

Literatuursociologie en esthetische autonomie

door

PROF. DR. LUC LAMBERECHTS

Het belang, dat in de humane wetenschappen aan de sociologische visie en aan de literatuursociologie wordt gehecht is een historisch ontstane grootheid¹. Zo stelde de Duitse socioloog Ralf Dahrendorf bij het begin van de jaren zestig vast: „Was die Theologie für die mittelalterliche Feudalgesellschaft und die Philosophie für die Zeit des Übergangs bedeutete, das bedeutet die Soziologie für die industrielle Gesellschaft“^{1a}. Dit inzicht bevestigt niet alleen de waarde van de sociologische visie voor de humane wetenschappen, maar wijst er tevens op, dat de sociologische benadering slechts mogelijk is geworden in een tijd, waarin de specifieke problematiek van de verhouding tussen mens en maatschappij een dringende aanpak nodig had. Juist de sociale elementen en systemen van een industriële maatschappij hebben in hun reële uitwerkingen de sociologie als wetenschap als het ware voortgebracht – een wetenschap, waar het individu als een inherent deel van de maatschappij en de maatschappij als het geheel van individueel en kollektief gevarieerde relatievormen tussen de mensen wordt bestudeerd². Heeft het sociologisch perspectief het huidige uitzicht van de humane wetenschappen in belangrijke mate meebepaald, dan mag daarbij niet uit het oog verloren worden, dat deze sociologische aanpak zelf historisch en sociologisch gebonden is, dat de literatuursociologische benadering van het kunstwerk uit heden en verleden zelf historisch-sociologisch kan geïnterpreteerd worden. Nochtans vermindert deze relativering geenszins de waarde van het hedendaagse onderzoek en de recente inzichten, die juist voor onze eeuw schijnen weggelegd te zijn en juist in onze tijd een specifieke relevantie bezitten: zodra men de vooruitgang van de humane wetenschappen in hun historische ontwikkeling met de

1. Gedeelten uit deze tekst vormden de basis voor mijn openingsrede op het Colloquium voor Literatuursociologie aan de Campus Kortrijk van de Kath. Universiteit Leuven op 10 april 1974 en voor een gastcollege aan de Universitaire Instelling Antwerpen op 7 juni 1974.

1a. R. Dahrendorf, *Gesellschaft und Freiheit*. Zur soziologischen Analyse der Gegenwart, München, 1961, p. 13.

2. Vgl. J. van Doorn en C. Lammers, *Moderne Sociologie. Systematiek en analyse*, Utrecht, 1959, p. 19.

evolutie van maatschappelijke systemen vergelijkt, wordt het duidelijk, dat ook hier – voorzichtig uitgedrukt – minstens een parallellisme aanwezig is^{2a}, dat naar de historisch-sociale gebondenheid van de interpretatie, de „Geschichtlichkeit der Interpretation” verwijst. Juist de dialektische verwerking van dit inzicht in de gevolgde methode³ leidt naar een hermeneutiek, die op haar beurt aan het relatieve, want zelf historisch-maatschappelijk gebonden resultaat zijn maximale geldigheid verleent.

Als literatuurwetenschappelijke discipline ontwikkelde zich de literatuursociologie aanvankelijk als gevolg van en als reactie tegen de opvatting van de literatuurgeschiedenis als geschiedenis van ideeën – „Literaturgeschichte als Ideengeschichte”. Vooral de vraag naar de gemeenschappelijke achtergrond van ideeën en hun esthetische verwezenlijking speelde daarbij een niet onbelangrijke rol⁴. Een bijzondere vermelding in dit verband verdienen de bijdragen van de jonge Lukàcs, die vanuit een aanvankelijk Hegeliaans idealistisch concept de centrale categorie van de vervreemding in het burgerlijk economisch en cultureel systeem onderzocht. In *Geschichte und Klassenbewusstsein*, het definitieve keerpunt van idealisme naar marxisme in Lukàcs' oeuvre, vervangt de oudere Lukàcs de subjectieve basis in Hegels evolutie door het mechanisme van de klassenstrijd. De opvattingen van de jonge Lukàcs – vooral uit *Die Theorie des Romans*⁵ – oefenden een grote invloed uit op de werken van Ernst Bloch, Walter Benjamin, Theodor Adorno en vooral van Lucien Goldmann.

Dank zij de vruchtbare resultaten van de zuiver werkimmanente literatuurinterpretatie, de „New Critics” en de strukturalisten, is het een algemeen geldig principe geworden, dat de formele en tematische kenmerken van het literaire werk in de literatuurstudie centraal staan. Nochtans rijst de vraag, of deze aspecten enkel elementen zijn van een volledig afgewerkt consumptieproduct, dat in de autonomie van zijn esthetische verschijning niets buiten zich kent, ofwel, of deze formele en tematische kenmerken slechts in hun sociale en communicatieve kontekst hun eigen en specifieke

2a. Vgl. in dit verband o.a. R. Weimann, „New Criticism” und die Entwicklung bürgerlicher Literaturwissenschaft. Geschichte und Kritik autonomer Interpretationsmethoden, München, 1974² (1962¹), het inleidende hoofdstuk in J. Schramke, *Zur Theorie des modernen Romans*, München, 1974, pp. 15-26 en W. Schemme, *Trivalliteratur und literarische Wertung*, Stuttgart, 1975.

3. Vgl. ook: G. Gurvitch, *Dialectique et sociologie*, Paris, 1962.

4. Veel complexer, hoewel vanuit dezelfde fundamentele visie, is de problematiek, die later Lucien Goldmann behandelde in: L. G., *Le dieu caché*. Etudes sur la vision tragique dans les „Pensées” de Pascal et dans le théâtre de Racine, Paris, 1955.

5. G. Lukàcs, *Die Theorie des Romans*, Neuwied, Berlin, 1965 (oorspronkelijk verschenen in Max Dessoirs *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1916).

dimensie verkrijgen. Deze vraag werd door de semiotische en receptieësthetische methodes ondubbelzinnig beantwoord: hier ligt tevens de nieuwe betekenis van de literatuursociologie, die als een overkoepelende en gedifferentieerde methode de zojuist vermelde onderzoeksmodellen in hun relevantie voor het esthetische tot een syntese kan verbinden. Literatuursociologie wordt zo tot die discipline bij het beoefenen van de literatuurwetenschap, die het literaire werk in zijn esthetische realisatie als sociaal en kommunikatief verschijnsel onderzoekt. Tegelijkertijd bieden de resultaten van de sociologische benadering van het literaire werk – resultaten, die zelf aan de hand van de afzonderlijke teksten in hun overkoepelende sociale dimensie worden gewonnen – de mogelijkheid, de veelheid van de immanente, structurele en formaliserende analyses in een literatuurwetenschappelijk zinvolle en sociaal relevante eenheid te verbinden. Op deze wijze wordt de literatuursociologische benaderingswijze tot een overkoepelende literatuurwetenschappelijke methode. De afwijzing, die de literatuursociologie in het Westen vroeger trof, omdat men meende, dat juist deze methode het wezen van de literatuur miskende, kan niet langer zinvol gehandhaafd blijven, zodra men het esthetisch objekt als eindpunt van een proces tussen auteur en werk waardeert, dat zelf het beginpunt van een nieuw proces tussen werk en lezer betekent. Slechts zo kan zich het esthetische in de esthetische overdracht realiseren.

