einem Maß für Ordnung oder unwahrscheinlicherer Verteilung andererseits aufzuheben, außer acht zu lassen. Damit sei aber auch erklärt, warum die Mechanik, genau wie die Ästhetik, Gegenstände aufbaut und warum die mechanische Weltbeschreibung, genau wie die ästhetische Weltbeschreibung, soweit sie an klassischer Seinsthematik orientiert sind, gegenständliche Deskriptionen sind. Natürlich liegt hier die Wurzel der Auffassung, daß die klassische Naturbeschreibung, sofern sie auf klassischer Mechanik beruht, eine ästhetische Konzeption bietet. Außerdem bestätigen sich auf diese Weise die Ursprünge der galileischen Statik und Dynamik, die ja nicht nur auf Vorstellungen Archimedes', sondern auch Platons beruhen. Der ganze Neuplatonismus der galileischen und torricellischen Argumentation spiegelt eine ästhetische Darstellung und Rechtfertigung der Welt. Galileis berühmter Nachweis in einer Vorlesung aus dem Winter 1586, daß die dichterische Beschreibung der Hölle, die Dante in der „Göttlichen Komödie“ gab, der (archimedischen) Statik und der (euklidischen) Geometrie nicht zuwiderlaufe, dokumentiert auch die Beziehung der mechanischen zur ästhetischen Weltkonzeption. Dabei ist von Gleichgewicht und Symmetrie die Rede. Gleichgewicht hat eine physikalische, Symmetrie eine mathematische Bedeutung. Ersteres ist haptisch, letztere visuell zugänglich. Aber das archimedische Prinzip der Statik erscheint deutlich als Symmetrieprinzip. W. Stein formuliert es aus den Texten des Archimedes folgendermaßen: „Gleiche Gewichte in gleichen Abständen sind im Gleichgewicht . . .“ Unter dem Aspekt der Stabilität handelt es sich um die Konstituierung mechanischer Verhältnisse, die Symmetrie hingegen formuliert eine ästhetische Verteilung, beides kann

in einer mathematischen Sprache erfolgen, wie man weiß. Wichtig ist die Ausschaltung der Entropie. Gerade dadurch können Mechanik und Ästhetik einheitlichen Interessen dienen und gleichermaßen am Aufbau einer gegenständlichen und informativen Sphäre beteiligt werden, der das Kunstwerk angehört. In den Texten des Archimedes scheint das darin zum Ausdruck zu kommen, daß einerseits beständig das „Gleichgewicht“ auf „ebene Figuren“ bezogen wird und andererseits, wie W. Stein versichert, bei Archimedes für das Wort „Gleichgewicht“ auch „die Möglichkeit ‚stabiles Gleichgewicht an einer Waage‘ offen bleibt“.

H. Weyl hat in seinem Werk „Symmetrie“ darauf hingewiesen, daß die apriorischen Aussagen in der Physik fast immer Aussagen sind, die sich auf Symmetrien stützen. Das kann als Hinweis darauf verstanden werden, daß in der physikalischen Welt immer wieder Symmetrien vorausgesetzt werden dürfen, soweit man eben Symmetrien stillschweigend überhaupt zu objektiven (mathematischen) Strukturen physikalischer Fakten erklären kann. Das gilt für alle Formen, die Weyl in seiner Untersuchung unterschieden hat, also für bilaterale, translative und rotative sowie ornamentale Symmetrie. Bemerkenswert scheint mir zu sein, daß in der modernen Physik das Symmetrieprinzip als *Auswahlprinzip* auftritt, z. B. im Pauli-Verbot, denn darin deutet sich offensichtlich ein ästhetischer Aspekt an.

Hegel subsumiert übrigens Symmetrie unter der „äußeren Schönheit der abstrakten Form“. Er definiert sie sehr geschickt als „leere Identität“, in die „der Unterschied unterbrechend“ eintritt oder als „gleichmäßige Verbindung . . . gegeneinander ungleichen Bestimmtheiten“. Sehr scharf wird weiterhin unterschieden gegenüber bloßer „Gleichförmigkeit und Wiederholung ein und derselben Bestimmtheit“ (die also nach Hegel keine Symmetrie darstellt). Damit scheint mir bereits der Unterschied bloßgelegt, der zwischen unwahrscheinlichen Zuständen (einer Symmetrie) und den wahrscheinlicheren (bloßer Regelmäßigkeit) besteht.

H. Weyl, A. Speiser, H. Scholz u. a. machten auf die Verallgemeinerung des archimedischen Prinzips aufmerksam, und letzterer formuliert sie gewissermaßen als leibnizsches Prinzip, was natürlich wiederum zu einem Symmetrie-Prinzip führt, folgendermaßen: „Wenn irgend ein physikalisches System gewisse Symmetriebedingungen erfüllt, mit denen noch irgendwelche Lageänderungen (Transformationen) verträglich sind, so scheiden für die tatsächliche Konfiguration dieses Systems alle diejenigen Lagen aus, für welche unter den vorgegebenen Bedingungen eine Begründung auf keine Weise gewonnen werden kann, und es werden nur diejenigen Lagen realisiert, die so ausgezeichnet sind, daß sie auf Grund dieser Auszeichnung einer Begründung fähig sind: das sind im vorliegenden Falle die Lagen, die bei den Transformationen in sich übergehen (die parameter-*gebundenen* Lagen).“ Der Bezug auf Leibniz erfolgt zwangsläufig. In ihm erreicht, wie gesagt, die klassische Seinsethematik, deren Metaphysik, deren Ontologie, ihre vollendete Äußerung. Interessant ist für unsere Überlegung, daß – wie die Formulierungen zeigen – das leibnizsche Symmetrie-Prinzip wieder mit einem Auswahl-Prinzip zusammenhängt („Von allem, was überhaupt verwirklicht werden kann, weil es keinen Widerspruch impliziert, wird nur das verwirklicht,

für dessen Verwirklichung eine Begründung gefunden werden kann“), das einerseits als Prinzip der Erschaffung der besten der möglichen Welten, wie es vor allem in der „Theodizee“ auftritt, deutbar ist, andererseits aber gerade mit dem Wahl-Charakter seinen eminent ästhetischen Sinn verrät, wie es uns die Interpretation Breitingers aus der „Critischen Dichtkunst“, die ich zitierte, schon nahelegt. So verweist das ästhetisch-mechanische Symmetrieprinzip auf ein ästhetisch-mechanisches Auswahlprinzip, das die durchaus ästhetische, makrokosmologische und gegenständliche Kategorie des Schöpferischen inauguriert. Mir scheint es höchst bedeutungsvoll, daß der Zerfall der im klassischen Sinne makrokosmologischen mechanischen Weltkonzeption und ihrer klassischen ästhetischen Interpretation mit der Einführung der mikrokosmologischen molekularen Naturbeschreibung der Thermodynamik einsetzt, die ihrerseits der Epoche der Publikation der hegelschen Ästhetik entstammt, in der sich, wie gesagt, ebenfalls erstmals der Zusammenbruch des der klassischen Seinsthematik angehörenden ontologischen Schönheitsbegriffs, der auf die gegebene Schönheit der Natur reflektiert, abzeichnet. Man kann noch weiter gehen und sagen: In dem Maße, wie in der molekularen Thermodynamik kinetische Prozesse als irreversible Prozesse zunehmender wahrscheinlicherer Verteilung materieller Zustände eingeführt werden, gibt es in der hegelschen Ästhetik die dialektischen Prozesse, die als irreversible Prozesse zunehmenden Bewußtseins und größerer Wahrscheinlichkeit des Geistes gedeutet werden dürfen. Wie die Thermodynamik angesichts des Weltganzen ihre Physik treibt, so denkt also die hegelsche Ästhetik angesichts des Weltganzen an die Kunst; der Entropie, die thermodynamisch dem Maximum zustrebt, entspricht hier das absolute Bewußtsein, dem die Dialektik das Seiende zutreibt, und es ist klar, daß dem thermodynamischen Theorem des Wärmetodes der Welt auf der anderen Seite eine dialektische Legitimation des hegelschen Kunstpessimismus analog ist.

Angesichts der beiden umfassenden Weltkonzeptionen, der ästhetischen und der physikalischen, die auf bestimmten, ontisch unterscheidbaren Prozessen, Signalprozessen und Zeichenprozessen beruhen, tritt eine neue Fragestellung auf. Es interessiert nicht mehr bloß die geschichtliche Entwicklung der Physik aus der gegenstandsgebundenen klassischen Mechanik in die Elektrodynamik, Quantenmechanik und strukturelle Materietheorie, in denen der Begriff Gegenstand keine durchgängige Kategorizität mehr besitzt einerseits oder der bekannte Abbau der gegenständlich gerichteten Anschauung und Inhaltlichkeit in der bildenden Kunst, vor allem in der Malerei, andererseits. Diese Vorgänge waren von Anfang an nur thematisch zu verstehen, sie betrafen die Gehalte der Fakten, nicht diese selbst, sie vollzogen sich nicht am Seienden, sie waren keine ontischen Prozesse, die das Signal als solches oder das Zeichen als solches angingen.

Was jedoch jetzt in das Blickfeld der Überlegung tritt, ist der faktische, der seinsmäßige, der ontische Zusammenhang und Übergang zwischen physikalischen (Signal-) und ästhetischen (Zeichen-) Vorgängen. Dabei erscheint die Entstehung der Zeichen aus den Signalen, also die Genesis

des Ästhetischen aus dem Physikalischen, die sich natürlich in jeder künstlerischen Produktion vollzieht, zunächst ebenso wenig problematisch wie der Übergang, der Rückfall, der Zerfall des ästhetischen Zeichenprozesses in den physikalischen Signalprozeß. Das Problem sitzt weniger in den Übergängen und gegenseitigen Fortsetzungen jener beiden (an und für sich ja entgegengesetzten, der eine mit wachsendem Informations-Maß, der andere mit wachsendem Entropie-Maß verlaufenden) Vorgänge als vielmehr in der offensichtlichen ontischen Möglichkeit einer Vertauschbarkeit ihrer Rollen. Sofern die klassische Mechanik ästhetische Prinzipien enthält und reale makrophysikalische Verhältnisse wiedergibt, übernimmt ein an und für sich ästhetischer Prozeß einen Teil des physikalischen Naturprozesses. Das ist eine Angelegenheit der exakten Naturwissenschaften. Aber es gibt auch die umgekehrten Vorgänge, und sie sind es, die in der Ästhetik interessieren. Ich meine die Tatsache, daß ästhetische Prozesse einen physikalischen Ablauf zeigen, Zeichen sich wie Signale äußern, Gegenständlichkeit in jeder Hinsicht also außer Kraft bleibt, und nicht der unwahrscheinlichere, sondern der wahrscheinlichere Zustand, also die relativ gleichmäßige Verteilung, zum idealen ontischen Aspekt des Werkes gehört. Es handelt sich ersichtlich um Manifestationen, deren Reiz es ausmacht und deren Sein darin besteht, daß sie ihre künstlerische Produktion letztlich einem Naturvorgang überlassen.

Reziproker Illusionismus

Daß mit der thematischen Destruktion der klassischen Kategorizität der Gegenständlichkeit in der modernen Kunst auch eine ontische Emanzipation der Farben und Formen erfolgte, erweist bereits die sublimale Akzentuierung des ästhetischen Prozesses ins Physikalische. P. Bernays machte kürzlich in einer Analyse der kantischen Erkenntnistheorie die richtige Bemerkung, daß im Rahmen seiner Theorie der reinen Anschauung Kant unverständlicherweise nur das Räumliche und das Zeitliche der bloßen Rezeptivität der Sinneswahrnehmung entzogen habe und vor allem die Farben und Töne in dieser Hinsicht vernachlässigte. „Unsere Vorstellungen von Farben und Tönen sind doch gleichfalls weit mehr als bloße Empfindungen“, die „in eine engere Parallele mit den Vorstellungen von Räumlichkeit und Zeitlichkeit gestellt zu werden verdienen“. Nun, tatsächlich kann dieses Bedenken Bernays gegenüber der kantischen Erkenntnistheorie (in der, ganz im Rahmen klassischer Seins- und Gegenstandsthematik, Farben keine Selbständigkeit besitzen, sondern gegenstandsgebunden erscheinen) von der ontischen Emanzipation der Farbe in der modernen Malerei her nur gestützt werden. Mindestens mit Kandinsky erscheint das, was ehemals Bedingung von Gegenständen überhaupt, nicht nur von Gegenständen der Malerei, war, nämlich Farben und Formen, als Bedingung bloßer Malerei, und das bedeutet, daß sie als solche, als ontische Sachverhalte, uns nicht nur rezeptiv (durch Gegenstände) gegeben werden, sondern daß sie selbst als Onta durch einen ästhetischen Prozeß aktiv gegeben werden. Ein Bild emanzipiert das Rot, das heißt, das Bild stellt das Rot her, so wie ein Text die Bedeutung einer Sache herstellt. Damit leistet aber der ästhetische Prozeß eine physikalische Arbeit; in der Sinneswahrnehmung des Rot überschneiden sich, anders ausgedrückt – sofern das Rot emanzipiert auftritt –, ein ästhetischer und ein physikalischer Prozeß, das heißt, sie verhalten sich kommutativ.

Was nun darüber hinaus die emanzipierten Formen anbetrifft, so kann man sie, obwohl sie vom klassischen Standpunkt gegenstandsfrei sind, um so mehr als selbständig gewordene Gegenstände bezeichnen, als es sich um mathematische Formen handelt, die geometrisch, topologisch konkret und konstruktiv entwickelt werden können. Es ist klar, daß sie gerade auf diese Weise ästhetisches Thema bleiben. Auch ist einleuchtend, daß, die gegenständliche Auffassung mathematischer Formen vorausgesetzt, sich verhältnismäßig leicht neue produktive Möglichkeiten ergaben, nun tatsächlich, auch im Hinblick auf mathematische Interpretier-

barkeit, thematisch nichtgegenständliche Bilder zu schaffen, wobei mir zwei Typen wesentlich erscheinen, der Typus, der etwa mit Bills „unendlicher“ Fläche „Unbegrenzt und Begrenzt“, und der Typus, der etwa mit Michauxs „mouvements“ gegeben ist. Der billsche Typus gehört, was seine historisch-systematische Stellung anbetrifft, in die „konkrete Malerei“, der michaux'sche Typus in den „Tachismus“. In beiden Fällen erscheint die gleichmäßige Verteilung der Elemente als der wahrscheinlichere Zustand der Farben bzw. des Schwarz-Weiß. Ich will sagen, daß die gleichmäßige Verteilung der Elemente das ideale objektive Korrelat der durchscheinenden Perfektion der Struktur wäre. Die wahrnehmbare Kurve schärfster Kontraste im Mittelfeld des billschen Bildes hat dabei ebensowenig eine selbständige und gegenständliche Bedeutung und dient nur dem ins Makroästhetisch reflektierten Funktionsverlauf der ausgebreiteten und mehr und mehr im Mikroästhetischen verschwindenden, dispersierten Farbkontraste, wie die zeilenmäßige oder kolonnenmäßige Anordnung der michaux'schen Zeichenfolgen keine Darstellung eines geometrischen Elements im Sinne hat. Weder im billschen Typus noch im michaux'schen Typus erscheint die Struktur topographisch festgelegt, im Gegenteil: Die billschen „Übergänge“ arbeiten der klassischen Kategorizität des Ortes genau so entgegen wie die michaux'schen „mouvements“. Allerdings scheint mir die billsche Approximation an eine molekulare Farbverteilung das thermodynamische Schema der „unendlichen Fläche“, die Struktur der Entropie, die sie zeigt, also das anwachsende Maß für Unordnung im Sinne gleichmäßiger Verteilung, der relative Mangel an Determination und der relative Überschuß an Zufälligkeit, um Wieners Begriffe anzuwenden, noch stärker zu betonen als Michauxs „mouvements“. Was die Zeichenbildung angeht, so kann sie als Ausdrucksbewegung wie auch als Bedeutungsbewegung verstanden werden. So entspricht es der Auffassung der konkreten Malerei, daß Bills „Weißes Quadrat“ zeichentheoretisch scheinbar einer Bedeutungsbewegung entspricht, während der Tachismus in Michauxs „mouvements“ auf Ausdrucksbewegungen schließen läßt. Aber schon damit haben wir dem Sichtbereich der in physikalischer Richtung auf den wahrscheinlicheren Zustand gleichmäßiger Verteilung verlaufenden, strukturerzeugenden Prozesse der beiden Bilder eine ästhetische Nuancierung gegeben, die an und für sich illusorisch ist. Es handelt sich hier tatsächlich um Tendenzen, die sich als *reziproker Illusionismus* bezeichnen lassen. Im klassischen Illusionismus (des hegelschen „Scheinens“) suggeriert (nachahmend) die „gemachte“ Welt (der Zeichen) die „gegebene“ Welt (der Wirklichkeit), hier aber repräsentiert umgekehrt die physikalische Genesis „gegebener“ Daten eine „herstellbare“ ästhetische Zeichenwelt, suggeriert also nur den „Ausdruck“ oder die „Bedeutung“. Das hegelsche Scheinen kehrt gewissermaßen seine Richtung um. Aber es bleibt Scheinen“, in Wirklichkeit verschwindet hier die Differenz zwischen „Ausdruck“ und „Bedeutung“, zwischen „Expression“ und „Reflexion“. Fragt man nach dem ontischen Resultat dieser im Thematischen also nicht in Richtung einer Information, sondern in Richtung der Entropie entwickelten Malerei, für die es noch andere Beispiele gibt, so ist auf das Zurücktreten des Werk-

Charakters zu verweisen, des Werk-Charakters im Sinne des frei und individuell produzierten freien und individuierten Kunstwerks, wie es Bergson klassisch beschrieben hat. Es ist klar, daß es sich hier also um die theoretische Grundlage der nicht-freien Kunst, wie des vor allem von Bill inaugurierten Kunstwerks zum „geistigen Gebrauch“ handelt. Darüber hinaus jedoch wird auch die Art der ästhetischen Realität verständlich, die kürzlich Michaux in seinen Versuchen über künstlerische Produktion unter der Einwirkung des Mescaline systematisch aufgedeckt hat. Zweifellos vollzog sich in diesen Versuchen das künstlerische „Machen“ nicht als ein jeglichen Naturprozeß transzendierender Vorgang des Bewußtseins, und das Resultat konnte unter diesem Aspekt nicht rein „Kunstschönes“ sein. Tatsächlich erweist sich die aufgezeichnete „Zeichenwelt“ als eine Welt, die sich durch die Strukturen des wahrscheinlicheren Zustandes gleichmäßiger Verteilung beschreiben läßt, und der ästhetische Prozeß, dem sie ihre Entstehung verdankt, verläuft innerhalb eines veränderten und reduzierten Bewußtseins, dem die operative Einheit durch ein Selbstbewußtsein nicht gegeben ist, durchaus als Naturprozeß, also in Richtung physikalischer Vorgänge, die „Naturschönes“ produzieren, aber „Kunstschönes“ vortäuschen.

Sofern wir mit Michaux auch den Tachismus in unsere Analyse einbezogen haben und seine Produktionen (auch manche von Schwitters „Merzbildern“ wären zu nennen), summarisch gesprochen, von uns als das Äußerste auf dem Wege der ästhetischen Aufhebung der Information und der ästhetischen Emanzipation des Physikalischen, des Physischen und der Entropie angesehen werden, ist auf eine der frühesten Einblicke in das Wesen dieses merkwürdigen Prozesses (sehen wir von Lionardos Bemerkung über die Mauerflecke ab, die in der italienischen Malertradition immer bekannt war) hinzuweisen. In einem Artikel, den Benedetto Croce 1905 unter dem Titel „Eine Theorie des Farbflecks“ publizierte, weist er auf das wenig bekannte Büchlein Vittorio Imbriani „La Quinta Promotrice“ (Neapel 1868) hin. Imbriani habe eine Entwicklung durchgemacht, so schreibt Croce, die von einer hegelischen Bedeutungsästhetik zu einer bedeutungsfreien Ästhetik überging, in der als malerische Idee schließlich der „Farbenfleck“ (macchia) erschienen wäre. Croce berichtet, was Imbriani erzählt: „Ein Maler, der ihm eines Tages ein illustriertes Buch zeigte und bemerkte, daß er von den mittelmäßigen Zeichnungen und Photographien, die darin enthalten waren, wenig befriedigt wäre, wies ihm als das Beste aus dem Bande eine zwischen zwei Blättern zerdrückte Fliege: so schön zerdrückt, daß sie bereits vollkommen die Idee einer Malerei darstellte. Im Atelier Palizzis hing unter vielen Gemälden und Entwürfen ein nur wenige Zentimeter großes Kartenblättchen an der Wand, in prächtigem Rahmen; nur vier oder fünf Pinselstriche waren darauf: ‚Diese wenigen Pinselstriche, die nichts Bestimmtes vorstellten, waren dennoch so glücklich hingeworfen, daß kein anderes Gemälde in den beiden Zimmern, wenn auch noch so vollkommen in der Modellierung und anregend im Gegenstand, ihnen gleichzukommen schien‘ . . .“ Die „Idee einer Malerei“, von der hier sowohl Imbriani wie auch Croce eine Vorstellung bekommen, ist, angesichts der zerdrückten Fliege, deren Kon-

turen zweifellos manchen Wols antizipieren könnten, eine Malerei auf Farbflecke reduziert, ein Tachismus, ein Natur-Tachismus, wie ihn eben Imbriani, als Gegenstoß zu einer hegelschen Bedeutungsästhetik, konzipierte. Seine Vorstellung von Flecken, seine Ästhetik der *macchia* lassen meiner Auffassung nach besonders deutlich wenigstens die *theoretische Ablösung* des ästhetischen Vorgangs vom Informativen erkennen, obgleich es natürlich weder zur Zeit Imbranis (1868) noch Croces (1905) einen wirklichen künstlerisch produktiven Tachismus gab.

Auf der Suche nach einem epischen Beispiel, das anzuführen wäre, um entropisch verlaufende Prozesse in der Welt der Prosa, des Wortes, festzustellen, stößt man auf Samuel Beckett, auf „Molloy“ und die „Nouvelles et Textes pour Rien“, und man ist durch Kafka und durch Joyce ganz gut vorbereitet. Ich erinnere an den „Plötzlichen Spaziergang“ Kafkas, die kleine Geschichte, die so merkwürdig gebaut ist. „Wenn man sich am Abend endgültig entschlossen zu haben scheint, zu Hause zu bleiben, den Hausrock angezogen hat . . .“ usw., „und wenn man nun trotz alledem in einem plötzlichen Unbehagen aufsteht, den Rock wechselt . . .“, wiederum usw., „– dann ist man für diesen Abend gänzlich aus seiner Familie ausgetreten, die ins Wesenlose abschwenkt, während man selbst sich zu seiner wahren Gestalt erhebt . . .“ Das Schema des Textes, die Struktur ist ersichtlich: eine erzählende Wenn-so-Verknüpfung, also eine Art epischer Implikation, deren linker Teil aus einer längeren Folge von Wenn-Sätzen besteht, die aber in zwei Serien zerfallen, derart, daß das, was in der ersten Serie geschieht, in der zweiten wieder rückgängig gemacht wird, und an diese beiden, dem epischen Inhalt nach entgegengesetzten Sätze schließt dann der So-Teil der erzählenden Implikation an. Für uns ist nicht das Auftreten der logischen Wenn-so-Partikel als ästhetischer Funktor hier wichtig, sondern die Verknüpfung zweier Handlungen, die entgegengesetzt sind, zu einem epischen Fluß, der als Ganzes keine gegenständlich fixierbare weitere Handlung involviert, sondern lediglich eine Reflexion hervorruft, eine Feststellung, die nicht dem widersprechend handelnden Helden, sondern eben dem Autor, Kafka selbst, angehört. Diese Technik des Aufbaus des epischen Flusses aus einander entgegengerichteten Teilverläufen, die bei Kafka noch dem makroästhetischen Textkörper angehört, dringt bei Becket tief in den Feinaufbau der Passagen ein, wirkt sich bereits im Infinitesimalen der Geschehnisse aus, arbeitet mikroästhetisch, sowohl in „Molloy“ wie in „Nouvelles et Textes pour Rien“. Ich führe Stellen aus „La Fin“, „Das Ende“, an, einer Erzählung, die zu den „Nouvelles et Textes pour Rien“ gehört. „Ich verhüllte also den unteren Teil des Gesichts mit einem schwarzen Lappen und ging Almosen zu betteln in eine sonnige Ecke. Denn es schien mir, daß meine Augen nicht ganz und gar erloschen waren, vielleicht dank der schwarzen Brille, die mein Lehrer mir gegeben hatte. Er hatte mir die Ethik von Geulincx gegeben. Es war eine Männerbrille, ich war ein Kind . . . Der Lappen machte mir viel zu schaffen. Schließlich nahm ich ein Stück vom Futter meines Mantels, nein, ich hatte keinen Mantel mehr, meines Rockes also. Es war eigentlich ein grauer Lappen, oder gar ein kariertes, aber ich begnügte mich damit . . . ich konnte meinen Hut nicht

verwenden, wegen meines Schädels. Die Hand ausstrecken kam nicht in Frage. Ich besorgte mir also eine Blechbüchse und hakte sie an einen Knopf meines Mantels, was habe ich bloß, meines Rockes, in der Höhe des Schambeines. Sie hielt sich nicht gerade, sie neigte sich respektvoll dem Vorübergehenden zu, er brauchte nur seine Münze hineinfallen zu lassen. Aber das nötigte ihn, ganz nahe an mich heranzukommen, er riskierte mich zu streifen. Ich besorgte mir schließlich eine größere Büchse, eine Art großer Büchse, und ich stellte sie aufs Trottoir zu meinen Füßen. Aber die Leute, die Almosen geben, möchten es nicht gerne werfen . . .“ Man merkt, das „aber“ spielt eine ebenso große Rolle wie das „nicht“. Das Verknüpfen der Aussagen durch bloße sprachliche Partikel konstituiert den Zusammenhang der Texte. Die ästhetischen Reize sind in starkem Maße syntaktische Reize; nicht nur das Gegenständliche, auch das Semantische wird, wenn nicht gänzlich zerstört, so doch zerstäubt, und das alles viel stärker, wesentlicher, methodischer als bei Kafka oder Joyce. Der Vorgang der Dispersion dringt aus dem Thematischen des Werks tief in das Ontische, das heißt: das Werk als solches, nicht nur sein Thema wird davon betroffen. Maurice Nadeau hat das deutlich in seinem Essay über „Samuel Beckett“ zum Ausdruck gebracht: „Deshalb kann man nur aus Bequemlichkeit von einem „Werk“ Becketts sprechen. Wie könnte auch etwas ein „Nichtwerk“ sein, das man in seinen Händen hält und dessen Lektüre bis zu solchem Grade erregt und bestürzt. Man muß nun einmal auch das ein „Sprachdenkmal“ nennen. Es bleibt aber eine leichtfertige Bezeichnung für Arbeiten, in denen ein fundamentaler Zweifel die Realität der erzählten Geschichte, der Personen, der Ereignisse, des Erzählers, ja, des Wortes selbst in Frage stellt.“ Von den Resultaten ästhetischer Prozesse her gesehen, besteht das Paradoxe der Beckettschen Prosa darin, daß sie eigentlich darauf angelegt ist, den ästhetischen Prozeß, also die Zeichenbildung, die Ausdrucksbewegung oder die Bedeutungsbewegung, immer wieder aufzuheben. Wir deuteten schon bei der Analyse von Bills konkreter Malerei und Michauxs „mouvements“ die Vortäuschung ästhetischer Realität durch physikalische Realität an, also die Transgression der künstlerischen Produktion in einen reinen Naturprozeß, das Zurückbleiben ästhetischer Strukturen hinter physikalischen, die Regression der Information aus der Entropie. Nun, wenn wir Beckett beim Titel nehmen: er gibt schließlich keine Nachricht, keine Mitteilung mehr, es bleiben wirklich nur „Nouvelles et Textes pour Rien“. Die ästhetische Realität der Worte gibt die physikalische ihres Seins frei, unbekümmert um den Bedeutungsverlust, der entsteht, und es zeigt sich, daß auch dies die Signatur eines ästhetischen Prozesses hat. Es handelt sich um den höchsten Grad der Nichtidentität von Ding und Bedeutung, die S. J. Hayakawa in seiner „Note on the Semantics of modern Art“ beschrieben hat.

Was das Prinzipielle unserer Erörterung angeht, so könnte man das Zurückbleiben des ästhetischen Prozesses hinter dem physikalischen und den Effekt des reziproken Illusionismus, also des Scheins des Ästhetischen im Physikalischen, der, wie gesagt, im Tachismus z. B. so deutlich ist, als *archaische Ästhetik* bezeichnen. In der archaischen Ästhetik hat

der Prozeß des Ästhetischen das Physikalische noch nicht überholt, Form und Inhalt, Zeichen und Bedeutung, Struktur und Wesen werden nicht unterschieden und sind auch nicht trennbar; was ist, ist nur das, was da ist, nichts darüber hinaus; das Informative löst sich noch nicht ab. Ernst Robert Curtius hat von Klassik und Manierismus als den komplementären Tendenzen der künstlerischen Produktion in allen Epochen gesprochen. G. R. Hocke hat die Unterscheidung kürzlich stark ins Literarische der Moderne fortentwickelt. Natürlich hat die Unterscheidung einen informationsästhetischen Sinn, aber die archaische Ästhetik wäre noch von der klassischen und der manieristischen abzutrennen. Denn unabhängig davon, wie Klassik und Manierismus im einzelnen gegensätzlich zu bestimmen wären, für beide gilt das dem Archaischen entgegengesetzte Prinzip des natürlichen Illusionismus des hegelschen Scheins, also die Widerspiegelung des Physikalischen, des Realen, der Natur im Ästhetischen, gilt das Prinzip der Form, die den Inhalt, die Idee offenbar werden läßt. „In dieser Weise soll das Kunstwerk bedeutend sein und nicht nur in diesen Linien, Krümmungen, Flächen, Aushöhlungen, Vertiefungen des Gesteins, in diesen Farben, Tönen, Wortklängen, oder welches Material sonst benutzt ist, erschöpft erscheinen, sondern eine innere Lebendigkeit, Empfindung, Seele, einen Gehalt und Geist entfalten, den wir eben die Bedeutung des Kunstwerks nennen“, notierte Hegel.

Entwicklung zu Strukturen

Mit der Differenz zwischen klassischer und nicht-klassischer Seinsthetik, die zunächst eine ontologische ist, erscheint noch eine andere, die einen erkenntnistheoretischen Sinn hat: ich meine den Unterschied zwischen Ding und Eigenschaft auf der einen und Struktur und Funktion auf der anderen Seite. In der klassischen Seinsthetik sieht man die Welt unter dem Aspekt der Dinge und ihrer Eigenschaften; es gilt der logische Inhärenzsatz und gemäß ihm sind alle Aussagen formulierbar als „Aussagen über Prädikate, die einem Subjekt zukommen oder nicht zukommen“, und im Zusammenhang mit diesem Inhärenzsatz bedeuten das Ding und seine Eigenschaft den klassischen Gegenstand, anschaulich und vorstellbar, in der klassischen Kunst sowohl wie in der klassischen Physik. Seit deren Zerfall tritt in der Kunst wie in der Physik der nicht-gegenständliche Aspekt hervor. Es hat eine erkenntnistheoretische Verschiebung eingesetzt, die an die Stelle des Dinges und seiner Eigenschaften die Strukturen und ihre Funktionen treten läßt.

Diese Verschiebung erfolgte nicht grundlos und zufällig. Sie erfolgte im Interesse der erkenntnistheoretischen Perfektion menschlicher Intelligenz, also im Interesse zunehmender, verfeinerter Information. Denn jeder Information, dem mitteilbaren Substrat einer Erkenntnis, geht eine Feststellung voraus. Festgestellt im wahren Sinne des Wortes aber kann nur das werden, was das Merkmal der Invarianz, der Unveränderlichkeit besitzt. Nur Invarianten sind feststellbar, nur Invarianten sind mitteilbar, nur sie sind geeignet für Information. „Jeder Gegenstand, den wir wahrnehmen, erscheint unter unzähligen Aspekten; der Begriff des Gegenstandes ist die Invariante aller dieser Aspekte“, so formuliert Max Born als Physiker und spricht aus, daß jeder Erkenntnis schon eine Abstraktion zugrunde liegt, die im Dienste der Mitteilung des Sachverhalts, der Information, erfolgt. Aber der Gegenstand, in dieser Weise abstrakt als Invariante aufgefaßt, bedeutet schon seine Loslösung vom Aspekt des Dinges und seiner Eigenschaften und die Überführung in die neue Perspektive, die durch die Struktur und ihre Funktion bestimmt ist. Ein Gegenstand, als Invariante abstrahiert, ist eine Struktur wie eine Eigenschaft, als Invariante abstrahiert, zur Funktion wird. Denn Strukturen sind Invarianzcharaktere, topologisch aufgebaute und semiotisch faßbare Invarianzcharaktere. Daher ihr Zusammenhang mit den Zeichen, denn auch Zeichen beruhen auf Invarianz. Daher der Vorrang der mathematischen Sprache in der Wiedergabe der aus Invarianten konstituierten Informationen. Und daher das Eindringen des Strukturbegriffs in die neuere Ma-

thematik, mathematische Naturwissenschaft und natürlich auch in die Ästhetik sowie in die allgemeine Praxis und Theorie der künstlerischen Produktion. Es ist leicht einzusehen, daß mathematische Strukturen so allgemein und abstrakt sind, daß sie zur Wiedergabe sowohl physikalischer wie ästhetischer Strukturen verwendbar sind. Offenbar informiert die Ästhetik als ästhetische Information über ästhetische Strukturen in einem entsprechenden Sinne, wie die Physik als physikalische Information über physikalische Strukturen informiert.

(Im Sinne einer Entwicklung der Information auf Information über Strukturen ist Bergsons Auseinandersetzung mit der neuzeitlichen mathematischen Physik in „Matière et Mémoire“ [1896] ebenso kennzeichnend wie die Interpretationen Jean Metzingers und Albert Gleizes über „Kubismus“ [1912], wenn jene auch als regressiv, diese aber als progressive bezeichnet werden dürfen. Die Probleme scheinen verwandt auf verschiedener Ebene menschlichen Bewußtseins, dort eine reine Informationsschwierigkeit, hier eine reine Gestaltungsschwierigkeit, aber in beiden Fällen kreist man um die alte Frage der Realität der Bewegung, ihrer Feststellbarkeit, Mitteilbarkeit und Gestaltbarkeit. Bergson sieht natürlich die klassische Physik am Problem der realen Bewegung, die sie nicht beschreiben kann, scheitern, aber daß er sie im klassischen, gegenständlichen Sinne beschreibbar verlangt, ist sein Irrtum, seine Verkennung der Entwicklung auf strukturelle physikalische Information. Hingegen „entwickelt sich zwischen 1911 und 1914 der Kubismus aus dem Formbegriff ‚Körper‘ [volume] zum Formbegriff ‚Beweglichkeit‘ [cinématique], der endgültig die renaissanceistische perspektivische Einheit vernichtet“. Perspektivische Einheit meint natürlich gegenständliche Einheit, nicht strukturelle, daher ist sie beschreibend, nicht produzierend. Aber „alle kubistischen Maler dringen zur Ordnung der dekorativen Malerei vor. Die im Hinblick auf die technischen Möglichkeiten erfundenen Mittel setzten sich zum Nachteil der Perspektive durch, dieses armseligen Regiemittels der Beschreibung“. Mit dem Kubismus wird Malerei tatsächlich zur ästhetischen Information über Struktur. Was die Anfänge der methodischen physikalischen oder ästhetischen Information über Strukturen anbetrifft, so liegen sie früher, bewußt angestrebt zuerst wohl in der Physik mit den Arbeiten von J. W. Gibbs zur Statistischen Mechanik in der Thermodynamik, denen in der Sphäre der künstlerischen Produktion bzw. ihrer Ästhetik [innerhalb der gleichen Epoche] zweifellos die unermüdlichen Versuche Paul Cézannes zur Modulation der Farben entsprechen, die den Kubismus in der gleichen Weise hervorrufen halfen, wie die Statistische Mechanik die Ausdrucksmittel der modernen Physik, z. B. der Quantenmechanik, vorbereitet und beeinflußt hat. Cézannes Modulation verweist auf die Einführung einer ästhetischen Verteilung bzw. Strukturierung im Visuellen, wie die Gibbs'sche Statistik von physikalischer Verteilung bzw. Strukturierung im Gebiet molekularer Bewegungen handelt. Die Darstellung eines [physikalischen] Systems bei Gibbs mit Hilfe von Phasenpunkten und Phasenräumen vollzieht sich im gleichen Sinne als ein Übergang zur nichtklassischen, gegenstandsfreien, struktu-

rellen und funktionellen Seinshematik wie der Entwurf einer „komponierten Landschaft“ bei Cézanne. In beiden Fällen handelt es sich um den Aufbau von [physikalischen oder ästhetischen] Makrozuständen aus Mikrozuständen.

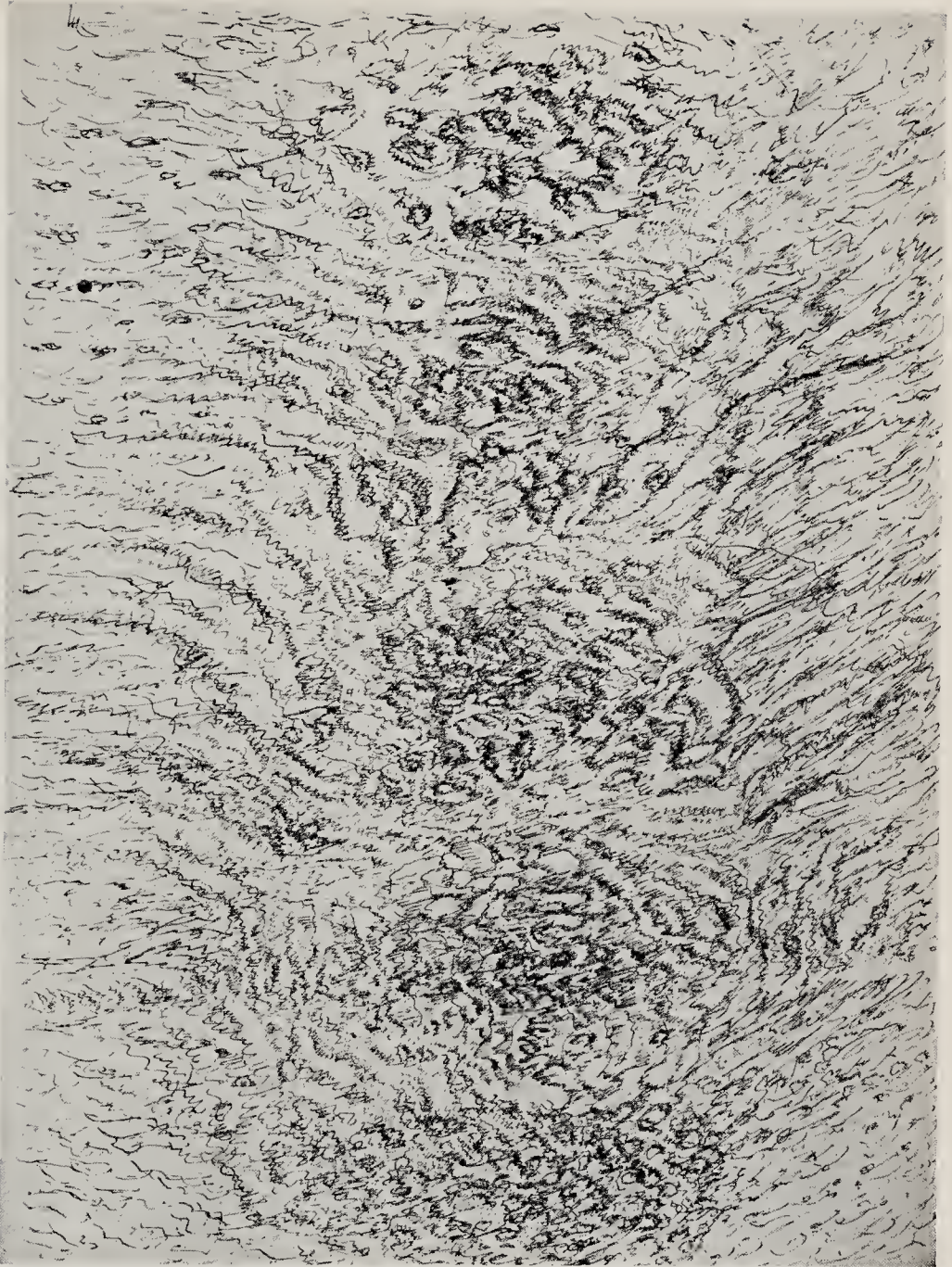
Abstraktion und Literatur

Daß der Prozeß der Abstraktion in der bildenden Kunst einen produktiven ästhetischen Sinn hat, stellt kein Problem mehr dar. Es sind genügend Beispiele bekannt geworden, die ihre Entstehung einer formalisierenden oder ideeierenden Abstraktion verdanken, echte Stilmerkmale und Werkeigenschaften aufweisen, und die Ästhetik hat ihre Theorie dargestellt. Entsprechendes läßt sich von der Bewältigung der Thematik des Gegenstandslosen in der Malerei und in der Plastik sagen; es sind die Grundlagen bekannt, von denen aus einerseits die syntaktischen und andererseits auch die semantischen und ontologischen Fragen dieser neuen ästhetischen Zeichensphäre behandelt werden können.

Hingegen ist die bewußte Ausnützung des Abstraktionsprozesses jeder Spielart zur Erzeugung von Literatur sowie die theoretische Klärung dieser Vorgänge und ihrer Ergebnisse, was Methode und systematische Stellung anbetrifft, in einer ästhetischen Theorie noch kaum erfolgt. Die Literaturmetaphysik, deren Analysen vorangehen müssen, ist bisher nur in die Vorhöfe abstrakter und gegenstandsfreier Literatur eingedrungen, weil die Vorstellungen von solcher Epik, solcher Prosa noch keine eindeutigen sind, so daß also eigentlich bereits der Begriff fehlt, der verifiziert werden soll. Meist verfallen die Publikationen zu diesem Punkt der Täuschung, daß Literatur, die etwa im Gespräch auftretender Personen intellektuelle Themen behandeln läßt oder Reflexionen des Autors einstreut, auf diese oder ähnliche Weise also wissenschaftliche oder philosophische Gegenstände berührt, bereits als abstrakt bezeichnet werden könne. Tatsächlich ist aber damit die literarische Gestaltung, der epische Fluß, der Geistesakt der Erzählung selbst noch kein abstrahierender Prozeß geworden, was er sein müßte, wenn man wirklich berechtigt wäre, von abstrakter oder gar gegenstandsfreier Literatur zu sprechen. Daß dabei stets ein „Mehr-oder-Weniger“ in Rechnung gestellt wird, ist selbstverständlich.

Das Problem ist demnach, wie theoretisch die erzählende Funktion der Sprache zugleich als eine abstrahierende gewonnen und angewendet werden kann, epische und logische Vorgänge als zusammengehörende Aktionen, vielleicht als einander ergänzende Darstellungen ein und derselben sprachlichen Leistung, aufgefaßt werden dürfen. Es soll sich um Kunstprosa handeln, was dabei entsteht; die Schwierigkeit liegt also darin, eine ästhetische Zeichenwelt als solche nicht dadurch schon unmöglich zu machen, daß man ihr gleichzeitig die epische Entstehung und den abstrakten Zustand abverlangt.

Doch die Bedenken können zerstreut werden. Es ist bereits aus der klassischen Literatur bekannt, daß die epische Entwicklung von Ereignissen, Personen, Handlungen, Milieus usw. den ursprünglichen und realitätsthematischen ontischen Zustand dessen, wovon gesprochen wird, niemals auf sich beruhen und bestehen läßt. Vielmehr wird ein wesentlicher Teil des ästhetischen Reizes jeder Art von Erzählung, der ja stets auf der Übertragung eines Seins in ein „zweites Sein“, im Übergang zu einem neuen „Modus“ beruht, durch formalisierende und ideeierende Nuancierungen in den Wortfolgen und Satzperioden erzielt, die auf der Grundlage realer daseinszufälliger Individualität die mitreale Rolle des Charakteristischen, des Typischen, des Essentiellen, des Generellen usw. hervorkehrt und auf diese Weise jene faszinierende Zeichenwelt ermöglicht, die nicht ausschließlich durch den bloßen, feststellenden Bericht gewonnen werden kann, sondern im Medium der Worte und Sätze selbst präpariert werden muß. Die syntaktische Inhärenz zwischen Substantiv und Verb, die logische zwischen Subjekt und Prädikat, die semantische zwischen Zeichen und Bedeutung und die ontologische zwischen Sein und Bewußtsein wird schließlich zu einer rapportierenden Sprachbewegung, die sich zwischen Zuständen und Ereignissen, zwischen Motiven und Handlungen abspielt und die allgemeinen Dimensionen des Epischen bildet. Der Ausdruck „rapportierend“ soll hier eine Erweiterung der Funktion des Erzählens andeuten, und zwar in Richtung des „Mitbringens“, „Wiederbringens“, „Zutragens“ und „Eintragens“ und des „Assoziativen“; er bezeichnet damit den abstrahierenden und generalisierenden Prozeß des „Erzählens“, wie er, meines Erachtens, fast methodisch hergestellt, in den Schriften Gertrude Steins auftritt. Helmut Heißenbüttel hat in seinem Essay über diese Autorin von „Reduzierter Sprache“ gesprochen. Die „Reduktion“ definiert zugleich einen abstrakteren und generalisierteren Zustand der Sprache, die nicht mehr unter dem Aspekt ihrer Inhalte fungiert, sondern, wie Heißenbüttel treffend sagt, „abstrahierte Wortstillleben“ gibt. Auch das merkwürdig Lineare und Ornamentale dieser Sprache, die manchmal fast der Symmetrieverteilung eines „unendlichen Rapports“ angenähert scheint, kennzeichnet die generalisierte und abstrakte Form des ursprünglich epischen Flusses der „descriptions“, „paragraphs“ und „sentences“ Gertrude Steins. Einbildungskraft, Erinnerung und Reflexion, Jean Paul, Marcel Proust, James Joyce, um drei Namen zu nennen, die hier zu nennen wären, sind echte Quellen der Beunruhigung der Sätze, die den Sprachfluß der Epik vorantreibt und in dem sich die Bilder, Bedeutungen, Einfälle, Vergleiche, Wendungen und Worte abschleifen und abnützen, bis zu jener dünnen Festigkeit von Begriffen und Syllogismen, die, handhabbar wie Münzen und Kurse, ein leibnizsches Bild, von geringerer Individualität, aber größerer Allgemeingültigkeit sind. In den platonischen Dialogen, in denen zum erstenmal die Abstraktion zu ihrem großen Recht kommt, erscheint sie im unmittelbaren Zusammenhang mit der Hebammenkunst, der Maieutik des Sokrates, aus der sie hervorgeht und deren Technik ja in so starkem Maße eine Technik des Erzählens ist. Ohne Zweifel hat die Psychoanalyse Freuds, deren Material, wie erst kürzlich wieder hervorge-



Struktur aus der Mescaline-Serie Henri Michaux's

hoben wurde, vor allem aus „Träumen, Assoziationen und Verhaltensweisen“ besteht, die als Texte aus den Erzählungen der Patienten gewonnen werden müssen, aus der Maieutik gelernt. Darüber hinaus ver-rät natürlich auch eine ganze Reihe anderer Phänomene, die bei Freud den Rohstoff der Analyse abgeben, nämlich „Vergessen“, „Verneinen“, „Versprechen“, „Verbergen“, „Anspielung“, „Verdichten“, „Witz“ und „Komik“, einen ausgesprochen zeichenmäßigen bzw. sprachlichen und textlichen Charakter. Die Feststellung der Wahrheit in einer abstrakten Theorie setzt nirgends so notwendig wie hier die Herstellung des Falles in einem konkreten Text voraus, und die Abschätzung eines Seins, das auf dem Spiele steht, kennzeichnend für jede große Epik, erweist sich auch hier als eine Frage der Übersetzung engerer Sachverhalte in weitere Bedeutungen. Es ist auffällig, wie sehr die Durchführung einer „phänomenologischen Reduktion“ auf die „Sache selbst“ („wie sie sich von sich selbst her zeigt“) in der husserlschen Schule, was ihre epischen Momente angeht, dem psychoanalytischen Verfahren ähnelt. Als sprachlicher Prozeß zeigt die Abstraktion die Dynamik eines epischen Flusses ebenso deutlich, wie sie als sprachlicher Zustand die Statik einer logischen Subsumption offenbar werden läßt. Gleichgültig, ob die Prosa eines Textes in ihrer Fließstruktur expressive oder reflexive Momente enthält, Ausdrucksbewegungen oder Bedeutungsbewegungen verwirklicht, sie neigt in beiden Fällen dazu, den Horizont natürlicher Wirklichkeit zu verlassen und dort die Sphäre der Sensibilität und Emotionalität, hier aber die Sphäre der Intentionalität und Phänomenalität zu transzendieren. Wenn was unsere Auffassung ist, das Bewußtsein des Menschen sich vor allem als sprachlicher Akt und sprachlicher Zustand manifestiert, und noch jede Phänomenologie, die hegelsche wie die husserlsche, hat das implizit ausgesprochen, so erscheint seine Sprachfunktion wesentlich sowohl als epische wie auch als abstrahierende. Sucht man nun ein allgemeines Modell für eine Prosa, in der Abstraktion und Epik zusammen wirksam sind, und die nur als Ergebnis beider Sprachvorgänge zu denken ist, so bieten sich Texte der großen spekulativen Metaphysiker an, Fichte, Hegel, Schelling, aber auch Passagen Bergsons, Husserls, Heideggers, um an ihre Autoren zu erinnern. Was Bolzano den Systemen seiner Zeit vorwarf, daß über Worte, nicht über Sachen geredet werde, und daß man den Eindruck habe, nur die Worte selbst wären es, die hier weitere Worte hervorbrächten, bedeutet vom Standpunkt unserer Betrachtung weniger eine Kritik als eine Charakteristik. Bolzano hat mit seinem Vorwurf zugleich auf das Wesentliche in der Genesis klassischer Metaphysik aufmerksam gemacht. Und diese Prosa als Literatur aufzufassen, dazu ist man vor allem auch deshalb berechtigt, weil, sieht man von ihrer Entstehung ab, letztlich zu jedem Stück Literatur ein metaphysischer Kontext besteht, in dem die abstrakte Seinshematik einer konkreten Welt dargestellt werden kann.

Daß ein Gedanke einen anderen nach sich zieht, ist nicht immer eine Angelegenheit der Logik. In einer bereits genannten Arbeit über Gertrude Stein sagt Heißenbüttel in bezug auf gewisse Partien ihrer „Portraits“: „Der Fortgang des Textes ergibt sich nicht aus einer erzählenden, inhalt-

lichen Entwicklung, sondern jeder Satz schließt assoziativ an den Vordersatz an, läuft aus ihm hervor, nimmt Partien voraufgegangener Sätze auf, läuft in schon Gesagtes zurück . . .“ Was ich nun sagen will, ist, daß die echte metaphysische Sprache eine ästhetische Funktion besitzt, die sich in der Gleichzeitigkeit der epischen, assoziativen und abstrahierenden Arbeit enthüllt, derart, daß die Stufen der Abstraktion als Momente eines erzählenden, rapportierenden Sprachflusses erscheinen. Hegels „Phänomenologie des Geistes“, in der die Geschichte der Manifestationen des Bewußtseins und des Selbstbewußtseins geschildert wird, bedeutet zugleich auch eines der reinsten und mächtigsten Stücke metaphysischer Epik, das denkbar ist. In dieser Sprache erweist sich jede Fabel, jedes Thema, jedes Motiv als eine aufgebaute Konfiguration von Seiendem, und ich kenne keine schöneren, klareren Entwürfe solcher metaphysischen Konfigurationen epischer Herkunft, assoziativen Kraft und abstrakten Beschaffenheit als die vielen überraschend abgerundeten und selbständigen Passagen einzelner Reflexionen in Hegels „Phänomenologie des Geistes“. Ich nenne die Stücke über die „Nichtigkeit des Anderen“, die „Begierde“ und „Negation“, die „Furie des Verschwindens“, das „Unglückliche Bewußtsein“, die „Absolute Freiheit und der Schrecken“ und „Der Werkmeister“, das fast wie in der Form einer abstrakten Fabel die metaphysische Entstehung des „Künstlers“ beschreibt. Die fonction fabulatrice Bergsons, die Ernst Robert Curtius so gerne herausstellte, feiert hier Triumphe im Abstrakten, und die Reflexion wird hier von einer Imagination höchster Ordnung begleitet. Man muß ganz allgemein festhalten, daß der sprachliche Aufbau gerade in der Metaphorik, Tropik und Topik ebenso wie die Fließstruktur der Rede auch ihren ideeierenden und damit abstrahierenden Charakter bestätigt. Auffällig ist, wie die Sprache Hegels gern die scharfe Grenzlinie zwischen Metaphorischem und Metaphysischem aufhebt, wie sie das Philosophische dem Literarischen entgegenführt und der leichten Kollision zwischen den epischen und den reflexiven, den syllogistischen und assoziativen Momenten ästhetischen Glanz verleiht:

„Es wird das Jetzt gezeigt, dieses Jetzt. Jetzt, es hat schon aufgehört zu sein, indem es gezeigt wird; das Jetzt, das ist, ist ein anderes als das gezeigte, und wir sehen, daß das Jetzt eben dieses ist: indem es ist, schon nicht mehr zu sein. Das Jetzt, wie es uns gezeigt wird, ist ein gewesenes, und dies ist seine Wahrheit; es hat nicht die Wahrheit des Seins. Es ist also doch dies wahr, daß es gewesen ist. Aber was gewesen ist, ist in der Tat kein Wesen; es ist nicht, und um das Sein war es zu tun.“ Das ist eine Stelle aus der „Phänomenologie“. Es ist der Ton eines Pendels, das zwischen einem Ja und einem Nein hin und her geht, wie wir ihn heute wieder in den „Nouvelles et Textes pour Rien“ Samuel Becketts antreffen können: „... le calme et le silence, que rien n’a jamais rompus, que rien ne rompera jamais, qu’en disant je ne romprai pas, ni en disant devoir dire, je dirai tout ça demain soir, qui, demain soir, enfin, un autre soir, pas ce soir, ce soir il est trop tard, pour bien faire, je vais dormir, pour pouvoir me dire, m’ entendre dire, un peu plus

tard, j' ai dormi, il a dormi, mais il n'aura pas dormi, ou alors c'est qu'il dort, il n'aura rien fait, rien que continuera . . .“

Hegels Darstellung des „Jetzt“ und noch mehr der von ihm sogleich angeschlossene Kommentar zeigen übrigens deutlich, daß das epische Wesen der Reflexion in einer epischen Rolle der Negation besteht. Die Negation kann nicht nur als logischer Funktor betrachtet werden, sie ist auch ein epischer Funktor im Sinne der von Hegel selbst so bezeichneten „Geduld und Arbeit des Negativen“.

Auch auf James Joyce wäre zu verweisen; nicht nur auf gewisse Partien im „Ulysses“, die als „Momente“ eines „Selbstbewußtseins“ gedeutet werden könnten, vor allem auf „Finnegans Wake“, auf „Work in Progress“, wie der frühe Titel hieß, der das, worum es uns geht, den Prozeßcharakter, wie er ästhetisch und physikalisch komplementär erscheint, deutlicher zum Ausdruck bringt und das Widerspiel zwischen Sein und Bedeutung in einem kosmologischen Aspekt des Bewußtseins, in der phänomenologischen Epik ebenso metaphysischer wie metaphorischer Sprachtendenz darstellt, ohne Zweifel in hegelscher Manier, aber mit einer rätselvollen, unverwindlichen Neigung zur Dispersion, zum Molekularen in der Sprache, zu thermodynamischen Zuständen der Prosa, ungestreift von plotinischen Emanationen und wenn das Bild des Flusses hier noch zutreffend ist, so ist es ein Fluß aus Körnern, aus Wortkonzentratoren.

Tatsächlich kann Hegel auch manchen metaphysischen Kontext zu Becketts Literatur abgeben, und man rückt da wie dort ganz dicht an das Pochen des Seins heran: „Dernières questions de toujours, poses de petite fille dans de draps de la fin, dernières images, fin des songes, de l'être qui vient, de l'être qui passe, de l'être qui fut, fin des mensonges. Est-ce possible, est-ce là enfin la chose possible, que s'éteigne ce noir rien aux ombres impossibles, là enfin la chose faisable, que l'infaisable finisse et se taise le silence . . .“ „Sein, reines Sein, — ohne alle weitere Bestimmung. In seiner unbestimmten Unmittelbarkeit ist es nur sich selbst gleich und auch nicht ungleich gegen Anderes, hat keine Verschiedenheit innerhalb seiner . . . Nichts, das reine Nichts; es ist einfache Gleichheit mit sich selbst, vollkommene Leerheit, Bestimmungs- und Inhaltlosigkeit; Ununterschiedheit in ihm selbst . . .“ „Ce n'est pas vrai, si, c'est vrai, c'est vrai et ce n'est pas vrai, c'est le silence et ce n'est pas le silence, il n'y a personne et il y a quelqu'un, rien n'empêche rien . . .“ „Das reine Sein und das reine Nichts ist also dasselbe. Was die Wahrheit ist, ist weder das Sein, noch das Nichts, sondern daß das Sein in Nichts und das Nichts in Sein — nicht übergeht, — sondern übergegangen ist . . .“ Natürlich verfolgt Beckett ein literarisches Interesse und Hegel ein metaphysisches, aber der dialektische Takt, der den Stil beider bildet, erscheint deutlich genug zugleich als eine epische Kraft. Es ist ein Grad des Epischen, der die „Bedeutungen“ aus dem Konkreten in das Abstrakte verschiebt; die beckettschen Worte befinden sich sozusagen auf dem Wege zu den hegelschen Begriffen; die literarische Information wird zur metaphysischen, und die metaphysische gerät an die Grenze, wo sie zerstäubt. Offensichtlich arbeitet der Pendelschlag in Becketts Worten auf das

Nichts hin, während die Dialektik Hegels die Begriffe auf das Sein zutreiben möchte. Unverkennbar bleibt die Synkopik, eine Verschiebung des Tons auf Nichtbetontes, die zur Jazzstruktur solcher metaphysischer Prosa gehört und die schließlich ihren nichtinformativen, nicht-thematischen Charakter, die beinahe vollständige Emanzipation der Worte aus ihrem Sinn, offenbar macht.

Tiefer noch als bei Joyce, Kafka oder Gertrude Stein wird also bei Beckett das Bewußtsein in das Sein geschoben oder das Sein vom Bewußtsein angesagt, und niemand hat deutlicher als Hegel Sinn und Möglichkeit dieses Vorgangs wahrgenommen und beschrieben. Er hat ihn wirklich ganz und gar als eine Angelegenheit der Sprache erfaßt und uns in die Lage versetzt, diesen Prozeß in einem erweiterten Sinne als einen zugleich episch und abstrahierend verlaufenden zu bestimmen, und den Zerfall der Information als einen zugleich epischen und abstrahierenden Ablauf zu erkennen. Hegel hat wie kein anderer Sprache und Bewußtsein verknüpft. Es gibt Abschnitte im dritten Teil der „Ästhetik“, die man als hegelsche Literaturmetaphysik herauslösen kann, und in ihr werden sehr deutlich „Poesie und Prosa“ als „zwei unterschiedene Sphären des Bewußtseins“ bestimmt. Die „poetische Konzeption“ wird von der „prosaischen Vorstellung“ getrennt, und bei letzterer „kommt es nicht auf das Bildliche an, sondern auf die Bedeutung als solche, welche sie sich zum Inhalt nimmt, wodurch das Vorstellen zu einem bloßen Mittel wird, den Inhalt zum Bewußtsein zu bringen“. Da es sich aber bei Hegel, was Poesie und Prosa anbetrifft, stets um „das unendliche Reich des Geistes“ handelt, wie er sich ausdrückt, kann auch das Gedachte als „Objekt“ einbezogen werden. „Das Denken aber hat nur Gedanken zu seinem Resultat; es verflüchtigt die Form der Realität zur Form des reinen Begriffs.“ Nun, Hegels Texte erweisen sich oft als Beispiel für diese Art der Verflüchtigung, die unseren Augen zugleich als epischer und abstrahierender Akt erscheint. Was die Grenzen angeht, so bemerkt Hegel übrigens auch, daß sich „die Grenzlinie, an welcher die Poesie aufhört und das Prosaische beginnt, nur schwer ziehen“ läßt und „ist überhaupt mit fester Genauigkeit im allgemeinen nicht anzugeben“. In hegelianischer Gesinnung hat Sartre hervorgehoben, daß es der Schriftsteller mit „Bedeutungen“ zu tun habe: „das Reich der Bedeutungen ist die Prosa . . .“ Bedeutungen gehören der Zeichenwelt an. Ihr Aufbau im Bewußtsein mag eine phänomenologische Reduktion sein, wie sie Husserl beschrieben hat, sie bleibt darüber hinaus, sofern sie eine sprachliche Aktion ist, die in der Sprache verwirklicht wird, ein ästhetisches Faktum. Dabei ist festzuhalten, daß auch für Zeichenwelten, also für sprachliche Mannigfaltigkeiten die Modi existieren. Neben den ontologischen Modi, die sich auf das Sein des Seienden beziehen, neben den logischen Modi, die den Wahrheitswert der Sätze ausmachen, gibt es die semantischen Modi, die sich auf die Bedeutungen erstrecken. Man kann nicht nur den nicht-determinierten epikuräischen Welttypus vom lückenlos determinierten stoischen Welttypus unterscheiden und den Unterschied dort durch den Modus der Zufälligkeit und hier durch den Modus der Notwendigkeit hervorheben, diese Charakteristik hat auch für Zeichenwelten einen Sinn.

Es gibt determinierte und nicht-determinierte Zeichenwelten. Aber es gibt auch offensichtlich zwei Möglichkeiten, etwa sprachliche Zeichenwelten zu determinieren, die logische und ästhetische Determination, Denkprosa und Kunstprosa, der leibnizische Sprachzustand und der malherbesche Sprachzustand, wie man sagen könnte. Die logische Determination kann letztlich die Bedeutungen vernachlässigen, die ästhetische kann es nicht. Der Prozeß der Bedeutung erzeugt Information; je mehr Bedeutung, desto mehr Information, und zwar im Sinne einer Struktur, die dem Ideal des wahrscheinlicheren Zustandes entgegengesetzt ist, also den Zustand der generellen Unwahrscheinlichkeit bevorzugt.

Der Weg des Denkens, mindestens in der Philosophie, zeigt, was die Widerspiegelung seiner Selbstauffassung in den großen Formen anbetrißt, von Platon bis Descartes und dann darüber hinaus, im „Dialog“ und im „Discours“, die Entwicklung ebenso metaphysischer wie epischer Signaturen der Kommunikation. Sie bringen einmal mehr die maieutische Rede mit dem Partner, das andere Mal mehr die syllogistische Deduktion eines Selbst für sich selbst zum Ausdruck, im Verhältnis zu Platon ist Descartes Monologe. Die operative Einheit des Bewußtseins verfeinert sich, wird mehr und mehr introzent, und das Ich arbeitet immer auch an seiner unaufhaltsamen Sublimation. „Allein, sitzend mit dem Bilderzug durch das Innere, das ist seine reglose Weltgebärde“, definiert Rychner die Lyrik und Prosa Gottfried Benns. Es könnte auch auf Kafka, Joyce und Beckett zutreffen. Sicher gilt es für Husserl und Wittgenstein. Die tiefere Einheit des denkenden und schreibenden Wesens bedeutet immer die Möglichkeit des Verlustes des Partners zugunsten des Selbstbewußtseins und des Selbstverständnisses. Der Zerfall des Informativen gehört einem epischen Fluß an, der nur auf dieses Selbst reflektiert.

Der Rückzug

Man kann nicht zur Tagesordnung übergehen angesichts der Sätze Hegels in der „Ästhetik“, daß „die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes sei“ und nicht mehr „die höchsten Interessen des Geistes zum Bewußtsein“ bringe, — besonders dann nicht, wenn man diese Sätze an der ontologischen Radikalität der modernen Kunst und Literatur spiegelt.

Die Emanzipation der sinnlichen Elemente aus ihrer Bedeutung, die Selbständigkeit der Farben, Flecken und Formen, der Worte, Wendungen und Klänge gegenüber möglichem Inhalt, offenbarte zwar sogleich die Hinfälligkeit der hegelschen Feststellung, daß „das Sinnliche im Kunstwerk im Vergleich mit dem unmittelbaren Dasein der Naturdinge zum bloßen Schein erhoben“ sei, was aber ebenso schnell und deutlich zum Vorschein kam, war ein Niedergang der geistigen und schöpferischen Individuation, eine offene oder versteckte spirituelle Armut, ein effektiver Mangel an Ideen. Der Prozeß der Schöpfung hat sich mehr und mehr als ein genereller, tätig an jener Emanzipation als ganzer, nicht als partikulärer herausgestellt, und der Schein, der ehemals das Sinnliche ausdrückte, wurde jetzt zum Schein des Geistes.

Der Erfolg war, daß zwar ein neues Sein für Kunst und Literatur gewonnen werden konnte, aber die Einbildungskräfte der Künstler erwiesen sich auf die Dauer diesem Sein offensichtlich nicht angemessen, nicht gewachsen; es ermangelte ihnen des Seienden, des Einzelnen, der ursprünglichen, individuellen Werke auf dem neuen metaphysischen Niveau. Es ist anscheinend eine Frage der vitalen und gesellschaftlichen Lage des modernen Menschen, ob seine Fähigkeit zur originalen Produktion großen Stils in den gewonnenen Horizonten möglich bleibt, oder ob es sich bei dem, was ist, nur um eine bloße Antizipation handelt, die ohne eigentliche Bestätigung bleiben wird, um Kunst, die sich ausschließlich in virtuellen Kunstwerken erschöpft.

Diese verwickelten Verhältnisse, verständlich aus der These, daß die Kunst die Sphäre der metaphysischen Auseinandersetzung zwischen dem physikalischen und dem ästhetischen Weltprozeß ist, die einander entgegenarbeiten, erschweren die Diagnose der modernen Kunst und Literatur. Ihre Metaphysik beschreibt das Drama dessen, was wir menschlich zwar nachdrücklich bekunden, ohne aber einen ausreichenden Grund dafür zu haben. Sie macht offenbar, wie sehr der Eintritt in die Zukunft durch Zertrümmerungen erfolgt, und daß diese Zukunft sich wahrscheinlich auch aus den Stationen eines Rückzuges zusammensetzen wird. Das

darf nicht beeindrucken. Als ob etwas nur so lange seiend wäre, als es kommt, aufsteigt und sich entfaltet! – Als ob der Abstieg, das Zusammensinken, das Zurücktreten, das Aufhören kein Vorgang wäre, der sich in mächtigen ontischen Aktionen äußert, die in Zeichen, in Bedeutungen festgestellt und aufgehalten werden könnten! – Das Verschwinden eines Phänomens vermag die gleichen Beunruhigungen hervorzurufen wie sein Erscheinen, und es manifestiert sich, indem es sich zurückzieht, in ebenso entscheidenden Augenblicken wie damals, als es hervortrat, und so gäbe es also auch für die freie Kunst, die freie Literatur, die freie Schöpfung durchaus die Möglichkeit einer Remission, einer „Nachlassung des Geistes“, wie Hegel sich ausdrückte, die ein Weg der Schöpfungen, ein Weg der Werke, ein Weg des Glanzes wäre. Das Widerspiel zwischen Bedeutung und ihrem Verlust, zwischen Inhalt und seiner Aufhebung, zwischen Gegenstand und seiner Liquidation, zwischen informativen und nicht-informativen spirituellen und sinnlichen, ästhetischen und physikalischen Kräften wird die Produktionen nicht hindern können, aber es bestimmt ohne Zweifel ihre Stellung und Signatur in der Zeit.

Es ist immer nur die Frage, wie etwas ins Bewußtsein kommt, also eine Frage des zunehmenden Bewußtseins. Die Übergänge zwischen Sein und Bewußtsein sind ein Anliegen, das in keinem Augenblick aufhören darf, wirksam zu sein, und dieses Anliegen bezeichnet tiefste menschliche Essenz, das stets gegenwärtige Archaikum unseres Ichs, die trostlose Lage des Selbst in der Höhle. Ihm sind die Reflexionen und Produktionen unseres Geistes gewidmet. Sie bezeichnen ja keine Naturvorgänge, und ihre Inhalte bedeuten keine verlängerte, stummer oder lauter gewordene Natur; es handelt sich um die Herstellung personaler Spuren im Material des Seins, dem man ja nie entkommt.

Indessen – auch wenn man den Pessimismus als hinreichend legitim ansehen kann: Die Generation hat noch keine zukünftige Möglichkeit der Kunst im Auge und sucht den Ausweg.

Die vergangene Kunst hatte deutlich erkannt, daß der ästhetische Prozeß, aufgefaßt als Prozeß unwahrscheinlicher Strukturen, sich am sinnfälligsten als ästhetische Reflexion auf Gegenstände und Formen vollzieht, und in der Nachahmung und in der Abstraktion gelangen ihr daher die kühnsten Schöpfungen. Aber es ist zu verstehen, daß es ihr in der Folge darauf ankommen mußte, die Gegenstände und die Formen als Vehikel ästhetischer Prozesse methodisch loszuwerden, ästhetische Nachahmung und ästhetische Abstraktion also zu überwinden und mit der Emanzipation der ästhetischen Mittel eine ästhetische Kinetik an ihre Stelle treten zu lassen. In dieser ästhetischen Kinetik, die in der Phase des Tachismus und in mancher Hinsicht auch der Konkreten Kunst das bisher äußerste erreichte, weisen die Grundmodelle physikalischer Prozesse, Brownsche Molekularbewegung und atomare Explosion, nicht zufällig, sondern prinzipiell fast die gleiche Struktur auf wie die Grundmodelle ästhetischer Prozesse, „taches“ und „mouvements“. Auch ist klar, daß das unvermittelte Machen in dieser Art von Kunst zurücktreten mußte. Man verhilft hier gewissermaßen nur indirekt zur Entstehung des Kunstwerks. Man bedient sich in äußerst vielseitigen Verfahren eines vermit-

telnden Machens. Kurz, man läßt sehr viel stärker als ehemals den Kunstprozeß in einen Naturprozeß übergehen.

Die Desorganisation des künstlerischen Vorganges ist größer geworden; die Determination des Resultats, des Werks, wenn man noch von einem solchen sprechen kann, aber geringer. Es handelt sich, im ganzen gesehen, um eine Kunstproduktion, in der random-Elemente, wie sie in der kybernetischen Technik zur Konstruktion von Maschinen verwendet werden, die annähernd die Bewußtseinsfunktion willkürlicher Entscheidung reproduzieren, vorkommen; also um random-Kunst, deren Theorie zwangsläufig einen hohen Grad von Verwicklung besitzt. Es ist jedoch leicht einzusehen, daß gerade diese random-Kunst noch eine zukünftige Chance für Kunst überhaupt vermittelt, denn sie deutet die Möglichkeit an, jenseits von Gegenständen und Formen, außerhalb der Nachahmung und Abstraktion noch einmal jene ungleichmäßigen Verteilungen, jene unwahrscheinlichen Zustände zu verwirklichen, die wir ästhetische Strukturen nennen; die klassische künstlerische Freiheit wird gewissermaßen in den Prozeß der Hervorbringung von Kunst hineingenommen; Freiheit, Willkürlichkeit von Kunst ist nicht nur im Hinblick auf das Produkt, sondern schon im Hinblick auf alle Phasen ihres Prozesses, der bis zum physikalischen Vorgang heruntergedrückt werden kann.

Im Naturschönen täuscht der physikalische Prozeß den ästhetischen vor, daher ist das Naturschöne, wie Hegel sagte, nur ein Echo, ein Reflex des Kunstschönen, des Kunstschönen im klassischen Sinne. Es scheint, daß in der zukünftigen Kunst der physikalische Prozeß den ästhetischen vortäuscht, das Kunstschöne also als Reflex, als Echo des Naturschönen auftritt, und diese Art von Einheit und Zusammenarbeit von ästhetischen und physikalischen Prozessen drückt am sichersten und vollendetsten die aufsteigende Annäherung und Aussöhnung zwischen Bewußtsein und Maschine aus, was offensichtlich zur Signatur unserer technischen Zivilisation gehört.

TEIL III

Dritte Einleitung

Unter dem Titel „Ästhetik und Zivilisation“ fasse ich im folgenden eine Reihe von Überlegungen und Untersuchungen zusammen, die als „Aesthetica III“ die Grundlagen einer Theorie ästhetischer Kommunikation enthalten.

Tatsächlich betreffen ja die Probleme der ästhetischen Kommunikation die Probleme der ästhetischen Grundlage unserer Zivilisation. Niemand leugnet, daß diese Zivilisation eine technische Grundlage habe; daß sie eine ästhetische Grundlage besitzt, wird von vielen geleugnet. Jedoch, wer leugnet, diagnostiziert falsch. Er geht von der Voraussetzung aus, daß Rationalität zwar einen technischen, aber keinen ästhetischen Aspekt zeige. Diese Voraussetzung engt den Begriff der Rationalität völlig unbegründet ein, und diese Einengung kann vielleicht einen traditionellen Sinn haben, aber eine prospektive Bedeutung besitzt sie nicht. Es gibt in diesem Buch eine allgemeine These, die zwar nur hier explizit ausgesprochen wird, aber sonst in allen Erörterungen, fein verteilt, implizit gegenwärtig ist. Sie liegt in der Behauptung, daß in jeder Zivilisation eine enge Kommunikation zwischen ihrer technischen und ihrer ästhetischen Realität besteht und daß überhaupt jede Zivilisation sowohl eine technische als auch eine ästhetische Realität besitzt, die, wie in einem System kommunizierender Röhren, auf das gleiche Niveau anzusteigen bestrebt sind.

