

MAX BENSE

AGIS

PROGRAMMIERUNG DES SCHÖNEN

Max Benses informationelle Ästhetik schließt mit einer *Allgemeinen Texttheorie* ab, die, auf der Grundlage statistischer Untersuchungen von Fucks, Herdan, Mandelbrot u. a., als *Modell der neuen statistischen Zeichen-Ästhetik* aufgefaßt werden kann.

Die Allgemeine Texttheorie bezieht sich auf jede Art von Text, schließt also die ästhetische Theorie der Poesie und Prosa, aber auch der wissenschaftlichen Sprachen, Werbesprachen und abstrakten Sprachen usw. ein.

Der Begriff Text wird dabei als derjenige sprachliche Zustand aufgefaßt, der statistische bzw. informationelle, semantische bzw. ästhetische Formen meint, aus deren Materialität Poesie und Prosa im klassischen Sinne erst hervorgehen. Der Begriff Text zielt also *nicht auf vor-ästhetische Zustände der Sprache ab, sondern auf vorpoetische und vorprosaische*. Er bestimmt gewissermaßen die *archaischen theoretischen Fundamente der Literatur*.

Allgemeine Texttheorie umfaßt also *Textstatistik, Textsemantik, Textphänomenologie* und *Textästhetik*. Der bisher völlig unklar oder falsch verwendete Ausdruck Logik der Dichtung verschwindet zugunsten des genau formulierbaren Ausdrucks Textsemantik, der den Begriff Textlogik mit umfaßt.

Es werden also sowohl *numerische* wie *essentielle* Überlegungen zum Begriff Text angestellt.

Die Allgemeine Texttheorie erscheint als *Grundlagenforschung* für zukünftige Literaturwissenschaft und Literaturtheorie. Sie will *exakte Mittel* einführen und der beliebigen üblichen Interpretation, soweit sie nicht historische Fakten herstellt, ein Ende bereiten. Nicht die semantische, inhaltliche Literaturbeschrei-

© 1960 by Agis-Verlag Baden-Baden und Krefeld
Satz und Druck Dr. Willy Schmidt, Baden-Baden
Umschlagentwurf K. Jürgen-Fischer
Printed in Germany

Für die Pariser Freunde

INHALT

Vorwort über die Idee unserer Zivilisation

Ästhetik und Physik

Das Existenzproblem der Kunst

Extrakt der Statistischen Ästhetik

Zusätze

Exkurs über Walter Benjamin und Ludwig Wittgenstein

Der Begriff Text, erste Annäherung

Textstatistik

Klassifikation in der Literaturtheorie

Allgemeine Texttheorie

Klassifikation der Texte

Text und Kontext

Textästhetik

Reflektierbarkeit der Texte

Metatheorie und Metatext

Visuelle Texte

Abschließende Unterscheidung, klassische und nichtklassische Texte

Vorwort über die Idee unserer Zivilisation

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 diese 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. mit 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 Wissenschaftstheorie der Begriff des Wissens durch die Wahrheit, in der Informationstheorie durch die Wahrscheinlichkeit dirigiert. In dem Maße wie das theoretische Funktionieren 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 Ratio-

nalität 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 entspricht 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 widmet, 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 evidenten *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 „Naturschöne“ (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 Proportionenlehre), 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 berühmt gewordenen „Philosophie der Quan-

tenmechanik“ 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' „*Aesthetics 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 Feststel-

lung 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 „nichtschrön“ zu sein, ganz anders gedeutet werden muß als bisher. Bisher sprach man dabei von etwas Substanzhaftem, vom Wesen des Kunstwerks, kurz von etwas Seinsmäßigem, 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 nichtschön 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 nichtschön 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 regressive 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 Per-

fektion 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 unerlässliches 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 Seinshematik, 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 „gegenständiglich“ 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.

Extrakt der statistischen Ästhetik

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 wahr-scheinlichkeitstheoretischer 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 Kunst-

theorie 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 konstituierten, 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 nichtphysikalischen Zustandsgröße der „Information“ (die eine Ordnung charakterisiert, wie ich analog sagen möchte) andererseits anbetrifft, so sind dafür die Überlegungen von L. Szilard (1929) und L. Brillouin (1949) maßgebend geworden. Durch diese Überlegungen wird jedem Betrag an Information ein gewisser Betrag an negativer Entropie zugeordnet. Information wird dann als Negentropie bestimmt.

Der nachrichtentechnische Begriff der Information ist also zunächst mit dem physikalischen Begriff der Entropie verknüpfbar. 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 seman-

tische 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 Zeichen-ästhetik, 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 Informations-ästhetik 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 makro-ästhetischen 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, symbol und index 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 rechen-technische 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 ästhetischen 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 $p_1, p_2 \dots p_n$ so hat die Gesamtinformation den Wert

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

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. Mirò 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 Unwahr-

scheinlichkeit im Sinne zunehmender partikularer Anordnung gekennzeichnet. Da aber ästhetische Prozesse als Realisationen verlaufen und die Realisationen durch Wahrnehmbarkeit gekennzeichnet sind, darf die Unwahrscheinlichkeit der partikularen 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, tatsächlich 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 Redundanzen 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.

In der Literaturtheorie Ezra Pounds, enthalten z. B. in „ABC of Reading“ und in „How to Read“, spielen drei Verfahren eine Rolle, „Worte mit Sinn aufzuladen“, wie Pound sich ausdrückt: „Phanopoeia“, „Melopoeia“ und „Logopoeia“, also visuelle, klangliche und logische Wortverwendung. Der Ausdruck „Sinn“ bleibt an und für sich, wie vieles bei Pound, unbestimmt. Aber da er offensichtlich eine sowohl semantische wie auch ästhetische Funktion besitzt und da weiterhin Sprache bei Ezra Pound deutlich genug als ein „Mittel zur Mitteilung“ eingeführt wird, läßt er sich als „Information“ deuten. Tatsächlich kann Information, semantisch wie ästhetisch, visuell-bildhaft, klanglich-melodisch oder logisch-grammatisch konstituiert werden. Interessant ist noch, daß für Pound die eigentliche ästhetische Manifestation der Worte durch „Logopoeia“ erfolgt; es sei die am „spätesten“ aufgekommene Erscheinungsform, aber auch die „hei-

kelste“ und „unzuverlässigste“. Wir würden sagen, daß die ästhetische Sensibilität einer ästhetischen Information mit dem Gehalt an „Logopoeia“ ansteigt. Die durch Mittel der Logik konstituierte ästhetische Information scheint mir also die ästhetisch, genauer mikroästhetisch abhängigste und empfindlichste zu sein. Diese Dinge sind indessen nur im Zusammenhang mit der modernen Meta-Linguistik, etwa dem System von Benjamin Whorf, das durchaus als Kommunikationssystem gedeutet werden kann, zu untersuchen und zu beurteilen.

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 Seinsthematik, eine kommunikative Seinsthematik, 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 angemessenere — dem Horizont des Machens angemessenere — 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 Konfinien 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 nachrichten-technischen 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 bestärkt 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 Victor Lowes Darstellung bilden creativity, eternal objects, actual occasions und prehensions die Grundbegriffe whiteheadscher Kosmologie. Ich würde realisation 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 „*aethetica 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

men 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 Claudiussschen 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 Informationsbeträge einer ästhetischen Information sind in jedem Falle *Realisationsbeträge*, 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. Selbstverständlich kann man die Redundanz, die Breite der Wiederholung auch größer werden lassen. Es tritt dann, z. B. in Texten Gertrude Steins, der eigentümliche Effekt auf, daß triviale Informationen sich als ästhetische enthüllen.

„Money is what words are.
Words are what money is.
Is money what words are
Are words what money is.“

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 Redun-

danz 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 als 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 Ikon, Symbol und Index) zu beziehen und ihm etwas allgemeiner den Sinn von statistischer Plastizität 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.*

Exkurs über Walter Benjamin und Ludwig Wittgenstein

Man wird — im Rahmen der deutschen Sprache — gleichzeitig auf Walter Benjamin und Ludwig Wittgenstein zurückgreifen müssen, wenn man sich von der Praxis der Texte als der Praxis einer Theorie her Zugang verschaffen will zu jenem allgemeineren Begriff von Information, der einerseits aus dem konkreten der Umgangssprache und andererseits aus dem abstrakten der Wissenschaften gewonnen werden kann. Ich meine also jenen Begriff von Information, der sowohl die logische wie auch die ästhetische Seite der Sprache und der Texte beeinflusst. Vor allem durch das, was man Information nennt, wird ja der Wortaspekt der Sprache ein Weltaspekt, ihre Zeichenthematik eine Seinsthematik. Man ist geneigt, auf Karl Kraus zu verweisen, aber uns scheint, daß weder seine Theorie noch seine Praxis, weder seine Kritik noch seine Polemik sich ausreichend von inneren Unruhen befreit haben, um auf die Dauer klar und überzeugend zu bleiben.

Beide, Walter Benjamin und Ludwig Wittgenstein, haben sich abstrakte Vorstellungen über Sprache gemacht, denen mindestens im Prinzip konkrete Verwirklichungen entsprechen können. Aktuelle Theorien im Sinne potentieller Texte. Man gewinnt sehr schnell den Eindruck, daß dies beiden vorgeschwebt hat. Was die Theorie betrifft, so denke ich bei Benjamin an „Über die Sprache“, an „Über einige Motive bei Baudelaire“ und an „Ursprung des deutschen Trauerspiels“; was die verwirklichten Texte angeht, so nenne ich diese Arbeiten selbst, dann aber vor allem „Einbahnstraße“, „Berliner Kindheit“, „Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts“ und kleinere „Lesestücke“ wie „Moskau“, „Neapel“ und dergl. Bei Ludwig Wittgenstein muß man sich, was Theorie und Text anbetrifft, natürlich gleichermaßen auf den „Traktat“ und die „Untersuchungen“ beziehen. Ich spreche selbstverständlich nicht von persönlichen, historischen Beziehungen, ich meine nur systematische Zusammenhänge, Zusammenhänge in den Prinzipien und in ihren Verifikationen.

Sprache als Ereignis im Universum, Sprache als zugleich phänomenologische wie kosmologische Aktion, Sprache als in jedem Falle seins- oder nichtseinssetzende Kraft, Benennung als Verwirklichung oder als Aufhebung, das bezeichnet wohl für beide

den Grund, auf dem sie ihre subtilen Überlegungen entwickelten, der eine mehr in logischer, der andere mehr in rhetorischer Richtung. Es handelt sich also nicht um eine Metaphysik, die man bei diesem oder jenem auftauchen sieht. Bei dem einen zerstört der Sinn der Logik, bei dem anderen der Sinn der Rhetorik diese eminente Gefahr, in der sich jeder befindet, der über Sprache nachdenkt. Deshalb auch keine Erinnerung an Karl Kraus. Die Reinheit seiner Grammatik und die Stringenz seiner Schlüsse sind ebenso eine Täuschung wie die Schönheit seines Stils. Sie werden beständig von metaphysischen Eitelkeiten heimgesucht, die die Substanz dem Detail zum Opfer bringen. Kleinbürgerei in der Polytechnik der Prosa. Ich glaube Albert Ehrenstein hat sie ihm schon vorgeworfen.

Texte, wie sie in jeder fortgeschrittenen Zivilisation, in der die Realität stärker ihren technischen als ihren natürlichen Zustand erweist, gebraucht und verbraucht werden, von der Werbung bis zur Unterhaltung, von der Nachricht bis zur Reportage, vom Rezept bis zur Literatur, haben zur Kommunikation keine metaphysischen, wohl aber logische und rhetorische Energien nötig. Das Verhältnis von Information und Propaganda, das so leicht zu einem Mißverhältnis wird, beruht in starkem Maße auf den Proportionen zwischen logischen und rhetorischen Mitteln oder auf ihrem Zerfall. Man wird nicht leugnen können, daß die großen kommunikativen Bewegungen unseres Typs von Zivilisation auf Information und Propaganda beruhen. Folgerichtig haben Walter Benjamin und Ludwig Wittgenstein das metaphysische Zeugnis durch den Syllogismus und durch den Topos ersetzt. Im Bereich der Sprache ist aber der Schnittpunkt von Syllogistik und Topik stets ein ästhetischer Ort.

Indem man zwischen mikrolinguistischen und makrolinguistischen Mitteln unterscheidet, bemerkt man wie sehr auf der einen Seite der Schluß und auf der anderen Seite der Topos die makrolinguistische Gestalt eines Textes mikrolinguistisch aufarbeitet. Und wiederum auch hier keine Erinnerung an Karl Kraus. Seine mikrolinguistische Aufarbeitung der Texte hat noch in den meisten Fällen einen makrolinguistischen Sprachleib zerstört, ganz davon zu schweigen, daß er sinnlicher und wahrnehmbarer geworden wäre. Hier ist übrigens Gelegenheit, darauf hinzuweisen, daß ein Topos immer stärker die Gestalt, die Ganzheit eines

Textes betont, während der Schluß die Struktur hervorhebt. In diesem Sinne schreibt Wittgenstein: „Denn, ist das Ding durch nichts hervorgehoben, so kann ich es nicht hervorheben, denn sonst ist es eben hervorgehoben“. Benjamin: „Im Spalt des kaum geöffneten Speiseschranks drang meine Hand wie ein Liebender durch die Nacht vor. War sie dann in der Finsternis zu Hause, tastete sie nach Zucker oder Mandeln, nach Sultaninen oder Eingemachtem.“

Für Walter Benjamin ist „jede Mitteilung geistiger Inhalte . . . Sprache“, wie es in „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“ heißt. Sprache ist ein auf „Mitteilung geistiger Inhalte“ gerichtetes Prinzip. Diese Wiederholung betont die Funktion der Mitteilung. Diese Funktion ist universell. Jeder Ausdruck, der geistige Inhalte mitteilt, ist Sprache. Ludwig Wittgenstein geht nicht so weit. In den „Philosophischen Untersuchungen“, wo deutlicher von der Sprache als von den Sätzen wie im „Traktat“ die Rede ist, wird erklärt, daß nicht alles, was wir Sprache nennen, der „Verständigung“ dient. Zweifellos geht aber der Verständigung die Mitteilung voran. Wenn nicht alles der Verständigung dient, dient auch nicht alles der Mitteilung. Und so fügt Wittgenstein der Funktion der Verständigung noch die Funktion des Spiels hinzu. Im „Traktat“ wird die kosmologische Rolle der Sprache unter dem Aspekt der Zeichen, des Ausdrucks, der Darstellung gesehen. In den „Untersuchungen“ erscheint die Sprache als „Sprachspiel“.

Walter Benjamin unterscheidet genau zwischen der mitteilenden Sprache und dem geistigen Wesen, das sie mitteilt. „Die Unterscheidung zwischen dem geistigen Wesen und dem sprachlichen, in dem es mitteilt, ist die ursprünglichste in einer sprachtheoretischen Untersuchung . . .“ Die Sache verschärft sich in der Formulierung: „Es ist fundamental zu wissen, daß dieses geistige Wesen sich in der Sprache mitteilt und nicht durch die Sprache.“ Bei Ludwig Wittgenstein heißt das: „Was sich in der Sprache ausdrückt, können wir nicht durch sie ausdrücken . . . Was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden.“ Aber bei beiden werden die Klüfte sogleich wieder geschlossen. Bei Wittgenstein hängen Satz und Sachverhalt, den er darstellt, über die logische Form zusammen. Der Satz zeigt die logische Form des Sachverhalts, von dem er spricht. Bei Benjamin ist das geistige Wesen mit

dem sprachlichen identisch „nur sofern es mitteilbar ist.“ Die Logik bei Wittgenstein und die Information bei Benjamin. Wittgensteins Formulierung: „Der Satz zeigt die logische Form der Wirklichkeit“ entspricht Benjamins These: „Das sprachliche Wesen der Dinge ist ihre Sprache.“ Die Identifizierung der Sprache als Darstellung bei Wittgenstein.

Für beide wird der Name der eigentliche Grund, auf dem die Sprache aufruht. „Der Name ist dasjenige, durch das sich nichts mehr, und in dem die Sprache selbst und absolut sich mitteilt. Im Namen ist das geistige Wesen, das sich mitteilt, die Sprache.“ Dieser Stelle Benjamins aus „Über Sprache . . .“ entspricht eine Stelle Wittgensteins aus den „Untersuchungen“: „Was die Namen der Sprache bezeichnen, muß unzerstörbar sein: denn man muß den Zustand beschreiben können, in dem alles, was zerstörbar ist, zerstört ist. Und in dieser Beschreibung wird es Wörter geben; und was ihnen entspricht, darf dann nicht zerstört sein, denn sonst hätten die Wörter keine Bedeutung.“

Natürlich könnte alles das, was Walter Benjamin als „geistiges Wesen“ der Sprache zusammenfaßt, für Ludwig Wittgenstein nichts anderes bedeuten als „sprachliches Wesen.“ Sogar unabhängig davon, ob mitgeteilt wird oder nicht. Benjamin identifiziert in der Mitteilung, Wittgenstein in der Grammatik. „Das Wesen ist in der Grammatik ausgesprochen“ heißt es in den „Philosophischen Untersuchungen“. Insofern geht Wittgenstein wieder über Benjamin hinaus.

Interessant ist, daß beide schließlich einen Instinkt gegen das Bürgerliche entwickeln und daß sie das Bürgerliche auch in der Sprache diagnostizieren. In Wittgensteins „Untersuchungen“ findet sich die Notiz: „Die bürgerliche Stellung des Widerspruchs, oder seine Stellung in der bürgerlichen Welt: das ist das Problem“. Benjamin formuliert in „Über Sprache“ als „bürgerliche Auffassung der Sprache, deren Unhaltbarkeit und Leere“ sich erweisen würde, diese: „Das Mittel der Mitteilung ist das Wort, ihr Gegenstand die Sache, ihr Adressat der Mensch.“ Diese Divergenz soll aufgehoben werden wie bei Wittgenstein die Trennung zwischen „sprachlichem Ausdruck“ und „Bedeutung“: „Wenn ich in der Sprache denke, so schweben mir nicht neben dem sprachlichen Ausdruck noch ‚Bedeutungen‘ vor; sondern die Sprache selbst ist das Vehikel des Denkens.“

(In dem Maße, wie Wittgensteins Identifizierung von Sprache und Logik oder Wesen und Grammatik die bürgerlichen Vorstellungen von Philosophie und Weltanschauung liquidierte, so beabsichtigt Benjamin mit seiner Identifizierung von Sprache und Mitteilung oder sprachlichem Wesen und universaler Information eine Beseitigung des bloßen Mittel- und Waren-Charakters der Sprache, an der die bürgerliche Gesellschaft interessiert ist.)

Geläufig ist Benjamin die Konkurrenz zwischen Erfahrung und Information, die z. B. in der Presse zu einer Abdichtung der Information gegen die Erfahrung dient. Es ist immer die gleiche mögliche Misere der Sprache, wenn man ihren Charakter radikal als Mitteilung versteht: der Verlust der Sprache an Sachverhalt zwischen Information und Propaganda, ein Thema, das Benjamin in „Über einige Motive bei Baudelaire“ in den Rang der Literaturmetaphysik erhebt. Man kann entsprechend bei Wittgenstein von einer Konkurrenz zwischen Satz und Bedeutung sprechen. Die Grammatik sichert die Bedeutung gegen den Gebrauch, durch den sie bestimmt wird. Die Gefahr besteht darin, daß Bedeutung von außen zufließen kann oder daß sie entweicht. Es sind Transportfragen der Information, die hier eine Rolle spielen. Der Transport einer Information benötigt Redundanz, der sie stabil, transportabel macht, die Sicherung gegen Erfahrung gehört zur schematischen Arbeit der Redundanz. Mag also einerseits Redundanz bereits die ursprüngliche Information transformieren, so stellt sie doch andererseits ein wirksames Mittel gegen andere Veränderungen während des Transportes dar, vor allem gegen die Dispersion.

Wie Ludwig Wittgenstein (in den „Untersuchungen“) gehört auch Walter Benjamin zu den Wiederentdeckern des „Spiels“ als einem rational darstellbaren Kommunikationsschema. Darin sind sie Vorläufer John von Neumanns oder Benoit Mandelbrots, die aus den essayistischen Vermutungen in die theoretische Explikation vordrangen.

Walter Benjamin geht weder von mathematischen noch von kybernetischen Überlegungen aus. Aber in den ungemein subtilen Darlegungen zu „Baudelaire“ konstatiert er, daß die regelmäßigen Handgriffe des Arbeiters an der Maschine die Manipulation ebenso von ihrer Bedeutung lösen und entleeren wie ein Coup der Hasardpartie gegen den voraufgegangenen abgedichtet wird,

so daß schließlich nur das abstrakte Schema des Spiels sein eigentliches Wesen auszumachen scheint, vollkommene, reine Imitation. Arbeiter und Spieler, so bemerkt Benjamin, könnten am Ende nicht mehr anders als reflektorisch fungieren. Selbst in der privaten Sphäre. Überraschend fügt er hinzu: „Sie leben ihr Dasein als Automaten und ähneln den fiktiven Figuren Bergsons, die ihr Gedächtnis vollkommen liquidiert haben.“ Diese Feststellung überrascht insofern, als Norbert Wiener in „Cybernetics“ darauf aufmerksam macht, daß die Automaten, die heute gebaut werden, nicht in der entleerten, gleichförmig dahin fließenden, puren Zeit Newtons existieren, sondern in der *durée*, in der Dauer Bergsons, der aber, das muß man hinzusetzen, der Verbrauch kategorial zukommt.

Der Begriff Text, erste Annäherung

Der Begriff Text reicht auch ästhetisch weiter als der Begriff Literatur. Natürlich ist Literatur immer Text und Text nicht immer Literatur, aber Text liegt tiefer im Horizont des Machens als Literatur, er verwischt nicht so leicht die Spur der Herstellung, er macht die Halb- und Zwischenformen sichtbarer, er beweist die vielfältigen Stufen der Übergänge und genau auf diesem Umstand beruht seine Funktion der Erweiterung des Begriffs Literatur.