Deze formulering wijst erop, dat de zuiver marxistische literatuurinterpretatie met haar specifieke ideologische premisses niet zonder meer door een esthetisch en empirisch gerichte literatuursociologie kan overgenomen worden: deze premisses zijn trouwens zelf historisch-sociologisch gebonden en dienen op hun beurt dialectisch onderzocht te worden. Centraal in de marxistische literatuurkritiek staat de verhouding tussen basis en bovenbouw, waarbij oorspronkelijk, in het zgn. „vulgaire marxisme” („Vulgärmarxismus”) werd aangenomen, dat de literatuur als cultureel element van de bovenbouw eenzijdig en kausaal door de basis gekonditioneerd werd. Deze visie moest terecht voor de opvatting wijken, dat de literatuur als deel van de ideologische verhoudingen niet alleen maar een reflectie van de materiële verhoudingen is, doch tevens een relatief zelfstandige grootheid, die op haar beurt een actieve invloed op heel het maatschappelijk proces uitoefent en op deze wijze de sociale ontwikkeling van de materiële verhoudingen kan vertragen of versnellen⁶. Deze relativering van de basis

6. Vgl. H. Redeker, „Zu Besonderheiten des gesellschaftlichen Verhältnisses Kunst”, *Weimarer Beiträge* XVIII, 1972, Nr. 4, p. 71.

in haar absolute betekenis ten gunste van de actieve rol, die ook de bovenbouw toebedeeld krijgt, werd door Engels ingezet⁷ en behoort nu tot de wezenlijke opvattingen van de marxistische literatuursociologie. Aangezien de betekenis van de literatuur hier als een „vertragen of versnellen” van een vooropgezette noodzakelijke maatschappelijke ontwikkeling naar een klassenloze maatschappij wordt geëvalueerd, wordt het esthetische oordeel afhankelijk gemaakt van een in laatste instantie niet dialektisch gereflecteerde vooropstelling. Het volgende citaat uit de *Isvestija*: „het schone is vanuit het standpunt van de estetika van het socialistisch realisme de strijd voor het kommunisme”⁸ beantwoordt volledig aan de criteria, die Lenin voor de literatuur opstelde en door de schrijver en kritikus A. Lunatscharski in de jaren 50 en 60 verder werden uitgewerkt⁹. Deze positie verschilt evenwel aanzienlijk van de houding, die Marx en Engels in hun literaire recensies hebben aangenomen. Waar oorspronkelijk de tendensieuze inslag niet tegen esthetische zwakten kon opwegen, geldt nu een systeemkonform mensenbeeld in de literatuur als maatstaf voor esthetische waarde...

In zijn brieven uit het laatste decennium van de vorige eeuw beklagt Engels zich herhaaldelijk over de vulgariserende vereenvoudiging van het historisch materialisme, dat tot een schema van oorzaak en gevolg werd gedegradeerd. Een gelijkaardig vulgair marxisme dreigt ook die groep in de Bondsrepubliek Duitsland aan te tasten, die uit de vroegere „Rote Zelle Germanistik” van de Vrije Universiteit Berlijn is gegroeid. Dialektiek wordt hier al te vaak door een eenvoudig kausaliteitsprincipe vervangen; het resultaat is een mechanisch-dogmatisch materialisme, dat snel tot een fetisch-theorie evolueert¹⁰. Expliciete partijdigheid wordt tot de enig geldige categorie, die over de esthetische kwaliteit beslist. Een gelijkaardige miskenning van de formele aspecten – in hun sociologische dimensie – van het literaire werk en van de dialektische inhoud-vorm verhouding in de sociale kontekst heerst ook bij de meeste vertegenwoordigers van de „Gruppe 61” en van de industriële literatuur rond de „Werkkreis 70”. Zo verwoordde Max von der Grün – een van de belangrijkste vertegenwoordigers van

7. Vgl. H. N. Fügen, *Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden*. Ein Beitrag zur literatursoziologischen Theorie, Bonn, 1966, pp. 78-79.

8. Geciteerd naar F. W. Neumann, *Literaturtheorien*, Europa-Archiv 7, 1952, p. 5335.

9. Vgl. N. Thun, „Bestimmung der neuen literarischen Methode”, *Weimarer Beiträge* XVIII, 1972, Nr. 4, p. 21 e.v.

10. Vgl. H. C. Buch, *Rot, röter, am röteten* – Gegen den Vulgärmarxismus in der Literaturkritik, in: *Literaturmagazin* Bd. 1. Für eine neue Literatur-gegen den spätbürgerlichen Literaturbetrieb, Reinbek, 1973, pp. 24-42.

deze strekking – het standpunt van zijn meeste kollega's in de programmatische, doch niet volledig gereflekteerde vaststelling :

Das Formale eines Textes ist immer das Sekundäre... Das Formale ist erlernbar, das heisst soviel, dass auch ein Autor sein Handwerk lernen muss, genauso wie ein Schreiner lernen muss, ein Brett zu hobeln ¹¹.

Niettegenstaande deze verregaande relativering van de formeel-structurele aspecten – die volgens de vertegenwoordigers van de „Werkkreis 70” („Werkkreis für Literatur der Arbeitswelt”) en enkele representanten van de „Gruppe 61” zelf nog te veel bij de burgerlijke opvattingen over het esthetische aanleunt ¹² – kan echter ook von der Grün het belang van de esthetische gedaantegeving in haar sociale betekenis niet helemaal uitschakelen :

An erster Stelle stand und steht immer das Problem : Was hat dieser Text uns zu sagen ? Oder mit welchen neuen Mitteln kann der Autor uns das sagen ? Die Darstellung der Wirklichkeit soll keine Photographie von ihr sein, sondern eine Deutung. Und das heisst eben auch Wissen um Zusammenhängen ¹³.

Juist deze „Deutung” aan de hand van specifieke middelen behoort echter tot het esthetische, dat niet door een afzonderlijk genomen inhoudskategorie, maar door de dialektische verbondenheid van vorm en inhoud in haar sociale relevantie gerealiseerd wordt.

Literatuur oefent in haar communicatieve kontekst steeds een ideologische invloed uit – funktie, richting en receptie van deze invloed zijn op hun beurt sociologisch bepaald. Kan het niet de wezenstaak van het literaire werk zijn, de plaats van de revolutionaire praxis in te nemen ¹⁴ en zo de grenzen tussen het fiktionele en het niet-fiktionele volledig te negeren, dan is het anderzijds ook slechts een waan, dat het „partijloze” werk werkelijk onpartijdig zou zijn. Terecht heeft Franz Mehring de illusie van onpartijdigheid in het literaire werk als impliciete bevestiging van het systeem, dus als partijdigheid, gekarakteriseerd :

Natürlich ist die 'reine Kunst', indem sie angeblich parteilos sein will, erst recht parteiisch. Will sie auf einer höheren Warte stehen

11. M. v. d. Grün in een interview van 29.1.1971, geciteerd in : R. Dithmar, *Industrieliteratur*, München, 1973, pp. 137-8.