Daß das geschieht, ist zunächst keine Frage der ästhetischen Konsumation, wie es den Anschein haben könnte, sondern durchaus eine Frage der ästhetischen Produktion, die sich progressiv im Geiste möglicher Mittel, also im Geiste möglicher Zivilisation vollziehen muß, wenn sie diskutabel sein will.

Die Manipulation der Mittel ist es, die den ästhetischen und den technischen Prozeß unserer Zivilisation verknüpft und das Interesse an ein und demselben Niveau hervorruft. Und diese Manipulation der Mittel in der produktiven Ästhetik und in der produktiven Technik erzeugt nicht zuletzt jene artistische Gesinnung und jene artistische Sphäre, denen man heute mit so großem Mißtrauen begegnet; man vermutet eine Entstellung, wo man ein neues Dasein erwarten möchte. Doch in Wirklichkeit ist nur die Hoffnung entstellt und nicht das neue Dasein, auf das sie reflektiert. Da sie eine echte, also realisierende utopische Funktion des Daseins ist, in jenem Sinne, den ihr Ernst Bloch gegeben hat, darf sie die Mittel der Restauration nicht mit den Mitteln der Progression verwechseln.

Ich habe schon in „Aesthetica I“ und in „Aesthetica II“ von den neuen

Mitteln gesprochen, die einerseits aus der allgemeinen Zeichentheorie und andererseits aus den mathematischen und nachrichtentechnischen Informations- und Kommunikationstheorien stammen. Mit ihnen hängen die statistischen Texttheorien einerseits und die statistischen Spieltheorien andererseits zusammen, die, von verschiedensten Seiten entwickelt, selbstverständlich ebenfalls neue Mittel für die Produktion und Analyse im Bereich des Ästhetischen liefern. Dazu kommt alsdann die für den Aufbau einer modernen Ästhetik wichtige neuere Wahrnehmungstheorie, deren Zusammenhang mit der Kybernetik und den Informations- und Kommunikationstheorien von Floyd H. Allport in „Theories of Perception and the Concept of Structure“ (1955) untersucht und dargestellt wurde. Alle diese neuen Mittel konstituieren die moderne Ästhetik im wesentlichen als Statistische Ästhetik einerseits und als Mikro-Ästhetik andererseits. Man ist jetzt in den Bereich der ästhetischen Elemente, in den ästhetischen Atomismus vorgedrungen, in dem es sich um Signale, Zeichen, Funktionen, Gestalten, Zellen, Modulore, Modelle, Raster, Felder, Strukturen, „offene“ und „geschlossene“ Systeme handelt. Das Vordringen des Statistischen und Mikrokosmischen verbindet heute wenigstens methodisch Ästhetik und Physik. Kunst, aufgefaßt als ein Beitrag zur menschlichen Information und zur menschlichen Kommunikation, wird sich der Elemente als artistischer Mittel bedienen müssen, um mitteilbar, um vermittelbar zu bleiben, und so nähern sich in jeder fortgeschrittenen Zivilisation, und das ist ja eine unserer wichtigsten Thesen, die Schemata der ästhetischen und der technischen Kommunikation aneinander an. Das ästhetische Kommunikationsschema erweist sich im Zusammenhang der Zivilisation ebenso sehr als Nachrichtenschema wie auch als Spielschema. Nun transzendiert aber jede ästhetische Terminologie den artistischen Bereich und benötigt eine subtile ontologische Sprache als metaphysisches Reservoir ihrer Begriffsbildung. Es wird sich zeigen, daß die Whiteheadsche Metaphysik, die eine Kosmologie und eine Ontologie darstellt, eine Sprache benutzt, die geeignet ist, ein Reservoir für eine Ästhetik abzugeben, in der Zeichenschemata, Informationsschemata, Kommunikationsschemata und Wahrnehmungsschemata den Produktionsprozeß und Konsumationsprozeß bestimmen. Ästhetische Realisationstheorie, die im Rahmen der Statistischen Ästhetik, nach der Zeichentheorie, Informationstheorie und Kommunikationstheorie abschließend erscheint, ist gezwungen, die metaphysische Sprache zu benutzen, weil sie anders ihr Anliegen nicht ausdrücken kann. Die ontologische Begriffsbildung Whiteheads rückt offensichtlich die Statistische Ästhetik eng an die Metaphysische Ästhetik heran. Und so nachdrücklich wir darüber hinaus auch die ästhetische Aktivität des Menschen als einen essentiellen, nicht akzidentellen Vorgang seiner Zivilisation betrachten, wir sind gleichermaßen der Auffassung, daß der ästhetische Prozeß als solcher ein kosmologischer sei wie der physikalische. „The teleology of the Universe is directed to the production of Beauty“, sagt Whitehead in seinen „Adventures of Ideas“ (1933).

Ästhetik und Zivilisation

Sucht man nach einem Ausgangspunkt für das Verständnis der Lage des Menschen in der technischen Welt, ihrer Zivilisation und ihrer Kultur, so stößt man auf die naturwissenschaftliche Voraussetzung der modernen Anthropologie, daß der Mensch auf dem Wege seiner Entwicklung aus dem ursprünglich geschlossenen tierischen Funktionskreis der Instinkte und der Sicherheit herausgetreten ist und ein offenes Funktionssystem der Information und damit der Unsicherheit auszubauen begonnen hat. Dort war alles mehr oder weniger notwendiger Ablauf; hier aber ist alles der relativen Freiheit seiner Entscheidung, seiner Auswahl überlassen. Es ist klar, daß dieser Weg des Menschen vom Instinktkreis zum Informationssystem ein Weg der Ausbildung seines Geistes, seines Intellektes und seiner Sprache ist. Wir haben hier nicht zu diskutieren, ob die Tatsache, daß das menschliche Wesen im Rahmen der Natur als Mängelwesen, als Wesen ohne definierte Umwelt, als die schwächere Kategorie erschien, jene Entwicklung verursacht hat oder nicht. Wichtig ist für uns nur, festzuhalten, daß dieses Wesen, das den geschlossenen Instinktkreis des Lebens nicht besitzt, aber der beständigen Zufuhr an Information bedarf, um existieren zu können, an die Stelle der natürlichen Realität eine technische Realität gesetzt hat und daß in der Ausbildung dieser neuen künstlichen Welt neben dem vitalen Zwang auch der geistige Zwang nicht verborgen bleibt. Technische Realität, das ist auf der einen Seite also immer der Ausdruck eines vitalen Zwangs und auf der anderen Seite auch der Ausdruck eines geistigen Zwanges, und das ist die Lage, die Sorge und die Hoffnung, die Umwelt, der Humanismus und die Zivilisation: ein System von Schaltern und Leitungen, von Television und Kybernetik, von Funktionen und Aggregaten, von Bürokratien und Organisationen, von Plakaten und Waren, von Giften und Stimulantien, von Rohstoffen und Produktformen, die wie finstere oder verheißungsvolle Zeichen unsere Interessen bestimmen und verteilen, und überall sind die großen Industrien, die Komplexe mit den roten Mauern und den Stacheldrähten, die Felder mit den Hochöfen und Schornsteinen, die Distrikte mit den Straßen, Kanälen und Schienen, die Männer mit der blauen Schürze und den weißen Kitteln, die Plätze mit den Massen sichtbar.

Also erste und zweite Maschinenwelt! Die Maschinen für Arbeit und Energie auf der einen Seite – mit dem großen alten Beispiel des archimedischen Hebels – und dann die Maschinen für Information und Kommunikation auf der anderen Seite – mit dem glänzenden Paradigma der pascalschen Rechenmaschine –: alles entsprungen den Wissenschaften,

der induktiven und deduktiven Organisation des Intellekts und der Ratio, genährt, gelenkt, ausgeschieden und verfeinert, kontrolliert und perfektioniert in den Laboratorien und an den Schreibtischen, und wenn es hoch kommt, nicht nur nach Maßgabe des Geschäftes, sondern auch nach Maßgabe der Vernunft.

Aber inmitten dieses ungeheuer nervösen, rationalen und sensiblen Getriebes die Kunst, noch immer die Kunst, und nicht wie ein Relikt, sondern noch immer wie ein höchst integriertes, lebendiges Agens unseres Daseins mit seinen Widersprüchen und mit seinem Glanz. Also Kunst und Technik, als die entscheidendsten und folgenreichsten Darstellungen im menschlichsten aller Horizonte, im Horizont des *Machens*, in dem die prekären und glücklichen Situationen des Lebens aufleuchten und verwischen.

Tatsächlich besteht ja die ontologische Leistung der Technik wie auch der Kunst nicht nur in einer Weltvermehrung, sondern auch in einer Weltveränderung: das Gemachte stellt eine andere Perspektive der Wirklichkeit und des Daseins dar als das Gegebene, und noch jedes Bewußtsein, das auf ein Selbst reflektieren kann, war hochempfindlich gegenüber solch einer Veränderung, gegenüber dem Wechsel in der ontologischen Perspektive, die das Sein alles Seienden betrifft. Niemand wird leugnen können, daß dieser Horizont des Machens, fragt man nach seinem Sinn, zum Prinzip und zur Struktur des Selbstverständnisses gehört. „Comprendre, c'est fabriquer“, so lautete bereits ein bemerkenswerter Satz des siebzehnten Jahrhunderts. Und in dieser entscheidenden Verbindung von Machen und Verstehen wird es deutlich, daß die Welt, die uns nicht gegeben wird, wir uns selbst geben müssen, und daß die anwachsende Information nicht nur die ursprüngliche Dunkelheit des Objektiven, sondern auch die schöpferische Bodenlosigkeit unserer Subjektivität erhellt.

Die veränderte ontologische, seinsthematische Perspektive: man muß Nietzsche zitieren, der wohl als erster, zwischen Hegel und Heidegger, von einer neuen „Abschätzung des Seins“ sprach und der den nur aufs erste merkwürdig anmutenden Satz formulierte: „Eine antimetaphysische Weltbetrachtung – ja, aber eine artistische“. Man hört heraus, daß es sich schon für Nietzsche um den Übergang von der Metaphysik zur Ästhetik handelt, und man hört auch heraus, daß dieses Moment des Artistischen Technik und Kunst zusammenbringt, indem es beide im Horizont des Machens anvisiert. Nietzsche sprach, wie gesagt, nicht vom Machen, sondern von Abschätzung, und in dieser Abschätzung ist jene Tätigkeit unseres Intellekts, unserer Reflexion und schließlich unseres Selbstverständnisses einkalkuliert, die heute von der Philologie über die Physik bis zur neuen Ontologie und zur Kybernetik eine so große Rolle spielt, nämlich die Interpretation, die Hermeneutik, die Auslegung des Seins. Aber man wird den Horizont des Machens in seiner integralen Bedeutung nicht nachdrücklicher verfechten können als durch die beiden Notizen:

„Der interpretative Charakter alles Geschehens! Es gibt kein Ereignis

an sich! Was geschieht, ist eine Gruppe von Erscheinungen, ausgelesen und zusammengefaßt von einem interpretativen Wesen.“

„Es gibt keine unmittelbaren Tatsachen. Es steht mit Gefühlen und Gedanken ebenso: indem ich mir ihrer bewußt werde, mache ich einen Auszug, eine Vereinfachung, einen Versuch der Gestaltung: das eben ist Bewußtwerden: ein ganz aktives Zurechtmachen.“

Nietzsche, um noch einen Augenblick bei ihm zu bleiben, hat auch als erster die Emanzipation des Ästhetischen, genauer: die ästhetische Befreiung der Materialien, aus denen Kunst gemacht wird, bemerkt, also ihre Loslösung vom Inhalt, vom Gegenständlichen, die mindestens seit Kandinsky unsere Produktionen beherrscht; er hat die „Oberfläche aus Tiefe“ wiederentdeckt, die er als antike Gesinnung verstand und die uns mit den Griechen verbände, diesen „Anbetern der Formen, der Töne, der Worte“, wie er sich ausdrückt. Indessen, lassen wir Nietzsche auf sich beruhen, er besaß die Antizipation, die Vorwegnahme des Kommenden, aber das Kommende selbst war konkreter.

Es stellte sich heraus, daß vom Standpunkt ihrer Gegenständlichkeit betrachtet, die technische Welt in zunehmendem Maße eine gegenstandslose Welt geworden ist, eine Welt, die gegenständlich nicht erfaßt und beschrieben werden kann, an der also die klassischen Form- und Stoffkategorien versagen und in der Funktionen und Strukturen zur Geltung gelangen.

Und zwar war es eine Frage der technischen Entwicklung, daß sich dieser merkwürdig anmutende Sachverhalt zeigte.

Vergegenwärtigt man sich noch einmal diese Entwicklung, so bemerkt man, wie sie in zwei große trennbare Phasen zerfällt: zunächst die erste klassische Maschinenwelt, beherrscht von der Mechanik Newtons und Galileis, ausgerichtet auf die Produktion von Arbeit und Energie, funktional eingestellt auf die Körperwelt und, wie gesagt, mit dem archimedischen Hebel als Beispiel. Dann aber, und der Einschnitt liegt etwa bei 1850 – und in gewisser Hinsicht bildet die klassische Thermodynamik, was ihre Formen und Vorstellungen anbetrifft, eine Übergangserscheinung – die zweite, nichtklassische Maschinenwelt, beherrscht von den Faraday-Maxwellschen Gesetzen, beherrscht von der Elektrodynamik und der Quantentheorie, mehr und mehr ausgerichtet auf die Produktion von Information (Rechenmaschinen) und Kommunikation (Nachrichtentechnik) und mehr und mehr eindringend in die Aktionen unseres Bewußtseins und unseres Geistes. Deutlich kann man erkennen, wie der Prozeß dieser Entwicklung von der Verwendung purer Naturmittel, über ihre Nachahmung, Abstraktion, Denaturierung und Destruktion, vom Modell zur originalen Selbstgebung des Technischen, vom Gegenstand zur bloßen Funktion, von den Substanzen zu den Strukturen, von der Anschauung zur Schematik verläuft. In der Tat: auch in der technischen Sphäre ist der Gegenstand reiner Schein geworden und immer stärker tritt ihr ungegenständliches Dasein hervor. Mag der Mechanismus einer Uhr, eines Getriebes noch in anschaulichen bildhaften Begriffen beschreibbar sein, die Elektrodynamik eines Schwingkreises ist es längst nicht mehr. Nicht eine Gegenstandsontologie ist hier verbindlich, sondern eine Funktions-

ontologie. Wir versammeln schöpferisch eine Welt von mehr oder weniger denaturierten Gegenständen um uns, aber das wesentliche ist nicht, daß sie Gegenstände sind, sondern daß sie es gerade nicht sind . . . Eine fast paradoxe Sachlage, aber keinem Kenner der Entwicklung würde es schwerfallen, jener ersten und zweiten Maschinenwelt auch eine erste und zweite Kunstwelt zuzuordnen. Es hat den Anschein, daß die Situation in der modernen Kunst der Situation in der modernen Technik entspricht.

Zum ersten Male hat auf eine zusammenfassende Weise wohl Kasimir Malewitsch 1913 unter dem Titel „Die gegenstandslose Welt“ eine Entwicklung der Kunst notiert, die der technischen Realität entspricht. Nachdem er Cézanne gründlich untersucht hat und feststellt, daß bei ihm, wie er sich ausdrückt, der „Gegenstand . . . zwischen Zerlegung und Aufbau . . . schwankt“, faßt er die endgültige Konzeption der gegenstandslosen Welt unter dem Schlagwort „Suprematismus“ zusammen und, noch romantische Embleme und Vorstellungen in seiner Theorie bewußt oder unbewußt verarbeitend, erscheinen seine Thesen in folgender Gestalt:

„Keine Ebenbilder der Wirklichkeit – keine ideellen Vorstellungen – nichts als eine Wüste! Die Wüste aber ist erfüllt vom Geist der gegenstandslosen Empfindung, der alles durchdringt – – Mir scheint, daß die Malerei Raffaels, Rubens, Rembrandts usw. für die Kritik und die Gesellschaft nichts als eine Konkretion von unzähligen Dingen geworden ist, die den eigentlichen Wert – die veranlassende Empfindung – unsichtbar macht. Bewundert wird ausschließlich die Virtuosität der gegenständlichen Darstellung.“

Aber in diese verheißungsvolle Feststellung bricht dann eine andere, ziemlich unerwartete, eine letzte Hoffnung des Bürgers, der die Kunst als schönen Schein der fragwürdig gewordenen schönen Seele will:

„Und so steht denn die neue gegenstandslose Kunst da als Ausdruck der reinen Empfindung, die keine praktischen Werte, keine Ideen, kein gelobtes Land sucht . . .“

Also, im gleichen Augenblick, in dem innerhalb der technischen Realität des gegenständlichen Scheins definitiv die gegenstandslose Welt auch in der Kunst aufgedeckt wurde, erscheint diese zunächst in fast unendlicher Distanz zur praktischen Welt des konkreten Daseins. Wie ein Schnitt wird sie durch die reale Welt gelegt, aber diese Welt ist längst die identisch-eine gegenstandslose Sphäre technischer oder künstlerischer, physikalischer oder ästhetischer Funktion. Es ist klar, daß ein Gegenstoß gegen die unendliche Daseinsferne der Kunst erfolgen mußte, und es ist klar, daß er aus den Bereichen der neuen gegenstandslosen Kunst selbst erfolgen mußte. Die Entwicklung von den Suprematisten bis zu den Konkreten und sogar von den Expressionisten bis zu den Tachisten ist deutlich genug durch die Abstoßung des romantischen Ideals der Zwecklosigkeit gekennzeichnet. Mehr und mehr fängt man an, an die Synthesis von Gebrauchsfunktion und Kunstfunktion zu denken, die sich in Begriffen wie „industrielle Formgebung“, „Produktform“ oder „esthétique industrielle“ widerspiegeln. Die Kunstwerke bleiben nicht mehr ausschließlich die Gebilde, an denen das ästhetische Sein exemplifiziert werden

kann, auch das Reich der Gebrauchsgegenstände dringt unaufhaltsam in diese Sphäre ein. Es ist so: die ästhetische Emanzipation, die Befreiung der Materialien, der künstlerischen Mittel zerstörte die semantischen, inhaltlichen, gegenständlichen Bezüge der Bilder, Plastiken und manchmal sogar der Prosa und der Poesie, aber was sie durch den Verlust des Dargestellten, also doch fiktiven schönen Gegenstandes erreichte, das war der reale schöne Gegenstand selbst, also die Produktform, der schöne Gebrauchsgegenstand, und die Entwicklung ging somit vom Naturschönen über das Kunstschöne zum Technischschönen. Die ästhetische Welt, die des Anreizes durch Gegenstände nicht mehr bedürftig war, weil sie nun selbst Gegenstände zum Ziel hatte, ist zu einer Welt geworden, die das Technische in einer Tiefe und in einem Umfang integriert hat, die wir sonst nur vom Physikalischen gewohnt sind. Es ist eine Kunst sichtbar – und in ihr hat die Schönheit keine substantielle, sondern eine strukturelle, keine gegenständliche, sondern eine funktionale Bedeutung – der die physikalischen Momente ebenso einverleibt sind wie die technischen.

Die Tatsache, daß die Physik in der Erforschung der Mikroobjekte die alten Vorstellungen von Substanz und Eigenschaft verlassen hat und selbst das scheinbar gegenständliche Elektron nur noch als Struktur auffaßt und die klassischen kategorialen Begriffe wie „Ort“, „Bahn“, „Impuls“ nur noch zu mathematischen Schemata benötigt, legt den Gedanken nahe, daß heute sowohl das Technische einerseits wie auch das Ästhetische andererseits in einem tieferen, auf Sein und Bewußtsein angelegten Medium ausgebreitet erscheinen, das offenbar nur durch die mathematischen Wirklichkeitsbegriffe der modernen Physik dargestellt werden kann. *Eine physikalische Wirklichkeit höchst mathematischer Struktur, aber statistisch ausgebreitet, als gemeinsamer Seinsbereich der technischen wie der ästhetischen Gestaltung*, das erweist sich heute als das Hauptproblem der unerhört schwierig gewordenen Theorie. Aber diese Theorie muß aufgebaut werden, weil das Ästhetische und das Technische zu weiten kosmologischen Prozessen geworden sind, zu Prozessen, die mindestens unsere gesamte Umwelt, also den Horizont des Machens, im Visuellen, Informativen und Kommunikativen gestalterisch betreffen. So wird der ästhetische Prozeß das Gegenspiel zum physikalischen Weltprozeß, der in der menschlichen Sphäre aufgehoben, integriert werden muß – denn nicht-aufgehoben, nicht-integriert würde er uns nur in der furchtbaren Rolle der Verwesung erscheinen.

Was damit gesagt ist, läßt sich noch anders formulieren: die Kunst ist kein bloßes Stimulans des Lebens mehr, sie ist zu einem Stimulans des Geistes geworden. Nicht auf dem großen empfindlichen Hintergrund unserer Stimmungen und Gefühle wird moderne Kunst verständlich, sondern erst auf dem Hintergrund des Geistes, des Intellekts, der Theorie. Das Schöpferische hat sich jeder Art von Maske oder Dekoration entledigt – „was hätten wir schon zu dekorieren“, fragt Francis Ponge –, das Schöpferische bleibt nackt und rein nur noch selbstbewußte geistige Arbeit, also Notwendigkeit des Daseins.

Was damit erreicht wurde, ist ein Saum der antiken Gesinnung. Denn wir

wissen heute, daß „die Griechen . . . bis zu Aristoteles hin mit dem Begriff der techne das Herstellen-können sowohl im Bereich des Handwerks wie der bildenden Kunst als auch der Wortkunst“ bezeichnet und erfaßt haben. Unser Fazit kann also nur dieses sein: Kunst in der technischen Realität unterliegt, wenn nicht alles täuscht, einem zunehmenden Prozeß kultureller und zivilisatorischer Integration, und in dieser Hinsicht hat offenbar eine neue große Phase für Kunst erst begonnen. Vielleicht ist diese Phase des Eindringens von Kunst, genauer des Eindringens der dem Menschen möglichen ästhetischen Prozesse in seine gesamte Umwelt, in seine innersten zivilisatorischen Aktionen von einer Phase des Rückzugs, des Verschwindens von Kunst im Sinne des freien, luxuriösen Kunstwerkes klassischer Prägung begleitet, ähnlich wie die klassische Metaphysik der Systeme als leichtzerstreubare Gefüge unserer Reflexion sich mehr und mehr in die Wissenschaft und in die Literatur zurückgezogen hat. Aber wenn es auch so wäre, wenn selbst eine Ausstellung von sogenannten Werken fast schon wie eine Antithese zur ästhetischen Entwicklung wirkte, es dürfte seit Hegel nicht unerwartet kommen, und wir hätten keinen Grund, nicht daran zu denken, daß die Stationen auf dem Wege des Verschwindens eines mächtigen Phänomens ebenso wesentlich und bedeutend sein können wie die Stationen auf dem Wege seines Erscheinens.

Man spricht viel vom Zurückbleiben sozialer und existenzialer Institutionen und Urteile hinter den technischen Fortschritten der Epoche. Man wird das Zurückbleiben der ideologischen Voraussetzungen, gewissermaßen der Bewußtseinseinstellungen, aus denen diese komplizierte und unausgeglichene Zivilisation im geistigen und menschlichen Zusammenhang verständlich wird, hinzufügen müssen. Ohne Zweifel reichen in dieser Hinsicht die alten metaphysischen Vorstellungen, die überlieferten Dogmatiken und sozialen Konventionen nicht mehr aus. Die Lage der historisierenden wie auch interpretierenden sogenannten Geisteswissenschaft erhellt gerade die zuletzt genannte Art des Zurückbleibens deutlich genug.

Aber es ist nicht ausgeschlossen, daß mit der Dispersion, der Zerstreuerung, also mit der anwachsenden echten Integration der Kunst in den weitläufigen Netzen der zivilisatorischen Betätigungen, in der körperlichen und geistigen Umwelt das Problem des Seinsverständnisses und des Selbstverständnisses neu aufgerollt wird; daß es nicht mehr im Horizont des Gegebenen, sondern im Horizont des Gemachten die Prinzipien der Lösung gewinnt, und daß also damit nicht mehr die Metaphysik, die immer am Gegebenen orientiert ist, sondern die Ästhetik, die stets auf das Gemachte reflektiert, zur eigentlichen Grundlage der spirituellen und vitalen Weltbewältigung wird.

Nicht das metaphysische Weltverhältnis wäre dann das entscheidende, sondern das ästhetische, und die moderne Ästhetik hätte einen Teil der Aufgabe der klassischen Metaphysik zu übernehmen. Noch immer ist ja der Weltgenuß, die Daseinslust eine wesentliche Kategorie unseres Existierens; unmittelbarstes Weltverständnis enthüllt sich in ihnen, und zwar bis in die feinsten Verästelungen unserer Rationalität. „Genuß, die

Materie zu besiegen, zu verdunsten, zu vergewaltigen . . . Genuß der Atomistik, der mathematischen Punkte . . .“, wie Nietzsche es formulierte. Die Wiederherstellung der ursprünglichen Reinheit, und zwar der spirituellen Reinheit der Technik, ist wohl ethisch nicht mehr zu bewältigen. Die ästhetische Aktion könnte eine letzte Möglichkeit bedeuten. Jedenfalls zeichnet sich als wesentliche Funktion gegenwärtiger und zukünftiger Kunst die Chance ab, die moralisch längst suspekt gewordene Welt, wenn nicht physikalisch, so doch ästhetisch zu rechtfertigen und zu verstehen.

Die Aktualität der Hegelschen Ästhetik

Ein Werk hat in dem Maße immer wieder einmal die Chance, aktuell zu werden, als es vieldeutig ist. Noch jede kompakte Dunkelheit erwies sich als aufspaltbar, und die verschiedenen Beleuchtungssysteme lassen auch verschiedene Strukturen und Konturen hervortreten und Flecken und Bedeutungen wechseln. Vieldeutigkeit ist aber ein sprachlicher Charakter, eine Eigenschaft der Zeichen, die man verwendet, der Rollen, die man ihnen zuweist; und der metaphysischen Sprache (seit Aristoteles verliebt in alles, was das pure Seiende der Dinge und Ereignisse und das reiche, nicht feststellbare Sein dieses Seienden betrifft) gehört die methodische Ausnützung und Erzeugung der Vieldeutigkeit in den Worten und Sätzen, in der Grammatik, Syntax und Logik als wesentliches Merkmal, als artistisches Moment an.

Vergnügen und Leiden des Bewußtseins an Worten, Sätzen und Texten, gleich welcher Art von Prosa, hängt ohne Zweifel mit der sprachlichen Begierde zusammen, sie frei wählen zu wollen, aber nicht immer zu können, und es scheint, daß diese Art von Freiheit in jeder Bewegung und Folge der Gedanken, die man Reflexion nennt, noch am größten und erfolgreichsten ist, und niemand wird leugnen, daß die metaphysische Sprache, die Sprache, die (neben der Mathematik) am nachdrücklichsten den Horizont des Wirklichen beständig übersteigt, das eigentliche Medium der sprachlichen Begierden und der gedanklichen Reflexion darstellt. (Und in jeder Begierde und in jeder Reflexion spielt die Negation eine entscheidende Rolle . . . „setzt der Geist, der von seiner eigenen Freiheit Gebrauch macht, voraus, daß alle die Dinge nicht existieren, an deren Dasein sich auch nur im geringsten zweifeln läßt . . .“, so hat es Descartes in den „Meditationen“ ausgedrückt.) Das sind ein paar Voraussetzungen, von denen aus die neue Aktualität der Hegelschen Ästhetik verständlich werden müßte. Es gehört zur Generosität einer Ästhetik, daß sie uns durch ein Verständnis für ästhetische Produktionen überrascht, die keineswegs zu den klassischen Fällen zählen, angesichts deren diese Ästhetik ursprünglich konzipiert wurde. In diesem Sinne wirkt Hegels Ästhetik, genauer: wirken Hegels „Vorlesungen über die Ästhetik“, ursprünglich herausgegeben von D. H. G. Hotho, 1835, also vier Jahre nach Hegels Tod, auf Grund der Papiere des Autors und der Nachschriften der Freunde, generös und überraschend.

Das ist einer der äußeren Gründe, weshalb dieses umfangreiche Werk, das, sehen wir von der Einleitung ab, aus drei großen Teilen besteht, unser Interesse erregt. Weitschweifig und subtil, analytisch und spekulativ, voll reicher Kenntnisse und überraschender Einfälle durchquert es,

genau wie übrigens die „Phänomenologie“ von 1807, fruchtbar unsere gesamte Epoche. Dort bestimmt es eine dialektisch-klassenkämpferische Ästhetik (Lukacs, Bloch), hier jedoch eine vorwiegend phänomenologisch-existentiell (Heidegger, Sartre) angelegte Auffassung von Kunst; dort beeinflusst es die historisch-soziologischen Arbeiten zu diesem reichen Thema (Horkheimer, Adorno), hier ist es eine Annäherung an die semiotische und semantische Betrachtungsweise. (Daß die offiziellen europäischen Kunst- und Literaturwissenschaften in ihren systematischen und interpretativen Tendenzen von diesen Dingen bisher so wenig berührt wurden, hängt ganz allgemein mit dem schon oft konstatierten Zurückbleiben der Geisteswissenschaften zusammen, und es ist ihr Schaden, nicht der Schaden Hegels, der dadurch entstand).

Was alsdann Hegels Ästhetik, diesen gewaltigen Widerschein seines Systems und zugleich ausgestattet mit allen Zeichen eines Fragments, von innen her heute so wichtig werden läßt, ist die Tatsache, daß wir nicht nur eine moderne Kunst, sondern auch eine moderne Ästhetik haben und daß eben die Hegelsche Ästhetik in mancherlei Hinsicht die Demarkationslinie zwischen klassischer und moderner Ästhetik bezeichnet – eine Grenze, die keineswegs hart und scharf verläuft und abrupt trennt, vielmehr ein schwer zugängliches Gebiet ist, voll Gestein und Maquis und nur mühsam durchquerbar.

Natürlich handelt es sich um eine Interpretationsästhetik. Ästhetische Realität, (das „Kunstschöne“, wie Hegel sagt), ist kein Ergebnis bestimmter Erkenntnis, sondern Ergebnis einer Interpretation, genauer: Ergebnis einer Interpretation im Zusammenhang mit ontologischen Voraussetzungen, die einer abgeschlossenen platonisch-idealistischen Metaphysik angehören.

Jedes Interpretationssystem arbeitet mit Gleichsetzungen, mit Äquivalenzen, die weniger Definition als metaphorische Abbildung bedeuten. Hegels Interpretationssystem bestimmt das „Schöne“ als eigentlichen ästhetischen Zustand, der zu diskutieren ist. Er wird also nicht material und extensional durch „Elemente“ bestimmt, die manipulierbar sind, sondern ausschließlich ideal und intensional als pure „Idee“, eingeschränkt auf „Kunstschönes“.

Dieses „Ideal“ wird zwangsläufig im Zusammenhang seines natürlichen Ortes, nämlich im Zusammenhang des „Geistes“ gesehen, und sofern dieser „Geist“ als ein Akt des „Werdens“ dialektisch, in synthetisierenden Dreierschritten historisches Phänomen wird, entfaltet sich auch das „Ideal“ des „Kunstschönen“ ebenfalls notwendig in einem dialektischen Werden. Auf diese Weise kommt es zu den besonderen „Formen des Kunstschönen“, zur „symbolischen Kunstform“, zur „klassischen Kunstform“ und schließlich zur „romantischen Kunstform“, die somit in einem dialektischen Verhältnis zu einander stehen. Indem nun weiterhin die Idee des „Ideals“ auch „Realität“ verlangt, bilden die „Kunstformen“ konkrete „Künste“ aus, durch deren Werke jene demonstriert werden, also Architektur, Skulptur, Malerei, Musik und Poesie, deren einzelne Epochen wiederum in einem dialektischen Verhältnis zu einander stehen.

Fragt man nach den Errungenschaften moderner Ästhetik im Verhältnis zur klassischen, so wird man etwa auf folgende aktuelle Fakten hinweisen müssen: 1. auf den Übergang von einer gegenständlich-ontologischen Auffassung des Schönen und der Kunst zu einer funktional-semantischen Theorie; 2. auf die Betonung der artistisch-technologischen Momente gegenüber metaphysisch-spekulativen; 3. auf das Herausstellen der historisch-soziologischen Aspekte gegenüber den theologischen; 4. auf die stärkere Theoretisierung und Intellektualisierung der ästhetischen Produktion; 5. auf den Vorzug der rationalen Elemente im Verhältnis zu den irrationalen; 6. auf den Übergang von der schöpferischen Emotion zu einer mehr oder weniger bewußten Programmierung, was Konzeption und Darstellung des Werks anbetrifft; 7. auf die Anvisierung der Kunst als eines Stimulans des Geistes, nicht eines Stimulans des Lebens; 8. auf die Integration der ästhetischen Prozesse im Horizont der technischen Zivilisation.

Hegels Ästhetik hat auf eine merkwürdige und doch überzeugende Weise, summarisch gesprochen, die theoretischen, historischen und gesellschaftlichen Aspekte der Kunst verbunden und in einer allerdings höchst metaphysischen Sprache – der Sprache seines Systems – einheitlich dargestellt. Darauf beruht es, daß sie eine Zäsur und eine Quelle der Anregung werden konnte. Die „Einleitung“ ist ein hervorragend gelungenes Konzentrat, das die wesentlichen Ideen der Konzeption wundervoll präpariert, also die „Wissenschaftlichen Behandlungsarten des Schönen und der Kunst“, den „Begriff des Kunstschönen“, das „Kunstwerk als Produkt menschlicher Tätigkeit“, die „Freiheit der Produktion und der Gestaltungen“, die „Remission des Geistes“ in der „Kunst“, das Überflügeln der Kunst durch den „Gedanken und die Reflexion“, den „Zweck der Kunst“, die „höchsten Interessen des Geistes zum Bewußtsein zu bringen“ usw. Fast genügt es, diese „Einleitung“ zu lesen, wenn man das tiefste Anliegen der Hegelschen Ästhetik kennenlernen will; selbst der polemische Ton kommt hier zum Vorschein, besonders die Spitze gegen die Emotionalisten. Die drei Hauptteile beschäftigen sich in systematischer Anordnung (und zuweilen in unerträglicher schwäbischer Breite) mit der „Idee des Kunstschönen oder das Ideal“, mit der „Entwicklung des Ideals zu den besonderen Formen des Kunstschönen“ und schließlich mit dem „System der einzelnen Künste“. Es mutet merkwürdig an, daß die Darstellung der „Poesie“, die, auffällig spärlich, auch das Problem der „Prosa“ einschließt, am Schluß des Werks im letzten Kapitel des dritten Teils erscheint und wie ein Gegenstück zur „Einleitung“ die ganze Konzeption noch einmal zusammengerafft gleichsam potenziert. Wie die „Einleitung“ ist denn also auch das letzte Kapitel mit den großen Themen des „poetischen Kunstwerks“, der „dichtenden Subjektivität“, der „sich aus der Prosa herstellenden poetischen Vorstellung“, der „eigentlichen Epopöe“, des „epischen Weltzustandes“, des „lyrischen Kunstwerks“, des „Unterschieds der antiken und modernen dramatischen Poesie“ usw. von höchster Modernität und Aktualität. (Aus diesen Kapiteln haben Lukacs und Sartre am meisten gelernt; Lukacs in seinem Frühwerk „Theorie des Romans“ und in seinen späteren Büchern über „Thomas Mann“, „Goethe

und seine Zeit“ usw., Sartre vor allem in „Was ist Literatur?“. Wenn Lukacs von Tragödie im engeren und im weitesten Sinne spricht, so ist es immer die Hegelsche „Kollision“, von der er ausgeht, und wenn Sartre seine Theorie des Engagements darlegt, so reflektiert er auf den zuerst bei Hegel so verwendeten Begriff der „Situation“.) Die dialektischen Momente in der ästhetischen Produktion sind es, die das Historische und das Systematische verbinden, und es ist der Übergang vom Kunstwerk zur Kunstwelt, der es gestattet, *Kunst unter dem Gesichtspunkt ihres Prozesses* zu sehen. Nur auf dieser eigentümlich Hegelschen Grundlage konnte es etwa seit 1900 zu einer theoretischen Lösung des ästhetischen Zustandes und der ästhetischen Produktion von ihrer konventionellen Fixierung auf das im traditionell-klassischen Sinne genommene Kunstwerk kommen, in deren Folge das entstand, was heute in der *esthétique industrielle* Produktform usw. genannt wird. Hegel reduziert in der „Ästhetik“ den Prozeß der Kunst auf eine Entwicklung, die von der symbolischen über die klassische zur romantischen Kunstform verläuft. Jede dieser Formen wird bestimmt durch das Verhältnis, das die „Idee“ (der Kunst nämlich) zu ihrer „Gestalt“ (oder, wie Hegel auch sagt: zu ihrer „Gestaltung“) gewinnt. In der symbolischen Kunstform „sucht die Idee noch ihren echten Kunsta Ausdruck, weil sie in sich selbst noch abstrakt und unbestimmt ist . . .“ „In dieser schlechthin angemessenen Einheit von Inhalt und Form ist die zweite Kunstform, die klassische, begründet.“ In der romantischen Kunstform setzt der Zerfall wieder ein: „. . . indem ihr Gehalt seiner freien Geistigkeit wegen mehr fordert, als die Darstellung im Äußerlichen und Leiblichen zu bieten vermag“, wird „die Gestalt zu einer gleichgültigen Äußerlichkeit . . ., so daß die romantische Kunst also die Trennung des Inhalts und der Form von der entgegengesetzten Seite als das Symbolische von neuem hereinbringt“ (Einleitung). In dem Maße wie nun bei Kant immer wieder darauf reflektiert wird, daß das Seiende, dessen Erkenntnis zur Diskussion steht, ein Gegenstand (nicht etwa eine Funktion, ein Prozeß) ist, für den die Kategorien und Anschauungsformen apriorisch, also unabhängig von der Erfahrung gelten sollen, so bezieht sich die dialektische Analyse Hegels immer auf eine ästhetische Produktion, die die Gestalt eines Kunstwerks hat; nur für diesen realisierten ästhetischen Zustand gilt die Einteilung der künstlerischen Entwicklung in Phasen, die sich durch den Grad der äquiformen Darstellung eines Gehaltes, durch den Grad der Verwirklichung der Idee unterscheiden. Der Kunstpessimismus Hegels – („Aber wir haben kein absolutes Bedürfnis mehr, einen Gehalt in der Form der Kunst zur Darstellung zu bringen“) – kann letztlich nur als ein Pessimismus gegenüber der ästhetischen Kategorizität des sogenannten Kunstwerks im traditionellen und bürgerlichen Sinne verstanden werden. Ohne Zweifel bleibt die Entwicklung für den losgelösten ästhetischen Prozeß noch offen, offen vor allem für seine Integration in einer Zivilisation, die wesentlich aus Gebrauchs- und Verbrauchsfunktionen besteht, deren detaillierte Prozeßnatur immer deutlicher die Seinshematik von einer klassischen Gegenstandsthematik und einer bürgerlichen Eigentumsthematik befreit. Es ist also tatsächlich der bürgerliche Pessimismus, der in der Ästhetik

auf einen Abschluß der Epochen drängt. Nur im Rahmen dieser von der klassischen Theodizee her bestimmten Metaphysik bleibt Hegel überhaupt am Unterschied zwischen Form und Inhalt, zwischen Gestalt und Gehalt interessiert und gründet das ästhetische Urteil auf das Problem innerer Differenz und deren Beseitigung. Höhepunkt einer Befriedigungs-ästhetik, die, platonisch oder theologisch, in der Kunst das Ideal sieht.

Dennoch brechen gerade in solchen Überlegungen Hegels die Gedankengänge auf, die keiner traditionellen, sondern einer modernen Ästhetik angehören. Die berühmte Definition „Das Schöne bestimmt sich . . . als das sinnliche Scheinen der Idee“ reicht wesentlich weiter als die klassische Vorstellung von einer gegenständlich-ontologischen Substanz dessen, was das Kunstwerk zu einem solchen macht. Sie führt Hegel dazu, die Priorität des „Kunstschönen“ herauszustellen und im „Naturschönen“ nur noch das „Echo“, den „Reflex“ dieses Kunstschönen zu sehen. Das bedeutet die Zerstörung des Gedankens, daß es wirklich von Hause aus schöne, epische, lyrische Gegenstände gäbe (der Duft der Rose, der Mond, Segel im Wind) und die Überleitung zu der Einsicht, die für uns ein Prinzip moderner Ästhetik ist, daß der Duft der Rose, der Mond, die Segel im Wind erst durch die Worte, die Zeichen, die man dafür findet, die Verse, die Aussagen, die man gestaltet, schön, ästhetischer Gegenstand werden. Man faßt heute das, was man Zeichen nennt, als ein dreidimensionales Gebilde, als Gebilde mit drei Freiheitsgraden auf. Jedes Zeichen kann eine Bedeutung haben; darin besteht sein semantischer Freiheitsgrad. Jedes Zeichen kann wieder mit anderen Zeichen in Verbindung treten, neue Zeichengestalten, Zeichenreihen bilden; darin besteht sein syntaktischer Freiheitsgrad, und schließlich kann jedes Zeichen auf seine Beziehung zur Praxis, zur Verwendung, kurz auf seine Relation zum Menschen hin betrachtet werden; darin liegt sein pragmatischer, sein kommunikativer Freiheitsgrad.

Hegel hat nun keineswegs den ästhetischen Prozeß als Zeichenprozeß in einem allgemeineren Sinne aufgefaßt, aber er hat beständig diese Idee umkreist, hat ihr sozusagen Material geliefert. Schon die Verlagerung des Schönen aus der sinnlichen Realität in den sinnlichen Schein bedeutet seine Verlagerung aus der realen Objektwelt in die nichtreale Zeichenwelt. Darüber hinaus zeigen sich aber in der Hegelschen Ästhetik echte Ansätze zu einer ästhetischen Semiotik (Zeichenlehre), zu einer ästhetischen Semantik (Bedeutungslehre) und zu einer ästhetischen Pragmatik (Theorie der ästhetischen Kommunikation). Bereits in der „Einleitung“ wird die Poesie auf „Zeichen“ gegründet, die zunächst bedeutungslos sind, aber dennoch der „konkret gewordenen Vorstellung“ dienen. Auch die „Symbole“ der „symbolischen Kunstform“ werden von Hegel zunächst als Zeichen erfaßt. In der großen Schlußdarstellung über „Die Poesie“ kommt dann die Rolle der Zeichen am deutlichsten zum Vorschein. „Die Sache, der Inhalt soll zwar auch in der Poesie zur Gegenständlichkeit für den Geist gelangen; die Objektivität jedoch vertauscht ihre bisherige äußere Realität mit der inneren und erhält ein Dasein nur im Bewußtsein selbst . . . Der Geist wird so auf seinem eigenen Boden gegenständlich und hat das sprachliche Element nur als Mittel, teils der Mitteilung, teils der un-

mittelbaren Äußerlichkeit, aus welcher er als aus einem bloßen Zeichen von Hause aus in sich zurückgegangen ist.“ Man muß aber berücksichtigen, daß für die Hegelsche Ästhetik nicht die syntaktische Dimension der Zeichen eine Rolle spielt, sondern die semantische, diese vor allem, und dann erst auch die kommunikative. Auch das wird bereits in der „Einkleitung“ vorbereitet. „Bei einem Kunstwerk fangen wir bei dem an, was sich uns unmittelbar präsentiert, und fragen dann erst, was daran die Bedeutung oder Inhalt sei. Jenes Äußerliche gilt uns nicht unmittelbar, sondern wir nehmen dahinter noch ein Inneres, eine Bedeutung an . . . Denn eine Erscheinung, die etwas bedeutet, stellt nicht sich selber, und das, was sie als äußeres ist, vor, sondern ein anderes . . . Ja jedes Wort schon weist auf eine Bedeutung hin und gilt nicht für sich selbst . . . In dieser Weise soll das Kunstwerk bedeutend sein und nicht nur in diesen Linien, Krümmungen, Flächen, Aushöhlungen, Vertiefungen des Gesteins, in diesen Farben, Tönen, Wortklängen . . . erschöpft erscheinen . . .“ Die Betonung der semantischen Dimension der Zeichen macht Hegels Ästhetik zu einer Gehaltsästhetik; eine Emanzipation des sinnlichen Materials, das in der ästhetischen Produktion manipuliert wird, und wie sie manchen Tendenzen der Moderne entspricht, folgt zwar nicht unmittelbar aus den Hegelschen Überlegungen, sie erweisen sich jedoch auch nicht als unvorbereitet; in jedem Falle würde es sich dabei um eine syntaktische Reaktion auf die zu starke Verlagerung des ästhetischen Vorgangs in die semantische Dimension handeln.

Es ist nun interessant zu sehen, daß Hegel, so sehr er Kunst in den Bereich der Bedeutungen rückt, nicht zu einer Darstellung der Probleme der Prosa im Sinne der Literatur gelangt. Er bemerkt natürlich den Aufstieg des Romans, „der modernen bürgerlichen Epopöe“, wie er sagt, „die eine bereits zur Prosa gewordene Wirklichkeit“ voraussetze. Aber eine Ästhetik des Romans entwirft er nicht, und Bedeutung bleibt für Hegel, sofern sie als ästhetisches Ereignis fungiert, eine Angelegenheit der Poesie. Zweifellos wollte Lukacs mit seiner frühen „Theorie des Romans“ die im Grunde von Hegel unterlassene Ästhetik der modernen bürgerlichen Epopöe schreiben, aber erst Sartre, der in „Was ist Literatur?“ ebenfalls mit einer Analyse der Zeichen beginnt, stellt heraus, daß es gerade der Schriftsteller mit den Bedeutungen zu tun habe und daß „das Reich der Bedeutungen . . . die Prosa“ ist. Ich brauche kaum hinzuzufügen, daß aus diesem Grunde genau wie Hegel auch Lukacs und Sartre in der Semantik befangen bleiben und nur sehr wenig Sinn für die syntaktischen Manieren und Experimente in der Prosa besitzen. Sie reflektieren bei einem Phänomen, wie es James Joyce darstellt, sofort auf die kommunikative Rolle der syntaktischen Erfindungen, keineswegs auf die artistische Funktion.

Aber auch das berührt wieder Probleme der Hegelschen Ästhetik. Und zwar stoßen wir damit auf die kommunikationstheoretischen Zusammenhänge dieses Werks. Schon im ersten Teil führt Hegel den Begriff der „Situation“ ein. Er entspricht dem Ausdruck „Weltzustand“. Die Situation differenziert den allgemeinen Weltzustand in einen poetischen und einen prosaischen. Es wird deutlich ausgesprochen, daß der poetische

Weltzustand geistiges Dasein voraussetzt, der prosaische Weltzustand aber prosaische Wirklichkeit. Entsprechend sind die Ausdrücke „poetische“ und „prosaische Vorstellung“, „poetisches und prosaisches Bewußtsein“ zu verstehen. Wichtig in der ganzen Analyse, die sich von der „Einleitung“ bis in den Schlußteil hinzieht, ist die Tatsache, daß hier der ästhetische Prozeß überhaupt auf Bewußtsein bezogen scheint und daß dieses Hegelsche Bewußtsein keineswegs als in der personalen Subjektivität eingeschlossener Geist, sondern als Stück der „Realität des allgemeinen Geistes“, als objektive Stufe des Geistes verstanden werden muß. „Dieser Prozeß des Geistes ist, an und für sich genommen, das Wesen, der Begriff des Geistes überhaupt und enthält deshalb die Bestimmung, für das Bewußtsein die *allgemeine Geschichte* zu sein, welche sich in jedem individuellen Bewußtsein wiederholen soll. Denn eben das Bewußtsein ist, als die vielen Einzelnen, die Realität und Existenz des allgemeinen Geistes . . .“, so heißt es ein wenig dunkel in der „Ästhetik“. Es hat den Anschein, als näherte sich Hegel mit seiner Auffassung einem Begriff des Bewußtseins und damit des Geistes, dem keine Wesenheit, keine Gegenständlichkeit, keine Substantialität entspricht, sondern eine Funktion mit ihren Strukturen. Man weiß, daß schon William James in seinem Essay „Gibt es das Bewußtsein?“ (A. N. Whitehead zitiert ihn in „Science and the Modern World“) eine solche Auffassung erörtert hat. „Plump zu leugnen, daß ‚Bewußtsein‘ existiert . . . Ich bestreite nur, daß dieses Wort für eine Wesenheit steht, betone aber nachdrücklichst, daß es allerdings für eine Funktion steht.“ Natürlich ist die Bewußtseinsfunktion sehr viel weiter als ein Bewußtsein; auch ist sie mindestens im Prinzip nicht streng an einen Ort, an eine Schicht, an eine Sphäre des Seienden gebunden. Nun, die Kybernetik, diese von Norbert Wiener begründete und von Gotthard Günther metaphysisch durchgearbeitete allgemeine Wissenschaft der Steuerungsprozesse, die es gestattet, Maschinen zu planen und zu konstruieren, die bewußtseinsanaloge Eigenschaften aufweisen, setzt heute einen Bewußtseinsbegriff voraus, der sich auf keine Bewußtseins-Wesenheit, sondern auf eine Bewußtseins-Funktion bezieht. Und das, was man im Zusammenhang mit der Kybernetik als „Information“ bezeichnet, erfaßt letztlich genau die funktionalen und strukturalen Verhältnisse, die auch jenem erweiterten, gewissermaßen nicht mehr in der Subjektivität eingeschlossenen, aber auch noch nicht zu bloßer objektiver Materie umgebildeten Bewußtsein zukommen.

Meiner Auffassung nach setzt uns erst diese Bewußtseinsfunktion, die im modernen Begriff der Information steckt, instand, Hegels ästhetische Theorie der beständigen dialektischen Korrespondenz zwischen Sein und Bewußtsein zu begreifen. Es ist das alte Problem von Georg Lukacs, auf das wir damit einerseits von der Hegelschen Ästhetik und andererseits von einer modernen Informationsästhetik her stoßen, deutlich formuliert schon in der Frühschrift „Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik“ (1918) und noch enthalten in der letzten Arbeit über Thomas Manns „Felix Krull“ unter dem Titel „Das Spielerische und seine Hintergründe“ (1955). Dort heißt es, die „Ästhetik . . . statuiert ein ruhendes Gleichgewicht zwischen . . . Subjekt und Objekt“ (wie nach N. Wiener und G. Günther

„Information“ den dritten Bereich zwischen Subjektivität und Objektivität ausmacht); hier wird „der Stil des Romans . . . durch die Art der Wechselbeziehung zwischen Sein und Bewußtsein . . . bestimmt“. In beiden Formulierungen, der frühen wie der späten, kann man die Hegelsche Ästhetik und die Hegelsche Dialektik entdecken und man möchte, darüber hinaus, diese Elemente auch in modernen Begriffen Information und Kommunikation (dem Informationsbetrag entspricht ein Kommunikationsbetrag) aufspüren.

Tatsächlich erweisen sich manche Probleme der Kunst heute zwar als ästhetische im Sinne von Information, aber als dialektische im Hinblick auf Kommunikation. Hegel hat, wie gesagt, in der Ästhetik Kunst und Gesellschaft in einen Zusammenhang gebracht, aber darin war auch die tiefe Beziehung zwischen Kunst und Arbeit, zwischen Kunst und Besitz eingeschlossen. Das Idyllische in der Kunst wird verdammt durch den Hinweis auf die Arbeit, aber die Idee des Besitzes wird dennoch für das Ideal, das die Kunst produzieren soll, in Anspruch genommen. „Am geeignetsten für die ideale Kunst wird sich daher ein dritter Zustand erweisen, der in der Mitte steht zwischen den goldenen idyllischen Zeiten und den vollkommen ausgebildeten allseitigen Vermittlungen der bürgerlichen Gesellschaft“. Georg Simmel bemerkte in seinem Aufsatz „Der Begriff und die Tragödie der Kultur“ (1912), daß „das Kunstwerk“ deshalb einen „so unermeßlichen Kulturwert“ darstelle, „weil es aller Arbeitsteilung unzugänglich“ sei, denn „Arbeitsteilung“ löse „das Produkt als solches von jedem einzelnen der Kontribuenten los . . .“ Natürlich entsteht auch diese Diagnose Simmels, die den Kunstpessimismus Hegels fortsetzte, auf dem Boden einer Befriedigungsästhetik, die zu Provokationen, zu einer die saturierte Klasse provozierenden Kunst keine Prinzipien entwickelt hatte. Offensichtlich bedurfte es erst der Ablösung der ästhetischen Idee von einem Gegenstand, der als Kunstwerk luxuriös in Besitz genommen werden konnte, und ihrer Umbildung zur ästhetischen Funktion, die sich (als ästhetische Information, die also nicht nur von der traditionellen Subjekt-Objekt-Relation, sondern auch von der klassischen Form-Gehalt-Differenz dispensiert wäre) auf die gesamte Umwelt, die gebraucht und verbraucht wird, ausdehnen ließ, um die Grundsätze moderner Provokationsästhetik zu gewinnen. Aber das sind Dinge, die schon jenseits der Ästhetik Hegels liegen, wenn sie auch bereits in das prospektive und produktive Feld seiner Dialektik gehören und von ihr gewissermaßen angesaugt werden.

Exkurs über die 'Ästhetik Lukacs'

Wir unterscheiden heute zwischen spekulativer „Interpretationsästhetik“, in der die ästhetischen Zustände bzw. Eigenschaften Ergebnisse der Interpretation sind und rationaler „Feststellungsästhetik“, für die die ästhetische Realität der künstlerischen Objekte ein Inbegriff objektiv feststellbarer Merkmale ist. Nach Hegels „Ästhetik“ darf heute die Ästhetik Georg Lukacs' als integrales Beispiel einer „Interpretationsästhetik“ gelten, einer Interpretationsästhetik, die ein modernes Korrelat zu Hegels Konzeption darstellt.

Georg Lukacs, der 1885 geborene ungarische Philosoph und Schriftsteller, darf zweifellos als der wichtigste Literaturtheoretiker, Kritiker und Ästhetiker der marxistischen Welt bezeichnet werden. Daß er erst jetzt, im hohen Alter, eine ebenso umfassende wie detaillierte Ästhetik als abgeschlossenes, wissenschaftliches und philosophisches System veröffentlicht, zeigt an, wie konsequent er in diesen Dingen die vitale und geschichtliche Erfahrung der Kunstwerke voraussetzt. Der Begriff der Kunst, den diese Ästhetik als ihren problematischen Gegenstand benötigt, ist dementsprechend an der Tradition gebildet; eine progressive und konstruktive Auffassung der Kunst, wie es marxistisch sinnvoll sein könnte, zeichnet sich nicht ab. Die marxistische Ästhetik sieht sich offenbar auch durch Georg Lukacs nicht in die Lage versetzt, gewisse Strecken der künstlerischen Zukunft vorwegzunehmen. Es wird kräftig interpretiert, aber nicht antizipiert.

Noch gänzlich an Hegels Geschichtsmetaphysik und Ästhetik orientiert, hat Georg Lukacs schon 1920 „Die Theorie des Romans“ publiziert, die er weniger als kunstphilosophischen, sondern mehr als geschichtsphilosophischen Versuch über die Formen und Inhalte der großen Epik aufgefaßt wissen will. Erst mit dem grundsätzlichen Werk „Geschichte und Klassenbewußtsein“, das 1923 herausgekommen ist, bestimmen Marx und Engels und Lenin die philosophischen und ästhetischen Grundlagen der kritischen Essays über Figuren und Werke der Weltliteratur. Ich darf an die bekannten Aufsätze über „Goethe“, „Thomas Mann“, „Balzac“ u. a. erinnern. In diesen Arbeiten erscheint die ästhetische Botschaft der sprachlichen Kunstwerke wesentlich als eine inhaltliche, ihre kommunikative Funktion wird als gesellschaftliche angesehen und die Kritik, die man ihr zuwendet, erfährt eine politische Zuspitzung. Mit der „Einführung“ in Hegels „Ästhetik“ von 1951 und mit den „Beiträgen zur Ästhetik“ von 1954 verselbständigen sich die ästhetischen Aspekte der geistesgeschichtlichen Untersuchungen, und die Möglichkeit eines neuen

marxistischen ästhetischen Systems zeichnet sich ab. Jetzt liegt der erste Teil in zwei Bänden unter dem Titel „Die Eigenart des Ästhetischen“ vor. Wie gesagt, es handelt sich um eine marxistische Ästhetik. Analyse und Konzeption gehen also 1. materialistisch und 2. dialektisch vor. Materialistisch, d. h. daß auch in der Kunst der materielle gesellschaftliche Unterbau als Träger des geistig gestalteten Überbaus anzusehen ist; und dialektisch, d. h. daß auch die Entwicklung der Kunst in gegensätzlichen Phasen verläuft, die sich im Sinne des berühmten hegelschen Dreischritts wie „These“, „Antithese“ und „Synthese“ verhalten. Sofern diese dialektische Struktur der Geschichte schon der hegelschen Ästhetik zugrundeliegt, ist Lukacs' marxistische Konzeption zugleich auch eine hegeliatische.

Damit hängt zusammen, daß die Ästhetik Georg Lukacs' noch in einem weiteren Punkt an Hegels Ästhetik heranrückt. In beiden Fällen wird nämlich unter Ästhetik letztlich kein Methodensystem zur Erforschung ästhetischer Gegenstände verstanden, sondern ein Interpretationssystem, das ihrem allgemeinen Verständnis dient. Daß es sich dabei bei Hegel um ein metaphysisch-idealistisches und bei Lukacs um ein gesellschaftskritisch-materialistisches handelt, ändert an dieser Beziehung wenig. Denn genau mit diesem Berührungspunkt verrät sich auch die geistesgeschichtliche aber nichtnaturwissenschaftliche Ästhetik-Konzeption der beiden Autoren, und es läßt sich nun für Lukacs hinzufügen, daß seine interpretative und klassifizierende Ästhetik, die im Grunde nicht das Objekt, sondern seine Kommunikationsmöglichkeiten untersucht, nichts zu tun hat mit dem, was man heute Moderne Ästhetik nennt und darunter die numerisch und messend vorgehende statistische Informationsästhetik verstanden wird.

Im Einzelnen wird nun die „Eigenart“ des „Ästhetischen“, wie Lukacs sie versteht, durch folgende Merkmale erläutert:

1. durch das Prinzip der „Widerspiegelung“ der „Wirklichkeit“, die natürlich nicht nur die physikalischen Verhältnisse der Gegebenheiten, sondern auch die gesellschaftlich und geschichtlich fixierten Bewußtseinslagen der Menschen einbezieht; insbesondere trennt Lukacs die „abstrakte Form der ästhetischen Widerspiegelung“ wie sie im Rhythmus, in der Symmetrie und in der Proportion auftritt, von den „Problemen der Mimesis“ im konkreten Sinne;
2. durch das Prinzip der „Ablösung“, das in jedem ästhetischen Vorgang wirksam sein soll. Darunter wird die Tatsache verstanden, daß die „ästhetische Widerspiegelung“ ihren Sachverhalt vom „allgemeinen Boden des Alltagslebens“ ablöst;
3. durch das Maximum „evokativer“, d.h. beschwörender, herbeiführender, unmittelbar veranlassender, verursachender, verändernder Kräfte im Akt der „ästhetischen Widerspiegelung“.
4. durch das Faktum der seinsmäßigen Autonomie, Selbständigkeit, Abgrenzbarkeit bzw. Objektivierbarkeit der künstlerischen Gegenstände im Bereich aller gegebenen oder gemachten Objekte;
5. durch den „Doppelsinn“ der Kunst, einerseits eine subjektunabhän-

gige „Objektivität“ und andererseits die tiefste „Subjektivität“ ihrer Gebilde zu intentionieren;

6. durch die Tendenz jeder Art künstlerischer Gestaltung auf die Herausstellung von etwas „Typischem“, insbesondere was den Entwurf von menschlichen Figuren und Handlungen anbetrifft;

7. durch die wesentliche „Unbestimmtheit“ der „ästhetischen Sphäre“ und ihrer Gegenstände, ein Merkmal übrigens, das schon für Nietzsches Begriff von Kunst wichtig war und von entscheidender Bedeutung für die Kennzeichnung der „ästhetischen Realität“ als einer statistischen in der modernen Informationsästhetik ist;

8. durch den „Pluralismus“ der ästhetischen Sphäre, d. h. durch die vielfachen und von einander unabhängigen Möglichkeiten künstlerischer Gestaltung;

9. durch die Einführung der „defetischisierenden“ Funktion der Kunst, die dem einzelnen hergestellten künstlerischen Objekt den Charakter der verdinglichten Ware, des bloßen Hergestelltseins in einem Prozeß von Arbeitsteilungen wieder nimmt; bekanntlich sprach Marx im „Kapital“ von „Fetischcharakter“ der „Ware“ im Sinne der in ihr enthaltenen verdinglichten gesellschaftlich-ökonomischen Verhältnisse; sofern nun die von Lukacs eingeführte und tiefliegende Kategorie der Defetischisierung“ einen dem Warenprozeß entgegengesetzten Vorgang in der Kunst andeutet, handelt es sich bei ihr um eine äußerst charakteristische Anwendung marxistischer Begriffsbildung in der Ästhetik;

10. durch die gleichermaßen harmonisierende und dialektische, also zusammenfügende und ausschließende Leistung im künstlerischen Schaffensprozeß, was das Verhältnis von „Form“ und „Inhalt“ anbetrifft.

Diese zehn Bestimmungsstücke der „ästhetischen“ Eigenart eines künstlerischen Objektes zeichnen sich, wie man leicht erkennt, dadurch aus, daß sie nicht im eigentlichen Sinne an einem solchen Objekt feststellbar sind. Sie werden vielmehr durch Interpretation erfaßt, sie betreffen also weniger den objektiven Zustand des Kunstwerks selbst als vielmehr seine Beziehung zum Schöpfer auf der einen und zum Betrachter auf der anderen Seite; es liegt, wie gesagt, ein Interpretationssystem vor, das die ästhetische Sphäre fast ausschließlich uner dem Aspekt ihrer Kommunizierbarkeit, nicht aber unter dem Aspekt ihrer Realität deutet.

Gleichwohl faßt Georg Lukacs seine zehn Hauptmerkmale des „Ästhetischen“ durch ein stark materialistisch bzw. physiologisch orientiertes übergreifendes semiotisches, d.h. zeichenmäßiges Interpretationssystem zusammen. Er führt ein besonders ästhetisches „Signalsystem“ ein, das er als „Signalsystem I“ bezeichnet und das er im Sinne einer Art physiologischer Ästhetik, wie sie der Tierpsychologe Lorenz oder auch Arnold Gehlen anstrebt, zwischen dem „Signalsystem I“, der sogenannten „bedingten Reflexe des russischen Physiologen Pawlow und dem „Signalsystem II“ der Sprache plaziert. Durch dieses besondere ästhetische „Signalsystem I“ werden insbesondere die von Lukacs nuanzierten „evokativen“, also „auslösenden“ Kräfte der „ästhetischen Widerspiegelung“ erklärt und in den Mittelpunkt der ästhetischen Gestaltung gerückt.

Ich möchte aber hinzufügen, daß wenigstens durch die Einführung eines

solchen „auslösenden“ ästhetischen Signalsystems, das einer Integration der einzelnen Interpretationsschemata zu einem Gesamtschema dient, ein gewisser Anschluß an die neueren Kommunikations- und Informationstheorien der Ästhetik erreicht wird. Denn in diesen ästhetischen Konzeptionen zerfällt die methodische Analyse in einen semiotischen und einen numerischen Teil.

Vielleicht ist es notwendig zu betonen, daß wie die Ästhetik Hegels auch die Ästhetik Lukacs' eine Gehaltsästhetik darstellt, eine Ästhetik, die zwar ständig von der Adäquation zwischen Inhalt und Form spricht, aber die Elemente, die sie zur Interpretation bringt, dem Bedeutungsbereich der Darstellung bzw. der Gestaltung entnimmt. Das, was in der Informationsästhetik „Material“ genannt wird und ebenso Formelement wie Inhaltselement sein kann, sofern es nur der zeichenmäßigen und zahlenmäßigen Bestimmung zugänglich wird, und mit dessen Manipulation der eigentliche ästhetische Prozeß beginnt, bleibt bei Georg Lukacs außerhalb der Betrachtung.

Diese Ästhetik ist ein Alterswerk. Als solches übertrieben auf Komplettierung aus, abschweifend und langatmig, aufarbeitend und bedächtig, voller Wiederholungen und vielschichtig alle Bereiche der Kunst einbeziehend und überblickend. Auch ist das Werk noch nicht abgeschlossen, es sollen weitere Bände folgen. Dennoch wird die Ästhetik nicht wie in der statistischen Informationsästhetik als offenes und nie fertiges Feld der Forschung eingeführt, sondern als abschließbares System möglicher Interpretationen künstlerischer Bestrebungen. Daß auf diese Weise die untersuchende Verfahrensweise leicht einer reflektierenden und diese leicht einer dogmatisierenden zum Opfer fällt, ist evident.

Im Ganzen gesehen, stellt also die Ästhetik Georg Lusacs' weniger eine integrale wissenschaftliche Theorie als ein zusammengesetztes philosophisches System dar. In der wissenschaftlichen Theorie dominiert immer eine Methodologie, die auf Einzelfälle bzw. Einzel-Probleme anwendbar ist. Im philosophischen System hingegen werden die Interpretationstechniken nicht methodisch, sondern nur intuitiv gehandhabt werden können. Das mag mit dem im Hintergrund der Konzeption Georg Lukacs' immer wieder auftauchenden weltanschaulichen Kriterium des Marxismus zusammenhängen, verleiht aber leider dem gesamten Unternehmen schließlich doch einen gewissen konservativen, wenn nicht reaktionären wissenschaftlichen Zug. Jede abgeschlossene Theorie ist als solche historisch, nicht unmittelbar aktuell für Forschung, und sofern Georg Lukacs sein ästhetisches System als theoretisch abgeschlossenes entwickelt, involviert er zwar seine historische Bedeutung, dokumentiert aber zugleich seine Bedeutungslosigkeit für die aktuelle ästhetische Forschung.

Ästhetische Kommunikation und Information

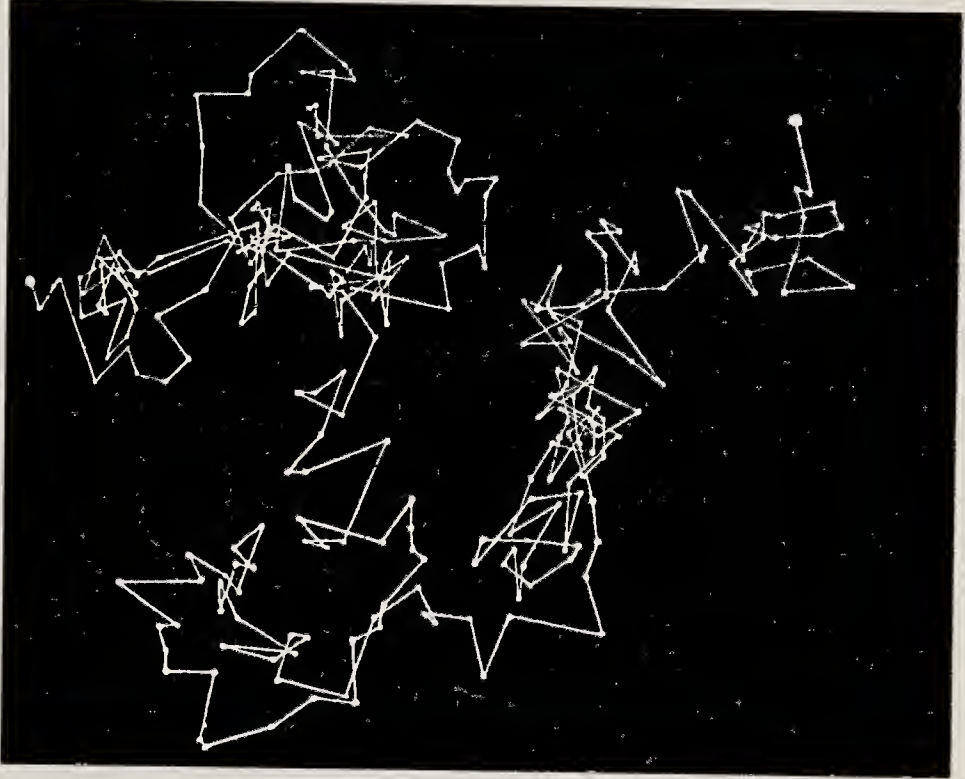
Eine ästhetische Aussage ist sinnvoll, wenn es wenigstens im Prinzip möglich ist, sie auf eine ästhetische Produktion zu beziehen; sie reflektiert in jedem Falle auf die empirisch und geschichtlich gegebene Kunstwelt, aber sie bedeutet kein Dekret, sondern nur eine in Theorie umgesetzte, nachdrückliche Erfahrung.

Begriffe und Aussagen, die von Zeichen, Informationen und Kommunikation handeln, sind auf ästhetische Produktionen (vom Kunstwerk bis zur Produktform, von der lyrischen Formulierung bis zum Werbetext) anwendbar, weil der ästhetische Prozeß bis in seine feinsten Verästelungen hinein, sondiert man ihn nur deutlich genug von den tragenden physikalischen Vorgängen, nacheinander als Zeichenprozeß, als Informationsprozeß und als Kommunikationsprozeß aufgefaßt werden kann, und zwar so, daß der vorangehende Prozeß erst den nachfolgenden konstituiert.

Es bereitet keine Schwierigkeit, eine ästhetische Produktion sowohl in ihrer Ganzheit als Zeichen zu deuten, wie auch im Einzelnen aus Zeichen aufgebaut zu denken. Der Nachweis des Zeichencharakters im einzelnen wie im ganzen gehört jeweils zum Akt der ästhetischen Analyse, der ästhetischen Interpretation und der ästhetischen Beurteilung als den drei Hauptphasen der ästhetischen Kritik. Das Verständnis einer ästhetischen Produktion als Zeichen bzw. aus Zeichen muß natürlich zwischen makroästhetischer Realisation und mikroästhetischem Ensemble dieser Realisation unterscheiden.

Sofern nun jede Darstellung in Zeichen als Information im allgemeinen Sinne bezeichnet werden darf, und Kommunikation im engeren Sinne zunächst einmal als eine Replikation der Darstellung aufgefaßt wird, geht ihr also der Informationsprozeß und der Zeichenprozeß voraus. Jeder spezifisch ästhetischen Zeichenbildung folgt also die spezifisch ästhetische Information und die spezifisch ästhetische Kommunikation nach. Kunstwerke, ästhetische Produktionen geben nicht Information schlechthin, sie geben ästhetische Information, und sie bedeuten auch keine Kommunikation schlechthin, sondern ästhetische Kommunikation.

Ein Zeichen, bestimmt durch seine drei Funktionsdimensionen, der syntaktischen, semantischen und pragmatischen, sowie gegeben durch seinen Zeichenkörper, den Zeichenträger und seinen Umkörper, die Zeichensituation, verändert, differenziert jeweils eine bestehende Situation, in die es hineingelangt. Voraussetzung ist, daß das Zeichen, ein im Prinzip nicht nur extensionales, sondern auch intentionales Sein, sich hinreichend von seiner Umgebung abhebt.



Brown'sche Molekularbewegung
Ein strukturelles Grundmodell thermodynamischer Prozesse

Wie das Zeichen selbst hat auch die Situation ihre drei Freiheitsgrade, ihre drei Funktionsdimensionen, die syntaktische, die wir Struktur, die semantische, die wir Sinn, die pragmatische, die wir Kommunikation nennen. Jede Zeichensituation ist die Differenz zweier Situationen, der Situation nach Eintritt des Zeichens und der Situation vor Eintritt des Zeichens:

$$S_n - S_v \rightarrow Z_s$$

Dementsprechend darf auch – syntaktisch – jede Zeichenstruktur als Differenz zweier Strukturen aufgefaßt werden, der Struktur nach Eintritt des Zeichens und der Struktur vor Eintritt des Zeichens:

$$St_n - St_v \rightarrow Z_{st}$$

Ein Zeichen kann also als strukturerzeugende Funktion aufgefaßt werden, und zwar pflegt man die entwickelten Strukturen in zentrierte und nicht zentrierte einzuteilen. Es ist selbstverständlich, daß die bloße Darstellung eines Systems nach seinen Elementen noch keine zentrierte Struktur zum Ausdruck bringt, erst die Berücksichtigung der Verteilung nach einem oder mehreren bevorzugten Elementen wäre eine zentrierte Strukturierung. Eine zentrierte Struktur, als Ganzes genommen, kann wieder vom Charakter eines Zeichens sein.

Auf Grund der vorstehenden Definition des Zeichens kann nun allgemein die Zeichenfunktion in der Form

$$Zf = Zk (z_1 \dots z_n)$$

geschrieben werden.

$Z_k (z_1 \dots z_n)$ bedeutet prozeßmäßig die Komposition des Zeichenensembles $z_1 \dots z_n$ zu einer Gesamtheit Z_k , die wieder vom Charakter eines Zeichens ist. Diese spezielle Auffassung des ästhetischen Prozesses als Zeichenprozeß ist erforderlich, weil die Morrissche Definition der künstlerischen Prozesse als Zeichenprozesse dies in einem pragmatistischen Wertverlauf verschwinden läßt und keineswegs plausibel oder klar ist. $Zk (z_1 \dots z_n)$ heißt als Ergebnis Konstellation. Konstellation ist der gestalttheoretische Ausdruck, der dem gestaltungstheoretischen Ausdruck Komposition entspricht. Vom Standpunkt der Komposition aus bedeutet die Konstellation eine Verteilung, vom Standpunkt der vorangehenden Konzeption aber eine Auswahl. Infolgedessen läßt die Zeichenfunktion eine doppelte Deutung zu: als Verteilungsfunktion

$$Zf = Z_v (z_1 \dots z_n)$$

und als Wahlfunktion

$$Zf = Z_w (z_1 \dots z_n)$$

Aus der Geschichte der Ästhetik und der Kunsttheorie läßt sich belegen, daß das Wesentliche der ästhetischen Prozesse zu fast allen Zeiten in einem eigentümlichen Ordnungsvorgang gesehen wurde, dessen Deter-

mination in größtem Ausmaße von der freien Wahl des Künstlers abhängig gemacht werden sollte. Wie in unserer Auffassung bezog man mehr oder weniger deutlich Verteilung und Wahl sowohl auf inhaltliche wie auch formale Bestimmungsstücke.

