Zeitschrift: Studia philosophica : Schweizerische Zeitschrift für Philosophie = Revue suisse de philosophie = Rivista svizzera della filosofia = Swiss journal of philosophy

Herausgeber: Schweizerische Philosophische Gesellschaft

Band: 43 (1984)

Artikel: Die ästhetisch-semiotische Relation und das Problem einer philosophischen Literaturästhetik

Autor: Zimmerli, Walter Ch.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-883150

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Studia Philosophica 43/1984

WALTHER CH. ZIMMERLI

Die ästhetisch-semiotische Relation und das Problem einer philosophischen Literaturästhetik

Für Hans-Georg Gadamer zum 11. Februar 1985

> «Poesie ist als Kunst des Wortes auf eine andere Weise Kunst als die anderen Künste, und Poetik ist in einem anderen Sinne Kunstlehre. Poesie, auch die unverständlichste, ist im Begreifen und für ein Begreifen da. Darauf beruht der enge Bezug von Poesie und Philosophie. Er scheint mir für die Ästhetik noch längst nicht genügend ausgewertet.»
>
> (Gadamer 1968, 253)

I.

«Das Wort vom ‹Ende der Ästhetik› macht die Runde; besonders in Deutschland, wo einstmals die Ästhetik ins Leben gerufen wurde, wurde es zum geflügelten Wort, und die Ästhetiker konnten nur noch ihrer letzten wissenschaftlichen Pflicht nachkommen, über die Gründe des Bankrotts Rechenschaft abzulegen.» (Henckmann 1979, 8) – Diese Einschätzung darf als repräsentativ gelten. Nach dem Ende der Kunst (Hegel) ist nun das Ende der sich vordringlich mit ihr befassenden philosophischen Disziplin angesagt. Anders: was einst «Ästhetik» hiess und eine einheitliche philosophische Systemdisziplin zu sein beanspruchte, wird nun ‹dezentralisiert›. Das heisst, dass der traditionellen «Ästhetik von oben», die aus philosophischen Prinzipien dachte, eine «Ästhetik von unten» gegenübergestellt wird, eine an einzelnen Kunstwerken und Gattungen arbeitende, stärker musik-, kunst- und literaturwissenschaftlich orientierte Vorgehensweise. «Literaturästhetiken» z. B. entstehen denn heute auch vordringlich im Schosse der literaturwissenschaftlichen Einzeldisziplinen, und in sozialistischen Ländern ist «Ästhetik» ein eigenes Fach ausserhalb der Philosophie, was durchaus pragmatische Vorzüge hat: die

Korrespondenzadresse: Prof. Dr. Walther Ch. Zimmerli, Seminar B für Philosophie der Technischen Universität Carolo Wilhelmina zu Braunschweig, Spielmannstrasse 8, D – 3300 Braunschweig

schrittweise Wiederanerkennung von Georg Lukács in der DDR etwa geschieht so, dass er zunächst als Ästhetiker rehabilitiert wird. – Kurz: der philosophischen Ästhetik tritt die einzelwissenschaftliche ästhetische Forschung gegenüber.

Dagegen soll in den folgenden Ausführungen argumentativ gezeigt werden, dass und wie Literatur zum Gegenstand philosophischer ästhetischer Reflexion nicht nur werden kann sondern werden muss. Dazu empfiehlt es sich allerdings, zunächst einige generelle Begriffsklärungen vorzunehmen, die den Zugang erleichtern können.

Vor substantialistischen Missdeutungen ist man im Falle des Begriffes «Ästhetik» eigentlich allein dadurch schon gefeit, dass hier so deutlich wie kaum in einem anderen Bereiche sich durch die historische Entwicklung zeigt, dass es ebensowenig den Begriff «Ästhetik» wie die Sache schon immer gegeben hat. Ästhetik gehört vielmehr zu jenen im Rahmen der neuzeitlichen Wissenschaftsentwicklung entstandenen ‹Alternativdisziplinen›, die sich kompensatorisch bildeten, um die Nachteile auszugleichen, die man sich mit dem Vorzug der neuzeitlichen Wissenschaft eingehandelt hatte, eine spezialisierte Rationalitäts- und Empiriesonde an die zu erfassende Realität anzulegen. Die kompensatorische Einführung der Ästhetik als einer «scientia cognitionis sensitivae» (Baumgarten 1750, § 1) führt mithin zu einem doppelten Problem: zum einen wird darin ausser dem Bereich der göttlichen Wahrheit, der ohnehin der wissenschaftlichen Rationalität neuen Typus entzogen ist, der logischen Wahrheit noch eine dritte Form von Wahrheit, nämlich die ästhetikologische beigesellt, wobei zu beachten ist, dass diese sehr wohl innerweltlich zu sein beansprucht. Zum anderen aber wird damit auch die Kunst (ars), verstanden als «schöne Kunst», mit dem Anspruch versehen, wissenschaftlich erfasst werden zu können. Baumgarten legt grosses Gewicht darauf, dass die Ästhetik nicht «ars», sondern «scientia» sei, ein Gedanke, der insbesondere unter institutionellen Gesichtspunkten grosse Folgen haben sollte, der aber ausserdem dazu führte, dass die Ästhetik sich seither immer mit dem Problem ihrer paradoxalen Grundannahmen auseinanderzusetzen hatte: rationalitätskompensierend den Bereich des Nicht-Rationalen dennoch rational erfassen zu müssen.