Text bezieht immer Literatur ein, reflektiert beständig auf Literatur und was auf Text zutrifft, wird auf Literatur zutreffen: in diesem Ausmaß kann der Begriff der Literatur am Begriff des Textes erwogen werden und ein Phänomen an einer Realität gespiegelt.

Was gemacht werden soll, ist Literatur; was gemacht wird, ist Text. Daß auch hier das ästhetische Moment im artistischen eingeschlossen ist und die Kunst nur ein wahrscheinlicher Zustand ist, wenn das Machen den Zufall streift, grenzt das Handwerk gegen die Schöpfung ab.

Die artistische Funktion kann gehandhabt werden, die ästhetische nicht; sie bleibt jener überlassen.

Nicht Literatur reflektiert, wie Ponge meint, auf Typographie,

sondern Text. Literatur hat sicher keine schwächere Beziehung zur Zeichenwelt als Text, wohl aber eine andere. Ihre Darstellungsfunktion ist stärker als ihre Mitteilungsfunktion. Literatur hat es mit einem verschlossenen, Text mit einem offenen Sein zu tun. Darauf beruht es, daß Literatur einen ideellen, Text einen materialen Charakter besitzt und daß Literatur einen Zustand des Bewußtseins, Text jedoch einen Zustand außerhalb des Bewußtseins festlegt. Es handelt sich, wie gesagt, um die Differenz zwischen einer Idee und einer Struktur; eine Idee ist abhängig von ihrer Deutung, eine Struktur abhängig von ihrer Wahrnehmung, und Deutungen sind fast nicht übertragbar, aber Strukturen sind immer übertragbar.

Literatur möchte dem Provisorium der Sprache dadurch entgehen, daß sie sich über sie erhebt, Text dadurch, daß er es manifestiert. Nietzsche ist ein Textreservoir größten Ausmaßes; er war kein Erzeuger von Literatur, sondern von Text. Joyce ist ein anderes Reservoir, vielleicht auch Broch und Musil. Kafka ist noch Literatur. Proust ist nicht immer Literatur . . . oder Literatur mit Textbrüchen, aus denen man Stücke herauschlagen kann.

Die Wichtigkeit dieser Tatsache ist nicht hoch genug zu veranschlagen: Nietzsche, Joyce, Gertrude Stein haben den Begriff Literatur zugleich erweitert und zurücktreten lassen und sie haben ihn dadurch erweitert und zurücktreten lassen, daß sie den Begriff Text, nicht den der Literatur, der Prosa oder gar der Poesie ins Zentrum rückten. Ihre Interpretation muß von diesem Punkt ausgehen.

Der Begriff des Stils ist für Literatur, der Begriff Struktur für Text angemessen, d. h. der Sprache wird jetzt Mikroästhetik wesentlich. Auch schließt der Begriff Text die Vorstellung größerer Kontinuität ein, man vermag sich einen unendlichen Text, keine unendliche Literatur zu denken.

Ein Text kann exakt sein, es bietet keine Schwierigkeit, sich vorzustellen, er sei in endlich vielen Schritten entstanden. Der Begriff definiter Text widerspricht also nicht seiner Idee überhaupt. Auch haben die Ausdrücke konkret und abstrakt in Verbindung mit Text noch einen Sinn, ja in seinem Medium gewinnen sie ihn erst, aber es ist nicht möglich, von konkreter oder abstrakter Literatur zu sprechen. Dementsprechend gibt es eine Textfunktion, aber keine Literaturfunktion. Man kann z. B. jede Typographie als

eine Textfunktion auffassen, die in Text überführbar ist, so wie die Satzfunktion ‚X ist weiß‘ in einen Satz überführt werden kann, indem man für X Schnee einsetzt. Oder wird durch den Ausdruck Text eine Literaturfunktion bezeichnet? Der Begriff Text relativiert natürlich, was durch Ausdrücke wie Roman, Novelle, Reportage, Dialog usw. festgelegt werden soll oder nimmt ihm ganz die Bedeutung, denn was dadurch unterschieden wird, sind Makrozustände der Sprache, während dem Kontinuum des Textes vor allem ihre Mikrozustände wichtig sind. Die Graduierung der ästhetischen Information ist überhaupt im Medium des Textes eine andere als im Medium der Literatur, im Text ist sie strukturell und an Mikrozustände gebunden, in der Literatur strebt sie Gestalten an, die Makrozustände realisieren.

Das ist der Grund, weshalb Text der Messung zugänglich ist und Literatur nicht. Messen heißt aus Einheiten aufbauen, und man kann dabei so weit gehen, verschiedene Einheiten anzunehmen, aber der Prozeß wird in allen Fällen ein endlicher sein müssen; der definite Text ist immer der vollkommene, gleichsam das Ideal, und so fungieren Maßstäbe im Medium des Textes und nicht im Medium der Literatur: Text ist feststellbar, Literatur jedoch wird interpretiert.

Das Faktum ist also der *Text*; daß er eine literarische Bedeutung hat, ist eine Interpretation, ähnlich wie eine mathematische Formel durch Interpretation physikalische Bedeutung gewinnt. Insofern geht der Literatur die ästhetische Realität eines Textes ebenso voraus wie der Physik die mathematische Realität einer Formel. Im Verhältnis zum Text stellt Literatur immer die kommunikative Interpretation seiner Information dar.

Textfunktion mit den Argumenten des Ausdrucks, der Darstellung und der Mitteilung; *Textkonzeption* mit den Varietäten der ontologischen, semantischen und syntaktischen Konzeption, Proust, Kafka, Gertrude Stein; *Textrealisation* mit den Modi der Gestalt, Struktur und Mischung.

Text läßt die Motive der Information und der Kommunikation schärfer hervortreten als Literatur; die Zeichennatur, der Charakter des Signalements wird sichtbarer, aber selbstverständlich auch das prekäre Eingeständnis, daß es sich hier überhaupt um ein unselbständiges, unvollständiges und ungewisses Sein handelt,

in dem aber offenbar unsere Intelligenz eine deutlich vernehmbare Rolle zu spielen gedenkt.

Text verrät stärker als Literatur die ästhetische Kategorizität der Realisation im Bau und im Gebrauch der Sprache: er verrät sie in der Mitführung dunkler sprachlicher Zufallselemente, die sich der grammatischen und logischen Determination entziehen und deren Präparation unter Umständen zu den Reizen gehört, die man artistisch nur einem Bereich von Zeichen abgewinnen kann. Der statistische Prozeß der Sprache, also die Ausnutzung von Häufigkeiten und ihrer Schwankungen im Spiel, in Darstellung und Mitteilung, verbirgt in der Wirklichkeit eines Textes seine Wahrscheinlichkeit, und der wahrscheinliche Zustand des Textes, der seinen wirklichen transzendiert, bestätigt mindestens im Prinzip die Möglichkeit eines ästhetischen Prozesses in seinem spezifischen Medium.

Texttheorie ist also Realitätstheorie, die praktisch einen idealen Text mit den gleichen statistischen Mitteln beschreibt wie die Thermodynamik ein ideales Gas. Es handelt sich um eine Beschreibung, die das statistische Verhalten der Elemente betrifft, und der Begriff des Elementes ist allgemein, abstrakt genug, um sich gleichermaßen auf materielle Partikel, die ein Gas bilden, wie auf sprachliche Zeichen zu beziehen, die einen Text darstellen, und zweifellos hat man sich in dieser idealen Physik der Texte am weitesten von ihrer Metaphysik entfernt.

Jeder Text ist ein stationärer Zustand im Medium der Sprache, der wie ein Plasma, ein Wortplasma, ein Satzplasma, zusammengehalten von logischen und semantischen Partikeln, unmerklich um seinen Kontext schwingt.

Daß Kunst dem Zufall überlassen bleiben muß, spezialisiert ihre Technik auf ein Gebiet großer Unkenntnis und bedeutet den Zugang zu ihrem rationalen Wesen.

Der Übergang von der klassischen zur statistischen Ästhetik, der sich in diesen Überlegungen vollzieht, hat die gleichen Folgen wie der Übergang von der klassischen zur statistischen Physik, die vorausgesetzt wird; es handelt sich um die Ersetzung des Ausdrucks Schöpfung durch den Ausdruck statistische Innovation, d. h. durch eine Realisation, die ihr Dasein und ihre Wahrnehmbarkeit einer Auswürfelung, einer Selektion von Häufigkeiten verdankt. Man tritt nicht aus dem Nichts in das Sein, sondern aus

einer Unordnung hoher Entropie in eine Ordnung hoher Information.

In dem Maße, wie ein Text Unkenntnis und Unsicherheit seines Prozesses demonstriert, wächst sein Betrag an ästhetischer Rationalität. Ästhetische Rationalität als Widerstand gegen ästhetische Unsicherheit, in jeder ästhetischen Information ist dieses dialektische Moment enthalten, ist fast eine moralische Aktion.

Die ästhetische Information verleugnet ihren provisorischen Zustand nie; sie ist nur im Experiment herstellbar und ihre moralische Aktion drückt sich in einer Tendenz gegen dieses Provisorium aus, denn außerhalb einer Tendenz kann es ihrer Idee nach keine moralische Aktion geben.

Kreativität, Innovation, ästhetisch oder moralisch genommen, ist also entweder Experiment oder Tendenz. Im Horizont des Machens, in den die Zivilisation fällt, sind *Experiment* und *Tendenz* nicht nur *die reinsten Kategorien des Schöpferischen*, sondern auch die, die den artistischen Sinn des Schöpferischen am wenigsten unterdrücken, dafür aber jede theologische Spontaneität zum Verschwinden bringen.

Text ist im klassischen Fall natürlich immer linearer Text; erst mit visuellen Texten, die essentiell nicht nur gelesen, sondern auch wahrgenommen werden müssen, taucht das Problem nichtlinearer Texte auf. Plakattexte bilden elementare Fälle nichtlinearer Texte. Im Text lassen die ästhetischen Momente der Sprache einerseits und der Literatur andererseits ihre technischen Funktionen erkennen. Man kann sie mathematisch beschreiben und aus ihnen Schlüsse ziehen zur Beantwortung konstruktiver Fragen. Es scheint also, daß auf diese Weise Text zum sprachlichen Medium einer Ästhetik wird, die als technische Wissenschaft — wie die Mechanik im Medium der Materie — fungieren könnte.

Wir haben das Wort. Aber wenn Literatur im Sinne des Erzählens, im Sinne der *fonction fabulatrice* nicht mehr viel wiegt und im Zeitalter des Berichts die Erzählung grundsätzlich nur den Verdacht der Illuminierung auslöst, und unsere Intelligenz weder durch Charaktere mit Gebrechen, Handlungen mit Konflikten oder Lebensläufe mit Schicksalsschlägen unterhalten werden kann, Literatur also die Lage des Menschen weder kennzeichnet noch verändert, wo bleiben wir dann mit dem Wort, mit den diskriminierenden, produktiven und existenzsetzenden Zeichen des Gei-

stes? — Dann sind neue Formen für Texte notwendig, Texte, in denen die neuen Informationen auftreten und mit denen die neuen Kommunikationen eingeleitet werden, also neue Realitäten des Worts und des Geistes, der das Wort hat.

Klassifikation in der Literaturtheorie

Unter Literaturtheorie — „Theory of Literature“ wie sie zuletzt wohl von René Wellek und Austin Warren in ihrem so betitelten Werk (1949) integrierend bezeichnet worden ist — wird im Folgenden die methodische Zusammenfassung aller Untersuchungen verstanden, die Literatur durch das Okular einer Theorie betrachten. Literaturtheorie setzt also in jedem Falle die Thesen vom Sein, von der Erkennbarkeit und von der Herstellbarkeit der Literatur voraus. Als Erklärung betrifft sie vor allem die Herkunft, als Verstehen vor allem das Sein, als Deutung vor allem ihren Sinn und als Programmierung vor allem ihre Funktion. Es ist nicht möglich, Literatur zu erklären, zu verstehen, zu deuten oder zu programmieren ohne die Voraussetzung gewisser Theorien, deren Aufgabe jeweils erklärend, verstehend, deutend oder programmierend ist. Es ist klar, daß erst die Thesen von der Herstellbarkeit und Erkennbarkeit der Literatur eine These vom Sein der Literatur demonstrierbar machen. Außerhalb der diesen Thesen zugeordneten Theorien bedeutet die Existenz von Literatur nur eine Annahme, und führt die Literatur keine theoretische, konsistente und notwendige, sondern eine praktische, anstößige und freie Existenz. Der Zusammenhang aller produktiven geistigen Tätigkeiten im Sinne der Konsistenz und des Widerstandes gegen möglichen Zerfall gehört aber zur Signatur einer humanen und intelligiblen Zivilisation. Die Feststellung eines unerläßlichen Zusammenhangs zwischen Theorie und Literatur entscheidet über die Kohärenz zwischen Intelligenz und Originalität innerhalb unserer Zivilisation. Deshalb sind wir an diesem Thema interessiert.

Das Problem der Literaturtheorie ist ein Problem ihrer inneren Klassifikation, weil deren Breite ihre Reichweite erst ausmacht. Mangelnde innere Klassifikation wirkt sich schlecht aus für die Differenzierung der Bestandteile und Zusätze eines Phänomens,

dem Subtilität und Komplexität nachgesagt wird. Die Konzeption der „Theory of Literature“ Welleks und Warrens zeigt diesen Mangel. Sie stellt zu allgemein auf vage umrissene Wissenschaften wie Historie, Psychologie und Soziologie sowie auf Begriffe allgemeiner Stilistik ab, statt auf feste Theorien, die, nicht-literarischen Ursprungs, auf singuläre literarische Probleme angewendet werden können. Natürlich haben Literaturtheorien eine verdächtige Neigung zum Ideologisieren. Literaturtheorie wird leicht Literaturideologie. Davon ist der New Criticism ebenso wenig frei wie die marxistische Literaturtheorie Georg Lukacs oder die fundamentalontologische Literaturhermeneutik Martin Heideggers oder Emil Staigers, vom Geschwätz der Epigonen und Imitatoren ganz zu schweigen. Unseres Erachtens kann nur eine Literaturtheorie, deren Effekt in der methodischen Anwendung von Theorien nicht-literarischen Ursprungs besteht, dem evidenten Zurückbleiben der ideologisierenden offiziellen und offiziösen Literaturwissenschaft entgegenarbeiten. Rationalität war noch immer der erfolgreichste Gegner der Ideologie. *Literaturtheorie* zerfällt angesichts der genannten Probleme zunächst in zwei umfassende Hauptbereiche, die als Teiltheorien der Literaturtheorie fungieren, in *Literaturmetaphysik* und in *Literaturästhetik*, zwischen denen *Texttheorie* einerseits wie ein Verbindungsstück vermittelt und andererseits wie ein konstituierendes Reservoir wirkt. *Literaturkritik*, die selbstverständlich Literaturtheorie voraussetzt, kann aus dieser abgespalten werden wie Protokollsätze aus jeder perfekten Theorie. Protokollsätze sind Beobachtungen. Also gehören sie zum Realgehalt der Theorie. Literaturkritik, so kann man sagen, ist der Realgehalt einer Literaturtheorie; sie bezeichnet ein experimentelles und operationelles Verifikationsverfahren, das ebenso die informativen wie die kommunikativen Verfahren und Muster zur Geltung bringt. Gerade die Literaturkritik setzt also eine differenzierte literarische Wahrnehmung voraus, die eine *Perzeptionstheorie für Texte* als Teiltheorie der Texttheorie erforderlich macht; es ist klar, daß diese Perzeptionstheorie für Texte sich sowohl auf ihre dokumentarische wie auf ihre ästhetische, auf ihre informative wie auf ihre kommunikative Funktion beziehen muß. Hier schon wird man vermuten dürfen, daß eine Literaturtheorie, die von der Literaturmetaphysik über die Literaturästhetik, Text-

theorie und Perzeptionstheorie eingeschlossen, bis zur Literaturkritik reicht, notwendig das System der Texte, das sie voraussetzen darf und dem sie angemessen ist, wesentlich über den Bereich üblicher literaturwissenschaftlicher Forschung hinaus erweitern muß. Der Geltungsbereich der Theorie soll immer umfassender sein als der Verifikationsbereich. In dem Maße, wie die Texttheorie das konstituierende Material für alle Zweige der Literaturtheorie abgibt, gründet die Idee des Textes in der Idee beliebiger Information, die, aufgebaut aus Zeichen und definiert als gegliederte oder geordnete Zeichenfolge, Gegenstand einer *Allgemeinen Informationstheorie* ist, die heute, gleichgültig, ob es sich um semantische oder ästhetische Information handelt, die im Text gegeben wird, zentrales Thema der *Allgemeinen Nachrichtentechnik* und damit einer *Kommunikationsforschung* ist. Texttheorie bezieht also grundsätzlich nicht nur alle Formen klassischer poetischer und literarischer Produktionen, Gedicht, Drama, Roman, Novelle, Aphorismus, Essay usw. ein, sondern auch Reportage, Feature, Feuilleton, Nachricht, Werbung, Ansage, Begleittexte für visuelle Mitteilungen usw. Indem diese Texttheorie nun in der Allgemeinen Informationstheorie der Kommunikationsforschung gründet, wird jeder Text in einem generellen Sinne als Nachricht verstanden und bedient man sich zur Analyse wie auch zur Synthese der Texte einerseits *statistischer und linguistischer*, andererseits *logischer und semantischer* Verfahren, die durch Shannon, Miller, Carnap, Mandelbrot, Apostel u. a. beschrieben worden sind, beschrieben allerdings nur im Hinblick auf Textanalyse, nicht im Hinblick auf mögliche, prospektive Textsynthesen. Ganz allgemein darf man hier hinzufügen, daß Literaturtheorie überhaupt zu sehr unter dem Aspekt analytischer Behandlung der Texte getrieben worden ist und daß man ihre Bedeutung für Textsynthese, also für die Entwicklung neuer Textformen (Gestalten und Strukturen) noch nicht deutlich genug erkannt hat. Gertrude Stein, Joyce, Ponge, Michaux, Cummings, Kafka, um nur einige wenige zu nennen, haben Texte geschaffen, die einen ersten frühen Eindruck von den Möglichkeiten *programmierbarer Textsynthesen* vermitteln.

Erörtern wir die Einzelheiten. In erster Näherung beschreibt die Literaturmetaphysik den ontologischen Zustand der mit dem Text gegebenen Information. Der Begriff von Metaphysik, der dabei

benutzt wird, entspricht durchaus dem Tatbestand, der dem Begriff innewohnt, daß nämlich der Horizont der (Text-)Wirklichkeit in einer metaphysischen Aussage überstiegen werden muß. Die Literaturmetaphysik demonstriert also den Typus der Seinsthetik, die die (Text-)Wirklichkeit in dem gegebenen Falle konstituiert. Jedes Stück Literatur hat als Textsystem eine seinsetzende Funktion (wie sie eine Zahl auch besitzt), die kategoriale (Objektmitteilungen), relationale (Gesetzmitteilungen) oder auch existenziale (Existenzmitteilungen) Absichten verfolgen kann. Man hat das Recht von der Kategorialontologie, der Relationalontologie oder der Existenzialontologie, kurz von der speziellen Seinsthetik eines Textes der Literatur zu sprechen, je nachdem ob er stärker auf Deskription des Seienden, Darstellung von Relationen oder Selbstexplikation aus ist; auch empfiehlt sich, zwischen der literarischen Seinsthetik eines Prozesses (Prozeß-Ontologie, M. Prousts *A la recherche du temps perdu*) und der literarischen Seinsthetik eines Status (Status-Ontologie, G. Steins *The Making of Americans*) zu unterscheiden. Darüber hinaus weist jeder Text auch eine modale Lage auf; die Feststellung des Textmodus im Sinne der Modi der klassischen und logistischen Modalitätentheorie gehört zur Aufgabe der Literaturmetaphysik (der quasi-normative Modus der Werbetexte, das normative, nicht an Wirklichkeit, sondern an Möglichkeit und Notwendigkeit, also an Erlaubnis und Gebot im Sinne des Bekkerschen Modalitätenkalküls und seiner statistischen und normativen Interpretation orientierbare Instanzenreich in Kafkas „Schloß“, Rilkes Modus der Möglichkeit im „Malte“). Natürlich rechnen zur Literaturmetaphysik auch phänomenologische und gnoseologische Fragestellungen wie sie z. B. bei Gaston Bachelard in „*L'eau et les rêves*“ und in „*La poétique de l'espace*“ auftauchen. „Dans sa nouveauté, dans son activité, l'image poétique a un être propre, un dynamisme propre. Elle relève d'une ontologie directe. C'est à cette ontologie que nous voulons travailler“, schreibt Bachelard in dem zuletzt genannten Buch (p. 2). Doch gerade die Probleme dieser „ontologie directe“ weisen über die *ontologische Textkonzeption* klassischer Prägung (Proust als äußerstes Modell, an dem man sich in dieser Hinsicht orientieren könnte) hinaus auf eine *semantische Textkonzeption* moderner Epik, in der also der Text nicht wie im klassischen Fall von den

ontologischen Beziehungen zwischen Objekten, die Gegenstände, Figuren, Geschehnisse, Schicksale etc. sein können, handelt, sondern fabelmäßig wirksame Relationen zwischen solchen Objekten und Zeichen, also zwischen Gegenständen oder Ereignissen und ihren Bezeichnungen und Bewertungen konstituiert und wofür etwa Gertrude Stein, Kafka und Ponge Muster geliefert haben (Kafkas Implikationsstil in „Der plötzliche Spaziergang“ als Modell). Schließlich muß schon hier die *syntaktische Textkonzeption* genannt werden, der es auf syntaktische Beziehungen zwischen den Sprachzeichen, also zwischen Worten, Sätzen, ganzen Passagen usw. ankommt. Auch hier ist Gertrude Stein zu nennen, vor allem aber James Joyce, dessen „Ulysses“ und „Finnegans Wake“ Modellstücke geben. Ontologische Textkonzeption, semantische Textkonzeption und syntaktische Textkonzeption stellen also gegenwärtig die drei Dimensionen (Freiheitsgrade) des literarischen Raums dar, in dem jedes echte Stück Literatur heute fungiert, und Proust, Kafka, Joyce verifizieren jeweils diese spezifische Dimension. Sofern die Literaturmetaphysik an einer Zuordnung zwischen Text- und Weltkonzeption interessiert ist, koordiniert sie einer ontologischen Textkonzeption (Proust) eine ontologische Weltkonzeption (Whitehead), einer semantischen Textkonzeption (Kafka) eine semantische Weltkonzeption (Wittgenstein), einer syntaktischen Textkonzeption (Joyce) eine syntaktische Weltkonzeption (Carnap). Übrigens kann der Übergang von einer ontologischen zu einer semantischen Textkonzeption wesentlich daran diagnostiziert werden, daß der Text in zunehmendem Maße sich einer Modalisierung seiner Aussagen bedient; Kafkas Epik und die Rilkes bevorzugen mit Hilfe von möglich und notwendig gebildete Aussagenmodi, die nur scheinbar Seinsmodi darstellen.