Sowohl das, was unter Verteilung wie auch das, was unter Wahl verstanden wird, hat Zeichencharakter.

Information und Kommunikation, aufgefaßt als Darstellung und als Darstellung einer Darstellung, sind letztlich Zeichencharaktere, verständlich und meßbar als bestimmte Verteilung oder Anordnung gewisser Materialien, hervorgegangen aus Auswahlen.

Zeichen und Struktur, als Elemente genommen, stellen die beiden fundamentalen Fälle insbesondere der ästhetischen Verteilung dar. Gebrauch und Bedeutung beider innerhalb der natürlichen Sprache stellt ihren Zusammenhang mit den Funktionen der Verteilung und der Auswahl heraus. Wir verlangen von einem Zeichen mindestens, daß es sich hinreichend deutlich von seiner Umgebung abhebt und wählen es unter diesem Aspekt aus. Von Struktur hingegen reden wir in einem Sinne, der auf aufzeigbare Regelmäßigkeit, auf hinreichende Wiederholung anspielt, deren Extension unserer Wahl überlassen ist. Ein Zeichen kann Strukturen erzeugen, eine Struktur kann Zeichen töten, aber auch verstärken. Der ästhetische Reiz des Unterbrechens, des Abbrechens, des Weglassens, des Torso, des Fragments beruht vorwiegend auf dem Verhältnis zwischen Zeichen und Struktur. Unterbrochene, abgerissene Struktur gewinnt leicht Zeichencharakter. Die Begriffe Zeichen und Struktur verhalten sich stark irrelevant gegenüber den klassischen Begriffen Quantität und Qualität. Auch der Begriff Verteilung dispensiert vom Unterschied, der zwischen Quantität und Qualität gern gemacht wird. Darüber hinaus kennzeichnen Ausdrücke wie Zeichen, Struktur, Verteilung und Wahl sehr viel deutlicher als Begriffe wie Quantität, Qualität, Form und Inhalt die Welt der ästhetischen Produktion als dem Horizont des Machens zugehörig.

Ästhetik im Sinne einer Analyse, Interpretation und Kritik einer ästhetischen Produktion ist nur soweit möglich, als sie als Darstellung einer Darstellung Feststellbares, Invariantes in der ästhetischen Produktion erfaßt, das den Bereich der Sprache nicht im Prinzip transzendiert. Die Tatsache, daß sowohl der ästhetisch-produktive wie der ästhetisch-replikative Prozeß in Zeichen, ästhetischen Zeichen und sprachlichen Zeichen, sich abspielt, macht Ästhetik im Sinne einer Metasprache zur Kunst erst möglich. Die Ästhetik kann nur das in der ästhetischen Produktion erfassen, was, wie eben Zeichen und Struktur, als Invarianz faßbar ist, weil sie, die Ästhetik selbst, wieder als ein System von Zeichen und Strukturen konstituiert werden kann. Mathematik ist eine für Ästhetik geeignete Sprache, weil Mathematik ein subtiles, abstraktes und operatives System von Zeichen, Strukturen und ihren Regeln darstellt.

Wenn eine ästhetische Produktion, z. B. ein Kunstwerk, als Darstellung im Sinne einer ästhetischen Information (also als Information über Verteilung und Auswahl ästhetischer Zeichen und Strukturen) verstanden wird, dann sind Analyse, Interpretation und Kritik bereits Formen der Replikation dieser Darstellung, somit Formen der Kommunikation, repro-

duzierte Darstellung der ursprünglich produzierten in einem neuen Darstellungsfeld. In dem Maße wie die Kommunikation neue Mittel und deshalb neue Zeichen benutzt, ist sie im Verhältnis zur Information selektiv. Der Selektionsprozeß, mit dem der Prozeß der ästhetischen Produktion anhebt, erzeugt zuerst die ästhetische Information und setzt sich fort in allen Formen ästhetischer Kommunikation; es tritt eine Folge von Darstellungsprozessen ein, beginnend mit der Darstellung, die sich fortsetzt in eine Darstellung der Darstellung usw. Nacheinander erscheinen Zeichen, Zeichen von Zeichen, Zeichen von Zeichen von Zeichen, und mir scheint, daß diese Art von Iterierbarkeit wesentlich zum ästhetischen Prozeß gehört. Offensichtlich unterscheidet sich in dieser Hinsicht die physikalische Welt erheblich von der ästhetischen. Physikalische Gegenstände (Signale) sind nicht in dieser Weise iterierbar; der Ausdruck Gegenstand eines Gegenstandes oder gar Gegenstand eines Gegenstandes eines Gegenstandes hat keine Bedeutung.

In „aesthetica II“ haben wir zwischen zwei wichtigen Verteilungsprozessen unterschieden: zwischen dem physikalischen und dem ästhetischen. Beiden Prozessen wurde eine kosmologische wie auch eine kosmogonische Bedeutung zugesprochen.

Der physikalische Prozeß wurde durch ein Maß für zunehmende partikuläre Unordnung im Sinne wahrscheinlicherer, regelmäßigerer Verteilung (also durch Entropieprinzip und durch Ergodenhypothese) gekennzeichnet. Ein thermodynamisches (abgeschlossenes) System (das aus verschiedenartigen Partikeln n_1 im Zustand z_1 , n_2 im Zustand z_2 usw. besteht, derart, daß jeder z -Nummer bestimmte n -Nummern entsprechen, was man dann Komplexion oder Mikrozustand nennt) besitzt (nach Boltzmann) eine zunehmende Entropie (partikuläre Unordnung, Mischung), solange der höchste Wert der Gleichmäßigkeit der Verteilung noch nicht erreicht ist. Das System unterliegt also einem Prozeß, der im Laufe der Zeit Zustände kleinerer Gleichmäßigkeit in der Verteilung (d. h. geringerer Wahrscheinlichkeit) in Zustände höherer Gleichmäßigkeit in der Verteilung (d. h. größerer Wahrscheinlichkeit) überführt. Die Entropie erscheint also als eine Funktion der Wahrscheinlichkeit der Verteilung: $E = f(W)$. Die thermodynamische Wahrscheinlichkeit W bedeutet nichts anderes als die „Zahl der Komplexion von Mikrozuständen, die diesen Makrozustand realisieren“, kurz die „Zahl der Realisationsmöglichkeiten des Makrozustandes“, der der wahrscheinlichste ist. Es hat sich gezeigt, daß die genaue Beziehung zwischen E und W durch die Gleichung $E = k \ln W$ gegeben ist (wobei k die Boltzmannsche Konstante bedeutet).

Der ästhetische Prozeß war als eine Art Gegenprozeß zum physikalischen aufgefaßt worden, und in dieser Hinsicht stellte er zunächst nichts anderes als einen Prozeß der Information dar. Jede Information konstituiert sich als eine der physikalischen Verteilung, die auf statistische Regelmäßigkeit bzw. Wahrscheinlichkeit der Partikel aus ist, entgegengesetzte Entwicklung. Information beruht gerade auf statistischer Unregelmäßigkeit bzw. Unwahrscheinlichkeit der Verteilung, somit auf Anordnung der Elemente. In dem Sinne wie Entropie im physikalischen Prozeß als Maß für (molekulare) Unordnung fungiert, stellt Information, wie insbesondere N.

Wiener und L. Brillouin gezeigt haben, ein Maß für Ordnung dar. Unsere These ist nun diese, daß der Prozeß der Information gerade im ästhetischen Prozeß Ausprägung erfährt und dem physikalischen Prozeß entgegenarbeitet. Der ästhetische Prozeß soll also durch seinen Gehalt an Information und durch die Art dieser Information gekennzeichnet werden. Das besondere Anliegen ist, die subjektiv oder psychologisch gefärbte These von der Existenz eines ästhetischen Wertes oder der Existenz einer ästhetischen Qualität durch die Formulierung der ästhetischen Information, also durch meßbare Verteilungs- bzw. Anordnungsfunktionen, zu ersetzen.

Die Deutung der Informationsprozesse als den thermodynamischen entgegengerichtete Vorgänge macht es möglich, zur Darstellung beider die gleichen Mittel, nämlich die mathematischen Mittel der Statistischen Mechanik zu benutzen. Nur im Rahmen der Darstellungsmittel der Statistischen Mechanik erscheint die Ästhetik als eine Art negativer Physik.

Die Anwendung der Darstellungsmittel der Statistischen Mechanik in der Theorie der Information und Kommunikation geht im wesentlichen auf N. Wiener in „Cybernetics or control and communication in the animal and the machine“ (1948) und Claude E. Shannon und Warren Weaver in „The mathematical theory of communication“ (1949) zurück.

Der Informationsbegriff, von dem in der statistischen Informationstheorie Gebrauch gemacht wird, resultiert aus der Einsicht, daß Information mit einer Selektion verknüpft ist. Man spricht deshalb von selektiver Information und macht diesen Begriff zur Grundlage der statistischen Überlegungen. Der grundsätzliche Ansatz zur Berechnung der Informationsmenge einer aus Buchstaben bestehenden Nachricht stammt von N. Wiener und C. E. Shannon; der Ansatz sieht vor, daß man die statistische Häufigkeit bzw. die Auswahlwahrscheinlichkeit jedes Buchstabens mit dem Logarithmus dieser Häufigkeit bzw. Auswahlwahrscheinlichkeit multipliziert und dann die entstehenden Produkte addiert. Daß dabei der Logarithmus zur Basis 2 genommen wird, hängt mit der Einheit der selektiven Informationsmenge, dem elementaren Selektionsquantum, dem Informationsatom, wie man gelegentlich auch sagt, zusammen. Denn es ist klar, daß das elementare Selektionsquantum (das folgt aus dem Wesen der Selektion) in der einfachen Alternative zwischen zwei Werten, zwei Möglichkeiten und dgl. besteht. Geht man also (mit C. E. Shannon, W. Weaver, St. Goldmann u. a.) von einer Menge von n-Zeichen oder n-Botschaften, die jeweils unabhängig voneinander sein sollen und zur Auswahl stehen, aus und bezeichnet die zugehörigen Auswahlwahrscheinlichkeiten mit $p_1, p_2 \dots p_n$, dann ist der Ausdruck für die

$$\begin{aligned} \text{Information} &= - (p_1 \log_2 p_1 + p_2 \log_2 p_2 + \dots p_n \log_2 p_n) \\ &= - \sum_n p_n \log_2 p_n \end{aligned}$$

Hiernach erweist sich also die Information als eine statistische Größe, die, sieht man vom Vorzeichen ab, dem thermodynamischen Maß für Entropie, die ja auch eine statistische Größe darstellt, in der Wahrscheinlich-

keiten summiert werden, entspricht. Was man allgemein bemerkt, ist dies, daß auf Mengen (unabhängiger) Zeichen gewisse Vorstellungen und rechnerische Überlegungen der statistischen Mechanik angewendet werden können und daß im Prozeß der Informationsbildung abstrakter Art (deren Zeichen, was ihren Sinn betrifft, ebenso unbestimmt bleiben sollen wie die Information selbst) solche Mengen unabhängiger Zeichen stets einer Verteilungsfunktion, einer Sortierung, einer Anordnung, einer Auswahl, einer Entmischung unterworfen werden können. Die Information, die sich ergibt, die hergestellt wurde, die ausgewählt wurde, bedeutet also statistisch nichts anderes als die Angabe des Zustandes der Verteilung, der Sortierung, der Anordnung, der Auswahl, der Entmischung der ursprünglichen Menge unabhängiger Zeichen, ähnlich wie die Entropie in der Thermodynamik den Zustand der Mischung, der Unordnung, der Verteilung der Partikel bzw. Mikrozustände durch Wahrscheinlichkeitswerte ausdrückt.

Information, nur möglich, wenn eine Menge von Zeichen oder Elementen vorliegt, in der sie gebildet wird, ist also eine Funktion der Auswahl, der Anordnung, der Verteilung der Zeichen oder Elemente in dieser Menge, die primär völlig ungegliedert sein kann; dementsprechend kann die Information durch den Grad der Mischung, der Entropie der vorgegebenen Zeichen- oder Elementenmenge errechnet werden. Die Maßzahl der Entropie gibt den Grad der Mischung bzw. Entmischung, kurz den Grad der Gliederung an, der seinerseits der Menge an Information entspricht.

Wenn die Gliederung der Zeichen- oder Elementenmenge derart beschaffen wäre, daß die Wahrscheinlichkeit, mit der ein bestimmtes Zeichen oder ein bestimmtes Element an einer bestimmten Stelle erscheint, gleich derjenigen wäre, mit der auch jedes andere Zeichen oder Element an dieser Stelle erscheinen könnte, dann hätte die Mischung, die Entropie, die Ungliederung ihren größten Wert erreicht; die Information wäre die geringste; die Unfreiheit in der Wahl dieses oder jenes Elementes oder Zeichens wäre am größten und die Gliederung bestünde in einer regelmäßigen Verteilung. Deutlich sieht man auch, daß die Vorstellungen und Begriffsbildungen der Statistischen Mechanik abstrakt genug sind, einerseits Vorgänge der Thermodynamik und andererseits Vorgänge der Information zu beschreiben und zu berechnen. In beiden Fällen handelt es sich um die Formulierung „feststellbarer“ Zustände im Verlauf gewisser Prozesse, und diese Zustände können als Ordnungen bzw. Unordnungen oder als Wahlfreiheiten bzw. Unfreiheiten (Zwänge) gedeutet werden. W. Fucks in „Mathematische Analyse des literarischen Stils“ (1953) und G. Herdan in „Informationstheoretische Analyse als Werkzeug der Sprachforschung“ (1954) haben die Terminologie und Methodologie der neuen Mittel der Statistischen Mechanik bzw. der Informationstheorie benutzt, um mit ihrer Hilfe wenigstens in die Grundlagen und in die Vorhöfe ästhetischer Analysis der Kunstwerke einzudringen, indem sie statistische Verteilung textlicher Elemente wie Buchstaben, Silben, Worte, Aussagen usw. (Fucks), aber auch metrischer und rhythmischer Elemente wie Versfüße und anderer (Herdan) unter dem Gesichtspunkt ihrer Entropie bzw. Mischung bzw. Verteilung (Fucks) oder ihrer Abhängigkeit von Zwang und

Zufälligkeit (Herdan) betrachtet haben. Für Fucks wird die Entropie (S) eines Textes, dessen Elementenmenge (K) durch die Merkmalswerte (i)

einzelner Elemente (p_i) und ihrer Häufigkeiten $\left(p_i = \frac{z_i}{K} \right)$ definiert ist,

zur „Stilcharakteristik“, die wiederum durch einen Betrag von der Form $S = - \sum p_i \log p_i$ meßbar wird. Nimmt man in diesem Ausdruck den Logarithmus zur Basis 2, dann erhält man den Ausdruck für Information. „Stilcharakteristik“ kann also durch die Information festgestellt und berechnet werden. Nun ist die Information ein nachrichtentechnischer und Stilcharakteristik ein ästhetischer Begriff, und beide werden statistisch-logarithmisch definiert. Das für Ästhetik entscheidende Problem besteht darin, in welchem Sinne man und mit welchem Recht man ästhetische Merkmale bzw. ästhetische Prozesse durch statistische Angaben, die sich auf selektive Information beziehen, kennzeichnen und messen darf.

Die Vorentscheidungen, die gefällt werden, wenn man einen ästhetischen Zustand durch eine zugeordnete Information bestimmt, die statistisch dem Ausdruck für die negative Entropie der Zeichen- oder Elementenmenge, aus der der ästhetische Zustand hergestellt wurde, entspricht, bestehen darin, daß dieser ästhetische Zustand 1. Ausdruck einer Verteilungsfunktion, 2. Ausdruck einer Auswahlfunktion und 3. Ausdruck der Tatsache ist, daß innerhalb eines geschlossenen ästhetischen Prozesses (Herstellungsprozesses eines bestimmten Kunstwerkes) der Betrag der Ordnung, der Komposition, der Gliederung der vorgegebenen Zeichen- oder Elementenmenge im Prinzip eine beständig anwachsende Größe darstellt, also eine Tendenz auf Unwahrscheinlichkeit der Anordnung, der Verteilung, der Auswahl der in Betracht kommenden ästhetischen Elemente zu Zeichen und Zeichenkonstellationen (im Sinne des reziproken Wertes ihrer Wahrscheinlichkeit) besitzt. Unter den ästhetischen Produktionen nimmt das sogenannte reine Kunstwerk (als klassisches Kunstwerk) insofern eine singuläre Stellung ein, als es am ehesten als Ergebnis eines (mindestens im Prinzip) abgeschlossenen Prozesses gedacht und aufgefaßt werden kann, durch den ein Makrozustand (Kunstwerk = zu einem Gesamtzeichen gegliederte Zeichenmenge) durch Mikrozustände (Elemente, Zeichen) realisiert wird. Alle anderen ästhetischen Produktionen, etwa der Gebrauchskunst, der Technik usw., sind nicht in diesem Sinne Ergebnisse abgeschlossener (selbständiger und unabhängiger) Prozesse. In dem Maße wie die thermodynamische Entropie primär für abgeschlossene physikalische Systeme formuliert wird, wird hier die informationstheoretische Entropie auf abgeschlossene ästhetische Systeme bezogen. Tatsächlich sind solche ästhetischen Systeme genau wie die Information Ausdruck einer Verteilungs- und Auswahlfunktion, und beide, also die relative Häufigkeit eines bestimmten Zeichens wie auch die relative Freiheit, die man besitzt, es unter anderen verfügbaren Möglichkeiten auszuwählen, sind zu Beginn des ästhetischen Prozesses im Verhältnis zur Häufigkeit und Auswahlmöglichkeit anderer Zeichen (unter den überhaupt vorgegebenen) im allgemeinen keineswegs statistisch bevorzugt. Im großen und ganzen sind die Wahrscheinlichkeiten, ausgewählt zu werden

und zu erscheinen, für alle Zeichen der verfügbaren Menge zunächst einmal gleich. Aber einmal gewählt, bleibt der ästhetische Zeichenprozeß durch diese Wahl mitbestimmt. Es handelt sich also um einen Vorgang, der das ästhetische System unter der beständigen Berücksichtigung gewisser Vorzugswahrscheinlichkeiten hervorbringt, die ihrerseits wieder von Wahrscheinlichkeiten abhängen. Offenbar gehört der ästhetische Zeichenprozeß zu jener Klasse von Prozessen, die mit gleichen Wahrscheinlichkeiten, also rein stochastisch, beginnen, in deren Verlauf jedoch die Wahrscheinlichkeit, mit der bestimmte Zeichen ausgewählt werden können und auftreten, immer größer wird, indessen die Wahrscheinlichkeit für gewisse andere (der vorgegebenen Menge, über die verfügt werden kann) sich immer stärker verringert und schließlich verschwindet. Die Kommunikation dieses Prozesses, wie jede Kommunikation durch die Anzahl der verfügbaren Wahlen, also durch Parameter der Freiheit gemessen, ist so beschaffen, daß sie zu Beginn der ästhetischen Aktion, wenn die Wahlfreiheit am größten ist und die Ungewißheit in bezug auf das Resultat ebenfalls den höchsten Wert besitzt, ein Maximum darstellt. Aber diese Freiheit wird während der Entstehung des ästhetischen Systems, des Kunstwerks verbraucht, die Komposition saugt sie auf, verzehrt sie, indessen sichtbarlich die Gliederung, die Ordnung, der Zwang anwächst. Die Information, die das ästhetische System, das Kunstwerk schließlich bietet, ist meßbar durch den Wert der verbrauchten verfügbaren Wahlen, durch die verzehrten Freiheiten, durch den Betrag an Kommunikation, der darin steckt. Der ästhetische Prozeß hat als abgeschlossen zu gelten, wenn der erreichte Grad an Ordnung durch keine weitere Ordnung, der erreichte Grad an Gliederung durch keine weitere Gliederung, die erreichte Information durch keine weitere Information mehr verändert werden kann; wenn kein hinzufügbares Zeichen die gesamte Zeichensituation mehr verschärfen kann und der verwirklichte Makrozustand durch weitere Mikrozustände nicht mehr beeinflussbar ist.

Der Übergang von der partikulären Unordnung der Elemente zu ihrer kompositionellen Ordnung (etwa die Übertragung der Farben von der Palette auf die Leinwand) ist im ästhetischen Zeichenprozeß also nicht beliebig. Dementsprechend ist natürlich auch die erreichte Anordnung, also Konstellation der Elemente zu Zeichen nicht völlig zwanglos. Die Freiheit, die betätigt wird, ist in keinem ästhetischen Prozeß eine pure Spontaneität, sondern eine Wahl, also eine Folge von Alternativen. Das bedeutet jedoch, daß das Auftreten eines Elementes, eines Zeichens, eines bestimmten ästhetischen Arrangements niemals völlig unvorhergesehen, daß eine Verteilung niemals von maximaler Unwahrscheinlichkeit, d. h. gleich dem reziproken Wert der errechneten Wahrscheinlichkeit einer Verteilung, Anordnung u. dgl. sein kann.

Jede Anordnung, jede Verteilung, jede Wahl wird durch ein Reglement gesteuert, das den maximalen Informationsfluß (I_m), der idealiter möglich wäre, auf einen wirklichen Informationsfluß (I_r), der tatsächlich gegeben wird, herabdrückt. Man sagt, das Reglement führe eine Redundanz ein, deren Größe durch

$$R = \frac{I_m - I'}{I_m}$$

mathematisch definiert und gemessen werden kann.

Die Redundanz spielt, wie gesagt, in jedem ästhetischen Prozeß eine entscheidende Rolle. Wie zum Aufbau jeder Information ist auch für die ästhetische Information das Schema eine Kategorie. Redundanz repräsentiert den Betrag, mit dem ein Reglement ästhetisch wirksam wird. Sie sorgt gewissermaßen dafür, daß die Unwahrscheinlichkeit des ästhetischen Zustandes, also seine statistische Beschaffenheit, nicht jenen Grad erreicht, der seine Apperzipierbarkeit, seine Wahrnehmung unmöglich macht. Die Redundanz eines ästhetischen Prozesses, die also ästhetische Wahrnehmung und damit ästhetische Verständigung erst möglich macht, kann natürlich, den Dimensionen des Zeichens entsprechend, auf verschiedene Weise eingeführt werden: syntaktisch (etwa durch Grammatik und Syntax), semantisch (durch Gegenständlichkeit oder durch die Fabel, überhaupt durch sogenannte Inhalte) und schließlich pragmatisch (etwa in der Form religiöser, politischer, ideologischer Tendenzen).

Die Notwendigkeit der Redundanz zur ästhetischen Wahrnehmung belehrt uns ohne Zweifel darüber, daß nicht jede unwahrscheinliche Verteilung schon eine ästhetische ist. A. Moles hat in seiner Arbeit „Informationstheorie der Musik“ (1956) zwischen semantischer Modalität und ästhetischer Modalität einer Information unterschieden und sie als die beiden wichtigsten Wahrnehmungsmodalitäten überhaupt aufgefaßt. Natürlich ist das möglich. Aber man darf dabei nicht außer acht lassen, daß auch die ästhetische Modalität selbst einen semantischen Aspekt haben kann. Um der Schwierigkeit zu entgehen, faßt Moles unter der semantischen Modalität alles „Genormte, objektive Definierbare, Logisierbare usw.“ zusammen. Der ästhetischen Modalität entsprächen alsdann Gesetze und Ordnungen, die nicht allgemeingültig, sondern individuell seien. Danach könnte also sehr wohl ein semantischer Modus einer Information einen ästhetischen Aspekt haben und ein ästhetischer Modus könnte auch einen semantischen involvieren. In beiden Fällen, innerhalb der semantischen wie auch innerhalb der ästhetischen Modalität einer Information, gibt es jene Möglichkeit höherer Freiheitsgrade, die die Redundanz vermindern und die Originalität vergrößern. Die These, auf die A. Moles in seiner Arbeit so viel Wert legt, daß nämlich die ästhetische Information die Eigenschaft habe, die normale Kapazität des Hörers zu überschreiten, stellt nichts anderes als die wahrnehmungstheoretische Variante unserer kosmologischen Formulierung dar, danach ästhetische und physikalische Prozesse eine (ordnungstheoretisch und makro-statistisch) entgegengesetzte Orientierung haben.

Die Genesis eines ästhetischen Systems, eines Kunstwerkes insbesondere, motiviert deutlich genug, daß die ästhetische Wahrscheinlichkeit, wie man analog zur thermodynamischen Wahrscheinlichkeit in der Gleichung für Information die Auswahlwahrscheinlichkeiten bezeichnen kann, eine der physikalischen Tendenz auf wahrscheinliche Verteilung entgegengesetzte Tendenz auf unwahrscheinliche Verteilung besitzt. Gerade

Im ästhetischen Zeichenprozeß wird der Zeichenfluß, der eine bemerkenswerte und wesentliche Tendenz nicht auf wahrscheinliche, sondern auf unwahrscheinliche Verteilung der Zeichen hat, erst dann zu einem Informationsfluß, wenn er durch Redundanz, durch Reglement gesteuert ist. Jedes Kunstwerk erweist sich letztlich als der statistische Makrozustand „seltsamer Kompositionen, die dazu geschaffen scheinen, uns zu zeigen, daß die Seltsamkeit ein integrierender Bestandteil des Schönen ist“, wie es Charles Baudelaire in seinem ersten großen Essay über Edgar E. Poe ausgedrückt hat. Aber in dem Maße wie die Redundanz für den Prozeß der apperzipierbaren Realisation eines Kunstwerkes verantwortlich ist, läßt sich auch seine Idee von seiner Konkretion theoretisch trennen. Nur vom Begriff der Redundanz her, die die restlos unwahrscheinliche Verteilung der Zeichen im Zeichenfluß, also die maximale ästhetische Information verhindert, kann das ideale Kunstwerk äußerster Perfektion vom realen Kunstwerk unvermeidlicher Dispersion unterschieden werden. Es entsteht die Vorstellung der ästhetischen Idee, die Vorstellung eines Kunstwerks, dessen Redundanz so gering ist, daß es nicht wahrnehmbar ist, eine Vorstellung, die in manchen Kunsttheorien schon direkt oder indirekt formuliert worden ist, aber es entsteht auch der Hinweis, daß Realisation, Wahrnehmung und Feststellung von Kunst im Prinzip stets nur approximative Prozesse bedeuten. Im allgemeinen, so wird man hinzusetzen, gibt es für den ästhetischen Sachverhalt immer nur den Existenzbeweis der Konstruktion, des Machens, der Gestaltung, kurz, den Existenzbeweis der direkten Realisation, nie den indirekten Existenzbeweis der bloßen Möglichkeit.

Im Hinblick auf einen solchen Verlauf läßt der ästhetische Prozeß zunächst den natürlichen, im eigentlichen Sinne (wie in jeder Übertragung einer Information) störenden und zerstreuenden physikalischen Trägerprozeß hinter sich, streift auch den technischen, artifiziellen, manipulierenden Vorgang ab und transzendiert die Phase der bloßen Reproduktion und Nachahmung realer Gegenstände in irrealen der Fiktion, durch deren klassische seinsthematische Anordnung die artistischen Mittel der Worte, Töne, Farben, Formen, Aussagen usw. bereits eine erste unwahrscheinliche Verteilung, im Verhältnis zur physikalischen Verteilung genommen, gewonnen hatten; schon die darüber hinaus einsetzende Abstraktion bedeutet das Verlassen einer Anordnung, die ja schließlich nichts anderes als eine Ordnung, eine Verteilung, eine ästhetische Information mit Hilfe gegenständlicher Kategorien darstellt; aber das Durchlaufen dieser Phase der Abstraktion ist notwendig, um die höchste Phase der Selbstdarstellung der ästhetischen Medien, die Phase der Konkretion der bloßen Worte, Töne, Farben, Formen, Aussagen usw. zu erreichen. Die Entwicklung der klassischen gegenständlichen zur abstrakten und darüber hinaus zur ungegenständlichen und konkreten Kunst Mondrians, Vantongerloos, Bills usw. ist nicht nur eine historische Tatsache, sondern gehört zur Natur des ästhetischen Prozesses selbst. Natürlich tritt dann andererseits gerade mit der ästhetischen Selbstdarstellung der Mittel das Problem auf, ihrer Physikalität und Materialität zu entgehen; zu nahe ist hier der sensuell-physikalische Aspekt an den semiotisch-

ästhetischen herangerückt. In der konkreten Kunst bleibt gewiß das System noch ästhetisches System, siegreich im Kampf gegen die Physikalität der Farben, aber im Tachismus ist das schon nicht mehr der Fall. Hier übernimmt, wie wir in „aesthetica II“ nachwiesen, ein physikalischer Prozeß die Funktion des ästhetischen und täuscht den Flecken als Zeichen vor, während es sich in Wirklichkeit bei ihm um ein Signal handelt. (Th. W. Adorno hat in seiner „Philosophie der Neuen Musik“ einen analogen Vorgang notiert, als er die Anfänge der atonalen Musik besprach: „Die ersten atonalen Werke sind Protokolle im Sinne von psychoanalytischen Traumprotokollen. Die Narben jener Revolution des Ausdrucks aber sind die Kleckse, die auf den Bildern so gut wie in der Musik als Boten des Es gegen den kompositorischen Willen sich festsetzen, die Oberfläche verstören und von der nachträglichen Korrektur so wenig wegzuwischen sind wie die Blutspuren im Märchen.“)

Information und Kommunikation erweisen sich also als zwei Auffassungen, zwei Bezeichnungsweisen für ein und denselben Sachverhalt: die Darstellung, die Gestaltung aus Zeichen; durch den Begriff der Information ist er statistisch auf das Maß der Ordnung, das er präsentiert, zurückgeführt, während der Begriff der Kommunikation vornehmlich seine verbrauchte Freiheit der Auswahl herausstellt. Man gewinnt leicht die Einsicht, daß diese in gewisser Hinsicht doppelte Begriffsbestimmung auf der einen Seite eine Alternativlogik der Wahl, auf der anderen Seite aber eine Symmetrietheorie der Ordnung hervorruft. Beide, Alternative und Symmetrie, sind zweiwertige Funktionen; dort handelt es sich um wahr und falsch bzw. Positivität und Negativität, hier aber um rechts und links, oben und unten u. dgl. Wie die Alternative als elementare Wahl (Entscheidung), so erscheint die Symmetrie als elementare Ordnung (Bilateralität). In dieser Hinsicht steckt in jeder Information sowohl eine Alternativlogik als auch eine Symmetrietheorie. Alternativen geben Information wie auch Symmetrien. Information wird durch ihre Basierung auf der Alternative auch zur logischen Information, und zwar im Sinne der Darstellung einer Aussagenstruktur, die aus zweiwertigen Alternativen aufgebaut gedacht werden kann, aber im analogen Sinne kann Information durch ihre Basierung auf elementarer Symmetrie auch zur ästhetischen Information werden im Sinne der Darstellung einer Ordnungsstruktur, die aus bilateralen Symmetrien konstituierbar ist. Symmetrien haben syntaktischen Zeichencharakter, und die Tatsache, daß Symmetrien Gruppen bilden, daß sie also zu weiteren Symmetrien zusammensetzbar sind, bestätigt sie als ästhetische Zeichen und bestätigt, daß sie ästhetische Information entwickeln können (wie übrigens alle Muster). Natürlich ist die Symmetriebildung auch ein Redundanzphänomen, was in ihrer Neigung zur Wiederholung, zur Gruppenbildung zum Ausdruck kommt. Durch die Begriffe Information und Kommunikation werden also offensichtlich Alternative und Symmetrie und damit Logik und Ästhetik verknüpfbar. Wir hoben schon hervor, daß in der Informationstheorie hohe Entropien auf geringe Zwänge und geringe Ordnung hinweisen. Aber schon die schwächste Regel, die ja immer eine wenn auch kleinste Auswahl einleitet, stellt einen Zwang, einen Zwang zur größeren Ordnung dar. Die Bildung der ele-

mentaren Symmetrie bedeutet im gleichen Sinne die Wirkung einer elementaren Regel wie die Entwicklung der elementaren Alternative. Symmetrien und Alternativen sind fundamentale Ausdrucksmittel. Darstellungsmittel bzw. Gestaltungsmittel, durch die Information und Kommunikation erreicht werden kann. Daraus erklärt sich einerseits, weshalb Symmetrien (z. B. in der Malerei) ebenso ästhetische Fakten (ästhetische Informationen) sind wie Alternativen (etwa in der Epik und im Drama) und andererseits, weshalb im Prinzip Kunst überhaupt etwas mit Freiheit und mit Regel zu tun hat, insbesondere weshalb sie Freiheit in der Regel aufspeichert, verbraucht. „Es ist ganz klar“, betont N. Wiener, „daß eine zufällige Folge von Symbolen oder ein rein zufälliges Schema keine Information übermitteln kann.“ Aber er fügt hinzu, „daß die Nachricht ein übermitteltes Schema ist, welches seinen Sinn dadurch gewinnt, daß es eine Auswahl aus einer großen Anzahl möglicher Schemata ist. Der Sinnbetrag kann gemessen werden. Es stellt sich heraus, daß einer Nachricht um so weniger Wahrscheinlichkeit zukommt, je mehr Sinn sie enthält . . .“ Zweifellos ist dies der Ursprung der Unwahrscheinlichkeit in den ästhetischen Prozessen, aber man muß hinzusetzen, daß Kunst in jedem Falle zwar ein Maximum an verfügbaren Wahlen investiert hat, aber nur den Betrag an unwahrscheinlicher, unerwarteter ästhetischer Information gibt, den ihre Redundanz zuläßt; darauf beruhen Faszination und Fragilität aller ästhetischen Gebilde, deren „selektive Information“ fast immer zu jener sublimiert wird, die Charles Morris schon „personelle Information“ genannt hat.

Man kann in den berühmten Sätzen Edgar A. Poes von der „rhythmischen Erschaffung der Schönheit“, die sich in „Ursprung des Dichterschen“ finden, eine der frühesten Definitionen für Kunstproduktion sehen, die Technik und Ästhetik zusammenbringt und einen informationstheoretisch faßbaren Sinn hat. Heute sieht man die Praxis dieser „rhythmischen Erschaffung der Schönheit“ in der Zwölftonmusik und im Jazz ihre größten Erfolge gewinnen. „Dem thematischen Rhythmus fällt schließlich das Melos zum Opfer“, formuliert Th. W. Adorno in bezug auf Schönberg. „Der Jazz“, sagt J. E. Behrendt, „hat in allen drei Komponenten des Musikalischen – in Melos, Harmonik und Rhythmus – kennzeichnende Eigenarten. Dennoch ist wesentlich der Rhythmus sein eigentliches Feld.“

Die Informationsästhetik interessiert sich für Jazz insbesondere, weil die ästhetische Information, die er bietet, relativ elementar ist, aber zugleich deutlichen Einblick in die informativen und kommunikativen Konstituenten eines fundamentalen Modells ästhetischer Produktion ermöglicht. J. E. Berendt möchte den Gedanken lancieren, daß Hegels Dialektik zur Genesis des Bewußtseins vom methodischen Rhythmus gehöre. Dabei bezieht er sich natürlich auf die Dreiheit der speziellen Dialektik Hegels und diese Dreiheit steckt auch im Rhythmus, wie überhaupt in jeder „elementaren Botschaft“, die nach A. Moles, aus „Pause, Note 1, Note 2“ bestehe. Das Motiv des „Gegensatzes“ spielt indessen auf die Alternative an, die jede Dialektik antreibt, und tatsäch-

lich ist sie es, die das Spiel zwischen These und Antithese oder call and response bestimmt.

Jan Slawe und J. E. Berendt haben natürlich mit Recht die Zusammenhänge zwischen Jazz und Zeit im kosmologischen und ontologischen Sinne herausgestellt. Jan Slawe, zunächst das dialektische Moment im Rhythmus betonend, stößt auf die „musikgefüllte Zeit“, die selbstverständlich, und darauf legt dann J. E. Berendt den größten Wert, rhythmusgefüllte Zeit ist. „Der Hauptbegriff der Jazztheorie ist Konfliktbildung; diese Konfliktbildungen sind ursprünglich rhythmischer Natur und bestehen im Widerstreit der gleichzeitig durchgeführten verschiedenen Gliederungen der musikgefüllten Zeit“, so heißt es bei Jan Slawe. J. E. Berendt, der die allgemeine Bedeutung des Rhythmus für die Moderne erkannt hat, spricht von der „Kategorie ‚Rhythmus‘, die die Zeit ordnet“. Damit ist man aber schon bei dem, was N. Wiener in bezug auf Information die „Zeitreihe“ nannte.

„Unter Zeitreihe verstehe ich ein Schema, dessen Teile zeitlich ausgebreitet sind“, definiert er. Information wird als Maß der Regelmäßigkeit eines Schemas eingeführt „und insbesondere derjenigen Schematypen, die als Zeitreihen bekannt sind“. Denkt man daran, daß Information in der Informations- bzw. Kommunikationstheorie ein statistischer Begriff ist, wenigstens zunächst, dann findet man, daß die Notiz J. E. Berendts, „Rhythmus und Statistik“ seien „die unmittelbaren Folgen des Kausalitätsverfalles und der Zeitproblematik“, völlig berechtigt ist. Interessant und wichtig für uns sind natürlich zwei methodische Momente des Jazz bzw. der Jazztheorie, die insbesondere von J. E. Berendt wieder herausgestellt wurden: die Gegeneinanderstellung von Komponieren und Improvisieren einerseits und das Zusammenfallen von Improvisator, Komponist und Interpret in der Jazz-Improvisation. Was den ersten Sachverhalt anbetrifft, so ist leicht einzusehen, daß zunächst die frei verfügbaren Wahlen in der Komposition und in der Improvisation durchaus von derselben Art sind. Lediglich der Verbrauch dieser Freiheit ist ein anderer; die Zwänge, die Regeln, die den ungeordneten Phon-Bereich in eine Zeitreihe, in ein Schema verwandeln, dessen Teile zeitlich ausgebreitet sind, haben in der Komposition und in der Improvisation jeweils einen anderen Ursprung und wirken sich anders aus. Die Jazz-Improvisation erweist sich als ein ästhetischer Zeichenprozeß, in dem die Zeichensituation viel elementarer ist als in der Komposition, daher nie verlassen werden kann („Das Er-Improvisierte ist durch den, der es produziert hat, re-produzierbar; aber durch niemand anderen“, sagt J. E. Berendt) und in dem es nicht möglich ist, die syntaktische, semantische und pragmatische Zeichenbewegung voneinander zu trennen („Zur Jazz-Improvisation gehört das Zusammenfallen von Improvisator, Komponist und Interpret“, J. E. Berendt). Es ist klar, daß der Charakter der ästhetischen Information, die der Jazz bietet, eine Folge der Jazz-Improvisation ist. („Das Improvisierte und Er-Improvisierte ist persönlicher Ausdruck einer Situation dessen, der improvisiert und er-improvisiert hat“, schreibt J. E. Berendt.) Aber die Tatsache ihrer Improvisation bedeutet nicht, daß die ästhetische Informa-

tion „personelle Improvisation“ ist. Im Gegenteil, in der ästhetischen Improvisation, wird die „personelle Information“ besonders gering sein. Es scheint, daß das zur Kennzeichnung elementarer ästhetischer Zeichenbewegung gehört, deren Betrag an Kommunikation andererseits gerade einem extremen Betrag an „kollektiver Information“ entspricht.

Offensichtlich, das läßt sich jetzt zusammenfassend sagen, erscheint Jazz, da er wesentlich nicht Komposition, sondern Improvisation ist, als derjenige ästhetische Zeichenprozeß, der am deutlichsten die statistische Natur seiner Produktion, seiner Kunst zu erkennen gibt. Durch die Improvisation wird die Offenheit und Exhibition der statistischen Natur des Jazz begründet, die auch den Exorzismus, die letzte Folge der „kollektiven Information“, begünstigt. Voraussetzung ist die völlige rhythmische Einheit von ästhetischer Information und ästhetischer Kommunikation, also von struktureller Zeitordnung und freier Verfügbarkeit von Wahlen, und diese Einheit definiert hier eine Situation, die nicht verlassen werden kann und die beständig erzwungen, bestehengelassen und fortgesetzt werden will. Auf diese Weise wird die ästhetische Information, also rhythmische Information und kollektive Information, zu einer übertragbaren, übermittelten Kunst, die Massen bildet und vermessen kann, und Jazz verhält sich am Ende tatsächlich wie eine Nachricht, deren Ausbreitungsschema eine Zeitreihe ist und deren Information wahrscheinlich und elementar genug bleibt, um, fast schon wie eine Signalkette, physisch zu wirken und allgemein verständlich zu sein.

Wenn man zusammenfassend aussprechen möchte, was die zeichentheoretische Analyse des ästhetischen Prozesses einerseits und seine informations- und kommunikationstheoretische Betrachtung andererseits schließlich ergibt, so stößt man auf eine neue Auffassung von der ästhetischen Produktion, vom ästhetischen Sein als solchem. Der ästhetische Zustand erweist sich als ein statistischer Zustand, und das heißt, daß die Realität eines Kunstwerkes nur eine statistische Realität ist, eine im Prinzip nur relative Gegenständlichkeit, oder daß der Modus der Mitrealität, den wir als Modus des ästhetischen Seins herausstellten, eine Sphäre nicht feststellbarer Dinge, einen Bereich faszinierender und fragiler Unsicherheit beschreibt, der an Stelle physikalischer Wahrscheinlichkeit ästhetische Unwahrscheinlichkeit setzt.

Nun tritt in jedem Kunstwerk ein vorgegebenes Sein (der Materialien) hinter einem vorgestellten Sein (der Zeichen) zurück. Das vorgestellte Sein ist immer eine Annahme, eine Nichtrealität im Physikalischen und eine Realität im Bewußtsein, während das vorgegebene Sein gerade keine Annahme ist und Realität im Physikalischen und Nichtrealität im Bewußtsein; die gesamte relative und virtuelle Gegenständlichkeit des Kunstwerks erweist sich als ein verwickeltes Gefüge von intentionalen und extensionalen Elementen, von Modi, ausgebreitet zwischen Realität und Nichtrealität, zwischen erstem und zweitem Schein, Schein des Physikalischen im Bewußtsein und Schein des Bewußtseins im Physikalischen, eine Mitrealität, die auf purer Wahrscheinlichkeit, nicht auf Gewißheit beruht. Es kann gar keine Frage sein, daß diese semiotische und statistische Natur des Kunstwerks einerseits die klassische Unterscheidung zwi-

schen Form und Inhalt (Formästhetik und Inhaltsästhetik) desavouiert, andererseits aber die von Georg Lukacs für den ästhetischen Prozeß als so wesentlich bestimmte Subjekt-Objekt-Relation in ihrer Kategorizität erst begründet und bis zur Irrelevanz und Insuffizienz entwickelt. Aber das berührt den Zusammenhang von Logik und Ästhetik, der hier noch nicht untersucht werden kann.

Eine weitere Folge der statistischen Beschaffenheit des ästhetischen Zustandes ist seine sukzessive Loslösbarkeit von der konkreten Darstellung als Kunstwerk. Das Kunstwerk ist nicht die einzige Form, durch die ästhetische Information, und ästhetische Kommunikation arrangiert und gegeben werden können. Das Kunstwerk im klassischen Sinne ist vermutlich nur jene Art der Verkörperung der Zeichenfunktion, durch die der ästhetische Prozeß gegenständlich, vordinglich faßbar wird und in dessen Ablauf auf eine Trennbarkeit von Form und Inhalt, Subjekt und Objekt reflektiert werden kann.

Da die ästhetische Zeichenfunktion als Gesamtheit genau wie die Zeichen, die an ihr beteiligt sind, drei Dimensionen, drei Freiheitsgrade besitzt und syntaktisch, semantisch und pragmatisch orientiert sein kann, besteht für den ästhetischen Prozeß prinzipiell die Möglichkeit, sich komplex oder partikular zu vollenden. Aber gerade die syntaktische Orientierung ist es, die den ästhetischen Prozeß von der mehr oder weniger semantischen Konkretion im klassischen Kunstwerk ablöst und gewissermaßen im gesamten Horizont des Machens eine Möglichkeit der Realisierung bietet und die ursprüngliche ästhetische Zeichenfunktion zu einer ästhetischen Gebrauchsfunktion „umfunktioniert“. Der kategorialen Bedeutung, die das Ästhetische am klassischen Kunstwerk gewann, wird nun die technische hinzugefügt, die das Ästhetische am Gebrauchsgegenstand exemplifiziert.

Dem klassischen Vorrang der semantischen Dimension entspricht ein moderner Vorrang der syntaktischen, der zwar nicht durchgängig, aber letztlich doch kennzeichnend ist und natürlich mit der sichtbarlich tieferen Verwurzelung der ästhetischen Vorgänge und Resultate in einem technologisch und artistisch bestimmten Zivilisationsprozeß zusammenhängt.

Die Bestimmung der Kunst als Information und Kommunikation, also ihre Entwicklung aus dem Maß ihrer Ordnung und dem Maß ihrer Freiheit, läßt einerseits ihre verhängnisvolle Seinsweise erkennen: *die ontologische Unbestimmtheit, die kategoriale, existenziale und funktionale Unsicherheit ihrer Produktionen*, oder wie es Nietzsche wohl ausgedrückt hat, der Zustand, in allen Momenten auch anders sein zu können (wodurch sich gerade das große Kunstwerk auszeichne). Andererseits aber hängt gerade mit diesem Vorzug der Möglichkeit gegenüber der Notwendigkeit der hohe metaphysische Rang der Kunst zusammen: ihr Spiel mit der Natur, ihr Spiel gegen die Realität, ihre Polytechnik der Korrektur und Diminuierung physikalischer Sachverhalte und Prozesse. Spiel, sagte ich, nicht Affront.

Genau darin wurzelt die eigentliche Schwierigkeit, mit der es jede Ästhetik, vor allem die Theorie ästhetischer Information und Kommunikation zu tun hat, daß eben Kunst, indem sie Information und Kommunikation

ist, auch Nachricht ist, die zwischen einem Sender und einem Empfänger, einem Produzenten und einem Konsumenten verläuft und deren Übertragung das eigentliche Spiel zwischen Physik und Ästhetik darstellt und alle Aporien der Störung, der Kodifizierung, der Multiplikation enthält.

Das Problem des Kunstwerks, aufgefaßt als ein Problem der ästhetischen Produktion überhaupt, kann also, und das ist ein Ergebnis unserer Überlegungen, nicht losgelöst werden von dem, was verallgemeinert als ästhetischer Prozeß zu bezeichnen und, etwa im Sinne von Whitehead, von kosmologischer Bedeutung ist. Zu einem ästhetischen Produkt gehört ein ästhetischer Prozeß. In dem Maße wie das ästhetische Produkt als Zeichen oder als eine Konstellation von Zeichen, die selbst wieder Zeichencharakter besitzt, verstanden werden kann, muß auch der ästhetische Prozeß selbst als ein Zeichenprozeß aufgefaßt werden. Aber was aus Zeichen besteht, gibt auch Information, deren Betrag, wie bekannt, mit Hilfe der Anzahl der Alternativen, Wahlen, Entscheidungen, die bei Einführung der Zeichen eine Rolle spielten, bestimmt werden kann.

Das Geben des Zeichens gehört also wesentlich zur Zeichennatur. Es ist sein grundlegendes Moment, erkennbares Resultat der Wahl, der Alternative, der Entscheidung, der Freiheit. Aber man darf nicht übersehen, daß jedes Zeichen – dieses „andere Sein“, dieses „zweite Sein“, dieses „Mitsein“, wie es bezeichnet wurde – wenigstens im Prinzip von vornherein die Möglichkeit besitzt, ästhetisches Zeichen zu sein. Wir verstehen das in dem Sinne, wie Charles W. Morris in „Signs, Language and Behavior“ darauf aufmerksam machte, daß kein Zeichen als solches bereits „ästhetisch“ sei. Die kommunikativen Vorgänge, also Wahl und Verteilung bezüglich der Zeichen, machen ihre ästhetische Funktion aus und überführen ihren Prozeß ins Ästhetische. Erst sofern der ästhetische Modus aus kommunikativ und informativ strukturierten Prozessen hervorgeht, also in Alternativen gründet, zeigt er eine zweiwertige Verfassung, unterscheidet er ästhetische Positivität (das „Schöne“) von ästhetischer Negativität (das „Nicht-Schöne“). Dabei ist die partielle Unbestimmtheit, genauer: die unvollständige Bestimmtheit des Zeichens und damit auch der Konstellation von Zeichen zu beachten. Sie stammt natürlich aus der differenzierenden Grenznatur, die jedes Zeichen auszeichnet, also aus der Eigenschaft, die Welt in einen Subjekt-Bereich und einen Objekt-Bereich zu zerlegen, und zwar derart, daß eben jedes Zeichen (der Zeichenkonstellation und des Zeichenflusses) ebensowohl Subjekt-Bereich als auch Objekt-Bereich repräsentiert. Dieser allgemeine Effekt des Zeichens, total differenziert und partiell unbestimmt zu wirken, begründet erst das Hervorgehen aus der Wahlfreiheit und definiert erst einen spezifisch ästhetischen Charakter, zugleich unwahrscheinlich und wahrnehmbar zu sein. Damit hat man natürlich nur ein gewisses relatives Kriterium in der Hand, ästhetische Information von essentiell anderen Informationen zu unterscheiden. Aber in dem Maße, wie es nicht möglich ist – und darauf wollte ja Morris hinweisen –, eine Klasse von Zeichen apriori und eindeutig als ästhetische auszuzeichnen, ist es auch nicht möglich, apriori und eindeutig die Klasse der ästhetischen Informationen festzulegen.

Wir unterscheiden natürlich zwischen ästhetischer Information und Kunst-

werk. Ästhetische Information ist der weitere, Kunstwerk der engere Begriff. Kunstwerke sind Träger, Mitteilungsformen ästhetischer Information, und ästhetische Informationen sind strukturelle Mitteilungen, also Mitteilungen über Anordnungen und Ordnungen zu Ganzheiten, Gestalten u. dgl. im Zusammenhang mit Verteilungen und Wahlen, in denen Unwahrscheinlichkeiten, durch gewisse Redundanzen apperzipierbar und komponierbar ausgesteuert, eine essentielle und artistische Rolle spielen. Jeder ästhetische Prozeß erweist sich jedoch auch als physikalischer. Eine ästhetische Idee ist nur so weit realisierbar, als ihrem ästhetischen Zeichen überhaupt ein Zeichenträger entsprechen kann. Physikalische und ästhetische Prozesse verhalten sich kosmologisch komplementär zueinander, auch wenn sie kosmogonisch eine entgegengesetzte Richtung haben. Doch kommen diese kosmologischen und kosmogonischen Komponenten in der einzelnen ästhetischen Produktion nicht unmittelbar zum Ausdruck. *Je tiefer man in die mikroästhetische Natur eines Kunstwerks eindringt, desto weniger läßt sich der physikalische vom ästhetischen Prozeß trennen; das konventionell so bezeichnete Kunstwerk verschwimmt, erweist sich womöglich als „fable convenu der Philister“, und es treten disperse und konjugierte Zustände auf, deren ästhetische Identifikation nicht in jedem Falle authentisch sein kann. Aus diesen Gründen scheint es mir auch nicht diskutabel, ästhetische Werte, überhaupt Werte, als eine Klasse objektiver Korrelate für Zeichen einzuführen, um dem ästhetischen Prozeß hypothetische Bedeutung zu verleihen. Das ästhetische Moment liegt schon in der Natur der Zeichen begründet und bedarf keiner konjugierten Werte.*

Die These von der partiellen Unbestimmtheit oder unvollständigen Bestimmtheit des Zeichens und damit auch der Konstellation von Zeichen konstituiert die statistische Natur der ästhetischen Produktion und damit der Kunstwerke. Eingeschlossen ist *die These von nicht-eindeutiger und nicht-vollständiger Feststellbarkeit von Kunst überhaupt*, die Zulassung der Abweichungen, der Derivate und Surrogate, die beständige Möglichkeit von Schund und Kitsch im Raum der ästhetischen Produktionen neben der echten Kunst. Die ästhetische Kommunikation, die sich der Zeichen als Vehikel bedient, reicht weiter, als es die Existenz der Kunstwerke uns versichert.

In der statistischen Realität des ästhetischen Seins wurzelt der unser Bewußtsein transzendierende Modus der ästhetischen Information, ihre grundsätzliche Offenheit für Deutung und Bedeutung. Die Transzendenz hat also keine metaphysische, sondern eine artistische Funktion; sie bezieht sich nicht auf Gegenständlichkeit (die „überstiegen“ wird), sondern auf Bedeutung (die „approximiert“ wird), auf Funktion (die „erfüllt“ werden soll). Kein Kunstwerk ist ein „Etwas für sich“. Gerade die ästhetische Realität ist am weitesten von der whiteheadschen Relativierung der Dinglichkeit der „Etwase“ betroffen; gerade sie ist nur aus Beziehungen zu verstehen, und gerade das Kunstwerk ist ein whiteheadsches „Beziehungs-Wesen“.

Es ist natürlich auf Grund dieser Zusammenhänge leicht einzusehen, daß ein ästhetischer Prozeß nur so weit bewußt und ein ästhetisches Produkt

nur so weit programmiert werden kann, als sie feststellbar sind, als sie statistisch bestimmt werden können, und nur im Sinne dieser Feststellbarkeit wird es überhaupt ein intentionales und konstruktives Bewußtsein vom ästhetischen Produkt, eine Vor-Information vor seiner Realisation geben, und nur in ihren Grenzen darf man eine spezifisch ästhetische Wahrnehmung erwarten, in der es also, im Sinne von Georg Lukacs, eine Subjekt-Objekt-Relation gibt, die ausschließlich als konstituiertes Gleichgewicht denkbar ist, das zur Idee des Genusses gehört, der in jeder ästhetischen Wahrnehmung eine Rolle spielt, und das weder das Subjekt (wie in der Wissenschaft) noch das Objekt (wie in gewissen Ethiken) hypothetisch und irrelevant werden läßt. Das Unvermittelte dieser ästhetischen Wahrnehmung – was Richard Rudner „immediately consummatory“ nannte – gehört natürlich genau wie der eigentümliche gleichermaßen extensive wie intensive Ablauf zur statistischen Natur des gesamten ästhetischen Prozesses und seines Ergebnisses, etwa des Kunstwerks.

Damit stoßen wir auf das wichtige und aktuelle Problem der Vermeidbarkeit im ästhetischen Prozeß. Das Problem ist wichtig und aktuell, weil es mit dem Problem des Fortschritts in der Kunst verknüpft ist. Wenn es einen ästhetischen Fortschritt gibt, so korrespondiert er der Ausscheidung des Vermeidbaren in der ästhetischen Produktion. *Auf der Herausarbeitung des Unvermeidbaren beruht im ästhetischen Prozeß die eigentliche Innovation.* Anders ausgedrückt: das objektive Korrelat des ästhetischen Fortschritts besteht in der methodischen Feststellung und progressiven Realisation des tatsächlich Unvermeidbaren im ästhetischen Prozeß; dieses Unvermeidbare ist die eigentliche ästhetische Realität.

Aber diese ästhetische Realität ist, wie gesagt, stochastischer, statistischer Natur; ihre Realisation ist eine Annäherung; die Wahrscheinlichkeit des Zustandes ist eine Essenz, das Unvermeidliche. Alles Nicht-Statistische liegt außerhalb des Ästhetischen und kann, mindestens im Prinzip, als das Vermeidbare der Ausscheidung verfallen.

Die progressive ästhetische Realisation hat immer die Tendenz, die Redundanz gering zu halten. Die Verringerung der Redundanz gehört in der ästhetischen Produktion zum Fortschritt. Sie hat eine Erhöhung der Unwahrscheinlichkeit, eine Zunahme der stochastischen, statistischen Realität zur Folge. Auf seiner stochastischen, statistischen Natur beruht aber die Intensität des Ästhetischen. Extensive Anteile mögen vermeidbar sein, intensive sind es nicht.

Das Unvermeidbare im ästhetischen Prozeß widerspricht also seiner Programmierung nicht. Die Programmierung rückt gerade das Unvermeidbare ins Bewußtsein, den approximativen, stochastischen Charakter dessen, was hier ästhetische Information, Originalität, Innovation, Schöpfung heißt. Allerdings erweist sich nicht mehr die Emotion als das große Reservoir, in dem die ästhetische Information entsteht und der ästhetische Prozeß entspringt, sondern das Bewußtsein. Die Epoche der Seele scheint für die ästhetische Produktion vorüber zu sein.

Realisationstheoretische Betrachtungen

Kunst (auch wenn sie nur die Mitrealität erreicht) hat es mit Realisation, mit Verwirklichung zu tun, der Ausdruck Schöpfung würde nur besagen, daß man den Vorgang theologisch spiegelt. Und Kunst gibt es auch nur in bezug auf Mittel, Mittel dienen dieser Art von Realisation. Ihr Ziel ist natürlich das Konkrete. Und insofern treten im Prozeß der Realisation die Mittel selbst aus der Abstraktion bloßer Funktion – Funktion hat ja primär keine Substanz – heraus und werden konkret, also existent. Die Existenz beendet hier den abstrakten Zustand bloßer Funktion.

Niemand hat die Realisation in ihrer metaphysischen und kosmogonischen Bedeutung tiefer durchdacht und stärker hervorgehoben als A. N. Whitehead. Im Grunde bildet sie das zentrale Thema seiner beiden Bücher „Science and the Modern World“ (1925) und „Process and Reality. An essay in cosmology“ (1929). Whiteheads Bestimmung der Realisation erinnert zunächst an die entsprechende Überlegung bei Leibniz, in der „Theodizee“, wo es heißt: „Was in dieser wirklichen Welt geschieht, war schon in der Idee dieser Welt als bloße Möglichkeit mitsamt seinen Wirkungen und Folgen vorgestellt . . .“ (p. 130) oder „da der göttliche Beschluß einzig und allein in dem Entschlusse besteht, nach einem Vergleich aller möglichen Welten die beste von ihnen auszuwählen und ihr mitsamt allem Inhalt Existenz zu geben durch jenes allmächtige Fiat . . .“ (p. 129). Whitehead drückt sich weniger theologisch aus: „So ist die Verwirklichung eine Wahl unter Möglichkeiten. Genauer gesagt ist es die Wahl innerhalb einer abgestuften Folge von Möglichkeiten hinsichtlich ihrer Verwirklichung . . .“ (Science and the Modern World, deutsche Ausgabe p. 207).

Leibniz weist darauf hin, daß die Realisation die „Dinge“ in dem „Zustand beläßt, in dem sie sich schon als reine Möglichkeiten befanden“; Whitehead drückt das so aus, daß er sagt, es gehöre zum Status ‚ewiger Objekte‘, aus der Möglichkeit in die Wirklichkeit überzugehen, und zwar im Zusammenhang mit einem „aktualen Anlaß“. Offenbar entspricht der Whiteheadsche „aktuale Anlaß“ weitgehend der Leibnizschen „besten aller möglichen Welten“. „Aktualer Anlaß“ bedeutet bereits Realisation bei Whitehead, wie „beste aller möglichen“ schon soviel wie „erschaffene Welt“ bei Leibniz heißt.

Nach diesen weitgehenden Übereinstimmungen ist auf die Gabelung hinzuweisen. Leibniz hebt in bezug auf den Prozeß der Realisation die „Freiheit“ hervor und zwar die „Wahlfreiheit“, nicht die „Spontaneität“, die schon Aristoteles abgetrennt habe. Diese „Wahlfreiheit“, die Leibniz her-

vorhebt, ist auch der Freiheitsbegriff, der der „Kommunikationstheorie“ und der „Kommunikationsästhetik“ zugrunde liegt. Die „Wahlfreiheit“ ist intellektuell bestimmt. „. . . besitzt . . . der Handelnde kein Urteilsvermögen, so gibt es keine Freiheit“ (p. 119). Whitehead hingegen hebt weniger die „Freiheit“ in der Wahl hervor, als vielmehr die „Beziehung“, genauer die Herstellung einer „Beziehung“, die in einer Realisation vollzogen wird. „Das Wesen“ eines „ewigen Objektes“ (das aus dem Zustand der Möglichkeit in den Zustand der Wirklichkeit versetzt wird) „ist bestimmt in seinen Beziehungen zu anderen ewigen Objekten und unbestimmt in seinen Beziehungen zu aktuellen Anlässen“ (ebd. p. 208). „Der Ausdruck ‚Möglichkeit‘ bedeutet“, wenn er auf „ewige Objekte“ angewendet wird, „einfach, daß im Wesen von ihm die Bereitschaft für Beziehungen zu aktuellen Anlässen liegt“ (ebd. p. 208). Der Ausdruck „Beziehung“ spielt in dieser Metaphysik der Realisation die gleiche Rolle wie der Ausdruck „Kommunikation“ in der Kommunikationstheorie der selektiven Information. Je größer eine Freiheit in der Wahl ist und infolgedessen auch der Betrag an selektiver Information, desto größer ist ihre Unbestimmtheit, also „die Unsicherheit, daß die wirklich ausgewählte Nachricht auch eine bestimmte“ (die Leibnizsche bestmögliche) ist, wie sich Warren Weaver auszudrücken pflegt.

Ohne Zweifel kann vom Standpunkt der Whiteheadschen Metaphysik aus die Kommunikationstheorie der selektiven Information auch als allgemeine Realisationstheorie bezeichnet werden, allerdings als eine kommunikative oder selektive Realisationstheorie, die dementsprechend Schöpfung, „creativity“ im Sinne der „novelty“, wie Whiteheads Begriffe lauten, als „digitalen“ Prozeß hervorheben (um hier schon einen kybernetischen Begriff zu verwenden). Über den Begriff der Innovation kann man leicht den Zusammenhang zwischen Information und Realisation herstellen. „Creativity“ ist Innovation sowohl im Falle der Realisation wie im Falle der Information. In der Art wie Leon Brillouin in „Science and Information Theory“ den Begriff Information einführt, kommt das gut zum Ausdruck, insbesondere auch, daß Information und Realisation über die Selektion zusammenhängen: „Let us consider a situation in which P_0 different possible things might happen, but with the condition that these P_0 possible outcomes are equally probable a priori. This is the initial situation, when we have no special information about the system under consideration. If we obtain more information about the problem, we may be able to specify that only one out of the P_0 outcomes is actually realized. The greater the uncertainty in the initial problem is, the greater P_0 will be and the larger will be the amount of information required to make the selection. Summarizing, we have: Initial situation: $I_0 = 0$ with P_0 equally probable outcomes; Final situation: $I_1 \neq 0$ with $P_1 = 1$, i. e. one single outcome selected . . .“ In diesem Sinne bezeichnet dann

$$I_1 = k \ln P_0$$

sowohl ein Informationsmoment wie auch ein Realisationsmoment, ein Informationsmaß wie auch ein Realisationsmaß. Gerade in der künstlerischen Produktion, also für die ästhetischen Prozesse fallen Informations- und Realisationsmomente zusammen. Für die Ästhetik ist demnach

die doppelte Interpretation jenes logarithmischen Selektionsprozesses so wichtig.

Kunst gibt es nur real; ästhetische Prozesse realisieren; ästhetische Information existiert nur als realisierte Information; ihr Betrag ist auch ein Realisationsbetrag.

Man kann sich natürlich auch eine Schöpfung, eine Realisation denken, die nicht durch Wahl, Auswahl aus Möglichkeiten, dirigiert ist, also nicht-digital, nicht-alternativ erfolgt, entweder weil die Wahl sinnlos, ohne Effekt, die Auswahlen nämlich alle gleichberechtigt wären oder weil eben tatsächlich kein Wahlakt erfolgt, keine möglichen Fälle, unter denen ausgewählt werden könnte, vorliegen. Das sind extreme Fälle der Realisation, die absurden und die kausalen. Es gibt Spiele, die in diesem Sinne nicht-digital, nicht-strategisch, aber absurd verlaufen. Und es gibt Vorgänge, die in diesem Sinne lückenlos kausal sind.

Zwischen dem digitalen und dem absurden Realisationsprozeß kann man sich noch einen weiteren denken, der analog verläuft und auf Imitation beruht. Im analog oder imitativ gerichteten Realisationsprozeß ist die Wahl sozusagen vorgeschrieben, sie bezieht sich gleichsam nur auf „Sein“ und „Nicht-Sein“, aber nicht darauf, was sein wird oder nicht sein wird.

Von hier aus läßt sich die Rolle dessen, was Whitehead „pattern“, also Schema, Muster nennt und mit „event“, Ereignis und „process“ und „reality“ verknüpft, verstehen. Der zentrale Satz ist folgender: „Derart entfaltet ein Ereignis in seiner Selbstverwirklichung ein Schema, und dieses Schema bedarf einer bestimmten Dauer, die durch einen bestimmten Sinn der Gleichzeitigkeit festgelegt wird. Jeder solche Sinn der Gleichzeitigkeit bezieht das derart entfaltete Schema auf ein bestimmtes raumzeitliches System. Die gegenwärtige Wirklichkeit der Raum-Zeit-Systeme wird durch die Verwirklichung des Schemas gebildet; aber sie wohnt dem allgemeinen Schema der Ereignisse inne und macht dessen Fähigkeit aus, den zeitlichen Prozeß der Verwirklichung zu ertragen“ (ebd. p. 164). Man bemerkt leicht den Zusammenhang mit N. Wieners Begriff der Information, der, wie hier der Vorgang der Realisation, mit dem Begriff der Ordnung, dem Begriff des Schemas und dem Begriff der Zeitreihe verknüpft wird. Zweifellos können Whiteheads Sätze einen Kommentar zu Wieners Feststellung abgeben, daß der Informationsbetrag ein Maß des Ordnungsgrades ist, der besonders bei jenen Schemata zu finden ist, die als Nachricht zeitlich verteilt sind. Auch Kunstwerke, wie überhaupt alle ästhetischen Realisationen, verwirklichen nach den Vorstellungen der Informationsästhetik ein raumzeitliches Schema und eben daher Information.

E. Walther hat mich auf eine Aristoteles-Stelle aufmerksam gemacht, aus der man den frühesten Beitrag zu einer Realisationstheorie, wie ich sie nennen möchte, herauslesen kann. Aristoteles spricht in der Metaphysik vom Potentiellen, einem seiner berühmten Begriffe, und kommentiert mit seiner Hilfe Meinungen des Anaxagoras, des Anaximander und Demokrit: „Dies Potentielle ist es offenbar, was Anaxagoras mit seinem ‚Einen‘ gemeint hat, zutreffender so statt ‚chaotisches Durcheinander‘ benannt,

oder von Empedokles als ‚Mischung‘ und ebenso von Anaximander bezeichnet, und was Demokrit meint: ‚Es war alles durcheinander‘, das heißt doch: es war der Möglichkeit nach, nicht der Wirklichkeit nach, und damit haben sie, darf man wohl sagen, den Gedanken der Materie wenigstens gestreift“ (Metaphysik, Ed. Lasson, 1924, VII, 1. XII Buch (A), I, 1069a, 18–35).

Interessant an dieser Stelle sind zwei Dinge, erstens, daß Realisation (wie in der Informationstheorie Wieners) soviel bedeutet wie Übergang von Unordnung zu Ordnung, von Mischung zu Entmischung und zweitens, daß sich darin der Übergang vom Möglichen zum Wirklichen vollzieht, das Mögliche, das Potentielle also offenbar als ungeordneter Zustand der Mischung aufgefaßt wird. Realisation ist also nicht der Sprung vom Nichtseienden ins Sein, sondern nur der Übergang vom ungeordneten zum geordneten Sein. Natürlich enthält der ungeordnete Zustand potentiell die geordneten Zustände und insofern beschreibt der Übergang vom ungeordneten zum geordneten Zustand tatsächlich einen Übergang vom Möglichen zum Wirklichen, eine Leibnizsche und eine Whiteheadsche Realisation, die zugleich als Information gedeutet werden darf, als Information im Sinne eines Nachrichtenprozesses wie auch im Sinne eines ästhetischen Zeichenprozesses. Whitehead selbst scheint den ästhetischen Prozeß unter seinem Begriff von Realisation zu subsumieren. Was er „ewige Objekte“ nennt, die dem „Reich der Möglichkeit“ angehören, befindet sich gleichzeitig im Zustand der „Isolierung“. Übergang in die Wirklichkeit bei Gelegenheit eines „aktualen Anlasses“ bedeutet demnach soviel wie Austritt aus der Isolierung. „Im Gegensatz zum Reich der Möglichkeiten bedeutet der Einschluß ewiger Objekte in einen aktuellen Anlaß, daß, in bezug auf einige ihrer möglichen Beziehungen, ein Zusammensein ihrer individuellen Wesenheiten stattfindet“ (ebd. p. 214). Whitehead spricht also vom „verwirklichten Zusammensein“, die Realisation erscheint als Kommunikation, in der Sprache des ästhetischen Zeichenprozesses als Komposition, als Konstellation. „Im aktuellen Anlaß vollbringen die . . . individuellen Wesen der ewigen Objekte eine ästhetische Synthese . . .“, sagt Whitehead (ebd. 221). Von hier aus muß man seinen allgemeinen Begriff von Kunst verstehen: „So ist ‚Kunst‘ in dem allgemeinsten Sinne, den ich brauche, jede Wahl, durch welche konkrete Tatsachen so angeordnet werden, daß sie die Aufmerksamkeit auf besondere Werte lenken, die durch diese Tatsachen verwirklicht werden können“ (ebd. p. 259). Ein entscheidender Unterschied zwischen der ästhetischen und der kosmologischen Realisation beruht also auf dem kommunikativen Charakter ästhetischer und kausalen Charakter kosmologischer Prozesse, nämlich der Unterschied, daß der ästhetische Vorgang die Realität graduiert, aber der kosmologische nicht.

Das Ästhetische, im Sinne der Kommunikation aufgefaßt, also hervorgegangen aus Akten der Wahl, der Auswahl, ist ein Modus, der Positivität und Negativität zeigt; was er zeigt, ist immer Sache der Wahl, der Kommunikation, die in der Alternative gründet; das Positive, das also, was gewählt, zur Darstellung gebracht wurde, ist oft als das „Schöne“, das Negative, das also, was nicht gewählt, nicht zur Darstellung gebracht

wurde oder mindestens nicht werden sollte, oft als das „Nicht-Schöne“ bezeichnet worden. Der digitale Charakter des ästhetischen Prozesses unterscheidet ihn letztlich auch vom physikalischen, und, wo er zerfällt, nähert sich die ästhetische Realisation der kosmologischen.

Der Ausdruck „Wert“, der hier verwendbar wird, muß natürlich weit genug verstanden werden. Whitehead verknüpft „Ereignis“ und „Wert“. „Die Einheiten, die ich Ereignisse nenne, sind das Auftauchen von einem Etwas in die Wirklichkeit“ (ebd. p. 121), also Realisationsbeträge, wie man sagen müßte. Man kann aus Whitehead nach dem Maß für diese Realisationsbeträge fragen und aus seinen Texten auch eine Antwort gewinnen und dann zeigt sich noch deutlicher, daß die Definition des Wertes als Realisationsbetrag eines Ereignisses sich weit von derjenigen, die Dewey, Mead oder auch Morris, letzterer im Zusammenhang mit der ästhetischen Zeichentheorie, gegeben haben, entfernt. „Wert‘ ist das Wort, das ich für die innere Wirklichkeit eines Ereignisses gebrauche“, sagt Whitehead (ebd. p. 121). Er fährt fort: „Verwirklichung ist schon in sich selbst die Erlangung eines Wertes. Aber es gibt keinen bloßen Wert. Wert ist das Ergebnis einer Begrenzung.“ Und nun folgen die Sätze, die den Übergang zur ästhetischen Informations- und Kommunikationstheorie schnell erreichen: „Die bestimmte, endliche Wesenheit ist die auserwählte Erscheinungsweise, die eine erreichte Gestaltung ist; ohne solches Gestalten zur individuellen Tatsache ist nämlich nichts erlangt. Die bloße Verschmelzung alles dessen, was ist, wäre nur die Wesenlosigkeit der Unbestimmtheit . . . Das Problem der Entwicklung ist die Schaffung dauernder Harmonien von dauernden Wertgestaltungen, die in höhere Vollbringung von Dingen münden, die über sie hinausreichen. Ästhetische Vollkommenheit ist in das Gewebe der Verwirklichung mitverwoben . . .“ (ebd. p. 122). Später wird dann noch einmal die Entwicklung der Realisation bis zu den „individualisierten ästhetischen Werten“ hervorgehoben und „der entstehende Wert“ als „Maß der Individualisierung der Tätigkeit“ angesehen (ebd. p. 259). Auf diese Weise erscheint letztlich der Realisationsbetrag, der einem Ereignis entspricht, sowohl den Wert für eine Freiheit der Wahl, als auch den Wert für die Größe der „Beziehung zur Verwirklichung“, die in einem „ewigen Objekt“ steckt, als auch den Wert für die „ästhetische Synthese“, die, wie Whitehead sagt, in einem „aktualen Anlaß“ gelingt, darzustellen. Es ist leicht einzusehen, daß dieser Realisationsbetrag als ein Informationsbetrag auffaßbar ist und daß das, was gewöhnlich als ästhetischer Wert bezeichnet wird, dem Betrag an ästhetischer Information gleichkommt. Man muß immer, wie schon hervorgehoben, festhalten, daß für Whitehead, „Verwirklichung . . . genauer gesagt . . . die Wahl innerhalb einer abgestuften Folge von Möglichkeiten hinsichtlich ihrer Verwirklichung in diesem Anlaß“ bedeutet (ebd. p. 207). Jedes Zeichen – „eine bestimmte Schattierung Grün“, um ein Beispiel Whiteheads zu nehmen (ebd. p. 216) – ist zunächst „ewiges Objekt“ (wie jede Farbe), der „aktuale Anlaß“ ist die Situation, in die es, auf Grund der Wahl, ordnungsstiftend eintritt und in der der Prozeß seiner Realisation der Prozeß einer „ästhetischen Synthese“ ist. Erst in diesem Prozeß wird dieses Zeichen, realisiert aus der Isolation herausgetreten, indivi-

dualisiert und das „Maß der Individualisierung“ ist für Whitehead der Wert des Ereignisses. Während für den Aufbau gewöhnlicher Information der Informationsbetrag im allgemeinen kein „Maß für Individualisierung“ darstellt, ist er dies gerade für die ästhetische Information.