12. Vgl. het citaat van Erika Runge in R. Dithmar, *o.c.*, p. 70 : „Die Frage der Qualität scheint mir problematisch, denn es ist nicht Absicht der Werkkreise, eine bürgerliche Ästhetik zu unterstützen”. In dit verband kan de vraag gesteld worden, in hoeverre de steeds terugkerende eis van de politiek nuttige werking van de literatuur zelf geen variante van het winstprincipe betekent (vgl. H. Buch, *o.c.*, p. 38).

13. M. v. d. Grün in R. Dithmar, *o.c.*, p. 138.

14. Vgl. H. Marcuse, *Konterrevolution und Revolte*, Frankfurt, 1973.

als auf der Zinne der Partei, so muss sie nach rechts *und* links sehen, so muss sie nicht nur die alte, vergehende, sondern auch die neue, entstehende Welt schildern ¹⁵.

In deze samenhang is de gangbare indeling van de literatuur vanuit haar verhouding tot de heersende maatschappelijke ordening in een maatschappelijk konform, een maatschappelijk kontrain en een maatschappelijk irrelevant type ¹⁶ voor wijziging vatbaar: de maatschappelijk konforme en maatschappelijk irrelevante types bieden immers beide dezelfde maatschappelijk konforme houding, die in het ene geval expliciet, in het andere impliciet uitgesproken wordt. Dat tot deze laatste subcategorie het overgrote deel van de triviale literatuur behoort, die dikwijls als „versunkenes Kulturgut” kan gekarakteriseerd worden, bevestigt slechts het hier voorgestelde model.

Volgens het principe van de impliciete partijdigheid kan vanzelfsprekend de bedenking geuit worden, dat ook de estetisch en empirisch gerichte literatuursociologie impliciet systeembevestigend georiënteerd is. Zodra deze sociologische binding bij de beoefenaars van de estetisch en empirisch georiënteerde literatuursociologie adequaat verwerkt wordt, zodat geen esthetische oordelen door de tendens van het literaire werk gekonditioneerd worden, ontstaat de hermeneutische geldigheid, die reeds vroeger behandeld werd. Juist de dialektische bezinning over de historische en sociale gebondenheid objectiverend de bekomen resultaten in hun relativiteit. Van zodra deze objectiverende relativering aan beide zijden wordt doorgevoerd, kunnen beide sociologische visies – de zgn. marxistische en de zgn. burgerlijke – een wederzijdse vruchtbare invloed uitoefenen.

„Kunstsoziologie umfasst, dem Wortsinn nach, alle Aspekte im Verhältnis von Kunst und Gesellschaft” ¹⁷: de verregaande betekenis van deze op het eerste gezicht vanzelfsprekende begripsomschrijving door Adorno wordt duidelijk vanuit het communicatieve model, dat de semiotiek, vooral dan de pragmatiek, voor het begrip „tekst” ontworpen heeft. Vertrekken we vanuit het bekende basis-schema. De auteur schrijft een tekst – een superteken –, deze tekst komt via een communicatiekanaal bij de lezer. De tekst is dank

15. F. Mehring, Kunst und Proletariat, in: F. M., Aufsätze zur deutschen Literatur von Hebel bis Schweichel, *Gesammelte Schriften*, Bd. 11, Berlin, 1961, p. 137. – Vgl. ook H. Marcuse, Über den affirmativen Charakter der Kultur, in: H. M., *Kultur und Gesellschaft*, Bd. 1, Frankfurt, 1967, pp. 56-101.

16. Vgl. bijv. bij H. N. Fügen, *o.c.*, pp. 166-167. In de Angelsaksische literatuur terzake verschijnt deze typologie meestal als de „confirmative, formative and diverse type”.

17. T. W. Adorno, *Ohne Leitbild*. Parva Aesthetica, Frankfurt, p. 94.

zij de codering en superisatie¹⁸ een communicatiemedium, dat door de auteur en de lezer tot op zekere hoogte op dezelfde wijze kan geïnterpreteerd worden. Vermits juist codering en superisatie in functie van de geldende normen gebeuren, is de tekst zelf reeds een sociologische grootheid. De eigenaard van de esthetische communicatie ligt nu daarin, dat ze niet enkel betekenis, maar ook realisatie transfereert: de communicatiefunctie wordt een realisatiefunctie¹⁹, die sociologisch fixeerbaar is. Dat de communicatie als realisatie mogelijk wordt, is echter niet alleen van de tekst zelf afhankelijk, doch ook van de polen, die het begin- en eindpunt van het communicatief proces vormen: de auteur en de lezer. Deze beide polen worden gekenmerkt door een repertoire of een verwachtingshorizont: een relatief vastliggende hoeveelheid van bij voorbaat gegeven elementen²⁰, van waaruit de tekst gekoncipieerd of begrepen wordt. Vermits elke mens op zijn eigen specifieke wijze met de complexe maatschappelijke kontekst verbonden is, stemmen de repertoires van auteur en lezer zelfs in het beste geval nog niet volkomen met elkaar overeen. De communicatie is dus ook in deze kontekst een socialisatie, de esthetische realisatie in haar communicatieve kontekst een sociologische grootheid. De drie fundamentele aspecten – tekst, auteur, lezer – geven aan de literaire tekst in zijn communicatieve (funktionele) realisatie een potentiële polyvalentie, die de zgn. absolute autonomie van het literaire werk in hoge mate relativeert.

Centraal in de literaire communicatie staat het werk zelf: dit zou er de literatuursociologen moeten toe aanzetten, meer dan tot nog toe gebeurd is, juist dit werk in het middelpunt van hun onderzoek te plaatsen. Daarbij denk ik niet in de eerste plaats aan het tematisch gerichte onderzoek van de ideologische componenten, dat reeds kwalitatief en kwantitatief zeer waardevolle resultaten heeft voortgebracht, maar wel aan de literatuursociologische studie van datgene wat het werk eerst tot literatuur, tot esthetische communicatie maakt: de vorm. Juist in de vorm wordt de realisatie van de auteur tot een communicatief gerichte organisatie van de inhoud, die de verbinding tussen beide polen, auteur en lezer, tot stand brengt. Terecht bemerkte de jonge Lukács reeds in 1909:

18. Vgl. D. Homberger, „Darstellung einer allgemeinen Zeichentheorie im Hinblick auf Probleme des Literaturunterrichts“, *Der Deutschunterricht*, Jg. 24, 1972, Nr. 1, p. 116 (Kodierung: „Übertragung von individuellen Vorstellungen in konventionelle, d.h. Auswahl von Zeichen, von denen der Sprecher meint, dass sie seiner Vorstellung am besten entsprechen und dass sie im Hörer eine analoge Vorstellung erzeugen“. – Superisation: „Verknüpfung von Zeichen durch Zusammenfügung, so dass ein neues Zeichen entsteht“).

19. W. L. Fischer, „Mathematik und Literaturtheorie. Versuch einer Gliederung“, *Sprache im technischen Zeitalter* 34, 1970, p. 115.

20. Vgl. D. Homberger, *o.c.*, p. 96 e.v.

Das wirklich Soziale aber in der Literatur ist die Form. Die Form macht das Erlebnis des Dichters mit den anderen, mit dem Publikum, überhaupt erst zur Mitteilung, und die Kunst wird – in erster Linie – durch diese geformte Mitteilung, durch die Möglichkeit der Wirkung und die tatsächlich entstehende Wirkung eigentlich erst sozial²¹.