Es ist leicht einzusehen, daß Literaturmetaphysik, wie sie vorstehend charakterisiert worden ist, Beziehungen zu dem unterhalten muß, was man heute Metalinguistik etwa im Sinne B. L. Whorfs nennt und deren Arbeit nicht zuletzt darin besteht, aus Sprachvergleichung sprachmetaphysische Schlüsse zu ziehen. Literaturmetaphysik wird sich mehr und mehr auf eine *Metalinguistik der Texte* einschränken müssen; darunter ist dann die Metalinguistik der Sprache eines Textes zu verstehen, dessen metaphysische Konzeption selbstverständlich metalinguistische Wurzeln besitzt.

Vielleicht kann man sagen, daß in dem Maße, wie der Meta-Teil der Metalinguistik auf Literaturmetaphysik tendiert, der linguistische Teil zur Literaturästhetik vermittelt, indem er eine Komponente der *Text- und Informationstheorie* der Literatur darstellt.

Wir sind damit auf die Literaturästhetik gestoßen. Sie bildet einen speziellen Teil der heutigen *statistischen Ästhetik*. Ihre Grundlage ist die *Theorie der ästhetischen Information*. Unter ästhetischer Information verstehen wir hier (im Unterschied zur dokumentarischen und semantischen Information) die Klasse derjenigen Informationen, die nicht unabhängig von ihrer Realisation sind. Theorie der ästhetischen Information ist daher wesentlich Realisationstheorie, soweit sie aber Realisationstheorie ist, ist sie Texttheorie. Unabhängig hiervon stellt natürlich die Theorie der ästhetischen Information diese als Darstellung eines bestimmten Kommunikationsschemas heraus. Wie nun ästhetische Information nicht von ihrer Realisation, also nicht von ihren Mitteln, abzulösen ist ohne ihren Verlust, bedeutet auch die ästhetische Kommunikation einen Vorgang der Realisation, nicht etwa bloß der Ideation. Das gilt sowohl für den Fall, daß die ästhetische Information eine Objektmitteilung, als auch für den, daß sie eine Existenzmitteilung ist. Sofern jede Kommunikation auf Übertragung, auf Vermittlung beruht, wird dort ein Objekt, hier aber Existenz übertragen oder vermittelt und der Vorgang ist ein ästhetischer in dem Maße, als Realisationsmomente in ihm eine Rolle spielen. Man weiß, Darstellung und Reflexion sind Übertragungen, die ein Maximum von Realisationsmomenten enthalten; so weit sie sie enthalten, bedeuten sie ästhetische Kommunikation. (Jean Genet hat in „Le Journal d'un voleur“ ein Beispiel für ästhetische Existenzmitteilung gegeben, die auf Reflexion beruht. In der Tragödie „Les Bonnes“ gibt er die gleiche ästhetische Existenzmitteilung in der Form der Darstellung. Das ist möglich, weil Darstellung, wenn sie auf Spiel beruht, auch realisiert; Spiel ist immer Darstellung durch Realisation, und man sieht leicht ein, daß zwar Existenz, aber nicht Objekt gespielt werden kann. Im Epischen Theater Brechts gibt es daher zwangsläufig einen Spielverlust zugunsten eines Redegewinns, einen Realisationsverlust zugunsten eines Informationsgewinns, da ästhetisch — und zwar rhetorisch — Objektmitteilung an Stelle der Existenzmitteilung tritt.

Der Prozeß der Verfremdung läßt in seiner ersten Phase eine Objektmitteilung an die Stelle einer Existenzmitteilung treten, um dann vom Zuschauer her die Objektmitteilung wieder durch eine Existenzmitteilung in einer zweiten Phase zu ersetzen. Objektmitteilung verfremdet Existenz, indem sie sie ideologisiert).

Wir sagten schon, Texttheorie sei das eigentliche Verbindungsstück zwischen Literaturmetaphysik und Literaturästhetik. Primär ist diese Texttheorie natürlich selbständige Forschung, erst sekundär zieht sie aus ihren Feststellungen ästhetische und metaphysische Folgerungen. Grundsätzlich unterliegt für sie jeder Text der statistischen bzw. strukturellen Betrachtung. Texttheorie ist, wie B. Mandelbrot formuliert, *Informationstheorie der statistischen Struktur der Sprache*. Grundsätzlich wird also Text als Information aufgefaßt, grundsätzlich unterliegt er damit dem Kommunikationsschema, das Sender, Empfänger, Kanal, Redundanzen und Störungen unterscheidet. In der Texttheorie, wie sie in diesem Sinne von Fucks und von Mandelbrot begonnen worden ist, berühren sich physikalische und semantische Weltkonzeption (im Sinne von „aesthetica II“) insofern am stärksten, als ein Text genau wie ein Gas als statistische Elementenmenge aufgefaßt wird. Da wie dort gibt es einen makroskopischen Aspekt der Beschreibung des Systems der Elemente wie auch einen mikroskopischen Aspekt. Der *makroskopische Aspekt*, betrachtet das System unter dem Gesichtspunkt der Frage nach dem Wieviel, der mikroskopische Aspekt unter dem Gesichtspunkt der Frage nach dem Welche der Elemente des Systems, wie Colin Cherry definierte. Wichtig ist zunächst die Bestimmung der Entropie, sagen wir einfacher: der Mischung des Systems der Elemente im Sinne der Gliederung. Denn jeder Text ist, wie Fucks sich ausgedrückt hat, eine gegliederte Elementenmenge. Fucks gewinnt aus der Entropie des Textes eine „Stilcharakteristik“, zieht also bereits eine ästhetische Folgerung. Mandelbrot beschränkt sich auf linguistische Ermittlungen. Sprache ist wesentlich Kommunikation; sofern sie Kommunikation ist, ist die Bildung der Sprache ein Codierungsproblem. Die Codierung kann im Prinzip imitierend (analog) oder symbolisierend (digital) erfolgen. Mandelbrot geht davon aus, daß die wesentliche Codierung innerhalb der zivilisierten Sprachen digital, also durch nicht-imitierende Zeichenbildung erfolgt. Mandelbrot bezieht also die

Theorie der digitalen Codierung in der Sprache auf den Aufbau von Information, die, im Sinne dokumentarischer oder semantischer Information, als solche von ihrer Realisation abgelöst werden kann, also nachrichtentechnische Information, nicht etwa ästhetische Information ist. Für Texte, die im Sinne einer gegliederten Elementenmenge solche Information enthalten, hat dann Mandelbrot den Begriff der „informationellen Texttemperatur“ geschaffen. Da es sich dabei um eine Konstante handelt, die vom Aufwand der in der betreffenden Textsprache verwendeten Symbole abhängig ist, sagt die „informationelle Texttemperatur“ statistisch und strukturell etwas über den Text eines Autors aus. Es handelt sich um eine statistisch-linguistische Größe, die, da sie zum Realisationsprozeß des Textes gehört, eine statistisch-ästhetische Angabe macht, also den Text unter dem Gesichtspunkt seiner ästhetischen Information erfaßt. Aus gewissen rechnerischen Gründen ist 1 die oberste Grenze der „informationellen Texttemperatur“. Wenn sie also groß ist, liegt sie nahe bei 1 und Mandelbrot kennzeichnet diesen Zustand, indem er sagt, die Werte seien im Text dieser Art gut verwendet im Sinne von ausgeschöpft, selbst die seltenen Worte träten mit abschätzbarer Frequenz auf. Die „informationelle Texttemperatur“ wird klein, wenn die Worte im Text sozusagen nicht ausgenützt sind, wenn seltene Worte mit extrem geringen Frequenzen auftreten. Mandelbrot verweist auf Joyce als einen Autor von Texten mit relativ hoher „informationeller Texttemperatur“, seltene Worte treten bei ihm nicht mit extrem geringen Frequenzen auf, sondern können durchaus erwartet werden. Kindersprachen sind im allgemeinen Sprachen kleiner „Informationstemperatur“. Schwierigkeiten für diesen Codierungsaspekt der Sprache ergeben sich, wenn man nicht den nachrichtentechnischen Begriff von Information, sondern ästhetische Information im Auge hat. Wenn ästhetische Information nicht losgelöst werden kann von ihrer Realisierung, kann man nicht mehr von Codierung im Sinne beliebiger Codierung einer solchen Information sprechen. Die Information ist hier die identisch-eine Codierung und diese identisch-eine Codierung die Realisation. Das Kommunikationsschema für eine ästhetische Kommunikation verläuft also wahrscheinlich nur sehr eingeschränkt zwischen Codierung und Decodierung; die Übertragung der ästhetischen Information ist wenigstens im Prinzip selbst wie-

der als ein Prozeß der Realisation anzusehen und die Übertragung der Realisation erfolgt imitierend-analog, nicht symbolisierend-digital. Darauf beruht die prinzipielle Unübersetzbarkeit einer ästhetischen Information (auch wenn sie gelegentlich gelingen kann). Die informations- und kommunikationstheoretischen Probleme der Rhetorik und Topik scheinen hier ebenfalls zu entspringen. Auch die Aufgaben visueller Textgestaltungen und direkter Reportagen werden sich imitierend-analoger Codierungen bedienen müssen, um den Effekt der Übertragung der Realisation (dessen, was sich abspielt) zu erzielen. Vermutlich spielen auch in der Konzeption eines erfolgreichen Werbetextes imitierend-analoge Codierungen mit der Aufforderung zu einer Realisation eine entscheidende Rolle. Werbetexte wirken im Maße ihrer *pragmatischen* ästhetischen Information.

Neben der statistischen Texttheorie spielt die *semantische Texttheorie* eine Rolle. Wie die statistische Texttheorie die statistische Informationstheorie voraussetzt, hat die semantische Texttheorie die *semantische Informationstheorie* (Carnaps und Bar-Hillels) zur Grundlage. Die statistische Begriffsbildung erfährt eine Ergänzung durch die logistische. Die Definition des Textes als statistisches System wird ersetzt durch seine Definition als logistisches System, nicht das Wort, sondern die Aussage, die nicht mehr in andere Aussagen zerlegt werden kann, also der Elementarsatz oder der Atomsatz ist jetzt das grundlegende Element der Information bzw. des Textes.

Ein logisches Prinzip unserer Sprache besagt, daß jede Aussage, wie H. Scholz es einmal formulierte, als eine Aussage über Prädikate dargestellt werden kann, die einem Subjekt zukommen oder nicht zukommen. Ein Atomsatz besteht danach aus einem Subjekt (Individuum) und einem zukommenden oder nicht zukommenden Prädikat. Molekülsätze wiederum sind aus solchen Atomsätzen mit Hilfe bekannter logischer Verknüpfungen, die in der Grammatik auch satzverknüpfende Bindeworte genannt werden, wie „und“ (Konjunktion), „oder“ (Disjunktion), „wenn-so“ (Implikation) u. a. zusammengesetzt. Von diesen Voraussetzungen aus, lassen sich zwei (also logisch unterscheidbare) Sprachen formulieren: Molekülsprachen und Generalisierte Sprachen. Molekülsprachen sind semantische Systeme, in denen nur Atom- und Molekülsätze vorkommen, Generalisierte Sprachen sind seman-

tische Systeme mit generalisierenden („alle“) und partikularisierenden („es gibt“), kurz mit quantifizierenden Ausdrücken. Die semantische Texttheorie betrachtet den in einer solchen Sprache konstruierten Text natürlich nicht primär unter dem Gesichtspunkt seiner Wahrheit oder Falschheit, sondern ausschließlich unter dem Gesichtspunkt des Aufbaus, des Zusammenhanges der Sätze. Denn nur so kann sie sich der ästhetischen Information, die der Text enthält, nähern, außerdem faßt sie einen Text nicht nur als mehr oder weniger gegliederte Menge bzw. Anordnung von Sätzen auf, sondern fixiert darüber hinaus ihr Augenmerk auf die Tatsache, daß auch der ästhetische Zustand eines Textes von logischen Prozessen und Partikeln abhängt, derart daß die essentiellen Realisationsmomente der ästhetischen Information eben auch logische sind. Man kann sich leicht einen Text denken, dessen Schönheit darin besteht, daß er aus Atomsätzen, bejahten, verneinten, sowohl bejahten wie auch verneinten, aufgebaut ist. („Sonnenpupille halb geschlossen / grasende Laternen / winkende Plakate / Packardaugen aufgeblendet“ L. Harig). Andere Texte nehmen sich aus wie umfangreiche Molekülbildungen. („Wenn man sich am Abend endgültig entschlossen zu haben scheint, zu Hause zu bleiben, den Hausrock angezogen hat, nach dem Nachtmahl beim beleuchteten Tische sitzt und jene Arbeit oder jenes Spiel vorgenommen hat, nach dessen Beendigung man gewohnheitsgemäß schlafen geht, wenn draußen ein unfreundliches Wetter ist, welches das Zuhausebleiben selbstverständlich macht, wenn man jetzt auch schon so lange bei Tisch stillgehalten hat, daß das Weggehen allgemeines Erstaunen hervorrufen müßte, wenn nun auch schon das Treppenhaus dunkel und das Haustor gesperrt ist, und wenn man nun trotz alledem in einem plötzlichen Unbehagen aufsteht, den Rock wechselt, sofort straßenmäßig angezogen erscheint, weggehen zu müssen erklärt, es nach kurzem Abschied auch tut, dann ist man für diesen Abend gänzlich aus seiner Familie ausgetreten . . .“ F. Kafka). Ein solcher molekularer Text erscheint durch die ineinandergeschachtelten „wenn“-Sätze wie strukturiert; das „dann“ fängt aber alle diese „wenn“ auf und bindet sie an die eigentliche Textgestalt, die, als ganzes Molekül genommen, eine Implikation darstellt. Auch das „oder“ und das „und“ führen leicht zu derartigen Textstrukturierungen und Textgestalten logischer Prägung. (Kierkegaards berühmter „extatischer Vortrag“ aus

„Entweder-Oder“ hängt als Text wesentlich von der sowohl struktur- wie auch gestaltgebenden Verwendung des ausschließenden und des nicht-ausschließenden „oder“ ab: „Heirate — du wirst es bereuen; heirate nicht — du wirst es auch bereuen; heirate oder heirate nicht — du wirst beides bereuen; entweder heiratest du, oder du heiratest nicht — bereuen wirst du beides . . .“ Bei Hemingway hingegen finden sich Beispiele für durch das „und“ gebildete molekulare Texte). Das „und“ kann darüber hinaus zugleich assoziativ und im Sinne der *écriture automatique* wirken, die, nicht unabhängig von William James, Gertrude Stein untersuchte und anwendete. („Ich war beinahe daran diesen Vortrag zu sprechen und ihn nicht zu schreiben und zu lesen weil alle Vorträge die ich in Amerika geschrieben und gelesen habe gedruckt worden sind und obgleich sie für Sie sogar indem sie gelesen werden so sind als ob sie nicht gedruckt worden wären immerhin ist irgendwas in dem was geschrieben ist indem es gedruckt worden ist das es nicht mehr zum Besitz dessen macht der es schrieb und darum gibt es keinen Grund weshalb der Verfasser es mehr als sonst irgendjemand laut sagen sollte und darum tut man es nicht . . .“). Man kann Texte, die logisch als Systeme von Atomsätzen konstituiert sind, als *Vertextungen*, Texte, die logisch als Moleküle aufgefaßt werden dürfen und die die fortlaufende Verwendung eines bestimmten logischen Partikels zeigen, als *Texturen* und schließlich Texte, die assoziativ und automatisch hergestellte „und“-Verknüpfungen sind, als *Kotexte* bezeichnen, wenn man auf diese Weise dem etwas vagen und allgemeinen Begriff Text ein klassifizierendes Schema unterlegen will, das ihn zu erweitern gestattet. Nach Carnap kann ein Text, in dem es n Individuen (Subjekte) und p Prädikate (Eigenschaften) gibt, aus $n \cdot p$ Atomsätzen bestehen. Mit Rücksicht hierauf kann man sich eine Limitierungs- und Determinierungsvorschrift für Text denken, die ähnlich ästhetisch-informativ wirkt, wie z. B. die klassische Periodentechnik in der Prosa. Man kann weiterhin diese Vorschrift noch dadurch überbieten, daß man auf das aus ist, was Carnap eine *Zustandsbeschreibung* nennt, also auf das Textsystem, das in den Konjunktionen Atomsätze oder ihre Negationen, aber nicht beide als Komponenten enthält. Für n Individuen und p -Prädikate gibt es $2 \cdot n \cdot p$ Zustandsbeschreibungen. Vermutlich wäre ihr System jener Idealfall eines Textes, in dem Grammatik maximal durch Logik ersetzt wäre

und die ästhetische Information maximal von der logischen Redundanz abhinge. Man sieht leicht ein, daß jeder Text eine ausgewählte Zustandsbeschreibung aus dem System aller Zustandsbeschreibungen $2^{n \cdot p}$ ist. Das System aller Zustandsbeschreibungen stellt also das System möglicher Texte im Verhältnis zu einem realisierten (geschriebenen) Text dar.

Nun führt Carnap aber auch noch molekulare prädikative Ausdrücke ein, die aus 2, 3 oder mehr atomaren Prädikaten zusammengesetzt werden und die dazu natürlich die üblichen logischen Verknüpfungen verwenden. Diejenigen molekularen Prädikate, die mit Hilfe der Konjunktion aus einfachen Prädikaten aufgebaut sind und bei der jedes einfache Prädikat entweder negiert oder nicht-negiert vorkommt, nennt Carnap *Q-Eigenschaften*. Wenn p die Anzahl der Prädikate ist, so gibt es offenbar $K = 2^p$ *Q-Eigenschaften*, wenn $p = 3$ ist also 8:

$$\begin{array}{ll} Q_1 : P_1 \cdot P_2 \cdot P_3 & Q_5 : \neg P_1 \cdot P_2 \cdot P_3 \\ Q_2 : P_1 \cdot P_2 \cdot \neg P_3 & Q_6 : \neg P_1 \cdot P_2 \cdot \neg P_3 \\ Q_3 : P_1 \cdot \neg P_2 \cdot P_3 & Q_7 : \neg P_1 \cdot \neg P_2 \cdot P_3 \\ Q_4 : P_1 \cdot \neg P_2 \cdot \neg P_3 & Q_8 : \neg P_1 \cdot \neg P_2 \cdot \neg P_3 \end{array}$$

Das System eines Textes aus *Q-Eigenschaften*, etwa aus „rot und süß und erreichbar“, könnte ein Beispiel für die logische Programmierung dessen abgeben, was E. Gomringer im Rahmen der modernen Konkreten Poesie als *Konstellation* bezeichnet. Doch interessieren auch disjunktive Systeme. Man geht mit Carnap aus von einem System aus a Individuen und p Prädikaten. Eine Disjunktion, die nun für jede der — wie schon gesagt — $n \cdot p$ atomaren Aussagen entweder die Aussage oder deren Negation, aber nicht beide als Komponenten enthält, ist für Carnap ein „Inhaltselement“. Wenn das System z. B. aus 3 Individuen und aus 2 Prädikaten besteht, dann ist

$$P_1 a_1 \vee \neg P_2 a_1 \vee \neg P_1 a_2 \vee P_2 a_2 \vee P_1 a_3 \vee \neg P_2 a_3$$

eines von den 64 möglichen Inhaltselementen ($2^{2 \cdot 3} = 64$). Die Klasse aller Inhaltselemente, die von einer Aussage logisch impliziert wird, wäre dann, wie Carnap sagt, der Inhalt dieser Aussage, bezeichnet durch „*Cont(i)*“. Man muß sich vergegenwärtigen, daß tatsächlich, wenn eine Anzahl Individuen und eine Anzahl Prädikate gegeben sind, nicht mehr sinnvoll ausgesagt werden kann, als in dem zugehörigen System der Disjunktionen vorge-schrieben ist. Es ist also verständlich, wenn Carnap den Ausdruck

„Cont(i)“ als „ein Explikat für den üblichen Begriff‘die durch die Aussage i übermittelte Information‘ (im semantischen Sinne)“ anbietet.

Mir scheint jedenfalls, daß Carnaps Untersuchungen nicht nur einen analytischen, sondern auch einen konstruktiven Sinn haben. Sie ermöglichen eine gewisse Klasse *logischer Texte*. Die logische Texttheorie zeigt an, daß die logischen Sprachen als Präzisions- und Universalsprachen, deren Regelsysteme also essentiell logischer Natur sind, nicht nur Denksprachen sind, sondern Mitteilungssprachen, die *Denk-Texte*, *Denk-Prosa* im Sinne von Literatur übermitteln.