Für Whitehead ist dieses Moment der Individuation sehr wichtig. Es erscheint ihm entscheidend für den Prozeß der Realisation. Sowohl in „Science and the Modern World“ wie auch in „Process and Reality“ wird es deutlich genug und oft genug verifiziert. Es betrifft den Punkt, an dem sichtbar wird, wie sehr diese Kosmologie einerseits Metaphysik und andererseits Ästhetik ist. Ich hebe noch zwei Stellen hervor: „Jeder tatsächliche Anlaß erweist sich als ein Prozeß: er ist ein Werden. Indem er sich so enthüllt, stellt er sich als einer unter einer Vielheit anderer Anlässe dar, ohne die er nicht selbst sein könnte. Er bestimmt sich als eine besondere individuelle Vollbringung und rückt auf seine begrenzte Weise ein unbegrenztes Reich ewiger Objekte in seinen Brennpunkt . . . Jede individuelle Tätigkeit ist nichts anderes als der Modus, in welchem die allgemeine Tätigkeit durch die ihr auferlegten Bedingungen individualisiert wird“ (ebd. p. 228/230).

Man muß bedenken, daß, wie schon angedeutet, Informationstheorie und Informationsästhetik sich in ihrem Interesse für ein Individuationsmaß unterscheiden. Zweifellos ist der Realisationsbetrag, den ein ästhetischer Prozeß ergibt, auch ein Individuationsbetrag. Ästhetische Information ist wesentlich ein Ausdruck für Originalität, sowohl was ihre maximale Unwahrscheinlichkeit als auch ihre die Realisation begünstigende Redundanz anbetrifft. Sofern in der Informationstheorie und in der Informationsästhetik Redundanz mit Schemata, Regeln, Wiederholungen, Mustern, kurz mit Strukturen in Verbindung steht, die dem Informationsprozeß bzw. dem Zeichenprozeß aufgeprägt werden, spielen auch die Whiteheadschen „pattern“ in seiner Kosmologie die Rolle einer metaphysischen und ästhetischen Redundanz, die den Prozeß der Realisation steuert. „Das Eindringen von Mustern in natürliche Begebenheiten, die Beständigkeit solcher Muster und der Wandel solcher Muster ist die notwendige Voraussetzung für die Verwirklichung des Guten“ (Mathematics and the Good, 1941). Vom Standpunkt Whiteheads aus gesehen, besteht ein Unterschied zwischen Isolierung und Individualität. Im Reich der Möglichkeit sind die „ewigen Objekte“ isoliert. Erst im Prozeß der Realisation vollzieht sich „ein Zusammensein ihrer individuellen Wesenheiten“ (ebd. p. 214). Der „aktuale Anlaß“, der dabei entscheidender Faktor der Realisation ist, verhindert im Sinne einer Redundanz das Fortbestehen der Isolation „ewiger Objekte“ in der Realität. Der „aktuale Anlaß“ ermöglicht genau wie die Redundanz die Apperzipierbarkeit.

Doch man stößt mit dem Individuationsbetrag der Realisierung auch auf das Problem der „Bedeutungen“, metaphysisch bei Whitehead und semantisch in der Informationstheorie.

Was zunächst Whitehead anbetrifft, so geht seiner Überlegung eine andere voraus, die von Leibniz stammt. Leibniz hat in der „Theodizee“ betont, daß der Prozeß der Realisation Essenz und Existenz, Wesen und Sein in gewisser Hinsicht unterscheidet. Sofern Realisation ein Akt der

Wahl ist, ist er ein Akt des Willens. Leibniz formuliert nun, daß die Wahl nur die „Existenz“ betrifft, nicht die „Essenz“. Der Beschluß der Realisation ändere „nichts an der Beschaffenheit der Dinge“ (an der Natur des „ewigen Objekts“, wie Whitehead sagen würde), sie werden in dem Zustand belassen, „in dem sie sich schon als reine Möglichkeiten befanden“ (Theodizee, p. 129). Ich habe schon hervorgehoben, daß für Whiteheads Begriff der Realisation ein Moment von Wichtigkeit ist, das bei Leibniz nicht oder kaum auftritt, das Moment der „Beziehung“. Realisation erweist sich bei Whitehead als ein Relationsvorgang. Es wird zwischen „inneren“ und „äußeren Beziehungen“ unterschieden. Das „ewige Objekt“ ist ein „Beziehungswesen“; Essenz wird also weitgehend mit Relation identifiziert. Äußere Beziehungen scheinen darüber zu entscheiden, wie weit das „ewige Objekt“ durch einen aktualen Anlaß verwirklicht wird, aber die Beziehung zu einem solchen Anlaß ist wesentlich eine Frage seiner „inneren Beziehungen“, und sie bilden das, was Whitehead seine „Bedeutung“ nennt. Auch diese Bedeutung kann in der Realisation nicht geändert werden, sie ist das, was Leibniz „Essenz“ nannte, sie verhält sich auch so.

Was nun den Begriff der „Essenz“, der „Bedeutung“ in der Informationstheorie und in der Informationsästhetik angeht, so ist er offensichtlich problematisch. Zunächst muß man hervorheben, daß das, was in der Informationstheorie und in der Informationsästhetik als Information erfaßt wird, statistischer Natur ist. Statistische Perzeption geht aber stets auf Existenz, nicht auf Essenz, auf das Auftreten von Sein, nicht auf das Auftreten der Bedeutung dieses Seins. Dementsprechend ist auch Realisation im Sinne des selektiven Informationsflusses der Informationstheorie und Informationsästhetik als Leibnizsche Realisation zu verstehen, d. h. die Existenz, nicht die Essenz, betreffend.

So tritt also faktisch das Problem der „Bedeutungen“ in der Informations- und Kommunikationstheorie mit einem Recht in den Hintergrund, das aus Leibniz und Whitehead bis zu einem gewissen Grade metaphysisch gestützt werden kann. Wahlakte, Verteilungsakte, kurz statistische Realisation bezieht sich primär auf Sein, nicht auf Wesen. Tatsächlich wird in den fraglichen Theorien das Problem der „Bedeutung“ nur statistisch (Weaver) oder logistisch (Carnap) umkreist. Man spricht natürlich von semantischer Information, aber die „Bedeutung“ der Zeichen oder Zeichenreihen, auf die man dabei reflektiert, ist wiederum eine statistische, keineswegs eine ontologische. A. Moles gibt in seiner „Informationstheorie der Musik“ dementsprechend die unbestimmt und weit gefaßte Definition: „Die semantische Modalität umfaßt alles, was es an Genormtem, objektiv Definierbarem, Logisiertem bei dem Individuum gibt und sich in einer universellen Sprache ausdrückt . . .“ Ihr Sinn scheint eine Feststellung des Observablen, des Gegebenen zu sein; wir würden sie eher als dokumentarische Information bezeichnen.

Man darf also nicht die semantische Modalität der Information, eine Folge der semantischen Zeichendimension, mit dem metaphysischen Bedeutungsproblem verwechseln. Warren Weaver warnt davor, Information und Bedeutung auch nur im geringsten zu identifizieren, obgleich er den Zu-

sammenhang im Prinzip zugeben muß und ein wenig später erklärt, daß man überhaupt erst vom sicheren Begriff der Information aus „an eine Theorie der Bedeutung herangehen“ könne. In der sogenannten General Semantic S. I. Hayakawas bleibt „Bedeutung“ ebenfalls nur im Rahmen der „semantischen Modalität“ eines Zeichens bzw. einer Information, betont aber behavioristisch die pragmatische Funktion. Die „semantischen Einheiten“, die in der kybernetischen Übersetzungstheorie eine große Rolle spielen, konstituieren die „Bedeutung“ ebenfalls nur statistisch-kategorial. Erst Carnaps „semantische Informationstheorie“ scheint weiter gehen zu wollen. Sein Begriff der „semantischen Information“ richtet sich wohl auch polemisch gegen den Begriff der „selektiven Information“. Seine „semantische Informationstheorie“ formuliert logistisch, wo die „selektive Informationstheorie“ statistisch formuliert. In der statistischen Informationstheorie bleibt der Informationsbetrag an die pure „Zeichenfunktion“ gebunden, in der semantischen Informationstheorie wird der Informationsbetrag durch Aussagen fixiert und gemessen. Es wird hier im Rahmen eines festgelegten Sprachsystems eine logische Theorie des „Inhalts“ einer Aussage aufgestellt. Der Inhalt „Cont(i)“ ist die Klasse bestimmter Elemente („Inhaltselemente“), die von einer beliebigen Aussage i logisch impliziert wird. „Cont(i)“ wird dann als Explikat für den üblichen Begriff der „durch die Aussage i übermittelten Information“ eingeführt. Der Ausdruck „Inhalt“ rechtfertigt sich natürlich daraus, daß das Sprachsystem, in dem dieser „Inhalt“ und „die Information“, die er gibt, logistisch konstruiert wird, ein Sprachsystem ist, das eine endliche Anzahl von Individual-Zeichen (Individual-Konstanten) enthält, in die Dinge, Ereignisse usw. eingesetzt werden können, außerdem natürlich eine endliche Anzahl einfacher, einstelliger Prädikate, die einfache Eigenschaften der Individuen bezeichnen, wie Carnap sich ausdrückt. Es ist leicht einzusehen, daß auch in dieser logistisch, also unter Voraussetzung des Begriffs „Aussage“, entwickelten Theorie des „Inhalts“ und der durch ihn erst legitimierten „Information“ nicht die „Bedeutung“ selbst konstituiert wird, wohl aber die Realisation der semantischen Bedeutungen „wahr“ und „falsch“. Sofern Informationsprozesse überhaupt Realisationen sind, handelt es sich also bei Carnap tatsächlich um semantische Informationstheorie, deren Informationsmaße tatsächlich Maße für die Realisation von „Inhalten“, Realisationsbeträge für die Bedeutungen „wahr“ und „falsch“ darstellen. Der „Inhalt“ wird ja schließlich in Variablen eingeführt; die Einsetzung in Variablen gehört zur Realisation; „Einsetzung“ bedeutet sozusagen eine Realisationsfunktion. Übrigens taucht sie so auch in Whiteheads Ausführungen über „Abstraktion“ auf. „Es ist ferner zu bemerken, daß die besonderen Entitäten diese allgemeinen Bedingungen für ihr Eintreten in irgendeinen Anlaß benötigen; aber dieselben allgemeinen Bedingungen können für viele Arten besonderer Entitäten erforderlich sein. Die allgemeinen Bedingungen reichen über jede besondere Menge besonderer Entitäten hinaus, und das ist der Grund für die Einführung des Begriffs der „Variablen“ in die Mathematik und in die mathematische Logik . . .“ (ebd. p. 34).

Auch das ist ein Nerv der Whiteheadschen Realisationstheorie, daß Reali-

sation als „Creativity“, als „Principle of Novelty“, als „Ingression“ verstanden werden muß. Fast schon übernehmen die „pattern“ die Rolle dessen, was in der Informationstheorie und Informationsästhetik „Redundanz“ genannt wird. Wie die „pattern“ die Realisation als Ingression in den Bereich der Erfahrung bringen, so ermöglicht die „Redundanz“ in einer ästhetischen Verteilung ihre Wahrnehmung. Der Zusammenhang zwischen „pattern“ und „Redundanz“ scheint mir der gleiche zu sein wie zwischen kosmologischer und ästhetischer Realisation, und zweifellos ist jede Realisation gerade dadurch kosmologischer Natur, daß sie statistisch bestimmt ist und sich in der Annäherung vollzieht. Tatsächlich gibt es nur in der Whiteheadschen Realisationstheorie einerseits und in der Husserlschen Phänomenologie andererseits Beiträge zu einer echten Lehre von den „Bedeutungen“. Und nur von diesen Voraussetzungen aus könnte meiner Meinung nach erfolgreich der Versuch gemacht werden, im Rahmen einer allgemeinen (die statistische und semantische Seite einschließenden) Theorie der Information und Kommunikation Information und Bedeutung, nutzbar für moderne Ästhetik, die sich nacheinander als Zeichentheorie, Informations- und Kommunikationstheorie und schließlich Realisationstheorie darstellt, zu identifizieren.

Insbesondere die Tatsache, daß sowohl Information als auch Intentionalität eine gewisse Polung, einen Subjektpol und einen Objektpol, aufweisen, also gewissermaßen als Subjekt-Objekt-Relation ausgespannt sind, die, nach früheren Formulierungen von Lukacs, das Ästhetische konstituieren, wird die Identifizierung von seiten der Phänomenologie her erleichtern. Und auch die Tatsache, daß sowohl Information als auch Bedeutung hier einen relationalen und extensionalen Sinn haben, begünstigt von Whiteheads Theorien der Abstraktion und der Realisation aus (ebd. p. 204 ff. und 208) die Annäherung.

Es scheint, daß die drei Begriffe Information, Intentionalität und Realisation eine tiefe Affinität zueinander besitzen, die hier selbstverständlich nur angedeutet werden kann, aber die endgültige Beziehung zwischen Ästhetik und Metaphysik wieder herstellt. Sucht man nämlich nach dem Kern jener Affinität, dann stößt man sehr bald auf das Faktum, daß sowohl Information als auch Intentionalität und Realisation Prozesse sind, die die Beziehung zwischen Sein und Bewußtsein betreffen. Das ist ein Hegelsches Thema, aber die Formulierungen, die ihm bei Husserl und Whitehead gegeben worden sind, zeigen, daß die Unterscheidung zwischen Sein und Bewußtsein in den Vorgängen der Information, Intentionalität und Realisation im Grunde höchst irrelevant ist.

Ich möchte hinzufügen, daß Information, Intentionalität und Realisation auf einen Begriff von Bewußtsein verweisen, der diesem selbst kein Wesen, keine Substanz mehr zukommen läßt, sondern nur noch Funktion. Es ist der Begriff von Bewußtsein, den William James herausgestellt hat. Whitehead zitiert ihn. Er verschärft ihn in die Logik, indem er formuliert: „Demnach wird Bewußtsein die Funktion des Wissens sein“ (ebd. p. 195). Sofern im Sinne der Phänomenologie Bedeutung und Intentionalität identifiziert werden können und Intentionalität eine Bewußtseinsfunktion darstellt, sind auch die „Bedeutungen“ Ausdruck der Bewußtseinsfunktion.

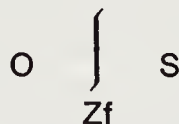
Und sofern bei Whitehead Wissen soviel ist wie Information und Information der Realisation bedarf, erscheint auch das Bewußtsein als eine Funktion der Realität.

E. Walther hat in ihrer Analytischen Monographie über Francis Ponge nachdrücklich darauf aufmerksam gemacht, daß zwar, wie Eugen Fink es formulierte, „Intentionalität“ Husserls „Grundwort für den Subjekt-Objekt-Bezug“ sei, daß diese Bezüge, Akte, Prozesse usw., die in der Phänomenologie als intentionale Akte auftreten, letztlich doch sprachliche Aktionen bleiben, die dann zwar einen herstellenden, aber keinen realisierenden Akzent haben. Für mich bedeutet diese Feststellung eine Bestätigung des funktionalen Charakters des Bewußtseins im Gegensatz zu seinem substantiellen, wesenhaften, den die Tradition hervorhebt und den Husserl ohne Zweifel nicht deutlich entlarvt hat. Dazu kommt, daß die an Wissen (Information) und Sprache (Zeichen) sich betätigende Bewußtseinsfunktion (die natürlich auch in der ästhetischen Produktion der Zeichenprozesse an die Stelle des klassischen Bewußtseins tritt) bereits die drei wesentlichen Dimensionen des Syntaktischen, Semantischen und Pragmatischen, die das Zeichen funktionieren lassen, als partielle Funktionen enthält. Das große Problem der modernen Ästhetik und der Kunst und Literatur, über die sie zu sprechen hat, liegt offensichtlich auf der semantischen Ebene. Die Realisation neuer „Bedeutungen“ innerhalb der künstlerischen und literarischen Betätigung unserer Epoche ist nur ganz selten gelungen. Schöpfungen, Erfolge, Wirkungen liegen in erster Linie im Syntaktischen, also im Felde der Selbstdarstellung von Mitteln: Klee, Schönberg, Mondrian, Joyce. Die allgemeine Problematik neuer „Bedeutungen“ ist evident, und das heiße Bemühen, ästhetische Produktionen durch Interpretationen in die Sphäre der „Bedeutungen“ zu retten, ist gerade deshalb so reich und so zerfahren.

Logik und Ästhetik

Die Beziehungen zwischen Ästhetik und Logik beruhen vor allem auf der Tatsache, daß beide, die ästhetischen wie auch die logischen Prozesse und Sachverhalte, Darstellungen in Zeichen voraussetzen, und daß man sowohl die Probleme der Formalisation als auch die Probleme der Realisation da wie dort wiederfindet. Die logische Funktion hat sich sehr schnell als eine Wahrheitsfunktion gewisser Zeichenreihen erwiesen, und man wird zweifellos die Frage nicht unterdrücken dürfen, ob die ästhetische Funktion, die natürlich ebenfalls in Zeichenreihen wirksam ist, nicht auch ihre Beziehung zur Wahrheitsfunktion unterhält. Dazu kommt nun noch, daß der ästhetische Prozeß, einmal als Zeichenprozeß entwickelt und verstanden, sogleich auch als Informationsprozeß aufgefaßt werden kann, und gerade diese übereinstimmende Bezugnahme auf den Begriff und den Prozeß der Information verbindet eben Logik und Ästhetik in gewisser Hinsicht besonders eng.

Überlegt man sich die allgemeine Funktion eines Zeichens, dann entdeckt man sehr bald, daß jedes Zeichen eine gewisse Subjekt-Objekt-Spaltung der Welt hervorruft. Das ist das wesentliche an der Zeichensituation. Jedes Zeichen wirkt in dieser Weise differenzierend. Ein Zeichen setzt sowohl einen Weltteil als Objekt und einen anderen als Subjekt. Dabei muß man die grundsätzliche Linearität eines Zeichenprozesses, also seiner Genesis, nicht seiner Konstellation, im Auge behalten, die sich übrigens in der Linearität des Informationsprozesses auswirkt. Daraus resultiert die Berechtigung, sowohl von Zeichenfluß wie auch von Informationsfluß zu sprechen, und diese Ausdrücke appellieren an die phänomenologische Tatsache des Bewußtseinsstroms und seinen zeitkonstituierenden Akt. Jeder Zeichenfluß, jeder Informationsfluß vergegenwärtigt also die grundsätzliche Prozeßnatur unseres Bewußtseins, seine Funktionalität an Stelle seiner Gegenständlichkeit oder seiner Substantialität und präsentiert sich als eine Folge, als eine Linie, die einerseits zwar die Welt in einen Subjektteil und einen Objektteil zerlegt, andererseits aber sowohl zum Subjektteil als auch zum Objektteil gehört.



Man kann also die Zeichen als eine Klasse von Gebilden auffassen, die einerseits zwar die Welt jeweils in einen Objektbereich und einen Subjektbereich zerlegen, andererseits aber sowohl zum Objektbereich wie

auch zum Subjektbereich gehören. Wenn Zf die Zeichenfunktion, O Objekt, S Subjekt, R (S, O) die Subjekt-Objekt-Relation, \hat{z} die Gesamtheit der Klasse der Zeichen z, e soviel wie „enthalten in“ und \cdot die Konjunktion („und“) bedeutet, dann beschreibt

$$Zf = R(S, O) = \hat{z} z e S \cdot z e O \text{ def.}$$

den hier gemeinten Sachverhalt in logistischer Sprache.

In dieser Schreibweise tritt deutlich hervor, in welchem formalen Sinne ein ästhetischer Zeichenprozeß die Subjekt-Objekt-Relation tatsächlich als ein Gleichgewicht statuiert. Es zeigt sich aber auch, in welchem formalen Sinne Zeichen und damit der durch sie konstituierte Informationsfluß einen dritten Seinsbereich festlegen, der weder dem Subjekt noch dem Objekt zugeschlagen werden kann und weder ausschließlich dem Seinsbereich noch ausschließlich zum Bewußtseinsbereich gehört.

Jede ästhetische Information setzt sich also zusammen aus einem Subjekt-Betrag und einem Objekt-Betrag oder einem Bewußtseins-Betrag und einem Seins-Betrag; und es ist klar, daß in diesem Faktum der ästhetische Seinsmodus der Kunstwerke gründet, weder zur Realität noch zur Nichtrealität zu gehören, sondern den Zustand der Mitrealität zu verkörpern. Jeder ästhetische Prozeß zeichnet sich auf diese Weise durch ein Ungenügen an der Realität und durch ein Ungenügen an der Nichtrealität aus und dementsprechend durch jene doppelte Insuffizienz im Verhältnis zum Subjekt und Objekt. Er verläuft also an der Grenze zwischen Sein und Bewußtsein, genauer, er präsentiert diese Grenze, die subtile Dialektik ihres Verlaufs, der durch Abweichungen und Streuungen, Deklinationen und Dispersionen signiert ist.

Wir sind hier auf einen Sachverhalt gestoßen, den Gotthard Günther nachdrücklich für die Charakteristik der Informationsprozesse hervorgehoben hat. „Die technische Gestalt der Kybernetik beruht auf der transzendentalen Voraussetzung, daß die Wirklichkeit einen umfangreichen Phänomenkomplex enthält, dessen Relationsstrukturen sich nicht auf die ontologische Dualität der einfachen Subjekt- und Objektcomponenten zurückführen lassen“. Es ist eine wichtige Feststellung seines Buches „Das Bewußtsein der Maschinen“ (1957), „daß neben den beiden klassischen metaphysischen Komponenten von reiner Subjektivität und reiner Objektivität eben noch jene ihnen absolut ebenbürtige dritte stipuliert werden muß, der wir hier tentativ das Kennwort Reflexionsprozeß zulegen wollen. Denn Prozeß ist weder ein objekthaftes Ding, noch ist es ein Subjekt“. Schließlich wird noch darauf hingewiesen, daß es sich hier um eine „zwischen Materialität und Spiritualität . . . autonome und eigengesetzliche dritte Sphäre“ handele.

Es ist klar, worauf wir hinaus wollen: wir sind der Auffassung, daß jeder Zeichenprozeß jene dritte Sphäre, gleichermaßen denkbar und wahrnehmbar, begründet, aber nicht im Sinne eines eigentlichen Konfiniums, sondern als Fluß, als lineare Extension, als aufeinanderfolgende Spuren des allgemeinen Prozesses, des Werdens überhaupt, und sofern nun Kybernetik, Information und Kommunikation überhaupt auf Zeichen und ihre Prozesse bezogen sind, konstituieren sie auch die ästhetischen Zeichenprozesse und ihre Kunstwelt. Wir zeigten ja schon in „aesthetica I“, daß

der Seinsmodus der Mitrealität, den wir dort für den ästhetischen Zustand einführen und den wir hier als Modus jener dritten Sphäre deuten, auf eine zweifache Weise produziert werden kann: ästhetisch und technisch.

Aber das ist hier nicht das Problem. Ein anderer Punkt zieht unsere Aufmerksamkeit auf sich. Gotthard Günther hebt immer wieder hervor, daß das klassische logische Weltverhältnis („Logik . . . für eine vorgegebene gedachte reale Welt“, wie sich Husserl ausdrückte) durch das klassische Subjekt-Objekt-Verhältnis bestimmt werde; der Zweistelligkeit der metaphysischen Relation entspreche die Zweiwertigkeit der logischen Aussage, die als Zeichenreihe aufgefaßt wird mit der Eigenschaft, wahr oder falsch zu sein. „Die aus diesem zweiwertigen Gegensatz sich entwickelnde Systematik der Rationalität stellt die unmittelbare Beziehung von Bewußtsein-überhaupt(Denken) zur Welt-überhaupt(Gedachtes) dar“. Man erkennt leicht, daß die Negation jeweils das Gelenk des Überganges in der Zweiwertigkeit der logischen Aussage und in der Zweistelligkeit der metaphysischen Subjekt-Objekt-Relation bildet. Sofern das der Fall ist, ist die klassische Logik eine Alternativlogik, und „das zweiwertige System beschreibt das Bewußtsein als Handlung“, als „Entscheidung“, die eigentliche Bewußtseinsfunktion erweist sich also tatsächlich als eine „Entscheidungsfunktion“ im Sinne einer Erweiterung und einer Verallgemeinerung der von A. Wald (1950) zur Definition der Information eingeführten „Statistical Decision Function“.

Wenn nun aber das wirkliche metaphysische Weltverhältnis gar nicht als bloße zweistellige Subjekt-Objekt-Relation zu fassen ist, sondern diese Relation selbst [als ein „statuiertes . . . ruhendes Gleichgewicht“, wie sie Lukacs beschreibt] als drittes Moment neben dem Subjekt und dem Objekt ins Spiel kommt, dann taucht auch, wie Gotthard Günther richtig vermutet, eine neue Idee der Logik auf, die Idee einer Logik nämlich, die nicht mehr auf dem zweistelligen klassischen metaphysischen Weltverhältnis der bloßen Subjekt-Objekt-Relation basiert, sondern das dreistellige transklassische Weltverhältnis der Subjekt-Reflexion-Objekt-Relation voraussetzt. Die Bezeichnung des dritten und mittleren Gliedes dieser Relation als Reflexion geht auf Gotthard Günther zurück. Es wäre nicht falsch, dafür den Ausdruck Information, der dann in einem erweiterten Sinne verstanden werden müßte, zu setzen. Offenbar wäre die gesuchte neue Logik eine dreiwertige; Negation bedeutet nicht Umschlag in den anderen Wahrheitswert, sondern Übergang zum nächsthöheren (entsprechend der zyklischen Negation, die Post eingeführt hat).

Wenn man sich nun noch einmal klarmacht, daß Reflexion und Information überhaupt nur als Zeichenprozesse funktionieren, also im Medium und im Modus der Zeichen sich abspielen, dann wird verständlich, daß man sie auch als *Teilfunktionen des ästhetischen Prozesses* ansehen kann. Sofern also der ästhetische Produktionsprozeß einen Prozeß der Reflexion und einen Prozeß der Information darstellt, die in dem, was ich Ästhetische Kommunikation genannt habe, identifiziert werden können, konstituiert er metaphysisch ein dreistelliges Weltverhältnis, dem eine dreiwertige Aussagenlogik entspricht. Die seinsthematische Fixierung äs-

thetischer Verhältnisse (die, wie ich in „Literaturmetaphysik“, in „Die Theorie Kafkas“ und in „aesthetica I“ gezeigt habe, jedes nichthistorische geisteswissenschaftliche Urteil begleitet) könnte demnach überhaupt nur in einer dreiwertigen nichtaristotelischen Logik gelingen; die theoretische Rechtfertigung ästhetischer Urteile in den Geisteswissenschaften würde zur Voraussetzung haben, daß die verwendete Theorie mit Hilfe einer dreiwertigen nichtaristotelischen Logik entwickelt werden könnte.

Das bedarf der Erläuterung. Gotthard Günther erörtert das Problem des dreistelligen Weltverhältnisses und der korrespondierenden dreiwertigen Logik zunächst in seiner Arbeit „Die Philosophische Idee einer Nicht-Aristotelischen Logik“ (1953). Es wird klar gesagt, daß die Wahrheitswerte dieser Logik auch in ihrem Typus, in ihrem Sinn von den Wahrheitswerten der zweiwertigen Logik, die bekanntlich wahr und falsch heißen, verschieden sind. Es handelt sich in der Güntherschen Interpretation der nichtaristotelischen Logik nicht mehr um Wahrheitswerte im Sinne klassischer Übereinstimmungskriterien oder Widerspruchskriterien. Die Negation dieser Logik setzt nicht einfach die Differenz zwischen Sein und Nichtsein. Günther führt an Stelle der Existenzdifferenz zwischen Sein und Nichtsein Reflexionsdifferenzen ein, die als „reflexiv“, „irreflexiv“ und „doppelt-reflexiv“ bezeichnet werden.

Was darunter zu verstehen ist, enthüllt sich, wenn man sich die Günthersche Interpretation genauer vergegenwärtigt. Sie geht davon aus, daß das zweistellige Weltverhältnis und die entsprechende zweiwertige Logik mit den zwei Wahrheitswerten wahr und falsch und der dazugehörigen Negation es nur gestattet, zwischen Objektbereich und Subjektbereich zu unterscheiden. Es gibt also nur den subjektiven Ich-Zusammenhang und den objektiven Es-Zusammenhang, aber der Zwischenbereich eines objektiven Ich-Zusammenhangs, der den Du-Zusammenhang darstellen würde, der tritt in der zweiwertigen aristotelischen Logik und in ihrem zweistelligen Weltverhältnis nicht in Funktion. Was nicht Ich-Subjekt ist, ist das Andere und das Andere ist Es-Objekt. Die Negation der zweiwertigen klassischen Logik bezieht sich nur auf dieses einfache, zweistellige Wechselverhältnis; seine Regelung bestimmt ihre Funktion. Eine andere Funktion erfüllt sie nicht, insbesondere ermöglicht sie natürlich auch keine Unterscheidung zwischen drei Wechselbereichen wie Ich, Du und Es oder Subjekt, Subjekt-Objekt und Objekt. Das kann nur durch eine Erweiterung der Negation geleistet werden, die nicht bloß zwischen Ich und Es, sondern auch zwischen Ich und Du zu spielen hätte. Der Übergang zu einem dritten Bereich, der den Bereich des Subjekts noch einmal differenziert, nämlich in Ich und Du, begründet also jenen „objektiven Ich-Zusammenhang“, der als „Du-Beziehung“, als „statuierte Subjekt-Objekt-Relation“ selbst gedeutet werden kann durch die Unterscheidung und Einführung zweier Negationsfunktionen, denen naturgemäß zwei Reflexionsverläufe entsprechen, deren einer das Subjekt oder das Denken selbst dem Objekt oder dem Gedachten und deren anderer das Subjekt oder das Denken selbst der statuierten Subjekt-Objekt-Beziehung selbst oder dem Prozeß der Reflexion selbst gegenüberstellt. Das bedeutet, daß in der ersten Negation auf das nicht-reflektierte Objekt und in der zwei-

ten auf das reflektierte Objekt reflektiert wird. In diesem Sinne unterscheidet also der Prozeß der Negation in der dreiwertigen, nichtklassischen Logik nicht mehr wie der gleiche Prozeß der zweiwertigen, klassischen Logik zwischen Existenzdifferenzen, sondern zwischen Reflexionsdifferenzen und stellen die Wahrheitswerte der erweiterten Logik nicht mehr bloß semantische Bezeichnungen für das Zutreffen oder Nichtzutreffen von Sachverhalten dar wie die Wahrheitswerte der traditionellen Logik, sondern Stufen, Modi ihrer Reflektierbarkeit überhaupt.

Diese Zusammenhänge verlangen jetzt eine Interpretation in der Ästhetik. Das heißt, der ästhetische Produktionsprozeß, der ästhetische Zeichenprozeß muß sich als Prozeß ausweisen, auf den nicht die üblichen traditionellen Wahrheitswerte der klassischen, zweiwertigen Logik zutreffen, sondern die Wahrheitswerte der nichtklassischen, dreiwertigen Logik. Der ästhetische Prozeß muß also als Reflexionsprozeß beschrieben werden, in dem es jene beiden, vorstehend unterschiedenen, von Hegel eingeführten und von Gotthard Günther näher erforschten und bezeichneten Stufen der Reflektierbarkeit tatsächlich gibt. Dann bezeichnet der ästhetische Wahrheitsbegriff keine bloße Existenzdifferenz, sondern eine Reflexionsdifferenz, und nicht der Akt der Feststellung ist das wesentliche Moment des ästhetischen Zeichenprozesses, sondern der Akt der Reflexion; und dementsprechend darf also die ästhetische Information nicht als Resultat oder als Darstellung einer Feststellung aufgefaßt werden, sondern als Darstellung einer Reflexion.

Man wird zwischen Feststellung, Erkenntnis und Gestaltung unterscheiden müssen. Feststellung ist bloß auf Identifikation gerichtet. Erkenntnis auf den Zusammenhang des Identifizierten, der keineswegs nur eine Frage der Identifizierung ist, sondern immer auf Reflexion angewiesen bleibt. Denn die semantische Einheit oder die semantische Differenz des Identifizierten oder Erkannten wird durch die Reflexion hergestellt. Sofern nun Gestaltung auf semantische Einheit oder semantische Differenz reflektiert, bereitet die Reflexion die Gestaltung vor, erweist sich der Gestaltungsprozeß als ein Ausläufer des Reflexionsprozesses. Der Betrag an Information, der im ästhetischen Prozeß realisiert wird, ist ein Gestaltungsbetrag, der aus einer Reflexion stammt, aus einer Reflexion, die drei Werte annehmen kann, die (in der Terminologie Günthers, der darin auf Hegel zurückgeht), wie gesagt, als Irreflexivität, als einfache Reflexivität und als doppelte Reflexivität bezeichnet werden können.

Diese Werte der Reflexion, die wie die Wahrheitswerte im üblichen Sinne syntaktisch und semantisch festgelegt werden können, weisen auf ein jeweils zugrunde liegendes Kommunikationsschema hin. Die Reflexion ist also ein Kommunikations- und Informationsprozeß, der sich über ein dreistelliges Seinsverhältnis erstreckt. An die Stelle der Ich-Es-Problematik des aristotelischen Seinsverhältnisses und seiner koordinierten zweiwertigen Logik ist die Ich-Du-Es-Problematik eines nichtaristotelischen Seinsverhältnisses und seiner koordinierten dreiwertigen Logik getreten. Während in der wissenschaftlichen Informationsbildung der Sinn der Objektivität, die natürlich ein Kommunikationsschema ist, darin besteht, daß keine Differenz zwischen Ich und Du besteht, auf die reflektiert wer-



Graphik von Wols (Wols-Mappe der Galerie Spiegel, Köln)
Ein strukturelles Grundmodell ästhetischer Prozesse (Tachismus)

den könnte, und das Negationsverhältnis ausschließlich zwischen Ich und Es funktioniert, gibt es in der ästhetischen Informationsbildung immer die Differenz zwischen dem produzierten Ich und dem konsumierenden Du zu berücksichtigen, die beide, unterscheidbar mit Hilfe einer weiteren Negation, die innerhalb der Subjektivität wirksam ist, ihr Verhältnis zu einem Objekt, dem Es, dem ästhetischen Produkt haben. In der ästhetischen Informationsbildung hat also die Objektivität einen anderen Sinn als in der wissenschaftlichen Informationsbildung, weil ihr ein anderes Kommunikationsschema zugrunde liegt. Wissenschaftliche Objektivität gründet im aristotelischen Seinsverhältnis, das, zweiwertig, als Ich-Es-Verhältnis funktioniert. Ästhetische Objektivität gründet in einem nicht-aristotelischen Seinsverhältnis, das, dreiwertig, als Ich-Du-Es-Verhältnis funktioniert und dem entspricht, was auch als Kommunikationsschema der Nachricht bekannt ist.

Gotthard Günther spricht im Zusammenhang mit diesen die Information produzierenden Kommunikationsschemata der Reflexion von drei „Identitätsdifferentialen“, die er folgendermaßen klassifiziert: „Erstens, das zwischen dem Ding und dem Ich, das das eigene ist. Zweitens, das zwischen dem eigenen Ich und einem beliebigen anderen, das für uns immer ein Du ist. Nun wissen wir aber auch mit der gleichen Evidenzkraft, mit der wir uns selbst von der Dingwelt distanzieren, daß das Du, obwohl es in unserer Dingwelt als eine objektive Größe auftritt, sich selbst ebenso von den Gegenständen und Ereignissen dieser Welt als personelle Identität absetzt, wie wir es tun. Es existiert also außer den beiden bisher angeführten noch ein drittes Identitätsdifferential. Nämlich das zwischen dem Du und den Objekten.“

In unmittelbarer Fortsetzung dieser Überlegungen führt alsdann Günther in den entsprechenden Partien seines Buches „Das Bewußtsein der Maschinen“ die mit den beschriebenen Identitätsdifferentialen zusammenhängenden drei Identitätsbegriffe ein, die gerade für den Prozeß der ästhetischen Information und ihrer Realisation, die das Wesen dessen ausmacht, was man gewöhnlich Gestaltung nennt, so wichtig sind: Seinsidentität, Reflexionsidentität und Transzendentalidentität. „Seinsidentität expliziert den Sinn, in dem ein bloßes Objekt, ein impersonelles Es, mit sich identisch ist. An dieser Identität ist nur die reine Objektkomponente und der mechanisierbare Prozeß beteiligt. Das Subjekt jedoch . . . ist an diesem Identitätsverhältnis nicht involviert . . . Unter Reflexionsidentität aber haben wir den eigentümlichen Charakter des Selbstbewußtseins, d. h. die Ichidentität mit ihrem privatesten und innerlichsten Sinn, zu verstehen. Sie stellt das Subjekt dar, das in seiner eigenen Reflexion selbst beschlossen ruht . . . Das bloße Objekt, das dem Ich ganz unvermittelt gegenübersteht, ist als das Andere und Fremde an dieser Identität nicht beteiligt. Bleibt noch als Letztes: die Transzendentalidentität. Wir haben sie so genannt, weil in ihr eine Identitätsrelation zwischen den extremen Grenzbegriffen von Subjekt überhaupt und Objekt überhaupt hergestellt wird. D. h., es wird hier die reine auf sich selbst bezogene Innerlichkeit der Subjektivität dem existenten Objekt in der Welt gleichgesetzt. Eine solche Gleichsetzung aber liefert nichts anderes als das Bild des Ichs,

das wir (für uns selber) nicht sind. Transzendentalidentität also konstituiert das Du, wie es uns in der objektiven Wirklichkeit begegnet ...“ Gerade durch diese Transzendentalidentität ist aber offenbar das Identitätsmerkmal und das Kommunikationsschema der ästhetischen Zeichen und der ästhetischen Information bestimmt. Ihr Identitätsmerkmal resultiert ja aus der „Identitätsrelation zwischen den extremen Grenzbegriffen von Subjekt überhaupt und Objekt überhaupt“, denn damit ist der logische Sinn dessen erfaßt, was als „statuiertes Gleichgewicht zwischen Subjekt und Objekt“ bezeichnet wurde und von dem unsere Überlegung ausging. Jedes ästhetische Zeichen, statuiert als Gleichgewicht zwischen Objekt und Subjekt, repräsentiert eine Identitätsrelation zwischen Subjekt überhaupt und Objekt überhaupt, das als Bild des Ichs, das wir für uns selber nicht sind, also als ontisches Du gedeutet werden kann.

Es ist klar, daß jedem Kommunikationsschema ein Identitätsschema entspricht. Offensichtlich gehört zum Schema der Transzendentalidentität ästhetischer Zeichen das Schema der Kommunikation, die das Du kennzeichnet. Dieses Schema, das Transzendentalidentität und Du-Kommunikation verknüpft, hat den Charakter der Nachricht. Nachricht meint also ein bestimmtes Kommunikationsschema und ein bestimmtes Identitätsmerkmal. Das Wesen der Nachricht besteht ja darin, daß sie als Zeichenfluß, der ein Es präsentiert, ein Ich und ein Du verbindet. Die Auffassung, daß jedes Kunstwerk einem Kommunikationsschema der Nachricht genügt, macht aus dem ästhetischen Zeichenprozeß zugleich einen kosmologischen und zivilisatorischen Vorgang.

Nun ist jedoch das Kommunikationsschema der Nachricht nicht das einzige, das sich durch das Merkmal einer ästhetischen deutbaren Transzendentalidentität auszeichnet. Auch das Kommunikationsschema dessen, was man heute Strategische Spiele nennt, Spiele, in denen wie beim Schach und beim Puppenspiel nicht alles dem Zufall überlassen bleibt, zeigt die Identität zwischen der reinen auf sich selbst bezogenen Innerlichkeit der Subjektivität und dem existenten Objekt in der Welt und das extrem statuierte Gleichgewicht zwischen dem Subjekt überhaupt und dem Objekt überhaupt, kurz die ästhetisch wirksame Transzendentalidentität, auf Grund deren der so oft behauptete ästhetische Charakter der Spiele erst verständlich wird.

Die statistische Theorie der Spiele ist primär eine Theorie des „Two-Person Game“. Jeder Information, jeder Kommunikation liegt natürlich ein solches Zwei-Personen-Modell zugrunde. Die Auffassung der ästhetischen Information als Kommunikation und die Auffassung dieser Kommunikation als Spiel denkt natürlich daran, daß jede ästhetische Produktion ein Vorgang ist, in dem es zum Produzenten einen Partner gibt, derart, daß man also sagen kann, der ästhetische Prozeß entspringt in einem Produzenten, aber reflektiert auf einen Partner. Gerade insofern ist ja der ästhetische Prozeß eine Reflexion. Der Partner kann das sich selbst genießende, selbst betrachtende produzierende Subjekt sein. Das Spiel kann so gespielt werden, daß der Produzent auf sich selbst reflektiert. Man kann mindestens im Prinzip allein spielen. Der narzissische Charakter des Spiels steht fest und ist ein ästhetisches Merkmal, das aus dem We-

sen der Reflexion verständlich wird. Jedenfalls kann das Modell des „Two-Person Game“, das vor allem Leonard J. Savage so klar dargestellt hat, auf den Fall der Kunst als den Fall des ästhetischen Spiels ohne Schwierigkeit übertragen werden. Daß dieses Modell „Symmetrie ausdrückt“, wie Savage formuliert, der die Symmetrietheorie dieser Spiele mit Hilfe gruppentheoretischer Begriffe dargestellt hat, macht den ästhetischen Charakter des Spiels offenbar.

Ich muß noch hinzusetzen, daß die Theorie der Sprachspiele, die Ludwig Wittgenstein in den „Philosophischen Untersuchungen“ (1953) entwickelt hat, eine Kommunikationstheorie des Spiels involviert, die dessen ästhetischen und logischen Charakter verbindet. „Ich werde auch das Ganze: der Sprache und der Tätigkeiten, mit denen sie verwoben ist, das ‚Sprachspiel‘ nennen“ (p. 5). Ohne Zweifel ist der Versuch Benoît Mandelbrots, Kybernetik und Theorie der strategischen Spiele im Rahmen einer Kommunikationstheorie zusammenzubringen, auch ein Derivat der Wittgensteinschen Theorie der Sprachspiele.

Der Nachricht und dem Spiel, aufgefaßt als Schemata, scheint also ein Kommunikationsschema zu entsprechen, das sich durch das Merkmal der Güntherschen Transzendentalidentität auszeichnet und die ihrerseits nur in einer dreiwertigen Reflexionslogik verständlich wird, weil sie ein dreistelliges Weltverhältnis bestimmt. Dem scheint die Tatsache zu widersprechen, daß, worauf Benoît Mandelbrot zuerst hingewiesen hat, eine enge Verbindung zwischen der Kybernetik und Informationstheorie, wie sie von N. Wiener begründet wurde, und der Theorie der Spiele in der von Borel und von Neumann entwickelten mathematischen Form besteht. Denn das Gelenk dieser Verbindung zwischen Informationstheorie und Spieltheorie ist die auf Abraham Wald zurückgehende „Statistical Function“, und diese statistische Entscheidungsfunktion, die nun Benoît Mandelbrot zum Ausgangspunkt einer Theorie hat, in der Kommunikation als Spiel aufgebaut wird, involviert zweifellos als ihr Fundament die zweiwertige Alternativlogik.

Was zunächst die Auffassung der Kommunikation als ein Spiel anbetrifft, so erörtert Benoît Mandelbrot seine Theorie am Beispiel des Empfangs von Nachrichten, die ja das primäre Medium der Kommunikation darstellen. Er bestimmt als Aufgabe des Empfängers, die empfangene Nachricht zu „entdecken“, und das bedeutet, „sie mit einer der Nachrichten zu identifizieren, die katalogmäßig in seinem ‚Gedächtnis‘ gespeichert sind“. Im ganzen wird der Vorgang folgendermaßen beschrieben: „Damit der Kommunikationsvorgang wirksam wird, muß die Zahl der möglichen Nachrichten größer als eins sein. Wir wollen voraussetzen, daß die Nachrichten sich in ‚Wörter‘ zerlegen lassen und daß die Gesamtheit der Wörter strukturiert ist, d. h. daß jedes Wort dadurch identifiziert werden kann, daß man seine Zugehörigkeit zu einer Reihe von Teilmengen des Katalogs feststellt . . . Die Zahl der Teilmengen für jedes Wort soll dabei so groß sein, daß der Empfänger zwischen mehreren verschiedenen Identifikationsprogrammen die Wahl hat. Wenn die Identifikation unvollständig bleibt (entweder weil man so entscheidet oder weil man nicht anders vorgehen kann), wird die auf Grund des Empfangenen getroffene Entschei-

dung manchmal unrichtig sein; die Schwere der möglichen Irrtümer wird im voraus mittels einer Bewertungsfunktion abgeschätzt . . .“ Die Interpretation der Kommunikation als Spiel wird also dadurch ermöglicht, daß man eben die Nachricht als ein Spiel zwischen Sender und Empfänger betrachtet. Es ist ein Spiel, das zu etwas Bestimmten führen soll. Damit das gelingt, muß der Spieler ein bestimmtes Spiel spielen. Er muß eine Strategie wählen, die zum Ziel führt. Er muß Entscheidungen im Rahmen dieser Strategie fällen. Abraham Wald hat Systeme betrachtet, die aus Eingängen und Ausgängen, Sendern und Empfängern in einem höchst abstrakten Sinne bestehen, und die Beziehung zwischen diesen wieder als eine abstrakte Beziehung eingeführt, die er „Entscheidungsfunktion“ nennt und mit Hilfe dieser Entscheidungsfunktion stellt nun Benoît Mandelbrot die Beziehung zur Kommunikationstheorie her. Es ist natürlich ein sehr abstrakter Spielbegriff, der sich dabei ergibt, wie auch der Nachrichtenbegriff, dem er korrespondiert, abstrakt ist. Aber gerade diese abstrakten Verhältnisse lassen die statistischen Bestimmungen am Begriff des Spiels und am Begriff der Nachricht zu und lassen eine Schematik hervortreten, die schließlich auch im ästhetischen Prozeß und seinem Produkt, faßt man sie selbst abstrakt genug, beobachtbar werden. In jedem ästhetischen Prozeß, aufgefaßt als ein Two-Person Game, gehört die Wahl der Zeichen zur Strategie, ihre verhältnismäßige Freiheit zwischen Originalität und Redundanz definiert diese Strategie, die zur Information und zur Kommunikation führt.

Was nun darüber hinaus den Zusammenhang anbetrifft, der angesichts der Beziehung zwischen Kommunikationstheorie und Spieltheorie mit Hilfe der statistischen Entscheidungsfunktion zwischen der zweiwertigen Alternativlogik, die dem zweistelligen Weltverhältnis der Entscheidung und der dreiwertigen Reflexionslogik, die dem dreistelligen Weltverhältnis ästhetischer Kommunikation zugrunde liegt, besteht, so klärt er sich auf, wenn man die „Theorie der Mehrwertigkeit“ voraussetzt, die Gotthard Günther 1956 entwickelt hat. Zu dieser Entwicklung sah sich Günther im Zusammenhang seiner Studien über die Beziehungen zwischen Kybernetik und Metaphysik veranlaßt, die das zentrale Thema seines schon erwähnten Buches „Das Bewußtsein der Maschinen“ bilden.

Gotthard Günther geht davon aus, daß das Prinzip der Zweiwertigkeit, durch das im Denkprozeß die Wahrheitswerte wahr und falsch unterschieden werden, grundlegend für das menschliche Bewußtsein sei. Der zweiwertigen Logik wird also eine gewisse Priorität zugestanden. Sie liefert die im klassischen erkenntnistheoretischen und ontologischen Sinne „nur gegenständliche Seinshematik“. (Ich füge noch einmal ein, daß jede, insbesondere aber die ästhetische Zeichenthematik, auf der der ästhetische Informations- und Kommunikationsprozeß basiert, auf diese „nur gegenständliche Seinshematik“ nicht abbildbar ist.) „Eine mehrwertige Logik“ (die, und das füge ich wiederum noch einmal ein, zur adäquaten Darstellung erkenntnistheoretischer und ästhetischer Zeichenthematiken notwendig ist) „ist nun nichts anderes als ein System, das uns erlaubt, unserer einzigen, ‚wirklichen‘ Logik verschiedene Stellenwerte im System des Bewußtseins derart zu geben, daß jeder Stellenwert mit einer

verschiedenen semantischen Bedeutung des sich so wiederholenden zweiwertigen Kalküls verbunden ist. Ein solches mehrwertiges System erlaubt dann, den strukturellen Zusammenhang der verschiedenen zweiwertigen Erlebnisstufen des Bewußtseins abzulesen. Die mehrwertigen Kalküle sind also nichts anderes als eine sinngemäße Übertragung des uns aus der Arithmetik längst geläufigen Begriffs des Stellenwertes auf das Gebiet der reinen Logik . . . Alle Systeme bestehen aus zweiwertigen Logiken, von denen jede einen anderen Stellenwert hat. Je umfangreicher die Kalküle wertmäßig werden, desto komplizierter und mehrstufiger wird auch die Systematik der Stellenwerte . . . Der logische Stellenwert ist der Ausdruck für die funktionale Abhängigkeit des Objekts vom denkenden Subjekt . . .“ (Damit wird verständlich, das wäre hier einzufügen, daß eine Zeichenthematik, insbesondere die des ästhetischen Prozesses, in der Subjekt und Objekt ein Gleichgewicht statuieren, die ursprüngliche zweiwertige Logik, in der es keine Abhängigkeit des Objekts vom denkenden Subjekt gibt, sofort auf einen Stellenwert verschiebt, indem das neue Objekt, das Zeichen nämlich, ein reflektiertes Objekt, abhängig vom Subjekt ist, in eine mindestens dreiwertige Logik verwandelt.) „Die klassische aristotelische Logik ist die einzige Gegenstandslogik; denn in jedem überhaupt denkbaren Verhältnis zu reinem Inhalt verhält sich das menschliche Denken zweiwertig. Diese Logik aber kann auf verschiedenen Reflexionsstufen des Bewußtseins angewendet werden und in diesem Vorgang erhalten die traditionellen Denkvollzüge Stellenwerte. Die Theorie dieser Stellenwerte ist die nicht-aristotelische, mehrwertige Logik, die uns zuerst als dreiwertiges Reflexionssystem des Bewußtseins entgegentritt.“

Das Fazit unserer Überlegungen, die den Zusammenhang zwischen Logik und Ästhetik betreffen, kann jetzt folgendermaßen formuliert werden: Die Günthersche Theorie der Mehrwertigkeit macht plausibel, daß mit dem Wechsel von der gegenständlichen Seinshematik zur funktionalen Zeichenthematik mindestens im Prinzip ein Übergang von der zweiwertigen Aussagenlogik zur mehrwertigen Reflexionslogik verbunden ist. Die Entwicklung ästhetischer Prozesse als Zeichenprozesse und die Auffassung ästhetischer Produktionen als Zeichengebilde läßt sie als wahrnehmbare Ergebnisse menschlicher Reflexion, also als Realisationen des Bewußtseins verständlich werden, deren Sinn also nicht in gegenständlicher (zweiwertiger und zweistelliger) Seinshematik enthüllbar ist, sondern nur im Rahmen (mindestens dreiwertiger und dreistelliger) Zeichenthematik explizierbar wird. Ästhetik hat es demnach mit einer Theorie im Prinzip nicht vom Bewußtsein isolierbarer Objekte zu tun. Ästhetische Produktionen sind Produktionen, für die die klassische Spaltung in den subjektiven und objektiven Bereich in einem deskriptiven Sinne nicht zutrifft. Solche nicht im klassischen Sinne deskriptiven Produktionen sind funktionale Produktionen, und ihr Entstehungsprozeß ist ein Reflexionsprozeß, dessen wahrnehmbare Komponente Gestaltung heißt. Die funktionale und reflexive Natur des ästhetischen Prozesses begründet den grundsätzlichen kommunikativen Charakter der Kunstwerke, und dieser grundsätzlich kommunikative Charakter ermöglicht einmal ihr Verständnis als

(ästhetische) Information und das andere Mal ihr Verständnis als (ästhetisches) Spiel. Ich füge abschließend hinzu, daß die Annäherung des Nachrichten-Charakters im Bereich ästhetischer Produktion ein artistisches Zeichen unserer Zivilisation darstellt.

Exkurs über Gestalt und Struktur

Peirce führt, anscheinend um die Genesis der Welt als einen Prozeß der „rationalization“ verständlich zu machen, den Begriff des „Chaos“ im Sinne „absoluter Indetermination“ oder „possibility of all determination“ ein. Dieser Begriff des „Chaos“ hat zweifellos auch Zeichencharakter. Aus ihm gehen Ikon, Index und Symbol hervor. Er beschreibt einen Zustand höchster Mischung, maximaler Entropie. Er bezeichnet also im Rahmen der Realisationstheorie die Realisationsquelle als Analogon zur Informationsquelle der Informationstheorie.

Offensichtlich gehört zum Aufbau einer dokumentarischen bzw. semantischen Information eine Informationsquelle, die als solche beliebig sein kann, weil eine solche Information unabhängig von der Art ihrer Formulierung ist. Aber zur ästhetischen Information gehört nicht nur die Informationsquelle, die Informationsquelle muß im Falle der ästhetischen Information zugleich die Realisationsquelle sein, die die Realisationsbeiträge liefert. Auf diese Weise unterscheidet sich auch das, was Moles in „La Création Scientifique“ (1957) eben „création scientifique“ nennt, von dem, was wir unter „ästhetischer Schöpfung“ verstehen. Der wissenschaftliche Gedanke oder Sachverhalt ist als solcher von der Art seiner Formulierung unabhängig, der ästhetische ist es nicht.

Durch Gestalt und Struktur sind daher nicht nur zwei Aspekte oder Prozesse der Wahrnehmung bezeichnet, sondern vor allem zwei ästhetische Konzeptionen. Wir sprechen von einer ästhetischen Gestaltkonzeption und von einer ästhetischen Strukturkonzeption. Eine ästhetische Konzeption kann unter dem Aspekt einer Gestalt und unter dem Aspekt einer Struktur erfolgen. Die ästhetische Konzeption einer gotischen Kathedrale erfolgte unter dem Aspekt einer Gestalt. Die ästhetische Konzeption einer modernen Cité radieuse erfolgt stärker unter dem Aspekt einer Struktur.

Beide, Gestalt und Struktur, sind echte Zeichenthematiken. Der Ausgangspunkt ihrer theoretischen Bestimmung ist in jedem Falle das Zeichen. Das Zeichen als differenziertes Gebilde, als Element kann einem integrierenden ästhetischen Prozeß unterliegen, dann entsteht Ganzheit, Gestalt. Es kann aber auch einem reduplizierenden Prozeß unterliegen, dann entsteht Struktur. In der Entstehung der Gestalt spielt die semantische Abstraktion eine Rolle, in der Entstehung der Struktur eine syntaktische Abstraktion.

Sowohl Gestalt wie Struktur geben natürlich ästhetische Information. Beide beruhen auf statistischer Kommunikation. Beide haben auch ihre spezifischen Redundanzen. Was Bergson die *fonction fabulatrice* in der Epik

nannte, ist eine ästhetische Gestaltfunktion. Bei Gertrude Stein trifft man auf jene syntaktische Abstraktion, die Texte unter dem Aspekt der Struktur erzeugt.

Nicht Entitäten, Wesenheiten können übertragen werden, wohl aber Gestalten und Strukturen. Das bedeutet, daß Entitäten, Wesenheiten, Bedeutungen nur dann Information und Kommunikation geben, wenn sie als Gestalt oder als Struktur ausgemacht und dargestellt werden können. Nicht Entitäten, Wesenheiten, Bedeutungen sind mittelbar und verstehbar, sondern Gestalten und Strukturen. Nur Gestalten und Strukturen haben Kommunikationsschemata, können also vom Charakter der Nachricht oder des Spiels sein; spielbar, übermittelbar sind Nachrichten und Spiele, wenn sie als Gestalten und als Strukturen spielbar und übermittelbar, also darstellbar sind. Die Reportage eines Spiels über den Funk, etwa eines Schachspiels oder eines Fußballspiels, gelingt in dem Maße, d. h. bedeutet in dem Maße eine aus dem Visuellen in das Phonetische und Sprachliche übersetzte echte Information, als sie auf Gestalten und Strukturen zu reduzieren vermag.

Der ästhetische Prozeß stiehlt sich gleichsam aus dem kosmologischen heraus und beginnt als Wahrnehmung, keineswegs als Deutung, aber man täusche sich nicht, wahrgenommen werden nicht Gegenstände, sondern das, was die Gegenstände konstituiert, Farben, Formen, Grenzen, Strukturen, Zeichencharaktere eher als Dingcharaktere.

„Ich hege keinen Zweifel, daß unser Ziel zuletzt darin bestehen muß, das sinnlich Wahrnehmbare mit den Mitteln des sinnlich Wahrnehmbaren zu beschreiben.“ Diese Formulierung eines französischen Physikers, die Edgar Wind 1932 in seinem Whitehead-Artikel „Mathematik und Sinnesempfindung“ anführt, hat natürlich auch einen ästhetischen Sinn.

Aber die Wahrnehmung gerät in die Reflexion. Wir sind intelligente Wesen. Und diese Reflexion bezieht sich primär auch nicht auf die Dinge und Wesen, also nicht auf Schiffe, Häuser, Stimmungen oder Ideen, sondern auf das, was diese Themen konstituiert, also wiederum auf Farben, Formen, Verteilungen. Nicht Dinge, Stimmungen und Ideen werden also primär formalisiert und ideiert, sondern das, was sie wahrnehmbar macht. Nicht das Wesen der Dinge, Stimmungen und Ideen, ist also im ästhetischen Prozeß das erste Ziel, sondern das Wesen, also das Eigentliche, das Pure alles Wahrnehmbaren, aller Farben, Formen und Verteilungen. Es entstehen demnach mit einer gewissen Notwendigkeit gerade dort, wo es sich um ästhetische Wahrnehmung handelt, die Auswahlen, die Kommunikationen, auf denen sie beruht. Man weiß, nicht Entitäten können übertragen werden, nur Strukturen; da Wahrnehmung natürlich eine Form der Übertragung ist, muß sie sich auf Strukturen und ihre Faktoren, die Zeichen, beziehen.

Nun bestehen auch Sätze über Bilder aus Wahrnehmungen und Reflexionen über Wahrnehmungen. Das Gelegentliche der Wahrnehmung spiegelt sich im Improvisierten der Reflexion. Ein visueller Vorgang wird im spirituellen abgefangen. Die Einbildungskraft des Auges, höchste Situation visueller Auswahl, die man schöpferisch nicht beherrscht, vermag sich wenigstens noch in eine Einbildungskraft des Begriffs zu verwandeln,

die den Genuß dann listig in die Reflexion verlagert – auch eine Verschiebung der Exekutive in eine Transzendenz. Aber auf diese Weise bestätigt sich, daß es im Bereich der ästhetischen Prozesse tatsächlich so etwas wie die Übertragbarkeit des Genusses und den Aufbau seiner Surrogate, Surrogate der Wahrnehmung und der Wahl, gibt. Es erscheint in der Form der Gestaltung, was später als Information evident wird. Und diese Art der Übertragung und des Genusses scheint in der modernen Kunst unvermeidlich zu sein, – zweifellos eine Folge der langsamen Zerstörung der Distanz, die ursprünglich zwischen Intellekt und Poesie bestand. Die Theorie der ästhetischen Kommunikation ist nicht nur eine Theorie der ästhetischen Wahrnehmung und Gestaltung, sondern auch eine Theorie der Übertragung; der Kenner weiß, daß die Reflexion immer ein ausgezeichnetes Mittel zur Übertragung der Begierden war.

Doch wir wollen nicht abschweifen. Die wesentliche, ästhetische und metaphysische, Errungenschaft der modernen Kunst, die Befreiung der Mittel, vollzog sich im Dienste der Wahrnehmung, des Physikalischen wie des Gedanklichen. Die Verselbständigung der Mittel war es, die den Einblick in die wahre Natur der ästhetischen Vorgänge ermöglichte: sie erwiesen sich als Zeichenprozesse. Aber auch die Mittel, die Farben und Formen usw., präsentierten sich von Anfang an als etwas anderes denn als bloße Gegenstände, im Gegenteil, sie selbst bedeuteten jene zweite Seinsart der Zeichen. Die Mittel der Wahrnehmung, das, was wahrgenommen wird, alsdann die Mittel der Gestaltung und schließlich das, was gestaltet wird, glichen sich dem einen Modus des Seins an.

Natürlich ist der Schnitt zwischen der realen Gegenstandswelt und der mitrealen Zeichenwelt, zwischen der ersten und der zweiten Seinsart nicht hart und abrupt. Es besteht ein Konfinium, eine Zone der Übergänge. Die Funktion der Abstraktion besteht darin, methodisch und wahrnehmbar, das ist entscheidend, Gegenstände in Zeichen zu überführen, also im Rot der Dächer das Dach und im Blau der See eben die See aufzuheben. Der ästhetische Prozeß vollzieht sich als eine subtile Dialektik zwischen Gegenstand und Zeichen, und das Residuum der Gegenstände, das realisiert wird, ist kein Residuum der Wahrnehmung mehr, sondern ein Residuum des Bewußtseins.

Schließlich ist es auch eine Folge der Verselbständigung der Mittel der Wahrnehmung, daß allenthalben die Beziehung zwischen Ästhetik und Geometrie verändert wurde. Man kann sich nicht mehr festlegen auf die alten planimetrischen und stereometrischen Strukturen; affine, projektive und perspektivische Beziehungen sind nicht mehr allein entscheidend oder fallen ganz weg. Die Vereinbarungen zwischen Farben und Formen sind Inzidenzfragen, die Topologie tritt an die Stelle der Geometrie. Figuren werden zu Konfigurationen aus Farben und Formen.

Jede visuelle Kommunikation ist eine ästhetische, sofern sie Wahrnehmung überträgt. Sie überträgt Wahrnehmung, wenn es möglich ist, gegenständlich fixierte Bedeutung durch visuell wirksame Struktur zu ersetzen, und die Übertragung der Wahrnehmung befreit die Mittel der Wahrnehmung.

Wahrnehmbares ausschließlich durch Wahrnehmbares auszudrücken, be-

deutet also in jedem Falle eine Aufgabe der Vorverlagerung: der Zurückführung der Erkenntnis auf die sinnlichen Momente, aus denen sie aufgebaut werden konnte und der Darstellung auf die visuellen Elemente, die sich als Farben und Formen anboten.

Damit wird aber offensichtlich der Gegenstand sowohl erkenntnistheoretisch wie ästhetisch sekundär, d. h. keine Frage der unmittelbaren Wahrnehmung, sondern der *Interpretation* der Wahrnehmungselemente. Nie befanden sich Erkenntnistheorie und Malerei, Wahrnehmungslehre und Ästhetik in größerer Übereinstimmung (was ihre Zielsetzung anbetrifft) als bei Kandinsky und Whitehead. Whitehead hat einen Teil seiner Erkenntnistheorie einer Wahrnehmungslehre gewidmet, die bestrebt ist, alles, was erkannt werden kann, durch Wahrnehmungen auszudrücken und Kandinskys Ästhetik richtete sich auf eine Malerei, die die ästhetische Botschaft nicht durch Gegenstände, sondern mittels visueller Momente darstellte.

Sowohl Erkenntnis wie Darstellung, Forschung wie Malerei begannen mit dem Vorstoß ins Unmittelbare, ins Primäre, in die Mittel, in das Material. Das Sekundäre, das Reflektierte, das aus den Elementen zu Machende, der Gegenstand des Bewußtseins, sie traten zurück und das bedeutet im Grunde: sie blieben als Aufgabe zurück! –

Heute nun, wo die Malerei, mindestens mit informellen und konkreten Bildern das Äußerste an jener *Unmittelbarkeit, Absolutheit und Primärität* der Wahrnehmung tatsächlich erreicht hat, zeigt es sich auch, daß das Verschwinden des Gegenstandes aus der ästhetischen Welt vielleicht doch etwas zu billig zu haben war und seine Entstehung aus den Materialien der Wahrnehmung noch problematisch blieb.

Die Krisis des Gegenstandes erwies sich als eine Krisis seiner ästhetischen Synthese an Stelle einer bloß erkenntnistheoretischen Synthese.

Nicht sein Sein, sondern seine Rolle im Felde der Kunst läßt ihn gegenwärtig vielleicht zurückkehren.

Wir gehen davon aus, daß die Rolle dessen, was wir Gegenstand zu nennen gewohnt sind, in der Kunst, in der Malerei fast paradox erscheint. Sofern nämlich der ästhetische Prozeß, der in der Malerei zum Bild führt, ein reiner echter Wahrnehmungsprozeß ist, arbeitet er zwar mit visuellen Zeichen, wie selbständige Farben und Formen etc., aber er kann in dieser puren Wahrnehmung noch keinen Gegenstand erreichen. Der Gegenstand wird nicht in der bloßen Wahrnehmung gegeben; er entsteht sekundär als ein *deutender, reflektierender Auswahlprozeß*, der an den visuellen Zeichen vorgenommen wird. Indem die Darstellung aus den Wahrnehmungselementen, die als Zeichen fungieren, den Gegenstand erschaffen, tritt sie aus der Wahrnehmung in die Interpretation, aus dem Sehen in die Reflexion ein. Durch die Wahrnehmung wird dem ästhetischen Realisationsvorgang also der Gegenstand noch nicht gegeben, erst *durch die Reflexion*.

Man kann auch sagen: als pure Wahrnehmung ist Malerei stets ein *primärer und analoger* Prozeß; und solche Prozesse geben dem Bewußtsein nur wenig Raum. Sie enthalten kaum Möglichkeit für Entscheidungen; man kann nicht ja oder nein sagen; analoge Sprachen der Beschwö-

rung und der Emotion sind daher für zivilisatorische Kommunikationsvorgänge wenig geeignet. Erst mit dem Reflexionsprozeß hört die ästhetische Realisation auf, analog zu sein. Jetzt arbeitet sie digital; sie fällt Entscheidungen; sie sagt Ja oder Nein; sie wirkt ungeheuer kommunikativ, weil sie nicht nur dem Maler sondern darüberhinaus sogar dem Betrachter *Entscheidungen* aufzwingt – also das Prinzip der Kritik und der Wertung zur Geltung bringt –.

Das alles ist einigermäßen leicht einzusehen und im Ganzen wohl kaum bestreitbar. Aber ebenso unbestreitbar scheint eine andere, fast entgegengesetzte Überlegung zu sein:

Ein Zeichen ist ja nicht nur bloßes Zeichen, sondern auch Zeichenträger. Ein Kunstwerk wird nicht nur als ein Zeichen bzw. Zeichenaggregat gemalt, verständlich und sinnvoll, sondern auch als Zeichenträger. *Der ästhetische Zeichenprozeß ist stets verknüpft mit einem technologischen Trägerprozeß*, und von diesem Träger her gesehen ist natürlich ein Kunstwerk stets *gegenständlich*. Man kann diese Feststellung verschärfen, indem man formuliert: durch den vermittelnden Trägerprozeß wird jeder ästhetische Zeichenprozeß zu einem ausgesprochenen *gegenstandserzeugenden Vorgang* und das Kunstwerk zu einem echten Gegenstand, echt deshalb, weil wir, indem wir diesen Gegenstand herstellen, seine Begrenzung und zwar seine raumzeitliche Begrenzung unmittelbar, absolut und wahrnehmbar festlegen. Der ästhetische Zeichenprozeß mag also noch so gegenstandslos verlaufen, der mit ihm notwendig und schöpferisch verknüpfte technologische Trägerprozeß ist in jedem Falle auf den Gewinn eines Gegenstandes ausgerichtet.

Die statistische und informationelle Ästhetik trennt daher ästhetische Information und Kunstwerk. Sie faßt in einem verallgemeinerten Sinne das Kunstwerk als Träger ästhetischer Information auf. Die ästhetische Information ist dabei als abstrakte gedacht, der ästhetische Träger kann jedoch nur als nicht-abstrakt, als konkret, als material aufgefaßt werden. Darin spiegelt sich zweifellos das verschiedene Verhältnis, das Information und ihr Träger, ästhetische Botschaft und Kunstwerk zur Gegenständlichkeit besitzen.

Man kann allerdings unter Umständen auch den ästhetischen Zeichen- bzw. Informationsträger in den Problembereich des Gegenständlichen einbeziehen, denn man muß ja mindestens zwischen drei Trägerklassen unterscheiden:

1. den *singulär* spezifischen Träger für nur *eine* ästhetische Botschaft,
2. den *partiell*-spezifischen Träger für eine ästhetische Botschaft,
3. den *allgemeinen*-nichtspezifischen Träger, der z. B. ein Ornament material auf völlig verschiedene Weise raumzeitlich und größenmäßig realisiert.

Man überlegt sich nun leicht, daß mit der Verallgemeinerung der ästhetischen Botschaft nicht nur die Möglichkeit ihrer Ablösung von einem spezifischen Träger zunimmt, sondern auch eine Verallgemeinerung der Gegenständlichkeit des Trägers einsetzt in dem Sinne, daß die Gegenständlichkeit vollends relativiert wird, weil sie weder örtlich noch material noch in ihren Begrenzungen fixierbar ist.

Die halluzinierten Bilder, die Henri Michaux durch einen Mescalinrausch in seinem Bewußtsein hervorrief (und dabei zugleich nachzuzeichnen versuchte) beschreiben darüber hinaus bis zu einem gewissen Grade die gänzlich trägerlose und damit auch gegenstandslos realisierte ästhetische Botschaft, wenn man hier nicht das Bewußtsein selbst bereits als Träger auffassen will. Spiegelt man die *drei Bedeutungen des Gegenstandes*, die er im ästhetischen Zeichenprozeß gewinnen kann, nämlich die *strukturelle*, die *intentionale* und die *funktionale* Bedeutung, an der theoretischen Errungenschaft der ungegenständlichen und informellen Malerei, Wahrnehmbares nur wahrnehmbar auszudrücken, dann zeigt sich sofort, daß zwar der intentionale Sinn des Gegenstandes, also das, was er als Bewußtseinstatsache ist, dieser Errungenschaft widerspricht, nicht aber der strukturelle und funktionale Sinn.

Jede Struktur gibt der Wahrnehmung unmittelbar Information; Strukturen werden wahrgenommen, nicht interpretiert. Das sind bekannte Dinge aus der Wahrnehmungspsychologie und Gestalttheorie.

Auch Funktionen – daß z. B. ein Gegenstand zum Sitzen oder Werfen usw. geeignet oder ungeeignet ist – werden nicht primär gedeutet, sondern wahrgenommen, und nicht der Gegenstand, der diese Funktion erfüllt, ist dabei bestimmt, sondern lediglich die Funktion. Es gibt viele Gegenstände, die der Funktion des Sitzens dienen. Der Gegenstand ist dabei variabel, nicht aber die Funktion. Der Gegenstand (das Fenster, die Flasche, das Haus etc.) als strukturerzeugendes Prinzip und der Gegenstand (die Landschaft, das Atelier, der Vogel etc.) als funktionserzeugendes Prinzip das sind Möglichkeiten, die der Gegenstand, sieht man von dem ab, was er intentional ist, erkenntnismäßig und ästhetisch noch besitzt.

Es ist nun weiterhin auch leicht einzusehen, wie der „strukturelle Gegenstand“ einerseits und der „funktionale Gegenstand“ andererseits sich darstellen. Strukturen entstehen dadurch, daß Zeichen sich mit sich selbst verbinden; sie entstehen also auf Grund eines Wiederholungsprinzips in syntaktischer Relation.

Funktionen indessen werden in der Approximation, in der Annäherung entwickelt. Eine gegenständliche Funktion wie „Sitzen“ wird durch eine ganze Serie von Gegenständen, die das Prinzip des Stuhles zwischen den relativen Stufen „provisorisch“ und „perfekt“ erfüllen, angenähert. Jeder ästhetische Zeichenprozeß, dessen Botschaft (Darstellung) Gegenstände bezeichnet, also ikonisch abläuft, gründet in einer Abstraktion. Daß der Aufbau einer Bedeutung jenseits bloßer Wahrnehmung die ideeirende Abstraktion voraussetzt, ist primär ein Thema der Phänomenologie Husserls, nicht der Malerei. Aber auch die strukturelle wie die funktionale Wahrnehmbarkeit und Darstellbarkeit der Gegenstände benötigt spezifische Abstraktionen. Der strukturelle Entwurf des Gegenstandes (der ihn also durch „strukturelle Information“ gibt) arbeitet mit der formalisierenden Abstraktion, die schon Aristoteles genau bekannt war. Aber die funktionale visuelle Konzeption macht von jener Ausdehnungsabstraktion („Extensiv Abstraction“) Gebrauch, die erst Whitehead theoretisch beschrieben hat („An Enquiry concerning the principles of natural know-

ledge“, 1919). Diese Ausdehnungsabstraktion verläuft gemäß einem Schema, das einen Punkt bzw. eine Linie durch einen Ineinandersatz von kleiner werdenden Flächen bzw. Körpern haptisch und visuell annähert. Konturen erscheinen als System sich ausweitender (sich ausdehnender) möglicher Konturen und dieses Konturensystem, das den Gegenstand in der „Verworrenheit des Objekts“ zeigt, wie Whitehead formuliert, stellt gar kein System der Begrenzung sondern ein System der Ausdehnung dar, das nicht Form, sondern Funktion vermittelt, das einen Gegenstand nicht im Sinne des isolierbaren Objekts, sondern im Sinne seiner zusammenhängenden „Congredienz“, d. h. Ereignistotalität liefert.