Vermits de keuze van de vorm als organisatie van de inhoud afhankelijk is van het repertoire van de auteur, de receptie van deze vorm zelf een functie is van het repertoire van de lezer en de positieve of negatieve instelling tegenover een adekwate receptie van deze vorm de gedaantegeving meebepaalt, wordt de vorm tot een zeer relevant objekt van de literatuursociologie²². Ter illustratie kan hier een these van A. Beiss met betrekking tot het drama aangehaald worden :

Die Überlieferung mit ihren Präformierungen und Sinngebungen eines Stoffes wirkt naturgemäss stärker im Stadium der Fixierung als in dem der Aufführung, die nicht mehr Konservierung sondern Weiterbildung eines Erbes bedeutet. Es scheint wenigstens für Zeiten stabiler Wertbilder die Norm zu sein, dass der Dichter traditionalistischer gestaltet, als das Publikum nachgestaltet. In Übergangszeiten dagegen denkt anscheinend der Dichter, für den die Tradition nur so lange ausreicht, wie sie einen gültigen Wert enthält, oft progressiver als sein Publikum²³.

Is de vorm van het werk het essentiële middel tot socialisatie van de literatuur, voltrekt zich eerst in en door de vorm de communicatie, die het kunstwerk als zodanig realiseert, dan betekent deze vorm als organisatie van de inhoud zelf een belangrijk inhoudelijk communicatief element, dat met de maatschappelijk-sociale omstandigheden eng verbonden is. Zo is het opvallend, hoe de structuur van Georg Weerths gedichten – die Duitse auteur uit de eerste helft van de 19e eeuw, die door Engels als de eerste dichter van het Duitse proletariaat werd begroet²⁴ en onlangs hoofdzakelijk vanuit de D.D.R. herontdekt werd – hoe de structuur van deze geëngageerde gedichten tot op zekere hoogte een gelijkenis vertoont met de fundamentele structuur van Brechts latere lyriek. Interessant is het relatief parallellisme, nog relevanter voor de

21. G. Lukàcs, Aus dem Vorwort zu „Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas“, in : G. L., *Schriften zur Literatursoziologie*, hrsg. v. P. Ludz, Neuwied, 1963, pp. 71-72.

22. Deze overwegingen tonen aan, dat de verschillende componenten van het communicatieve model hier geenszins als statische gegevens kunnen beschouwd worden, doch integendeel slechts adekwaat in hun dynamisch-functionele relatie tot elkaar kunnen gevat worden.

23. A. Beiss, *Das Drama als soziologisches Phänomen*, Braunschweig, 1954, p. 39.

24. F. Engels in : *Der Sozialdemokrat*. Zentralorgan der Sozialdemokratie, Zürich, 7.VI.1883 (opgenomen in : K. Marx/F. Engels, *Werke*, Bd. 21, Berlin, 1962, p. 5 e.v.).

literatuursociologie is echter, dat juist de onderlinge afwijkingen in verband kunnen gebracht worden met de historische verschillen in de sociale situatie.

Georg Weerth toont in zijn gedichten (*Lieder von Lancashire*, 1845) het lot van het toenmalige proletariaat. Als belangrijke en zelfbewuste vertegenwoordiger uit de eerste fase van de socialistische literatuur wil hij door zijn gedichten bijdragen tot het aankweken van een proletarisch klassenbewustzijn. Dit engagement is niet op de lyriek opgekleefd, doch vormt een integrerend bestanddeel van het esthetisch geheel. Zoals bij Brecht is de structuur van de gedichten zo gekoncipieerd, dat de lezer tot een in het werk zelf verborgen inzicht kan komen en de laatste strofe als het ware zelf moet dichten. Het publiek wordt zo uit een passieve houding naar een actieve deelname aan een proces van inzicht en interpretatie gestuwd, dat slechts in een ondubbelzinnige en gemotiveerde anti-houding tegenover het aangeklaagde kan uitmonden. Waar heel de structuur van het gedicht bij Weerth erop afgesteld is, het aangesproken proletariaat klassenbewust te maken, mikt Brecht verder: de structuur van deze lyriek is zo gekoncipieerd, dat ze de lezer vanuit een revolutionaire traditie tot een succesrijk handelen wil aanzetten. De historische situatie in Engeland, vooral echter in Duitsland²⁵ voor de (mislukte) revolutie in 1848/49 en na de Russische revolutie 1919 en de eigenaard van de toenmalige socialistische literatuur en haar maatschappelijke achtergrond in functie van het klassenbewustzijn bepalen het sociale repertoire van de auteur. Dit repertoire realiseert zich op zijn beurt in de specifieke structuur van de lyriek en haar bewust gehanteerde receptieesthetische mogelijkheden. Het dynamisch-dialektische moment, dat bij Brecht de structurele conceptie bepaalt, ontbreekt bij Weerth nog in hoge mate. Bij Weerth, en niet in de rijpe lyriek van Brecht, wordt die categorie gerealiseerd, die Walter Benjamin „Dialektik im Stillstand” genoemd heeft²⁶, terwijl bij Brecht juist de statische component overwonnen wordt²⁷. Parallellisme en afwijkingen in de structuur van de beide types zijn uitgesproken sociologisch interpreteerbaar. Dat vooral Brechts realisaties door een fundamentele utopische impetus doordrongen zijn – ook deze

25. Vgl. in dit verband ook: F. Vassen, *Georg Weerth. Ein politischer Dichter des Vormärz und der Revolution von 1848/49*, Stuttgart, 1971, p. 36 en F. Mehring, *Ein Dichter des Proletariats*, in: F. M., *Aufsätze zur deutschen Literatur von Klopstock bis Weerth*, 1961, pp. 620-621.

26. W. Benjamin, *Was ist das epische Theater?* (Erste Fassung), in: W. B., *Versuche über Brecht*, Frankfurt, 1967², p. 20.

27. Voor de specifieke eigenaard van de dialektische structuur bij Brecht: vgl. L. Lamberechts, „Zur Struktur von Büchners 'Woyzeck'. Mit einer Darstellung des dramaturgischen Verhältnisses Büchner-Brecht”, *Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik*, Jg. 1, 1972, Bd. 1, pp. 139-141.

gedichten getuigen reeds van de „Wirkungslosigkeit eines Klassikers” (Max Frisch) in de huidige maatschappelijke ordening – belicht een andere sociologische komponente, die hier later behandeld wordt.

Een ander voorbeeld, ditmaal uit het ruime gebied van het komparatisme, weze kort aangehaald. De structureel-formele methode laat ons toe, het onderscheid in de realisatie van de klassieke vorm van het drama bij Racine en Goethe beschrijvend te vatten. Dit onderzoek, dat primordiaal moet blijven, biedt nochtans geen verklaring voor de vastgestelde overeenkomsten en verschillen. Deze verklaring kan in laatste instantie slechts gevonden worden in het onderscheid tussen de sociaal-maatschappelijke structuren van de hofmaatschappij in een machtig, ééngemaakt en gecentraliseerd Frankrijk uit de 17e eeuw en van de verburgerlijkte hofmaatschappij in het kleine Duitse staatje Weimar op het einde van de 18e, begin van de 19e eeuw²⁸. Beide realisaties van een gesloten, tektonische en klassieke vorm van het drama verschillen op structureel vlak ondermeer juist wegens de verschillende maatschappelijke ordening, die ze representeren. Tevens speelt daarbij ook de verschillende smaak van het publiek een rol²⁹ – een publiek dat, zelf vertegenwoordiging van de heersende sociale klasse, bewust vanuit de kunst als uiting van een sociaal gekonditioneerd levensgevoel elitair werd beperkt.