Schließlich die dritte Variante der Texttheorie, die linguistische Texttheorie, die natürlich ihre inneren Beziehungen zur informationstheoretischen und logischen besitzt. Linguistische Texttheorie kann aus der klassischen Linguistik abgespalten werden. Heute weist sie einen vorwiegend statistischen und einen vorwiegend semiotischen (zeichentheoretischen) Teil auf. Indem sie diese beiden Teile besitzt, berührt sie die informationstheoretische Texttheorie einerseits und die logische Texttheorie andererseits, denn jene ist stark statistisch, diese stark semiotisch gerichtet. De Saussure, Zipf, Yule, Miller, Herdan haben vor allem die moderne statistische Linguistik (die auch phonetische Untersuchungen einbezieht) mitgestaltet, Morris und Tarski die speziell semiotische Linguistik, die allerdings fast nur als eine Grundlagenwissenschaft zur eigentlichen linguistischen Forschung fungiert. Da auch Sprachen, wie jedes einzelne Zeichen, das sie konstituieren hilft, syntaktische, semantische und pragmatische Dimensionen aufweisen und darüber hinaus Texte als Index, als Ikon und als Symbol (Werbetext, Beschreibung, Interpretation als Beispiele) liefern können, verfallen sie semiotischen Klassifikationen und Untersuchungen. Morris' „Foundations of the Theory of Signs“ (1938-1955), aber auch Tarskis „Wahrheitsbegriff der natürlichen Sprachen“ (1936) sind Arbeiten, die selbstverständlich auch für den Aufbau der semantischen Texttheorie große Bedeutung haben. Die eigentlichen statistisch-linguistischen Forschungen haben ihren Ausgangspunkt in der grundlegenden Erfassung von Wortfrequenzen und Rängen. Daß, wie Estoup und Zipf beobachtet haben, die Frequenz eines Wortes unabhängig von seiner Bedeutung und seiner grammatischen Funktion ist und daß sie nur abhängt vom

Rang des Wortes im Verhältnis zum betrachteten Text, ist eine weitere wichtige Grundlage (aus deren Voraussetzung dann Mandelbrot seine Theoreme über die „informationelle Texttemperatur“ als Hauptstück informationstheoretischer Texttheorie gewann). Bemerkenswert sind dann aber vor allem die Shannonschen Beobachtungen zur stochastischen Entstehung von Texten. In „The Mathematical Theory of Communication“ hat Shannon im Anschluß an ältere linguistische Ergebnisse gezeigt, daß zunächst zufällig erwürfelte lineare Anordnungen von Buchstaben (oder Wörtern), deren Unabhängigkeit und Gleichwahrscheinlichkeit Voraussetzung ist, durch weitere rein statistisch vorgenommene, also Häufigkeitsangaben benutzende Gruppierungen ganz von selbst dahin tendieren, sinnvolle Wörter (oder Sätze) einer Sprache zu bilden. Auf diese experimentelle Weise kann man zufällige Anordnungen von Buchstaben (oder Wörtern) statistisch, stufenmäßig einem Text in einer wirklichen Sprache (bei Shannon ist es ein englischer Text) annähern. Man spricht von Approximationen nullter, erster, zweiter usw. Ordnung. Miller, der das Shannonsche Theorem linguistisch durchgearbeitet hat, gibt folgendes Beispiel:

- 0.: xfolm rxkbrjffjuj rlpwcfwkcyj ffjeyvkcqsgxydahnbase
 1.: tocro kli rgwr nmielwis eu ll nbnesebya tht erits
 2.: on ei antsoutinys are t incore st be s deamy thall
 3.: in no ist lat why eratict froure birs grocid ponde name of
 demonstratures of the reptagin is.

Das Ganze bildet also einen Text, der aus *Annäherungen* an einen Text in einer wirklichen Sprache besteht. Der Text ist also eigentlich der *Prozeß eines Textes*, der seine stochastische Entstehung, seine Realisation als solche, nicht etwa nur ihr Ergebnis, wiedergibt; eine *Textierung*, wie wir sagen wollen, um die Begriffe Ver-text, Textur und Kotext zu ergänzen. Dieses Shannon'sche Modell eines stochastischen Textes besteht insgesamt aus vier Phasen der Textierung. 0 bezeichnet eine beliebige gleich wahrscheinliche Buchstabenfolge, der Zwischenraum wird als Buchstabe behandelt; in 1. sind die Buchstaben scheinbar unabhängig, aber sie treten in Häufigkeiten auf, die einem beliebigen englischen Text entsprechen, e, t, o, i, a, n haben große Frequenz, z, j, q, k, x, sind relativ selten. In der Approximation 2. Ordnung wählt man einen Buchstaben relativ zu dem, der ihm häufigkeitsmäßig am nächsten steht,

in der englischen Sprache z. B. dem t immer h am nächsten. Ein solches statistisches Gebilde heißt *Digramm*. In der 3. Approximation treten dann die Häufigkeitsverteilungen in der Gestalt von Trigrammen auf usw. Hier wird der Text bereits lesbar, er ähnelt, wie Miller hervorhebt, einer Zeile die in „Jabberwocky“, dem berühmten, mit Unsinnspartikeln versehenen Gedicht von Lewis Carroll, dessen Sprach- oder Textzustand, wie Jean Paris bemerkt hat, sehr viel eher der Prosa von Joyce „Finnegans Wake“ entspricht, als daß er das Ergebnis innerer Monologe ist, wie sie den „Ulysses“ bilden. Es ist leicht einzusehen, daß gerade mit diesen stochastischen Textierungen (Markoffketten) der klassische Fall experimenteller Texte vorliegt, die das zum Ausdruck bringen, was in der Meta-Linguistik Whorfs dahingehend formuliert wird, daß er sagt, jede Sprache sei im Verhältnis zur Realität nur ein Provisorium. Ähnliche Feststellungen finden sich auch in der Meta-Linguistik Claude-Louis Estèves, die in dessen „Aperçus Sémantiques“ (Etudes Philosophiques sur l'Expression Littéraire, 1938) enthalten ist. Das Konkrete impliziert eine unendliche Analyse. Die Sprache drückt weniger das Objekt als die Gefühle, Leidenschaften, Wünsche . . . vor dem Objekt aus. Der freie Begriff ist also eine Chimäre . . . Ein isoliertes Wort wie ein isolierter Begriff bedeuten nur ein abstraktes Gemeinsames von denkbaren Möglichkeiten, die aber nicht effektiv gedacht werden. Das Wort wie die Geste scheinen zunächst mehr zu unserem Verb als zu unserem Substantiv zu gehören. Das Substantiv selbst scheint ein Signal gewesen zu sein und noch zu sein in gewissen Idiomen, das zu den Dingen hinlenkt (hinkommandiert) . . . enger verknüpft mit unseren Reaktionen als mit unseren Wahrnehmungen. Die Sprache ist wesentlich Übung“.

Gerade die Texttheorie stößt immer wieder auf Probleme der Kommunikation, denen Literatur ausgesetzt ist. Ein Text ist etwas, das übermittelt werden kann. Er wird hergestellt und muß ankommen. Er unterliegt also dem *Kommunikationsschema*. Er ist eine *Nachricht*, eine Modulation der Dauer, wie A. A. Moles sagt. Das *Problem der Realisation*, das *Problem des Transports*, das *Problem der Retention* sind die kommunikativen Teilprobleme auf dem Weg von seiner Entstehung (Realisation) bis zu seiner Perzeption und Bewahrung (Retention, wie kürzlich Geneviève Oléron formulierte). So in einem Kommunikationsschema fungie-

rend und als Nachricht aufgefaßt, ist ein Text immer der Text eines Etwas von jemandem für jemanden. Die Probleme der Realisation wie auch die Probleme der Retention, um deren Meßbarkeit sich Geneviève Oléron bemühte, müssen dieses Faktum berücksichtigen, daß Texte immer nur Texte in einem fixierbaren Kommunikationsschema sind; das gilt nicht nur für die semantische, sondern auch für die ästhetische Information dieser Texte. Das Kommunikationsschema, in dem er fungiert, gehört wesentlich, wenn auch meist unausgesprochen, zur (semantischen und ästhetischen) Information eines Textes, darüber hinaus zu seiner *latenten Programmierung*. (Daß diese latente Programmierung Texte im Sinne von Gebrauchskunst und Gewohnheitskunst, von Gebrauchsliteratur und Gewohnheitsliteratur involviert, ist eine Einsicht, die man hier nebenbei gewinnen kann). Im Journalismus ist das Kommunikationsschema offensichtlicher als in der Literatur. Die latente Programmierung wird offizielle. Desgleichen im Funk und in der Television. Die einzige Möglichkeit, der effektiven mangelnden Selbstkontrolle in der semantischen und ästhetischen Dimension des Journalismus, des Funks und der Television zu entgehen, ist ihre Basierung auf Texttheorie genereller Art, die Informationstheorie und Kommunikationsforschung zur Grundlage hat. Ihr sinnvolles, nicht störendes Fungieren im Rahmen unserer progressiven technischen Zivilisation, könnte damit wenigstens im Prinzip ermöglicht werden, während außerhalb der Theorie der Polytechnik ihrer Programmierung ihre Funktion wahrscheinlich für immer praktisch vielleicht zwar ganz erfolgreich, aber theoretisch und human zweifelhaft bliebe.

Allgemeine Texttheorie

Eine Theorie ist der Darstellung und der Mitteilung von Sachverhalten in ihrem Zusammenhang gewidmet. Sie gibt ein begriffliches und ein numerisches Bild dieses Zusammenhangs. Das begriffliche Bild muß vorangehen. Denn das numerische Bild bezieht sich auf das begriffliche. Nicht umgekehrt. Wie in der Physik müßte auch in der Ästhetik das numerische Bild in der Lage sein, zukünftige Zustände im voraus zu beschreiben; zu be-

schreiben, wie man sie herstellt, nicht, was man wahrnehmen wird. Die ästhetische Theorie sagt, was getan werden muß, um eine ästhetische Realität herzustellen, sie sagt aber nicht, was von der zukünftigen ästhetischen Wahrnehmung bereits in der Vorstellung gegenwärtig sein wird. In der Ästhetik bezieht sich die Antizipation auf das Machen, nicht auf das Sein.

Methodische Dichtung also: Sprache auf Logik und Statistik zurückgeführt, komprimierte Texte, einem Zwang oder einem Zufall überlassen, ganz dem Vorgang des Machens anvertraut, Projekte des Gefühls und der Befriedigung diskreditierend. Man entnimmt der Sprache, was der Sprache zu entnehmen ist; Inhalte von außen nur als Vorwände für Sprache; Darstellungen im Dienste des Experiments und Mitteilungen im Dienste der Tendenz, maximale Vereinbarung in den syntaktischen und semantischen Momenten der Realisation. Hollerith „gefiederter Kristalle“. Alles andere ist gesagt.

Nur auf diese Weise rückt man an neues Sein heran. Jedes artistische Verfahren der Sprache ist seinssetzend. Die seinssetzende Kraft der Sprache ist artistisch. Sie zeigt, was sie macht und macht, was sie zeigt. Aber nur Sprache kann durch Sprache seiend werden. Nichts anderes. Mit allem anderen wird die Sprache illusionär. *Text* nennen wir *alles, was aus Sprache gemacht werden kann*. Text wird gemacht und *Metatext* wird wahrgenommen. Was gemacht wird, ist die Schöpfung, was wahrgenommen wird, ist die Interpretation. Text ist das ästhetisch Reale, Metatext das ästhetisch Irreale. Linguistische Isomorphie zwischen Text und Metatext.

Kunst hat es primär mit dem *Machen*, nicht mit dem *Wahrnehmen* zu tun. Ästhetische Realität ist gemachte Realität, nicht gegebene Realität. Gegebenheit schwächt die ästhetische Realität. Der Wahrnehmung wird gegeben. Daher ist ästhetische Realität in der Wahrnehmung liegt man immer innerhalb der Grenz- und Nichtschönheit sind die äußersten Bewertungen einer ästhetischen Realität und nur im Machen ist das Äußerste erreichbar, in der Wahrnehmung liegt man immer innerhalb der Grenzwerte. Die Unzuständigkeit der Begriffe, durch die wir die perfekten Zustände einer ästhetischen Realität in der fundamentalen zweiwertigen Differenzierung beschreiben, bedeutet also noch nicht die Abwesenheit von ästhetischer Realität. Das ästhetische

Prinzip der Realisation eines Textes besteht primär genau wie das logische darin, daß er alle Sachverhalte idealiter in zwei Klassen teilt, derart daß die Sachverhalte der einen Klasse in der Beziehung der Schönheit und die Sachverhalte der anderen Klasse in der Beziehung der Nichtschönheit zu ihm selbst stehen. Schön und nichtschön fungieren dabei lediglich als die das im Verhältnis zum Text ästhetisch Positive und ästhetisch Negative jeweils zusammenfassenden semantischen Begriffe, die sich auf Zeichen und Zeichenensemble beziehen, ähnlich wie in der Logik wahr und falsch, und durch die die Zuordnung zu der einen oder der anderen Klasse zum Ausdruck gebracht wird. Es ist sicher, daß in dem Augenblick, da der Sprachleib aufhört logisch amorph zu sein, auch die Möglichkeit besteht, ihn ästhetisch zu kristallisieren, aber es scheint, daß das ästhetische Prinzip stärker differenziert als das logische. Die logische Differenzierung verläuft, denkt man an den Aufbau einer Theorie, die selbstverständlich auch in der Gestalt eines Textes auftritt, streng zweiwertig; es wird verlangt, daß ein Satz wahr oder falsch ist; die zweiwertige Deduktion erscheint als einfachste, natürlichste. Aber die ästhetische Differenzierung, denkt man an den Aufbau eines Kunstwerks in der Gestalt eines Textes, verläuft vielwertig in einer ganzen Skala von Wertepaaren, die in dem exponierten Gegensatz schön und nichtschön versteckt sind. Es gibt jedoch kein Prinzip, das so eindeutig wie in der Logik wahr und falsch in der Ästhetik schön und nichtschön von einander trennen könnte. Es gibt nur den Reichtum von kontinuierlichen Übergängen zwischen den Grenzwerten des ästhetischen Zustandes und dieser Reichtum von Übergängen ist es, der die ästhetische Realisation eines Textes dann sekundär von Wort zu Wort, von Aussage zu Aussage, von Periode zu Periode nur noch mutmaßlich, stochastisch fortschreiten läßt, die Gesichtspunkte der Häufigkeit, der Wahrscheinlichkeit zur Geltung bringend. Schönheit als Ausdruck eines wenig wahrscheinlichen Zustandes für etwas, was gemacht und wahrgenommen werden kann, bedeutet nicht immer, daß man sie schon gemacht und wahrgenommen hat; nur zu oft beruht die ästhetische Innovation auf der seinssetzenden Kraft einer Sandzahlrechnung der nichtsichtbaren Mikroaspekte im sichtbaren Makrozustand des Kunstwerks.

Text ist also ursprünglich pure *statistische Materialität des Textes*, Textmaterialität, materialer Text und seine Leistung ist eine rein extensionale, keine intentionale; alle Anordnungen sind extensional, auch die Tiefe, auch sie ist eine Anordnung. Realisation eines Textes ist die Realisation seiner Materialität. Wäre sie es nicht, könnten die Sätze Whiteheads „Die reale Bedeutung der nicht-wahren Aussagen über aktuelle Anlässe offenbart sich in der Kunst, im Roman“ oder „Die Wahrheit, daß eine Aussage über einen wirklichen Anlaß nicht wahr sei, kann in Hinsicht auf ästhetische Vollendung die lebenswichtige Wahrheit ausdrücken“ nicht wahr sein und könnten logische Partikel wie „und“, „oder“, „nicht“ etc. neben ihrer logischen keine ästhetische Funktion haben, was aber der Fall ist. Erst *nach der statistischen Materialität* ist der Text *semantische Realität*, aber indem jene diese durchdringt, fundiert sie auch den ästhetischen Zustand des Textes, der ihn als Kunstwerk wahrnehmbar macht.

Was der geometrische Stil in der Malerei, das bedeutet und leistet der logische Stil für den Bau der Texte. Elementarität, Konstruktivität und vielleicht Kubismus. Man kann im Text die logischen Partikel „und“, „oder“, „wenn so“ funktionieren lassen wie die Kuben, Zylinder und Kugeln in der Malerei: als syntaktische Gelenke, mit deren Hilfe neue semantische Dimensionen entstehen. Hingegen wird der statistische Stil, sofern er bewußt verfährt, sich stets als Randomkunst äußern, im Text wie im Bild die ästhetische Überraschung durch die Funktion einer Störung im automatischen Prozeß auslösend: Barbarismus, Stochastik und vermutlich Tachismus.

Eine Klasse neuer Texte, erschlossen wie eine Klasse neuer Zahlen, muß vermittelt werden wie ein neues Sein. Erst was vermittelt wurde, kann auch wahrgenommen werden, was nicht vermittelt wurde, kann nicht wahrgenommen werden. Wahrgenommen werden Zeichen, Gestalten, Strukturen. Eine neue Klasse von Texten wird durch ihre neuen Zeichen, ihre neuen Gestalten, ihre neuen Strukturen wahrgenommen. Sie werden in einem erweiterten, empfindlicher gewordenen Wahrnehmungsfeld identifizierbar. Je spärlicher sie dort identifiziert werden, desto stärker überraschen sie, desto neuer sind sie.

Texte sind Elementenmengen, Mengen, verstanden als Mischungen oder als Anordnungen. Mischungen oder Anordnungen als

Verteilung. Als Verteilung, die statistisch, also mit Hilfe von Häufigkeitsangaben, gekennzeichnet werden können. Doch Elemente der Texte, sind auch Elemente der Sprache, natürlicher oder künstlicher Sprachen, und Texte gehören immer zu einer primären und Literatur zu einer sekundären Sprachklasse. Von den Elementen her gesehen ist jeder Text *Kontext*, Zusammenhang, in dem das Element vorkommt, dirigiert und dirigiert wird. Der Kontext, im Unterschied zum Text, hat wahrscheinlichen, nicht wirklichen Charakter. Darin bestätigt er die statistische Beschaffenheit des Textes.

Das Wort muß nicht Element sein, es kann Element sein. Auch der Satz kann Element sein, Träger, Funktor des ästhetischen Prozesses, der auf Texte, auf Literatur, auf Poesie und Prosa aus ist. Worte erzeugen Bilder, Sätze erzeugen Aussagen, Bilder oder Aussagen als Glieder einer Kette von ästhetischen Informationen, die wir Text nennen. Metaphern und Phrasen, Topik und Logik. Manchmal ist das Wort, manchmal der Satz das Gegebene. Das Gegebene ist das Vorfabrikat emotionaler oder intelligibler Bewegung und Festlegung oder Verwertung. Uns scheint, daß der Satz das eigentliche Element des Textes ist, wie das Wort das eigentliche Element des Satzes ist. Worte machen die Texte von außen, Sätze machen die Texte von innen, Texte erster Klasse, Texte zweiter Klasse: Texte erster Klasse entstehen nicht im Text, sondern aus dem, worüber der Text spricht und der Kontext ist nicht der Text, sondern das, worüber er spricht und Texte zweiter Klasse entstehen im Text und der Text bildet den Kontext und er ist nicht das, worüber er spricht.

Wenn das grundlegende Element des Textes nicht das Wort, sondern der Satz ist, liegen, wie gesagt, nicht Bilder, sondern Aussagen in seiner Absicht, und nicht nur die Anordnung, auch die Mischung wird wesentlich für den ästhetischen Prozeß, der nicht mehr das Wort „Geräusch“, sondern den Satz „Ein Geräusch in der Straße“ vorzieht, und der Diktionär ist kein Wörterbuch, sondern das Ensemble bestehender Texte und Literatur. Im Wörterbuch des „Argot“, das Francis Carco verfaßt hat, sieht man gern an die Stelle der Ausdrücke erklärend die Wendungen treten, in denen sie vorkommen. *Tourner la page in Après le baba, je tournai la page.* Wie oft sind es Wendungen, die der Literatur angehören, die nur durch Literatur angegeben werden können.

Carco zitiert dann die Autoren. Im Diktionär ist das möglich, im Text nicht. Es würde die Zeichen, Strukturen und Gestalten, die aus den Sätzen entstehen und Mischtexte verschiedenster Entropie sind, empfindlich stören.

Text ist nur Text, wie er sich von sich selbst her zeigt. Von sich selbst her zeigt er sich nur in den statistischen Zuständen möglicher Entropie und Negentropie. Darüber hinaus wäre er Prosa, Poesie, Literatur. Die Entropien sind nicht interpretierbar, nur feststellbar, aber *ich nenne Text jede statistische Eigen-Wirklichkeit eines Satzes oder eines Systems von Sätzen* (und in glücklichen Fällen könnte wohl ein Wort und seine Reduplikation schon funktionieren), *die Ausgangspunkt einer Interpretation sein kann*, und *ich nenne Literatur jede statistische Wahrscheinlichkeit, die die Außenwirklichkeit eines Textes umgibt* und nur in glücklichsten Fällen ist die Differenz verschwindend gering. Im allgemeinen ist Interpretation immer Metatext und Literatur die statistische Wirklichkeit dieser Metatexte.

In jedem Text gibt es natürlich Systeme von Substantiven, Hauptwörtern, Verben, Attributen, Verben, Digrammen, Trigrammen usw. Sie bilden Partialsysteme des Textsystems. Auch Partialsysteme eines Textes sind Texte, partielle Texte, reduzierte Texte, die unter Umständen schon die Wahl, die Entscheidung, die Empfänglichkeit, die Gesichtspunkte des Autors, Zeichen, Struktur, Gestalt seiner ästhetischen Information zu erkennen geben, deutlich und genügend, und zuweilen sind gerade die Partialsysteme eines Textes seine eigentliche ästhetische Realität, kühne unveränderbare konkrete Texte, bloßgelegte Quellen möglicher Interpretation einer Prosa, einer Poesie, einer Literatur.

Die logischen Verknüpfungspartikel wie „und“, „oder“, „wenn“, „so“ sind deutliche Faktoren partieller Texte innerhalb des Textsystems. Logisch geht man mit ihrer Hilfe von den atomaren zu den molekularen Sätzen, von den einfachen zu den zusammengesetzten Sätzen über. Aber dieser logische Übergang kann ein ästhetischer sein. Die ästhetische Information eines Textes kann in einem linearen System atomarer Elementarsätze bestehen, aber auch in einem dargestellten Satzmolekül. Lineare Systeme von Elementarsätzen strukturieren den Text, seine ästhetische Information kann nur strukturell sein. Satzmoleküle hingegen brechen ästhetische Information wie eine Gestalt aus dem Text. In beiden

Fällen tritt die intuitive Schönheit klassischer Bilderwelt hinter der konstruktiven moderner Aussagenwelt zurück, denn die logische Potentialität der Texte zerstört nicht die fragile Wahrscheinlichkeit ihrer ästhetischen Realität, die Ausgangspunkt jener Art von Interpretation ist, die wir Prosa, Poesie, Literatur nennen; sie zerstört sie nicht, sie verfeinert sie nur, indem sie mit ihren Differentialen arbeitet.