Kategorien der Kommunikation sind also auch in der Ästhetik Kategorien der Übertragung. Der ästhetische Prozeß ist mindestens im Prinzip nicht nur ein Prozeß der Schöpfung, sondern auch der Übertragung. Auch in der Ästhetik kann also die Kommunikationstheorie als eine Theorie der Informations-Übertragung aufgefaßt werden, und nicht nur Signale, auch Zeichen unterliegen solchen Kategorien, die ihre Verluste klassifizieren. Da das ästhetische Zeichen einen viel sensibleren Bau besitzt und letztlich auch eine viel sensiblere Funktion zu erfüllen hat als das physikalische Signal, mit dem es als seinem Zeichenträger im realisierten, gebundenen Zeichen eine Relation eingeht, werden auch die Möglichkeiten seines Verlustes, der immer einen Verlust an ästhetischer Information und daher auch an ästhetischer Kommunikation bedeutet, größer sein.

Wahrnehmung und Genuß als elementare Kategorien der Übertragung, aber umsetzbar in die sensibleren der Reflexion und Begierde, sind zweifellos auch Kategorien der Kommunikation, der Verständigung, die zugleich ein bestimmtes Maß an Degradation der ursprünglichen ästhetischen Realisation, eine bestimmte Reduzierung ihrer ästhetischen Information ausmachen können. Redundanz, die die Freiheit in der Anordnung der Elemente zu einer Information aus Gründen ihrer Wahrnehmbarkeit beschränkt, Dispersion, die diese Anordnung lockert, zerstreut, „transformation d'imprécision“ nennt sie P. Aigran, sind die beiden wesentlichen Typen der Transformation einer Information durch die Übertragung. Beide, Redundanz und Dispersion, stellen natürlich auch Limitierungen der Kommunikation dar. Abstraktion und Konkretion stellen spezielle Fälle für die Redundanz und die Dispersionsgrade in der Realisation eines ästhetischen Zeichens dar. Hegel beschreibt unter dem Ausdruck Degradation das Zurückgehen des Respektes vor der dunklen dumpfen Innerlichkeit des tierischen Lebens infolge des Selbstbewußtseins des Geistigen. Ästhetisch bedeutet diese Degradation des Tierischen, wie Hegel sich ausdrückt, natürlich einen Bedeutungsverlust, einen Verlust in der semantischen Dimension, in der das Tier als Zeichen auftritt. Solcher Verlust in der semantischen Dimension eines Zeichens, der bis zur Bedeutungsentleerung vordringen kann, kann also als eine Naturalisation des Zeichens aufgefaßt werden, als Verschwinden des Zeichens im Zeichenträger, aber er kann auch als Denaturalisation aufgefaßt werden, als Aufgehen des Zeichenträgers im Zeichen selbst, eine Umbildung zur bloßen Idee, die jede Realisation unmöglich macht, ihre Dispersion vollzieht. Aber auch der Verbrauch gehört zu den Formen der Degradation ästhet-

scher Realität. Wie jede Information kann auch die ästhetische abgenutzt, verbraucht werden. Was sich ergibt, ist meist ein Zeichenprozeß ohne Zeichensituation. Eine Reduplikation, die keine Struktur erzeugt. Kitsch gehört zu den Resultaten ästhetischen Verbrauchs wie Schrott zu den Resultaten technischen Verbrauchs. In der Dimension des Semantischen ist die Entwicklung von Kitsch immer besonders leicht. Moderne religiöse Kunst ist ebenso ein Beispiel wie moderne religiöse Sprache. Das Denkmal Viktor Emanuels in Rom ist ein syntaktisches Beispiel. Verbrauch ist also ebenfalls eine Kategorie der Übertragung von Information, wie sie andererseits auch eine Kategorie der Kommunikation darstellt. Kitsch wiederum ist eine Kategorie des Verbrauchs ästhetischer Information. Allerdings muß man darauf achten, ob der Verbrauch der ästhetischen Information an den Zeichen oder an der Komposition der Zeichen die Entstehung des Kitsches einleitet. Auf jeden Fall erweist die Kategorizität des Verbrauchs, daß Kitsch ein historisches Phänomen ist.

TEIL IV

Vierte Einleitung

Zivilisation ist kein Zustand. Zivilisation ist ein Prozeß. Ein Prozeß, den wir bevorzugen.

Was Prozeß ist, steht nicht still und was nicht still steht, schreitet fort, entwickelt sich, und Entwicklung ist Ausscheidung und Erneuerung. Wenn es aber Komponenten in unserem Bewußtsein von dieser Art von Zivilisation gibt, in denen sie gründet und in denen sie sich äußert, dann sind es heute das *historische*, das *gesellschaftliche*, das *wissenschaftliche* und das *ästhetische Bewußtsein*. Ausscheidung und Erneuerungen finden historisch, gesellschaftlich, wissenschaftlich und ästhetisch statt. Wir befinden uns gleichsam in einem vierdimensionalen Raum, in einem Raum mit vier Freiheitsgraden, mit vier Freiheitsgraden für menschliche Tätigkeit überhaupt, aber sie erweisen sich sehr schnell als mehr oder weniger zusammengefaßt, integriert in einem einzigen, *realitätssetzenden*, nämlich im technischen Bewußtsein unserer modernen Zivilisation, in einem Bewußtsein von der *grundsätzlichen Machbarkeit der Welt*.

Aber Zivilisation als die selbsthergestellte Sphäre äußerster Bewohnbarkeit dieser Welt beruht wesentlich auf *Präzision*; es gibt keine Zivilisation ohne die Präzision, und Präzision mag technisch ein Prinzip ihres Funktionierens sein, menschlich gesehen – also vorausgesetzt, daß der Mensch tatsächlich von Hause aus zwar eine höhere, aber auch eine schwächere Seinsweise zum Ausdruck bringt –, menschlich gesehen, handelt es sich um eine Kategorie, möglicher Vernichtung zu entgehen, um eine Kategorie unserer Sekurität, unserer Sicherheit, kurz: um eine Forderung mit historischem, gesellschaftlichem, wissenschaftlichem und ästhetischem Sinn, dessen technisches Korrelat, dessen Korrelat im Horizont des Machens, das *Messen* ist. Meßbarkeit jedoch ist zweifellos ein Mittel unserer Rationalität, und ihr Vorgang ist analytisch, sofern er einen Sachverhalt in endlich viele Schritte zerlegt, und er ist synthetisch, sofern er ihn in endlich vielen Schritten konstruiert.

In dem Maße wie Zivilisation überhaupt auf den Aktionen menschlicher Rationalität beruht, beruht sie auch auf dem Vorgang der Messung. Erst mit der Beschreibung der Natur in einer rationalen Sprache – im 13. Jahrhundert mit Grosseteste und Peregrinus und dann im 17. Galilei und Newton einsetzend – wurde es möglich, aus der Naturbeschreibung Folgerungen zu ziehen, die in technische Konstruktionen umgesetzt werden konnten. Der methodische Aufbau einer Zivilisation als technische Realität – aus Gründen von Zwängen, die keine andere Lösung zuließen – setzt eine rationale Naturbeschreibung voraus, und die Präzision

dieser Naturbeschreibung besteht wesentlich in der Zurückführung von Beobachtungen auf Messungen. Man kann sich leicht klarmachen, daß Rationalität, die in der Idee der Meßbarkeit gründet, neben den Folgerungen der Logiker und den Berechnungen der Physiker, ganz allgemein das einschließt, was man Vorhersage, Voraussage nennt. Jede Berechnung, jede Folgerung, jede Messung hat es mit der Voraussage, mit der Zukunft zu tun. Der menschliche Intellekt ist an Rationalität interessiert, sofern er an der Zukunft interessiert ist, und noch die geringste Vorentscheidung, die geringste Annäherung an eine Gewißheit über Zukunft wird als echtes Zeichen unserer Humanität verstanden, als ein Prinzip unveräußerbarer Bedingungen unseres zeitlichen Daseins in der Geschichte und in der Gesellschaft, denn es scheint, daß es für die Menschen nicht möglich ist zu handeln, ohne mit der Aktion eine Antizipation zu verknüpfen. Die menschliche Lage erfordert eine weitgehende und ausreichende Identifizierung der Zukunft, und Identifizierung setzt Konsistenz, Festigkeit, Widerstand gegen Veränderung voraus, und diese Art *Konsistenz* gehört nicht nur zur *klassischen* Forderung der *Beweisbarkeit des Wissens*, sondern auch zu der sich immer deutlicher als entscheidend abzeichnenden wesentlich *modernen* Forderung der *Übertragbarkeit des Wissens*. In zwei umfassenden Grundlagenwissenschaften haben sich heute diese beiden Forderungen unserer Rationalität an menschliches Wissen überhaupt, die Beweisbarkeit des Wissens und die Übertragbarkeit des Wissens, als selbständige Forschungsbereiche herauskristallisiert: in der *Wissenschaftstheorie*, deren Zentrum die Mathematische Logik bildet, und in der *Kommunikationsforschung*, deren Zentrum die Informationstheorie der allgemeinen Nachrichtentechnik ist. Es sind höchst abstrakte Wissenschaften, deren Gegenstand nicht gegeben, sondern konstruiert ist, aber sie sind daher allgemeiner Natur, sie können also angewendet werden auf diese oder jene Art von Wissenschaft und auf diese oder jene Art von Übermittlung von Wissen, und in dem präziseren Sinne, wie man Wissen unter dem Aspekt seines Beweises als Theorie bezeichnet, bevorzugt man heute für Wissen unter dem Aspekt seiner Übertragbarkeit den Ausdruck Information.

Tatsächlich bilden Theorie und Information, Beweis und Nachricht, heute die Quellpunkte der rationalen Vorgänge innerhalb unserer Zivilisation. Die gesamte exakte Seite der Naturwissenschaften ist abhängig vom Wesen der Theorie und das gesamte System der Nachrichtentechnik ist eine Funktion der exakten und rentablen Behandlung dessen, was man Information nennt. Darüber hinaus aber bilden Beweisbarkeit und Übertragbarkeit faktisch die einzigen Funktionen des Wissens, die der Messung im weitesten Sinne zugänglich sind.

Zunächst ist der Begriff von Wissen, der in der Idee der Beweise zugänglich wird, ein anderer als der, der in der Idee der Übertragung auftritt. Beweisen heißt ja immer so viel wie aus Voraussetzungen deduzieren, also mit Hilfe logischer Schlüsse ableiten; aber Übertragen hat es mit einem Auswählen zu tun, denn es ist nur sinnvoll, das zu übertragen, was der Empfänger noch nicht weiß. Wissen im Sinne von Übertragen heißt im Grunde nichts anderes als Überraschen. Bestätigung hat ihrer Natur nach

ein engeres Verhältnis zur Gewißheit, Überraschung ein engeres Verhältnis zur Ungewißheit. Tatsächlich wird in der Wissenstheorie der Begriff des Wissens durch die Wahrheit, in der Informationstheorie durch die Wahrscheinlichkeit dirigiert. In dem Maße wie das theoretische Funktionalisieren der menschlichen Rationalität logische Strukturen offenbar werden läßt, erweist sich die Seite ihrer kommunikativen Wirkungen durch statistische Zusammenhänge beherrschbar.

Der Begriff der Rationalität muß also, denkt man an den Umfang, den er innerhalb der Grundlagen aller Aktionen und Produktionen, die wesentlich unserer gegenwärtigen Zivilisation angehören, besitzt, beträchtlich erweitert werden; menschliche Rationalität hat begonnen, das Wesen der Überraschung, und damit der Chance, ebenso einzubeziehen wie das Wesen der Bestätigung und der Gewißheit. Mit der Entwicklung der modernen Nachrichtentechnik hat sich innerhalb unserer technischen Realität der Bereich der *klassischen Maschine*, die Energie erzeugt und Arbeit leistet, um den Bereich der *transklassischen Maschine* erweitert, die imstande ist, nichtphysische Funktionen, wie Deduzieren und Auswählen, also Beweis und Information zu realisieren.

Daß eine solche Integration auch das Problem des Verhältnisses von Naturwissenschaften und Geisteswissenschaften betrifft, ist leicht einzusehen. Der fachlichen und methodischen Spaltung entsprach das definitive Zurückbleiben der Geisteswissenschaften hinter den Naturwissenschaften, was den faktischen Gewinn an Information über Naturprozesse im Vergleich zu dem Gewinn an Information über sogenannte geistige Produktion betraf. Weyl hatte es schon vor Jahren von der Naturwissenschaft, Ernst Robert Curtius von der Geisteswissenschaft her vermerkt. Die realitätssetzende Kraft der Naturwissenschaft ist klar, die Technik verifiziert sie. Aber die realitätssetzende Kraft der Geisteswissenschaften hat sich nicht verifiziert, sie vermag methodisch nur *hinter* den Produktionen unserer Intelligenz, denen sie ihre Aufmerksamkeit widmete, also *hinter* den Hervorbringungen der Kunst, Literatur, Sprachen usw., zurückbleiben.

Es hat den Anschein, daß durch das Eindringen der Grundlagenwissenschaften der „transklassischen Maschine“, also der statistischen Informationstheorie und Kommunikationsforschung, in die Linguistik und in die Ästhetik ein gewisser Umschwung eingetreten ist. Fucks, Mandelbrot u. a. haben numerische Methoden entwickelt, die nicht nur den Begriff des Textes bemerkenswert erweitern und literarische Texte ebenso einbeziehen wie journalistische Reportagen oder Werbetexte, sondern darüber hinaus praktisch einen Text mit den gleichen Mitteln beschreiben wie die Thermodynamiker ein Gas. Es handelt sich um eine Beschreibung, die das statistische Verhalten der Elemente betrifft, und der Begriff des Elements ist abstrakt, allgemein genug, so daß er sich sowohl auf die Menge der Teilchen beziehen kann, die ein Gas bilden, wie auch auf die „gegliederte Elementenmenge“, die ein Text darstellt. A. Moles in Paris strebt auf der Grundlage der Informationstheorie eine komplette Theorie der Musik an, die ihre kommunikative wie ihre ästhetische Seite einbezieht; das Centre International d'Enseignement Supérieur du Journalisme in

Straßburg lehrt eine Vorstellung von Journalismus, zu deren Grundlagen eine Allgemeine Informationstheorie gehört und an der Technischen Hochschule in Stuttgart bemüht man sich in einem eigens dafür vorgesehenen Seminar, eine ästhetische Programmierung von Texten und visuellen Zeichenkomplexen zu erreichen, die sich der theoretischen und technischen Mittel der Informationstheorie und Kommunikationsforschung bedient; die „Gravesaner Blätter“ des elektroakustischen Instituts in Gravesano sowie Eimerts und Stockhausens „Reihe“, die für elektronische und serielle Musik eintritt, bringen ebenfalls die genannten theoretischen Aspekte in ihren künstlerischen Absichten zur Geltung.

Man sieht, wieder einmal ist die menschliche Intelligenz von der Theorie her in Bewegung geraten und das Entscheidende ist, daß sie nun aus einem Stadium der Differenzation in ein Stadium der Integration eingetreten zu sein scheint. Neben die neue konsequente Vereinbarung zwischen Wissenschaft und Technik, zwischen Mathematik und Nachrichtentheorie in der transklassischen Maschine (der zweiten Maschinen-Idee, die die Menschheit konzipierte), tritt, vorsichtig anhebend, eine Vereinbarung zwischen Technik und Ästhetik, die natürlich dem, was man Produktform im Zusammenhang mit industrieller Fertigung nennt, eine neue Wichtigkeit beimißt, aber auch das Kunstwerk als Träger einer *ästhetischen Information* (und dem Kommunikationsschema zwischen Sender und Empfänger unterworfen) zu einem essentiellen, nicht bloß zu einem luxuriösen und zufälligen Bestandteil des Zivilisationsprozesses macht. Die Anwendung des Begriffs „Information“ in der Ästhetik, also die Verwendung des Ausdrucks „ästhetische Information“ begründet die Redeweise, daß ästhetische Verhältnisse nicht nur an einem Kunstwerk, sondern auch am technischen Gebilde realisiert werden, und zwar in einem originalen, ursprünglich gebenden Sinne; darüber hinaus rechtfertigt sie natürlich die Überschneidungen. Nicht nur das, was Max Bill die „funktionale Schönheit“ nannte, erhält jetzt ein theoretisches Gewicht. Der Begriff „Schönheit“ verliert an Substanz, aber gewinnt an Funktion, und die Ästhetik selbst hört auf, die zweifelhafte Existenz einer philosophisch *spekulativen Wissenschaft* zu führen und entwickelt sich unter den neuen Aspekten immer mehr zu einer *technischen Wissenschaft* wie die Mechanik seit Galilei. Wie die Mechanik so scheint auch die Ästhetik letztlich nur die konstruktiven Bedingungen einer technischen Funktion zu präparieren, und den energetischen Verhältnissen unter dem Gesichtspunkt der Entropie dort, entsprechen hier die kommunikativen unter dem Gesichtspunkt der Information.

Damit sind wir also auf die großen gegensätzlichen Glieder des unsere Zivilisation beherrschenden Rationalismus gestoßen, auf *Intellekt* und *Originalität*, denen die Kommunikationstheorie *Redundanz* und *Information* als Ideen ihrer möglichen Maßbestimmung zuordnet.

Redundanz entwirft das numerische Bild unseres Intellekts, Information entwirft das numerische Bild unserer Originalität, deren Entideologisierung und Entmythologisierung nur durch ihre Auflösung in die endlich vielen Schritte ihrer Herstellung gelingen kann.

Es scheint aber, daß schon Descartes diese gleichermaßen ergänzenden

wie einander ausschließende Züge jenes identisch einen Phänomens, das wir gewöhnlich als *produktiven Geist* bezeichnen, bemerkt hat, als er in den 1701 posthum erschienenen „Regeln zur Leitung des Geistes“ als Regel III. folgendes notierte:

„Bei den von uns vorgenommenen Gegenständen dürfen wir nicht das, was andere darüber gemeint haben noch was wir selbst mutmaßen untersuchen, sondern allein das, was wir durch klare und evidente *Intuition* oder durch sichere *Deduktion* darüber feststellen können, denn auf keinem anderen Wege kann die Wissenschaft erworben werden.“

Sofern wir nun aber heute Intellekt und Originalität mit Hilfe der Begriffe Redundanz und Information interpretieren können, erscheint die Rationalität, die ihr entspricht, gleichermaßen als eine Rationalität des Machens wie auch des Erkennens, und es wird mehr und mehr sichtbar, daß im Rahmen einer Technischen Zivilisation wenigstens im Prinzip *kein essentieller Unterschied zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Produktivität* besteht und daß die klassische Idee der Schöpfung und die moderne des Programmierens weitgehend einander näherrücken. Im gleichen Sinne wie Kunst ist Wissenschaft schöpferisch und Kunst ist schöpferisch in dem Sinne, wie es Wissenschaft sein kann.

Ich möchte nicht sagen, daß diese Idee der geistigen Produktivität als rationale Aktivität die reichere ist. Sie ist sicher eine reduzierte Idee, aber die Reduktion wurde zweifellos gegen einen Gewinn an Präzision eingetauscht, und ich bin davon überzeugt, daß ein solcher Tausch Zukunft hat. Der Geist macht von seiner Freiheit Gebrauch, heißt es in den „Meditationen“ Descartes', aber er hätte hinzufügen müssen, daß das, wovon Gebrauch gemacht wird, auch dem Verbrauch unterworfen ist. Der Geist verbraucht in der Zivilisation ursprüngliche Freiheiten und macht auch von den Zwängen Gebrauch, die sich daraus ergeben.

Dieser Vorgang ist kennzeichnend für den Prozeß der Zivilisation, von dem wir eingangs gesprochen haben und wesentlich für alle informativen und kommunikativen Vorgänge, wie wir sie heute verwenden.

Es handelt sich ganz allgemein um ein Prinzip, das an der Ausscheidung all dessen interessiert ist, was sich im *Horizont des Machens* einer Zivilisation *nicht* aus ihren theoretischen Strukturen ergibt.

Ästhetik und Physik

Es gibt nicht nur eine moderne Physik, sondern auch eine moderne Ästhetik, und diese Feststellung betrifft keine Äußerlichkeiten, sondern verweist auf die tiefe Affinität, die heute zwischen diesen beiden wichtigen Disziplinen unserer Erkenntnis besteht. Man kann sagen, daß Physik und Ästhetik heute genau dort zusammentreffen, wo sich auch die beiden einzig möglichen *künstlichen Realitäten*, nämlich die der *Technik* und die der *Kunst* überschneiden. Tatsächlich bezieht sich die moderne Physik, indem sie die bloße mathematische Beschreibung der natürlichen Welt hinter sich läßt, immer stärker auf das technische Problem der zivilisatorischen Veränderung dieser Welt, und was die moderne Ästhetik angeht, so hat sie es mehr und mehr mit der Wahrnehmung und der Erklärung einer Kunst zu tun, die keine Nachahmung der klassischen Naturgegenstände mehr kennt, sondern neue ästhetische Objekte herstellt, Abstraktionen, Konkretionen, Flecken, Informelles und Vibrationen, wie die Maler sich ausdrücken. Allerdings bleibt das, was man den (energetisch-materiellen) physikalischen Prozeß nennen kann, sowohl für die Natur wie auch für die Technik der gleiche, und es handelt sich auch immer um den identisch einen ästhetischen Vorgang, gleichgültig ob er das „Natur-schöne“ (eine Rose, eine Landschaft, ein Gesicht) oder das „Kunstschöne“ (eine Säule, einen Vers, ein Bild) hervorbringt.

Der Prozeß der Modernisierung der Physik wie auch der Ästhetik, ein Prozeß, der, wie wir sehen werden, ihren Zusammenhang herstellte, wird also offensichtlich durch eine deutliche Verschiebung der Interessen angezeigt. Das Interesse an der metaphysischen Bedeutung des Festgestellten (etwa der Kernkräfte) weicht deutlich genug einem Interesse an seiner technischen Funktion. Diese Lage in der Physik ist auch für die Ästhetik kennzeichnend; Abstraktionen, Konkretionen, Informelles, Flecken, Vibrationen bezeichnen für den Maler und den Ästhetiker, der sie erklärt, keine metaphysischen, sondern artistische Aktionen, und man kann sehr leicht aus der neueren Literatur Beispiele beibringen, die den Sachverhalt für das Sprachkunstwerk aufdecken; es genügt an Joyce, Gertrude Stein, August Stramm, sogar Benn und Eliot, Michaux und Ponge zu erinnern. Weder die Physik noch die Ästhetik wird gegenwärtig als metaphysische Wissenschaft aufgefaßt werden können, deren Sinn darin bestünde, den Horizont der Wirklichkeit zu übersteigen, zu transzendieren, wie der philosophische Sprachgebrauch sagt. Aber wie die Physik so stellt auch die *Ästhetik eine technische Wissenschaft* dar. Es sind technische Wissenschaften geworden, die es sich leisten können, ihre Fachsprachen, also ihre künstlichen Sprachen, an der Mathematik und an der Philosophie zu entwickeln.

Natürlich hängt das Zurückweichen der metaphysischen Bedeutung des physikalisch Festgestellten vor dem technischen Gebrauch mit dem Eindringen der mathematischen Sprache in die Physik (seit Galilei) zusammen. Erst die mathematische Formulierung der Naturerkenntnis ließ es zu, Folgerungen zu ziehen, die in technische Konstruktionen umgesetzt werden konnten; erst die mathematische Sprache hat es ermöglicht, den physikalischen Prozeß, der in der gegebenen natürlichen Welt auffindbar ist, zur produktiven Grundlage der künstlichen technischen Welt zu machen. Auf diese Weise wurde die Mathematik zu einem Kommunikationskanal zwischen zwei Realitäten, zwischen der wirklichen der Natur und der möglichen der Technik. 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. Nun ist oft hervorgehoben worden, daß die moderne Physik mehr und mehr an die Stelle des anschaulich gegebenen physikalischen Gegenstandes die physikalische Sprache gesetzt hat. Sie ist nicht mehr Theorie eines physikalischen Seins, sondern Theorie der sprachlich fixierten Aussagen über dieses Sein. Physik, so drückt man sich aus, ist nicht mehr Ontologie, sondern Semantik. Hans Reichenbach hat z. B. in seiner berühmten gewordenen „Philosophie der Quantenmechanik“ radikal von dieser Auffassung Gebrauch gemacht. Sie bedeutet, philosophisch ausgedrückt, einen Übergang von der ersten Seinsklasse (des Seienden selbst) zur zweiten (der Zeichen, die es bezeichnen und sich so verhalten wie das bezeichnete Seiende). Physikalische Gegenstände oder solche, die man dafür hält, gehören zur ersten, aber physikalische Sprachen mathematischer Gestalt gehören natürlich zur zweiten Seinsklasse. Diese Verhältnisse gibt es auch in der Ästhetik. Auch die moderne Ästhetik hat den *Übergang von der Seinstheorie zur Zeichentheorie*, von der Ontologie zur Semantik, von der ersten zur zweiten Seinsklasse vollzogen. Am frühesten wohl mit Charles W. Morris' „Esthetics and the Theory of Signs“, (Erkenntnis, VIII, 1939). Allerdings begann diese Entwicklung in der Ästhetik bereits bei Hegel. Bei ihm bahnte sich der Umschwung metaphysisch an, das Kunstschöne vor das Naturschöne zu setzen und nicht den Gegenstand, sondern das Zeichen für den Gegenstand als schön oder nichtschön zu bewerten.

Die weitere Entwicklung der Zeichenästhetik über Morris hinaus vollzog sich jedoch wieder stärker unter dem Einfluß der Physik und neuerer technischer Disziplinen, vor allem der Nachrichtentechnik.

Das hat einen tiefliegenden, sachlichen Grund. Die Thermodynamik, von der jetzt gesprochen werden muß, war von Anfang an eine höchst entscheidende Disziplin der Physik gewesen. In ihr, genauer mit der kinetischen Wärmetheorie und der mathematischen Fassung des zweiten Hauptsatzes, vollzog sich eigentlich der früheste Übergang von der klassischen zur nichtklassischen Physik, vom stetigen Naturbild der Differentialgleichung zum unstetigen statistischer Wahrscheinlichkeitsrechnung,

und man kann zeigen, daß dieser Übergang von der infinitesimalen Naturbeschreibung zur Häufigkeitsbetrachtung einem Übergang von der ersten zur zweiten Seinsklasse, von der Seinsthematik zur Zeichenthematik, von der Ontologie zur Semantik entspricht. Doch kommt es hier auf den Begriff „Entropie“ an, der in der Thermodynamik entwickelt wurde. Er sollte als Maß für die Wahrscheinlichkeit einer Verteilung von Partikeln dienen, die den thermodynamischen Zustand eines Gases repräsentierte. Entropie konnte darüber hinaus als Maß für Unordnung (im Sinne wahrscheinlicher, gleichmäßiger Verteilung), ja sogar als Maß für Unkenntnis gewisser das einzelne Teilchen betreffender Bestimmungsstücke gedeutet werden. Angesichts dieser Theorie konnte dann der integrale Naturprozeß bzw. der physikalische Weltprozeß schlechthin als ein Prozeß aufgefaßt werden, der auf ein Maximum an Entropie tendiert, was einem Maximum an gleichmäßiger Verteilung entspricht, und diese gleichmäßige Verteilung beschreibt den wahrscheinlichen Zustand der Welt.

Sucht man nun nach einem Gegenprozeß zu diesem so beschriebenen physikalischen Prozeß mit seiner Richtung auf den wahrscheinlicheren Zustand der gleichmäßigen Verteilung, die als Unordnung interpretierbar ist, so stößt man auf den ästhetischen Prozeß. Denn es ist klar, daß in dem Maße wie physikalische Vorgänge auf „Mischung“ aus sind, die das Kennzeichen der „Unordnung“ aufweist, sich ästhetische Vorgänge gerade als „Entmischungen“, als „Gliederungen“ darstellen, die als „Anordnung“ deutbar sind. In diesem Sinne tendiert also der ästhetische Prozeß nicht wie der physikalische auf einen wahrscheinlichen, sondern auf einen unwahrscheinlichen Zustand. Er lebt von der Überraschung, er wird bestimmt durch das Maß an Ursprünglichkeit, Unwahrscheinlichem, Anordnung, das er zu realisieren vermag. Man kann die Beschreibung der Differenz sehr weit führen, immer wieder zeigt sich, daß es im wesentlichen nur zwei wirkliche und verwirklichende, also erzeugende Weltprozesse gibt, den physikalischen und den ästhetischen, und daß beide gleichsam eine gegenläufige Tendenz besitzen. Die moderne abstrakte, sehr verallgemeinerte Verwendung des Begriffs Entropie im Sinne von Mischung läßt es zu, seinen Gebrauch von den Partikeln eines Gases auszudehnen auf die Elemente eines Textes. Der Auffassung des thermodynamischen Zustandes eines Gases als „Zahl der Komplexionen von Mikrozuständen, die diesen Makrozustand realisieren“ entspricht dann die Auffassung des Textes als einer „gegliederten Elementenmenge“. Beide können durch den Logarithmus der Wahrscheinlichkeit, die statistisch als Häufigkeit interpretierbar ist, zahlenmäßig beschrieben werden. So tritt also neben die Thermodynamik eine *Texttheorie*, und wie jene physikalische Zustände (eines Gases) statistisch erfaßt, bemüht sich diese um die statistische Beschaffenheit eines Textes; Fucks spricht dabei etwa von „Stilcharakteristiken“, Mandelbrot von „Texttemperaturen“, und was dabei zunächst pure linguistische Feststellung zu sein scheint, wird schließlich zu einer ästhetischen. Was sich aber als das entscheidend Neue dabei abzeichnet, ist die Tatsache, daß in solchen Überlegungen und Analysen der physikalische wie auch der ästhetische Prozeß als *selektiver* und vom Zufall durchsetzt erscheint, und wie der physikalische

Zustand ist auch der ästhetische von statistischer Natur; das *Kunstwerk hat keine definitive Wirklichkeit, sondern nur Wahrscheinlichkeit*.

Dieser statistische Charakter des Kunstwerks bringt es mit sich, daß seine oft so bezeichnete „ästhetische Realität“, also seine klassische Eigenschaft, „schön“ oder „nichtschrn“ zu sein, ganz anders gedeutet werden muß als bisher. Bisher sprach man dabei von etwas Substanzhaftem, vom Wesen des Kunstwerks, kurz von etwas Seinsmäßigen, von etwas Ontologischem. Die Auffassung des Begriffs „schön“ als semantischen Ausdruck wie „wahr“ oder „falsch“, bedeutet, daß er die Beziehung zwischen einem Zeichen und einem Seienden betrifft. Der ästhetische Prozeß als Zeichenprozeß ist ein Prozeß, der Seiendes in Zeichen vermittelt und dem es nicht um Wahrheit, sondern um Schönheit geht. Was vermittelt wird, darf in jedem Falle als eine Information bezeichnet werden, und jede Vermittlung selbst stellt in jedem Falle eine Kommunikation dar. Der ästhetische Prozeß vermittelt keine gewöhnliche semantische Information (wie es der astronomische Satz „Der Mond ist aufgegangen“ darstellt), die wahr oder falsch sein kann, er vermittelt vielmehr eine ästhetische Information, die, wie man in der Umgangssprache sagt, schön oder nichtschrn sein kann. In diesem Sinne fungiert die Verszeile „Der Mond ist aufgegangen“ in dem Gedicht von Claudius zweifellos als ästhetische Information. Es geht nicht darum, ob der Satz wahr oder falsch ist, es geht darum, ob die Zeile schön oder nichtschrn ist. Offenbar wird das Kunstwerk (das Gedicht, das Bild, die Plastik) als Träger ästhetischer Information aufgefaßt. Kunstwerk bezeichnet den engeren, ästhetische Information den weiteren Begriff. Es ist keinesfalls so, daß nur am Kunstwerk ästhetische Information wahrnehmbar wird, selbstverständlich kann sie auch an technischen Gebilden wie Autokarosserien, Schiffsprofilen, Hochhäusern usw. und an Naturgebilden wahrnehmbar werden. Die Theorie der Produktform und der industriellen Fertigung muß in jedem Falle ebenso sehr technische wie ästhetische Theorie sein; ihre Aufgabe ist, technische Funktion und ästhetische Information einander anzugleichen, im idealen Falle zu identifizieren. Daß die Theorie der ästhetischen Information, die Informationsästhetik, wie man auch sagen kann, ein Nebenzweig der allgemeinen nachrichtentechnischen Informationstheorie Wieners, Shannons, Weavers usw. ist, ist ebenso einsichtig wie die Tatsache, daß sie sich erst am Ausgangspunkt möglicher Forschung und Theorienbildung befindet.

Das *Kunstwerk* wird also als *Nachricht* aufgefaßt. Genauer als *Träger einer* besonderen, nämlich *ästhetischen Information*. Die ästhetische Information ist das entscheidende an ihm. Sie bestätigt den Zeichencharakter des ästhetischen Prozesses. Auch wäre anders nicht verständlich, daß jedes Kunstwerk auf Wirkung, auf Kommunikation bedacht ist. Jede Information ist aus Zeichen aufgebaut. Zeichen können Mengen, Strukturen oder Gestalten bilden. Ästhetische Information kann strukturell oder gestalthaft sein. Jede Versifikation in der Dichtung bietet strukturelle ästhetische Information. Le Corbusiers Kapelle in Ronchamp indessen bietet die ästhetische Information als Gestalt an.

Doch jede Information ist nach der Informationstheorie nur so weit wirkliche Information als sie *Innovation* ist, neu, überraschend, unvorhersehbar, ursprünglich. Für die ästhetische Information trifft das in besonderem Maße zu. Im Prinzip ist die ästhetische Information, also das realisierte Kunstwerk, vor seiner faktischen Herstellung unvorstellbar. Seine Realität ist darüber hinaus von äußerster Fragilität, Zerbrechlichkeit. Die potentielle Möglichkeit seiner Aufhebung, seiner Zerstörung ist enorm groß. Die mathematische Informationstheorie muß mit Wahrscheinlichkeiten arbeiten, wenn sie diesen Umständen Rechnung tragen will. Nur als statistische Theorie kann die Informationstheorie der Information die Rolle des Unvorhersehbaren verleihen. Ich sagte schon, daß auch die Information, will man ihren Betrag zahlenmäßig bestimmen, durch den Logarithmus einer Wahrscheinlichkeit, einer Unkenntnis also, gemessen werden kann. Als Information aufgefaßt, bestätigt also jedes Kunstwerk nicht nur die hohe überraschende und zerbrechliche Natur seiner Wirklichkeit, es wird auch verständlich, daß die Wahrnehmbarkeit der Kunstwerke als Kunstwerke immer nur von schwankender Gewißheit sein kann, die ihre Feststellungen durch Interpretationen ergänzen muß.

Der Kreis der neuen Begriffe und Vorstellungen, durch die Kunst und Technik, Ästhetik und Physik zusammengefaßt werden, erscheint demnach als äußerst geschlossen. Diese Geschlossenheit ist eine Folge der zunehmenden Perfektion, der der Gesamtprozeß der Zivilisation, die wesentlich auf Information und Kommunikation beruht, ausgesetzt ist. Man wird sich daran gewöhnen müssen, nicht nur in der Physik, sondern auch in der Ästhetik eine mathematische und eine technologische Sprache anzutreffen und Technik im Dienste der Kunst und Kunst im Dienste der Technik zu sehen.

Das Existenzproblem der Kunst

Die Entwicklung des Geistes in der Zivilisation hat gezeigt, daß nicht alles, was ihn bereichert, Ausdruck seiner Freiheit ist, daß vielmehr weite Bereiche seines Niveaus auch die Höhenzüge seines Zwangs verraten und daß dieser Zwang anzuwachsen droht, mindestens in der Wissenschaft, deren wesentliche Schöpfungen Theorien sind, Theorien hoher Stringenz, Theorien mit einem in der Natur verifizierbaren und in der Technik reproduzierbaren Realgehalt. Gelegentlich hat man den Eindruck, daß der Wechsel an Stilen, Manieren, Moden, dirigierenden Vorstellungen und Einbildungskräften innerhalb der modernen Kunst mit dem Versuch zusammenhängt, noch einmal und unbekümmert die alte klassische Verbindung von Schöpfung und Freiheit gegen die neue, aufkommende Relation von Schöpfung und Zwang auszuspielen und sich dabei auf Theorie, also auf intellektuelle Rechtfertigungen zu berufen; doch dieses Bedürfnis an intellektueller Rechtfertigung gehört bereits zu dem Zwang, dem in der Technischen Sphäre die geistige Arbeit ihre Schöpfung abgewinnt.

Es gibt daher für uns kein Problem der modernen Kunst, es gibt für uns nur ein Problem der Kunst überhaupt, das große Existenzproblem der Kunst in der Zivilisation, gestellt mit der Frage, Hegel hatte sie ja schon erwogen, ob Kunst in diesem hart und dicht strukturierten System des Daseins überhaupt noch ein vitales, emotionales oder geistiges Interesse erregt, das von einer bloßen Affektion verschieden ist, ob sie als Ganzes überhaupt noch wirklich oder nur schematisch, noch schöpferisch oder nur imitierend existiert angesichts der kaum zu bestreitenden Tatsache, daß zur Erhaltung und Förderung dieser Zivilisation zwar wissenschaftliche, aber nicht künstlerische Information notwendig ist. Zugegeben, daß wissenschaftliche und künstlerische Schöpfungen, was den Vorgang der Schöpfung, nicht sein Resultat betrifft, mindestens im Prinzip qualitativ von gleicher Art sind, eben Innovationen, so gründet doch der Prozeß dessen, was wir Zivilisation nennen, tiefer in einer wissenschaftlichen, als in einer künstlerischen Innovation. Jedenfalls hat das Problem der modernen Kunst schlagartig jenes große Existenzproblem der Kunst überhaupt beleuchtet, und offenbar war die Tieferlegung ihrer Fundamente, auf der sie von Anfang an bestand, das bisher einzige legitime und erfolgreiche Verfahren, der sicheren Überzeugung von ihrer möglichen Sinnlosigkeit in einer ethisch wie ästhetisch höchst irritierenden Zivilisation zu entgehen. Indessen, wir wissen zwar sehr genau, daß auch das Kunstwerk letztlich ein Gegenstand zum geistigen Gebrauch ist, aber

zu welchem Gebrauch, das konnte mindestens für die Kunst unserer Epoche noch nicht gesagt werden. Die Tieferlegung der Fundamente hat in der Literatur mit Gertrude Stein, Franz Kafka, James Joyce, in der Musik mit Schönberg, Webern, Pierre Schaeffer und Milhaud, in der Malerei mit Picasso, Kandinsky und Mondrian, in der Plastik mit Brancusi, Moore, Bill usw. um nur ein paar motivierende Namen zu nennen, begonnen, und es ist zweifellos eine ernsthafte Frage, ob, wenn man heute Kunst macht, so getan werden darf, als hätten sie nie existiert, als könne man bedenkenlos vor sie zurückgehen. Denn im Grunde ist regressiv Schöpfung unmöglich, Schöpfung kann nur progressiv sein, weil die Innovation zu ihrem Wesen gehört (wie man auch nicht, was die intellektuelle Freiheit und Redlichkeit angeht, vor das 18. Jahrhundert, vor Voltaire, Diderot und d'Alembert zurückgehen kann, ohne an Freiheit und Redlichkeit zu verlieren).

In diesem Sinne ist Zivilisation, auch die Entwicklung der Kunst in der Zivilisation, also ein Problem der Innovation. Innovation enthält sowohl das Moment des Produktiven wie auch das Moment der Progression. Aber schließlich gehören auch Präzision und Perfektion zur intellektuellen Dynamik des zivilisatorischen Lebens. Doch damit beginnen gewisse Schwierigkeiten. Die Perfektion mag nur ideale Zustände betreffen, die vielleicht nur diskutiert, nicht realisiert werden können. Die Präzision hingegen gehört zum Prozeß der Zivilisation selbst. Sie hat es mit der Antizipation, der Vorwegnahme, der Vorhersage, der Berechnung, der Ableitung, der Erschließbarkeit zu tun, mit Kalkulation und Automatisierung, also mit der Zerstörung der Überraschung, der Unwahrscheinlichkeit, des Unvorhersehbaren, die unerläßliche Kennzeichen echter Innovation, vor allem der ästhetischen sind. Jede Innovation bedeutet eine Zufuhr an Zivilisation in der Form von Information, aber jede Automatisierung gründet in Informationen und verbraucht sie. Automatisierung ist also angehaltene Information und beschreibt gerade dadurch einen perfekten Zustand im Sinne seiner Präzision. Automatisierung und Innovation, intelligibilité und originalité, Technik und Information, wie man allgemeiner formulieren kann, erweisen sich unter diesen Aspekten als gleichermaßen einander ausschließende wie auch ergänzende Teilprozesse der Zivilisation, und es scheint, daß die Wissenschaft auf der einen und die Kunst auf der anderen Seite jeweils die perfekten Zustände der Ausschließung wie auch der Ergänzung repräsentieren. Vollkommene Theorien, dargestellt in einer Präzisionssprache, deren Syntax ein Logikkalkül ist, entwickeln sich aus Axiomen, die ein System von Tautologien bilden und keine Information geben, denn nichts Unvorhersehbares, nur Ableitbares ergibt sich aus ihnen, Ableitbares im Sinne purer Umformung. Aber ästhetische Information kann in keinem Falle ein System von Folgerungen bilden; man kann sie nicht vorhersehen, nicht ableiten; das unterscheidet sie genau von einem technischen Gebilde; sie ist entweder eine überraschende Innovation oder keine Kunst, und nur so weit ein Kunstwerk Innovation enthält, gibt es ästhetische Information.

Zivilisation ist also aus komplementären Prozessen aufgebaut, und Kunst beteiligt sich entweder an dieser Art von Zivilisation und wird ein uner-

läßliches Medium ihrer intellektuellen Dynamik. Indem sie ihre Techniken des Machens subtil ausnützt, nicht indem sie ihre Gefühle, Traktoren oder Gesichter darstellt, hat sie die Chance, Innovation im Verhältnis zur progressiven Automatisierung zu gewinnen oder aber Kunst bleibt außerhalb dieser Zivilisation und entzieht sich dem Zugriff ihrer intellektuellen Dynamik.

Nun hat jede Information natürlich auch die Bedeutung einer Kommunikation. Nachricht ist wesentlich Vermittlung und ästhetische Nachricht ästhetische Vermittlung. Jede Zivilisation ist in dem Maße an Vermittlung interessiert, als sie Gesellschaft produziert, und die Komplexität einer Gesellschaft entspricht zweifellos der Komplexität der Vermittlungen, der Kommunikationen, auf denen sie beruht. Auch dies scheint mir eine Folgerung aus dem Resultat zu sein, das A. A. Schutzenberger und A. A. Moles in ihrer Untersuchung über „Sociométrie et Créativité“ (1955), die selbstverständlich Morenos „Soziometrie“ und Lewins „Dynamik der Gruppen“ einbezogen hatte, gewannen, daß nämlich ein und derselbe mathematische Ausdruck die Komplexität einer sozialen Struktur und die Kommunikation im Sinne der Information, der Vermittlung, der Nachrichtenkontakte, die in ihr realisiert sind, beschreibt. Was sich in der intellektuellen Dynamik als Information darstellt, spielt in der gesellschaftlichen Dynamik sogleich die Rolle der Kommunikation. Wie jene, so lebt auch diese von Innovationen, die auf beiden Ebenen der Automatisierung entgegenarbeiten. Sofern Kunst eine Funktion in der Zivilisation hat, produziert sie Information und Kommunikation, die Ausdruck intellektueller und gesellschaftlicher Dynamik und Innovation sind, die jede Automatisierung beschränken. Zugleich muß dann aber Kunst auch unter dem Schema der Nachricht gesehen werden, realisierbar, schöpferisch und verständlich, wirksam und wesentlich nur nach Maßgabe dieses Schemas. Es entspricht also der Sachlage, wenn die moderne Ästhetik Informationstheorie und Soziometrie zu ihren Grundlagen macht: die selektive Beschaffenheit einer ästhetischen Information gibt es letztlich nur relativ zur Komplexität einer Gesellschaft. Nun ersetzt die intellektuelle Dynamik der Zivilisation allenthalben das „Gegebene“ durch das „Gemachte“. In der Seinsthetik, die wir unserer Wahrnehmung und Bearbeitung der Welt zugrundelegen, stellt sich dieser Vorgang als kontinuierlicher Übergang von einer ontologischen zu einer semantischen Realität dar: Zeichen treten an die Stelle von Dingen, Funktionen an die Stelle von Substanzen, Bedeutungen an Stelle von Sachverhalten, Seiendes wird nicht festgestellt, sondern hergestellt, es wird nicht inhaltlich, sondern strukturell, nicht extrahiert, sondern konstruktiv aufgefaßt.

Wir haben also Grund genug, den klassischen, ontologischen Begriff von „ästhetischer Realität“ durch einen modernen, semantischen zu ersetzen, durch den der „ästhetischen Information“. „Ästhetische Realität“ ist also kein Gegenstand, sondern Information, aber das hat nichts mit dem Faktum zu tun, daß jedes Kunstwerk als Träger ästhetischer Information ein Gegenstand ist, der einzige überdies, der diesen Namen berechtigt trägt (nur das „Gemachte“ kann im vollen Sinne des Worts „gegenständlich“ sein). Und davon abgesehen, daß die ästhetische Nachricht wie jede

Nachricht aus Zeichen, aus ästhetischen Zeichen gebaut ist und jeder ästhetische Prozeß, wie wir seit Morris sagen, ein Zeichenprozeß ist, stellt der Begriff der Nachricht ein Schema und eine Funktion heraus, die wesentlich zur intellektuellen und gesellschaftlichen Dynamik der Zivilisation gehören.

Ästhetische Prozesse als statistische

Es gibt, wie gesagt, nicht nur eine moderne Physik und eine moderne Logik, für die der souveräne Gebrauch, den sie von der mathematischen Sprache machen, typisch ist, es gibt auch eine moderne Ästhetik, die sich ebenfalls in zunehmendem Maße jener exakten Ausdrucksweise bedient. Insbesondere moderne Physik und moderne Ästhetik sind nun in einem spezielleren Sinne durch ein gleichartiges Rüstzeug verbunden, durch das Eindringen wahrscheinlichkeitstheoretischer Auffassung und der damit verbundenen statistischen Methoden. Das gleichartige Rüstzeug ist natürlich nicht zufällig, es ist durch eine gleichartige Vorstellung von den Sachverhalten bedingt. Sowohl die statistische Physik wie auch die statistische Ästhetik setzen gewisse der Prozesse, von denen sie handeln, als stochastische Prozesse voraus. Vor allem durch die Thermodynamik (Boltzmann, Gibbs) und ihre molekulartheoretische Betrachtungsweise gerieten statistische Vorstellungen und Rechnungen in die Physik; entsprechend gingen von der nachrichtentechnischen Informationstheorie (Wiener, Shannon) und ihren signal- bzw. zeichentheoretischen Voraussetzungen die Anregungen aus, Statistik im Gesamtbereich der Ästhetik, Linguistik und Metalinguistik, der Rhetorik, Stilistik und Kunsttheorie zur Geltung zu bringen. Die Informationstheorie bzw. die Kommunikationstheorie stellen heute die Brücke zwischen Physik und Ästhetik dar. In dem Maße, wie die statistische Mechanik Teilchen-Theorie zur Voraussetzung hat, bildet die Zeichen-Theorie die Grundlage der Statistischen Ästhetik. Daß es Elemente gibt, die ein Repertoire bilden können, ist stets die Voraussetzung einer statistischen Beschreibung. Daß der ästhetische Realisationsprozeß ein Zeichenprozeß ist, wie schon Morris definierte, ist die Voraussetzung dafür, daß das Resultat der ästhetischen Realisation, falls es als ästhetisches bestimmt werden soll, nur statistisch beschrieben werden kann.

Ausgangspunkt ist die Unterscheidung zwischen physikalischen und ästhetischen Prozessen, als den beiden einzig wesentlichen des kosmologischen Gesamtprozesses. Physikalische und ästhetische Prozesse werden also als kosmologische Prozesse aufgefaßt, wenngleich sie natürlich im ontologischen Sinne zu unterscheiden sind. Aber nicht nur das, daß der eine Teilchen und der andere Zeichen zur Voraussetzung hat, wäre hervorzuheben, wichtiger ist, daß beide Prozesse letztlich eine intentionale Struktur haben, die entgegengesetzt orientiert ist. Die Intentionalität des physikalischen Prozesses ist der Intentionalität des ästhetischen Prozesses, wenigstens grundsätzlich, entgegengesetzt. Das zu beschreiben, ist bereits eine Aufgabe der statistischen Ästhetik.

In ihrem Begriff der Information, den sie abstrakt und generalisiert verwendet, bietet die moderne Theorie der Nachrichtentechnik die Möglichkeit, ihn als Schnittpunkt physikalischer und ästhetischer Funktionen und Prozesse aufzufassen. Es gehört zur Natur des Begriffs Information, ebenso allgemein wie speziell, ebenso abstrakt wie konkret verwendbar zu sein. Für die Allgemeine Informationstheorie, wie sie wohl vor allem im Interesse MacKays liegt, ist es nicht nur wesentlich, daß sich mit dem Begriff der Information auch der der Innovation, der Originalität (einer Kenntnis, einer Anordnung u. s. f.) verbindet, sondern auch der der Kommunikation, etwa im Sinne des Transports, der Übertragung der Information und darüber hinaus auch der Begriff eines Maßes für den Umfang, den numerischen Wert dieser Information. Allgemein erscheint jedenfalls Information als eine Anordnungs- bzw. Verteilungsfunktion, die sich auf gewisse Elemente, auf Zeichen und Zeichenkonstellationen bezieht. Anordnungen, Verteilungen müssen neu sein, Innovation haben, wenn sie den Charakter der Information haben sollen.

Da in jedem ästhetischen Prozeß Realisation und Wahrnehmbarkeit ästhetischer Realität (Gebilde) den Prozeß erst konstituieren, Realisation und Wahrnehmung aber zugleich auch physikalische Vorgänge sind, verlaufen also ästhetische Prozesse zugleich auch als physikalische. Was nun die Verknüpfung teilchentheoretischer (physikalischer) und zeichentheoretischer (nichtphysikalischer) Prozesse einerseits und den Zusammenhang zwischen der physikalischen Zustandsgröße der „Entropie“ (die eine physikalische Teilchen-Verteilung mit der Tendenz auf zunehmende molekulare Unordnung kennzeichnet) und der nicht-physikalischen Zustandsgröße der „Information“ (die eine Ordnung charakterisiert, wie ich analog sagen möchte) andererseits anbetrifft, so sind genau dafür die statistischen Vorstellungen zwingend.

Der nachrichtentechnische Begriff der Information ist zunächst mit dem physikalischen Begriff der Entropie verknüpfbar, aber darüber hinaus resultiert sein Zusammenhang mit dem ästhetischen Begriff der Realisation vor allem aus dem Auftreten des Elements der Zeichen, die ja schon in traditionellen Kunsttheorien und Ästhetiken verwendet wurden. Ich brauche nicht zu betonen, daß jede Information aus Zeichen aufgebaut wird. Der Begriff der ästhetischen Information ist also durchaus vorbereitet. Überflüssig auch zu sagen, daß Ausdrücke wie Anordnungen, Verteilungen usw., mit deren Hilfe wir das, was wir unter Information verstehen, ganz allgemein kennzeichnen können, in den traditionellen, älteren ästhetischen Vorstellungen bereits Verwendung fanden. Ich betone aber hier schon, daß für uns statistische Ästhetik durch den Begriff „ästhetische Information“ konstruiert wird und daß dieser Begriff sorgfältig vom gewöhnlichen Begriff der Information getrennt gehalten werden muß. Im Prinzip kann es natürlich in jeder ästhetischen Information auch semantische und in jeder semantischen Information auch ästhetische geben, aber wir sprechen von Kunstwerken als von Trägern ästhetischer Information. Der Begriff der ästhetischen Information reicht demnach weiter als der Begriff des Kunstwerks. Kunstwerke erweisen sich als spezielle Fälle der Träger ästhetischer Information. Daß es noch andere gibt,

Ornamente, Produktformen, Fotografien, Reportagen, Plakate usw. ist selbstverständlich.

Statistische Ästhetik besteht also zunächst aus der Zeichenästhetik, in der die Elemente eingeführt und durch die Funktionen bestimmt werden; es folgt die Informationsästhetik, in der die ästhetische Realisation als eine besondere, eben ästhetische Information im Unterschied zur semantischen Information aufgebaut wird, d. h. also als ein Zeichen-Arrangement entwickelt wird, in dem die Zeichen als pure Anordnungsfaktoren, nicht als Bedeutungen aufgefaßt werden; die Informationsästhetik geht auf in einer Theorie der ästhetischen Kommunikation; Kommunikationsästhetik betrachtet die ästhetische Information unter dem Aspekt ihrer kommunikativen Effekte, unter dem Aspekt ihres Transports, ihrer Transmission und Transformation; in beiden, in der Informationsästhetik und in der Kommunikationsästhetik steckt eine (ästhetische) Realisationstheorie, in der die Momente des ästhetischen Prozesses betrachtet werden, die in einem engeren Sinne den Vorgang der ästhetischen Realisation bestimmen. Statistische Ästhetik ist sowohl Mikroästhetik als auch Makroästhetik, insofern sie nämlich den Prozeß der ästhetischen Realisation sowohl aus mikroästhetischen wie makroästhetischen Teilvorgängen konstituiert.

Zeichen bilden ein zweites, anderes, unvollständiges, nicht voll reales, nur mit-reales Sein neben dem Seienden. In einem expliziten Sinne haben Zeichen kein „gegebenes“ Sein, sondern ein „gemachtes“ Sein. Aber Zeichen stellen eine Seinsfunktion dar; man kann etwas in sie einsetzen, man kann sie verwenden, man kann sie „geben“, und als Seinsfunktionen übertragen die Zeichen „Seiendes“, transportieren sie es. In der *Seinsfunktion der Zeichen wurzelt also der Begriff der Information und der Kommunikation*. Darüber hinaus haben Zeichen eine Wahrnehmungsfunktion; Wahrnehmungen laufen über Zeichen, Zeichen sind die Träger der Wahrnehmungen, nicht Gegenstände, Sachverhalte, Ereignisse usw. Das gilt für alle drei Dimensionen oder Freiheitsgrade, in denen die Zeichen funktionieren, also für die semantischen, syntaktischen und pragmatischen Dimensionen, wie Ch. W. Morris sie nannte bzw. für die drei Sorten von Zeichen, die Ch. S. Peirce bereits als icon, index und symbol unterschied. Das icon funktioniert in der semantischen Dimension, es ist ein Zeichen für Etwas oder ein Zeichen von Etwas, es bringt die Seinsfunktion, die Übertragungsfunktion und die Wahrnehmungsfunktion der Zeichen am deutlichsten zum Ausdruck, es konstituiert eine ästhetische Information, die relativ viel semantische enthält, die das Ästhetische nicht nur als Arrangement, sondern als Bedeutung einführt. Das Symbol verweist auf die syntaktische Dimension, in der die Zeichen ihren Sinn nur in der Beziehung zu anderen Zeichen finden, Arrangement überwiegt hier also. Ein Zeichen ist schließlich als index zu verstehen, wenn es wie ein Wegweiser, wie ein Mittel zur Orientierung, wie eine Anweisung funktioniert; das Plakat ist ein Beispiel.

Zeichen bilden Anordnungen, Verteilungen, die Information realisieren, dokumentarische, semantische oder ästhetische; als dokumentarische und semantische kann sie eine wissenschaftliche Bedeutung haben, als

ästhetische kann es sich um syntaktische (symbolische), semantische (ikonische) oder pragmatische (indikatorische) Information handeln. Information ist stets realisierte Anordnung. Die Realisation ist Ausdruck einer Auswahlfunktion. Es liegt hier also der klassische Begriff von Realisation vor, wie er bei Leibniz und auch bei Whitehead auftritt: Schöpfung als Verwirklichung, als Verwirklichung der Auswahl. Die Tatsache, daß Information stets realisierte Information ist im Sinne einer Auswahl, legt es nahe, das Maß für Information zugleich als Maß für Realisation anzusehen. Auswahl bezieht sich auf eine gewisse Zahl von Möglichkeiten, unter denen eine zur Realisation ausgewählt wird. Der Mathematiker von Neumann hat im Sinne dieses klassischen Begriffs der „Theodizee“ auf ein Maß für Information hingewiesen: „Suppose an event is one selected from a finite set of possible events. Then the number of possible events can be regarded as a measure of the information content of knowing which event occurred, provided all events are a priori equally probable . . .“ (von Neumann, Probabilistic Logics, Automata Studies, 1956, Princeton). Liegt eine (endliche) Anzahl möglicher Welten (Fälle) vor, aus denen eine verwirklicht werden soll, so bezeichnet diese Anzahl möglicher Welten den Realisationsbetrag der tatsächlich verwirklichten Welt. Die Welten können auch mögliche Texte, mögliche Zeichenanordnungen sein, aus denen eine realisiert wird. Da die Zeichen hier eine Seinsfunktion haben, also Seiendes übertragen, mitteilen, geben, entspricht der Realisationsbetrag des Seienden in den Zeichen einem Informationsbetrag. Der Ansatz von Neumanns läßt sehr deutlich den Zusammenhang zwischen Realisation und Information erkennen. Tatsächlich geht man aber bekanntlich bei der Errechnung des Betrages einer Information etwas anders vor. Man benutzt nicht die Zahl der (gleichwahrscheinlichen) möglichen Fälle, aus denen einer zur Realisation und damit zur Information zugelassen wird, um ein Maß für diese Realisation bzw. Information zu gewinnen, man führt vielmehr eine gewisse Funktion dieser Zahl der möglichen Fälle n ein, nämlich die logarithmische. Das hat rechentechnische Gründe und darüber hinaus erscheint dann das Maß für Information bzw. für Realisation tatsächlich analog dem Maß für Entropie. Ist also n , wie gesagt, die Zahl der möglichen Fälle, aus denen einer realisiert wird, d.h. einer die Information stellt, so ist $f(n) = \log_2 n$ der Betrag dieser Information bzw. Realisation. Daß der Logarithmus zur Basis 2 genommen wird, deutet an, daß jeder der möglichen Fälle, aus denen einer realisiert wird, eine Alternative anbietet. Eine Information bzw. eine Realisation wird hier also, ganz im Sinne der klassischen Realitätsthematik der „Theodizee“, durch die Anzahl der Alternativen gemessen, die zu ihrer Wahl führten. (Eine Alternative bedeutet die Einheit 1 bit. Die Information, die durch die erscheinende Zahl eines Würfels bei einem Wurf gegeben, realisiert wird, wäre also $\log_2 6 = 2,5$ bit).

Es ist klar, daß so einfach wie bei der Errechnung des Informationsbetrags eines Würfelwurfs die Verhältnisse im ästhetischen Realisationsprozeß nicht liegen. Die Zahl der zu berücksichtigenden möglichen Fälle ist nicht immer leicht zu bestimmen. Auch bleiben im Verlauf der ästheti-

schen Realisation die möglichen Fälle, die der Auswahl jeweils zur Verfügung stehen, nicht mehr gleichwahrscheinlich. Der ästhetische Prozeß ist ein intentionaler, ein konvergierender Prozeß, in dessen Verlauf die Intentionalität gleichsam zunimmt. Im realisierten Kunstwerk erscheint dann sein Informationsbetrag. Gibt es aber verschiedene Auswahlwahrscheinlichkeiten, dann ändert sich die Formel für den Realisations- bzw. Informationsbetrag. Haben die verfügbaren Zeichen die verschiedenen Wahrscheinlichkeiten $p_1, p_2 \dots p_n \dots$ so hat die Gesamtinformation den Wert

$$H = - [p_1 \log p_1 + p_2 \log p_2 + \dots + p_n \log p_n] = - \sum_n p_n \log p_n$$

Die Formel beschreibt eine gewisse Zustandsgröße für eine Anordnung, ein Arrangement von Zeichen, die mit einer jeweils bestimmten Wahrscheinlichkeit ausgewählt werden. Die Formel gibt primär nichts anderes als einen möglichen Realisationsbetrag an. Da in Zeichen realisiert wurde, ist dieser Realisationsbetrag ein Informationsbetrag; ob ein dokumentarischer, semantischer, oder ein ästhetischer, hängt von der intentionalen und statistischen Verfassung der Zeichen bzw. von der Zeichensituation ab.

Unter den Zeichenkonzeptionen, die von wesentlicher ästhetischer Bedeutung sind, ragen „Struktur“ und „Gestalt“ hervor. Durch sie wird die Zeichentheorie mit Strukturtheorie und Gestalttheorie (in morphologischer, nicht in psychologischer Hinsicht) verknüpft. Ein Zeichen ist stets ein differenziertes Gebilde. „Gestalt“ geht aus Zeichen durch einen integrierenden Prozeß hervor, „Struktur“ hingegen entwickelt sich aus Zeichen durch Reduplikation. Ein ästhetischer Prozeß kann als differenzierender verlaufen und intentional auf die Hervorbringung eines einzelnen Zeichens angelegt sein, er kann aber auch unter dem Aspekt einer „Gestalt“ oder unter dem Aspekt einer „Struktur“ seine Funktion erfüllen. Mirô als Maler, Giacometti als Plastiker, Wachsmann als Architekt haben Beispiele für die drei Fälle geliefert. „Gestalt“ scheint immer semantischen, „Struktur“ syntaktischen Charakter zu haben. „Bedeutungen“ realisieren sich als „Gestalt“. Gertrude Stein hat Beispiele struktureller Texte gegeben, ihr Stil ist meist nicht semantisch durch „Bedeutungen“ oder morphologisch durch „Gestalten“ bestimmt.

Wir haben den Verlauf ästhetischer Prozesse intentional durch seine Richtung auf eine Zeichenverteilung zunehmender Unwahrscheinlichkeit im Sinne zunehmender partikulärer Anordnung gekennzeichnet. Da aber ästhetische Prozesse als Realisationen verlaufen und die Realisationen durch Wahrnehmbarkeit gekennzeichnet sind, darf die Unwahrscheinlichkeit der partikulären Anordnung der Zeichen nie so groß werden, daß ihre Wahrnehmbarkeit und damit ihre Realisation verloren geht. Redundanz heißt in der Informations- und Kommunikationstheorie jene Größe, die angibt, welcher Teilbetrag einer Information nicht aus den Alternativen, also nicht aus der Auswahl, der Freiheit stammt, sondern statistisch bedingt ist; es ist jener Betrag, um den die maximale Information kleiner werden muß, damit sie apperzipierbar bleibt; es ist eine Ballastfunktion, die zur Zeichenfunktion hinzukommt, damit Wahrnehmbarkeit, kurz Realisation entsteht, damit der Informationsbetrag, der gestellt wird, tat-

sächlich ein Realisationsbetrag ist. Alles, was Reglement ist im ästhetischen Prozeß, gehört zur Ballastfunktion, zur Redundanz und stellt die Wahrnehmbarkeit von Kunst sicher. Wie die Zeichen (und Zeichenkonstellationen), denen sie dient, hat auch die Redundanz drei Dimensionen, drei Freiheitsgrade; es gibt syntaktische (Metrik), semantische (Gegenständlichkeit) und pragmatische (Ideologie) Redundanz.

Man kann sich vorstellen, daß ästhetische Information bzw. Realisation nicht durch die Redundanzen hervorgerufen wird, die einen ästhetischen Prozeß beeinflussen, also nicht durch den Ballast dieser oder jener Art, der ihm auferlegt wird, sondern gerade durch entgegengesetzte Einwirkungen. Dokumentarische Information kann dadurch, daß man gewissen Ballast wegnimmt, daß man sie dispersiert, ihren Gehalt an Gegenständlichkeit zerstreut, vermindert, zu einer ästhetischen werden. Dadurch wird nahe gelegt, eine negative Redundanz, die *Dispersion*, als wichtiges Moment ästhetischer Prozesse einzuführen. Man kann sich die impressionistische Technik aus der naturalistischen als Folge der Zulassung und Übertreibung der Dispersion im ästhetischen Realisationsprozeß hervorgehend denken. Auch der „freie Vers“ ist ein Problem ästhetischer Dispersion, die sich auf die gestaltbildende Kraft jeder Versifikation bezieht. Wie Redundanz kann auch Dispersion eine syntaktische (Metrik betreffende), eine semantische (Gegenständlichkeit betreffende) und pragmatische (Ideologie betreffende) Funktion haben.

Ich füge noch hinzu, daß auch in der „Theodizee“ des Leibniz, deren Gegenstand letztlich ja die Realisation ist, das Problem der Redundanz, freilich anders formuliert, enthalten ist. Die Idee „der besten der möglichen Welten“ unterscheidet diese natürlich von der „besten“ der Welten überhaupt. Die „beste der möglichen“ ist diejenige, die, wie die Physiker sich ausdrücken, von Extremalprinzipien beherrscht wird; sie ist apperzipierbar im Sinne wissenschaftlicher Erkenntnis. Die Extremalprinzipien stellen in gewisser Hinsicht natürlich ein Redundanzsystem dar, ein Redundanzsystem, das die wissenschaftliche Erkenntnis der Welt erst ermöglicht. In der whiteheadschen Kosmologie, die das Thema der Realisation wieder aufgegriffen hat, stellen die „pattern“ ein System von Redundanz dar (aber auch die „Dispersion“ läuft über gewisse „pattern“). Andererseits existiert das Problem der Extremalwerte im Sinne der Maxima-Minima-Verteilung der „besten der möglichen Welten“ auch in der Informationstheorie bzw. der Informationsästhetik. In „einem idealen Kommunikationssystem“, so formuliert W. D. Hershberger, wird „ein Maximum von Information“ durch ein „Minimum von Auswahl“, die durch die Zeichen angezeigt werden, gegeben. Es ist leicht einzusehen, daß diese Formulierung einen ästhetischen Sinn hat. Sie impliziert eine Forderung, die es ausschließt, daß „zu reich instrumentiert“ wird.

Information erscheint im Rahmen der statistischen Ästhetik grundsätzlich als zusammengesetzter Begriff, bestehend aus semantischer und ästhetischer Information. Sofern der Unterschied statistischer Natur ist, ist er graduell; also sind semantische und ästhetische Information ineinander überführbar und im Prinzip im Horizont künstlerischer Produktion keineswegs immer trennbar, im Gegenteil leicht verwechselbar. Im allgemeinen

kann die semantische Information durch das Überlagern einer ästhetischen gesteigert werden. Die Aufgabe der Proportion semantischer und ästhetischer Informationsbeträge erweist sich natürlich vor allem im Gebiete der Texte, des Funks, der Fotografie, der Television und des Films als besonders wichtig und kritisch. Insbesondere stellen die visuellen und die textlichen Reportagen in dieser Hinsicht spezielle Anforderungen, die mit Problemen informationsästhetischer Modulation und Demodulation zusammenhängen. Das Problem des „Moments“ in den visuellen Techniken und das Problem der „Aktualität“ im Gebiet der Reportagen sind ja nicht nur Schwierigkeiten einer besonderen Klasse semantischer Information, nämlich der dokumentarischen, sondern auch der ästhetischen Information, die in jeder Werbung, in jeder Reportage mitgegeben wird.

Im Rahmen der statistischen Ästhetik wird also ein Zusammenhang zwischen Kunst als zivilisatorischer und Kunst als kosmologischer Erscheinungsform hergestellt. Im Sinne eines Kommunikationssystems ist die ästhetische Information, ist Kunst Ausdruck der Zivilisation. Gebrauch und Verbrauch von Kunst sind zivilisatorische Vorgänge, und zwar erweist sich Geschmack als Kategorie des Gebrauchs, aber Kitsch als Kategorie des Verbrauchs von Kunst. Ontologisch bedeutet die Verwendung des Ausdrucks „Information“ nichts anderes als die Ersetzung des Begriffs „Gegenstand“ durch einen angemesseneren, jedenfalls in der ästhetischen Sphäre (obgleich sein Eindringen in den physikalischen Bereich leicht zu beobachten ist). „Information“ bezeichnet also eine Seinsthetik, eine kommunikative Seinsthetik, und die Fixierung von ästhetischen Realisationen (z. B. Kunstwerken) durch statistische Zustandsgrößen und ihre formelmäßige Kombination bedeutet also die numerische Angabe eines statistischen und kommunikativen Seinszustandes, der nur scheinbar einem irrationalen entspricht. Ästhetische Realisationen werden durch statistische Zustandsgrößen an Stelle irrationaler Wertmotive beschrieben, aber das bedeutet offensichtlich nicht ihre erschöpfende, vollständige Bestimmung, sondern gerade ihre nicht-erschöpfende, nicht-vollständige, wenn auch individuelle Charakteristik.

Die statistische Ästhetik bringt also zur Analyse und Interpretation eines Kunstwerks die drei Begriffe *Innovation*, *Information* und *Kommunikation* bei, je nachdem ob sie die *Originalität*, die *Ordnung der Zeichen* oder die zu ihrer Konstituierung und Kombination verbrauchten *Wahlakte* oder Entscheidungen, also die schöpferische Freiheit ins Auge faßt. Sie sieht in jenen drei Begriffen die drei Phasen eines einzigen Prozesses ausgedrückt, den sie ästhetische Realisation oder einfach Realisation nennt. In jeder Realisation korrespondieren natürlich materielle und nichtmaterielle Elemente; auf keines kann verzichtet werden, ohne daß der gesamte Prozeß in Frage gestellt würde.

Was ist damit erreicht? Es ist damit erreicht, daß in der Analyse und Interpretation eines Kunstwerks die alte kategoriale Differenz zwischen Inhalt und Form, von der die klassischen Ästhetiken und Kunsttheorien der traditionellen Geisteswissenschaften immer noch leben, in den Hintergrund tritt. Form und Inhalt hören auf, eine maßgebende, verbindliche kategoriale Rolle zu spielen, und was hervortritt, ist die tiefer liegende,

wesentlichere und umfassendere, im strengen Sinne auch angemessene – dem Horizont des Machens angemessene – Kategorie der Entstehung des Prozesses, der Produktion des Kunstwerks, eben die statistische selektive Realisation. Es ist etwa das, was Valéry's Poetik als „conquête méthodique“, als „instant de la séparation“ bezeichnete, Ferdinand Lions „ästhetische Selektion“, und sie stellt den gesamten Betrag an Information, den das Kunstwerk überhaupt zu geben vermag; es ist das, was Louis Couffignal eine „combinaison d'informations“ nennt, „une opération ideale“, der realiter nur Approximationen entsprechen können. Es ist klar, entwickelt an der Kategorie seiner Realisation, wird der ästhetische Effekt zweifellos in Richtung des Artistischen verschoben. Man dringt in die Vorstadien der ästhetischen Realisation des Kunstwerks ein und füllt die Konfinen zwischen Kunst und Technik, zwischen Kunst und Natur mit jenen schöpferischen und vorschöpferischen Partialprozessen aus, die ganz allgemein als Approximationen an Kunst überhaupt aufzufassen sind. Das artistische Moment der Kunst erweist sich also als ihr essentielles, ihr essentielles als statistisches. Das darf nicht überraschen. Ich habe in „aesthetica II“ und in „aesthetica III“ darauf hingewiesen, daß der ästhetische Prozeß, heute deutlicher denn je, die nachrichtentechnischen Schemata der Information und der Kommunikation manipuliert. Es hat sich gezeigt, daß diese technisch und mathematisch präzisierbaren Begriffe auch ästhetisch tief liegen und eine weitreichende Bedeutung haben; sie enthüllen die statistische Natur des ästhetischen Prozesses und den Wahrscheinlichkeitscharakter des Kunstwerks.

Der Angelpunkt ist, daß Innovation das entscheidende Moment der Information ausmacht. Nur Information, die neu ist, ist wirkliche Information. Neu jedoch im Sinne von unvorhergesehen, unerwartet, überraschend, ja unwahrscheinlich. Am schärfsten formulierte diesen Sinn des Begriffs wohl D. W. Hershberger, wenn er in seinen „Principles of Communication Systems“ (1957) sagt, „the essence of information is unpredictability“. Tatsächlich, Unvorhersehbarkeit, ja Unvorstellbarkeit gehören wesentlich zur Kunst; die überraschenden, unerwarteten, unwahrscheinlichen Züge eines Kunstwerks bestimmen offensichtlich seinen ästhetischen Charakter. Der Ausgang eines ästhetischen Prozesses ist immer ungewiß.

Mit der grundsätzlichen Unwahrscheinlichkeit ästhetischer Realität hängt es zusammen, daß Kunstwerke nur realiter, nicht idealiter existieren können und daß sie *wahrnehmbar*, aber *nicht vorstellbar* sind; nur der Prozeß der effektiven Realisation entscheidet somit über ihr Sein. Information, zu deren Wesen Charaktere der Unwahrscheinlichkeit und Überraschung gehören, bedarf also zur Realisation und zur Apperzeption eines Ballastes, einer Redundanz, die die Unwahrscheinlichkeit und die Überraschung nicht beliebig hoch werden lassen. Mag die Originalität eines Kunstwerks von seiner Information her bestimmt sein, was wir seinen Stil nennen, ist zweifellos eine Wirkung der Redundanz. In seiner Information transzendiert ein Kunstwerk die aufgewendete Materialität und Mechanik, in seiner Redundanz bestätigt und betätigt es sie.