De verhouding tussen de formele aspecten en de politieke tendens van het werk behoort tot de knelpunten van een literatuursociologische kontroverse, die in geen enkel opzicht als typisch voor de laatste decennia alleen kan beschouwd worden. Beroemd in dit verband is het realisme-debat 1935-1939, dat zijn oorsprong had in de „Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller” en waaraan naast Bert Brecht vooral Georg Lukàcs en Anna Seghers deelnamen³⁰. In zijn studie *Es geht um den Realismus* (1938) en in de daarop volgende briefwisseling met Anna Seghers³¹ poogt de oudere Lukàcs die principes in de ontwikkeling van de literatuur vast te leggen, die tot een adekwate en objectieve gedaantegeving van de werkelijkheid kunnen leiden. Vanuit zijn weerspiegelings-theorie looft hij auteurs zoals Maxim Gorki, Romain Rolland en

28. Vgl. ook J. Duvignaud, *Sociologie du théâtre*. Essai sur les ombres collectives, Paris, 1965.

29. Vgl. voor de literatuursociologische categorie „smaak”: L. L. Schücking, *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, Leipzig, 1931 en D. Breuer, „Vorüberlegungen zu einer pragmatischen Textanalyse”, *Wirkendes Wort*, Jg. 22, 1972, Nr. 1, p. 8.

30. Vgl. L. Lamberechts, „Zum Problem der Zeit in Seghers' Epik”, *Studia Germanica Gandensia* XI, 1969, vooral pp. 207-210.

31. Alle afgedrukt in: G. Lukàcs, *Essays über den Realismus*, Berlin, 1948.

Thomas en Heinrich Mann, omdat juist hun werken volgens hem uitmunten door een realiteitsdichtheid in de zin van een objectieve weerspiegeling van de maatschappelijke totaliteit. Lukàcs apprecieert weliswaar de artistieke waarde van Joyces werken, distancieert zich echter van alle avantgardisten, die de totaliteit vanuit het subjectieve ik door middel van de stream of conciousness, de monologue intérieur, de montage en andere vormvernieuwendende middelen willen voorstellen: dit kan volgens hem niet leiden tot een objectieve en realistische weerspiegeling van de totaliteit in haar (door Lukàcs marxistisch geïnterpreteerde) dynamiek. Deze kritiek, die vanuit de basis naar de bovenbouw gaat, vult hij in omgekeerde richting aan: Lukàcs stelt een formele verwantschap vast tussen de werken van Joyce, Dos Passos, Döblin en enkele extreme vertegenwoordigers van het futurisme, zoals Marinetti en d'Annunzio, die hij als voorbereiders van het fascisme afwees. Daartegenover namen vooral Brecht en Seghers stelling ten gunste van de formele kwaliteiten in de werken van Joyce, Döblin en Dos Passos. Seghers verdedigde het standpunt, dat het onmogelijk is, de werkelijkheid van een overgangstijd als gesloten totaliteit esthetisch te realiseren: juist de formele elementen, die door Lukàcs als subjectief versmaad werden, verkrijgen bij haar een uitgesproken revolutionaire dimensie. Tevens leverde ze later zelf het creatieve bewijs, vooral in haar novellen, hoe vorm-structurele elementen rechtstreeks als adekwate en artistiek waardevolle instrumenten van een overkoepelende tendens kunnen ingezet worden³². In Anna Seghers' epische werken wordt als het ware in omgekeerde richting het programma van Walter Benjamin gerealiseerd, waar hij poneert: „*Darum* also schliesst die richtige politische Tendenz eines Werkes seine literarische Qualität ein, weil sie seine literarische *Tendenz* einschliesst”³³ en: „diese literarische Tendenz kann in einem Fortschritt oder in einem Rückschritt der literarischen Technik bestehen”³⁴. Benjamins these kan nochtans geenszins als geldige basis voor een algemeen literatuursociologisch model aangevaard worden. Afgezien van de problematiek, die met een in laatste instantie zelf sociaal-politiek gebonden opvatting over de „juiste politieke tendens” samenhangt, belicht Benjamins these enkel de verbinding tussen vorm en sociale ordening bij die werken, die het postulaat schijnen te bevestigen. Vanuit deze sociale achtergrond ontstaan evenwel werk *en* esthetische theorie.

32. Vgl. L. Lamberechts, „Zum Problem der Zeit in Seghers' Epik”, *o.c.*, pp. 201-211.

33. W. Benjamin, Der Autor als Produzent, in: W. B., *Versuche über Brecht*, Frankfurt, 1966, pp. 96-97.

34. Idem, p. 98.

Zo geldt de in het Westen vaak besproken crisis van de roman in kommunistische landen slechts als een crisis van de burgerlijke roman³⁵: waar de „held” in de Westerse roman grotendeels verdwenen is en in zijn parodistische negatie of als „versunkenes Kulturgut” in de triviale produkten verschijnt, behoort de socialistische held van de arbeid tot de kenmerkende elementen van de meeste D.D.R.-romans. De esthetische verwezenlijking staat hier evenwel duidelijk in dienst van de sociaal-politieke doelstellingen, die ook het esthetisch instrument van de D.D.R.-literatuurwetenschap – zoals het in de categorie „Menschenbild” verschijnt³⁶ – bepalen. Of men nu de esthetika als „Lehre vom Schönen” (West-Duden) of als „Wissenschaft von den allgemeinen Gesetzen und Prinzipien des künstlerischen Schaffens und dem Wesen der Kunst” (Ost-Duden) definieert: in beide gevallen is er bovendien een kwalitatief esthetisch verschil merkbaar tussen de veeleer middelmatige realisaties van deze eerder sisteembevestigende fiktionele literatuur en de minder plakatief-doktrinaire anti-held-figuur, zoals die reeds in Brechts latere stukken en onlangs in U. Plenzdorfs DDR-roman *Die neuen Leiden des jungen W.* verwezenlijkt werd. In hoeverre deze problematiek met de sociaal-politieke situatie en de vastgelegde, eerder nog sisteembevestigende functie en opdracht van de literatuur (ook nog na de beide Bitterfelder Konferenzen) in de DDR samenhangt, waardoor dan de huidige Plenzdorf-kontroverse exemplarische betekenis verkrijgt, kan hier niet uitvoerig behandeld worden. De aangehaalde verduidelijkingen wijzen er echter op, dat – in tegenstelling tot Benjamins opvatting – de politieke tendens – of, ruimer gevat, de sociale binding – wel esthetische realisaties verklaart, geenszins echter een esthetisch waardeoordeel rechtvaardigt. Zulk waardeoordeel, uitsluitend gebaseerd op de verwezenlijking van een literaire kwaliteit door en in een politieke tendens, moet van een polyvalent recepteerbare vooropstelling afhankelijk blijven, die zelf in het groter semiotisch en receptieësthetisch geheel van een objektieve, beschrijvend-verklarende literatuursociologie relatieveerbaar en interpreteerbaar is.