Der Übergang von der klassischen zur nichtklassischen Ästhetik, der sich in solchen Überlegungen vollzieht, hat wieder die gleichen Folgen wie der Übergang von der klassischen zur nichtklassischen Physik, der hier vorausgesetzt wird. Es ist der Übergang von der Differentialgleichung zur Wahrscheinlichkeitsamplitude. Es ist die Ersetzung des Ausdrucks Schöpfung durch den Ausdruck Realisation, und Realisation verdankt ihr Dasein und ihre Wahrnehmbarkeit dem Aufbau von Häufigkeiten und ihren Rängen, der Selektion, dem Prozeß, der den Zufall einkalkuliert. Man tritt nicht aus dem Nichts ins Sein, sondern aus einer Unordnung hoher Entropie in eine Ordnung hoher Information.

Wenn Sprache ausdrückt, darstellt und mitteilt, redupliziert sie auch und wenn sie redupliziert, spielt sie schon, und wenn, was Text ist, auch Sprache ist, spielt der Text, stellt er dar, teilt er mit und drückt er aus. Vierfache Freiheit in der Wahl des Ausgangspunktes . . . und der Interpretation. Text, der stochastisch aus Sätzen entsteht, klettert an ihren Ketten aus der gleichen Zufälligkeit seiner Elemente in die Ungleichheit seiner Bedeutung, aber diese Entwicklung gehört in jedem Falle zum ästhetischen Prozeß eines Textes.

Vergessen wir es nicht: gewiß dient nicht alles, was Sprache ist, der Verständigung, doch wenn sie spielt, kann einer mitspielen und mitspielen ist schon eine Form der Verständigung. Spiel ist Verständigung, in der die Reduplikation den höchsten Wert erreicht. Was nicht der Verständigung dient, kann also noch der Reduplikation dienen und Reduplikation setzt eine Verselbständigung voraus. Was nicht der Verständigung dient, kann also noch der Verselbständigung dienen und noch jeder Text ist an der Verselbständigung seiner Elemente, seiner Mittel, seiner selbst interessiert gewesen, interessiert daran, wie er überhaupt am Sein interessiert ist, zufällig, weniger zufällig, nicht zufällig.

Klassifikation der Texte

Allgemeine Texttheorie ist die Theorie des Begriffs Text in höchster Allgemeinheit genommen. „Damit ein Text auf keine Weise vorgeben kann, Rechenschaft von einer Realität der konkreten (oder spirituellen) Welt zu geben, muß er zunächst die Realität seiner eigenen Welt erreichen, diejenige der Texte“, so führt uns Francis Ponge von Malherbe her auf diesen zugleich allgemeinen wie reduzierten Begriff von Text.

Texttheorie, die demnach die Realität der Texte, nicht die Realität der Welt voraussetzt, wenigstens zunächst nicht, erweist sich also als Theorie einer Textmaterialität einerseits und als Theorie einer Textphänomenalität andererseits. Die Textmaterialität wird statistisch, die Textphänomenalität intentional beschrieben. Statistische Texttheorie und phänomenologische Texttheorie oder Textstatistik und Textphänomenologie. Textästhetik, die selbst eine statistisch - informationelle und eine phänomenologisch - intentionale Voraussetzung besitzt, gründet in Textstatistik und in Textphänomenologie. Textstatistik gibt die numerischen und Textphänomenologie die intentionalen Merkmale eines Textes wieder. Es ist möglich, daß das komplementäre Eigenschaften seiner spezifischen Realität sind und daß also Textstatistik und Textphänomenologie einander ausschließende Züge eines Textes beschreiben. In diesem Falle wäre die ästhetische Realität des Textes eine komplexe, aber das wäre zweifellos noch verträglich mit der hohen Unwahrscheinlichkeit jenes Seins.

In dem Maße wie Textstatistik auf das Textmaterial, also auf Wortarten, ihre Frequenzen, ihre Ränge, ihre Verteilungen usw. vordringt, bezieht sich die Textphänomenologie auf den intentionalen „Urtext“ eines Textes, der ein Analogon zu dem ist, was Husserl den „Urlogos“ nannte, „aus dem alles sonst ‚Logische‘ entspringe.“ Urtext ist also Text als intentionales Objekt und zugleich statistische Textmaterialität als sein reales Korrelat. Auch gehört der Urtext zur Meta-Materialität eines Textes; er ist „Text an sich“, wenn man darunter einen Text versteht, der zwar unabhängig von seiner konkreten und definiten, statistischen und raumzeitlichen, linguistischen und typographischen Materialität aufgefaßt wird, diese aber doch insofern konstituiert, als er sie benötigt, wenn er in der vollkommenen Einheit und Funktion realisiert

werden soll. Es ist kaum nötig, zu betonen, daß der „Text an sich“, der „Urtext“ optimaler Codierung bzw. Realisierung ist, je nachdem ob man sich auf die semantische oder ästhetische Botschaft dieses Textes bezieht.

Außerhalb eines Textes gibt es keinen Sprachfluß, keinen Gedankenfluß, keinen Informationsfluß. Daß Sprache von sich aus produzierenden Charakter besitzt, wird ebenfalls nur in einem Text sichtbar. Aber Sprachen verkleiden den Gedanken, sagt Wittgenstein im Traktat unter 4.002, und diese Möglichkeit der Verkleidung ist die Ursache dafür, daß wir von informationeller Textmaterialität und intentionaler Textphänomenalität sprechen, die sich im Textvokabular und im Urtext äußern.

Von diesen Dispositionen aus, läßt sich zunächst die Unterscheidung zwischen L-Text und M-Text treffen. L-Texte sind Texte, deren Textvokabular und deren Urtext einer L-Sprache (im Sinne Carnaps, im Sinne Leibnizens, im Sinne logischer Konstruktivität) angehören. M-Texte sind Texte, deren Textvokabular und deren Urtext einer M-Sprache (im Sinne ästhetischer Konstruktivität, im Sinne Malherbes, im Sinne Ponges) angehören. Der logistische Beweis, das lyrische Gedicht sind Grenzfälle; eine physikalische Theorie, eine epische Darstellung im Konfinium. „Leibniz-Sprachen sind Zeichensprachen mit genau übersehbaren Ausdrucksmitteln“ formulieren die Logiker. „Il fut grammairien autant que poète ... Il ne distingue la poésie de la prose que par le mécanisme, non point par la nature de l'inspiration“ sagt Lanson von Malherbe. Man kann leicht einsehen, daß L-Texte immer eine Neigung haben, abgeschlossene, verschlossene Texte zu sein, während M-Texte vorwiegend den Eindruck eines offenen, geöffneten Textes machen. Darüber hinaus bevorzugt der L-Text den Zustand der Konvention, indessen im M-Text der experimentelle Zug unverkennbar bleibt.

Zwischen den L-Texten und M-Texten liegen die S-Texte, die neben den logischen Zeichen, die sie sicher aufweisen und den ästhetischen Zeichen, die sie unter Umständen aufweisen können, vor allem deskriptive Zeichen (im Sinne Carnaps) als entscheidende Merkmale besitzen. Diese deskriptiven Zeichen weisen nicht nur auf das Bestehen oder Nichtbestehen gewisser Sachverhalte, sondern geben eben diese Sachverhalte, die bestehen oder nicht-bestehen (im Sinne Wittgensteins) semantisch wieder. L-Texte

sind determinierte Texte, S-Texte und M-Texte sind indetermierte Texte; aber während der S-Text wenigstens verifiziert oder falsifiziert werden kann, bleiben selbst diese Möglichkeiten für den M-Text nur mittelbar zuständig oder ausgeschlossen.

Eine weitere Einteilung ergibt sich, wenn man daran denkt, daß ein Text von sich selbst her relativ, fiktiv, normativ und kreativ sein kann. Relativ zu einer inneren oder äußeren Welt, die wiedergegeben wird; fiktiv in dem Sinne, daß er lügt, täuscht, Illusionen erweckt, verzaubert, beschwört; normativ als Polytechnik des Befehls, der Werbung, des Dekrets, des Reglements, der Negation; kreativ in der bewußten oder zufälligen Erzeugung von neuen Bedeutungen und ästhetischen Informationen auf syntaktischem Wege; so ist, was die Kreativität der Texte anbetrifft, der metaphysische Sprachfluß der großen Systeme eines ihrer sichtbarsten Resultate. (Hegels in der „Wissenschaft der Logik I“ dialektisch untereinander gestellte Texte „Sein“, „Nichts“, „Werden“, darin das „Werden“ deutlich genug sprachlich bzw. textlich aus „Nichts“ und „Sein“ herausgezogen wird, dialektische Übergänge vollziehen sich im Sprachfluß der Texte, das prägnanteste Modell). Der relative Text kann natürlich ikonisch oder nichtikonisch sein, je nach dem, ob er nachahmend oder nichtnachahmend, direkt oder indirekt abbildet. Der euklidischen Geometrie fällt es nicht schwer, in nachahmenden, direkten Texten abzubilden, da sie Wahrnehmungen imitieren kann. Die Matrizenmechanik ist ein nichtikonischer, indirekter Text relativ zur Welt. Schließlich vermag der relative Text entweder transponierend (Kafka) oder transportierend (Reportage eines Fußballspiels) zu sein. Die Fälle des verstärkenden oder schwächenden Charakters des relativen Textes liegen ebenfalls nahe, der pathetische und der lakonische Erzähler. Nicht vergessen werden darf das Wahrnehmbarwerden durch Text und das Konstituiertwerden durch Text. „Sein“ und „Nichts“ werden bei Hegel durch Texte wahrnehmbar, aber das „Werden“ wird durch Text konstituiert. Im übrigen genügt, um das Hervorgehen der Texte aus dem Bewußtsein zu kennzeichnen, die Unterscheidung zwischen deskriptiven, narrativen, deduktiven, reflexiven, expressiven, diskursiven, dialektischen und normativen Texten.

Daß die Textmaterialität einen extensionalen und die Textphänomenalität einen intentionalen Charakter besitzt, schiebe ich ein,

ehe ich im kybernetischen Sprachgebrauch Mandelbrots zwischen analogen Texten und digitalen Texten unterscheide. Mandelbrots Unterscheidung betrifft Sprachen, genauer strukturelle Eigenschaften von Sprachen; sie trennt die imitativen Sprachen, die „analog“ arbeiten von den symbolischen Sprachen, die „digital“ vorgehen; das Prinzip der Nachahmung oder der Einfühlung und das Prinzip der Wahl oder der Entscheidung, wirken sich auch im Text strukturell aus, sie beeinflussen den statistischen und den intentionalen Bau. Der expressionistische Text ist z. B. imitativer als der klassische. Automatische Texte des Surrealismus sind ebenfalls analog. Nietzsches Texte sind außergewöhnlich digital, auch die Hegels.

Texte zeigen stets lineare Anordnung. Linearität ist ihr primäres Strukturprinzip. Deutlichste Zeitreihe, vollkommener Sprachfluß. Das stochastische „folgt nach“, das logische „folgt aus“ und das ästhetische „folgt auf“ sind Ausdruck dieser Linearität der Texte und lassen den Sprachfluß nicht versiegen. Das stochastische „folgt nach“ ist ein einwertiges, das logische „folgt aus“ ein (mindestens) zweiwertiges, das ästhetische „folgt auf“ ein mehrwertiges Prinzip. Die ästhetische Entscheidung über den Fortgang eines Textes ist daher die unbestimmteste, sie erzeugt jenen unwahrscheinlichen Zustand der Textmaterialität, den wir als seine ästhetische Realität, seine ästhetische Information bezeichnen. Im allgemeinen entsteht die Linearität der Texte komplex. Alle drei Folge-Prinzipien, das stochastische, das logische und das ästhetische hinterlassen ihre Spuren.

Semantische Information eines Textes verbraucht im allgemeinen ästhetische Realisation, kann sie aber auch verstärken. Ästhetische Realisation verbraucht im allgemeinen semantische Information und kann sie ebenfalls verstärken.

Die Entstehung der ästhetischen Information in einem Text veranlaßt uns, von Dichtung, von Literatur zu sprechen. Dichtung, Literatur sind extreme statistische Zustände einer Textmaterialität, mit dem Zeichen des Ungewöhnlichen, des Unwahrscheinlichen behaftet. Aber auch der Prozeß der Iteration ist für die ästhetische Entstehung der Texte (der Bildung des Zeichens vom Zeichen oder des Zeichens vom Zeichen des Zeichens etc.) entscheidend. Die Iterierbarkeit der Zeichen ermöglicht die Iterierbarkeit der Information (ästhetische Information ist stets die Information

einer Information) und die Iterierbarkeit der Information führt zur Iterierbarkeit der Texte. Ein Kontext, als Bild oder als Urteil, ist immer auch Text eines Textes, Iteration eines Textes, Supertext. Auch Dichtung, Literatur sind iterierte Aspekte einer Textmaterialität, nicht einer Textphänomenalität.

Man macht etwas in der Sprache, man sollte etwas mit der Sprache machen. Prosa und Poesie sind Begriffe, die etwas bezeichnen, was in der Sprache gemacht werden kann, wenn sie schon fertig vorliegt, ihre Formen bekannt und gegeben sind, gebraucht und verbraucht werden dürfen. Text ist etwas, was mit der Sprache, also aus Sprache gemacht wird, sie aber zugleich verändert, vermehrt, vervollkommenet, stört, determiniert oder reduziert. In jedem Falle ist Text eine Information in der Sprache über Sprache und nur das. Was in der Sprache gemacht wird, hat eine intentionale Bedeutung; was mit der Sprache gemacht wird, hat eine statistische Bedeutung. Wenn aber der ästhetische Prozeß als Zeichenprozeß ein statistischer Prozeß ist, der zu einer besonderen Klasse der Information, der ästhetischen Information führt, dann hat das, was wir Text nennen, bereits die Chance, ein ästhetisches Gebilde zu sein. Immer ist die statistische Textmaterialität die Voraussetzung einer ästhetischen Textinformation.

Für die Textphänomenalität besteht also stets ein Problem der Vieldeutigkeit. Textmaterialität hingegen hat die Möglichkeit der Variabilität. Der Ausdruck Variabilität hat einen methodischen, statistischen und definiten Rang; er drückt aus, was bei Ersetzung des metaphysischen Begriffs des Wesens durch den technischen der Information als Prinzip der Kunst gedacht werden kann. Vom Machen wie vom Verstehen her ist der Begriff Information dem Begriff Substanz schon dadurch überlegen, daß er den Begriff Kommunikation einschließt, der auch das enthält, was wir die Koinformation nennen. Der Grad der Vieldeutigkeit, der einer Textphänomenalität entspricht, die ihrerseits aus dem informationellen Bau eines Textes abgeleitet werden kann, wäre als Maß einer Koinformation denkbar, die eine Information begleitet. Semantische, syntaktische und pragmatische Zeichendimension, so darf man sagen, stehen im Verhältnis der Koinformation zueinander. Auch wird man die ästhetische Information als Koinformation der statistischen bezeichnen dürfen. Noch genauer

wäre es, von einer kommunikativen Koinformation zu sprechen. Da das ästhetische Prinzip, eine statistische Selektion, in der pragmatischen, semantischen und syntaktischen Dimension wirksam werden kann, die ästhetische Information selbst also pragmatischer, semantischer und syntaktischer Natur sein könnte, ist es sinnvoll, den *ästhetischen Kommunikationsraum* als *dreidimensional* zu bezeichnen.

Vor allem für Texte ist der dreidimensionale ästhetische Kommunikationsraum charakteristisch. Darauf beruht die hohe Empfindlichkeit ihrer ästhetischen Information gegenüber geringfügigen Veränderungen. Auch die verwickelte und verzweigte Klassifikation der Texte hängt natürlich damit zusammen.

Vom Standpunkt des logischen Aufbaus der Textstrukturen unterschieden wir in einer ersten Klassifikation zwischen Vertext, Textur und Kotext. Vertexte sind als Systeme von Atomsätzen zu denken, Texturen zyklisch gebaute molekulare Texte mit fortlaufender Wiederkehr einer bestimmten logischen Partikel (die „und“-Girlanden bei Hemingway) und Kotexte sind zunächst eingeführt worden als Satzfolgen assoziativer, automatischer Entstehung (z. B. in der frühen Prosa Benns). In einer zweiten, stark durch den Prozeß der Iteration bestimmten Klassifikation, lassen sich nun weiterhin Textfugen, Textfiguren und Textformen unterscheiden. Textfugen iterieren Textstücke, lassen sie vorwärts und rückwärts laufen, wiederholen sie und erzeugen aus mehrfachem Gebrauch ein und derselben Phrase (oder mehrerer Phrasen) den Text (z. B. „Picasso“ von Gertrude Stein). Textfiguren und Textformen definieren die Gesamtgestalt eines Textes. Textfiguren verweisen auf klassische rhetorische Mittel und Einteilungen wie Monologe, Dialoge, Abschnitte, Perioden und Textformen verweisen auf klassische poetische Mittel, Lyrik, Epik, Dramatik, usw. In der dritten, vorwiegend statistisch verstandenen Klassifikation spielen zunächst die Random-Texte eine Rolle. Sie sind als Ausdruck statistisch gestörter Kontexte zu verstehen, sie haben demnach abbrechenden, verdeckenden, auflösenden Charakter, was ihr Verhältnis zur semantischen oder ästhetischen Information anbetrifft, es sind Texte, die die Möglichkeit eines Text-Tachismus andeuten (gewisse Stücke aus Heißenbüttels „Topographien“ zeigen diese Funktion; auch bei Joyce und Gertrude Stein gibt es solche Partien; in der „Kon-

kreten Poesie“ kommt es zur Annäherung an diese Textklasse). Neben diesen Random-Texten gibt es in der dritten Klassifikation die Mischtexte, die statistisch auswählend und synthetisch entstehen und Textstücke oder Fetzen der Umgangssprache, der reinen Poesie, der Werbesprache, der Theorie, der wissenschaftlichen Kunstsprachen usf. montieren; vor allem für sie ist der Satz, nicht das Wort, also der *andere* Text die Voraussetzung, das Element des Reservoirs. Auch die reduzierten Texte, sicher eine Klasse mit großer Zukunft, gehören hier her, also Texte, die bloß aus Substantiven oder Verben bzw. aus Systemen von Substantiven und Attributen bestehen, im letzten Falle also carnapschen Zustandsbeschreibungen in der L-Sprache nahe kommend, deren semantischer Informationsbetrag bekanntlich genau bestimmt werden kann.

Schließlich sei noch auf die Möglichkeit hingewiesen, Text durch Anwendung der Jazz-Prinzipien auf die Sprache aus dieser hervorgehen zu lassen, eine Technik der rhythmisierten Variation und Improvisation, die, angewendet auf einen Satz, auf ein Bild zu ihrer Ver-Jazzung, zu einem Text-Jazz führt. „Jetzt, jetzt und erst jetzt, jetzt und nur jetzt, jetzt und doch jetzt, jetzt ist das jetzt erst jetzt . . .“ wie es in einem „Sprach-Hot“ heißt. Was den Kontext anbetrifft, der, wie hier bereits sichtbar, ein Meta-Text oder auch ein Super-Text aller in den vorstehenden Klassifikationen auftretenden Texte sein kann, also ein iterierter Text, ein Text, der stets zu einem Text gehört, also Text eines Textes, so wird man vorab zwischen innerem und äußerem Kontext unterscheiden müssen. Daß auf das Subjekt ein Prädikat folgt oder zu einer Individuenvariable ein Prädikat gehört oder nicht gehört, das ist *innerer Kontext* der Textmaterialität; daß das Subjekt ein Dach und das Prädikat die Farbe rot bezeichnet gehört zum *äußeren Kontext* der Textphänomenalität. Aber wie in jeder Theorie die Herstellung des Zusammenhangs der widerspruchsfreien Theoreme mit der Realität fast stets nur durch die intuitive Einführung mehr oder weniger scharfer Begriffe gelingt, so ist auch der äußere Kontext eines Textes immer viel unbestimmter als der innere, eine fast immer fließende Quelle semantischer Koinformation, die ästhetische Momente einschließt. Der schwebende, immer wieder fragliche Zusammenhang des Kunstwerks mit der Wirklichkeit, der ambivalente Charakter

der ästhetischen Zeichen und ihrer Information beruht hierauf, vor allem, weil der Hervorbringer, der Künstler, der Betrachter, das Publikum selbst ein Teil dieser Wirklichkeit sind. Die Schöpfung eines Kunstwerks, auch sein Verständnis ist in extremen Fällen ein strategisches Spiel gegen sich selbst, es kann zweifellos mit einer Desavouierung enden. Die Rigorosität des Kunstwerks ist bekannt; das Sein, von dem es spricht, kann anders nicht wahrnehmbar werden und Geltung erlangen.

Offenbar führt der ästhetische Prozeß im Text zu einer Art von Kunstwerk, das man sich zwar am leichtesten auch anders vorstellen kann, das aber zugleich auch am empfindlichsten gegenüber Veränderungen ist. Auch die ästhetische Qualität eines Textes, also die ästhetische Information, die eine semantische mitführt, bemißt sich nach der Zahl der Texte, die zur Konkurrenz zugelassen wurden und aus denen man sie auswählte. Natürlich gibt es Texte geringer und Texte großer Stabilität gegenüber Veränderungen, aber es ist klar, daß der Wert der ästhetischen Kommunikation, Information und Affizierung, mit ihrer Unstabilität wächst. Es ist aber andererseits einzusehen, daß die Verfeinerung in der Bildung der Superzeichen, also die Regression der Form in die atomaren Textelemente und ihre subtile statistische Ausdifferenzierung eine Bedingung für die zunehmende Stabilität der ästhetischen Fixierung ist. Text und Zivilisation ist das Thema, auf das man hier stößt. Die zunehmende Elementarisierung, die auch die ästhetische Information atomisiert, ist sicher ein Zeichen zunehmender Zivilisation.