(Man kann im Versuch einer metaphysischen Begründung der Realisation

als der eigentlichen, fundamentalen Kategorie ästhetischer Analysis und Interpretation auf Whitehead zurückgreifen. Sein „Essay in Cosmology“ trägt nicht ohne Grund den Titel „Process and Reality“. In Viktor Lowes Darstellung bilden creativity, eternal objects, actual occasions und prehensions die Grundbegriffe Whiteheadscher Kosmologie. Ich würde realization hinzufügen. Es tritt dann deutlicher hervor, daß die Whiteheadsche Kosmologie nicht nur einen metaphysischen, sondern auch einen ästhetischen Aspekt besitzt. Die Verknüpfung zwischen den kosmologischen und ästhetischen Momenten läuft über die Begriffe pattern und value. Value hat fast schon den Charakter der Information und pattern den Charakter der Redundanz. „Realisation therefore is in itself the attainment of value“ lautet eine Formulierung in „Science and Modern World“: „Every art is founded on the study of pattern“ heißt es in „Mathematics and the Good“.

Aber die Einführung der Realisation als konstituierende Kategorie ästhetischer Information und Kommunikation bedeutet nicht nur eine neue Art der Analysis und Interpretation der Kunst; als fundamentale Kategorie des Machens reflektiert sie auf Stilbildung und überläßt diese Reflexion keineswegs den alten Form- und Inhalts-Kategorien. Stil aus der Idee der Realisation hat die Tendenz, Stil, der aus Form- und Inhaltsforderungen stammt, zu suspendieren. Darüber können ästhetische Untersuchungen des Impressionismus und Expressionismus, der Ecriture automatique und der tachistischen Malerei belehren. Festzuhalten ist in diesem Zusammenhang auch, daß Kunst, vom Standpunkt ihrer Realisation aus betrachtet, zweifellos vorwiegend eine Angelegenheit des Intellekts, weniger der Emotion ist, und es scheint, daß Kunst für die Interessen des Intellekts eben doch tiefer liegt als für die Interessen der Emotion. In diesem Falle hat sie es zur Erkenntnis und zum Genuß nötig, daß ihre Gebilde in einem leichten, hintergründigen Drahtgeflecht aus Theorien aufgehängt werden. Man darf sich darüber nicht täuschen. Die Betrachtung der Kunst vom Standpunkt ihrer Realisation ist selbstverständlich eine zivilisatorische; die Ausnützung der Begriffe Information und Kommunikation als Schemata ihres Sinns und ihres Seins deutet zugleich auch ihre Funktion innerhalb der Zivilisation an.

Die Kategorie der Realisation, angewendet im Bereich der ästhetischen Produktion, klärt damit auch ihr Verhältnis zum kosmologischen Prozeß der Natur. Ecriture automatique und tachistische Malerei sind ausgezeichnete Beispiele für dieses Faktum. Der Zerfall traditioneller Form- und Inhaltsvorstellungen ist für beide kennzeichnend. Das Hervortreten der Realisationsidee ebenfalls. Allerdings ist sie in der Ecriture automatique psychisch und im Tachismus physisch orientiert. Deutlich ist das Eindringen in den somatischen und dynamischen Bereich, die Fixierung in der kosmologischen Sphäre, eine zweifache Form der Regression der Information und Kommunikation.

Es war von Realisation die Rede, also von Realität, die wird. Offenbar entsteht dadurch ein Begriff von Realität, der nicht wie der traditionelle der identisch-eine ist. Ich hatte in „aesthetica I“ bereits den Ausdruck „Mitrealität“ als spezifischen Modus ästhetischer Wirklichkeit eingeführt.

Zur Feinstruktur dieser ästhetischen Wirklichkeit wird man durch Überlegungen geführt, die zu einem Teil aus der Physik (Henry Margenau, *The Nature of Physical Reality*, 1950) zum anderen aus der Historie (Patrick Gardiner, *The Nature of Historical Explanation*, 1953) stammen. Die Unterscheidung zwischen einer Realität als Geschichte und einer Realität als Natur begünstigt ihre Überschneidung im statistischen Bereich der Mikrophysik, in der das Elektron, wie bekannt, nur eine wahrscheinliche, nicht adäquat identifizierbare Größe ist, also nur den statistischen Rang eines Wahrscheinlichkeitsverlaufs besitzt, der auch das Signum der historischen Realität nicht entbehrt. Doch bleibt dieses *wahrscheinliche Elektron* im Horizont des *Gegebenen*. Mir scheint jedoch, daß im Unterschied dazu etwa ein *wahrscheinlicher Text* seine Historie im Horizont des *Gemachten* gewinnt, so daß eine *Gabelung der historischen Realität* angenommen werden muß. Offensichtlich dringt die *Kunst*, die ästhetische Mitrealität, als eine *dritte Art von Realität* zwischen die der Natur und die der Geschichte ein. Faßt man Realität im Sinne der Realisation auf, so könnte das bedeuten, daß es eine Größenordnung für Realisationsbeträge gibt, die Innovationen entsprechen und die zwischen den Größenordnungen der Beträge für kosmologische Realisation einerseits und historischer Realisation andererseits liegen. Ästhetische Realisationen können also nur Prozesse bezeichnen, deren Beträge zwischen den Realisationen der Natur und den Realisationen der Geschichte statistisch schwanken. Damit hängt zusammen, daß ein statistisches Partikel der Mikrophysik sozusagen das stochastische Dasein eines ästhetischen Gebildes zu führen vermag oder ein Kunstwerk in seiner mikroästhetischen Struktur den Habitus einer physikalischen Natur annehmen kann, während die Realität beider, des wahrscheinlichen Elektrons wie des wahrscheinlichen Textes, letztlich nur historisch (in einem allgemeinen Sinne) gedeutet werden kann.

Sofern nun jeder Informationsfluß also ein Zeichenfluß ist und jedes Zeichen eine syntaktische, semantische oder pragmatische Funktion besitzt, kann man natürlich leicht von syntaktischer, semantischer und pragmatischer Information sprechen und sie geeignet definieren. Moles unterscheidet etwas summarisch zwischen semantischer und ästhetischer Information. Um die Unterschiede zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Information deutlicher hervortreten zu lassen, differenzieren wir zunächst zwischen dokumentarischer, semantischer und ästhetischer Information. „Jetzt geht der Mond auf“ stellt in dieser Klassifikation eine dokumentarische Information dar, eine Observable, einen empirischen Satz, fast von der Art eines Protokollsatzes. „Jetzt geht der Mond auf“ ist wahr“ bedeutet hingegen eine semantische Information; aber „Der Mond ist aufgegangen“ als Verszeile ist eine ästhetische Information und zwar im Hinblick auf Rhythmus und Metrum, also im Hinblick auf ihre Stellung im Claudiusschen Gedicht. Man beobachtet leicht, daß die semantische Information wesentlich auf einer Transzendierung der dokumentarischen beruht, der Horizont der Beobachtung wird überschritten, wenn gesagt wird, daß es sich bei der Information um eine Wahrheit handelt oder die Information, daß es sich um eine Wahrheit handelt, bringt

etwas weiteres zum Faktum der Beobachtung bei, das selbst nicht beobachtbar ist. Im gleichen Sinne transzendiert, was Unvorhersehbarkeit, Überraschung, Unwahrscheinlichkeit der Anordnung der Zeichen betrifft, die ästhetische Information wesentlich die semantische. Darüber hinaus wird auch deutlich, daß die Empfindlichkeit gegenüber Störungen und Zerstörungen bei der dokumentarischen Information am kleinsten, bei der ästhetischen Information aber am größten ist. Die Fragilität der Information, so sagen wir, wächst von der dokumentarischen zur ästhetischen Information an, und daß die Faszination der Kunstwerke nicht zuletzt auf ihrer Fragilität beruht, ist oft bemerkt worden. Zur Redundanz einer Information gehören nun alle diejenigen Anteile, die nach der partiellen Zerstörung der Information ohne weiteres wiederhergestellt werden können, weil sie gleichsam vorhersehbar, ableitbar aus den Resten sind. Im Verhältnis zu einer dokumentarischen oder einer semantischen Information ist in der ästhetischen Information die Redundanz relativ am kleinsten, das heißt die Differenz zwischen maximal möglicher (ästhetischer) und tatsächlich realisierter (ästhetischer) Information ist beim Kunstwerk immer die kleinste. Damit hängt die mindestens prinzipielle Nicht-Wiederherstellbarkeit zerstörter Kunstwerke zusammen. Auch kann man nicht von einem ästhetischen Code im Verhältnis zu einem semantischen sprechen, in dem eine Information gegeben wird. Eine dokumentarische oder semantische Information wie „Jetzt geht der Mond auf“ kann in verschiedenen Codierungen, Sprachen, Zeichensystemen usw. gegeben werden. Eine ästhetische Information bleibt ihrem Wesen, ihrer Funktion nach an ihre Mittel, an ihre singuläre Realisierung gebunden. Die Informationsbeiträge einer ästhetischen Information sind in jedem Falle *Realisationsbeiträge*, daher mindestens im Prinzip auch unübersetzbar. „Der Mond ist aufgegangen / die goldnen Sternlein prangen / am Himmel hell und klar.“ Ist in einer anderen Sprache eine andere ästhetische Information, wenn auch die gleiche semantische. Übrigens folgt aus diesen Kennzeichnungen auch, daß die ästhetische Information nicht semantisch interpretiert werden kann.

Zur Redundanz gehört natürlich die Wiederholung. Es ist klar: was wiederholt wurde, kann rekonstruiert werden und was rekonstruiert werden kann, ist prinzipiell apperzipierbar, und oft ist ästhetische Information nur dadurch als solche apperzipierbar, daß sie eine Redundanz besitzt, die auf der Wiederholung beruht. In dieser Hinsicht sind in der Poesie nicht nur Metrum und Rhythmus Phänomene der Redundanz, sondern auch der Reim, und daß in der ästhetischen Information der Poesie die Differenz zwischen maximaler (denkbarer) und tatsächlicher (realisierter) Information die kleinste ist, wird deutlich am Reim sichtbar. Die Schönheit der Zeile „Der Mond ist aufgegangen“ wird als solche erst apperzipierbar durch den Reim in der nächsten Zeile „Die goldnen Sternlein prangen“ und dieser Reim stellt eine Wiederholungs-Redundanz der ersten Zeile dar, die sich auf ein Minimum in ihr, nämlich bloß auf die Endung „angen“ erstreckt. Schon diese minimale Redundanz (des Reims) genügt, um die erste Zeile und die zweite Zeile als ästhetische Information offenbar werden zu lassen.

Es ist ganz klar, daß Redundanz also den Betrag der ästhetischen Information im Prozeß ihrer Realisierung vermindert, die ursprüngliche Originalität also verringert, aber dadurch gerade diese ästhetische Information zu einem Stilprinzip entwickeln kann. Stil in der Kunst beruht auf den Redundanzen der ursprünglichen ästhetischen Information. Nur was an ihr redundant ist, kann überhaupt in Stil umgesetzt werden. In dieser Hinsicht, daß er die Unvorhersehbarkeit, die Unwahrscheinlichkeit in der Schöpfung vermindert, entspricht der Stil in der Kunst dem, was man in der Wissenschaft Methode nennt. Je mehr Methode, desto weniger Unvorhersehbares in der wissenschaftlichen Information.

Man muß sich klarmachen, daß ästhetische und nichtästhetische (semantische) Information sich nicht nur durch Art und Grad der statistischen Unwahrscheinlichkeiten im Auftreten und in der Verteilung der ästhetisch wirksamen Elemente unterscheiden. Auch das System der zur ästhetischen Wahrnehmung notwendigen Redundanz ist verschieden von dem, das in der gewöhnlichen Wahrnehmung vorausgesetzt wird. Im allgemeinen unterscheiden sich ästhetische und semantische Information nur durch geringe statistische Verschiebungen. Eine minimale Veränderung in den statistischen Verhältnissen kann unter Umständen eine triviale in eine ästhetische Information überführen. In solchen Fällen ist der fragile statistische Bau einer ästhetischen Information nur apperzipierbar vermittelt einer ebenso empfindlichen Redundanz. Jedenfalls ist das Verhältnis maximal möglicher ästhetischer Information zu faktisch realisierten und wahrnehmbaren ästhetischen Informationen in diesem Bereich anders als im Bereich des Semantischen. Die Beziehung zwischen ästhetischer Information und entsprechender ästhetischer Redundanz ist relativer, labiler und differenzierter. Wahrscheinlich sind in bezug auf die Apperzeption ästhetischer Informationen die aufgewendeten Redundanzen immer sehr klein. Damit hängt zusammen, daß Ch. Morris und S. Langer immer wieder betonen, daß Kunst keine Sprache im üblichen Sinne sei, der künstlerische Zeichenprozeß also keinen sprachlichen darstelle. Natürlich ist das auf Grund der Informationsästhetik nur beschränkt richtig. Wenn Sprache Ausdruck und Darstellung ist, so ist Kunst zweifellos Sprache, Sprache, deren Ausdruckssystem und Darstellungssystem zwar sehr wenig festgelegt ist im Vergleich zu den Festlegungen in der Umgangssprache. Dennoch ist noch genug Redundanz vorhanden, um das zu fixieren, was man Stil nennt. Stil ist aber ein Identifizierungsmittel für Kunstwerke, er dient der Erkennbarkeit ästhetischer Information, ist also ein Transportmittel, sofern er ja diese ästhetische Information überträgt. Sofern also Stil der Apperzeption ästhetischer Information dient, verweist sie auf ihre Mitteilbarkeit, also auf die dritte sprachliche Funktion neben Ausdruck und Darstellung.

Seit William Empsons Buch „Seven Types of Ambiguity“ (1931) spielt der Begriff ambiguity im Sinne von Zweideutigkeit, Doppelsinnigkeit usw. eine Rolle in der angelsächsischen Literaturtheorie; man tut allerdings gut, diesen Ausdruck auf Zeichen (also auf die syntaktische, semantische oder pragmatische Zeichenfunktion bzw. auf Icon, Symbol und Index) zu beziehen und ihm etwas allgemeiner den Sinn von statistischer Plastizi-

tät im Sinne statistischer Schwankung zu unterlegen und dann von der Plastizität von Zeichen, von Zeichen-Plastizität zu sprechen. Zweifellos gehört diese Plastizität zur artistischen und technischen Natur der Zeichen, sie erleichtert und begünstigt nicht nur ihre Funktion, sie ermöglicht sie sogar erst. A. Kaplan und E. Kris heben daher mit Recht in ihrem Artikel über „*Esthetic Ambiguity*“ (1948) hervor: „ambiguity is not a disease of language but an aspect of its life-process . . . a necessary consequence of its adaptability to varied contexts“. Offenbar hat also die Zeichen-Plastizität eine kommunikative Bedeutung im Aufbau der ästhetischen Information. Aber jede aufgebaute ästhetische Information legt natürlich kommunikativ, also im Kontext, die ästhetischen Zeichen realiter fest. Der Realisationsprozeß einer ästhetischen Information erweist sich als ein Zeichenprozeß, der die ursprüngliche Plastizität der Zeichen verbraucht, erstarren läßt, auskristallisiert. Die Entstehung der ästhetischen Information gründet also einerseits in der statistischen Plastizität der Zeichenhäufigkeit, andererseits gehört das Abschütteln der Mehrdeutigkeit, der ambiguity, aber zum Prozeß der semantischen Information. So gesehen geben also ästhetische Information und semantische Information gewisse einander ausschließende Züge an einem Kunstwerk wieder.

Um zusammenzufassen, läßt sich jetzt Folgendes sagen: Kunstwerke sind Objekte in einem relativ unwahrscheinlichen Zustand. Diesen Zustand kann man als ästhetischen Zustand bezeichnen. Als Objekte sind die Kunstwerke somit Träger einer aus Elementen (Zeichen) aufgebauten und besonders selektierten Verteilung. Diese selektierte Exzentrizität kann als ästhetische Information aufgefaßt werden, denn sie ist repertoirebezogen und zeigt kommunikative Wirkungen. Die statistische Beschreibung auf Grund von Häufigkeitsangaben, die sich auf Auswahl, Verteilung bzw. Gliederung der Elemente und Zusammenfassungen von Elementen etc. bezieht, gibt numerische Indizes an, die diese Selektion hoher Exzentrizität vergleichsweise erkennbar macht. *Alle im Prinzip statistisch vorgehenden Prozesse, die sich an einem selektierbaren Material abspielen, die repertoirebezogen in der sogenannten „Schöpfung“ und übertragungsabhängig in der sogenannten „Wirkung“ sind, haben die Chance, ästhetischer Prozeß zu sein.*

Kosmologische Ästhetik

Als wesentliches Moment der Entwicklung der nachhegelschen Ästhetik haben wir früher schon den Übergang von einer gegenständlich-ontologisch orientierten Auffassung vom Schönen und der Kunst zu einer funktional-semantischen Theorie hervorgehoben. In diesen Übergang ist auch der von ästhetischer „Essenz“ (Hegels „Ideal“) zu ästhetischen „Zeichen“ eingeschlossen. Im Sinne dieser Differenz sprachen wir gelegentlich auch von seinthematischer und zeichenthematischer Ästhetik oder einfach von Seinsästhetik und Zeichenästhetik und jene stellt natürlich eine vor allem metaphysische Konzeption dar, während diese bereits technologisch gerichtet ist. Die spätere Herausbildung der Statistischen Ästhetik, wie sie als Zeichen- und Informationsästhetik vor allem von mir, Frank und Moles geschaffen wurde, ist vorwiegend technologische Ästhetik, sofern dieser Begriff zugleich theoretische, konstruktive und experimentelle Absichten zusammenfaßt.

Doch ist die reine Zeichenästhetik, wie sie von Peirce und Morris her aufgebaut werden kann, nicht der einzige Ausgangspunkt der neueren statistischen Informationsästhetik. Vielmehr gehört in die Vorgeschichte dieser sehr komplexen Theorie eine Klasse von Überlegungen, die bei verschiedenen Autoren zwischen Nietzsche und Whitehead einerseits und zwischen Boltzmann und N. Wiener andererseits anzutreffen sind und die zwar nicht unmittelbar ästhetischen Problemen gewidmet sind, aber ihre Lösung beeinflußt haben. Es handelt sich einerseits um physikalische (thermodynamische) Überlegungen, die aber so verallgemeinert sind, daß sie auch nichtphysikalische Zustände bzw. Vorgänge betreffen und andererseits um metaphysische Einstellungen, die so stark methodologisch eingeschränkt sind, daß sie in wahrnehmungstheoretisch und kosmologisch aufweisbare Sachverhalte übersetzbar sind. Die Klasse von Überlegungen, auf die ich verweise, fasse ich durch den Ausdruck Kosmologische Ästhetik zusammen. Die Kosmologische Ästhetik kann als eine zweite Quelle der statistischen Informationsästhetik angesehen werden, insofern diese verallgemeinerte thermodynamische Vorstellungen wie Entropie u. a. enthält. Natürlich reichen kosmologische Motive in ästhetischen und kunsttheoretischen Vorstellungen weit vor die hier angeführten Autoren zurück. Es sind Spuren in der Barockphilosophie, in der Renaissancephilosophie, im Neuplatonismus und natürlich bei Platon anzutreffen, allerdings fast nur in spekulativer, nicht exakter, in metaphysischer, nicht in physikalischer, in beiläufig intuitiver, nicht in zentraler methodischer Formulierung.

Im übrigen möchte ich nach Nietzsche, dessen Beziehungen zur zeitgenössischen Kosmologie Alwin Mittasch ausführlich dargestellt und beurteilt hat, zunächst auf den als Philosoph ziemlich unbekanntem Paul Mongré (der als Mathematiker unter dem Namen Felix Hausdorff durch seine mengentheoretischen und soziologischen Forschungen weltberühmt wurde) und sein Buch „Das Chaos in kosmischer Auslese“, das 1898 im Verlag C. G. Naumann in Leipzig, also im Verlag Nietzsches, erschien, hinweisen. Mongrés Gedankengänge sind zugleich an der Mathematik und an Lotze und Nietzsche orientiert. Wichtig ist seine antimetaphysische Einstellung, die er jedoch streng durch einen transzendenten Idealismus, der an den exakten Wissenschaften herangebildet wird, untermauert. Ausgangspunkt der Überlegungen ist die scharfe Trennung „zwischen der empirischen (unser Bewußtsein erfüllenden) und der transzendenten (von unserem Bewußtsein unabhängigen) Realität“ (p. 2). „Wir werden die völlige Diversität beider Welten und die Unhaltbarkeit jedes Schlusses von empirischen Folgen auf transzendente Gründe (im weitesten Sinne) zu zeigen haben“ (p. 4). Es erscheint dann eine Art von Mongrésches Komplementaritätsprinzip, das sich mit seinen Worten etwa so formulieren läßt, daß man sagt, es ist transzendent denkbar, was empirisch unwahrnehmbar und objektiv zulässig, was subjektiv unzugänglich (p. 20). „Die empirische Realität regelt das Was und Wie, die transzendente nur noch das Ob“ (p. 50). Das ästhetische Problem wird dann folgendermaßen kosmologisch eingeführt: „Die existentia potentialis verewigt unparteiisch alle Fragmente des Werdens, ohne Rücksicht, ob die Welt sich empirisch wie ein sinnvoller Text oder wie ein bloßes Buchstabengewimmel liest... Man denke jede geordnete Reihe in sinnlose Bruchstücke zersplittert und diese Bruchstücke, ohne Zusammenhang mit einander, in die adiabatische Hülle starren Fürsichseins eingeschlossen ... die transzendente Welt erscheint, mit immanentem Maße gemessen, als unsinnigste, unerträglichste, vernunftloseste aller Weltformen ...“ (p. 50/51). Neben das Mongrésche Komplementaritätsprinzip tritt dann ein von ihm so bezeichnetes „Prinzip der indirekten Auslese“; danach „aus dem Durcheinander von Chaos und Kosmos ... vermöge seiner Beziehung zu unserem Bewußtsein, nur das Kosmische in unseren Gesichtskreis“ tritt (p. 126); denn „wir...registrieren nur die Gesetzmäßigkeiten unserer empirischen Welt und registrieren nie die Abweichungen davon, die der transzendente Weltverlauf tatsächlich aufweist“ (p. 130). „Die zwischengeschaltete Selectionsvorrichtung heißt Bewußtsein: ...“ (p. 133). „Es sind ... in das eine Chaos unendlich viele *κόσμοι* eingesponnen und die Inhaber des einen Kosmos dürfen sich nicht darüber wundern, nicht vielmehr Inhaber eines anderen zu sein“ (p. 138). Schließlich erscheint der Satz, der geradezu als eine Definition der Kosmologischen Ästhetik angesehen werden kann, auch wenn sie sich auf den Begriff der „kosmischen Structur unserer empirischen Welt“ bezieht: „Hierunter will ich ... alles verstehen, was von ordnenden, beziehenden, schmückenden, gestaltenden Principien in der Welt sichtbar wird, alle die Relationen, Zusammenhänge, Gesetzmäßigkeiten, die wir in der Empfindung „Kosmos“ gegenüber dem Chaos zusammenfassen ...“ (p. 159). Im Anschluß hieran wird als drittes

das „Princip des ausgezeichneten Falles“ für den „Typus des Kosmischen“ formuliert. Damit wird „die qualitative Bestimmtheit der empirischen Welt“ zum „Ausschnitt aus einer Unbestimmtheit, einem Zufallsbereich“ (p. 173). Ich breche damit die Darstellung dessen ab, was ich die kosmologische Ästhetik Mongrés nenne. Es ist evident, daß sie wie von kosmologischen auch von statistischen Vorstellungen begleitet wird und daß die Gegenüberstellung von (transzendenter) Chaos und (immanenter) Kosmos das Verhältnis von Repertoire und Information antizipiert.

Sowohl physikalisch wie auch ästhetisch deutlicher sind die Ausführungen Felix Auerbachs in den beiden Büchern „Die Weltherrin und ihr Schatten“ von 1902 und „Ektropismus oder die physikalische Theorie des Lebens“ von 1910. In dem Maße wie übrigens Mongrés Kosmologie auf Whiteheads Begriff der Natur verweist, hängt Auerbachs Theorie des Lebens mit derjenigen Erwin Schrödingers zusammen.

Auerbach geht auch von der These eines Übergangs vom Chaos zum Kosmos aus (Ektropismus, p. 69). Wichtig ist für ihn die Unterscheidung zwischen „Ablaufprozessen“ und „Aufzugprozessen“. „Die Ablaufprozesse sind die normalen, die Aufzugprozesse die anormalen“ (p. 27). Auf dieser Voraussetzung werden dann entropisch verlaufende Prozesse von ektropisch verlaufenden getrennt. Die Entropie kommt in der Hauptsache auf die Wahrscheinlichkeit eines Zustandes hinaus. Alles in der Welt, soweit es vom Ablaufcharakter ist, strebt immer wahrscheinlicheren Zuständen zu. Dies vorausgeschickt, ist es nun offenbar die Signatur des Individuellen, alles spezifisch Ektropischen, daß es Unwahrscheinliches leistet. Das wahrhaft Ektropische ist immer neu, unwahrscheinlich, verblüffend, der Statistik hohnsprechend oder, wenn es sich ausbreitet und durchsetzt, eine neue Statistik begründend (p. 68/69). Sehen wir hier davon ab, daß bei Auerbach die Lebensprozesse weitgehend als Aufzugprozesse aufgefaßt werden, die der thermodynamisch definierbaren Entropie der kosmischen Vorgänge entgegen wirken, was weitgehend mit der von Schrödinger entwickelten Theorie des Lebens übereinstimmt, so liegt der Ansatzpunkt für die Herausarbeitung einer kosmologischen Ästhetik in den mit dem Begriffspaar Entropie und Ektropie verbundenen Gegensätzen „Unordnung“ und „Ordnung“ oder „Verwirrung“ und „Ordnung“ oder „Wahrscheinlichkeit“ und „Unwahrscheinlichkeit“ oder „Ablauf“ und „Aufzug“ oder „Allgemeines“ und „Individuelles“. Auerbach sagt ganz klar: „Verwirrung tritt von selbst ein, Ordnung muß erzwungen werden“ (p. 66/67). Lebensprozesse können natürlich einen solchen Zwang ausüben. Doch transzendiert Auerbach durchaus die biologische Seite seines kosmologischen Begriffspaares Entropie und Ektropie, indem er ganz allgemein vom „ordnenden Geist“ (der Ektropie) und vom „freien Willen“ (der Entropie) spricht (p. 94, Anm. u. p. 53). So diskutiert er also mühelos die ethischen und die ästhetischen Auswirkungen seiner eingeführten Begriffe.

Zunächst beseitigt Auerbach ein Vorurteil: „Was endlich die Ästhetik angeht, so scheint das ganze Gebiet der Kunst abseits der eigentlichen kosmischen Entwicklungslinie zu liegen, denn greifbare ektropische Wer-

te, so wird man sagen, werden hier nicht geschaffen. Der Grundfehler dieser Auffassung liegt in der durch das Herkommen entschuldbaren, an sich aber gänzlich haltlosen Trennung und Gegenüberstellung von realen (materiellen) und abstrakten (idealen) Werten und Zwecken. Unfruchtbar (gleichviel ob im realen oder idealen Bereiche) muß alles bleiben, was zerstreut und verworren ist: fruchtbar, aufs höchste gesteigert, kann es nur werden, wenn es auch die letzten Spuren der Zerstreung und Verwirrung tilgt, wenn es sich zum reinen Sinnbild der Verdichtung und Ordnung erhebt. Dieses Streben nach Verdichtung und Ordnung aber nennen wir Stil. .“ (p. 86/87). Sieht man von den naiven und etwas allgemeinen Wendungen in diesen Ausführungen ab, bemerkt man doch, wie weit Auerbach die Funktion der Entropie spannt. Er unterscheidet übrigens auch bereits das Banale vom Speziellen fast in der Weise, wie in der Informationsästhetik das Triviale von der Innovation, das Bekannte vom Originalen getrennt wird. Mit einem sehr aktuell anmutenden Gedankengang schließt er seine ästhetische Überlegung ab: „Auch in der Kunst macht sich, bei der angeborenen Beharrungsträgheit der Produzierenden und der Konsumierenden, der Ablauf so breit, wie er irgend kann; die Ablaufkunst, die Ablaufästhetik beherrscht die Massen und den Markt. Aber das entscheidende sind auch hier die Aufzugsprozesse, ist auch hier die Entwicklungskunst, ist auch hier immer und überall das wahrhaft Neue, in welcher, zunächst noch so unverstandenen Form es auch auftreten möge. Unverstanden: denn dem an das hergebrachte Gewohnten und durch das Neue Verblüfften erscheint als Verwirrung, was in Wahrheit neue Ordnung und neue Richtung ästhetischer Energien ist.“ (p. 87/88). Betrachtet man diese Sätze von der heutigen Informationsästhetik aus, so findet man natürlich leicht darin die Spuren der kommunikationstheoretischen Ästhetik, die bis in die Kunstsoziologie und in die Lehre des Kitsches als verbrauchter ästhetischer Botschaft vorgetrieben werden kann. Offenbar ist für Auerbach der „Prozeß“ nicht nur eine entscheidende physikalische Kategorie gewesen, sondern, indem er sie geeignet weit faßt, auch eine ästhetische. Seine Betrachtung der Kunstwerke als Ergebnis ästhetischer (Ordnungs- bzw. Aufzugs-) Vorgänge kann daher Technisches (als Banales, Nichtindividuelles) und Künstlerisches (als Individuelles, Neues) ebenso scharf voneinander trennen wie in einer gemeinsamen, ebenso technologisch wie ästhetisch gemünzten Sprache beschreiben.

Ich möchte an dieser Stelle auch auf das Buch des Mineralogen Victor Goldschmidt „Über Harmonie und Complication“, das bereits 1901 erschienen ist, hinweisen, in dem, im Gegensatz zu Auerbach unabhängig von thermodynamischen Gesichtspunkten, das ästhetische Problem als ein kosmologisches aufgerollt wird. Voraussetzung für Goldschmidt ist ein erkenntnistheoretischer Gesichtspunkt, der sich kybernetisch verstehen läßt: „Unsere Fähigkeit, die Außenwelt zu verstehen, läßt sich so erklären, daß sich in unserem Geist Vorgänge abspielen (Mikrokosmos), die den Vorgängen in der Natur (Makrokosmos) analog verlaufen . . .“ (p. 1). Er denkt an ein „Gesetz der Complication“ gemäß dem sich aus einfacher Anlage die Mannigfaltigkeit entwickelt (p. 2). Dieses Prinzip

der „Complication“ wird von der Entwicklung der Kristallformen aus bis in das Gebiet der „formellen Kunst“ ausgedehnt. Die präzise Formulierung, die der verwandte Begriff „Komplexität“ bei Moles von informationstheoretischer Seite erfährt, wird jedoch mit Goldschmidts Begriff „Complication“ nicht erreicht. Dennoch gehören seine Überlegungen den speziellen Randgebieten der kosmologischen Ästhetik an.

Wichtiger als Goldschmidt ist in unserem Zusammenhang natürlich Christian von Ehrenfels, dessen Arbeit „Über Gestaltsqualitäten“ den Autor schon früh bekannt gemacht hat. Doch beziehen wir uns hier sehr viel stärker auf sein Buch „Kosmogonie“, das erst 1916 erschien. Wie der Titel andeutet, handelt es sich um die Betrachtung des Kosmos unter dem Aspekt seines Werdens. Nur die Teile, die unter dem Begriff „Kosmische Physiognomie“ zusammengefaßt sind, führen in einem deutlicheren Sinne zu dem, was wir hier als Kosmologische Ästhetik bezeichnen. Die von von Ehrenfels eingeführten Begriffe „chaotogenes“ und „henogenes“ Element, (der „aus dem Chaos stammende Anreiz“) und die als „Gestaltungsprinzip“ wirksame Tendenz in der kosmischen Entwicklung (p. 90), haben eine sichtbare Beziehung zu Auerbachs „Ablauf“- und „Aufzugprozessen“ und sind im Grunde Verallgemeinerungen der thermodynamisch orientierten Begriffe „Unordnung“ und „Ordnung“ bzw. „Entropie“ und „Ektropie“. Der Begriff der „Gestaltung“, den von Ehrenfels klar in der „kosmischen Physiognomik“ plaziert (p. 93), gewinnt alsdann eine Deutung, die ihn leicht mit den realisationstheoretischen Teilen der Informationsästhetik verknüpfen läßt. Von fundamentaler Bedeutung ist die Tatsache, daß es einen Grad der Gestaltung gibt, daß jede Gestalt eine bestimmte Höhe der Gestaltung aufweist. Eine Rose hat eine höhere Gestalt als ein Sandhaufen, das erkennt man ebenso unmittelbar, wie daß Rot eine sattere – lebhaftere – Farbe ist als Grau. – Die höheren Gestalten unterscheiden sich von den niedrigeren außerdem dadurch, daß das Produkt von Einheit und Mannigfaltigkeit hier größer ist als bei jenen ... Ein gutes Mittel, um die Höhe von Gestalten zu vergleichen, ist folgendes: Man denke sich die betreffenden Gestalten (eine Rose, einen Sandhaufen) durch zufällige, regellose Eingriffe schrittweise abgetragen. Welche der beiden Gestalten hierbei die weitere Skala von Veränderungen durchläuft, diese ist die höhere (p. 94). Interessant, auch ästhetisch, vor allem, wenn man dabei an die Theorie des „ästhetischen Maßes“ (der Quotient aus dem Wert für „Ordnung“ und dem Wert für „Komplexität“) von G. D. Birkhoff und ihre Anwendung auf Polygonzüge denkt, ist der von von Ehrenfels eingeführte Ausdruck „Reinheit“ (p. 94). „Auch dieses Merkmal ist gradueller Natur, unterscheidet sich aber von der Gestaltungshöhe dadurch, daß es ein seiner Natur nach unübersteigbares Maximum besitzt – während Steigerung der Gestaltungshöhe ins Unendliche denkbar ist. –

Die Idealgestalten der mathematisch genauen Kugel, der mathematisch genauen regelmäßigen Polyeder sind Gestalten von maximaler, das heißt auch der logischen Möglichkeit nach nicht mehr überbietbaren Reinheit, – aber von relativ geringer Gestaltungshöhe.“ (p. 94)

Fast jede an der Mathematik oder an der Technik orientierte künstlerische

sche Produktion (wie es z. B. die geometrischen Zweige der „Konkreten Malerei“, aber auch vielfach die Fotografie darstellt) neigt natürlich von ihren Prinzipien aus zur Bevorzugung der Kategorie der Reinheit gegenüber der Gestaltung in den ästhetischen Voraussetzungen. Demgemäß könnte man auch von einer mathematischen Richtung kosmologischer Ästhetik sprechen, die sich von einer mehr phänomenologischen (im allgemeinen, nicht im Husserlschen Sinne genommen) unterscheidet. Rechnet man Christian Wieners in „Die Grundzüge der Weltordnung“ (1863) und in „Über die Schönheit der Linien“ (1888) entworfenen Gedanken zu ästhetischen Fragen, insbesondere zum Problem wahrnehmbarer Schönheit aus Gründen, die hier nicht diskutiert werden können, noch zum Thema der kosmologischen Ästhetik, so würde man hinzuzufügen haben, daß Wiener, im Gegensatz zu Auerbach und von Ehrenfels, eine mathematische Richtung dieser Art Ästhetik kennzeichnet. G. D. Birkhoffs Untersuchungen hingegen würde ich zwar zu einer mathematischen, aber nicht zu einer kosmologischen Ästhetik rechnen.

Man darf in diesem Zusammenhang den amerikanischen Mathematiker, Logiker und Philosophen Ch. S. Peirce nicht vergessen, dessen Philosophie sowohl das kosmologische wie auch das semiotische Thema in einer Weise erschlossen hat, daß sowohl die metaphysische Ästhetik Whiteheads wie auch die zeichentheoretische Ästhetik Morris' daraus Gewinn gezogen haben. Bei Peirce erscheint der Weltprozeß, der vom „Versagen“ zum „Definiten“ führt. Das ist eine kosmologische Auffassung, die Mongré, Auerbach, von Ehrenfels u. a. entspricht und eine ästhetische Interpretation zuläßt. Feibleman, der die Beziehungen zwischen Peirce und Whitehead belichtet hat, hebt Peirces Begriff „regularity“ hervor, der deutlich zugleich ein kosmologischer (sofern er z. B. zeitsetzend ist) und ein ästhetischer (sofern er z. B. auch „pattern“ ausmacht) Begriff ist.

Anders liegen die Verhältnisse bei Samuel Alexander und bei A. N. Whitehead. Alexanders „Space, Time and Deity“ (1920) und „Beauty and other forms of value“ (1933) einerseits und Whiteheads „Science and the Modern World“ (1925) und „Process and Reality“ (1929) formulieren ganz bewußt, und zwar implizit und explizit, Prinzipien und Thesen einer kosmologischen Ästhetik, die jedoch weniger die mathematische und physikalische Sprache benutzen, als vielmehr eine intuitiv und spekulativ bestimmte Sprache der Metaphysik, genauer: einer Metaphysik, die mit ihren Hauptproblemen der Emergenz und der Qualitäten, der Entwicklung und des Neuen sich auf philosophische Kosmologie beschränkt. Alexander spricht mehr von der „Komplexität“, Whitehead deutlicher von der „ästhetischen Synthese“, die in den „Ereignissen“ sichtbar werden. Für beide ist Kunst so viel wie individuierende Realisation. In „Science and the Modern World“ heißt es: „So ist ‚Kunst‘ in dem allgemeinsten Sinne, den ich brauche, jede Wahl, durch welche die konkreten Tatsachen so angeordnet werden, daß sie die Aufmerksamkeit auf besondere Werte lenken, die durch diese Tatsachen verwirklicht werden können“ (p. 259, dtsh. Ed. 1949). Unter neueren Ästhetikern gehören noch Liviu Rusu mit seinem „Essai sur la création artistique“ (1935), Ga-

ston Bachelard mit „L'eau et les rêves“ (1942) und „La poétique de l'espace“ (1951) und A. A. Moles mit „La création scientifique“ (1957) zur kosmologischen Ästhetik. Allerdings nur Moles in einem an der Mathematik und an der exakten Methodologie moderner Naturwissenschaft orientierten Sinne (wie er ja auch später in seiner *Théorie de l'information et perception esthétique* von 1958 zwar den kosmologischen Gesichtspunkt zurücktreten, aber den physikalischen Gesichtspunkt hervortreten läßt). Rusus Einstellung bleibt psychologisch und metaphysisch. Bachelards Analysen gehen phänomenologisch, literaturmetaphysisch und poetologisch vor. Sofern Moles und ich selbst im Aufbau der Grundlagen der sogenannten „Informationsästhetik“ thermodynamische Vorstellungen von Ordnung und Unordnung etc. benutzen, gehören unsere Bemühungen selbstverständlich diesen Voraussetzungen der kosmologischen Ästhetik an. Insbesondere in den Abschnitten „Gegenprobleme zur Theodizee“, „Die Kategorizität des Gegenstandes“, „Mechanik und Ästhetik“ und „Realisationstheorie“ habe ich die Zusammenhänge zwischen den neueren ästhetischen und kosmologischen Problemen dargestellt.

Begriff der Textästhetik

Jede Textästhetik wird zwei Voraussetzungen machen müssen, die ihre Begründung in einer allgemeinen statistischen und informationellen Ästhetik erfahren: erstens, daß der sogenannte schöpferische Prozeß im Sinne der Realisation (Machen) und im Sinne der Innovation (Originalität), letztlich überhaupt nur als ästhetische Kategorie (Kategorie der Seinsvermehrung) verständlich wird, und zweitens, daß diese ästhetische Kategorie nur als eine statistische wirksam und beschrieben werden kann. Ein Text ist also im Prinzip in dem Maße ein sprachliches Kunstwerk, als er ästhetische Information verwirklicht und vermittelt, und er verwirklicht und vermittelt sie schon, insofern er überhaupt auf einem statistisch beschreibbaren Anordnungsgrad, auf einer selektierten Komplexität bzw. auf einer Häufigkeitsverteilung aufgewendeter Elemente bzw. Klassen von Elementen beruht. Wie weit indessen ein solcher Text, der also minimalste ästhetische Information besitzen kann, dann über seine semantische Rolle hinaus überhaupt ästhetisch fungieren wird, ist selbstverständlich eine Frage vergleichender Analyse und Interpretation, die wie die statistischen Werte auch die konventionellen Normen berücksichtigen. Jedenfalls, nur statistisch, nicht semantisch, ikonographisch, historisch oder metaphysisch kann also der ästhetische Zustand, den der Text fixiert, wiedergegeben werden, und diese statistische Wiedergabe, das ist das wesentliche, ist gleichgültig gegen Unterscheidungen wie Form und Inhalt, Gegenständlichkeit und Ungegenständlichkeit, Material und Bedeutung, Zeichen und Sinn; das heißt also, sie kann sich sowohl auf Perzeption wie auch auf Apperzeption beziehen. Schöpfung im angedeuteten Sinne des ursprünglichen und gebenden Machens bezieht sich stets auf das Sein des Etwas, nicht auf sein Sosein. Ein solcher Vorgang kann also auch im Text nur statistisch erfaßt werden, weil nämlich die statistische Zählung, das was sie zählt, nur als Seiendes zählt; zählen ist primär seinssetzend, nicht soeinssetzend.

Im Textbereich verschiebt sich jedoch die ästhetische Perzeption sofort in Richtung der ästhetischen Apperzeption. Was als Wahrnehmung beginnt, wird sogleich in die Bedeutung gehoben, und das heißt, daß sich die statistische Verteilung, die einen ästhetischen Zustand des Textes garantiert, als solche hier irrelevant oder fortgesetzt werden kann. Jedenfalls beruht das sprachliche Kunstwerk auf der Tatsache, daß über die perzipierbare Textmaterialität hinaus ihr statistischer Zustand eine definierbare unwahrscheinliche Häufigkeitsverteilung anstrebt, in der noch eine apperzipierbare Textphänomenalität erhalten werden kann.

Ein Hauptproblem der Texttheorie, wie überhaupt der statistischen Ästhetik, ist also die Unterscheidung zwischen semantischer und ästhetischer Information, die ein Text gibt. Und zwar ist diese Unterscheidung nicht nur numerisch, sondern auch begrifflich schwierig. Informationen sind Zeichenfolgen, die im Text durch Sprache konstituiert werden. Natürlich ist ihr Zustand zunächst ein rein statistischer, die Information rein strukturell, ihr Text bloße Textmaterialität. Die ästhetische Information einer solchen Textmaterialität wird man daher nur durch Errechnung und Vergleich gewisser statistischer Charakteristiken wie Entropie, informationelle Temperatur etc. identifizieren können, wenn man sich nicht auf emotionale Wirkungen der Wahrnehmung verlassen will. Die semantische Information der Textmaterialität erweist sich dabei im Prinzip zwar ohne weiteres mit ihrer kommunikativen Funktion in der üblichen Bedeutungssphäre als gegeben; ihre numerische Abschätzung setzt aber voraus, daß sie in einem fixierten Sprachsystem, in dem die bekannten Inhaltselemente und Maßfunktionen Carnaps und Bar-Hillels für semantische Information definiert werden können, formulierbar ist.

Dennoch befriedigt die Angabe, daß die semantische Information aus einem universalen und normierbaren Repertoire aufgebaut werden kann, während die ästhetische Information gerade nicht aus einem universalen und normierbaren Repertoire entwickelbar ist, die begriffliche Theorie nicht. Man muß festhalten, daß der semantische Vorgang in einer Sprache bzw. in einem Text zu Bedeutungen führt, zu deren Funktion es gehört, zwischen einem Ich und einem Du übertragbar zu sein, d.h. sie müssen reproduzierbar sein. Der Vorgang der semantischen Information ist also, wie gesagt, ein Vorgang der Kommunikation und Bedeutung ist der Ausdruck dieser Kommunikation, denn Bedeutung hat stets den doppelten Sinn „Bedeutung von ...“ und „Bedeutung für ...“ zu sein; sie ist eine Kommunikations-Funktion, eine Frage der „Übereinkunft“, wie Wittgenstein sagte, und ihre Festigkeit ist eine Frage der Codierung. Bedeutung ist stets codiert, semantische Information immer codierbar. Was jedoch in einer Sprache, in einem Text als ästhetische Information auftritt, ist etwas ganz anderes als die semantische Information. Die numerischen Zusammenhänge, die statistisch angegeben werden können, spiegeln offenbar nur relativ die begrifflichen Unterschiede, die die Theorie, wenn sie mehr sagen will, machen muß. Natürlich ist das Repertoire, aus dem sich die ästhetische Information eines Textes ergibt, zunächst das gleiche. Aber es wird nicht universal und normiert ausgewählt. In diesem Sinne hat Suzanne Langer Recht, wenn sie die Auffassung vertritt, Kunst (von uns als Träger ästhetischer Information aufgefaßt) sei keine Sprache im Sinne dieses Begriffs, der traditionell die Kommunikations-Funktion einschließt. Doch handelt es sich in der ästhetischen Information primär nicht darum, „Bedeutungen“ zu übertragen. Der ästhetische Vorgang in einer Sprache, in einem Text kann, aber muß nicht zu „Bedeutungen“ führen, zu deren Funktion Übertragbarkeit und Reproduzierbarkeit gehört. Man muß sich daran gewöhnen, im ästhetischen Prozeß, der in einem bestimmten Material stattfindet, also etwa in der Sprache, im Text, primär den Realisations-

prozeß eines gewissen Zustandes dieses Materials zu sehen, der im allgemeinen die normierbare Wahrscheinlichkeit seiner Ordnung in Richtung einer nicht-normierbaren Unwahrscheinlichkeit verschiebt. Was wir ästhetische Information nennen, ist nur als Folge der Realisationsmomente dieser Verschiebung verständlich, daher uncodierbar. Mit der Bildung der ästhetischen Information in einem Text, der im übrigen semantische Information gibt, geht die Kommunikations-Funktion in eine Realisations-Funktion über. Natürlich kann man auch sagen, daß im Gegensatz zur semantischen Information *die ästhetische keine „Bedeutung“, sondern „Realisation“ überträgt*. Spiel, im Sinne von Mit-Spiel, wäre ein Modell für diese Art von Kommunikation, die nicht „Bedeutung“, sondern „Realisation“ überträgt. Jedenfalls kann man auf diese Weise zwei Klassen von Kommunikationen unterscheiden, *informative* und *fabrikative*. Da jedoch im allgemeinen ein Text die ästhetische Information immer auf dem Grund der semantischen entstehen läßt, wird andererseits auch angenommen werden können, daß jede semantische Information im Prinzip auch wenigstens ein Minimum ästhetischer Information mitführt. Man wird nicht nur sagen können, daß ein Text die ästhetische Information mit Hilfe semantischer wahrnehmbar, zugänglich macht, beide Klassen der Kommunikation also bestätigt, sondern auch formulieren müssen, daß innerhalb eines Textes nicht nur seine rein materialen Elemente in ihrer statistischen Verteilung ästhetische Information liefern und Realisationsmomente darstellen, sondern die „Bedeutungen“ selbst, also die „Übereinkünfte“, eine solche Funktion besitzen können. Die Aufspaltung ästhetischer Information in singuläre, die nur in einmaliger Realisation wahrnehmbar wird, also am exemplarischen Kunstwerk, und generelle, die als bestimmte Proportion, als Symmetrie, als Ornament, als Muster, überhaupt als Stilcharakteristisch lösbar und übertragbar ist, deutet die Zwischenformen an, die die beiden Klassen der Kommunikation, die informative und die fabrikative, oder die Textklassen überhaupt, mit einander verbinden.

Jeder ästhetische Prozeß läßt seinen Ursprung hinter sich; die statistische Entwicklung eines Textes verschwindet umso mehr, als wir intentionale Erfüllungen in den Bedeutungen und konstruktive Möglichkeiten in den Formen gewinnen. Es gibt Fälle, in denen die ästhetische Beschaffenheit eines Textes auf der Verdeckung der statistischen Textmaterialität durch die intentionale Textphänomenalität beruht, aber es gibt auch andere, in denen der produktive Prozeß gerade darauf aus ist, die statistische Textmaterialität bloßzulegen. Die Entstehung der ästhetischen Botschaft im Text ist ein spezielles Problem der allgemeinen Texttheorie, mit dem sie in Textästhetik übergeht.

Auch zum ästhetischen Prozeß eines Textes gehört es, daß er primär ein Zeichenprozeß, sekundär ein Informationsprozeß und tertiär ein Kommunikationsprozeß ist. Auch im Text beschreibt die Folge dieser Vorgänge den Akt der Realisation. Natürlich kann die Realisation schon im ersten oder zweiten Stadium abrechnen. Dann verfügt der Text nur über nichtkommunikative oder auch nicht-informative Reste einer möglichen ästhetischen Botschaft. Doch haben diese partialen Texte im Prinzip einen

ästhetischen Sinn. Denn das ästhetische Zeichen, das im ästhetischen Prozeß der Realisation wirksam ist, ist es einmal als effektives („sign-event“) und das andere Mal als bloßes „Bezeichnetsein“ („sign-design“), und für die Reichweite der Realisation spielt diese Unterscheidung natürlich eine Rolle.

Wir unterscheiden zwischen L-Texten (in einer logischen Sprache) und M-Texten (in einer ästhetischen Sprache). Beiden ist gemeinsam, daß sie ihren spezifischen Zustand nicht transzendieren. Der L-Text bezieht sich als solcher nicht auf etwas, was außerhalb seiner selbst liegt. Er sagt über die Welt nichts aus. Darauf beruht seine (konstruktive) Determination. Auch der M-Text bezieht sich im Prinzip nicht auf die Welt; die Gegenstände, über die er spricht, sind als solche nicht für seine ästhetische Beschaffenheit verantwortlich. Wie der L-Text, sagt auch der M-Text nur sich selbst aus. Darauf beruht seine (disponible) Indetermination. Wie der logische Zustand eines Textes ist auch der ästhetische tautologisch. Hingegen ist ein S-Text (in einer semantischen Sprache) stets ein transzendierender Text. Als semantisches System basiert er auf einem System von Regeln, das in einer Metasprache formuliert werden kann und das die Wahrheitsbedingungen jedes Satzes seiner Objektsprache festlegt. Nur auf diese Weise determinieren die Regeln auch die Bedeutung der Sätze, in denen die deskriptiven Zeichen vorkommen; diese Bedeutungen überziehen die statistische Textmaterialität wie mit einer Haut; es ist eine Art Skineffekt der Bedeutungen, der damit wirksam wird. Das Ästhetische ist allerdings keine weitere Dimension eines Zeichens neben der syntaktischen, semantischen oder pragmatischen und existentiellen. Es bezeichnet jedoch auch keine besondere Klasse von Zeichen. Es handelt sich vielmehr nur um eine statistische Zustandsfunktion der Textmaterialität, gewissermaßen um eine eigensemantische Dimension derselben, die auf die intentionale Textphänomenologie ausdehnbar ist, wenn man unter Text primär und allgemein Mengen (Folgen, Ensemble) von der Kreation, Perzeption und Apperzeption zugänglichen Zeichen versteht. So gehört also der ästhetische Zustand eines Textes auch in das Konfinium zwischen seiner statistischen Textmaterialität und seiner intentionalen Textphänomenalität. Denn die ästhetischen Momente sind die wahrnehmbaren Realisationen einer unwahrscheinlichen Verteilung, die unvorhersehbar, stochastisch entstehen und die sowohl am Material wie an der Bedeutung haften können. Materialer Text und intentionaler Text, materiale Poesie und intentionale Poesie sind natürlich mögliche Grenzfälle. Material ist ein Text, wenn seine ästhetische Botschaft eine semantische voraussetzt und sein statistisches Material nur durch festgelegte vorgegebene Bedeutungen ästhetische Realität gewinnt. „The vulture dragging his hunger through the sky . . .“ So unterscheiden sich auch die materiale und die intentionale ästhetische Botschaft, aber jeder Text arrangiert im Prinzip die eine oder die andere, und zuweilen handelt es sich nur um eine virtuelle Verrückung in der Textmaterialität oder in der Textphänomenalität, um die eine oder die andere entstehen zu lassen. Die Logik kennt schon lange den Unterschied zwischen intentionaler und materialer Verknüpfung von Sätzen. „Wenn Platon lebt, so atmet er“

kann als intentionale Verknüpfung gedeutet werden. Aber „wenn 5 größer als 7, so ist die Göttliche Komödie in Terzinen gedichtet“ ist material, zwei Sätze, die intentional nicht zusammengehören, werden durch das satzverknüpfende Bindewort „wenn-so“ miteinander verbunden, und die Verknüpfung ist nach den anerkannten Regeln der Logik wahr.

Man stößt auf diese Weise auf das Problem des Zusammenhangs zwischen den stochastischen und der logischen Entstehung der ästhetischen Botschaft in einem Text, denn die materiale Verknüpfung zweier Sätze kann durchaus willkürlich, also auch unwahrscheinlich sein und dann zugleich mit der Eigenschaft der Wahrheit mindestens die Chance auch der Schönheit haben.

Beim Versuch, einen Ausgangspunkt für Textlogik und Textästhetik im Rahmen einer allgemeinen Texttheorie zu finden, stößt man auf gewisse Überlegungen Wittgensteins. Was wir Textlogik nennen, beginnt im „Traktat“ mit einer Gruppe von Formulierungen, die den „Sachverhalt“ und seine logische Form im „Satz“ betreffen. „1 Die Welt ist alles, was der Fall ist. 2 Was der Fall ist, die Tatsache, ist das Bestehen von Sachverhalten. 2.01 Der Sachverhalt ist eine Verbindung von Gegenständen. 2.011 Es ist dem Ding wesentlich, der Bestandteil eines Sachverhaltes sein zu können. 2.0141 Die Möglichkeit seines Vorkommens in Sachverhalten, ist die Form eines Gegenstandes. 2.04 Die Gesamtheit der bestehenden Sachverhalt ist die Welt. 2.06 Das Bestehen und Nichtbestehen von Sachverhalten ist die Wirklichkeit. 2.11 Das Bild stellt die Sachlage im logischen Raume, das Bestehen und Nichtbestehen von Sachverhalten vor. 2.171 Das Bild kann jede Wirklichkeit abbilden, deren Form es hat. 2.181 Ist die Form der Abbildung die logische Form, so heißt das Bild das logische Bild.“ Der Kontext eines Satzes oder der Kontext der Sätze in einem Text ist also ein logischer, sofern in ihm das Bestehen oder Nichtbestehen von Sachverhalten formuliert wird. Offenbar sind nur in einer künstlichen Sprache, in der die Welt logisch formuliert wird, also in Sätzen, die das Bestehen oder Nichtbestehen von Sachverhalten aussagen, die Grenzen dieser Sprache auch die Grenzen meiner Welt. Sofern diese Welt aber nicht logisch formuliert wird, sofern also meine Sprache nicht vom Bestehen oder Nichtbestehen von Sachverhalten redet, sind die Grenzen dieser Welt unbestimmt, geöffnet für Überraschungen, für Unvorhersehbares und drückt die Sprache selbst diese Unbestimmtheit aus und bilden ihre Kontexte den Bereich ihrer Unbestimmtheitsrelationen. Eine zweite Gruppe von Formulierungen im „Traktat“ scheint die Sprache vorsichtig dem bloßen Zugriff der Logik, also der bestehenden und nichtbestehenden Sachverhalte wieder entziehen zu wollen. „2.172 Seine Form der Abbildung aber, kann das Bild nicht abbilden; es weist sie auf. 2.22 Das Bild stellt dar, was es darstellt, unabhängig von seiner Wahr- oder Falschheit, durch die Form seiner Abbildung. 2.224 Aus dem Bild allein ist nicht zu erkennen, ob es wahr oder falsch ist. 3.13 Zum Satz gehört alles, was zur Projektion gehört; aber nicht das Projizierte ... Im Satz ist die Form seines Sinnes enthalten, aber nicht dessen Inhalt. 3.221 Ein Satz kann nur sagen, wie ein Ding ist, nicht was es ist. 3.3 Nur der Satz hat Sinn; nur im Zusammen-

hange des Satzes hat ein Name Bedeutung. 4.121 Was sich in der Sprache spiegelt, kann sie nicht darstellen. Was sich in der Sprache ausdrückt, können wir nicht durch sie ausdrücken. 4.1212 Was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden.“ Mir scheint, daß hier der Punkt erreicht wird, an dem die, wenn ich so sagen darf, Textlogik Wittgensteins in Textästhetik übergeht, und das wird sprachlich sichtbar, wenn man die Formulierungen bedenkt, die Wittgenstein selbst in den „Cambridge Lectures“, die G. E. Moore 1955 in der Zeitschrift „Mind“ publizierte, dem Problem der Ästhetik gegeben hat. „All that aesthetics does is „to draw your attention to a thing“, „to place things side by side“. Es handelt sich offenbar darum, daß die logische Konstituierung der Welt eine zwar indirekte, aber beherrschbare, also eine Codierung ist, während sich ihre ästhetische Konstituierung als eine direkte, dafür aber unbeherrschbare, also als Realisierung vollzieht. Damit ist auch der Unterschied zwischen sagen und zeigen beschrieben, auf den Wittgenstein Wert legt. Was sich von sich selbst her zeigt, ist realisiert, was aber davon ausgesagt wird, ist codiert. Logik ist ein Bestandteil der Theorie der Sprache, die etwas zeigt. Das sind Folgerungen, die sich einerseits aus der Wittgensteinschen Textlogik und andererseits aus der Wittgensteinschen Textästhetik ergeben. Jeder logische Satz ist determiniert, jeder indeterminierte Satz ist deskriptiv, formuliert Carnap in der „Logischen Syntax der Sprache“, aber jeder realisierte Satz, so wird man hinzufügen müssen, ist ästhetisch. Seine Realisierung in einem Sprachmaterial realisiert auch die Unbestimmtheit, die der Unwahrscheinlichkeit und Unvorhersehbarkeit, also den Rängen und Frequenzen der Worte entspricht. – Die semantische Botschaft eines Textes kann auch anders als in ihm verwirklicht und das heißt ausgesagt werden; sie ist eine Invariante und ihre Abhängigkeit vom logischen Bau ist offenbar, wenn man bedenkt, daß das Logische eines Satzes genau das ist, was seiner Transposition widersteht, also invariant ist gegen eine Änderung der Ausdrucksform. Aber die ästhetische Botschaft eines Textes kann nicht anders als in ihm verwirklicht werden, denn sie zeigt sich nur mit der Realisierung des Textes; wird die Realisierung geändert, dann ändert sich auch die ästhetische Botschaft. Doch wie sie sich ändert, ist unvorhersehbar. Die ästhetische Botschaft ist im wesentlichen indisponibel. Die ästhetische Realisation eines Textes kann demnach gegen seinen logischen Bau, aber auch mit ihm entstehen. Der Grad der Invarianz eines Textes im Verhältnis zur Transponierbarkeit kann als Maß der Extension und Konsistenz seiner Logik dienen, aber der Grad der Empfindlichkeit gegenüber Varianten in der Realisation ist dann zweifellos ein Maß für die Ursprünglichkeit seiner ästhetischen Realität. Die semantische Dimension eines Textes scheint überdies das mögliche Auseinanderfallen logischer Codierung und ästhetischer Realisation zu behindern. – Stellt man sich vor, daß für das, was die allgemeine Texttheorie Text nennt, die potentielle Gesamtheit einer Sprache, also der extensionale Inbegriff ihrer Textmaterialität, verantwortlich ist, dann kann man aus einer Sprache auch ganze Textschichten abfiltern, deren jeweils spezifische Textmaterialität durch ihre Ränge und Frequenzen, Ihre Entropien und

informationelle Temperaturen statistisch festgelegt erscheint. Diese Sortierung kann zu folgender Schichtung führen:

semantischer Text (mit normierter semantischer Botschaft):

Wahrscheinlichkeit einer Kenntnis;

metaphysischer Text (mit nichtnormierter semantischer Botschaft):

Unwahrscheinlichkeit einer Kenntnis;

ästhetischer Text (mit nichtnormierter nichtsemantischer Botschaft):

Wahrscheinlichkeit einer Unkenntnis;

logischer Text (mit normierter nichtsemantischer Botschaft):

Unwahrscheinlichkeit einer Unkenntnis.

Es ist eine Schichtung, die den Zustand der Kenntnis berücksichtigt; eine solche Schichtung ist informationell; denn das Maß der Information ist ein Maß relativ zu einer Unkenntnis.

Durch dieses Prinzip der Klassifikation wird aber auch ein definierbarer Zusammenhang zwischen Text und Theorie, also zwischen Beobachtungssprachen, Kunstsprachen und Präzisionssprachen erschlossen. Man kann sich jetzt Texte hoher Entropie denken, deren Elementenvorrat aus allen textmaterialen Schichten stammt. Als Beispiel eines semantischen Textes führe ich eine beliebige Beschreibung von Alexander von Humboldt an, als Beispiel eines metaphysischen Textes die Beschreibung des transzendentalen Ichs aus Kants „Kritik der reinen Vernunft“, als Beispiel eines ästhetischen Textes „Anna Livia Plurabelle“ aus „Finnegans Wake“ von Joyce und als Beispiel eines logischen Textes Lukasiewicz's Ableitung des Satzes von der Identität aus dem Axiomensystem des Aussagenkalküls.

Im Sinne der beschriebenen Textschichtung besteht zunächst ein maximaler Abstand zwischen dem semantischen Text und dem logischen Text. Der logische Text besteht aus Sätzen der Logik und die „Sätze der Logik demonstrieren die logischen Eigenschaften der Sätze, indem sie sie zu nichtssagenden Sätzen verbinden“, sagt Wittgenstein im „Traktat“ (6.121); der semantische Text hingegen besteht aus Sätzen, die wahr oder falsch sind und „die Wahrheitsbedingungen bestimmen den Spielraum, der den Tatsachen durch den Satz gelassen wird“, wie es ebenfalls im „Traktat“ (4. 463) heißt. Während ein Text kraft seiner Logik nichts über die Welt aussagt, sagt er auf Grund seiner semantischen Eigenschaft dadurch etwas über sie aus, „daß er bestimmte Fälle, die an sich möglich wären, ausschließt und daß er uns mitteilt, daß die Wirklichkeit nicht zu den ausgeschlossenen Fällen zählt“, wie es Carnap formuliert hat.

In einem ästhetischen Text nun verengen die Schönheitsbedingungen der verknüpften Sätze den Spielraum der Wahrheitsbedingungen für den Spielraum, der den Tatsachen durch den Satz gelassen wird, aber jeder metaphysische Text erweitert diesen Spielraum der Wahrheitsbedingungen durch das Mittel der Reflexion. Ein Satz besagt semantisch umso mehr, je kleiner der Spielraum ist, heißt es noch einmal bei Carnap, und der Spielraum eines Satzes ist die Klasse der Zustandsbeschreibungen, in denen er wahr ist, aber ein Satz besagt dann metaphysisch umso mehr, wird man nun hinzufügen können, je größer sein Spielraum ist,

ästhetisch jedoch ist der Spielraum eines Satzes nur er selbst, identisch mit sich, weder größer noch kleiner als seine materielle Realisation, *ästhetisch sagt also der Satz nur, was er zeigt*. Ästhetische Sprache geht im Prinzip der Objektsprache voraus, so wie die Metasprache dieser nachfolgt.

Nun ist eine Sprache im allgemeinen ein fixiertes System aus Elementen und Regeln, die der Verknüpfung und Anwendung der Elemente dienen. Doch die ästhetische Sprache ist in diesem Sinne von der Modalität der nichtnormierten Unsicherheitsgebiete. Eine Sprache, die diese Modalität und diesen Bereich verwirklicht, kann nie eine universale Sprache sein, sie ist in einem äußersten Sinne auf eine Region beschränkt. Regionale Sprache. Regional in einem Material und regional im Wahrnehmungsfeld. Es kann abzählbare Arten von Elementen geben. Fixierbare Regeln zu ihrer Verknüpfung sind aber bestenfalls Regeln der Redundanz, nicht der Innovation der ästhetischen Botschaft.

Mehr sagen wir nicht, wenn wir sagen, daß ein Text als ästhetischer Text einen definitiven Bereich der Unkenntnis definit beschreibt, genauer: darstellt, noch genauer: zeigt.

Der statistische Zustand der ästhetischen Textmaterialität ergibt sich dann zwangsläufig. Auch können nur statistische Zustände dem Zugriff der vollständigen Identifizierung entzogen bleiben und eine Zone der Nichtidentifizierbarkeit ausbilden, die tief in die ästhetische Realität der Kunstwerke einzudringen vermag. Natürlich sind mikrolinguistische Strukturen ästhetischer Texte stärker von ihr befallen als makrolinguistische. Doch kann jede ästhetische Botschaft im Text digital, durch eine Folge von Entscheidungen, oder analog, durch eine Folge von Nachahmungen entstehen, wenn man diese Einteilung der möglichen Prozesse überhaupt aus der kybernetischen Terminologie hier übernimmt. In der klassischen gegenständlichen und abstrakten Kunst verläuft der Zeichenprozeß stets primär analog, in der modernen nichtgegenständlichen und informellen Kunst (die expressive „activ painting“ natürlich ausgenommen) verläuft er jedoch betont digital. Mandelbrot hat in „An Informational Theory of the Statistical Structure of Language“ von der analog arbeitenden imitativen Sprache und von der digital arbeitenden symbolisierenden Sprache gesprochen. Er fügte hinzu, daß nur die digital aus einem Elementenvorrat sich entwickelnde Sprache den Forderungen der Zivilisation entsprechen könnte. Denkt man daran, daß Kommunikation und Reflexion, physisch, psychisch und metaphysisch gesehen, wesentliche Prozesse sind, auf denen im Rahmen moderner Zivilisation die Idee der Humanität beruht und daß der Ablauf dieser Prozesse die Freiheit personaler Entscheidungen verbraucht, dann übersieht man sofort die Berechtigung der These Mandelbrots. Tatsächlich kann man deutlich eine Zunahme digitaler geistiger Vorgänge im Rahmen unserer Zivilisation auf Kosten der analogen beobachten. Was indessen die Texte angeht, so ist leicht zu erkennen, daß die klassische fonction fabulatrice oder die écriture automatique Analog-Funktionen darstellen, während z. B. konkrete oder materiale Texte, serielle oder stochastische Texte, die heute schon nicht mehr nur in den Werbetexten eine Rolle spielen, vor allem

digital arbeiten. Während mindestens mit dem Kubismus die Malerei beginnt, ihre ästhetische Botschaft digital herzustellen, bietet schon Joyce Beispiele für die digitale Erzeugung ästhetischer Botschaften im Text. Ich möchte mit einigen Bemerkungen zur Spieltheorie der Texte abschließen. Saussure hat die Idee des Spiels wieder in die Betrachtung der Sprache eingeführt. Wittgenstein entwarf die Idee des methodischen „Sprachspiels“ vom Standpunkt der Logik. Mandelbrot hat aus dem Vergleich beträchtliche Schlüsse für die Kommunikationstheorie der Sprache gezogen. Inzwischen hatte John von Neumann die mathematische Spieltheorie entwickelt und den Begriff des strategischen Spiels, den Mandelbrot natürlich gebrauchte, in den Mittelpunkt gerückt. Der Zusammenhang zwischen informationstheoretischer und spieltheoretischer Betrachtungsweise ergab sich selbstverständlich aus der statistischen Beschreibung und Vermittlung, deren sich beide bedienen. Der Zusammenhang mit der Ästhetik ergibt sich daraus, daß neben der Informationsbedeutung des Ästhetischen auch seine Spielbedeutung feststeht und berücksichtigt werden muß. In der Informationsbedeutung zeigt sich die kommunikative, in der Spielbedeutung die realisierende Funktion der Kunst. Der Grund, weshalb überhaupt das Spiel eine ästhetische Kategorie, neben Information und Kommunikation, darstellt, liegt also darin, daß Spiel im allgemeinen immer einen realisierenden, aber keinen codierenden Charakter besitzt, mindestens hätte dieser eine sekundäre Funktion. Daraus ergibt sich, daß die Spielbedeutung eines Textes mit seiner realisierbaren ästhetischen Botschaft, nicht mit seiner codierbaren semantischen Botschaft ansteigt. Das Präzise eines Textes als Kategorie seiner semantischen Dimension bleibt als Kategorie der Kommunikation eine solche der menschlichen Sicherheit und Arbeit; aber das Präzise eines Textes als Kategorie seiner ästhetischen Dimension bleibt als Kategorie der Realisation eine solche der Zerstreuung und des Spiels.

Visuelle Texte

Im allgemeinen entsteht jeder Text, ich sagte es schon, als lineare Zeichenfolge. Die selektive statistische Approximation, die Shannon u. a. für die Entstehung der Worte bzw. Sätze als Sinnträger aus einem bestimmten sprachlichen Repertoire gegeben haben, zeigt das sehr deutlich. Jeder Text erscheint in der (materialen) Realisation wie auch in der (phänomenalen) Apperzeption als ein eindimensionales Gebilde. Die Begriffe Zeichenfluß und Informationsfluß determinieren also den Begriff Textfluß. Die einzelnen Stufen einer Shannonschen Approximation erscheinen als Zeilen; diese Zeilen sind zunächst rein materiale lineare Realisationen, erst allmählich gehen sie in phänomenale lineare Realisationen über, die apperzerprierbar sind. Ich gebe im Folgenden das Beispiel Küpfmüllers für eine Shannonsche Approximation: 1. Annäherung: itwvdgaknajtsqosrmoiaqvkwthxd, 2. Annäherung: eme gkneet ers titbl btzenfndgbgd eai e lasz beteatr iasmirch egeom, 3. Annäherung: ausz keinu wondinglin dufrn isar steisberer itehm anorer, 4. Annäherung: planzeu ndges phin ine unden übbeicht ges auf es so ung gan dich wanderso, 5. Annäherung: ich folgemeszig bis stehen disponin seele namen. Man bemerkt leicht, daß erst mit der 4. Annäherung Worte als Sinnträger identifizierbar werden. Jede Zeile entsteht durch Auswahl aus dem Repertoire gemäß dem Gesichtspunkt einer bestimmten Buchstabenhäufigkeit bzw. der Häufigkeit gewisser Gruppen, Einer-, Zweier-, Dreier-Gruppen von Buchstaben. Mit der Auswahl nach Dreier-Gruppen erscheint das Wort als identifizierbarer Sinnträger. Natürlich folgen die Stufen der Annäherung an eine bestimmte Sprache hintereinander, zeilig, linear, eindimensional.

Wie der statistische Textfluß, so erscheint auch die logische Textstruktur als eindimensionale. Die monären und binären aussageerzeugenden Funktoren wie „nicht“, „und“, „oder“, „wenn . . . so“ etc. funktionieren linear. Dies gilt für ein-, zwei- und mehrwertige Logiken wie auch für binäre und nichtbinäre (ternäre) Logiken. Das gilt besonders unabhängig davon, ob man nun in der Implikation an die formale, materiale oder strikte Implikation denkt. Freges zweidimensionale Schreibweise für den aussagenlogischen Schluß war eine typographische, keine logische Interpretation, die sich als überflüssig erwies.

Ein sogenannter Text ist demnach dann und nur dann tatsächlich als Text geschrieben, wenn er das Prinzip der Zeiligkeit, also der Linearität, der Eindimensionalität bewahrt. Da das Prinzip der statistischen Approximation den Text jedoch nicht nur als Träger semantischer Information

gibt, in der also Worte und Sätze als Sinnträger identifizierbar werden, sondern, was aus der statistischen Beschaffenheit des ästhetischen Zustandes folgt, auch als Träger ästhetischer Information, in der Worte oder Sätze als poetische Gebilde identifiziert werden können, erweist sich auch die ästhetische Funktion eines Textes mindestens im Prinzip als eine lineare und entwickelt sich der ästhetische Zustand eines Textes mit der Häufigkeitsverteilung im eindimensionalen Zeichenfluß.

Nur die Perzeption, also die reine sinnliche Wahrnehmung eines Textes, kann die Textlinie durch eine Textfläche ersetzen, kann also den Text als eine zweidimensionale Mannigfaltigkeit auffassen, die aus Zeilen und Kolonnen besteht, innerhalb deren nun wieder statistisch, selektiv arrangiert werden kann. Auf diese Weise entsteht das, was E. Walther im Anschluß an gewisse Texte Francis Ponges zuerst zusammenfassend Visuelle Texte genannt hat. Es sind Texte, die sich essentiell nicht eindimensional, sondern zweidimensional entwickeln, deren Zeichen- und Informationsfluß als ein Ereignis auf der Fläche, nicht auf der Linie anzusehen ist, die also unbedingt gesehen, wahrgenommen werden müssen, um apperzipiert, verstanden werden zu können. E. Walther trennt dabei die materiale von der phänomenalen Textfläche. Materiale Textflächen bilden die sogenannten Konkreten Texte, wie sie z. B. von Goring, Haroldo de Campos u. a. geschrieben werden, aus; (es gibt allerdings auch lineare konkrete Texte, wie sie z. B. von H. Heissenbüttel geschrieben wurden); phänomenale Textflächen entstehen, wenn die Anordnung des Textes seine semantische Information noch einmal codiert, wie z. B. der Text „L'Araignée“ von Francis Ponge, der von Jean Aubier so gesetzt worden ist, daß die Typographie zugleich gewisse Züge des Inhalts antizipiert. Natürlich kann man hierbei auch von statistischer und semantischer Textfläche sprechen. Die Konkreten Texte tendieren im allgemeinen auf die statistische Textfläche, also auf eine Verteilung der Elemente auf der Fläche vorwiegend nach statistischen Gesichtspunkten. Inhaltliche Texte tendieren, wenn sie überhaupt als Visuelle Texte auftreten, auf die semantische Textfläche. Reimschemata, Versformen entwickeln allerdings essentiell keine Textflächen, auch wenn sie traditionell die poetischen Texte zu einer zweidimensionalen Typographie zu zwingen scheinen. Anders ist es mit den Plakattexten. Plakattexte müssen wahrnehmbar sein, sie sagen etwas; aber das, was gesagt wird, wird primär als Wahrnehmbares gesagt, Worte, Sätze sind hier präsentierende Flächen. Jedes Plakat stellt also im allgemeinen nicht nur eine visuelle Bildfläche, sondern auch eine visuelle Textfläche dar und diese kann ebenso gut von statistisch-konkreten wie von semantisch-inhaltlichen Mitteln Gebrauch machen, also ästhetischen Realisationen oder kommunikativen Codierungen dienen.