Wijst reeds het feit, dat bepaalde formele innovaties bij verschillende auteurs optreden zonder dat er van beïnvloeding sprake kan zijn, op een sociologische relevantie van de specifieke vorm en structuur van het literaire werk, dan veronderstelt anderzijds een bewuste of onbewuste beïnvloeding ook op formeel gebied een verwante sociale kontekst, waarbij de onderlinge formele verschil-

35. Vgl. H. Geerdts, „Bemerkungen zur Gestaltung des Menschenbildes in der sozialistischen Epik”, *Weimarer Beiträge*, 1964, pp. 105-120.

36. Vgl. H. J. Geerdts, *Literatur der DDR in Einzeldarstellungen*, Stuttgart, 1972, pp. VIII-IX.

len een uitgesproken sociale relevantie bezitten en juist door de maatschappelijke kontekst worden bepaald³⁷. Hier kan verwezen worden naar Goethes *Werther* in zijn vormverhouding tot de Engelse „sentimental novel”, maar ook de verhouding tussen het Engelse burgerlijke drama en het Duitse „bürgerliches Trauerspiel” of tussen de „comédie larmoyante” en „das weinerliche Lustspiel” kunnen hier ter verduidelijking aangehaald worden.

De vaststelling, dat bepaalde vormen en concepties uit het verleden niettegenstaande een totaal veranderde maatschappelijke ordening weer opduiken, bezit eveneens een esthetische relevantie, die sociaal gebonden is. Brechts specifieke adaptaties kunnen hier aangehaald worden, doch ook bijvoorbeeld – als belichting van hetzelfde probleem uit een totaal verschillende hoek – de stukken van Hochhuth. Deze laatste werken werden wegens hun tematische konstellatie door een bepaald publiek vooral bij het begin van hun verschijning als revolutionair onthaald, terwijl juist deze stukken vanuit categorieën ontworpen zijn, waarmee eerder als de moderne auteur de klassieke Schiller mag vertrouwd zijn: de volledige beslissingsvrijheid en verantwoordelijkheid van het individu. Op deze wijze ontstaat er vooral in Hochhuths eerste werken een sociologisch fixeerbare diskrepantie tussen het geëngageerde en de vormgeving: het engagement neutraliseert zich als het ware zelf in de anakronistische formele en structurele realisatie, die niet langer aan onze reële maatschappelijke structuur beantwoordt³⁸. Het succes van deze werken kan dan ook gemakkelijk verklaard worden uit het voortleven bij een bepaald publiek van verwachtingen, die op de vorige eeuw teruggaan, zodat de categorie van „versunkenes Kulturgut” in haar verbinding met het triviale hier niet irrelevant blijkt.

De dialektische verhouding tussen vorm en inhoud verschijnt als centraal probleem in de kunstsociologische studies van Walter Benjamin en Theodor Adorno. In een verdere ontwikkeling van die categorieën, die in het werk van de jonge Lukàcs toonaangevend waren, heeft ook Lucien Goldmann de structuur van het literaire werk tot middelpunt van zijn romansociologie gemaakt. Hier weze enkel vermeld, dat Goldmann – eerst in de vorm van een hypotese, die echter door zijn Malraux-analyses wordt bevestigd – de vorm

37. Vgl. ook J. Strelka, *Die gelenkten Musen. Dichtung und Gesellschaft*, Wien, 1971, pp. 193-224.

38. Vgl. bijv. F. Dürrenmatt, *Theater-Schriften und Reden*, Zürich, 1966, pp. 122-123: „In der Wurstelei unseres Jahrhunderts, in diesem Kehraus der weissen Rasse, gibt es keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichen mehr. Alle können nichts dafür und haben es nicht gewollt. Es geht wirklich ohne jeden. Alles wird mitgerissen und bleibt in irgendeinem Rechten hängen. Wir sind zu kollektiv schuldig, zu kollektiv gebettet in die Sünden unserer Väter und Vorväter.”

van de roman bepaalt als „la transposition sur le plan littéraire de la vie quotidienne dans la société individualiste née de la production pour le marché”³⁹.

Vanuit hun diversiteit wijzen deze voorbeelden steeds naar één belangrijk gemeenschappelijk punt: dat het konkrete kunstwerk geenszins wordt gekenmerkt door de zgn. autonomie van het esthetische als absolute grootheid. Deze esthetische autonomie, die in het kunstwerk lijkt te verschijnen, onthult zich vanuit vele verschillende perspectieven steeds weer als een sociaal-maatschappelijk gebonden realisatie. Deze sociologische binding behoort binnen het komplekse kommunikatieve en interaktionele systeem, dat aan het literaire werk eigen is, tot de substantie, tot het wezen van de literatuur. Van hieruit verschijnt Fügens these, dat het esthetische fenomeen als zodanig niet tot het objekt van de literatuursociologie kan gerekend worden⁴⁰, als aanvechtbaar. Juist de vorm als realisatie van het esthetische in een kommunikatieve kontekst is eminent sociologisch interpreteerbaar en verklaarbaar. Het bewustzijn, dat zowel het literaire werk in zijn esthetische realisatie als de esthetische theorie en de eventueel daarmee verbonden waardeoordelen sociologisch gebonden zijn, maakt juist een relativerende objektieve interpretatie van het esthetische in zijn kommunikatieve kontekst mogelijk. Zowel de politiserende theorie in de traditie van Walter Benjamin als de evenzo sociaal gebonden en ongereflekteerde vooropstelling van een absolute autonomie van het esthetische – als voorbeeld van twee extreme houdingen – worden in zulk model als sociaal-politiek gebonden zienswijzen gerelativeerd. Het romantisch-idealistisch begrip van de absolute autonomie van het esthetische weerlegt deze vaststelling evenmin: juist deze idealiserende opvatting is een produkt van een romantisch-burgerlijke realiteitsvlucht, die zichzelf door haar esthetische reflectie – zoals ze zich exemplarisch in de romantische ironie uit – sociologisch fixeert.

In zijn kommunikatieve funktie ontstaat het werk in de tijd, waarin de auteur leeft; als zodanig wordt het in deze historisch-maatschappelijke kontekst als kultureel teken vastgelegd, – een teken, dat in bevestigende of ontkennde zin verbonden is met de normen, verwachtingen, waarden en doeleinden van zijn tijd. In die tijd wordt het werk al dan niet gelezen, uitbundig begroet, onverschillig uit de hand gelegd of genegeerd; hetzelfde geldt voor een latere tijd en het heden. Zo verkrijgt het literaire werk

39. L. Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, 1964, p. 36.

40. H. N. Fügen, *o.c.*, p. 2.

een historisch-genetische dimensie⁴¹, die zijn esthetische beleving in hoge mate meebepaalt: zowel de repertoires van auteur en lezer in hun synchronische of historische (relatieve) overeenkomst of in hun gelijkaardig verschil zijn immers produkten van bepaalde kulturele patronen, die ook nog in hun individuele uiting sociaal bepaald zijn.