Jeder Text klassifiziert mit seiner Entstehung zugleich auch einen Abfall an Sprache. Er sagt, was in Bezug auf eine gewisse Information, semantisch oder ästhetisch ausgeschieden werden kann. Ein Text bringt also ein deklassierendes Prinzip in die Sprache, ohne das von einer bewertenden, also ästhetischen Information innerhalb des Textes keine Rede sein könnte. Mit dem deklassierenden Prinzip hängt auch einerseits die Entstehung des imaginativen und andererseits die Entstehung des fiktiven Kontextes zusammen. Im imaginativen Kontext ist die Textphänomenalität selbst imaginativ, im fiktiven Kontext ist sie fiktiv. Der imaginative Kontext produziert das Sein dessen, was es nicht gibt, der fiktive den Schein dessen, was es gibt. Man wird sich die Sprache

stets als ein Reservoir von Zeichen und ihren Komplexionen vorstellen müssen, und jeder Text, der aus ihnen gebildet wird, tritt in ihr als determinierendes Prinzip auf, als statistisches Superzeichen, das als Zelle einer neuen Strukturierung oder Klassifizierung zu deuten ist, aber auch als Ausgangspunkt einer Störung des Gleichgewichts in der gleichmäßigen Verteilung, ihres wahrscheinlichsten Zustandes im Reservoir, erscheint. Es ist ein Merkmal bedeutender Dichtung und Literatur, daß sie für lange Zeit die Sprache für andere große Dichtung und Literatur in gewisser Hinsicht hemmt, schöpferische Möglichkeiten abschneidet. Man muß dann in die Nachahmung, in den festgelegten Stil gehen oder die Arbeit der Kunst aus der Dichtung und Literatur zurückverlagern in den reinen Textbereich, in dem das Reservoir, die Sprache wieder bereichert werden kann, denn nur die bereicherte Sprache kann zu neuen ästhetischen Informationen und Bedeutungen führen, und was als experimentelle Artistik erscheint, ist in Wahrheit Schöpfung auf einer tieferen als der gewohnten Ebene.

So ist die Sprache das eigentliche Reservoir der Texte, also der statistischen Textmaterialität, aber die Texte das eigentliche Reservoir der Textphänomenalität, also der Prosa und Poesie im Sinne des klassischen nicht experimentellen Begriffs von Dichtung und Literatur. Wir verstehen alsdann unter dem Ausdruck Tropismus im engeren Sinne die statistische Tendenz der Sprache, Texte und die statistische Tendenz der Texte, Prosa und Poesie zu bilden; Tropismus im weiteren Sinne bezeichnet die statistische Tendenz der Sprache überhaupt, innere und äußere Kontexte zu entwickeln. Die Shannonschen Approximationen, aufgefaßt als statistische Modelle (Markoffketten) für die Entstehung von Texten mit semantischer und ästhetischer Information und somit als Random-Texte, sind zugleich Ausdrucksformen des Tropismus. Aus antiken Lehrbüchern ist der Ausdruck *tropoi* bekannt, er steht für Redefiguren, Curtius übersetzt auch mit „Wendungen“. Sofern diese „Wendungen“ feste sprachliche Gebilde, Textstücke also, bezeichnen, die an geeigneter Stelle immer wieder einmal verwendet werden können, ist ihre rhetorische und poetische Möglichkeit durchaus eine statistische und der Sinn des antiken Ausdrucks nähert sich zweifellos dem texttheoretischen Begriff des Tropismus in einem allgemeineren Gebrauch.

Logisch nennen wir den Prozeß, der das *Wahrscheinliche*, Gewohnte, Nichtüberraschende differenziert; ästhetisch nennen wir den Prozeß, der das *Unwahrscheinliche*, Ungewohnte, Überraschende differenziert. Das Wahrscheinliche, Gewohnte, Nichtüberraschende differenziert, ergibt das Wahre oder das Falsche. Das Unwahrscheinliche, Ungewohnte, Überraschende differenziert, ergibt die Unterscheidung zwischen dem, was wir summarisch schön oder nichtschön nennen. Ein Gebilde, das, wie eine Theorie, aus einem logischen Prozeß hervorgeht, ist wahr oder falsch; die Kenntnis, die sie vermittelt, ist keine Innovation, daher keine Information, sie ist von vornherein wahrscheinlich, aber sie differenziert diese Wahrscheinlichkeit, also diese Kenntnis, indem sie sie als wahr oder als falsch erweist. Ein Gebilde, das, wie ein Kunstwerk, aus einem ästhetischen Prozeß hervorgeht, ist weder wahr noch falsch, es suspendiert die Wahrheitswerte, denn es vermittelt keine Kenntnis, sondern erschließt gerade den Bereich einer Unkenntnis, einer Überraschung, einer Innovation, einer Unwahrscheinlichkeit, der nach Schönheitswerten differenziert werden muß, wenn überhaupt Kommunikation eintreten und eine ästhetische Information vermittelt werden soll.

Die grundsätzliche Bedeutung der Iteration, also die Bildung der Zeichen von Zeichen u.s.f., für den ästhetischen Prozeß, macht sie zum eigentlichen und bevorzugten Mechanismus, weil er speziell zeichen- und superzeichenbildend ist. Die Iterierbarkeit der Zeichen bedingt die Iterierbarkeit der Information zur speziellen ästhetischen Information. Die Iteration als grundlegender ästhetischer Prozeß bringt es mit sich, daß das Fragment, der Torso, die Ruine, daß überhaupt der Zerfall u. U. mehr ästhetische Information vermitteln kann, als ein komplettes Gebilde, denn Fragment, Torso, Ruine etc. sind als Zeichen von Zeichen, als Informationen von Informationen deutbar, also Produkte einer Iteration. Es ist wieder der Begriff des Kontextes, auf den wir damit stoßen. Zunächst mögen Text und Kontext im Verhältnis von Information und Koinformation zueinander stehen, darüber hinaus ist jeder Kontext auch Text eines Textes, also Iterationsprodukt. Der Kontext verstärkt den Zeichencharakter eines Textes und gewinnt damit überhaupt erst die Natur eines Textes. Der Kontext entsteht also im allgemeinen gar nicht additiv, sondern iterativ. Er hat das Sein eines Superzeichens und ist,

wie gesagt, Supertext. Die Klassifikation der Kontexte kann sich daher nach der Klassifikation der Texte richten; Supertexte können, wie überhaupt Superzeichen, eine Hierarchie ausbilden. Im Verhältnis zum Text kann man aber darüber hinaus den Kontext als grammatischen, logischen, semantischen oder ästhetischen bestimmen. Eine atomare Aussage ist ein Text, der einen grammatischen inneren Kontext besitzt, sofern er aus einem Prädikat und einem Subjekt besteht, derart, daß das Prädikat dem Subjekt zukommt oder nichtzukommt. Semantisch ist der Kontext, sofern er einen Wahrheitswert besitzt, ontologisch, sofern an der Stelle des Subjekts ein Seiendes und an der Stelle des Prädikats eine Eigenschaft auftritt. Ob die atomare Aussage eine ästhetische Information mitführt, das hängt von der Statistik der informationellen Eigenschaften ab.

Die Definition, nicht die Deskription gibt den Gegenstand, weiß man seit Aristoteles, und so weit die Definition realisiert, ist sie bereits ein ästhetischer Vorgang.

Was in dieser Hinsicht eine Nominaldefinition angeht, die ja schließlich ein elementares Stück Text darstellt, der semantisch immer nur wahr, nie falsch sein kann, so vermittelt sie also zunächst nur textmateriale Information, daher kommt ihr aber gerade deshalb höchste Beliebigkeit und höchste Rarität, also Innovation im rein statistischen Sinne zu, eine maximale Unvorhersehbarkeit, die Überraschung und Unwahrscheinlichkeit einschließt, worauf ihr Gehalt an ästhetischer Information beruht. Die ästhetische Information erscheint unabhängig von jeder semantischen, sie suspendiert sie gelegentlich, und tatsächlich ist jede Benennung, der sprachliche Mechanismus der Nominaldefinition, deren logischer die Äquivalenz ist, jede Namensgebung ein ästhetischer Vorgang, vermutlich der fundamentale ästhetische Vorgang überhaupt, der einzige, der von einem Zeichen verlangen muß, daß es noch nicht verbraucht ist, denn sonst entstünde ja keine Nominaldefinition im Sinne eines Nominaltextes (der hier also als neue Gattung eingeführt wird), sondern eine Realdefinition im Sinne eines Realtextes als dem klassischen Fall semantischer Information. Ich brauche nicht besonders hervorzuheben, daß damit die statistische Lage der Textmaterialität jeder Lyrik bezeichnet ist, die Tatsache, daß sie im Prinzip nie fiktiv, nur imaginativ sein kann. In

der Dichtung treten aber auch Bilder, Metaphern auf, zu deren artistischer Beschaffenheit es gehört, wie eine Realdefinition zu sein. Da diese scheinbaren Realdefinitionen — „du bist der fortgeworfene Leprose“ (Rilke), „die Furie des Verschwindens“ (Hegel) — aber semantisch falsch sind, erlangen sie die Freiheit des Ästhetischen, können also wie eine Nominaldefinition fungieren und das ist offenbar der Sinn des Whiteheadschen Satzes, daß die reale Bedeutung der nicht-wahren Aussagen über aktuelle Anlässe sich in der Kunst enthüllt. Die semantische Falschheit erscheint als Bedingung ästhetischer Information, denn die semantische Wahrheit wäre nur eine Trivialität. Die falsche Realdefinition bietet semantisch den Schein der Nominaldefinition und damit ein ästhetisches Äquivalent zur verneinten Trivialität.

Doch muß es Texte geben, die es nicht nötig haben, die Falschheit von Realdefinitionen zum Gewinn der ästhetischen Information auszunützen, die vielmehr rein nominal und selektiv, also statistisch den Zustand äußerster Innovation erreichen, die also Worte nur als Worte, Folgen von Worten nur als innere Kontexte benutzen, nicht als Elemente des äußeren Kontextes, in dem sie bereits semantisch fungieren. Neue äußere Kontexte durch neue innere Kontexte. Texte solcher Innovation darf man mit Recht als Nominaltexte bezeichnen, weil sie, entsprechend dem Vorgehen der Nominaldefinition, digital und diskret im Sinne von Entscheidungen, nicht analog in Ansehung einer Realität entstehen. Sie stehen im Gegensatz zur großen Gruppe von Realtexten, die wie die klassische Textfunktion den Text in Ansehung einer Realität, also wie eine Realdefinition aufbaut, als äußeren Kontext und analog. Jedenfalls scheint der stochastische Text der eigentliche Gegenspieler des mimetischen zu sein. Nur der stochastische Text kann reine Textmaterialität im Sinne eines „Textes an sich“ sein, wie es bei Bolzano den „Satz an sich“ gibt, der pure logische Materialität ist und der nur aussagt, daß etwas ist oder nicht ist, gleichviel ob das wahr oder falsch ist; und wie nun der Bolzanosche „Satz an sich“ die Idee der „Wahrheiten“ und „Falschheiten an sich“ inauguriert, so könnte nur ein „Text an sich“ im Sinne reiner stochastischer Textmaterialität den Gedanken der „Schönheiten“ oder „Nichtschönheiten an sich“, also der puren ästhetischen Textinformation implizieren. Doch haben wir nur für die „Wahrheiten“ und „Falschheiten an sich“ funk-

tionierende Kriterien, nämlich der Widerspruchsfreiheit und der Übereinstimmung, die ihrem inneren und ihrem äußeren Kontext entsprechen; für „Schönheiten an sich“ und für „Nichtschönheiten an sich“ fehlen uns noch die Möglichkeiten sicherer Identifizierung. Es ist nicht möglich, die Schönheit eines Textes so deutlich zu identifizieren wie seine Wahrheit. Sie kann nicht durch eine Widerspruchsfreiheit bewiesen und nicht durch eine Übereinstimmung verifiziert werden; die offene Matrix der ästhetischen Werte, die sich in den vagen Begriffen Schönheit und Nichtschönheit verbergen und die indefinite Abgebrochenheit des ästhetischen Prozesses verhindern es. Nur die singuläre Identifikation einer ästhetischen Information als das, was sie ist, ist möglich; und das, was sie ist, ist das, worin sie sich unterscheidet, nicht mehr und nicht weniger, also pure Innovation, statistische Novität, pure Originalität.

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 Realisationsprozeß 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 betätigt, 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 Stilcharakteristik loslösbar 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 abbrechen. 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 Texts 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 Textphänomenalität ausdehnbar ist, wenn man unter Text primär und allgemein Mengen (Folgen, Ensemble) von der Kreation, Perzeption und Apperzeption zugängigen 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 Sachverhalte 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 Unverhersehbares 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 Zusammenhange 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 aussagt; Ästhetik 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 transzenden-

talen 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“ (6121); 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 Eigenschaften 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 Präziöse eines Textes als Kategorie seiner ästhetischen Dimension bleibt als Kategorie der Realisation eine solche der Zerstreung und des Spiels.

Reflektierbarkeit der Texte

Wir drücken die Beziehung zwischen dem Kunstwerk und dem Ich einmal als kausale Beziehung aus, die unser Gefallen oder Mißfallen wiedergibt; man spricht dabei über Kunstwerke so, wie man über Frauen spricht, also in der Form erotischer Sätze. Es sind gewiß Objektsätze, aber sie sagen nichts über das Kunstwerk als solches aus, beschreiben vor allem nicht seinen ästhetischen Zustand, sie kennzeichnen eine Wahrnehmung, aber weder das Sein noch die Entstehung ihres Objekts.

Doch muß über dieses Sein gesprochen werden, weil es wesentlich kein gegebenes, sondern gemachtes Sein ist und wir im Machen wesentlicher am Sein als an der Wahrnehmung interessiert sind. Das „interesselose Wohlgefallen“ kann in der Perzeption, nie aber in der Realisation des Kunstwerks vorhanden sein. Wir drücken daher ein andermal die Beziehung zwischen dem Kunstwerk und dem Ich als eine Beziehung zwischen Zeichen und ihrer Bedeutung aus, zwischen Material und seiner Funktion im Bewußtsein, und was dabei entsteht sind semantische Sätze, die Perzeption entwickelt sich zu Apperzeptionen, Reduplikationen der ästhetischen Botschaft, Ästhetik als Metasprache der Kunst, die nicht das Echo der Seele verlangt, sondern als Theorie dem Kunstwerk den Sinn von Kunst verleiht.

Was auf diese Weise sichtbar wird, ist eine weitere, eine vierte Dimension des ästhetischen Zeichens und seiner Information neben der syntaktischen, semantischen, pragmatischen, nämlich die transzendente Dimension des existentiellen, personalen, selektierenden Bewußtseins, das jenes Zeichen gibt.

Aber das Bewußtsein ist keine Wesenheit, die präfixiert wäre. Es kann nur als Funktion, als Funktionieren beschrieben werden, es hat keine feste, nur eine veränderliche Gegebenheit, und jedes Zeichen, ein einziges Wort, ein winziger Fleck, die es durchqueren, betreffen sofort seine Totalität, also Tiefe und Umfang des Ichs. Denn dieses Ich ist bodenlos, transzendentales Ich seit Kant, iterierbar, reflektierbar. Es begleitet jedes Zeichen, das wir geben, jede Zeile, die wir machen; aber unter jedem Ich kommt ein anderes zum Vorschein, das Ich dieses Ichs, das ist der Sinn von Transzendentalität, im Gegensatz zu Transzendenz, und das Ich, das das Ich dieses Ichs ist, verweist immer noch auf ein tie-

feres, denn auch das Ich ist ja keine Wesenheit, die präfixiert wäre, keine feste, nur veränderliche Gegebenheit, die funktioniert, betroffen in jeder Selektion und Reflexion.

Damit hängt es zusammen, daß, wie das Ich, auch das Zeichen, das es gibt, grundsätzlich iterierbar ist und daß dem Ich des Ichs des Ichs das Zeichen des Zeichens des Zeichens apperzeptiv entspricht. In allem, was wir machen, kommt noch etwas anderes zum Vorschein, was wir machten. Bodenlosigkeit des Ichs, Bodenlosigkeit der Zeichen, Bodenlosigkeit der Bedeutungen, Bodenlosigkeit des Gemachten. Die Dimension der Tiefe ist immer eine Frage der Transzendentalität des Bewußtseins. Das Bewußtsein hat keine Ausdehnung, das Bewußtsein hat Tiefe, genau wie die Apperzeption oder die Intentionalität, denn Tiefe ist gar kein Zustand, sondern ein Vorgang, nämlich der Vorgang der Iteration des Ichs, der jeden Gedanken, jeden Satz, jedes Wort in der Richtung der Zurückverlagerung dieses Ichs in seiner Relation zum intentionalen Objekt begleitet.

Da nun jeder Text selbstverständlich einen Vorgang des Bewußtseins fixiert, also ein Argument seiner Funktion ist, kann von der Reflektierbarkeit der Texte im Bewußtsein gesprochen werden. Auch ein Text hat also seine Transzendentalität, und es kann unter Umständen von der Bodenlosigkeit der Texte gesprochen werden, von Textschichten, wenn man sie nicht perzeptiv, sondern apperzeptiv versteht, wenn man also von der reinen Textmaterialität zur intentionalen Textphänomenalität übergeht. In jedem Text steckt dann ein anderer Text, eine Hierarchie der Kontexte. Text, Metatext, Metametatext usw. Aber es ist ebenso klar, daß diese Reflektierbarkeit der Texte mit ihrer Kontingenz anwächst. Jede Verschiebung der Häufigkeitsverteilung einer Textmaterialität in Richtung einer unwahrscheinlichen ästhetischen Verteilung erhöht die Kontingenz des Textes und begünstigt damit die Eigenschaft seiner Reflektierbarkeit. Ich finde Ernst Bloch hat in „Erbschaft dieser Zeit“ 1935 literaturmetaphysische Bestimmungsstücke zu diesen Stufen der Reflexion, die im Text sichtbar werden können, beigebracht. „Proust: ein Ich, das eigenes und äußeres Leben zerrinnen sieht, faßt Verlorenes überscharf, schreibt den sterbenden Glanz nach oben. Der Überschuß dieses Dichters ist die Finesse und Mikrologie seines Porzellanblicks, was dasselbe ist wie ein alles versammelndes Gedächtnis . . .“

„ . . . die stille große Erscheinung Kafkas; hier fand eine versunkene Welt oder bisher jenseitige am Leben in dieser die unheimliche Wiederkehr. Eine versunkene Welt: sie reflektiert alte Verbote, Gesetze und Ordnungsdämonen im Grundwasser präisraelitische Sünden und Träume, wie es im Zerfall wieder vordringt . . .“

„Joyce zuletzt: ein Mund ohne Ich ist hier mitten im fließenden Trieb, ja, darunter, trinkt ihn, lallt ihn, packt ihn aus. Völlig folgt die Sprache dem Zerfall nach, sie ist nicht fertig und schon gebildet, gar genormt, sondern offen und verwirrt . . . Die Worte sind arbeitslos geworden, aus ihrem Sinnverhältnis entlassen, bald geht die Sprache wie ein zerschnittener Wurm, bald schießt sie zusammen wie ein bewegtes Trickbild. . . Der bloße ‚Monolog‘ von früher hatte die Person in ihrem Ichbestand noch kenntlich gelassen, noch intakt, noch vollbewußter Oberflächenzusammenhänge und moralischer Decken; der ‚innere Dialog‘ bei Joyce dagegen hat nicht einmal das Ich als Zeugen, fast noch der Körper des Sprechenden fällt fort, der die Sprache einschließt, und ein anonymer Sturzstrom wird frei. . .“

Es ist klar, daß Balzac vorangeht. Seine Objektwelt, die nie verlassen wird, verlangt episch und logisch die reine Objektsprache, die ohne Metasprache der Reflexion bleiben kann, also im Grunde keine transzendentalen Momente im Text, nur die transzendierenden in der Objektwelt, die er zeigt; Übersteigungen demnach nur inmitten der Objektwelt selbst, Übergänge vom speziellen zum allgemeinen Sein, das ist alles, und jener ontisch zugeschlagen wie in einer klassischen Metaphysik. Sein großes Beispiel in dieser Hinsicht: das „Porträt der Frau v. L.“ das reale Motiv darin: die „Liebe“.

Demnach *Objektwelt* bei Balzac, *Erinnerungswelt* bei Proust, *Urteilswelt* bei Kafka, pure *Textwelt* bei Joyce und innerhalb dieser Folge dann auch der epische Übergang von einem System der Objektsprachen zu einem System der Metasprachen inmitten der Dichtung, parallel zur Logik; parallel zur Logik auch in dem Versuch einer grundsätzlichen Liquidation aller Welten überhaupt mit Hilfe eines Bewußtseins, das in seinem letzten Text der Metasprache den letzten Kontext seines Bewußtseins verläßt: *logisch* bei Wittgenstein durch die Auslieferung der Sprache an die Tautologie, „die Tautologie folgt aus allen Sätzen: sie sagt Nichts“, das System der Tautologien als System endgültig entleerter Texte, die

über die Welt nichts aussagen, keinen Gehalt haben; *episch* bei Beckett, „daß man besser daran oder gerade so gut täte, die Texte auszumerzen als die Ränder zu schwärzen, sie zuzudecken, bis alles weiß und glatt aussieht.“

So gehört also auch Wittgensteins „Traktat“, reflexionstheoretisch gesehen, zur Avantgarde der Antizipation des Beckettschen „Endspiels.“ Es bleibt jedoch hinzuzufügen, daß in der vollständigen Reflexion eines Textes die Bedeutungen zwar schließlich unfaßbar werden, die Möglichkeit der Entstehung ästhetischer Information, also neuer Schönheit, dennoch fortbesteht; denn im Verbrauch der transzendentalen Freiheiten ausschließlich auf Grund gefällter Entscheidungen, die in jeder Reflexion stattfinden, nicht in beständiger Rücksicht auf ein präfixiertes Sein, gewinnt jene ihre eigene Wirklichkeit im Text.