Man sieht leicht, daß die visuelle Textfläche im allgemeinen den linearen (semantischen) Textfluß verändert, ästhetisch codiert. Die Bildung der Textfläche codiert den Text als Ganzes, d.h. die Entstehung der Textfläche beruht auf der Umbildung eines Textes zum Superzeichen, zum Supertext. Damit ist natürlich ein Absinken des statistischen Infor-

mationswertes verknüpft, was aber nicht ausschließt, daß er als ästhetischer Informationswert damit erst apperzipierbar wird.

Grundsätzlich muß man, sofern man überhaupt die typographische Gestaltung eines Textes als Bildung des Supertextes ansieht, zwischen zweierlei Typographien unterscheiden: einer Typographie, die den ästhetischen Informationswert des Zeilenflusses durch das Absinken des statistischen Informationswertes des Zeichenflusses der Zeile bei der Synthese zum linearen Superzeichen bestimmt sein läßt, und einer anderen, die den ästhetischen Informationswert der zweidimensionalen Textfläche oder Textmannigfaltigkeit durch die Bildung des Supertextes aus der Textmatrix der Zeilen und Kolonnen festlegt. So erkennt man allerdings auch, daß bei der Entstehung semantischer und ästhetischer Informationswerte tatsächlich rein statistische Werte verbraucht werden. Es scheint sogar, daß eine gewisse Komplementarität zwischen Perzeption und Apperzeption hier zum Austrag kommt, derart, daß mit wachsendem Wahrnehmungsfluß der Bedeutungsstrom einer originären Information abnimmt und daß für ein Bewußtsein die Bedeutung einer Information umso größer (tiefer, wesentlicher, umfänglicher) wird, desto weniger Wahrnehmungen zu ihrer Bedingung gehören. Mir scheint, daß auch dies zum Gehalt der Weaverschen Vermutung gehört, danach Information und Bedeutung komplementäre Größen darstellen, also einander ausschließende Züge ein und desselben Sachverhaltes beschreiben.

Mit der Definition der visuellen Texte geht die allgemeine Texttheorie in eine allgemeine Bildtheorie über. Nicht mehr die kleinste unzerlegbare Texteinheit (Einheit eines diskreten, semantischen oder ästhetischen Zeichenflusses linearer Anordnung), sondern die kleinste unzerlegbare Bildeinheit (Einheit eines diskreten, semantischen oder ästhetischen Zeichenflusses nichtlinearer Anordnung) mit allen spezifischen Realisations-, also Valenz- und Komplexitätsfragen steht in ihr zur Debatte. Doch handelt es sich dabei um Probleme, die in diesem Buch, das den Texten gewidmet ist, nicht untersucht werden können.

Es fällt natürlich nicht schwer, unter einem Bild wie unter einem Text eine begrenzte Realisation (Codierung oder Decodierung) semantischer oder ästhetischer Botschaften zu verstehen, aber tatsächlich ist die allgemeine (statistische und informationelle) Bildtheorie im Verhältnis zur allgemeinen (statistischen und informationellen) Texttheorie noch kaum entwickelt worden und hier kann lediglich ihre Idee konzipiert werden. Doch möchte ich darauf hinweisen, daß der längst eingeführte Begriff „peinture“, der ja ebenfalls zugleich allgemeiner, abstrakter und materialer Natur ist, in der allgemeinen Bildtheorie dem entsprechen würde, was in der allgemeinen Texttheorie als „Text“ vorausgesetzt wird.

Ästhetik und Werbung

Es gibt noch keine spezifische Theorie der Werbung als solche, die sie selbst also als ein für sich zu nehmendes Objekt einer Forschung betrachtet. Es gibt lediglich eine mehr oder weniger entwickelte Psychologie der Werbung, die den möglichen Käufer, aber auch den möglichen Verkäufer im Zusammenhang mit gewissen individuellen und sozialen Fakten zu klassifizieren sucht, um aus dieser Klassifikation günstige Prognosen für den Erfolg der Werbung und der Ware abzuleiten.

Doch der Werbefachmann muß nicht nur die Psychologie der Käufer oder Verkäufer und die ökonomische Struktur der Gesellschaft, die er bearbeitet, kennen, sondern auch das Objekt seiner Gestaltung, die Werbung als solche, die, wenn auch nicht unmittelbar eine Ware, sondern eine Art Meta-Ware ist, sofern sie nämlich nur dann sinnvoll ist, wenn sie sich nicht selbst, sondern etwas anderes anbietet, also nicht Ware ist, sondern über Ware spricht.

Nun ist jede Werbung, als erforschbares Objekt einer Formulierung oder Gestaltung betrachtet, zweifellos ein System von Zeichen verbaler oder visueller Art, und solche Systeme von Zeichen stellen durch ihr Arrangement eine Botschaft, eine Information dar, die Richtung und Grad der Werbung bestimmt.

Systeme von Zeichen, Zeichengestalten oder Zeichenreihen, werden heute theoretisch in der Semiotik, in der Zeichentheorie behandelt; Informationen, Nachrichten hingegen sind Gegenstand der sogenannten Informationstheorie und beide, Semiotik und Informationstheorie, gehören dem verzweigten Gebiet der allgemeinen Kommunikationsforschung an, das den Soziologen ebenso interessiert wie den Nachrichtentechniker, den Psychologen und Pädagogen ebenso wie den Ästhetiker.

Es gibt also durchaus schon voraussetzbare Grundlagenforschung für Werbethorie: Semiotik und Informationstheorie, und sofern deren Anwendung auf Werbung als solche, auf ihre Formulierung bzw. ihre Gestaltung, diese zu einem determinierbaren bzw. bewußt herstellbaren Gebilde machen, fügen sie Werbethorie in den Bereich der gesamten Kommunikationsforschung ein.

Dazu kommt noch, daß jede Werbung als formulierte Konstellation von Worten, die Textcharakter besitzt, oder als visuelle Gestaltung, die Strukturen bildhafter oder plastischer Anordnung benutzt, ästhetische Prinzipien berücksichtigen muß, die heute in der statistischen Informationsästhetik einschließlich ihrer Text- und Bildtheorie vorgegeben sind.

Es ist vielleicht nicht uninteressant, darauf hinzuweisen, daß Warren

Weaver, der Mitarbeiter Shannons an dem grundlegenden Werk „The mathematical theory of communication“ (1948), auf drei Ebenen aufmerksam gemacht hat, auf denen das Problem der Kommunikation zu behandeln sei. Er unterscheidet

1. das technische Problem:

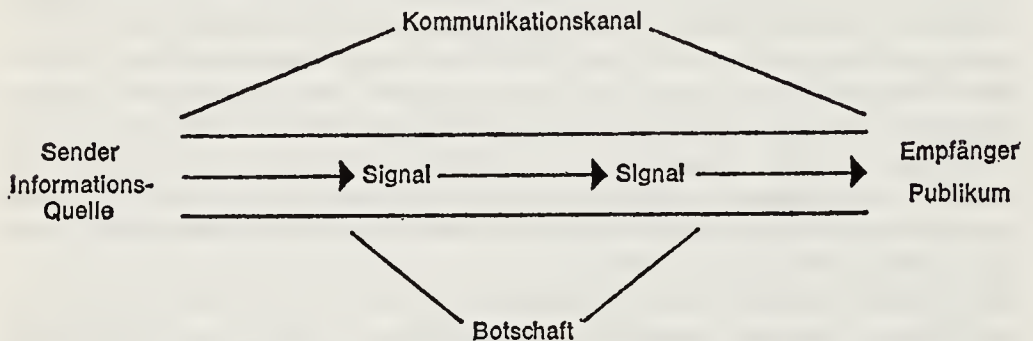
Wie groß ist der Grad der Genauigkeit, mit der Zeichen übermittelt werden können? –

2. das semantische Problem:

Wie präzise übermitteln die übertragenen Zeichen die gewünschte Bedeutung?

3. das Problem des Effektes: Wie affiziert effektiv die empfangene Bedeutung auf die gewünschte Weise die empfangende Person?

Das technische Problem ist genau das der sogenannten mathematischen Informationstheorie, der speziellen Nachrichtentechnik. Mit ihm tritt natürlich das Schema des Kommunikationssystems am klarsten hervor:



Das semantische Problem, bei dessen Behandlung mit den statistischen Mitteln der mathematischen Informationstheorie nicht auszukommen ist, zieht in Betracht, daß die Signale, die übermittelt werden, als Zeichen, das heißt als Bedeutungsträger, interpretiert werden. Der Empfänger ist nicht mehr nur ein Apparat sondern ein Bewußtsein, die ankommenden physikalischen Signale verwandeln sich in verstehbare Zeichen. Es ist eine Erweiterung der mathematischen Informationstheorie in eine logisch-semantische Informationstheorie erforderlich.

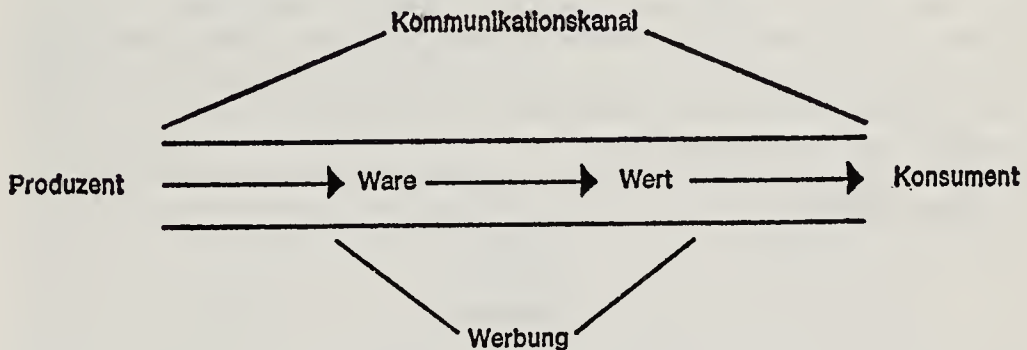
Während R. Hartley, N. Wiener und C. E. Shannon von Anfang an in erster Linie eine mathematische Informationstheorie der Nachrichtentechnik und ihrer (physikalischen) Signalübermittlung im Sinne hatten, ging es R. Carnap, Y. Bar-Hillel u. a. darum, die technologische Theorie zu verallgemeinern, die statistische Informationstheorie durch eine semantische zu ergänzen und die physikalischen Signale etwa in sprachliche Zeichen übergehen zu lassen.

Was schließlich das dritte Problem anbetrifft, durch das Signale nicht nur in Zeichen, sondern in ihre Wirkungen überführt werden, so sagt Warren Weaver dazu: „Das Problem des Effektes involviert im Falle der Kunst ästhetische Betrachtungen. Im Falle der geschriebenen oder gesprochenen Sprache involviert es Betrachtungen, die die gesamte Skala von der bloßen Mechanik des Stils über alle psychologischen und emotionellen Aspekte der Propagandatheorie bis zu jenen Werturteilen

durchläuft, die notwendig sind, den Worten „Erfolg“ und „gewünscht“ ... eine angebrachte Bedeutung zu verleihen.“ Man sieht an dieser Bemerkung, daß schon die Begründer der Informationstheorie und Kommunikationsforschung an ihren Zusammenhang mit einer Werbethorie gedacht haben.

Es liegt somit nahe, „Werbung“ als eine besondere Klasse von „Botschaft“ aufzufassen, die einerseits durchaus Problem der statistischen und andererseits aber auch Problem der semantischen Informationstheorie ist.

Als Kommunikationsschema einer „Werbe-Information“ wird man dabei folgendes einführen müssen:



Das heißt also: „Werbung“ als „Information“ verstanden, bedeutet die Übertragung einer „Ware“ in einen „Wert“. Als Sender der „Ware“ ist der Produzent und als Empfänger ihres „Wertes“ der Konsument aufzufassen.

Zunächst aber ist festzuhalten, daß auch „Werbung“ wie jede „Botschaft“ aus „Zeichen“ aufgebaut ist und als Ganzes ein „Zeichen“ darstellt. Damit verfällt sie primär einer semiotischen, d.h. zeichentheoretischen Betrachtung. Die entscheidende Grundlage dieser Theorie ist, daß ein Zeichen nicht einfach als besonderer Gegenstand eingeführt wird, sondern als „Funktion“, als ein Etwas, das „funktioniert“. Das bedeutet also, daß im Prinzip jedes beliebige Etwas als Zeichen dienen kann, wenn es nur als solches aufgefaßt, interpretiert wird. Peirce ersetzt daher den Begriff Zeichen durch den Begriff Zeichenrelation und bezeichnet des näheren die Zeichenfunktion als „triadische Zeichenrelation“. Dadurch soll ausgedrückt werden, daß ein Etwas, das als Zeichen eingeführt wird, in dreifacher Hinsicht eine Funktion besitzt: erstens im Hinblick auf sich selbst, d. h. daß es als Zeichen gelten soll, also den Wert einer Zeichengestalt besitzt; zweitens im Hinblick auf ein Objekt, für das es steht und drittens im Hinblick auf ein Interpretantenfeld oder einen Interpretanten, in dem es oder für den es das Zeichen eines Objektes ist.

Die semiotische Analyse hat ein Zeichen, wenn es „vollständig“ ist, also in einer „triadischen Zeichenfunktion“ gegeben ist, in dreifacher Hinsicht zu klassifizieren: im Hinblick auf sich selbst als Zeichen, d.h. als Mittel, im Hinblick auf das Objekt, für das es stehen soll und im Hinblick auf den Interpretanten.

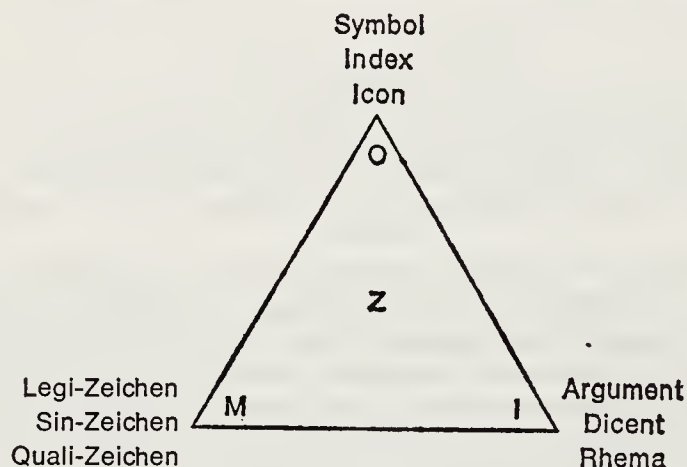
Das „Zeichen als solches“ kann „Quali-Zeichen“, „Sin-Zeichen“ oder

„Legi-Zeichen“ sein, je nach dem, ob es als eine sinnlich-emotionale „Qualität“, als „individuelles Objekt oder Ereignis“ oder als „genereller Typ“ bzw. „Gesetz“ auftritt.

Das „Zeichen in Beziehung zu seinem Objekt“ kann als „Icon“, als „Index“ oder als „Symbol“ fungieren, je nach dem, ob es das Objekt abbildet bzw. wenigstens einige Züge mit ihm gemeinsam hat, reale Beziehungen zu seinem Objekt hat bzw. es unmittelbar anzeigt wie der Pfiff der Lokomotive, deren Kommen anzeigt, oder das Objekt unabhängig von Übereinstimmungen und realen Beziehungen einfach nominell bezeichnet.

Das „Zeichen in Beziehung zu seinem Interpretanten“ kann ein „Rhema“, ein „Dicent“ oder ein „Argument“ sein, je nach dem, ob es wie ein einzelnes Wort weder wahr noch falsch und unabgeschlossen ist, wie ein Satz der Behauptung oder der Verwerfung fähig ist oder zugleich als Zustand einer Gesamtheit bzw. eines „Universums“, in dem das Objekt fungiert, aufgefaßt werden kann.

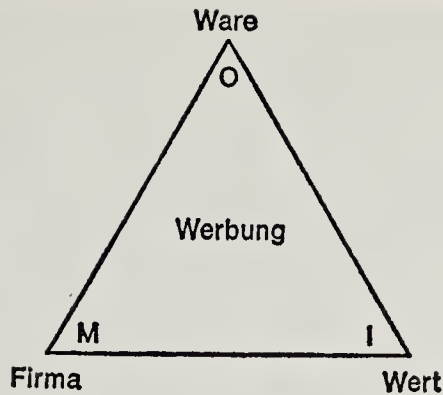
Für die triadische Zeichenfunktion ergibt sich aus dieser Klassifikation folgendes Schema:



Es ist klar, daß zur analytischen Bestimmung eines bestimmten Zeichens, etwa einer „Werbung“, auch Kombinationen aus der vorstehenden Klassifikation in Frage kommen können.

Wenn nun eine „Werbung“ aus Zeichen besteht oder als Ganzes ein Zeichen ist, kann man also zunächst nach ihrer charakteristischen „triadischen Relation“ fragen.

Zunächst ist festzuhalten, daß eine „Werbung“, als Ganzes verstanden (d.h. als ein Zeichen, das eine bestimmte Art von Information trägt), vom Charakter einer „triadischen Relation“ sein muß. Diese triadische „Werb-Zeichen-Relation“ ist durch die Komponenten „Ware“, „Firma“ und „Wert“ bestimmt. In jeder „Werbung“ gehen diese drei Komponenten eine triadische Konstellation (Relation) ein. In der „Ware“ wird der Objektbezug des Zeichens „Werbung“ anvisiert, in der „Firma“ (Firmenbezeichnung) der Mittelbezug und im „Wert“ der Interpretantenbezug. Im semiotischen Schema sieht das wie folgt aus:



Als „Zeichen als solches“ kann eine „Werbung“ besonders als „Quali-Zeichen“ als sinnliche, emotional wirksame „Erscheinung“ höchst intensiv sein. Jedes echte „Quali-Zeichen“ hat etwas mit dem „Objekt“, das es zur Erscheinung bringt, gemeinsam; es wirkt durch die Qualität, die das Objekt besitzt. Die Wärme kann z. B. als Quali-Zeichen eines Ofens aufgefaßt werden. Man kann durch das „Quali-Zeichen“ Wärme unmittelbar für Öfen werben. Im allgemeinen nützen vorwiegend visuell gerichtete Werbungen den Zeichencharakter des „Quali-Zeichens“ aus. Farben von Plakaten, die Farben der Waren sind, für die geworben wird. Doch wäre auch das Arbeiten mit kontrastierenden Farben eine Möglichkeit für visuelle Werbung auf der Grundlage eines „Quali-Zeichens“, das dann allerdings genauer als dialektisches Quali-Zeichen zu bezeichnen ist. Neben „Quali-Zeichen“-Werbungen kommen natürlich auch „Sin-Zeichen“-Werbungen in Frage, also Werbungen, die ihr Zeichen als aktuell existierendes individuelles Objekt oder Ereignis einführen, wie das z. B. der Fall ist, wenn eine Zigarettensfirma eine besonders attraktive Sonderpackung herstellt und diese kostenlos verteilt. Gelegentlich kann die Werbung sogar mit „Legi-Zeichen“ arbeiten. Wenn z. B. eine Hutfirma ihre Ware mit den Worten „Man trägt wieder Hut“ empfiehlt, versteckt sie im „Man“ bereits ein „Legi-Zeichen“, d. h. sie führt ihre Werbung vom Standpunkt des „Zeichens als solchem“ als „generellen Typ“, als „Gesetz“ ein.

Was nun die Werbung als „Zeichen in Beziehung zu seinem Objekt“ anbetrifft, so sind natürlich auch hier im Prinzip alle drei Fälle möglich. In Beziehung zu ihrem Objekt, sagen wir einfach: zur Ware, kann die Werbung, semiotisch betrachtet, sowohl als „Symbol“, als „Index“ wie auch als „Icon“ auftreten. Wenn ein Plakat nur das Wort „Persil“ zeigt, dann wird im Prinzip nur mit einem „Symbol“ geworben, das zunächst keine reale oder abbildende Beziehung zur Ware besitzt. Die Schwierigkeit der Werbung mit Symbolen liegt darin, daß sie nicht nur zum Repertoire des Senders (der Firma) sondern auch zum Repertoire des Empfängers (des Publikums) gehören müssen, d.h. „Symbole“ können nur dort „Werbungen“ sein, wo ihre Kenntnis vorausgesetzt werden kann. Die Werbung ist in diesem Falle keine echte Information, weil sie keine Neuigkeit, keine Innovation ausdrückt, sondern lediglich auf Bekanntes reflektiert, wie man vom Standpunkt der allgemeinen Informationstheorie sagen muß. Das

betonte Weiß der Schriftzeichen des Symbols „Persil“ kann indessen zusätzlich diesem den semiotischen Charakter eines „Quali-Zeichens“ geben, wodurch der Grad der Information und der Grad des Effektes verstärkt wird. Ein „Quali-Zeichen“, das ist damit klar, hat also stets den Charakter eines „Icons“, eines „abbildenden“ Zeichens. Ein „Icon“ wird leichter und allgemeiner verstanden als ein „Symbol“. Daher bedient sich die Werbung übrigens auch gern rhetorischer „Gemeinplätze“, „topois“, wie es in der antiken Figurenlehre heißt, denn solche „topois“ fungieren als „Icon“. Sofern jede Werbung, das ist ein semiotisch zu rechtfertigendes Theorem, einem weiteren Repertoire angepaßt werden muß, empfiehlt es sich immer, sie aus dem Bereich der „Symbole“ in den Bereich der „Icone“ zu verschieben. Dabei ist „iconisch“ natürlich jede Werbung, die ihr Objekt, ihre Ware bildlich darstellt. Werbung für einen neuen Wagentyp durch Abbildung des Modells. Werbung, die als „Index“ auftritt, ist im allgemeinen seltener. Ihr Arrangement müßte eine reale Verbindung (wie ein Wegweiser) mit ihrem Objekt, ihrer Ware aufweisen und das ist schwieriger zu verwirklichen als die Einführung von Symbolen oder Iconen.

Schließlich Werbung als „Zeichen in Beziehungen zu seinem Interpretanten“. Es ist dies natürlich derjenige Teil der semiotischen Werbetheorie, der die meisten Beziehungen zur Werbepsychologie, zu Sozialstrukturen und dergl. besitzt. Es handelt sich um die Stelle, an der Werbetheorie fast unmittelbar in Kommunikationsforschung im allgemeineren Sinne übergeht.

Natürlich hat jede Werbung ihren „Interpretanten“; sie lebt gewissermaßen von ihm; es ist das Feld ihrer Wirksamkeit; das Interpretantenfeld. Werbung ist diejenige Klasse von „Information“, die in ganz besonderem Maße auf „Interpretation“ angewiesen ist und sie ist auch diejenige Klasse von „Zeichen“, deren informationeller Sinn im Interpretantenfeld liegt.

Man kann sich vorstellen, daß eine Firma in allen Zeitungen oder an allen Plakatwänden ein einziges, bisher unbekanntes Wort präsentiert: „Obrada“. Es erscheint als neues Wort, bereichert also das Repertoire, bietet demnach hohe statistische Information, wenn auch das Objekt, die Ware, auf die es sich bezieht, völlig dunkel bleibt. Das Wort kann weder wahr noch falsch sein, es ist als Zeichen durchaus unabgeschlossen, offen, hat somit den Charakter eines bloßen „Rhemas“. Es ist leicht einzusehen, daß eine Werbung, die sich eines „Rhemas“ bedient im Interpretantenfeld eine zugleich vielfache und intensive Wirkung hinterläßt.

Jedes „Rhema“ will im Interpretanten sozusagen in ein „Dicent“ verwandelt werden, in ein Zeichen, das „der Behauptung fähig“ ist, wie Peirce sich ausdrückte. Tatsächlich präsentiert die Werbung nicht nur das Objekt, sie determiniert auch die Klasse der möglichen Käufer, die die Werbung in bestimmter Weise als „Dicent“ deutet, als „Dicent“, das der Behauptung fähig ist, sofern die Information, die es enthält, eine Art „Gebot“ ausspricht. „Obrada“, d. h. „kauft Obrada“, d. h. „es ist geboten, Obrada zu kaufen“. Selbstverständlich impliziert dieser normative Satz ein Werturteil von der Art „Obrada ist gut“.

Sofern nun die Werbung eine Information darstellt, die ein Objekt als einen „Wert“ offeriert, wird aber ihr allgemeiner Zeichencharakter (im objektbezogenen Sinne) offenbar. Denn jeder Wert ist im Sinne der objektbezogenen Zeichenfunktion ein „Index“; Werte zeigen an, sie bilden nicht ab. Wenn „gut“ als „höchster“ Wert fungiert, so kann er, in Übereinstimmung mit der von R. S. Hartmann entwickelten numerischen Werttheorie, nur bedeuten, daß er ein Zeichen dafür ist, daß dem „Objekt“, von dem in der Werbung direkt oder indirekt die Rede ist, alle sinnvoll verfügbaren Eigenschaften zukommen.

Werbung enthüllt sich also semiotisch als Index eines Objektes, dem alle sinnvoll verfügbaren Eigenschaften zukommen, das also einen Wert darstellt, der der Behauptung fähig ist, im Interpretantenfeld somit als „Dicent“ fungieren kann.

Vollständig wäre jedoch die semiotische Klassifikation der Werbung, die informationell den Charakter einer „normativen Botschaft“ besitzt, erst, wenn man sie im Rahmen des Kommunikationsschemas, das Sender (Werber) und Empfänger (Publikum) unterscheidet, auf der Seite des Senders als „rhematisches indexikalisches Sin-Zeichen“ (ähnlich wie einen spontanen Schrei) kennzeichnet, das auf der Seite des Empfängers zum „Dicent“ wird.

Doch wird es damit notwendig, auf die informationstheoretischen Aspekte der Werbung einzugehen.

Zur weiteren informationstheoretischen Betrachtung der Werbung ist es wichtig, einige allgemeine Erörterungen voranzustellen. Man muß den umgangssprachlichen Begriff der Information vom wissenschaftlichen trennen.

Der umgangssprachliche Informationsbegriff, man denke an Wetterberichte, Telegramme, Nachrichten im Rundfunk, ist natürlich indefinit, entsprechend vieldeutig und stets inhaltlich gemeint. Doch kommt es selbstverständlich auch hier in der Information auf das an, was man Zuführung von Kenntnis, Beseitigung von Unkenntnis oder einfach Neuigkeit zu nennen gewohnt ist.

Der wissenschaftliche Informationsbegriff hingegen, der in der Nachrichtentechnik und in der Kybernetik im Zusammenhang mit datenverarbeitenden elektronischen Rechenanlagen Verwendung findet, versteht unter Information ebenfalls Neuigkeit oder Innovation, wie man hier sagt, doch wird der Begriff genau definiert und vor allem reduziert. Nicht der sogenannte Inhalt steht zum Problem, sondern die zahlenmäßige Bewertung der Neuigkeit dieses Inhaltes.

Diese Unterscheidung zwischen dem inhaltlichen und dem numerischen Aspekt der Information darf nicht erstaunen. Auch sie ist im Grunde im alltäglichen Informationsbegriff schon verwirklicht. Wenn man auf der Post ein Telegramm aufgibt, kommen gewohnheitsmäßig bereits beide Gesichtspunkte zur Geltung. Für den, der das Telegramm aufgibt, stellt etwa die Information „Ankomme Mittwoch früh mit viel Gepäck“ eine rein inhaltliche Mitteilung dar. Für den Beamten am Schalter handelt es sich bei dieser telegrafischen Information um ein textliches Gebilde aus sechs Wörtern, zu deren Übertragung eine bestimmte Menge physikali-

scher Signale notwendig ist, für die ein ganz bestimmter Geldbetrag zu entrichten ist.

Es muß weiterhin beachtet werden, daß dieser numerisch gemeinte Begriff der wissenschaftlichen Information, der also darunter nicht etwas Inhaltliches sondern einen Betrag versteht, stets relativ gemeint ist. Das kann man sich folgendermaßen klarmachen: Gegeben sind 32 Karten; eine von ihnen, die sich jemand gedacht hat, soll erraten werden. Dann haben wir es also mit einer unbekanntem Karte unter 32 Karten zu tun. Die Unkenntnis besteht also relativ zu 32 Kenntnissen. Hat man die Karte ermittelt bzw. erraten, dann hat man gewissermaßen eine Unkenntnis unter 32 Kenntnissen beseitigt. Wie die Unkenntnis relativ zu einer gegebenen Menge von Kenntnissen besteht, besteht auch die Information, die man haben muß, um sie zu beseitigen, relativ zu jener einen Unkenntnis in einer gegebenen Menge von Kenntnissen.

Mit dieser relativen Bedeutung der Information (im Sinne von Beseitigung einer ganz bestimmten Unkenntnis) hängt nun auch die Ermittlung ihres numerischen Betrags zusammen. Es besteht die Möglichkeit, die notwendige Information über die unbekanntem Karte schrittweise zu gewinnen. Man teilt die Menge der 32 Karten in zwei Hälften von je 16 Karten und fragt, in welchem Häuflein sich die Unbekanntem befinde. Hat man die Antwort erhalten, teilt man den gewonnenen Haufen von 16 Karten, der die Unbekanntem enthält, wiederum in zwei Hälften von je 8 Karten und fragt entsprechend. Diese Art von Teilung kann man, wie man leicht bemerkt, fünf mal vornehmen. Das zuletzt geteilte Häufchen enthält auf jeder Seite nur eine Karte, deren eine die Unbekanntem sein muß. Diese schrittweise Teilung des Kartenspiels entspricht offensichtlich einer schrittweisen Beseitigung der Unkenntnis der zu erratenden Karte, also dem schrittweisen Gewinn von Information. Ein Schritt, also eine Teilung der Kartenmenge im Verlauf von fünf solchen Teilungen, bedeutet nichts anderes als eine Zweier-Entscheidung. Fünf Zweier-Entscheidungen sind notwendig, um die gesamte ursprüngliche Unkenntnis zu beseitigen. Die schließlich gewonnene Kenntnis der unbekanntem Karte hat das Maß von fünf Zweier-Entscheidungen. Die Information, die aufgebracht werden muß, um unter 32 Karten eine Unbekanntem zu erraten, setzt sich aus fünf Zweier-Entscheidungen zusammen. Information kann also durch Zweier-Entscheidungen gemessen werden. Eine Zweier-Entscheidung ist die Maßeinheit. Man bezeichnet sie als ein bit, abgeleitet von dem englischen Ausdruck binary digit.

Das Maß für die Information stellt also im Grunde ein Konstruktionsmaß dar. Man zählt die (intellektuellen) Schritte, die notwendig zum Gewinn einer bestimmten (relativen) Information ausgeführt werden müssen. Der Gedanke an ihre Herstellung, an ihren Prozeß scheint also für den Aufbau des Begriffs der numerischen Information oder des Informationsbetrags der entscheidende zu sein.

Der meßbare Betrag der Information ist also repertoireabhängig. Er bezeichnet genau den Betrag der Unsicherheit oder Ungewißheit oder Unkenntnis, der sich mit einem Zeichen, einem Signal, einem Wort u. dergl. verbindet, die (wie die Karte aus dem Kartenspiel) aus einer gegebenen

Menge, einem Repertoire, einer Quelle ausgewählt, gezogen, übermittelt, gesendet werden sollen. Was aber in diesem oder jenem Grad ungewiß, unsicher ist (wie die Karte, die sich in diesem oder jenem Häufchen befindet) kann nie mit voller Gewißheit bestimmt werden, sondern nur mit einer angenäherten Gewißheit, mit Wahrscheinlichkeit, wie der Mathematiker sagt. In unserem Kartenspiel kann jede Karte mit der gleichen Wahrscheinlichkeit die zu erratende unbekannte Karte sein, denn jede Karte kommt gleichhäufig, nämlich nur einmal, im Spiel vor. Wenn aber die Karten ungleichhäufig im Spiel verteilt sind, wird das Erraten einer einzelnen Karte schwieriger, es muß sehr viel mehr Information aufgewendet werden, es müssen sehr viel mehr Zweier-Häufchen konstruiert und sehr viel mehr Zweier-Entscheidungen gefällt werden. Die Wahrscheinlichkeit, eine Karte in einem Häufchen bzw. unter allen Karten zu erraten wird geringer. Das Repertoire setzt sich also im Grunde aus ungleichhäufigen Karten zusammen und die Information bezieht sich letztlich auf die Häufigkeiten bzw. Wahrscheinlichkeiten, mit der jede einzelne der Karten im Spiel vorkommt. Ich denke, daß diese Überlegung klar macht, daß eine tiefe Beziehung zwischen Information und Wahrscheinlichkeit besteht und daß das Repertoire, das relativ zur Information einen zahlenmäßig ermittelbaren Wert besitzt, nicht einfach durch die Menge der Elemente, der Karten, der Signale, der Wörter angegeben werden kann, sondern durch die Häufigkeiten (d.h. Wahrscheinlichkeiten) mit der diese Elemente einzeln darin vorhanden sind.

Es ist üblich die endliche Folge von Zeichen einfach als Text – in einem allgemeineren als üblichen Sinne – zu bezeichnen. Produziert nun eine Quelle, etwa der Texter eines Werbe-Büros, dessen Sprachschatz sein Repertoire ist, dessen einzelne Wörter aber selbstverständlich gewohnheitsmäßig mit verschiedener Häufigkeit verwendet werden, einen Werbetext, so kann man den Betrag an Information, den dieser Text enthält, nach der Shannonschen Formel berechnen.

Führt man z. B. eine neue Zigarette mit dem Namen „Tufuma“ ein und kündigt man die Zigarette nur durch dieses eine Wort an, so ergibt sich für den mittleren Informationsbetrag dieses Wortes, wenn man mit der Informationstheorie (bezogen auf die Buchstabenhäufigkeit der deutschen Sprache) pro Buchstabe eine Information von 4,11 bit annimmt, eine Gesamtinformation von 6 mal 4,11 bit, also 24,66 bit. Das Repertoire, das einem solchen Ein-Wort-Text zugrundeliegt, ist dann natürlich das der Buchstaben des Alphabets.

Eine solche Berechnung mit der Shannonschen Formel kann man indessen nur durchführen, wenn man Grund zu der Annahme hat, daß der Empfänger (das Publikum) dasselbe Repertoire besitzt wie die Quelle (der Texter) und die verwendeten Zeichen mit derselben Wahrscheinlichkeit verteilt sind. Bei einem Ein-Wort-Text, dem beim Texter wie beim Publikum das gleiche Alphabet als Repertoire zugrundeliegt und die einzelnen Buchstaben natürlich gleichwahrscheinlich, je einmal, vorgegeben sind, liegen diese Verhältnisse vor. Die Sachlage ändert sich, wenn der Text als Folge oder als Ensemble von Wörtern aus dem Sprachschatz des Texters hergestellt wird. Nicht immer stimmen zwischen Texter und

Publikum Sprachschatz (Repertoire der Wörter) und die Häufigkeit, mit der sie beide gewisse oder alle Wörter in ihrer Redeweise verwenden, überein. In diesem Falle sind die gegebene und die empfangene Information verschieden. Das kann zu gänzlich unerwarteten Erfolgen einer bestimmten Werbung (mit bestimmter Information), aber auch zu ihrem Mißerfolg führen.

Vom Standpunkt der Informationstheorie besteht jedenfalls für den Werbetexter das Problem, eine Werbung so zu arrangieren, daß der Betrag an Information, den er investiert, als solcher auch beim Publikum ankommt, d.h. aber, er muß Sorge tragen, daß er Werbung und ihre Information dem Sprachschatz bzw. dem Wörterrepertoire und seiner Häufigkeitsverteilung anpaßt, was ein genaues Wortschatzstudium bzw. Leseranalyse voraussetzt.

Daher sollte ein „Häufigkeitswörterbuch der deutschen Sprache“, wie wir es von W. F. Kaeding seit 1897/98 besitzen, zum Handwerkszeug der Texter gehören und es sollten (im Rahmen größerer Werbeagenturen) Häufigkeitswörterbücher bestimmter Publikumsgruppen angelegt werden. Derartige Überlegungen hängen nun mit weiteren zusammen. Eine Werbung ist eine (normativ gerichtete) Information. Als Information beruht ihr Effekt auf der Neuigkeit, auf der Innovation. Jeder Werbetexter weiß, wie rasch seine Information verbraucht wird, wie schnell sie keine Neuigkeit mehr bedeutet, sondern banal wird. Genau diese Sachlage lenkt den Blick auf die Tatsache, daß, bestimmt man die Werbe-Information inhaltlich, in jedem solcher (visueller oder verbaler) Werbetexte zwei Komponenten der Information vorhanden sein müssen: einmal echte Neuigkeitsmerkmale, die auf die Überraschung des Publikums zielen, dann aber Verständlichkeitsmerkmale, damit sofort bekannt ist, wovon die Rede ist. Ein Werbetexter, der nur auf Innovation aus ist, wird kaum oder fast gar nicht aufgenommen; er muß mit der unvorhersehbaren Neuigkeit auch altbekannte Bedeutung vermitteln. Nun ist aber in der Informationstheorie sichergestellt, daß „Innovation“ und „Bedeutung“ in einem ungekehrten Verhältnis zueinander stehen. Wenn die Innovation ansteigt, wird die Verstehbarkeit geringer. Darauf beruht die ablehnende Haltung, die man z. B. neuer Musik, neuer Malerei oder Literatur entgegenbringt. Es ist gewissermaßen notwendig, Innovation, d.h. Originalität, Überraschung in konventionelle Bedeutung zu betten, um sie wahrnehmbar, erkennbar, verstehbar, zu machen. Gerade in der Werbung ist nichts mit maximaler Innovation in der Information zu machen, man muß sie sozusagen künstlich kleiner machen, als sie sein könnte, d. h. man muß ihr Ballast aus trivialer Bedeutung mitgeben: Der Informationstheoretiker spricht dabei von „Redundanz“.

Werbung ist eine Information, die zwar hohe Informationswerte enthält, diese aber zugleich mit hohen Redundanzwerten versieht, damit sie im wahren Sinne des Wortes „ankommen“ kann.

Diese Definition, die gewissermaßen die Bedingung enthält, nach der vom Standpunkt der Informationstheorie eine Werbe-Information aufgebaut werden muß, macht also jeden Werbetext zu einem komplementären, insofern er also zwei einerseits einander ausschließende und an-

dererseits einander ergänzenden Züge enthalten muß. Jede Sprache, jeder Text, jede Information enthält selbstverständlich neben den innovativen und originalen Bestandteilen auch redundante und triviale, aber die Forderung, daß beide Merkmale sozusagen ein gewisses Maximum erreichen müssen, gehört zu den Schwierigkeiten beim Schreiben von Werbetexten. Die Ausnützung der (schon erwähnten) „topois“ bzw. „Gemeinplätze“ der Rede („Warum nicht einmal . . . probieren“) beruht natürlich auf einem gewissen ästhetischen oder scheinästhetischen Kontrast zwischen dem ikonisch-redundanten Charakter des „Gemeinplatzes“ und dem symbolisch-indexikalisch-innovativen Charakter der angezeigten neuen „Marke“.

Unterscheidet man nun – in der inhaltlichen Betrachtung der Information – die semantische von der ästhetischen Information und weiß, daß die erstere mit relativ hohen Redundanzen und die zweite mit relativ hohen Innovationen arbeiten muß, um das zu sein, was sie zu sein vorgibt, nämlich erkennbare Bedeutung dort und wahrnehmbare künstlerische Gestaltung hier, dann hat man zugleich die Möglichkeit zweier verschiedenartiger Kommunikationen vor sich: die erstere (mit hohen Redundanzen) beruht auf dem Erkennen einer Bedeutung, die zweite (mit hohen Innovationen) beruht auf der Affizierung durch ästhetische Überraschungen.

Werbung durch Information ist nun aber gezwungen, den Wert, den sie anbietet, als neue Bedeutung zu offerieren, sie kann also im semantischen Teil der Information die Innovation keineswegs herunterdrücken, sie muß vielmehr darauf bedacht sein, gerade in dieser Hinsicht die Überraschung zu steigern; es bleibt ihr, um überhaupt noch Redundanzen zu übermitteln, nichts anderes übrig, als ästhetische Kommunikationswege zu benutzen; d. h. es entspricht dem Wesen der Werbung, durch Information ästhetische Information redundant zu verwerten und die neue semantische Information von ihr tragen zu lassen, also künstlerische Mittel als Träger der Werbeinformation zu benutzen. Es ist klar, daß in diesem Falle der redundanten Verwertung der ästhetischen Informationen gängige, vielleicht schon verbrauchte, also fast kitschig gewordene Phrasen, Melodien usw. erhalten müssen. Denn mit dem Empfang der Werbung, deren Übermittlung sich der Ästhetica bediente, müssen diese rasch verbraucht werden können, um den semantischen Teil der Werbung, die Information über einen neuen Wert, allein zur Wirkung gelangen zu lassen. Kunst erscheint auf diese Weise im Rahmen der Werbung also durchaus in einer neuen pragmatischen Dimension, die theoretisch, wie man sieht, gerechtfertigt werden kann. Auch Werbe-Gestaltungen, die gleichermaßen sprachliche und bildliche Elemente komponiert, also gleichzeitig visuell und verbal vorgeht, muß sich dieser verwickelten und dualen Verhältnisse zwischen semantischen und ästhetischen Informationsbeträgen bedienen können, sie manipulieren können. Ich habe noch einen Rückgriff auf die zeichentheoretische Analyse der Werbung zu machen. Wir sprachen dort von der Notwendigkeit, sich in der Werbung, und zwar in der visuellen wie in der textlichen der Icons zu bedienen, wenn es sich um ein einfacheres Publikum handelt. Icons wir-

ken als bildhafte Darstellungen unmittelbarer, sie haben eine relativ hohe Redundanz, sie gehören einem breiteren Repertoire an. Im Text sind Icons, z. B. Metaphern („Das Lächeln des Sees“), stets Konnexen bzw. Kontexte von Wörtern, die die Information bzw. die Innovation, also die überraschenden Momente, kleiner werden lassen. Wörter sind innerhalb eines bildhaften Konnexes im einzelnen leichter vorhersehbar, also weniger unerwartet. Doch muß der Werbetexter sich hüten, seine normative Werbeinformation, das Neue, das er offerieren will, durch Icons um den Effekt der Überraschung, der Überredung, der Bezwingung zu bringen. Als allgemeine Regel hat für ihn zu gelten, daß alle „Ästhetica“ nicht als redundante Züge des Werbetextes selbst auftreten dürfen, sondern, daß seine hochinnovative semantische Information die ästhetische lediglich als Träger der Kommunikation, als intelligibles Transportmittel gebrauchen darf. Ich bin der Auffassung, daß gerade dieser Umstand die Werbeinformation zu einer ausgesprochen „pragmatischen Information“ macht.

TEIL V

Zusammenfassende Grundlegung moderner Ästhetik

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.

Wenn ich für einen Augenblick geschichtlich, nicht theoretisch denken darf, so möchte ich, rückblickend, zwischen zwei umfassenden möglichen Typen von Ästhetiken unterscheiden, dem *hegelschen* Typ und dem *galileischen* Typ.

Hegels berühmte „Vorlesungen über die Ästhetik“ sind typisch für eine Art von Ästhetik, in der „Kunst“, „Schönheit“ oder zusammenfassend die „ästhetische Realität“ kein objektives, selbständiges „Sein“ besitzt, das „feststellbar“ wäre. Hegels Bestimmung des „Kunstschönen“ mit Hilfe der den Horizont der physikalischen Welt übersteigenden, also metaphysischen Begriffe der „Idee“ und des „Ideals“ bedeutet natürlich keine „Forschung“ im expliziten Sinne, noch nicht einmal eine „Beschreibung“, sondern lediglich eine „*Interpretation*“, die jede Äußerung des ästhetischen Seins in den Gesamtzusammenhang der Entwicklung des Weltgeistes einordnet bzw. unterordnet und verknüpft sieht mit allen anderen Zügen der intelligiblen Welt der Geschichte, der Gesellschaft, der Philosophie, der Moral, der Religion.

Ganz anders der galileische Typus der Ästhetik. Es ist wenig bekannt, daß der junge Galilei starke literarische und musikalische Interessen besaß, die er auch später, als er schon der Begründer der neuen Mechanik war, nie gänzlich aus dem Auge verlor. In den „*Considerazioni al Tasso*“ versuchte dieser große Physiker, der übrigens auch als Mitschöpfer der italienischen Kunstprosa nach Machiavelli anzusehen ist, seine Einwände gegen den Autor des „*Befreiten Jerusalem*“ durch eine ästhetische Auffassung zu stützen, die dem Kunstwerk der Poesie, der Malerei, der Mu-

sik höchsten *Eigenwert* zugesteht. Er wandte sich dagegen, daß das poetische Tun mit dem wissenschaftlichen, dem religiösen, dem philosophischen verwechselt werde. Das Gedicht habe Poesie, die als solche feststellbar sein müsse, nicht Erkenntnis oder Moral zu entwickeln. Im ganzen gesehen, so darf man es ausdrücken, beginnt mit Galileis künstlerischen Vorstellungen jene *Emanzipation der ästhetischen Realität*, die sie heute mehr und mehr zu einem selbständigen Forschungsgebiet, eben der Ästhetik, werden läßt.

Ich habe damit schon angedeutet, daß das, was wir unter moderner Ästhetik verstehen, vom galileischen Typus ist. Gegenstand des Interesses ist der Inbegriff aller derjenigen Merkmale an einem *Kunstobjekt* (oder auch einem *Designobjekt*), die wir als „*ästhetischen Zustand*“ oder auch als „*ästhetische Realität*“ zusammenfassen, besser: zusammenzufassen gewohnt sind auf Grund traditioneller Vorstellungen und Bezeichnungsweisen. Wir unterscheiden selbstverständlich diese „*ästhetische Realität*“, die an einem Kunstobjekt oder an einem Designobjekt wahrnehmbar wird, von der „*physikalischen Realität*“ also dem Inbegriff aller physikalischen Daten, durch die der Gegenstand unserer Betrachtung überhaupt erst gegeben wird. Kunst, Poesie, Schönheit, Häßlichkeit, Erhabenheit, Anmut, Tragik, sind nun zunächst stets Bezeichnungen, genauer: klassifizierende Interpretationen ästhetischer Merkmale, die unabhängig von einer gewissen konkreten Verwirklichung, einer materialen Realisation, einem „Anlaß“, wie Whitehead sagen würde, gar nicht sinnvoll sein würden. Wir sprechen daher von der „*physikalischen Realität*“ als dem „Träger“ der „*ästhetischen Realität*“, genauer: als einem konstitutionierenden Träger möglicher ästhetischer Realität.

Doch unterscheide ich, wie man bemerkt haben wird, auch zwischen *feststellbarer* und *interpretierter* „*ästhetischer Realität*“. Die feststellbare „*ästhetische Realität*“ fungiert in einem Forschungssystem vom galileischen Typ; die interpretierte „*ästhetische Realität*“ in einem Interpretationssystem vom hegelschen Typ. Jede Frage nach „*Realität*“ läßt sich demnach auf zweierlei Weise beantworten: feststellend und interpretierend. Die *Feststellung* erzielt Objektivität, erkaufte sie aber durch den Detaillismus gewonnener (numerischer) (Meß-)Werte, die Wirklichkeit bezeichnen. Der *Interpretation* haftet Subjektivität an, sie kann aber dafür eine geschlossene, systematische, zusammenhängende Wirklichkeitsvorstellung erreichen. Die moderne Ästhetik arbeitet „feststellend“, sie vermittelt gewisse (numerisch zugängliche) Merkmale der „*ästhetischen Realität*“, die diese zwar nur detailliert und abstrakt bezeichnen, aber dafür objektiv und material. Die weitere Erörterung wird zeigen, in welchem Sinne und in welcher Schärfe jede materiale und extensionale „*Realität*“ überhaupt als ein *komplementäres System zweier spezifischer „Realitäten“*, der physikalischen und der ästhetischen, aufzufassen ist, die beide in gleicher Weise sowohl numerisch wie interpretativ zugänglich sind und sich lediglich durch ihr verschiedenes Zustandssystem charakteristischer Invarianten der Verteilung (Anordnung, Wahrscheinlichkeit, Häufigkeit) der materialen und extensionalen Elemente unterscheiden. Ästhetische Realität erscheint hier also als ein zweiter Aspekt der kos-

mologischen Wirklichkeit neben ihrer physikalischen Realität. Ästhetische Zustände sind, wenigstens im Prinzip, im gleichen Sinne kosmologischer Natur wie physikalische Zustände. Kunst kann dementsprechend als Eingriff intelligenter Wesen in die physikalischen Zustände kosmologischer Wirklichkeit definiert werden, um ästhetische Zustände zu gewinnen. Auch kann hier schon gesagt werden, daß sich physikalische Zustände (Abläufe) gegenüber ästhetischen durch die stärkere (naturgesetzliche) Determination auszeichnen. Es gehört gewissermaßen zum Prinzip ästhetischer Zustände (Abläufe), von schwacher Determination bzw. von Indetermination zu sein. Die Kunstproduktion steht daher immer vor der Schwierigkeit, stark determinierte Zustände (materialer Träger) in schwach determinierte Zustände (extensionaler Schönheit) zu überführen. In der klassischen Kunstproduktion bedient man sich dabei im allgemeinen der Vermittlung durch „gegenständliche Bedeutungen“, die zwar nicht naturgesetzlich, aber doch konventionell, also schwächer determiniert sind. Es gehört indessen zum Problem moderner Kunstproduktion, die semantische Übergangsphase zwischen dem physikalischen Träger und dem ästhetischen Zustand auszuschalten und die Ästhetik der Materialien unmittelbar ihrer Physik aufzulagern, sozusagen also materielle Kunstproduktion, nicht semantische Kunstproduktion zu sein.

Dies alles voraussetzend, möchte ich nun die Bedingungen formulieren, denen ein Objekt zu genügen hat, um ein ästhetischer Gegenstand zu sein, also ein Gegenstand, der neben seiner physikalischen eine ästhetische Realität besitzt. Diese Bedingungen kennzeichnen dann natürlich auch die entscheidenden Merkmale der „ästhetischen Realität“ eines Kunst-Objektes (oder eines Design-Objektes). Und zwar sprechen wir in der modernen Ästhetik einerseits von Mindestforderungen und andererseits von Höchstforderungen, die an ein solches Objekt ästhetischer Realität gestellt werden können.

Ich erörtere zunächst die Mindestforderungen. Zu ihnen gehören die „Extensionalitäts-“ bzw. „Materialitätsthese“, dann die „Prozeß-“ bzw. „Realisationsthematik“ und schließlich die „Kommunikationsfunktion“ des betreffenden Objektes.

Die Extensionalitäts- bzw. Materialitätsthese besagt, daß jede ästhetische Realität, gleichgültig, ob es sich dabei um einen Zustand, etwa eine Skulptur oder um einen Vorgang, etwa einen dramatischen Ablauf, handelt, nur als *ausgedehnte Mannigfaltigkeit diskreter Elemente materialer Beschaffenheit*, die als Träger“ des Ästhetischen fungieren, beschreibbar ist. Das bedeutet, daß das Kunstwerk als geistige Tatsache eine materiale und extensionale Manifestation haben muß, um als solches wahrnehmbar zu werden. Der Unterschied zwischen Kunstobjekt (z. B. Plastik, Gedicht, Gemälde) und Designobjekt (z. B. Kaffeekanne, Werbetext, Karosserie) ergibt sich in diesem Zusammenhang bereits mit dem Hinweis, daß der materiale Träger der Kunstobjekte (etwa Farbsubstanz) lediglich Inbegriff physikalisch-ontischer Daten ist, während der materiale Träger der Designobjekte darüber hinaus noch als Inbegriff technologisch-pragmatischer Funktionen berücksichtigt werden muß. Dementsprechend ist der materiale Träger des Kunstobjektes im allgemeinen „na-

türlich“ und elementar, während er im Designobjekt schon „künstlich“ und komplex gegeben wird. Daraus folgt auch, daß der materiale Träger des Designobjektes seinen ästhetischen Zustand im allgemeinen viel stärker vordeterminiert.

Die Prozeß- bzw. die Realisationsthematik bringt zum Ausdruck, daß das Kunst-Objekt (oder das Designobjekt) insofern neben der physikalischen auch ästhetische Realität besitzt, als es wesentlich (nicht nur zufällig) *nicht* „gegeben“ sondern „gemacht“ ist; daß somit ihr Dasein ein bewußt in endlich vielen Schritten, ausgeübt an einem vorgegebenen Material von Elementen, hergestelltes Dasein, also „künstliche Realität“ ist. Ästhetische Wirklichkeit beschränkt sich unter dieser Voraussetzung auf „künstliche Objekte“, „Schönheit“ auf „Kunstschönes“ und das „Natur-schöne“ bleibt wie in Hegels „Vorlesungen“ ausgeschlossen.

Was schließlich die Kommunikationsfunktion der Kunst anbetrifft, so besagt sie im Rahmen der erhobenen Mindestforderungen nicht mehr als daß jede ästhetische Realität, gleichgültig an welchem Träger sie gebunden erscheint, jedes künstlerische Objekt also, einem Schema der Vermittlung, einem Kommunikationsschema angehört, in dem es wahrgenommen oder nicht wahrgenommen, verstanden oder nicht verstanden und überhaupt beurteilt, kritisiert werden kann. Das betrifft den Aspekt der Hervorrufung des Werks genau so wie den Aspekt seiner Betrachtung. Dort erweist sich der Vorgang der „Realisation“ bereits als „Kommunikation“, hier ist es die „Interpretation“, die der „Vermittlung“ dient.

Nach dieser Aufzählung und kurzen Erörterung der Mindestforderungen, die an einen Gegenstand „physikalischer Realität“ gestellt werden müssen, damit er als solcher auch „ästhetische Realität“ besitzt, werde ich nunmehr die Höchstforderungen nennen. Sie sind es natürlich, durch die „ästhetische Realität“ im eigentlichen Sinne bestimmt werden kann.

Zu den Höchstforderungen gehören zunächst die der „triadischen Zeichenfunktion“, dann die der „Ordnungsrelation“, die der „ästhetischen Unbestimmtheitsrelation“ und die der „Wertrelation“. Diese Höchstforderungen sind allerdings sehr viel komplizierter gebaut als die Mindestforderungen, aber sie berühren auch die essentiellen Merkmale der ästhetischen Realität.

Die Überführung materialer extensionaler „Elemente“ (Töne, Farben, Striche, Wörter etc.) in „Zeichen“ ist der erste entscheidende Vorgang, durch den ein physikalischer in einen ästhetischen Zustand transformiert wird. Wir sprechen von „Ästhetischer Transformation“ 1. Stufe. Die Klassifikation der „Zeichen“ bzw. die Einführung der „triadischen Zeichenfunktion“ in den künstlerischen Prozeß beschreibt also bereits eine materiale extensionale Realität als ästhetische. (Im physikalischen Prozeß erscheinen hingegen nur „Elemente“ und die „physikalische Realität“ wird nur durch die Verteilung, Anordnung und Häufigkeit von „Elementen“ beschrieben).

Der Begriff der „triadischen Zeichenfunktion“ geht auf den amerikanischen Mathematiker und Philosophen Charles Sanders Peirce zurück, der 1914 starb und der wohl die bisher umfassendste und allgemeinste

Zeichentheorie oder Semiotik geschaffen hat. In dieser Semiotik wird alles als „Zeichen“ angesehen, was als Zeichen interpretiert wird. Das aber bedeutet, daß dieses Etwas in dreifacher Beziehung auftritt.

Man kann ein Etwas, z. B. ein figürliches Gebilde aus Kreide, das ich auf der Tafel anbringe, in dreifacher Hinsicht als „Zeichen“ auffassen. Erstens im Hinblick darauf, daß es überhaupt als „Zeichen“ verwendet werden soll; zweitens im Hinblick auf ein „Objekt“, für das es als Zeichen fungieren soll und drittens im Hinblick auf einen „Interpretanten“, für den das figürliche Gebilde aus Kreide als „Zeichen“ für ein „Objekt“ der Vermittlung dient. Die „triadische Zeichenfunktion“, die damit eigentlich an die Stelle dessen tritt, was man üblicherweise einfach „Zeichen“ nennt, umschließt also stets das „Zeichen als solches“, das „Zeichen in Beziehung zu seinem Objekt“ und das „Zeichen in Beziehung zu seinem Interpretanten“. Faßt man also z. B. auf einem Bild einen Linienzug als „Zeichen“ ins Auge, so gibt es sogleich eine dreifache Möglichkeit der semiotischen Interpretation. Man kann sagen, als bloßes „Zeichen“ besteht der Linienzug aus einem schwarzen Strich; im Hinblick auf das „Objekt“, das er bezeichnet, könnte es sich alsdann um die Kontur eines Frauengesichtes handeln und in Beziehung zum „Interpretanten“, etwa zum Maler oder zum Betrachter, könnte es die Darstellung der Gattin sein.

Peirce hat die einzelnen Bezüge der „triadischen Funktion“ des Zeichens noch weiter triadisch aufgespalten. Auf diese Weise ist ein ganzes System von Zeichenbezügen entstanden, die man zur semiotischen Beschreibung oder Klassifikation von „Darstellungen“ benutzen kann, die sogenannten „Zeichen-Trichotomien“. Ich will hier nur eine der wichtigsten anführen, die Trichotomie des „Zeichens im Verhältnis zu seinem Objekt“. Im Verhältnis zu diesem kann ein Zeichen, z. B. der Name, den Gegenstand einfach bezeichnen; in diesem Falle spricht Peirce von „Symbol“. Im Verhältnis zum Objekt kann ein Zeichen seinen Gegenstand aber auch anzeigen, so wie der Pfiff der Lokomotive diese anzeigt; in diesem Falle nennt man das Zeichen einen „Index“. Ein Wegweiser stellt also im Verhältnis zur Ortschaft, die er anzeigt, einen „Index“ dar. Auch alle logischen („und“, „oder“) und rein grammatischen Partikel („dieses“) der Sprache sind Indices. Endlich kann das Zeichen aber auch sein Objekt, in unserem Falle die Lokomotive, abbilden, schematisch oder genau, das ist gleichgültig; man spricht dann von einem „Icon“. In entsprechender Weise sind auch triadische Klassifikationen des „Zeichens als solchem“ und des „Zeichens im Verhältnis zum Interpretanten“ entwickelt worden. Jedenfalls setzt die Auffassung eines künstlerischen Prozesses als Zeichenprozeß die genaue analytische Beschreibung des künstlerischen Objektes als Ensemble von Zeichen voraus, die durch das angeführte System der triadischen Klassifikation geleistet werden kann.

Was nun die „Ordnungsrelationen“ anbetrifft, die vorhanden und nachweisbar sein müssen, wenn das Objekt als ästhetisches bestimmt werden soll, so bilden sie die ästhetische Transformation 2. Stufe. Mit ihr dringen auch die ersten numerischen Überlegungen ein, denen das von

dem amerikanischen Mathematiker Birkhoff eingeführte „Schönheitsmaß“ oder „Gestaltmaß“ zugrundeliegt.

Zunächst möchte ich jedoch darauf aufmerksam machen, daß es, wie auch kybernetische Überlegungen Heinz von Försters und Gotthard Günthers gezeigt haben, ganz allgemein folgende „Ordnungsprozesse“ zu unterscheiden gibt, wenn man voraussetzt, daß Kunst ein ordnungserzeugender Prozeß ist:

1. Ordnung aus Ordnung
2. Ordnung aus Unordnung
3. Ordnung aus Ordnung und Unordnung.

Versteht man unter „Gestaltung“ so viel wie Herstellung von „Ordnung“ aus gegebenen materialen Elementen, kann man sogleich die von Christian von Ehrenfels eingeführten Begriffe bzw. Maße „Gestalthöhe“ und „Gestalt-Reinheit“ ergänzen. „Gestalthöhe“ einer „Gestalt“ meint dann die Zahl der konstruktiven Schritte (Entscheidungen, Manipulationen an den gegebenen materialen Elementen), um die „Gestalt“ als solche herzustellen. „Reinheit“ hingegen stellt dann jenen Grad ihrer Ausprägung dar, mit dem sie ihrem Idealbild entspricht. Im allgemeinen verlangen „Gestaltungen“ im Sinne topologischer Komplexe bzw. Kompositionen „Gestalthöhe“, aber „Gestaltungen“ im Sinne von strukturellen Anordnungen „Reinheit“. Jedenfalls kann sich die Herstellung „ästhetischer Realität“ sowohl in Richtung auf komplexe „Gestalthöhe“ wie in Richtung auf strukturelle „Gestalt-Reinheit“ bewegen. Während im Prinzip die Entwicklung der „Gestalthöhe“ keine maximale Grenze besitzt und unerschöpflich ist, hat die „Gestalt-Reinheit“ stets ein Maximum der Ausprägung.

Birkhoff erkannte nun, daß, wenn es überhaupt ein Maß für das gibt, was wir die „Schönheit“ oder, allgemeiner, die „ästhetische Realität“ eines künstlerischen Objektes nennen, dieses sowohl von der „Komplexität“ des aufgewendeten Materials als auch von seiner Gliederung, also der „Ordnung“ oder „Anordnung“ abhängt. Beide, „Komplexität“ und „Ordnung“, bilden damit auch die wesentlichen Bestimmungsstücke der „Gestaltung“ und ihres Resultats, der „Gestalt“. Und zwar ist der Grad der „Gestaltung“ umso „höher“ – wie Christian von Ehrenfels, der Begründer der Gestaltungsästhetik und in mancher Hinsicht ein Vorläufer der Birkhoffschen Maßästhetik, bereits erkannte, – desto mannigfacher die Gliederung des Materials ist, desto mehr Ordnungsbeziehungen in ihm realisiert werden, und sie ist umso „niedriger“, desto komplexer das aufgewendete Material, also die Zahl der in die „Gestaltung“ eingehenden materialen Elemente ist.

Birkhoff sah also das „ästhetische Maß“ der Gestaltung als eine Funktion zweier Veränderlicher an, der Komplexität C und der Ordnung O . Man erkennt leicht, daß mit zunehmender Ordnung das „ästhetische Maß“ zunimmt, während es mit zunehmender Komplexität abnimmt. Die ästhetische Maßzahl ist also nach Birkhoff durch den Quotienten O/C gegeben, der für jedes künstlerische Objekt, für das reine Kunstobjekt wie auch für das Designobjekt, mindestens im Prinzip errechenbar ist. Es kommt dabei lediglich darauf an, daß man für O , also die Ordnung und

C, also die Komplexität, sinnvolle und geschickte Zahlenwerte findet. Die Komplexität ist verhältnismäßig leicht abzuzählen. Man könnte sie z. B. durch die Zahl der aufgewendeten verschiedenen Elemente, in einem Text etwa der Anzahl der verschiedenen Worte, bestimmen. Um den Zahlenwert charakteristischer werden zu lassen, könnte man weitere komplexitätsbestimmte Elemente, wie die Zahl der Sätze, der Satzzeichen, der Substantive, der Verben usw. dazu rechnen. Schwieriger ist es, Zahlenwerte für die Ordnung zu erreichen. Diese Werte müssen die Anzahl der Ordnungsbeziehungen zum Ausdruck bringen. Symmetrien, Symmetriezentren, zugrundeliegende Netze, Halbgeraden, Wendepunkte und dergl. zählt Birkhoff bei figürlichen Gebilden wie Vasen oder Polygonen ab. Man muß immer festhalten, daß die Zahlenwerte des ästhetischen Maßes relative, skalare Werte sind. Sie dienen nur dem Vergleich, gelten also nur für vergleichbare künstlerische Objekte, für „ästhetische Familien“, wie wir sagen, etwa für Polygone, für Vasen, für Netze (Muster oder Raster), für Typographien, für konkrete Malerei (etwa Max Bills) für konkrete Poesie (etwa der heutigen brasilianischen Literatur), jedenfalls für literaturgeschichtlich und literaturkategorial verwandte Texte.

Es ist klar, daß das „Gestaltungsmaß“ der „ästhetischen Realität“, das mit dem Birkhoff'schen Quotienten

$$M = f(O, C) = \frac{O}{C}$$

gegeben ist, verfeinert und verallgemeinert werden kann. Doch zunächst wird man sowohl für den Grad der „Ordnung“ wie auch für den Grad der „Komplexität“ abzählbare Elemente bzw. Aspekte einführen, die den ästhetischen Zustand „makroästhetisch“, also im Sinne unmittelbar wahrnehmbarer und übersehbarer Materialien, Formen, Strukturen usw. determinieren.

Erst mit der Einführung statistischer Betrachtungsweisen wird eine „mikroästhetische“ Konzeption des Birkhoffschen Maßes gewonnen werden können. Doch komme ich zunächst zur „ästhetischen Unbestimmtheitsrelation“. In der modernen Ästhetik faßt man unter diesem Begriff die Tatsache zusammen, daß „ästhetische Realität“, also alle Merkmale, die wir als „ästhetische Merkmale“ akzeptieren, „Schönheit“, „Häßlichkeit“, „Anmut“, „Komik“, „Tragik“ usw., stets auch eine „Unbestimmtheit“, „Leichtveränderlichkeit“, „Anfälligkeit“ gegenüber Störungen oder Zerstörungen aufweist. Nietzsches berühmte gewordenes Kriterium, daß sich jedes große Kunstwerk dadurch auszeichne, in allen seinen Momenten, wie er sich ausdrückte, auch anders denkbar zu sein, gesteht diese wesentliche Unbestimmtheit der ästhetischen Realität ein. Oskar Becker hat wohl zuerst deutlich von der „Fragilität“ der Kunstwerke gesprochen.

Auch die „ästhetische Unbestimmtheit“ ist numerisch zugänglich. Es ist möglich, das Rechnungsschema, das der Physiker benutzt, um die „Entropie“, also Zustände der Ungeordnetheit, der Durchmischung – um es nicht nur abstrakt zu sagen – zahlenmäßig auszudrücken, von der physikalischen (genauer: thermodynamischen) Realität auf die ästhetische zu

übertragen. Denn wie die physikalische, so kann auch die ästhetische Realität als ein mehr oder weniger gegliedertes oder geordnetes System materialer Elemente aufgefaßt werden, und es bleibt, im Verhältnis zum darauf angewendeten abstrakten Rechnungsschema völlig gleichgültig, ob man dabei von einem System körperlicher Partikel namens „Gas“, einem System verbaler Zeichen namens „Text“ oder einem System farbiger Flecken namens „Bild“ spricht. Jedenfalls hängt die „Entropie“ des Systems von der (mathematischen) Wahrscheinlichkeit der Verteilung der (materialen) Elemente ab, und zwar wird sie gemessen, wenn ich das hier etwas einfach sagen darf, durch den Logarithmus der Wahrscheinlichkeit, in einem betrachteten Gebiet ein Partikel, ein Wort, einen Farbfleck an einer bestimmten Stelle anzutreffen oder nicht. Ich will diese Idee noch durch ein schon erwähntes Beispiel erläutern. Es soll die Aufgabe gestellt sein, unter 32 Karten eine bestimmte auszuwählen. Die gesuchte Karte ist also unter den 32 gegebenen Karten die unbestimmte. Ihre Unkenntnis ist relative Unkenntnis, nämlich Unkenntnis unter 32. Um Unkenntnis zu beseitigen, muß man Kenntnis gewinnen. Die aufzuwendende Kenntnis um die Unkenntnis zu beseitigen, ist ebenfalls relative Kenntnis. Sie bezieht sich auf den Bereich der 32 Karten. Nun besteht die Möglichkeit, die Unkenntnis der gesuchten Karte unter den 32 schrittweise abzubauen, indem man 5 Zweier-Entscheidungen fällt, um unter 32 Karten eine unbestimmte Karte zu bestimmen. Durch 5 Zweier-Einteilungen ist die Unkenntnis konstruktiv in Kenntnis umgewandelt und der zahlenmäßige Zusammenhang zwischen diesen 5 Zweier-Entscheidungen innerhalb eines Systems von 32 Karten, die eine unbestimmte enthält, die bestimmt werden soll, ist dadurch gegeben, daß 2^5 gleich 32 ist oder der Logarithmus von 32 zur Basis 2 die Zahl 5 ergibt. Man bemerkt, daß das Rechnungsschema, das erforderlich ist, um die Unkenntnis einer gewissen Karte unter einer gegebenen Menge von Karten zu beseitigen, dem entspricht, die Entropie, den Grad der Unordnung eines materialen Systems zu bestimmen. Das Rechnungsschema bedient sich des Logarithmus; der Logarithmus bezieht sich auf die Zahl der Möglichkeiten, die den gesuchten Fall verwirklichen; im Kartenbeispiel kann jede der 32 Karten die gesuchte unbestimmte Karte sein. Man sagt, alle Karten seien gleichwahrscheinlich.

Setzt man diese Zusammenhänge voraus, erkennt man leicht, daß der ästhetisch konstruktive Aufbau eines gegliederten Systems von materialen Elementen wie Worten, Farbflecken, Zeichengestalten, topologischen Simplexen usw. zu Kunst-Objekten oder Design-Objekten so gedacht werden kann, daß über die Verwendung jedes Elementes in einem Text, in einem Bild, in einer Figur jeweils eine Ja-Nein-Entscheidung, also eine Zweier-Entscheidung gefällt wird. Das materiale Gebilde, das der Träger der „ästhetischen Realität“ ist, wird zu einem System der Unbestimmtheit; was die einzelnen selektierten Elemente dieses Systems anbetrifft, wenngleich auch das Ganze selbstverständlich als deformierte Realisation, als bestimmtes Gebilde, als ästhetisches Objekt aufzufassen ist. Man kann hier schon sagen, daß ein ästhetisches Objekt, das aus solchen Zweierentscheidungen, die die Verwendung minimaler materia-

ler Elemente betreffen, aufgebaut ist, *mikroästhetisch* als unbestimmt, aber *makroästhetisch* als bestimmt erscheint. Mikroästhetisch gesehen d. h. also was seine beabsichtigte Realisation aus den vielen Einzelschritten der Selektion, der Entscheidung über die minimalen materialen Elemente anbetrifft, ist jedes Kunstwerk ein System der Unbestimmtheit und kann auch „anders gedacht“ werden. Der Grad der objektiven Unbestimmtheit des künstlerischen Werks ist ein Grad des Verbrauchs der Freiheit subjektiver Entscheidungen über die selektierten Elemente. Man kann sich leicht denken, daß dieser Grad der mikrokonstruktiven objektiven Unbestimmtheit durch den Grad der „Mischung“, mit dem das Repertoire der aufgewendeten Elemente im „Werk“ erscheint, numerisch bestimmt werden kann; und dieser Grad der „Mischung“ kann auch als Grad der „Wahrscheinlichkeit“ des schließlich (aus den materialen Elementen) „realisierten Zustandes“ bezeichnet werden. Diese Begriffe stammen in dem Sinne, wie sie hier zur Kennzeichnung „ästhetischer Zustände“ verwendet werden, aus der Thermodynamik, wo sie „physikalische Zustände“ charakterisierten. Ludwig Boltzmann führte sie ein. Von ihm stammt auch die mathematische Konzeption, daß der realisierte Zustand der Mischung bzw. Verteilung materialer Elemente, die sogenannte „Entropie“, (S) eine Funktion ihrer „Wahrscheinlichkeit“ sei, also

$$S = f(W).$$

Der zunehmende Grad der Mischung bzw. Verteilung materialer Elemente zu einem realisierten Gesamtzustand soll also der Zustand größerer Wahrscheinlichkeit sein. Dementsprechend ist die mathematische Funktion, die „Entropie“ und „Wahrscheinlichkeit“ verknüpft, eine logarithmische und Boltzmanns allgemeine Formel lautete also

$$S = k \log W$$

(worin k eine bestimmte Konstante bedeutet). Durch diese Gleichung können also ganz allgemein „physikalische Zustände“ mit statistischen, makrokosmologische Aspekte mit mikrokosmologischen verknüpft werden, was für den Aufbau „ästhetischer Zustände“ in Selektionsprozessen ebenfalls in Betracht gezogen werden muß.

Nun sind natürlich „wahrscheinliche Zustände“ von „nichtwahrscheinlichen Zuständen“ zu unterscheiden. Mit zwei Würfeln eine 7 zu werfen ist wahrscheinlich, denn 7 kann aus den Augen-Kombinationen 1+6, 2+5, 3+4, 4+3, 5+2, 6+1 realisiert werden. Aber es ist von geringer Wahrscheinlichkeit, also unwahrscheinlich, eine 12 zu werfen, denn diese 12 ist nur realisierbar, wenn mit jedem Würfel eine 6 geworfen wird. Die 7 ist der wahrscheinliche Makrozustand vieler Mikrozustände. Die 12 ist der unwahrscheinliche Makrozustand eines Mikrozustandes. Physikalische Zustände entwickeln sich nun, das ist ein allgemeines Ergebnis physikalischer Forschung und Theorie, bevorzugt in Richtung „wahrscheinlicher Zustände“, d.h. also „gleichmäßiger Verteilung“ bzw. „partikularer Unordnung“ wie man auch sagt. Aber „ästhetische Prozesse“ (Gestaltungsprozesse, Zeichenprozesse, Ordnungsprozesse) verlaufen in Richtung der Entwicklung „unwahrscheinlicher Zustände“, also „ungleichmäßiger Verteilungen“ bzw. „partikularer Ordnung“ oder „Anordnung“ der materialen, selektierbaren Elemente; nicht „Mischung“, sondern „Ent-

mischung“ gehört zur Charakteristik ihrer Verteilung, eine zunehmende Reduzierbarkeit der „Beliebigkeit“ auf „Unbeliebigkeit“ des disponiblen Materials, was selbstverständlich ebenfalls durch den logarithmischen Zusammenhang von S und W bestimmbar ist.