Of men nu van een traditioneel begrip over de auteur uitgaat of onmiddellijk naar Goldmanns recentere inzichten verwijst: steeds verschijnt de auteur als kristallisatiepunt van een in laatste instantie sociaal gebonden milieu. Zo omschreef een eerder traditioneel georiënteerde Raymond Picard in *Nouvelle Critique ou Nouvelle Imposture*⁴² – een polemische replek op de *Essais Critiques* van Roland Barthes⁴³ – de literatuur als „l'activité volontaire et lucide d'un homme qui se livre, en fonction de normes et d'exigences qu'il a faites siennes, à un travail d'expression”⁴⁴. Juist deze normen en eisen zijn in hun kommunikatieve betekenis sociale grootheden, die door de auteur vanuit zijn repertoire of „horizont”⁴⁵ verwerkt worden. Het bepalend milieu van de auteur kenmerkte Barthes zelf in zijn Racine-studies als „le lieu des usages de pensées, des tabous implicites, des valeurs naturelles, des intérêts matériels d'un groupe d'hommes associés réellement par des fonctions identiques ou complémentaires, bref... une position de classe sociale”⁴⁶. Deze esthetische kristallisatie van de waarden, die de sociale groep kenmerken, geschiedt echter niet alleen bewust: tot het repertoire van de auteur behoren ook de niet gereflekterde, als vanzelfsprekend aanvaarde waarden, die op hun beurt – vooral in hun impliciete aanvaarding of verwerping – uitgesproken sociaal gekonditioneerd zijn. Juist wegens deze kristalliserende funktie van de auteur als sociale persoon kan de structuurhomologie ontstaan, die Goldmann tussen het sociaal bepaalde kollektieve bewustzijn en de literaire, theologische en filosofische creaties erkent⁴⁷. In een bijdrage over het genetisch strukturalisme in de literatuursociologie stelt Goldmann overigens uitdrukkelijk vast – we citeren hier uit een Duitse vertaling –:

41. Vgl. M. Janssens, Nieuwe methoden in de literatuurwetenschap, in: *Handelingen van het XXVIIIe Vlaams Filologencongres*, 1971, p. 62.

42. R. Picard, *Nouvelle Critique ou Nouvelle Imposture*, Paris, 1965. Vgl. ook de replek van R. Barthes, *Critique et Vérité*, Paris, 1966.

43. R. Barthes, *Essais Critiques*, Paris, 1964.

44. R. Picard, *o.c.*, p. 138.

45. Vgl. H. Gadamer, *Wahrheit und Methode*. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen, 1965.

46. R. Barthes, *Sur Racine*, Paris, 1966, pp. 150-151.

47. L. Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, *o.c.*, p. 41.

Wenn ein Schöpfer in seinem Werk eine sinnvolle, kohärente, einheitliche Welt schaffen kann, so ist das nur möglich, weil er schon von der kollektiven Ausarbeitung mehr oder minder stark präformierter Kategorien und interkategorialer Verbindungen ausgeht, die er dann in der von ihm geschaffenen Welt nur viel weiter führt, als es die anderen Gruppenangehörigen getan haben⁴⁸.

In overeenstemming met de sociologische kompleksiteit van het milieu verschijnt ook de auteur in zijn kristallisatiefunctie in complexe varianten, waarbij de invloed van het sociaal-maatschappelijk geheel op het concrete kunstwerk door bemiddelende instanties kan geschieden. Zo koncipeerde Friedrich Schiller zijn esthetische theorieën als geestelijk alternatief voor de gevolgen van de Franse revolutie: eerst deze theoretische categorieën bepaalden de structuur van zijn klassieke dramatische werken⁴⁹. Ook Goethe, die later zo dikwijls, althans in het Westen, als eksponent van een wereldvreemd idealisme of als opportunistische konservatief („lieber eine Ungerechtigkeit als eine Unordnung” lezen we in *Die Kampagne in Frankreich*) gesmaad werd, schreef zijn klassieke drama's als kritische reflectie over zijn tijd. Hier ligt dan ook de waarde van het humaniteitsideaal. Het romantisch-burgerlijk begrip van de dichter als genie kan in zijn sociologische binding de kristallisatiefunctie van de auteur in verband met de sociale omstandigheden van zijn tijd evenmin relativeren.

De hedendaagse auteur – als produkt van een tijd, die de sociale konstellatie rond de auteur in hoge mate beklemtoont – wordt zich steeds meer bewust van zijn sociale betekenis en die van zijn produkt. Ten laatste sinds de eeuwwisseling weet de literaire auteur, dat hij niet langer als representant van een schijnbaar homogene maatschappelijke ordening kan optreden⁵⁰. Dit inzicht beïnvloedt vanzelfsprekend de tekst zelf, die in de laatste decennia steeds meer getuigt van een uitgesproken tendensieuze inslag en een kritische houding tegenover de maatschappij. Het kritisch bewustzijn tegenover de maatschappelijke ordening en tegenover het werk zelf als produkt van en in de heersende sociale konstellatie heeft dan ook in belangrijke mate de vorm en inhoud van het literaire werk meebepaald. Merkwaardig voor de romanproductie uit de Bondsrepubliek Duitsland is, dat omstreeks 1960 niet alleen op formeel-structureel vlak aansluiting werd gevonden bij de

48. L. Goldmann, „Der genetische Strukturalismus in der Literatursoziologie”, *Alternative. Zeitschrift für Literatur und Diskussion*, 1970, Nr. 71, p. 54.

49. Vgl. G. Sautermeister, *Idyllik und Dramatik im Werk Friedrich Schillers*. Zum geschichtlichen Ort seiner klassischen Dramen, Stuttgart, 1971.

50. Vgl. bijv. D. Krywalski, „Säkularisiertes Mysterienspiel? Zum Theater Friedrich Dürrenmatts”, *Stimmen der Zeit* 179, 1967, p. 345 en E. Fischer, *The Necessity of Art*, Harmondsworth, 1970, p. 42.

traditie van voor 1933 en bij de Westeuropese literaire verworvenheden, doch tegelijkertijd een thema opduikt, dat in de „ruïne-literatuur” na 1945 niet meer aan bod was gekomen: het thema van de arbeid⁵¹. De formele innovaties en de nieuw ontdekte tematiek gaan hand in hand met een toenemende politisering, die een positievere verhouding tot de industriële arbeider in zijn sociale situatie poogt te vinden. Ook de uitgesproken voorliefde voor het documentaire kan als symptoom gezien worden, dat de auteur niet langer de illusie van een esthetische autonomie kan aanvaarden en nu zelf buiten het fiktionele naar een legitimatie voor de zin van zijn activiteit zoekt. Deze legitimatie kan hij slechts in de concrete maatschappelijke en ideologische verhoudingen vinden⁵². Juist het gevoel van onmacht, om door middel van de tekst actief en zichtbaar in de sociale verhoudingen in te grijpen – een ervaring, die bij vele auteurs na 1968 optrad – vormt vanuit de aldus gewijzigde horizon van de auteur de basis voor een in de laatste jaren nieuw ontluikende neo-romantiek die niet altijd van eskaptief-triviale elementen gevrijwaard blijft.