Metatheorie und Metatext

Man kann heute einen neuen, erweiterten Begriff von Metaphysik ins Auge fassen. Es handelt sich dabei um den Versuch, eine Vereinbarung, mindestens einer wissenschaftstheoretischen Konkordanz zwischen klassischer Metaphysik auf der einen und moderner Metalogik auf der anderen Seite herzustellen, und es gibt Gründe, dafür den Namen Metatheorie in einem weiteren Sinne vorzuschlagen. *Metatheorie* soll also Metaphysik und Metalogik umfassen. Der Versuch wird nahegelegt durch die Tatsachen, daß im Rahmen heutiger Philosophie einerseits klassische metaphysische Tendenzen, wie etwa in der Phänomenologie oder in der neokategorialen Ontologie, zusammenhanglos neben den metalogischen Bestrebungen der Logistik und der Semantik bestehen, andererseits aber mit der logistischen Interpretation allgemeingültiger Sätze als metaphysische in Heinrich Scholz, „Metaphysik als exakter Wissenschaft“ (1941) oder der logistischen Darstellung der (hegel-fichteschen) Reflexionsthematik in einer nicht-aristotelischen Logik in Gotthard Günthers „Idee und Grundriß einer nicht-Aristotelischen Logik“ (1959) echte Möglichkeiten einer Annäherung metaphysischer und metalogischer Vorstellungen eingeführt worden sind.

Es ist das Problem der Begrenzung, also der Begründung und des Überstiegs eines Horizontes gegebener und fixierter Wirklichkeit, um das es in jeder Meta-Relation geht. Meta-Relationen können ebenso für (physische) Objektwelten wie für (intelligible) Objektsprachen formuliert werden. Dort fungieren sie in einem ontologischen, hier in einem semiotischen Sinne. Dementsprechend existiert für die Objektwelt das Problem einer (ontologischen) Metaphysik und für die Objektsprache das Problem einer (semiotischen) Metalogik.

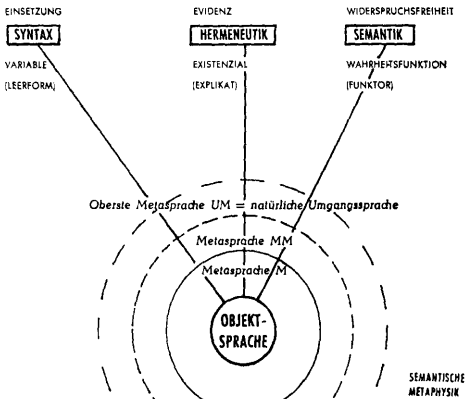
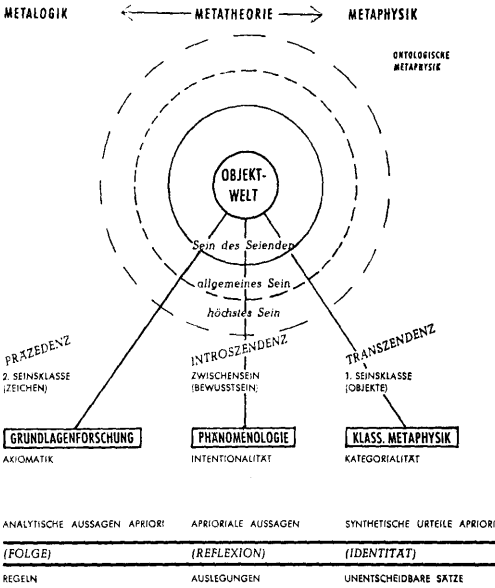
Offenbar gibt es drei Möglichkeiten, die Meta-Relation im Verhältnis zur gegebenen und fixierten Objektwelt zu bestimmen: transzendierend, transzendental und fundierend. Transzendierend vollzieht sich in der klassischen Metaphysik der Übergang von der physischen Objektwelt zur Hierarchie des speziellen Seins, allgemeinen Seins und höchsten Seins; transzendierend wird das umfassende Thema des „Seins des Seienden“ gewonnen. Transzendental wird die erkenntnistheoretische Subjektivität, das denkende Ich, das Ich dieses Ichs und das Ich dieses Ichs dieses Ichs u.s.f. erreicht, für die jene transzendierbare gegebene und fixierte Objektwelt besteht. Fundierend für die Gegebenheit und Fixierung der Objektwelt sind die apriorischen Mittel des transzendentalen Ichs und seiner Apperzeption.

Im Sinne dieser drei Möglichkeiten besteht die klassische Metaphysik einer Objektwelt als Ontologie, als Phänomenologie oder als Grundlagenwissenschaft mit der 1. Seinsklasse des *ontisch Gegebenen*, der Zwischenseinsklasse *intentionaler Objekte* und der 2. Seinsklasse der *Zeichen*; die kantische Aufteilung der apriorischen Urteile in analytische Urteile apriori und synthetische Urteile apriori würde der (ontologischen) Metaphysik die Klasse der synthetischen Urteile apriori, der (fundierenden) Grundlagenwissenschaft die Klasse der analytischen Urteile apriori und der transzendentalen Disziplin die transzendentalen Sätze über das Apriorische zuordnen lassen. Das Generalthema der klassischen Metaphysik bildet die Theorie der „möglichen Welten“; diese können als transzendente (klassisch), als transzendente bzw. „introszendente“ (fundamentalontologisch) und als fundierende bzw. „allgemeingültig in jeder möglichen Welt“ (logistisch) gedeutet werden.

Nun besteht als intelligibles Analogon zur Objektwelt und ihrer Metaphysik die Objektsprache und ihre Metalogik, in der die Metasprachen formuliert werden. Die heute in der Metalogik auftauchende Metasprachen fixieren im Verhältnis zu ihren Objektsprachen *transzendente*, *transzendentele* und *fundierende* Beziehungen. Der Hierarchie im „Sein des Seienden“ der klassischen Metaphysik mit dem „höchsten Sein“ in äußerster Transzendenz entspricht in der Metalogik die Hierarchie der Metasprachen mit der natürlichen Umgangssprache als oberster. Die Funktion der Ontologie in der klassischen Metaphysik übernimmt in der Metalogik die Semantik. Denn wie jene sukzessive die Transzendenz des „Seins“ des Seienden fixiert, (z. B. in den „Schichten“ und kategorialen Verhältnissen), führt der semantische Wahrheitsbegriff in den formalisierten Sprachen zu der von Gödel und Church entdeckten „Transzendenz der Widerspruchsfreiheit“ im Verhältnis zu finiten Systemen. Die Klasse der „synthetischen Urteile apriori“, die schon bei Kant für die Metaphysik charakteristisch war und die sich dadurch auszeichnen, daß zu ihrer Begründung die Logik nicht ausreicht und die Erfahrung nicht herangezogen werden kann, besitzt in der Metalogik ihr fundierendes Analogon in den jeweils in einem fixierten System „nicht entscheidbaren Sätzen“ (Theoreme von Gödel und Church). Das alles würde also zum transzendenten Aspekt der Semantik gehören, wobei der Ausdruck transzendent natürlich in einem übertragenen Sinne verstanden werden muß. Der transzendentele Aspekt, der Aspekt der Introszendenz, der eigentlichen Reflexion und Apperzeption führt im Verhältnis der Objektsprache zur Metasprache zu einer phänomenologischen Hermeneutik; ihre Sätze sind „Auslegungen“, wie es bei Heidegger heißt, ihre Kriterien die „Evidenzen“, von denen Husserl spricht und ihre apriorischen Explikate die „Existenzialien“ der Fundamentalontologie. Schließlich die fundierende Beziehung zwischen der Objektsprache und den Metasprachen. Sie ist immer Gegenstand der Syntax. Ihre spezifische Satzklasse ist die der „Regeln“, der Regeln für die „Objektsprache“ bzw. für eine vorgegebene „Metasprache“, die formalisiert werden soll. Was darüber hinaus die Übertragung des klassischen metaphysischen Themas der „möglichen Welten“ (Leibniz's) in eine moderne semantische Fixierung anbetrifft, so erscheinen sie hier als „Zustandsbeschreibungen“

(Carnap). Eine Zustandsbeschreibung setzt ein genau fixiertes sprachliches System voraus. In einem solchen L-System bildet die Zustandsbeschreibung eine Konjunktion, die als Komponenten für jeden Atomsatz entweder diesen oder seine Negation enthält, aber nicht beide und keine anderen Sätze. Auf diese Weise stellt eine Zustandsbeschreibung vollständig einen möglichen Zustand des Universums des Mitteilbaren dar, bestehend aus den n Individuen des fraglichen Systems, formuliert Carnap. „Dies ist das semantische Analogon zum metaphysischen Begriff einer in jeder Hinsicht bestimmten möglichen Welt und der genauen Beschreibung einer solchen“ erläutert Stegmüller.

Wir kommen damit zu einer Erweiterung unseres Problemkreises. Die Welt ist sprachlich als Text darstellbar. Der totale Inbegriff der Dinge, die wir Welt nennen, ist sprachlich im Text nur als Kontext fixierbar. Wie die Objektwelt die Objektsprache, so ruft die Objektsprache den Objekttext hervor, und so führt die Idee der Metawelt oder der Metasprache auch zur Idee des Metatextes. Der Metatext transzendiert den Objekttext wie die Metasprache die Objektsprache, aber er introzendiert ihn auch, indem er die Objekte des Objekttextes Objekte für ein Ich sein läßt, das sie zum Objekt macht. Der fundierende Charakter des Metatextes im Verhältnis zum Objekttext wird evident, wenn man ihn als statistische Textmaterialität auffaßt, in der die Objekte und die transzendierenden Bedeutungen formulierbar sein müssen. In den Shannonschen statistischen Approximationen der sinnvollen Worte oder Sätze erweisen sich diese als dem sprachlichen Repertoire insofern transzendent, als sie präfixiert sein müssen, wenn man sie identifizieren will. Aber jede Shannonsche Approximation reflektiert andererseits auf einen „möglichen“ sprachlichen Ausdruck, der Bedeutung gewinnen kann, der also einen Text und einen Kontext fixiert. Ganz allgemein ist das Verhältnis von Text und Metatext ein Problem statistischer Annäherung der „Bedeutungen“, und schon „Objekt“ bezeichnet natürlich eine „Bedeutung“ innerhalb der Textmaterialität.



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 apperzierbar sind. Ich gebe im Folgenden das Beispiel Küpfmüllers für eine Shannonsche Approximation: 1. Annäherung: itvwdgaknajtsqosrmoiaqvwtkxhd, 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: planzeundges 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, zeitlich, 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 Gomringer, Haraldo 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 Textfluß verändert, codiert, um es bestimmter zu sagen. E. Walther hat auch darauf aufmerksam gemacht, daß die Bildung der Textfläche den Text als Ganzes codiert, d. h. daß die Entstehung der Textfläche auf der Umbildung eines Textes zum Superzeichen, zum Supertext beruht. Damit ist natürlich ein Absinken des statistischen Informationswertes 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, umfanglicher) wird, desto weniger Wahrnehmungen zu ihrer Be-

dingung gehören. Mir scheint, daß auch dies zum Gehalt der Weaver'schen 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.

Abschließende Unterscheidung. Klassische und nichtklassische Texte. System der Texttheorie (Zusammenfassung)

1

Mit der Tatsache, daß sich die Allgemeine Texttheorie aus den Komponenten der informationellen Ästhetik und der statistischen Textanalytik aufbaut, ergibt sich nicht nur die Möglichkeit neue Wege in der analytischen Erkennbarkeit der Texte zu beschreiten, sondern auch in der synthetischen Konstruierbarkeit der Texte. Die entwickelte Auffassung, nach der die ästhetische Realität dieser sprachlichen Gebilde, sowohl der Textmaterialität wie auch der Textphänomenalität nach, nur statistisch beschreibbar

ist, legt darüber hinaus nahe, zwischen *klassischen* und *nicht-klassischen* Texten zu unterscheiden, und zwar in Bezug auf ihre Synthese zu unterscheiden, d. h. klassische Texte als solche zu bezeichnen, zu deren Bau vorwiegend metrische Gesichtspunkte wie Metrum, Rhythmus, usw. kurz die Prinzipien der Versifikation, der Periodik usw. benutzt wurden, und unter *nicht-klassischen* Texten solche zu verstehen, die ihre Entstehung und Gliederung mehr oder weniger ausschließlich statistischen Vorgängen wie bloßen Häufigkeitsverteilungen, Störungen, Zufällen usw. verdanken. Ein Gedicht von Benn „Nur deine Jahre vergilben / in einem anderen Sinn, / bis in die Träume: Silben- / doch schweigend gehst du hin.“ Oder ein Stück seiner Prosa: „Denn man konnte in der Tat schon in manche Ferne sehen. Es lag alles schon sehr nahe zusammen, manchmal lagen schon die Segel nebeneinander: die von Salamis und die der Mayflower und die aus den Regatten von Cannes. Die Rose zog ihren süßen Weg und nur einen Blick füllte sie mit allen ihren Dolden: aus Asien durch die Gärten des Midas, ellenhoch auf den Marmorböden in die Feste der Cleopatra und weiter zog sie, verlor Duft und Süße, . . .“ Das ist klassische, immer metrische Anordnung, Metrik, Rhythmus, Periode. Aber Heißenbüttels Gedicht „wartend warten gewartet haben: gewartet werden / rumgekriegt nicht rumgekriegt rumgekriegt worden sein . . .“, oder Gertrude Steins Text „Schlösser schließen und Schlösser und so schließen Schlösser und Schlösser und so und so Schlösser, und so schließen Schlösser und Schlösser und so . . .“ verraten sofort das Spiel mit den hohen Häufigkeiten. Auch Beckett hat Stellen, z. B. in „Der Namenlose“, deren sprachliche Schönheit auf einem vor allem statistisch arbeitenden Prinzip des Schreibens beruht: „wie ein im Käfig geborenes Tier von im Käfig geborenen Tieren von im Käfig geborenen Tieren von im Käfig geborenen Tieren von im Käfig geborenen und gestorbenen Tieren im Käfig geborenen und gestorbenen von im Käfig geborenen im Käfig gestorbenen Tieren geborenen und gestorbenen im Käfig geborenen und gestorbenen . . .“ (p. 211, ebd.) Von Malherbe bis Poe, Valéry, George oder Eliot gibt es metrische Poetiken. „Mehrere Worte des Gedichtes scheinen entweder bloß zur Auffüllung der Verszeile auf das geforderte Maß oder um des Reimes willen aufgenommen zu sein“, sagt Eliot in seinem Aufsatz „Von Poe zu Valéry“ von

dem berühmten Gedicht des Amerikaners „Der Rabe“. Damit ist ziemlich genau das gesagt, was hier unter „metrisch“ verstanden wird. Auch die ästhetische Theorie G. D. Birkhoffs über Poesie usw. entwickelt klassische bzw. als metrisch zu bezeichnende „Schönheitsmaße“. Nichtmetrische Poetiken werden Fucksche und Guiraudsche statistische Charakteristiken enthalten müssen und mit dem Mandelbrotschen kanonischen Gesetz der Ranghäufigkeit zu arbeiten haben, also informationelle Entropien und Temperaturen usw. angeben und als Wörterbuch natürlich ein „Häufigkeitswörterbuch“ benutzen. In gewisser Hinsicht ist der klassische Text metrischer Konstruktion natürlich ein makroästhetisches Gebilde, indessen der nichtklassische Text statistischer Entstehung, ästhetisch gesehen, eine mikroästhetische Realität aufweist, zu deren Erkennbarkeit eine viel feinere Wahrnehmungsfähigkeit vorausgesetzt werden muß. Maschinell mit Hilfe programmgesteuerter elektronischer Rechenanlagen hergestellte stochastische Texte, deren grammatikalische Struktur vorgegeben und deren Wortschatz zufallsmäßig bestimmt wird, gehören danach natürlich zu den nichtklassischen Texten.

Doch muß noch auf etwas anderes hingewiesen werden. Gotthard Günther hat in seinem fundamentalen Werk „Idee und Grundriß einer nichtaristotelischen Logik“ zwischen einer ersten Art von Reflexion, die sich auf Objekte, also auf Welt und einer zweiten Art, die sich auf sich selbst, ihren eigenen Vorgang bezieht, unterschieden. In der ersten sind die Probleme der Transzendenz, in der zweiten die Probleme der Transzendentalität enthalten. Denkt man nun daran, daß sich jede Reflexion nur sprachlich vollziehen kann, also auch ein Zeichenprozeß ist und daß die Zeichen einer Sprache in „Zeichen für . . .“ und „Zeichen von . . .“ eingeteilt werden können, so fällt es nicht schwer, die Güntherische Differenzierung in aristotelische Logik „für“ Welt und nichtaristotelische Logik „des“ Denkens des Denkens zur Idee einer weiteren neuen Unterscheidung auszunützen, und zwar von aristotelischen *Texten für . . .* und nichtaristotelischen *Texten von . . .* Klassische Texte sind im allgemeinen aristotelische Texte „für“ Welt, sie thematisieren wie das klassische Denken bzw. die erste Reflexion Günthers das „Sein“, „Zwischen seinen niedrigen Kais erstreckte sich der Hafen langhin wie eine Straße aus Wasser, worauf das Licht des Abends glänzte“

(Proust), aber nichtklassische Texte sind im allgemeinen auch nichtaristotelisch; sie zeigen die Sprache von sich selbst her, es sind *Texte von . . .*, die nicht geschrieben wurden, um über etwas anderes, ihnen Transzendentes zu sprechen, sondern die geschrieben wurden, um offenbar werden zu lassen, wie Schreiben selbst, wie Texte selbst sind, was sie sind, denn wenn die Welt festgestellt ist, handelt es sich nicht mehr darum, die Welt zu dichten, sondern die Sprache, die Dichtung zu dichten, so wie es in der zweiten Reflexion Günthers darum geht, das Denken zu denken. Joyce „Finnegans Wake“ wäre ein Beispiel in Prosa, etwa die linguistische Synthese eines „fall“ darin wie „bababadalgharhaktamminarronkonnbronntonnerronntuontthunntrovarrhounawnskawntoohoochoordementthurnuk!“. Natürlich zielt das auch in Richtung der *poésie pure*. Eliot sagt in dem genannten Aufsatz von ihr: „Dieser Vorgang des zunehmenden Selbstbewußtseins — oder sagen wir: des zunehmenden Bewußtseins von der Sprache — hat als theoretisches Ziel das, was wir *poésie pure* nennen können . . .“ Tatsächlich hat jede *poésie pure* eine unverkennbare Tendenz, rein „materieller Text“ zu sein. Doch schon in der expressionistischen und dadaistischen Prosa und heute bei Beckett, Gertrude Stein, Henri Michaux, Heißenbüttel u. a. gibt es solche nichtklassischen bzw. nichtaristotelischen *Texte von . . .*, die keine Mimesis im Sinne haben, sondern nur die linguistische Synthesis ihrer selbst, deren theoretisches Modell natürlich in einer Shannonschen statistischen Annäherung eines „wirklichen Textes“ (wie Meyer-Eppler sich ausdrückt), d. h. eines *Textes für . . .*, wie wir hier sagen, aus dem bloßen Buchstabenrepertoire eines *Textes von . . .* mit Hilfe von Markoffketten $r = 0$. bis $r = 3$. ter oder höherer Ordnung. Ich gebe im Folgenden das Beispiel Meyer-Epplers: „0. Ordnung aiobnin. tarsfneonlpiitdregedcoa. ds. e. dbieastnreleucdkeaitb. dnurlars. omn. keu. svdleeoieei . . . 1. Ordnung er. ageptepртеiningeit. gerelen. re. unk. ves. mterone. hin. d. an. nzerurbom . . . 2. Ordnung billunten. zugen. die. hin. se. sch. wel. war. gen. man. nicheleblant. diertunderstim . . . 3. Ordnung eist. des. nich. in. den. plassen. kann. tragen. was. wiese. zufahr . . . Sämtliche $(r+1)$ -stelligen Aggregate aus den vorstehenden Beispielen *müssen*, höherstellige Aggregate *können* in deutschen Drucktexten möglich sein. Der Pseudo-Sinngehalt von Markoffketten, die aus Buch-

staben gebildet sind, steigert sich erheblich, wenn als Symbole nicht die Buchstaben selbst, sondern Wörter einer gegebenen Sprache verwendet werden. Eine aus deutschen Wörtern gebildete Markoffkette 1. Ordnung lautet etwa: „Das übrige Summe aller Anfang des mittleren Dichtegrade und jedenfalls soll erfüllt haben . . .“ mit unverkennbarem Anklang an dadaistische Konstruktionen“.