Doch will ich jetzt das letzte ästhetische Kriterium der Höchstforderungen erörtern, die „Wertrelation“, also die Tatsache, daß ein „ästhetisches Objekt“ bewertet werden kann. Wir gehen von der Vorstellung G. E. Moores aus, daß ein „Wert“ nie einem Objekt inhärent ist, sondern zugeschrieben werden muß. Werte seien „nonnatural intrinsic“ Prädikate, im Gegensatz zu „natural intrinsic“ Prädikaten. Mit der Zuschreibung eines „Wertes“ (gut, vollkommen) gewinnt die „Zeichennatur“ des „ästhetischen Objektes“ also das „Interpretantenfeld“. „Werte“ sind, semiotisch gesehen, Interpretantenbezüge. Da jedes „Zeichen“ selbst ein interpretiertes, kein faktisches Objekt ist, entspricht das „Wert“-sein eines materialen künstlerischen Gegenstandes seinem ästhetischen „Zeichen“-sein überhaupt. Im allgemeinen verwandelt der „Wert“ stets ein „Ding“ in ein „Zeichen“. Im speziellen Fall der Kunstproduktion ist das „ästhetische Objekt“ bereits ein „Zeichen“ und seine „Bewertung“ bedeutet für das ästhetische „Zeichen“ ein „Zeichen“ für ein „Zeichen“, also ein „Zeichen eines Zeichens“, ein „Metazeichen“. Die „Bewertung“ ist ein kommunikativer Akt, stellt also eine kommunikative und zwar einseitige Relation her, in der der ästhetische Zustand semiotisch objektbezogen ist und als Index fungiert. (Im Verhältnis zum „Wert“ ist jeder „Werträger“ ein „Index“).

Im Rahmen der numerisch vorgehenden Ästhetik steht die ästhetische „Bewertung“ somit im Zusammenhang mit der von Robert S. Hartmann (vor allem in „The Logic of Description and Valuation“) entwickelten arithmetischen Theorie der „Werte“. Gemäß dieser Theorie sind Wert-eigenschaften stets Mengen von Beschreibungen (beschreibbaren Eigenschaften), derart, daß einem Objekt, dem n Eigenschaften beschreibbar zukommen können und das diese n Eigenschaften aufweist, nur in diesem Falle der höchste „Wert“ entspricht. Verwirklicht das Objekt weniger als n Eigenschaften, so sinkt der „Wert“ ab. Ist die Menge der beschreibbaren Eigenschaften n, spricht R. S. Hartmann von „good“, ist sie $< n/2$, spricht er von „bad“, ist sie $> n/2$ von „fair“, ist sie $= n/2$ von „average“.

Alles, was die angegebenen Mindest- und Höchstforderungen deskriptiv an einem „ästhetischen Zustand“ fixieren, ist objektiv an diesem feststellbar; nur und genau auf diese objektive Fixierung des „ästhetischen Zustandes“ des Kunstwerks bezieht sich die subjektiv erscheinende „Bewertung“. Sofern die in der „Bewertung“ dem „feststellbaren“ zugeordneten „Werte“ als „Mengen von Deskriptionen“ fungieren, sind sie ohne weiteres zu graduieren, d.h. können sie einen Wertgrad repräsentieren, der davon abhängig ist, wieviel von den für den bestimmten „ästhetischen Zustand“ eines bestimmten Kunstwerks überhaupt verfügbaren und verantwortlichen (kritischen) „Deskriptionen“ verwirklicht worden sind.

Nun entwickelt diese arithmetische Werttheorie ihre Resultate ausschließ-

lich formal, d.h. die angegebenen Werte sind abstrakt genug gefaßt, um entweder als „moralische“ oder als „ästhetische“ Indices gedeutet werden zu können. Die Unterscheidung ist offenbar nur semiotisch im Interpretanten bzw. Interpretantenfeld möglich.

Es handelt sich also darum, ob ein „Index“ (ein Wertträger) im Interpretantenfeld moralisch oder ästhetisch bewertet wird. Es zeigt sich sofort, daß ein „Index“ dann ein „moralischer“ ist, wenn er im Interpretantenfeld als „Dicent“ oder als „Argument“ auffaßbar ist, während er in dem Falle „ästhetisch“ fungiert, wenn er als „rhematisches indexikalisches Sin-Zeichen“ gedeutet werden kann. Interessant ist dabei, daß auch die semiotische Analyse einer „Werbung“ auf dieses komplexe indexikalische Zeichen im Interpretantenfeld führt.

Fragt man nun, wie alle diese genannten Mindestforderungen – die „Materialitätsthese“, die „Realisationsthematik“, die „Kommunikationsfunktion“ – oder Höchstforderungen – die „triadische Zeichenfunktion“, die „Ordnungsrelation“, die „Unbestimmtheitsrelation“ – die an die „ästhetische Realität“ gestellt werden können, kategorial zusammenzufassen sind; fragt man insbesondere danach, als was dann die „ästhetische Realität“ eines materialen und extensionalen Gegenstandes, die durch eine solche Integration von Eigenschaften bestimmt ist, kategorial zu bezeichnen sei, stößt man auf das, was man in einem allgemeinen wie in einem spezielleren Sinne eine „Information“ nennt, auf eine Entität also, von der Norbert Wiener und Gotthard Günther gesagt haben, daß sie weder Materie noch Bewußtsein ist, sondern seinsmäßig sozusagen dazwischen fungiert. Auf „Information“, auf das, was wir auch „Botschaft“ nennen, treffen alle jene Merkmale zu, die in den aufgezählten Mindestforderungen und Höchstforderungen in Betracht gezogen werden. Anders gesprochen: ein Etwas, das jene Mindestforderungen und Höchstforderungen erfüllt, hat den Charakter einer „Information“. Denn eine „Information“, eine „Nachricht“, eine „Botschaft“ ist ein „ausgedehntes Gebilde“, das einen „materialen“ Träger besitzt, dem eine „kommunikative Rolle, eine Übermittlungsfunktion zukommt, das aus „Zeichen“ aufgebaut ist, einem gewissen „Ordnungsschema“ unterworfen werden kann und, störungsanfällig, eine „Unbestimmtheit“ aufweist. Heute ist der Begriff „Information“ nicht mehr nur ein trivialer Begriff der Umgangssprache, sondern ein theoretisch genau fixierter Begriff der Nachrichtentechnik. Seine Theorie liefert die Informationstheorie; im wesentlichen eine mathematische Theorie der Kommunikationsforschung. Die Anwendbarkeit der Informationstheorie zur Bestimmung der „ästhetischen Realität“ als eine „Information“, genauer als eine Klasse von „Informationen“, beruht erstens darauf, daß der Begriff „Information“ in der Informationstheorie hinreichend abstrakt ist und zweitens darauf, daß man „ästhetische Information“ von „semantischer Information“ begrifflich trennt.

Die Informationstheorie der Nachrichtentechnik führt den Begriff der „Information“, so mathematisch sie ihn auch präzisieren mag, durchaus anschaulich ein. Gemäß ihren Vorstellungen ist „Information“ stets „Neuigkeit“, „Innovation“, also das originale Moment in einem Ordnungs-

schema. Je reiner in dieser Hinsicht die „Information“ ist, desto unvorhersehbarer, desto unwahrscheinlicher ist sie, einen desto geringeren Häufigkeitscharakter hat sie dann. Doch handelt es sich nie um den bedeutungshaften, inhaltlichen Sinn der „Information“, sondern lediglich um den numerischen Betrag der „Innovation“. Man kann sich das klar machen, indem man daran denkt, daß für die Telegramm-Annahme die „Botschaft“, die man übermitteln möchte, auch keine inhaltliche Bedeutung besitzt, sondern nur eine ökonomische, indem es durch eine bestimmte Gebühr charakterisiert wird und diese Gebühr eine Funktion der Anzahl der Wörter bzw. der Silben ist. Auch ist evident, daß dabei das Telegramm auf genau die Wörter reduziert wird, die zur Übermittlung der Nachricht unbedingt erforderlich sind. Alle anderen werden weggelassen. Nur was wirklich „Information“ im Sinne der „Neuigkeit“ ist, geht in den Betrag der Gebühr ein, alles andere, was nicht „Neuigkeit“ ist, was zur „Information“ also nichts beiträgt, was „überflüssig“, was „redundant“ ist, bleibt unberücksichtigt.

Von diesem hier nur anschaulich, nicht abstrakt eingeführten Begriff der „Information“ aus versteht man jedoch bereits, daß der Betrag der Information, den eine Folge von Zeichen beliebiger Art, die aus einem Repertoire stammen, übermittelt, mathematisch gesehen eine Frage der Wahrscheinlichkeit ist, mit der die Zeichen, ausgewählt aus dem Repertoire, aufeinanderfolgen. Shannon und Weaver, die im eigentlichen Sinne zu den Begründern der mathematischen Informations- und Kommunikationstheorie gehören, haben eine Formel angegeben, durch die der Informationsbetrag einer Folge von Zeichen im Verhältnis zu dem Repertoire, aus dem sie selektiert werden, durch ihre Entropie gemessen wird. Danach gilt für den mittleren Informationsbetrag eines Textes H aus N Zeichen eines Repertoires von r Elementen der Informationsbetrag

$$H = N \cdot \sum_i p_i \cdot \text{Id } 1/p_i.$$

Geht man dabei z. B. von dem Text

t o m o r r o w

aus und legt das Repertoire der Buchstaben des Alphabets zugrunde, so ergibt sich — bezogen auf die Buchstabenhäufigkeit der deutschen Sprache — pro Buchstabe ein mittlerer Informationsgehalt von 4,11 bit, was für die Gesamtinformation des Textes „tomorrow“ einen Betrag von 8 mal 4,11 bit, also 32,88 bit, zur Folge hat. In dieser Weise lassen sich die Informationsbeträge von Zeichenfolgen oder Zeichenensembles durch die Entropien, also durch Grade der originalen Verteilung oder Mischung, d. h. durch Grade der „partikularen Anordnung“ oder „Ordnung“ messen. Auch die Komplexität von Gestaltungen läßt sich numerisch mit Hilfe der Shannon'schen Formel bestimmen.

Damit ergibt sich die Möglichkeit, das Birkhoffsche Gestaltmaß, das die „ästhetische Realität“, wie wir sahen, durch das Verhältnis der „Ordnung“ zur „Komplexität“ ausdrückte, informationsästhetisch zu deuten. Es ist leicht einzusehen, daß das, was Birkhoff „Komplexität“ nennt,

nichts anderes ist als der statistische Informationsbetrag und daß das, was er „Ordnung“ nennt, zu den redundanten Merkmalen gehört, die notwendig sind, damit eine „Information“ überhaupt als eine solche erkannt und verstanden wird. Denn jede Ordnung muß als solche identifiziert werden können, wenn sie als „Ordnung“ wahrnehmbar sein soll. Wie von R. Gunzenhäuser gezeigt werden konnte, entspricht dem Birkhoff'schen Quotienten

$$M_{\bar{a}} = \frac{O}{C}$$

alsdann

$$M_{\bar{a}} = \frac{\text{subjektive Redundanz}}{\text{statistische Information}}$$

Dazu ist folgendes zu ergänzen: in der ursprünglichen Fassung

$$M_{\bar{a}} = \frac{O}{C}$$

werden sowohl die „Komplexität“ als auch die „Ordnung“ als *makro-ästhetische* Komponenten, also als unmittelbar wahrnehmbare Zustände des künstlerischen Objektes aufgefaßt; Birkhoff bestimmte C durch makromateriale Elemente, die etwa geometrisch oder topologisch abzählbar sind (Punkte, Geraden, Tangenten usw.) und O ebenfalls durch sichtbarliche figürliche Elemente, Symmetrien, Gleichgewichtszentren usw., d. h. das ursprüngliche makroästhetische Maß bezieht sich auf die numerische Bestimmung künstlerischer Zustände, die wahrnehmbare „Formen“ (im klassischen Sinne dieses ästhetischen Terminus) aufweisen. Hingegen wird in der informationstheoretischen Fassung des Birkhoff'schen Maßes nicht auf „Form“ sondern auf „Verteilung“ (materialer, farbiger und formaler Elemente) reflektiert und aus diesem Grunde beschreibt dann das Verhältnis von statistischer Redundanz zu statistischer Information den mikroästhetischen Aspekt der künstlerischen Objekte. Für das technische Vorgehen ist dabei wichtig, wie schon gesagt, daß sowohl die „Information“ wie auch die „Redundanz“ durch „Entropie“ gemessen werden kann. Welche mathematischen Beziehungen dabei zu beachten sind, ist hier nicht von Interesse. Doch spielt ein allgemeiner Gesichtspunkt dabei eine Rolle. Entropie mißt, wie schon gesagt, einen *Zustand der Ungeordnetheit* bzw. der *Geordnetheit*, der, wie ebenfalls bereits gesagt, für „ästhetische Realität“ bzw. „physikalische Realität“ entscheidend ist. Dieser Zustand der „Ungeordnetheit“ oder „Geordnetheit“ bezieht sich natürlich auf gewisse Elemente, die in einer solchen Verteilung auftreten. Im Text kann von „Silben-“, „Wort-“ und von „Satzentropie“ gesprochen werden. Silben können dabei durch die Zahl der Buchstaben, Wörter durch Silbenzahlen und Sätze durch Wortzahlen numerisch gekennzeichnet werden. Bei der Analyse eines Bildes hat man durch einen Raster das Bild in Elemente zu zerlegen; jedes Rasterelement als ein Verteilungselement (von Farben, Kontrasten, Bedeckungen u. dergl.) aufzufassen, numerisch zu kennzeichnen und die entsprechen-

de (Bedeckungs-, Kontrast- und dergl.) -Entropie des Bildes zu bestimmen.

Jedes Verstehen einer „Botschaft“ beruht darauf, daß man gewisse Züge der Zeichenfolge bereits kennt, bereits einmal identifiziert hat. Jede semantische Botschaft, deren Sinn also auf die Übermittlung von fixierten „Bedeutungen“ aus ist, muß daher das Unvorhersehbare der Zeichenfolge relativ gering halten, sonst entsteht keine Kommunikation. Die ästhetische Botschaft jedoch verschiebt den statistischen Charakter der Zeichenfolge in die Richtung höherer Unwahrscheinlichkeit, höherer Innovation, Überraschung, Fragilität, Unbestimmtheit, deren Inbegriff wir dann die „Originalität“ nennen. Daraus resultiert natürlich die Schwierigkeit jeder „ästhetischen Kommunikation“, jeder Erkenntnis von Schönheit, die gelegentlich abstoßende Überraschung eines neuen Kunstwerks, einer neuen Art von Poesie oder Malerei. Während in der „Informationsästhetik“ – dem Inbegriff der Anwendungen des Informationsbegriffs auf die materiale Ästhetik – unter der „Originalität“ eines Kunstwerks die Maßzahl seiner innovativen, neuen, unvorhergesehenen und unwahrscheinlichen Selektionen der Zeichen oder ihrer Verteilung verstanden wird, handelt es sich um „Stil“, wenn von den redundanten Zügen der „Gestaltung“, von den schon identifizierten „Ordnungsrelationen“ (z.B. in der Gotik um „Spitzbögen“) die Rede ist. Man erkennt hier, wie weit die „Informationsästhetik“ ihre numerischen und abstrakten Begriffe tatsächlich in das Gefüge der traditionellen Vorstellungen hineinschieben kann und wie weit sie überkommene Begriffsbildungen in ihre Sprache, in ihre Terminologie zu übersetzen vermag.

Ich möchte hier eine Bemerkung über das Verhältnis von gegenständlicher und nichtgegenständlicher Malerei einfügen. Das System der Gegenstände auf einem sogenannten gegenständlichen Bild stellt natürlich im allgemeinen ein System der Redundanz, der Ordnung dar. Es kann als Träger der „Innovation“ und damit der informationellen „Originalität“ fungieren, bringt aber die „ästhetische Information“ nicht rein, gewissermaßen nur „verpackt“ zur Darstellung. Nichtgegenständliche Malerei setzt hingegen „Innovation“, „ästhetische Information“ in Freiheit und dient auf diese Weise im allgemeinen der Emanzipation der „ästhetischen Realität“. Aber es ist andererseits auch selbstverständlich, daß die ästhetische Verteilung, also der relative ästhetische Zustand eines „Textes“ oder eines „Bildes“ gerade durch das System der (identifizierbaren) „Bedeutungen“ bzw. „Gegenstände“ gegeben sein kann (wobei dann z. B. die sogenannten „Formen“ als „Redundanzen“, als „Ordnungsfaktoren“ „inhaltlicher“ Komplexitäten auftreten). Betrachtet man schließlich ein Kunstobjekt (Text, Bild) unter dem Aspekt seines Aufbaus aus „Zeichen“, etwa als ein System objektbezogener „Symbole“, „Icons“ und „Indices“ (d.h. also als „Darstellung“), so wird man im allgemeinen im Hinblick auf den Birkhoffschen Quotienten O/C die „Icons“ und „Indices“ als redundante Ordnungsfaktoren einzusetzen haben, aber die Gesamtheit der Symbole (d. h. aller einzelnen semiotischen Elemente) als Komplexität einführen müssen.

Es ist vielleicht auch nicht ganz überflüssig, darauf hinzuweisen, daß neben der analytischen Rolle, die die „Informationsästhetik“ für die deskriptive und kritische Betrachtung von Kunst-Objekten und Design-Objekten zu spielen begonnen hat, auch mehr und mehr ihre synthetische Funktion in Betracht gezogen wird. Besonders in der Musik (durch die elektronischen und stochastischen Versuche Stockhausens und Xenakis'), in der Malerei (durch die tachistische Absichten Mathieus und die konkrete Malerei Max Bills und Mavigniers) und in der neueren Literatur (vor allem durch Einführung konkreter stochastischer, permutationaler und topologischer Schreibweisen durch eine ganze Reihe jüngerer Autoren des In- und Auslandes) ist eine neue Klasse experimenteller, methodischer Kunst entstanden, die auch dann, wenn man in Bezug auf sie nur von „künstlicher Kunst“ spricht, ein Gebiet neuer Gestaltungsmöglichkeiten anvisiert, das zukunftsreich ist, besonders wenn sie, wie es bereits geschehen ist, programmgesteuerte elektronische Rechenanlagen in ihre Arbeit einbeziehen.

Ich möchte abschließend noch zwei weitere Konzeptionen hinzufügen, die für die Moderne Ästhetik kennzeichnend sind. Sie betreffen den Zusammenhang von Kunst und Mathematik und Kunst und Fortschritt in einem allgemeineren Sinne.

Der Zusammenhang von Kunst und Mathematik ist altbekannt; daß die formalen Interessen der Kunst mathematisch, arithmetisch oder geometrisch beschreibbar sind, ist nicht nur erst seit der Renaissance Bestandteil der Ästhetik. Ich erinnere an die Perspektiventheorie und die Proportionentheorie. Vom Standpunkt der statistischen und informationellen Ästhetik ist dazu folgendes zu sagen: jede extensionale Realität, die ästhetische wie physikalische, ist mathematisch beschreibbar; ihre arithmetischen oder geometrischen (statistischen und topologischen) Strukturen gehören zum Wesen ihres manipulierbaren und determinierbaren Aufbaus aus materialen Elementen. Der Vorzug des mathematischen Trägers als einer besonderen Klasse des semantischen Trägers ästhetischer Botschaften (künstlerische Gestaltungen) beruht im wesentlichen auf zwei Eigenschaften: Erstens auf den zugleich hohen und subtilen Redundanzmerkmalen, die durch den mathematischen Träger der künstlerischen Realität gegeben werden und wodurch diese zugleich determinierbare Präzision, aber auch nichtdeterminierbare Fragilität gewinnt. Zweitens kommt der mathematische Träger mit seinen (modalitätenontologisch) idealen Seinsverhältnissen der ästhetischen Botschaft in ihrem ausschließlich (modalitätenontologisch) mitrealen Seinsverhältnissen bzw. deren künstlerischen Idealitätsbezug (im Sinne einer hegelschen ästhetischen Interpretation) entgegen. Der grundsätzliche (seinsthematische, ontologische) Unterschied zwischen mathematischem und ästhetischem Sein, daß jenes auf maximalen Redundanzen und Idealität, dieses aber auf maximalen Innovationen und Realität beruht, bleibt also gerade in der Ausnutzung mathematischer Träger ästhetischer Botschaften spannungsvoll und ästhetisch überraschend erhalten.

Schließlich Kunst und Fortschritt. Kunstwerke konservieren jeweils bestimmte ästhetische Botschaften, die ihren Sinn ausmachen, der in der

Interpretation ausgemacht werden kann. Zunächst kann die Aufdeckung der ästhetischen und außerästhetischen Botschaft eines Kunstwerks, mindestens im Interpretanten durchaus eine Frage des Fortschritts, d.h. der fortschreitenden Perzeption und Apperzeption sein. Darüber hinaus aber scheint die Kunstentwicklung als solche, in der ästhetische Botschaften als besondere materiale und intelligible in der Form von Kunstwerken realisiert werden, Ausdruck immer neuartiger und zwar in materialer wie in intelligibler Hinsicht, ästhetischer Botschaften zu sein. Die ästhetische Realität der Kunst ist als grundsätzlich erweiterungsfähig anzusehen (darin übereinstimmend mit der technischen Realität). Gerade insofern historisch und kritisch Innovation bzw. Originalität zum Wesen des Kunstwerks gehört, verfällt auch die Kunst der Idee des Fortschritts. Seinshematisch, so darf man es zusammenfassend formulieren, arbeitet die Entwicklung der Kunst als Inbegriff aller verwirklichten Kunstwerke die ästhetische Eigenwelt gewisser Materialien, durch die Kunstwerke realisiert werden können, neben der physikalischen Eigenwelt heraus. Kunst demonstriert gewissermaßen diese ästhetische Eigenwelt neben der physikalischen. Das ist ihr Seinsbezug, der durchaus ein Problem fortschreitender, künstlerischer Manipulation im Sinne einer ästhetischen Determination des Seienden ist.

Projekte generativer Ästhetik

Wir haben also heute nicht nur eine mathematische Logik und eine mathematische Linguistik, sondern allmählich entwickelte sich auch eine mathematische Ästhetik. Indem sie, was das Kunstwerk anbetrifft, zwischen dem „materialen Träger“ und dem mit ihm realisierten „ästhetischen Zustand“ unterscheidet, geht sie nicht mehr subjektiv interpretierend, sondern objektiv feststellend vor. Da diese Feststellung auf die spezifischen Elemente des „ästhetischen Zustandes“ oder, wie man auch sagen kann, auf die spezifischen Elemente der „ästhetischen Realität“ gerichtet ist, die als solche vorgegeben sind und deren Auftreten, Verteilung und Zusammenfassung in einer mathematischen Sprache beschrieben wird, ist diese neue Ästhetik ebenso empirisch wie numerisch orientiert.

Die Elemente selbst können sowohl materialer, sinnlicher Natur (Töne, Farben, Laute) wie auch vorinterpretierte Bedeutungen (Gegenstände, Figuren, Wörter) sein. Wir sprechen daher ebenso von „ästhetischen Materialien“ wie von „ästhetischen Semantemen“. Die mathematische Darstellung und die empirische Feststellung in der neuen Ästhetik betrifft durchaus beide Bereiche und bezieht sich demnach keinesfalls, wie oft gemeint wird, nur auf formale bzw. syntaktische Zusammenhänge.

Unter generativer Ästhetik ist nun die Zusammenfassung aller Operationen, Regeln und Theoreme zu verstehen, durch deren Anwendung auf eine Menge materialer Elemente, die als Zeichen fungieren können, in diesen ästhetische Zustände (Verteilungen bzw. Gestaltungen) bewußt und methodisch erzeugbar sind. Generative Ästhetik ist also in dem Sinne ein Analogon zur generativen Grammatik, als sie, wie diese Sätze eines grammatischen Schemas, Realisationen einer ästhetischen Struktur liefert.

Es ist klar, daß jeder generativen Ästhetik, die natürlich eine ästhetische Synthese ermöglicht, eine analytische Ästhetik vorangeht, durch deren Verfahren ästhetische Strukturen aus vorgegebenen Kunstwerken, die ihre Träger sind, als ästhetische Informationen präpariert werden. Diese präparierten ästhetischen Informationen müssen abstrakt beschreibbar sein, um in einer konkreten Menge materialer Elemente planmäßig projiziert und realisiert werden zu können. Es gibt gegenwärtig vier Möglichkeiten einer derartigen abstrakten Beschreibung ästhetischer Zustände (Verteilungen bzw. Gestaltungen), die zur Herstellung ästhetischer Strukturen verwendet werden können: die semiotische, die klassifizierend vorgeht und die metrische, statistische und topologische, die numerisch und geometrisch orientiert sind.

Das semiotische Verfahren benutzt die von Peirce u. a. entwickelten triadischen Zeichenrelationen, um die ein künstlerisches Objekt konstituierenden einzelnen und komplexen Zeichen vermittels dreier Haupt- und neun Unterklassen in ihrem „Objektbezug“, „Interpretantenbezug“ und „Mittelbezug“ festzulegen. Zur semantischen Analyse eines Kunstwerks ist die Kenntnis seines Aufbaus aus Zeichenklassen ebenso unerlässlich wie zur synthetischen Realisation von Bedeutungseinheiten („Semantemen“) in einer Menge materialer Elemente.

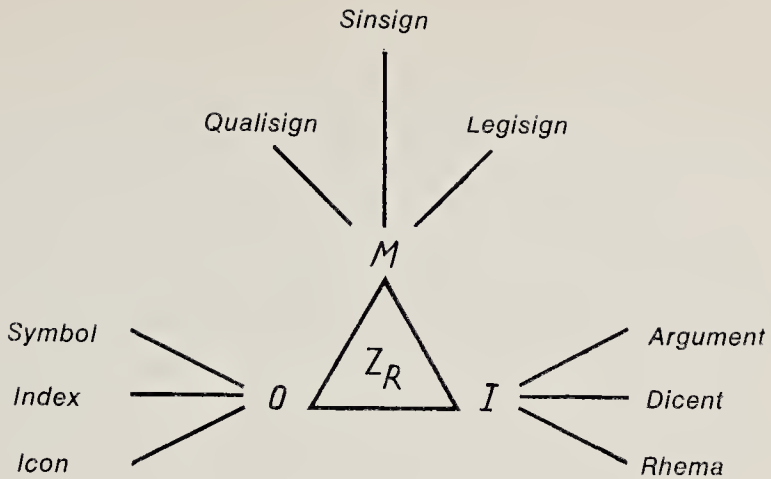
Das metrische Verfahren, das im Sinne älterer formaler Schematiken wie poetischen Metriken oder kunsttheoretischen Proportionenlehren numerische Daten benutzt, die vom Charakter eines „Abstandes“, einer „Distanz“, eines „Rapports“ sind, erreicht vor allem den makroästhetischen Aufbau eines Kunstobjekts, also die Komposition der „Gestalt“, der „Figur“, der „Form“.

Das statistische Verfahren, das mit dem Begriff der „Häufigkeit“ bzw. der „Wahrscheinlichkeit“ auftretender Elemente oder numerisch bewerteter Merkmale von Elementen in deren gestalteten Mengen arbeitet, erreicht vor allem den mikroästhetischen Aufbau eines Kunstwerks und präpariert nicht sein „Prinzip Gestaltung“, sondern sein „Prinzip Verteilung“.

Das topologische Verfahren schließlich bezieht sich vorwiegend auf die „Mengen“ von Elementen, die das künstlerische Objekt konstituieren, und arbeitet mit so zentralen Begriffen wie „Umgebung“ oder „Zusammenhang“, „Offenheit“ und „Abgeschlossenheit“, Einfachheit und Komplexität von Mengen von Elementen. Das „Prinzip ‚Zusammenhang‘“ ist ein drittes neben „Gestaltung“ und „Verteilung“.

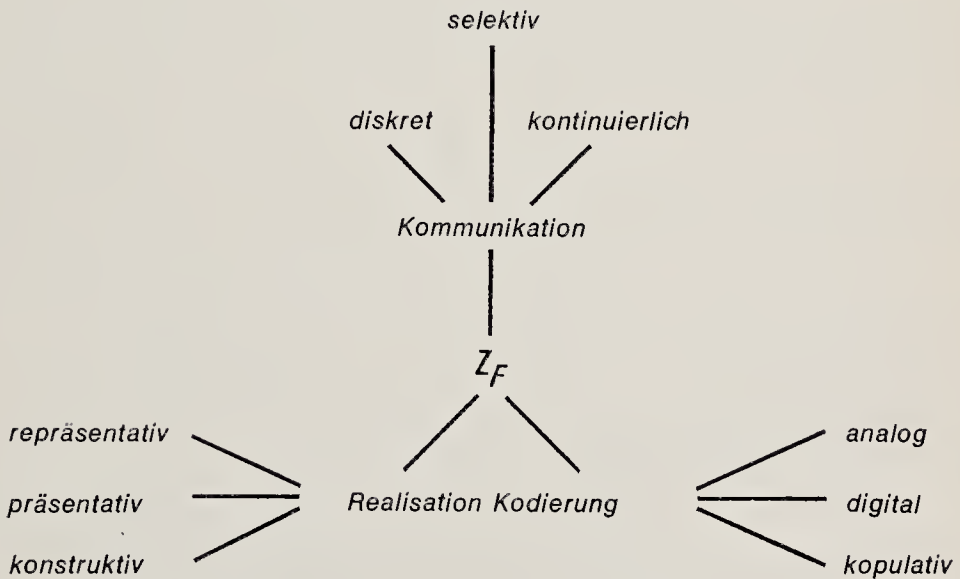
Das effektive Ziel des Systems generativer Ästhetik besteht darin, die Charakteristiken ästhetischer Strukturen, die in einer Menge materialer Elemente realisierbar sind, numerisch und operationell so zu beschreiben, daß sie als abstrakte Schemata eines „Prinzips Gestaltung“, eines Prinzips Verteilung“ und eines „Prinzips Zusammenhang“ gelten können und manipulierbar einer materialen, ungegliederten („verdampften“) Menge von Elementen aufgedrückt werden können, um gemäß diesen „Prinzipien“ das hervorzurufen, was wir als „Ordnungen“ und „Komplexität“ makroästhetisch und als „Redundanzen“ und „Information“ mikroästhetisch am Kunstwerk wahrnehmen. Das Aufdrücken ist indessen nicht als Anwendung einer Schablone zu verstehen, sondern als Erzeugungsprinzip. Auch „Programme“ in bestimmten „Programmiersprachen“ zur „maschinellen“ Realisation „freier“ (stochastischer, intuitiver) oder „gebundener“ (im voraus festgelegter, deduzierter) ästhetischer Strukturen gehören zum System generativer Ästhetik und ihren Projekten, sofern sie metrische (Abstände, Wortlängen), statistische (Wortfolgen, Positionierungen) und topologische (Verbindungen, Deformationen) Bestimmungen einkalkulieren, um „ästhetische Information“ zu erzeugen.

Da nun ästhetische Strukturen nur insofern „ästhetische Information“ enthalten, als sie Innovationen aufweisen und diese natürlich stets nur eine wahrscheinliche, keine definitive Wirklichkeit darstellen, kann man sagen, daß die künstliche Erzeugung von einer Norm abweichender Wahr-



Schema der triadischen *Zeichenrelation*
mit triadischem Feinaufbau.

(M = Mittelbezug, O = Objektbezug, I = Interpretantenbezug)



Schema der triadischen *Zeichenfunktion*
mit triadischem Feinaufbau.

scheinlichkeiten durch Theoreme und Programme das zentrale Motiv der generativen Ästhetik und ihrer Projekte ist.

Die generative Ästhetik ist also eine „Erzeugungsästhetik“. Sie ermöglicht die methodische Erzeugung ästhetischer Zustände, indem sie diese Erzeugung in endlich viele unterscheidbare und beschreibbare Einzelschritte zerlegt. Da das System eines „ästhetischen Zustandes“ als „innovative Ordnung“ im Sinne einer originalen „Verteilung“ oder „Gestaltung“ materialer oder semantischer Elemente aufgefaßt werden kann, bezieht sich die Erzeugungsästhetik auf die Hervorrufung von „Ordnungen“, die das topologische Wesen jeder „Gestalt“ und das statistische Wesen jeder „Verteilung“ ausmachen.

Dabei zeichnen sich drei Schemata der Hervorrufung von „Ordnung“ ab: 1. die Erzeugung von Ordnung aus Unordnung, 2. die Erzeugung von Ordnung aus Ordnung und 3. die Erzeugung von Ordnung aus einer Mischung von Ordnung und Unordnung. Die Begriffe Ordnung und Unordnung sind dabei so zu verstehen, daß „Unordnung“ eine gleichmäßige Verteilung elementarer Partikel oder Eigenschaften (wie z. B. Punkte oder eine bestimmte Silbenzahl) über einen „Raum“ (z. B. über die Zeichenfläche oder über die Wörter eines Textes) beschreibt, während unter „Ordnung“ gerade das Gegenteil, nämlich eine ungleichmäßige Verteilung derartiger Elemente zu verstehen ist. Texte, die aus dem gleichen Wort, z. B. „ist ist ist ist . . .“ bestehen, wären als Unordnungen und ohne jede Innovation aufzufassen; sie gehen erst dadurch in Ordnungen mit Innovationen über, indem man etwa jedem „ist“ ein Substantiv, nach Möglichkeit mit verschiedener Silbenzahl, zuordnet wie „Schnee ist Gewitter ist Regen ist Wetterleuchten ist . . .“

Unter diesen Voraussetzungen kann man nun schon die bekannten, stufenweise selektierten Shannonschen Annäherungen von Buchstaben an „wirkliche“ Wörter oder Wörter an „wirkliche“ Ausdrücke einer Sprache als statistische Erzeugung von „Ordnungen“ aus „Unordnungen“, also als generative ästhetische Prozesse ansehen.

Die erste Stufe der Annäherung erfolgt sozusagen aus dem Chaos der Wörter, indem man sie „zufällig“, „wahllos“ aus einem Wortschatz bzw. Wörterbuch, in dem jedes Wort einmal, also gleichwahrscheinlich bzw. in gleichmäßiger Anzahl vorkommt, herausgreift:

sehr drollig gehalten haften Skala lückenhaft mich Prügel Gegenstand untersuchen der sich einweisen um annehmen Wagemut.

Die zweite Stufe der Annäherung entsteht durch wiederum „zufällige“ Auswahl aus einem Repertoire, das die Wörter in einem Verhältnis enthält, wie es für ihre charakteristische Häufigkeitsverteilung bei einem Autor (hier für die deutsche Übersetzung eines Werkes von Francis Ponge) kennzeichnend ist:

hält fliehen vollkommen kleiner träumt her über herlaufen feinsten vermag Himmel vertrauen setzen tausenden Kiellinie niemals Grenze.

Die dritte und die weiteren Annäherungen erfolgen durch Auswahl aus einem Repertoire, in dem die Wörter im Verhältnis der Häufigkeit ge-

meinsamen benachbarten Vorkommens zu zweit, zu dritt usf. enthalten sind:

Milieu des beim Angriff nur der Kieselstein ganz ewig hin wie
Erdkugeln doch so stolz davon verzichteten

Führt man nun in das Repertoire einer fünften Stufe der Annäherung ein bestimmtes Häufigkeitsverhältnis zwischen Substantiven und genetischen Partikeln und Morphemen ein, so sind metaphorische Bildungen unvermeidbar und leicht zu identifizieren:

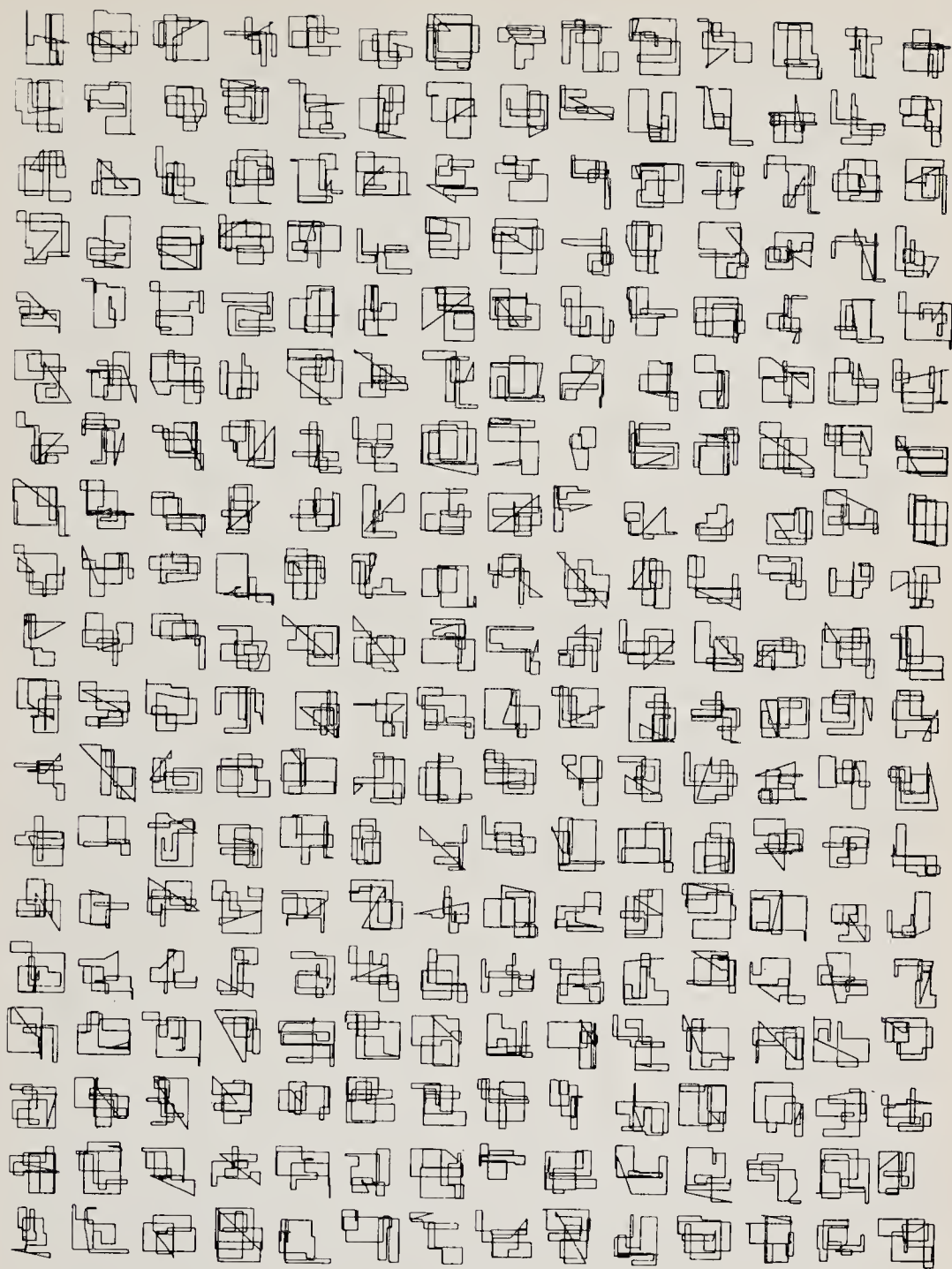
vielleicht zunächst wirklich nur Haut eines Schmetterlings weiß
sorglos erdacht über deiner dahin

Offenbar erreicht damit also die statistische Annäherung eines „wirklichen“ Textes durch stochastische Selektion aus vorgegebenen Repertoiren nicht nur eine semantische, sondern auch eine ästhetische Identifizierbarkeit, wenn natürlich auch untersten Grades. Jedenfalls handelt es sich hier um einen künstlich erzeugten Text in ästhetischem Zustand, also um ein Erzeugnis generativer Ästhetik. Die Künstlichkeit kann dadurch gesteigert werden, daß man die stochastische Selektion mit Hilfe eines Zufallsgenerators vornimmt, wie er heute im Rahmen elektronischer Rechenanlagen gebräuchlich ist. Texte dieser Art, auch der vorstehende, wurden im Zusammenhang mit dem elektronischen Recheninstitut in Stuttgart schon 1960 produziert. Nanni Balestrini hat 1963 in seinem Buch „Come si agisce“ künstliche, maschinell hergestellte Texte publiziert, die zwar nicht als Shannonsche Annäherungen entwickelt wurden, deren Programmierung für IBM 7070 vielmehr in 1200 Befehlen erfolgte, die Kombinationen von 10 vorgegebenen Elementen unter syntaktischen Regeln betrafen.

Einen besonderen Erfolg erzielte der Amerikaner L. A. Hiller mit seinen Mitarbeitern durch systematische Erforschung der Möglichkeiten und Realisation von Computer-Musik. Für Maschinen programmierte Kompositionspläne reichen bis 1957 zurück. Das früheste Stück ist die Illiac-Suite für Streichquartett. Sie entstand durch ein Programm, das mit Hilfe der elektronischen Rechenanlage der Universität Illinois, der ILLIAC, verwirklicht wurde. Im Jahre 1963 haben dann Hiller und Baker die berühmte Computer-Kantate komponieren lassen. Hiller schreibt über das Schema dieser Kompositionen in seinem Aufsatz „Jüngste Entwicklungen auf dem Gebiet der Computermusik“:

„Die Entstehung der Computermusik, so wie wir sie sehen, vollzieht sich also in zwei Stufen. Wir schaffen zunächst einen Zustand, in dem die Willkür herrscht, und diesem Chaos wird dann ein höheres oder geringeres Maß von Ordnung auferlegt.“

Es handelt sich also um den Vorgang der Erzeugung von Ordnung aus Unordnung oder von Ordnung aus Ordnung. Im übrigen gehen in das Programm der Computermusik drei Kompositionsquellen ein: 1. die vom Programmierer aufgestellten und eingegebenen Bedingungen, unter denen komponiert werden soll, also „Kompositionsregeln wie die des Kontrapunkts, herkömmliche Harmonieregeln, serielle Abläufe, graphische Umsetzungen oder auch überhaupt ganz willkürlich vom Komponisten erfundene Einschränkungen“ (der Willkürlichkeit bzw. Unordnung des ur-



sprünglichen Tonrepertoires); 2. statistische Bedingungen, abgeleitet aus der statistischen Analyse eines beliebigen Stils oder Kompositionsverfahrens oder aus erfundenen Wahrscheinlichkeitstabellen“; (in Deutschland haben W. Fucks und seine Mitarbeiter an der Aachener Technischen Hochschule durch sorgfältige statistische Analysen klassischer und moderner Kompositionen numerisches, also programmierbares Material gewonnen, das dem Musik-Computer als „statistische Bedingungen“ eingegeben werden kann); 3. endlich automatisch durch die Arbeitsweise des Computers entstehende Ordnungsschemata. Jedenfalls arbeitet der Computer im Hinblick auf die Entstehung der musikalischen Ordnungen der Kantate durchaus mit stochastischen Selektionsprozessen. Der dieser Computer-Kantate unterlegte Text stellt übrigens eine Shannonsche Annäherung im vorstehend beschriebenen Sinne dar, bei der es sich um 5 Stufen stochastischer Annäherung an gesprochenes Englisch auf der Grundlage zufällig selektierter Phonemreihen handelt. Das musikalische Gefüge der Kantate entspricht also den aufeinanderfolgenden Stufen der dem ursprünglichen elementaren Textmaterial aufgedruckten statistischen Ordnungen.

Was nun schließlich die von Georg Nees bei Siemens in Erlangen bewußt als ästhetische Objekte entwickelten und im Stuttgarter „Ästhetischen Colloquium“ kürzlich gezeigten und diskutierten Computer-Grafiken anbetrifft, so gingen sie (in einem System aus der elektronischen Rechenanlage und einem dadurch steuerbaren Zeichentisch) im wesentlichen als aus Ordnungen erzeugte innovative Ordnungen hervor.

Die Programme wurden als ein System von „Befehlen“ an die elektronische Rechenanlage in der maschinen-verständlichen Programmiersprache „ALGOL“ verfaßt und betrafen die Erzeugung „ästhetischer Innovationen“ durch stochastische Streuungen der Strukturparameter in den Ausgangselementen der geplanten Grafik, etwa der Eckpunktlagen von aneinanderhängenden Quadraten. Die Streuung erfolgte, wie Georg Nees angibt, mit Hilfe eines Zufallsgenerators, der sich erst mit mehr als 2 hoch 30 Zufallswerten wiederholt. Ein anderes Programm, das realisiert wurde, läßt sich umgangssprachlich etwa so formulieren: Zeichne im Rahmen eines Rechtecks je 60 Parallelen zu den Schmalseiten des Rechtecks und zwar so, daß die Parallelen sich mit zufälligen Abszissen gegen die Schmalseiten häufen.

Man bemerkt, daß die maschinelle Erzeugung der Unwahrscheinlichkeit ästhetischer Zustände durch eine methodische Kombination von Plan und Zufall ermöglicht wird. Genau damit wird die Forderung, die an ästhetische Objekte gestellt ist, unvorhersehbar zu sein, mit ihrer planmäßigen Konstruktivität verknüpft. Es ist klar, daß durch die Einführung des Zufalls mit Hilfe der sogenannten Zufallsgeneratoren es auch der Maschine unmöglich ist, ein Produkt identisch zu wiederholen. Es bleibt der singuläre Charakter auch des maschinell erzeugten ästhetischen Objekts gewahrt, es zeigt eine pseudoindividuelle oder pseudointuitive Note. Dennoch wird es notwendig sein, zunächst diese Art von ästhetischen Objekten als „künstliche Kunst“ zu bezeichnen, um ihre Entstehungsart im Verhältnis zur „natürlichen Kunst“ rein menschlicher Produktivi-

tät abzugrenzen. Im Ganzen, so läßt sich vielleicht formulieren, unterscheidet sich die „künstliche“ von der „natürlichen“ Produktionskategorie durch die Einführung eines Vermittlungsschemas zwischen Schöpfer und Werk, bestehend aus Programm und Programmiersprache, womit eine ungewohnte Arbeitsteilung im ästhetischen Prozeß verknüpft ist.

Die pragmatische Dimension

Die semiotisch und numerisch vorgehende Informationsästhetik betrachtet primär die Kunst unter dem Aspekt des Kunstwerks. Im Kommunikationsschema der Wahrnehmung eines Kunstwerks, also im „ästhetischen Kommunikationsschema“, wird gewissermaßen zunächst nur die Senderseite untersucht, das Objekt, das „ästhetische Realität“ enthält und einem Empfänger übertragen wird, dem Betrachter, dem Konsumenten, dem Kritiker.

Als hergestelltes Objekt komplexer Konstitution ist das Kunstwerk zunächst nur in seiner syntaktischen Dimension interessant, denn es handelt sich darum, seine „ästhetische Realität“ nachzuweisen, die (im Unterschied zur „physikalischen“) auf der schwach determinierten und charakteristisch unbestimmten Selektion aus einem Repertoire „materialer“ (Substanzen) oder „semantemer“ (Bedeutungen) Elemente beruht.

Aber als kommuniziertes Objekt der Perzeption und der Apperzeption gewinnt das Kunstwerk und damit die Kunst überhaupt eine pragmatische Dimension. Zur pragmatischen Dimension eines Kunstwerks, wie eines Zeichens oder eines Komplexes von Zeichen überhaupt, ist dabei alles zu rechnen, was Verhalten, Handlungen, Gewohnheiten auslöst, um es mit Charles S. Peirce, auf den dieser Begriff zurückgeht, auszudrücken. Helmar Frank bestimmt die pragmatische Dimension etwas präziser und abstrakter, indem er ein Zeichen als „Träger“ eines „Imperativs“ auffaßt. „Aufgrund seiner Vorentscheidung versteht der Empfänger unter bestimmten Umständen das Zeichen nicht nur (semantisch) als Beschreibung eines in der Quelle existierenden Willens, sondern erwägt auch (pragmatisch!) die Befolgung der Forderung ...“ Die pragmatische Dimension eines Zeichens und damit auch des Kunstwerks hat selbst wieder eine triadische Zeichennatur, indem man sich pragmatisch auf das Zeichen als Mittel, auf sein Objekt und auf seine Interpretation beziehen kann.

Wie schon gesagt, wird in der pragmatischen Dimension des Kunstwerks auf seinen „Empfänger“ reflektiert. Im ästhetischen Kommunikationsschema muß das „geschaffene“ Kunstwerk vom „ankommenden“ unterschieden werden. Der Empfänger selektiert aus der übertragenen, ästhetischen Realität jene imperativischen Momente, die „Verhalten“, „Gewohnheiten“, „Entscheidungen“, „Handlungen“ hervorrufen, die das Gesamtsystem der persönlichen, sozialen, emotionalen, ökonomischen „Saturierungen“ ausmachen, zu der selbstverständlich „Unterhaltung“, „Spannung“, „Zerstreuung“, „Verfremdung“, „Einführung“, „Stimmung“ aber auch Bewußtseinsbildung und Wahrnehmungserweiterung sowie

„Idealisierungen“ gehören, die in der klassischen Kunstauffassung eine so bedeutende Rolle spielen. Es ist daher sinnvoll, Ästhetiken, die das Kunstwerk unter dem Aspekt seiner pragmatischen Dimension konzipieren, als „Saturierungsästhetiken“ zu bezeichnen. Doch ist noch hinzuzufügen, daß in diesem, die pragmatische Dimension des Kunstwerks ausmachenden Interpretantenbezug, also in seiner empfangenen „ästhetischen Realität“ eine Graduierung einsetzt, die neben der objektiven, materialen, also extensionalen Analyse der geschaffenen ästhetischen Realität eine intentionale Betrachtungsweise ermöglicht. Es ist klar, daß die „Graduierung“ der „ästhetischen Realität“ auf der Empfängerseite des ästhetischen Kommunikationsschemas mit der Menge der „ästhetischen Information“ zusammenhängt, die der „Empfänger“ aus der übertragenen „ästhetischen Realität“ des geschaffenen (eingegebenen) Kunstwerks herauszuziehen vermag. In dieser Hinsicht steht das auf „Unterhaltung“ angelegte Kunstwerk (z. B. der übliche Trivialroman) auf der untersten Stufe der ästhetischen Informationsvermittlung. Denn „Unterhaltung“ verlangt im allgemeinen weniger eine ästhetische Information zur Verstärkung ihres semantischen Gehaltes als vielmehr ästhetische Redundanz; auch ist sie in starkem Maße an konventionelle semantische Kommunikationsvorgänge und ihre elementarsten Saturierungsschemata gebunden.

Da jedoch im speziellen „ästhetischen Kommunikationsschema“ (der Perzeption und Apperzeption der „ästhetischen Information“ des Kunstwerks) in erster Linie auch die Übertragung der unbestimmten singulären Zustände der graduierbaren „ästhetischen Realität“ stattfindet, entwickelt die Kunstproduktion in der pragmatischen Dimension eine dementsprechende ästhetisch-kommunikative Selektions-Situation des „Empfängers“, „ästhetisches Bewußtsein“, „ästhetische Entschiedenheit“ oder wie man sie nennen will, auf jeden Fall eine äußerste selektive und sensible Individualisierung, die man als „ästhetische Existenz“ bezeichnen kann, die das höchste Niveau der ästhetischen Graduierung in der pragmatischen Dimension darstellt und die hier gewissermaßen dem schöpferischen Prinzip (auf der Senderseite des „ästhetischen Kommunikationsschemas“) entspricht. (Es ist klar, daß das traditionelle „Prinzip Schöpfung“ in der Theorie der Kunstproduktion nur als Prinzip der pragmatischen Dimension verstanden werden kann, aber syntaktisch oder semantisch nicht definierbar ist).

Die Entwicklung der pragmatischen Dimension in der Kunst kommt natürlich der üblichen Kunst- und Literaturkritik entgegen. Denn diese konstatiert in erster Linie fast ohne daß es ihr bewußt ist, die saturierenden Momente, d.h. es handelt sich bei ihr bevorzugt um Kritik der künstlerischen Objekte unter dem Gesichtspunkt der Pragmatik des Kunstwerks. Daher macht sie nach wie vor die traditionellen gehaltsästhetischen und klassenästhetischen Voraussetzungen, wenn sie kritisiert oder lebt in dem Gedanken, daß es objektive Kritik, die prüfbare Maßstäbe handhabe, nicht gäbe und glaubt daran, daß sie selber eine Art von sekundärem Kunstwerk, ein Derivat der ursprünglichen „Schöpfung“ geben könne.

Kunst, die bewußt progressiv ist und nicht um die traditionell bevorzugten Momente der Saturierung bemüht ist, sondern experimentell vorgeht und in die konstruktiven, technologischen Mittel, deren sie sich bedient, auch die Computer einbezieht, entwickelt selbstverständlich auch eine gänzlich andere pragmatische Dimension. Eine allgemeine „Anstrengung des Begriffs“ macht sich geltend, ein neues Spannungsverhältnis zum Geiste tritt auf und die „Schöpfungen“ einer solchen künstlichen Kunst, wie man zu sagen gezwungen ist, enthalten abstrakte, materiale Repertoires, die das Vergnügen am präzisierten Verbrauch künstlerischer Freiheiten und Möglichkeiten stärker zu einer Aktion des Intellekts als des Gefühls werden läßt.

Literaturverzeichnis

- Günther Anders: Kafka pro et contra; München 1951.
- L. Apostel: B. Mandelbrot et A. Morf, Logique Language et Théorie de l'Information, 1957.
- Aristoteles: Organon, 2 Bde., hrsg. von E. Rolfes, Felix Meiner, Leipzig 1948 (1921); Metaphysik, dt. von Adolf Lasson, Jena 1924.
- H. Arp, Unsern täglichen Traum . . ., Wiesbaden 1955; Die Welt der Erinnerung und des Traumes, in: Allianz, 1947.
- Erich Auerbach, Mimesis, 1946.
- Charles Baudelaire: Pariser Spleen, dt. von H. Rütter, Zürich 1945.
- Oskar Becker: Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers, in: Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, Festschrift für E. Husserl, 1929; Das formale System der ontologischen Modalitäten, 1941; Zur Logik der Modalitäten, Halle 1930; Untersuchungen über den Modalkalkül, 1952.
- Yvon Belaval: Les philosophes et leur langage, Paris 1952.
- Julien Benda: Du style d'idées, Paris 1948.
- W. Benjamin: Schriften 1–2, Frankfurt 1955.
- Gottfried Benn: Morgue, 1912; Der Ptolemäer, Wiesbaden 1949; Essays, Wiesbaden 1951; Probleme der Lyrik, Wiesbaden 1952; Destillationen, Wiesbaden 1953; Soll die Dichtung das Leben bessern?, 1956.
- Max Bense: Literaturmetaphysik, Stuttgart 1950; Plakatwelt, Stuttgart 1952; Die Theorie Kafkas, Köln 1952; Der Begriff der Naturphilosophie, Stuttgart 1953; Aesthetica I, Stuttgart 1954, Aesthetica II–IV Krefeld und Baden-Baden 1956, 1958, 1960.
- Henri Bergson: Matière et Mémoire, dt. Materie und Gedächtnis, Jena 1908; Le Rire, dt. Das Lachen, Meisenheim 1948.
- P. Bernays, Zur Frage der Anknüpfung an die Kantische Erkenntnistheorie, in: Dialectica 33/34, 1955.
- Walter Biemel, Über Kafkas Poseidon, in: Die Tat, 1953.
- Ambrose Bierce, Mein gelungenster Mord, in: Das Lot, H. 4.
- Max Bill, Worte rund um Malerei und Plastik, in: Allianz (Kunsthau), Zürich 1947; Form, Basel 1952.
- George David Birkhoff, Quelques éléments mathématiques de l'art, Congr. Intern. d. Matem., Bologna, 3.–10. Sept. 1928, in: Atti, Jg. 1, 1929; A mathematical approach to aesthetics, in: Scientia, Vol. 50, September 1931; Polygonal Forms, Yearbook of the National Council of Teachers of Mathematics, 1931; A mathematical theory of aesthetics and its applications to poetry and music. The Rice Institute Pamphlet, Vol. 19, July 1932; Aesthetic Measure, Cambridge (Mass.), 1933; On drawings composed of uniform straight lines, in: Journal de Mathématique, Vol. 19, 1940; Rectilinear Drawing, in: Rice Institute Pamphlet, V. 28, No. 1, Jan. 1941; (alle Artikel gesammelt in „Collected Mathematical Papers“, 3 Bde. New York 1950.)
- Ernst Bloch, Das Prinzip Hoffnung, Bd. I u. II, Frankfurt a. M. 1959.
- Nicolas Boileau, L'art poétique, 1672.
- Otto-Friedrich Bollnow, Der Fleiß, in: Phil. Studien, 1949.

- Max Born, Statistische Deutung der Quantenmechanik, in: *Physikalische Blätter*, H. 5, 1956.
- N. Bourbaki, *Eléments de Mathématique*, I. Les structures fondamentales de l'analyse, II. Algèbre, III. Topologie générale, IV. Fonctions d'une variable réelle, in: *Actualités Scientifiques et Industrielles*, Nr. 1102, Nr. 1142, Nr. 1132, Paris 1950 u. 1951.
- Nicolas-Isidore Boussulas: *La peur et l'univers dans l'Oeuvre d'Edgar Poe*, 1952.
- Georges Braque, *Der Tag und die Nacht*, Zürich 1951.
- Bertolt Brecht, *Versuche 9–11*, Frankfurt a. M. 1951-52; *Kleines Organon für das Theater*, Frankfurt a. M. 1948.
- J. J. Breiting, *Critische Dichtkunst*, 1740.
- L. Brillouin, *Principe de néguentropie pour l'information*, in: Louis de Broglie, *Physicien et Penseur*, 1953.
- Marcel Brion, *Interview avec Braque*, in: *Nouvelles littéraires*, März 1953.
- Hermann Broch, *Der Tod des Vergil*, 1941.
- Max Brod, *Nachwort zu Kafkas „Schloß“*, Frankfurt a. M. und Berlin 1951.
- Léon Brunschvicg, *Descartes et Pascal, lecteurs de Montaigne*, 1948.
- K. Bühler, *Sprachtheorie*, 1934.
- R. Carnap u. Y. Bar-Hillel, *An outline of a theory of semantic Information*, in: *Research LB. Electronics, Tech. Rept. 247*, 1953; R. Carnap, *Der logische Aufbau der Welt*, 1928; *Syntax der Sprache*, 1942; *Introduction to Semantics*, 1942.
- Colin Cherry, *On human communication*, New York und London 1948.
- A. J. Chintschin, *Über grundlegende Sätze der Informationstheorie*, in: *Arbeiten zur Informationstheorie I*, Berlin 1957.
- E. M. Cioran, *Abhandlung über den Zerfall*.
- Louis Couffignal, *Denkmaschinen*. Übers. von E. Walther, Stuttgart 1955.
- B. Croce, *Werke, Kleine Schriften II*, 1929.
- E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948.
- René Descartes, *Discours de la méthode*, 1637; *Meditationes de prima philosophia*, 1641; *Briefe*, hrsg. von Max Bense, 1948.
- Jean-Louis Destouches, *Physique moderne et philosophie*, 1939.
- Denis Diderot; *Encyclopédie*, 1751.
- P. u. T. Ehrenfest, *Begriffliche Grundlagen der Statistischen Auffassung in der Mechanik*, *Encyklopädie der Mathematischen Wissenschaften*, Bd. IV, 1907-1914.
- Claude-Louis Estève, *Etudes Philosophiques sur l'expression littéraire*, Paris 1938.
- James Feibleman, *The Hypothesis of Aesthetic Measure*, in: *Philosophy of Science*, Vol. 12, Nr. 3, 1945.
- H. Fischer, *Die Aktualität Plotins*, München 1956.
- Helmar Frank, *Grundlagenprobleme der Informationsästhetik*, Diss. Stuttgart 1959; *Théorie informationnelle de la réalisation et perception dans l'art du mime*, in: *Cahiers d'Etudes de Radio-Télévision*, 23, 1959.
- Gottlob Frege, *Begriffsschrift*, Halle a. S. 1879.
- W. Fucks, *Mathematische Analyse von Sprachelementen, Sprachstil und Sprachen*, in: *Forschungsberichte des Landes Nordrhein-Westfalen*, 1955.
- Denis u. André Gabor, *An essay on the mathematical theory of freedom*. In: *Jour. Roy. Stat. Soc. Ser. A*, 117, 1954.
- Galileo Galilei, *Opera*, ed. nazionale, Firenze 1889.
- Ortega y Gasset, *Vom Menschen als utopischem Wesen*, dt. Ed. Stuttgart 1951.
- Arnold Geulincx, *Ethik*, 1665.
- Maurice Gieure, *Initiation à l'oeuvre de Picasso*, Paris 1951.
- J. W. Gibbs, *Elementary Principles in statistical mechanics with especial reference to the rational foundation of thermodynamics*, 1902.

Jean Giono, *Der Husar auf dem Dach*, Stuttgart 1952; *Ein König allein*, Stuttgart 1951.

Albert Gleizes, *Kubismus*, 1928.

Wolfgang von Goethe: *Die Leiden des jungen Werther*, 1774; *Wahlverwandtschaften*, 1809.

E. H. Gombrich, *Geschichte der Kunst*, Köln/Berlin 1953.

William Goyen, *Das Haus aus Hauch*, übers. von E. R. Curtius, 1952.

Julien Green, *Leviathan*; *Clefs de la mort*; *Tagebücher*.

B. Groethuysen, *Mythes et Portraits*, Paris 1947.

Gotthard Günther, *Transzendente Logik und Logistik*, in: *Tatwelt*, 1941; *Das Bewußtsein der Maschinen. Eine Metaphysik der Kybernetik*. Krefeld und Baden-Baden 1957; *Idee und Grundriß einer nicht-aristotelischen Logik*, I, 1959.

Pierre Guiraud, *La Sémantique*, Ed. *Que sais-je?* Nr. 655, Paris 1959; *Les caractères statistiques du vocabulaire*, Paris 1954.

Rul Gunzenhäuser, *Ästhetisches Maß und Ästhetische Information. Einführung in die Theorie* G. D. Birkhoffs und die Redundanztheorie ästhetischer Prozesse. (Diss.) Quickborn b. Hamburg 1962.

H. Hake und R. Hyman, *Perception of the statistical structure of a random series of binary symbols*, in: *Journ. of exp. Psych.*, Vol. 45, H. 1, 1953.

Nicolai Hartmann, *Zur Grundlegung der Ontologie*, Meisenheim 1948³.

Nathaniel Hawthorne, *Der magische Kreis des Mr. Wakefield*, in: *Neue Zeitung*, Nr. 180, 1953.

S. J. Hayakawa, *Note on the Semantics of modern art*, in: *ETC*, Vol. IV, H. 4, 1947.

G. W. F. Hegel, *Phänomenologie*, 1807 (1949); *Wissenschaft der Logik* 1812 (1948); *Vorlesungen über die Ästhetik*, 1835 (1953);

Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, 1927; *Was ist Metaphysik?* 1929; *Holzwege*, 1950; *Was heißt denken?* Merkur 1952.

Werner Heisenberg, *Die physikalischen Prinzipien der Quantenmechanik*, 1930; *Über den Begriff „abgeschlossene Theorie“*, in: *Dialectica*, 1948.

Helmut Heißenbüttel, *Reduzierte Sprache*, *Augenblick* 4, 1955; *Abstrakte Prosa*, in: *Texte und Zeichen* 7, 1956.

Ernest Hemingway, *storys*, dt. Ausg. „49 storys“, Reinbek b. Hamburg 1956.

G. Herdan, *Language as Choice and Chance*, 1956.

H. Hermes, *Mathematik im XX. Jahrhundert*, *Forscher und Wissenschaftl. in Europa*, 1956.

Heinrich Hertz, *Prinzipien der Mechanik*, 1894.

L. A. Hiller, *Informationstheorie und Computermusik*, *Darmstädter Gespräch*, Mainz 1964.

E. Hoffmann, *Die Sprache und die archaische Logik*, *Heidelberger Abhandlungen* 1925.

G. R. Hocke, *Über Manierismus in Tradition und Moderne*, *Freundesgabe (Ernst Robert Curtius zum 14. April 1956)*, Merkur, Nr. 98 bzw. 100, 1956.

E. Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, 1913/1954; *Cartesianische Meditationen*, 1929/1953; *Logische Untersuchungen I-II*, 1900; *Husserliana I-IV*, 1950 ff.

Friedrich Hölderlin, *Hyperion*, 1793.

G. Jacoby, *Allgemeine Ontologie der Wirklichkeit*, 1925.

W. Jackson, *Communication Theory*, 1953.

R. Jakobson und M. Halle, *Fundamentals of Language*, 1956.

G. Jedlicka, *Pariser Tagebuch*, 1953

James Joyce, *Ulysses*, 1930.

F. W. Kaeding, *Häufigkeitwörterbuch der deutschen Sprache*, 1898.

Franz Kafka, Gesammelte Werke, Berlin und Frankfurt a. M. 1935, 1946 ff.; Der plötzliche Spaziergang, Erzählungen und kleine Prosa, 1953.

E. Kaila, Physikalismus und Phänomenalismus, Theoria, VIII, 1942.

W. Kandinsky, Über das geistige in der Kunst, 1952⁴.

Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft, 1781.

Sören Kierkegaard, Entweder – Oder, Leipzig 1939; Philosophische Brocken, Düsseldorf 1952, Furcht und Zittern, Düsseldorf 1952; Unwissenschaftliche Nachschrift, Düsseldorf 1953; Einübung im Christentum, Köln und Olten, 1951.

G. Köthe, Nicolas Bourbaki, Die neue Ordnung der Mathematik, Forscher und Wissenschaftler in Europa, 1956.

K. H. Kramer, Der spermatische Stil, in: Das Lot, H. 3.

Lagrange, Mécanique Analytique, 1789.

P. L. Landsberg, Versuch über die Erfahrung des Todes, 1932.

Susanne K. Langer, Abstraction in Science and Abstraction in Art, in: Structure Method and Meaning, 1951; Philosophy in a New Key, New York 1942.

G. W. Leibniz, Monadologie, 1720; Théodicée, 1710; Aus der Vorrede zum Marius Nizolius, 1670; Mathesis universalis; De connexione inter res et verba et veritatis realitate.

G. E. Lessing, Laokoon oder die Grenzen der Malerei und Poesie, 1766.

S. Lésniewski, Über die Grundlagen der Ontologie, Comp. rend. d. séances d. 1. Soc. d. Sciences et des Lettres d. Varsovie, XXIII, 1930.

C. Lejewski, Zu Lésniewskis Ontologie, in Ratio II, 1957/58.

Theodor Lipps, Ästhetik, 1903-06.

K. Lorenz, Über die Bildung des Instinktbegriffs, in: Naturwissenschaften 1937; Die angeborenen Formen möglicher Erfahrung, in: Ztsch. f. Tierpsychologie, Vol. 2.

Victor Lowe, The Development of Whiteheads Philosophy, in: P. A. Schilpp, The Philosophy of Alfred Whitehead, 1941 (1951).

G. Ludwig, Grundlagen der Quantenmechanik, 1954.

G. Lukacs, Beiträge zur Ästhetik, 1954; Das Spielerische und seine Hintergründe, in: Aufbau, Jg. 11, H. 6, 1955; Ästhetik, Teil I, (Band 11 der Werke), 1964.

Th. Lutz, Über ein Programm zur Synthese stochastisch-logischer Texte, in: Grundlagenstudien, Jg. 1, H. 1, 1960; Stochastische Texte, in: Augenblick, 4. Jg., H. 1, 1959

Benoit Mandelbrot, Linguistique statistique macroscopique, Paris 1957.

A. March, Die physikalische Erkenntnis und ihre Grenzen, 1955.

Karl Marx, Pariser Manuskripte, 1950; Das kommunistische Manifest, 1848.

F. O. Matthiessen, Amerikanische Renaissance, 1946.

James Clerk Maxwell, Über Faradays Kraftlinien, in: Ostwald's Klassiker, Nr. 69.

Hermann Melville, Moby Dick, 1851; Billy Budd und andere Erzählungen, Hamburg 1947; Das Ei, von Plotinus Plinlimmon, in: Merkur 1951, H. 44.

Maurice Merleau-Ponty, Der Mensch und die Widerständigkeit des Daseins, in: Merkur, 1952, H. 44.

Marin Mersenne, in: R. Lenoble, Mersenne ou la naissance du mécanisme, Paris 1943.

W. Meyer-Eppler, Grundlagen und Anwendungen der Informationstheorie, 1959.

H. Michaux, Linienabenteuer, übers. von E. Walther, Stuttgart; Mouvements, 1951.

G. A. Miller, Language and Communication, 1951

Henry Miller, Obszönität und das Gesetz der Reflexion, in: Lot, Buch 6.

Piet Mondrian, Neue Gestaltung, Bauhausbuch 5; Plastic Art and Pure Plastic Art, 1950.

A. A. Moles, Comment peut-on „mesurer“ le message parlé? in: Folia Phoniatrica 4, 3, 1952; La structure physique du signal musical. in: Rev. Sci. 1953; Informationstheorie der Musik, in: NFT 3, 1956; Théorie de l'information et perception esthétique, Paris 1958.

Jules Monnerot, Soziologie des Kommunismus, Köln 1952.

Michel de Montaigne; Essays, Wien 1797.

Henry Moore, in: Neue Zeitung 192/1953.

Charles W. Morris, Foundation of the Theory of Signs, 1938; Esthetics and the Theory of Signs, 1939; Signs, Language and Behavior, 1946.

M. Nadeau, Samuel Beckett, in: Texte und Zeichen 6, 1956.

Friedrich Nietzsche, Gesammelte Werke, Stuttgart 1930.

Brice Parain, Recherches sur la nature et les fonctions du langage, 1942.

Blaise Pascal, Pensées sur la religion, 1670 (dt. 1937); Die kleinen Schriften, 1938; Über die Leidenschaften der Liebe, 1949.

I. P. Pawlow, Die höchste Nerventätigkeit von Tieren, 1926.

Ch. S. Peirce, Collected Papers, 2. Aufl. 1960.

H. Pichler, Über Christian Wolffs Ontologie, 1910.

M. Planck, Mechanische Bedeutung der Temperatur und Entropie, Festschrift f. L. Boltzmann, 1904.

Edgar Allan Poe, Deutsche Gesamtausgabe, Minden 1911-14.

Francis Ponge, Le Parti pris des Choses, 1942; Le peintre à l'étude, 1952; Grand Recueil, 1961.

E. Pound, Mediaevalismus, in: Fragmente 1, Freiburg.

Marcel Proust, A la recherche du temps perdu, 1913.

Thomas de Quincey, Der Mord als eine der schönen Künste betrachtet, Minden 1913.

François Rabelais, Gargantua et Pantagruel, 1532 (dt. Leipzig 1832-41).

Hans Reichenbach, Axiomatik der rel. Raum-Zeit-Lehre, 1924; Philosophie der Raum-Zeitlehre, 1928; Philosophische Grundlagen der Quantenmechanik, 1949.

L. N. Roberts, Art as Icon, An interpretation of C. W. Morris, in: Tulane Studies in Philosophy, 1955, IV.

M. A. Rosenstiel, Traité de la couleur, 1940.

Joseph Roth, Beichte eines Mörders, 1936.

Jean Paul Sartre, L'être et le néant, 1943 (dt. 1953); Discours de Descartes, dt. 1946; Saint Genet, 1952; Situations I-III, dt. Ausgabe unter dem Titel „Essays“, 1956.

F. de Saussure, Grundfragen der allgem. Sprachwissenschaft, 1931.

Arno Schmidt, Die Umsiedler, 1953.

Heinrich Scholz, Semesterberichte, Münster 1935.

C. E. Shannon u. W. Weaver, The Mathematical Theory of Communication, 1949.

A. Speiser, Die mathematische Denkweise, 1933; Geistige Arbeit, 1956.

W. Stegmüller, Das Wahrheitsproblem und die Idee der Semantik, 1957.

W. Stein, Der Begriff des Schwerpunktes bei Archimedes, in: Quellen und Studien z. Gesch. d. Math. I, 1931.

E. Strauß, Sinn der Sinne, 1956.

Henry D. Thoreau, Walden, 1854 (dt. Berlin 1914).

Alan M. Turing, On computable numbers with an application to the Entscheidungsproblem, in: Proc. London Math. Soc. ser. 2, 42, 1936/37.

Jean Wahl, Etudes Kierkegaardianes, 1938.

Martin Walser, Arno Schmidts Sprache, in: Aufklärung, 2. Jg., H. 3.

Elisabeth Walther, Die Textphänomenologie Ponges, in: Grundlagenstudien 3, Stuttgart 1960; Die Bedeutung der Zeichentheorie bei Charles Sanders Peirce, in: Grundlagenstudien, Bd. 3, H. 2, 1962; Francis Ponge. Monographie. Köln 1965.

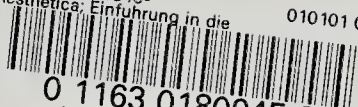
Oskar Walzel, Wechselseitige Erhellung der Künste, 1917.

H. Weinstock, Die Bedeutung von Musik, in: Perspektiven 3, 1953.

- A. Wellek, *Ganzheitspsychologie und Strukturtheorie*, 1955.
- H. Weyl, *Symmetrie*, engl. u. dt. Ausgabe. 1955/56.
- A. N. Whitehead, *Process and Reality, an Essay in Cosmology*, 1929; *Proceedings and Adresses*, in: *Phil. Rev.* 46, 2, 1937; *Wissenschaft und Moderne Welt*, dt. Ausg. 1949.
- N. Wiener, *Cybernetics or control and communication in the animal and the machine*, Paris, Cambridge, New York 1948; *Mensch und Menschmaschine*, 1952.
- Tennessee Williams, *Der schwarze Masseur*, in: *Das Lot*, Buch 5.
- Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 1922/51; *Philosophische Untersuchung*, 1953; *Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik*, 1956.
- B. L. Whorf, *Language, thought and reality*, 1916; *Four articles on metalinguistics*, Washington, 1950.
- Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915.
- G. H. Wright, *An Essay in Modal Logic*, 1951.
- H. Zeise, *Thermodynamik I*, 1944.
- A. Zeising, *Jahrbücher für Wissenschaft und Leben*, 1848, 2; *Ästhetische Forschungen*, 1855.
- G. K. Zipf, *Human behavior and the principle of least effort*, Cambridge (Mass.) 1949.

BH 203 .B4
Bense, Max, 1910-
Aesthetica: Einführung in die

010101 000



0 1163 0180945 9
TRENT UNIVERSITY

BH 203 .B4

Bense, Max

Aesthetica

DATE	ISSUED TO
	65356
ILL	Mr Gill 12/5/69.
ILL	Lab... 14/1/70.

65356

BH
203
B4

Bense, Max
Aesthetica

Trent
University