In deze samenhang is ook een onderzoeksobject relevant, dat vooral door Robert Escarpit in het middelpunt van zijn literatuursociologie geplaatst werd: het probleem van de reële communicatiemiddelen, die zelf aan het heersende sociale systeem onderworpen zijn. In hoeverre deze communicatiekanalen het literaire werk in zijn communicatieve dimensie beïnvloeden, wordt duidelijk, wanneer men – bij wijze van illustratie – bedenkt, hoe onze maatschappij door een adekwate marktbeheersing haast voor elk werk een potentieel publiek kan creëren of vernietigen⁵³. Zulke marktbeheersing oefent een invloed uit op de sociale status van de auteur, wat dan weer sporen nalaat in het repertoire van de schrijver, van waaruit de tekst gekoncipieerd wordt.

Is het repertoire of de horizon van de auteur in de sociale kontekst relatief statisch fixeerbaar, zo verschijnt het dynamische element van de literatuur in haar communicatieve samenhang in de pool van de lezer. Deze lezer is een historisch-sociale funktie, het repertoire van de lezer is in de stadia van de historisch-genetische ontwikkeling van het literaire werk verschillend. Vermits deze pool, die voor de communicatieve realisatie van de literatuur noodzakelijk is, zelfs afgezien van zuiver individuele verschillen op

51. Vgl. R. Dithmar, *o.c.*, pp. 48-53.

52. Vgl. R. Hinton Thomas en W. van der Will, *Der deutsche Roman und die Wohlstandsgesellschaft*, Stuttgart, 1969, p. 166.

53. Id., pp. 160-161. – Vgl. in deze samenhang ook: W. Benjamin, *Der Autor als Produzent*, in: W. B.: *Versuche über Brecht*, Frankfurt, 1966, p. 98 en P. Mayer, „Die Wahrheit ist konkret. Notizen zu Benjamin und Brecht”, *Text + Kritik*. Sonderband Bertolt Brecht I, München, 1972, p. 5 en p. 11.

zijn beurt nooit gelijk blijft, onthult zich ook hier de categorie van esthetische autonomie als zinloos. Bij de tijdgenoten en door de eeuwen heen wordt de tekst binnen relatieve grenzen door de lektuur voortdurend anders geaktualiseerd, verkrijgt zo een steeds wisselende formele en tematische dimensie⁵⁴. Ook de vaststelling, dat een werk niet langer gelezen, dus niet langer gerealiseerd wordt, bezit hier een uitgesproken sociaal-esthetische relevantie.

De fiktionele tekst gaat niet alleen uit van het repertoire van de auteur, maar impliceert tevens de verwachtingshorizont van de lezer. Vermits de produktiekontekst enkel kortstondig en dan nog op relatieve wijze met de receptiekontekst kan samenvallen, verkrijgt ook hier de kompleksiteit van het begrip tekst een belangrijke sociale betekenis⁵⁵. Juist de verhouding tussen de funktionele grootheden tekst en lezer bepalen immers de werking van de literatuur. Op synchronisch vlak kan hier naar Manfred Durzaks studie verwezen worden, die de volledig andersgeaarde receptie van Günter Grass' roman *örtlich betäubt* in de Bondsrepubliek Duitsland en in de U.S.A. overtuigend als gevolg van de verschillende sociale en kulturele verwachtingshorizont in beide landen verklaart⁵⁶. De receptiepsychologische weerklank van Bölls romans bevestigen dezelfde sociale binding van de werking van literatuur. De waardering in de Bondsrepubliek en de Oosteuropese landen wordt door volledig verschillende sociale en ideologische aspecten gekenmerkt, waarbij de kwantitatief belangrijke receptie door de eerder konventionele vorm van deze romans in de hand wordt gewerkt. Ook de vergelijking tussen de receptie van Handkes en Kipphardts werken in de BRD en de DDR⁵⁷ bevestigt het gewonnen inzicht: de normenschaal, die als esthetisch geldt, is steeds sociaal, maatschappelijk en historisch bepaald. Het onderzoek en de registratie van zulke feiten biedt aan de literatuursociologie de mogelijkheid, esthetische waardeoordelen in functie van hun sociale binding te relativieren. Tevens zetten zulke inzichten aan tot een

54. Een in de jongste tijd veel geciteerde uitspraak van Harald Weinrich verduidelijkt de zo ontstane kommunikatief-sociale verhouding tussen lezer en werk: „Jedes literarische Werk enthält das Bild seines Lesers. Der Leser ist, so dürfen wir sagen, eine Person des Werks. Das Werk, sofern es Bestand hat, führt daher einen langen Dialog mit den Lesern der historischen Epochen“ (H. Weinrich, *Literatur für Leser*. Essays und Aufsätze zur Literaturwissenschaft, Stuttgart, 1970, pp. 27-28).

55. Vgl. A. Beiss, *o.c.*, pp. 38-39.

56. M. Durzak, „Plädoyer für eine Rezeptionsästhetik. Anmerkungen zur deutschen und amerikanischen Literaturkritik am Beispiel von G. Grass' *örtlich betäubt*“, *Akzent* 18, 1971, pp. 487-504.

57. Vgl. R. Ulshöfer, „Gesellschaftskritische Literatur. – Kritik an der gesellschaftskritischen Literatur im Deutschunterricht. – Probleme einer Erziehung zur Kritik“, *Der Deutschunterricht* 1973, Nr. 2, p. 11.

nog grotere zelfkritiek met betrekking tot geïmpliceerde premisses bij de esthetische beoordeling.

Ook de historisch-genetische konfrontatie van de lezer met het literaire werk is aan een soortgelijk mechanisme onderworpen. Zo is het een bekend feit in de Duitse literatuurwetenschap, dat men aan de hand van Hamlets en Fausts receptie in Duitsland een hele literatuurgeschiedenis kan schrijven, waarbij de waardering van de twee overeenkomstige werken duidelijk sociaal bepaald wordt. Een ander perspectief bevestigt dezelfde complexe maatschappelijke verhouding van het literaire werk: terwijl Goethes geschriften in de BRD als uitingen van een idealistische antropologie en een reaktionaire maatschappelijke instelling door velen als volledig irrelevant voor de huidige sociale kontekst worden afgewezen, waardeert men in de DDR vanuit andere maatschappelijke aspecten deze werken ten zeerste.

Zulke vaststellingen tonen opnieuw de noodzakelijkheid aan van dat hermeneutisch principe, dat ik reeds bij het begin van deze bijdrage als de reflectie van de onderzoeker over de historische en sociale konditionering van de interpretatie beschreef. Terecht bemerkt Gadamer in dit verband: „Jede Begegnung mit der Überlieferung, die mit historischem Bewusstsein vollzogen wird, erfährt an sich das Spannungsverhältnis zwischen Text und Gegenwart. Die hermeneutische Aufgabe besteht darin, diese Spannung ... bewusst zu entfalten”⁵⁸. Slechts op die manier kan de literatuurwetenschap de uitspraken met betrekking tot het esthetische in een sociale kontekst objektiveren. Dat juist door de inzichten van de literatuursociologie de absolute autonomie van het concrete literaire werk als illusie onthuld werd, betekent geenszins een verliespunt. De literatuur en haar wetenschap kunnen er enkel maar humaner bij worden en de in onze tijd vaak gestelde vraag naar de zin van literatuur en literatuurwetenschap zinvol beantwoorden.

58. H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, o.c., p. 290.