Nur die Gesamtheit aller Approximationsstufen bildet in der Shannonschen Approximation einen Text, der Ausdruck seiner eigenen Entstehung ist im Sinne des Schreibens eines Textes als bloßer Text, als Textmaterialität also, nicht als Text, der über Welt spricht. Es ist jedoch klar, daß bei Joyce, Carroll, Gertrude Stein, Beckett, Michaux, Heissenbüttel usw. nur Endstufen solcher Approximationen, genauer: das, was man als Endstufen solcher Approximationen interpretieren könnte, auftreten, und diese Endstufen würden natürlich als nach dem Gesichtspunkt ihrer (gleichfalls statistisch angenäherten oder annäherbaren) ästhetischen Botschaft ausgewählt betrachtet werden müssen. Bei den Annäherungen sinnvoller Worte aus Buchstabenaggregaten kann man auch an die mit „Unsinnsworten“ durchsetzten Zeilen von Carrolls „Jabberwocky“ denken, wie G. A. Miller schon betonte. Unabhängig von solchen statistischen Approximationen „wirklicher Texte“ kann man sich aber auch andere denken, die den genauen Umfang der Funktion eines einzigen Wortes aufzeigen, indem sie es in allen Fällen seiner Funktion darstellen, die demnach diese Funktion sprachlich, statistisch synthetisieren oder gar erweitern. Ich gebe als Beispiel einen Text, der in dieser Weise das „ist“ statistisch durch Montage von Sätzen, in denen es fungiert, sprachlich voll und ganz von sich selbst her offenbar werden läßt: „IST, Anna war, Livia ist, Plurabelle wird sein; die Sache ist, und sie ist, nur weil sie ist, und wenn es weniger als irgend etwas ist, daß jeder Tag heute ist, und sie sagen, daß jeder Tag ist, wie sie sagen, so ist der Schnee weiß“. Die Sätze des Textes stammen aus Joyce, Gertrude Stein und David Hilbert. Die hohe Frequenz des „ist“ ermöglicht ihre Montage, d. h. das syntaktische und logische und rhetorische Zusammenfügen, derart, daß die Rolle des „ist“ sowohl narrativ wie ästhetisch nur von seiner Funktion, nicht von etwaigen Inhalten her wahrnehmbar wird. Interessant in die-

sem Zusammenhang ist die Art, wie Paul Valéry im Vorwort zu seiner Descartes-Ausgabe den Zweifelsbeweis erklärt. Valéry leugnet, daß die Formel „cogito ergo sum“ bzw. „Je pense donc je suis“ den Sinn einer syllogistischen, erkenntnistheoretischen oder psychologischen Argumentation habe, er ist vielmehr der Auffassung, es handele sich dabei um Phrasen, die keine andere als rhetorische Funktion besitzen. „Ni syllogisme, ni même signification selon la lettre; mais une acte reflexe de l'homme, ou plus exactement l'éclat d'une acte, d'un coup de force . . . c'est qu'il sonne pour lui un appel à son essence d'égotisme . . .“ Natürlich kann man das „Cogito ergo sum“, wie es H. Scholz etwas verkrampft getan hat, zu einem echten Syllogismus umbauen, aber was erreicht wird, ist nur ein *neuer* Text und darum geht es ja nicht. Man kann in jeden Descarteschen Text der Zweifeldarstellung zwar einen Syllogismus hineinlesen, aber man kann aus ihm keinen Syllogismus herauslesen, und das ist entscheidend. Und so bezieht sich diese Reflexion nicht auf ein im Schema der zweiwertigen Logik identifizierbares Objekt-Ich, sondern im Sinne der Güntherschen zweiten Reflexion auf den Zweifel selbst und das in allen seinen Iterationen immer wieder hervorbrechende und zugleich nach hinten zurücktretende transzendente Ich, das *nur sprachlich* gedacht werden kann und von dem die Phrase des Zweifelsbeweises, der also ein echter „Text von . . .“ ist, prozessual, rhetorisch Kunde gibt.

Sprache und ihre Texte dienen also ersichtlich mindestens ästhetisch nicht nur zum — klassisch-aristotelischen — Aufbau codierbarer Bedeutungen, die eine echte kommunikative Funktion haben, sie ermöglichen — nichtaristotelisch-nichtklassisch — vor allem auch die Herstellung nichtcodierbarer Innovationen, die nur eine Realisationsfunktion besitzen.

2

Allgemeine Texttheorie hat schon heute einen *analytischen* und einen *synthetischen* Aspekt. Analytische Texttheorie setzt die Zerlegbarkeit der Texte in gewisse Elemente wie Abschnitte, Perio-

den, Sätze, Worte, Laute, Silben, Bedeutungen etc. voraus, behandelt die Verteilung, Gliederung, Funktion, Relation etc. dieser Elemente und studiert in ihrem Zusammenhang das Verhältnis zwischen *Eigenwelt* und *Außenwelt* der Texte. Synthetische Texttheorie setzt die menschliche oder maschinelle Herstellbarkeit der Texte voraus, zieht also eine gewisse kybernetische Realisation in Betracht. Die große Allgemeinheit des Textbegriffs, der (eigenweltlich) auf die bloße Gliederung der Elemente anspielt und der (außenweltlich) die klassischen Grenzen weit hinausschiebt oder uninteressant ist, führt selbstverständlich auch zu einer Erweiterung der Verfahren zur Textherstellung. Daß die Texttheorie die allgemeine (syntaktische, semantische, pragmatische und existentielle) Zeichentheorie zur Grundlage hat, ist klar, wenn man einsieht, daß Texte aufgebaute, gegliederte Zeichenmengen, Strukturen oder Gestalten sind.

Allgemeine Texttheorie gliedert sich heute in wenigstens vier große, mehr oder weniger selbständige Teilgebiete: *Textstatistik*, *Textlogik*, *Textphänomenologie*, *Textästhetik*. Textlogik und Textphänomenologie können zusammengefaßt und abgespalten werden als *Literaturmetaphysik*, die die unmittelbare Grundlagenforschung für die traditionelle interpretierende Literaturwissenschaft- und Kritik abgibt. Auch Textstatistik und Textästhetik können auf ähnliche Weise zusammengefaßt und abgespalten werden; dann entsteht die informationelle Theorie der Texte oder einfach die Kommunikationstheorie der Texte. Doch setzt das vollständige Verständnis der Texte, und zwar ihrer eigenweltlichen Verhältnisse wie ihrer außenweltlichen Beziehungen, ihre Analyse mit Hilfe aller vier Teiltheorien voraus. Textstatistik bezieht sich dabei auf die Textmaterialität, also auf die ausschließlich sprachliche Beschaffenheit dessen, wovon die Rede ist, und was sie liefert, ist schließlich nichts anderes als den numerischen Index einer selektiv aufgefaßten Information, die durch den Text gegeben wird. Diese selektiv aufgefaßte Information eines Textes ist Voraussetzung der näheren Bestimmung seiner ästhetischen Beschaffenheit, also der speziellen ästhetischen Botschaft, die er enthält und die mit Hilfe des Vokabulars der Textästhetik beschrieben werden muß. Denn offenbar können ästhetische Zustände materialer Elemente, die als Zeichen deutbar sind, nicht anders als statistisch beschrieben werden; genau das legt nahe, sie als

die Zipfsche Beziehung lautet dann $f \cdot r = \text{konstant}$. Mandelbrot hat gewisse kybernetische Überlegungen an die Zipfsche Formel geknüpft und den Begriff der „température informationelle“ geschaffen, deren Wert ebenfalls für einen Autor charakteristisch sein kann. Im Detail sind die Berechnungsmethoden für die hier von Fucks, Guiraud und Mandelbrot angegebenen Werte in folgenden Publikationen nachzulesen: W. Fucks, *Mathematische Analyse von Sprachelementen, Sprachstil und Sprachen*, 1955; P. Guiraud, *Les caractères statistiques du vocabulaire*, 1954; L. Apostel, B. Mandelbrot, A. Morf, *Logique, Langage et Théorie de l'information*, 1957. Für weitere mathematische und wahrnehmungstheoretische Fragen der Informationsästhetik vergleiche die Dissertation meines Schülers H. Frank, *Grundlagenprobleme der Informationsästhetik und erste Anwendung auf die mime pure*, Stuttgart, 1959.

Die Textlogik, zu der vor allem Freges, Wittgensteins und Carnaps logische Forschungen Grundlagen gegeben haben, wendet die Ergebnisse der heutigen Metatheorie (Metalogik und Semantik) einerseits, aber auch Überlegungen der Semantischen Informationstheorie an. Sie trennt in einem Text nicht nur die metalogisch unterschiedenen Satzsysteme, sondern überhaupt objektsprachliche und metasprachliche Bestandteile. *Eigenweltliche Sprachpartikel* („strukturelle Worte“) und *außenweltliche Sprachpartikel* („thematische Worte“) führen jeweils auf den semantischen und ontologischen Aspekt des Textes. L-sprachliche Systeme sind logisch determinierte (im konstruktiven Sinne) sprachliche Systeme. M-sprachliche Systeme sind ästhetisch determinierte (im konstruktiven Sinne) sprachliche Systeme. Mit G. Günther kann in einem Text die von ihm so genannte erste Reflexion (Bezug auf die Außenwelt) von der von ihm so genannten zweiten Reflexion (Bezug auf das Denken des Denkens bzw. auf die Sprache der Sprache) unterschieden werden. So ergeben sich gewisse strukturelle Verschiedenheiten zwischen Texten erster und Texten zweiter Reflexion bzw. zwischen Texten, die logisch zweiwertig und logisch mehrwertig orientiert sind. Dementsprechend kann zwischen aristotelischen Textsystemen und nicht-aristotelischen Textsystemen differenziert werden. Denkt man sich als Folge des logischen Inhärenzsatzes einen Text in seine Individuenkonstanten a und seine prädikativen Bestandteile P zerlegt, was also seiner Reduktion auf ein L-sprachliches System gleichkommt, so gibt es nach Carnap in ihm

a.P atomare Sätze und 2^{aP} Zustandsbeschreibungen. Kennt man nun die Zahl der Zustandsbeschreibungen eines Textes nach Carnap, so kann man sich überlegen, daß ein *verwirklichter* Text (d.h. der, der geschrieben wurde) aus der Zahl möglicher Texte (Zahl der Zustandsbeschreibungen) selektiert gedacht werden kann. Diese Selektion eines Textes aus dem Repertoire der ihm entsprechenden Zustandsbeschreibungen bestimmt die selektive Information dieses Textes in Bezug auf das Repertoire seiner Zustandsbeschreibungen. Sie hat offenbar den Wert $I_{Z_u} = \log_{2^{aP}} 2^{aP} = a.P$. Im übrigen ist nach Carnap eine Zustandsbeschreibung in einem L-sprachlichen System eine Konjunktion, die als Komponenten für jeden Atomsatz entweder diesen oder seine Negation, aber nicht beide und keine anderen Sätze enthält. Eine Disjunktion, die für jeden der a.P atomaren Sätze entweder diesen Satz oder seine Negation, aber nicht beide enthält, heißt nach Carnap *Inhaltselement*. Ein Text, der also in a Individuenkonstanten und P prädikative Bestandteile zerlegbar ist, hat a.P Atomsätze und auch 2^{aP} Inhaltselemente. Die Klasse aller Inhaltselemente, die von einer Aussage impliziert wird (im L-sprachlichen System), wird der „Inhalt“ der Aussage genannt. Für Carnap ist dieser „Inhalt“ ein Explikat für den üblichen Begriff der durch jene Aussage übermittelten *semantische Information*. Die Einzelheiten der Voraussetzungen für textlogische Analysen können in folgenden Werken nachgelesen werden: L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 1922/51; G. Günther, *Idee und Grundriß einer nicht-Aristotelischen Logik*, I., 1959; R. Carnap, *Einführung i. d. Symbolische Logik*, 1954; R. Carnap, Y. Bar-Hillel, *An Outline of a Theory of Semantic Information*, Tech. Rep. 247, Mass. Inst. of Techn. 1952; M. Bense, *Aestetica* I, II, III, 1954/58. Vergl. auch die Dissertation meines Schülers W. Patschke, *Der statistische Informationsbegriff und der phänomenologische Intentionalitätsbegriff*, Stuttgart 1959.

Die Textphänomenologie basiert auf den Begriffen der „phänomenologischen Reduktion“, die zum „intentionalen Objekt“ führt. E. Fink insbesondere hat vom „Subjektpol“ und vom „Objektpol“ der intentionalen Objekte gesprochen. E. Walther hat auf die explizite sprachliche Natur solcher gepolten intentionalen Objekte hingewiesen. Desgleichen hat sie beim Aufbau der intentionalen Objekte eines Textes zwischen der sprachphänome-

Aufbau der Texttheorie

Analytisch: Textzerlegung

Synthetisch: Textherstellung

1. Textstatistik

Textmaterialität
Textinformation

Fuchs'sche Charakteristiken:
mittlere Silbenzahlen
mittlere Satztlängen
Entropie etc.

Guiraud'sche Charakteristiken:
Frequenzen
Exzentrizitäten etc.

Zipf-Mandelbrojt'sche
Charakteristiken:
Rang-Frequenzverteilungen
informationelle Texttemperatur

Information
Informationsfluss

2. Textlogik

Textsemantik
Textmodi

atomare Sätze
molekulare Sätze

elementare Satzsysteme
generalisierte Satzsysteme

objektsprachliche Systeme
metasprachliche Systeme

L-sprachliche Systeme
M-sprachliche Systeme

aristotelische Systeme
(1. Reflexion)
nicht-aristotelische Systeme
(2. Reflexion)

log. Zustandsbeschreibungen
sel. Zustandsinformationen

Literaturmetaphysik

Kategoriale Texte
existentielle Texte

semantische Texte
ontologische Texte

modalisierte Texte
nichtmodalisierte Texte

Experimentelle Texte
Tendenzielle Texte
Konzeptionelle Texte

Statische Konzeption
Dynamische Konzeption

Semantik und Phänomenologie
der traditionellen Formen

Kotext
Vertext
Textur

3. Textphänomenologie

Textphänomenalität
Textintentionalität

Subjektpole
Objektpole

„Sätze an sich“
„Vorstellungen an sich“

apophantische Prosa
nichtapophantische Prosa

verbale Intentionen
substantivische Intentionen

„Säuberungen“
„Einkreisungen“

materiale Texte
konkrete Texte
abstrakte Texte

Textfunktionen

Urtexte

4. Textästhetik

Textrealisation
Textkommunikation

elektronische Realisation,
programmierte Realisation
automatische Realisation
intuitive Realisation

Ausdruckssysteme
Darstellungssysteme
Spielsysteme
Mischungen/Montagen,

metrische Realisation,
statistische Realisation

redundanter Stil
innovativer Stil

codierbare Systeme
nichtcodierbare Systeme

lineare Texte
nichtlineare Texte

linguistische Texte
visuelle Texte

serielle Texte
stochastische Texte

Randomisation (Randometexte)
Markoffketten (Textapproximationen)
Superisierung (Supertexte)

analoge Textrealisation
digitale Textrealisation

nologischen Technik der „Säuberung“ dessen, was dargestellt werden soll, von daseinszufälligen Merkmalen und seiner „Einkreisung“ gerade durch daseinszufällige Sinnesdaten (die von ihrem bestimmten sprachlichen Ausdruck nicht getrennt werden können) unterschieden. Im Anschluß an die phänomenologische Textanalyse kann von *apophantischer* und *nichtapophantischer Prosa* gesprochen werden. Damit wird der Zusammenhang zwischen Textsemantik im logischen Sinne und Textphänomenalität im phänomenologischen Sinne offenbar. Grundlagen: E. Husserl, Ideen zu einer reinen Phänomenologie. 1913, Bd. I, in Husserliana ab 1955 I, II, III; E. Fink in *Problèmes Actuels de la Phénoménologie*, 1952; E. Walther, *Textphänomenologie* Ponges, Grundlagenstudien, 3, 1960. Vergl. W. Patschke, Dissertation, Stuttgart, 1959. Als eigentliches Thema der Textästhetik erscheint das Problem der *Realisation* der Texte. Realisation wird selbstverständlich nicht als „Schöpfung aus dem Nichts“ verstanden, sondern als Selektion aus einem Repertoire. *Ästhetische Zustände sind materiale Zustände vergleichsweise besonders klassifizierbarer Häufigkeitsverteilungen*. Ästhetische Prozesse sind statistisch-stochastisch ablaufende Prozesse. Zeichenprozesse (Zeichengebung) sind statistisch-stochastisch ablaufend. Jeder statistisch-stochastisch ablaufende Zeichenprozeß ist im Prinzip ein ästhetischer Prozeß. Demgemäß wird Realisation als statistischer Vorgang aufgefaßt, was der ausschließlich statistischen Beschreibbarkeit ästhetischer Zustände (Botschaften) entspricht. Damit werden Texte im Prinzip auch der kybernetischen Herstellung zugänglich. Die statistische Konzeption der Texte bezieht jede Art menschlicher oder technischer Textselektion als ästhetische ein. Außerdem reduziert die statistische Konzeption der Realisation der Texte diese in gewisser Hinsicht auf ihre *archaischen* Zustände. Die Zulassung typisch statistischer (selektiver) Verfahren wie Störungen, Zerfälle, Annäherungen, serieller oder stochastischer Strukturen und Gestaltbildungen im Sinne von Randomisationen, Markoffketten und Superzeichen gehören diesem Begriff selektiver ästhetischer Realisation an. Daß eine ästhetische Textrealisation in Ansehung einer Außenwelt oder in produktiver Entscheidung (in den meisten Fällen gemischt) erfolgt, wird durch die Begriffe *analoge (kontinuierliche) Textrealisation* und (*diskrete*) *digi-*

tale Textrealisation ausgedrückt. Für Einzelheiten vergleiche: M. Bense, *Aestetica* I, II, III, 1954-58; A. A. Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, 1958; H. Frank, *Grundlagenprobleme der Informationsästhetik*, Diss. Stuttgart, 1959. Zur Orientierung über Literaturmetaphysik vergl.: M. Bense, *Literaturmetaphysik*, 1950; *Die Theorie Kafkas*, 1952.

LITERATURVERZEICHNIS

- L. Apostel, B. Mandelbrot et A. Morf*, Logique, Langage et Théorie de l'information, 1957.
- W. Benjamin*, Schriften, 1-2, Frankfurt 1955.
- Bense, Max*, Aesthetica I (1954), II (1956), III (1958). Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart und Agis-Verlag Krefeld und Baden-Baden.
- Birkhoff, George David*, Quelques éléments mathématiques de l'Art. Atti del Congresso Internazionale dei Mathematici, 1929, 1; A mathematical approach to aesthetics. Scientia 1931-a, S. 133ff; Polygonal forms. Sixth Yearbook of the National Council of Teachers of Mathematics, 1931-b, S. 165ff; A mathematical theory of aesthetics. The Rice Institute Pamphlet. 1932, 19, S. 189-342; Aesthetic measure. Cambridge 1933; On drawings composed of uniform straight lines. Journal de mathématique, 19, Fasc. 3, 1940; Rectilinear Drawing · Rice Institute Pamphlet, 28, 1, 1941. (Alle Zeitschriftenartikel Birkhoffs sind nachgedruckt in:) Collected Mathematical Papers. New York 1950.
- Brecht, Bert*, Kleines Organon für das Theater. Suhrkamp 1948.
- K. Bühler*, Sprachtheorie, 1934.
- Carnap, R. und Bar-Hillel, Y.*, An outline of a theory of semantic Information. Research Lb. Electronics, Tech. Rept. 247, 1953.
- Cherry, Colin*, On human communication. New York und London 1958.
- Chintschin, A. J.*, Über grundlegende Sätze der Informationstheorie. Russ. 1956. Übers. in „Arbeiten z. Informationstheorie I“, Berlin 1957.
- Couffignal, Louis*, Denkmaschinen. Übers. v. E. Walther. Stuttgart 1955.
- James Feibleman*, The Hypothesis of Aesthetic Measure, Phil. of Science, 1945, vol. 12. Nr. 3.
- H. Frank*, Grundlagenprobleme der Informationsästhetik, Diss. Stuttgart, 1959; Théorie informationelle de la réalisation et perception dans l'art du mime. Cahiers d'Etudes de Radio-Télévision, 23, 1959.
- W. Fuchs*, Mathematische Analyse von Sprachelementen, Sprachstil und Sprachen, 1955.
- Gabor, Denis und André*, An essay on the mathematical theory of freedom. Journ. Roy. Stat. Soc. Ser. A, 117, 1954, S. 31 ff.
- Pierre Guiraud*, La Sémantique, Ed. Que sais je Nr. 655, Paris 1959; Les caractères statistiques du vocabulaire, 1954.
- G. Günther*, Idee und Grundriß einer nicht-aristotelischen Logik, I, 1959; Das Bewußtsein der Maschinen. Eine Metaphysik der Kybernetik. Krefeld und Baden-Baden 1957.
- Hake, H. und Hyman, R.*, Perception of the statistical structure of a random series of binary symbols. J. of exp. Psych., 45, 1, 1953.
- G. Herdan*, Language as Choice and Chance, 1956.
- R. Jakobson u. M. Halle*, Fundamentals of Language, 1956.

- W. Jackson, *Communication Theory*, 1953.
- F. W. Kaeding, *Häufigkeitswörterbuch der deutschen Sprache*, 1898.
- 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 Lesniewskis Ontologie, *Ratio* II, 1957/58.
- Victor Lowe, *The Development of Whiteheads Philosophy in: P. A. Schilpp, The Philosophy of Alfred Whitehead*, 1941/1951.
- Th. Lutz, Über ein Programm zur Synthese stochastisch-logischer Texte, *Grundlagenstudien* 1, 1960;
Stochastische Texte, Augenblick 1, 4, 1959.
- Mandelbrot, Benoit, Linguistique statistique macroscopique*, Paris 1957.
- W. Meyer-Eppler, *Grundlagen und Anwendungen der Informationstheorie*, 1959.
- G. A. Miller, *Language and Communication*, 1951.
- Moles, André Abraham, Comment peut-on „mesurer“ le message parlé? *Folia Phoniatica* 4, 3, 1952;
 La structure physique du signal musical. *Rev. Sci.* 1953, 3324;
Informationstheorie der Musik. NFT 3, 1956;
Théorie de l'information et perception esthétique. Paris 1958.
- Ch. W. Morris, *Foundations of the theory of signs*, 1955.
 Die Reihe. *Information über serielle Musik*, Nr. 3, 1957 (Ed. Eimert u. Stockhausen).
- L. N. Roberts, *Art as Icon, An interpretation of C. W. Morris*, *Tulane Studies in Philosophy*, 1955, IV.
- C. E. Shannon u. W. Weaver, *The Mathematical Theory of Communication*, 1949.
- F. de Saussure, *Grundfragen der allg. Sprachwissenschaft*, dtsh. Ed. 1931.
- W. Stegmüller, *Das Wahrheitsproblem und die Idee der Semantik*, 1957.
- Turing, Alan M., On computable numbers with an application to the Entscheidungsproblem. *Proc. London Math. Soc. ser. 2*, 42, 1936/37.
- E. Walther, *Die Textphänomenologie Ponges*, *Grundlagenstudien* 3, Stuttgart 1960.
- Walzel, Oskar, *Wechselseitige Erhellung der Künste*. 1917.
- A. Wellek, *Ganzheitspsychologie und Strukturtheorie*, 1955.
- Whitehead, A. N., *Process and Reality, an Essay in Cosmology*. 1929; *Proceedings and Adresses. Phil. Rev.* 46, 2, 1937.
- Wiener, Norbert, *Cybernetics or control and communication in the animal and the machine*. Paris, Cambridge, New-York 1948.
- L. 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.
- Wölfflin, Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. 1915.
- Zipf, G. K., *Human behavior and the principle of least effort*. Cambridge, Mass., 1949.