Als ersten historischen Befund können wir also festhalten:

(1) Ästhetik ist ihrer Genese nach eine philosophische Alternativdisziplin zur einseitigen und selektiven «neuen Wissenschaft». Damit sind aber zwei wichtige Probleme verbunden: a) Ästhetik beansprucht eine eigene Wahrheit, b) Ästhetik beansprucht, nicht «ars», sondern «scientia» zu sein. Aus beidem resultiert das die Entwicklung der Ästhetik begleitende Grundproblem, dass Ästhetik das per defini-

tionem Non-Rationale zugleich non-rational und dennoch wissenschaftlich, und das heisst: rational erfassen soll.

Eine zweite historische Reflexion, die sich stärker auf die Weiterentwicklung als auf die Genese der philosophischen Ästhetik richtet, vermag uns darüber zu belehren, dass zwei Schwellen in der neuzeitlichen Ästhetik auszumachen sind: Zum einen institutionalisieren sich um die Jahrhundertwende vom 18. zum 19. Jahrhundert neben den neuzeitlichen Naturwissenschaften die später sogenannten *Geisteswissenschaften,* deren Vorläufer als «artes» in der unteren Fakultät propädeutische Funktionen ausgeübt hatten. Die Ausbreitung der Hegel-Schule hat – zumal hinsichtlich der Entwicklung der historischen und literaturwissenschaftlichen Disziplinen – entscheidenden Einfluss auf die Abkoppelung der Geisteswissenschaften von der Philosophie ausgeübt. «Dies . . . war die Situation, die Gervinus vorfand, in Stichworten: einerseits die angewandte Ästhetik, die Literaturwissenschaft, die sich mehr und mehr der Geschichte zuwandte, andererseits das Sammeln historischen Wissens jeder Art.» (Weimar 1976, 313f.) Von nun an existieren, jedenfalls in Sachen Literatur, zwei Ästhetiken nebeneinander: die philosophische Ästhetik, wie sie etwa von Schopenhauer oder auch von den Hegelianern (F.Th. Vischer, M.Schasler u.a.) weitergeführt wurde, und die sich immer stärker ausfaltende Literaturwissenschaft als Literaturgeschichte.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts ereignete sich jener grundlegende Umbruch, der keine Wissenschaft und keine Weltanschauungsform unerschüttert liess und der in Friedrich Nietzsche seinen sprachgewaltigen Wortführer fand. Das, was sich in einzelnen Disziplinen als «Grundlagenkrise» manifestierte, beruhte auf einer noch fundamentaleren Wendung, in der die Ästhetik eine entscheidende Rolle spielen sollte. Die Grenze zwischen Sein und Schein, zwischen Realität und Fiktion, jene grundlegende Unterscheidungslinie, die das «Problem der Neuzeit» darstellt (Zimmerli 1984), zerrinnt dem sie Definierenden unter dem denkenden Zugriff. Um die Jahrhundertwende kommt die Unmöglichkeit, theoretische Terme realistisch zu interpretieren, ebenso zum Bewusstsein wie die prinzipielle Sprachrelativität der wissenschaftlichen Wahrheitsansprüche und das Angewiesensein auf das, was uns «gegeben» ist. Die Einsicht in die schwindelerregende Position des von jedem archimedischen Punkt um Welten Geschiedenen wird zur Grundeinsicht allen Denkens. In Philosophie und Wissenschaft wird der verzweifelte Ruf «δός μοι ποῦ στῶ» laut. Friedrich Nietzsches ‹Lösung› dieses Problems bestand in der These der grundsätzlichen Entgrenzung der Ästhetik. Nicht mehr eine philosophische und schon gar nicht eine wissenschaft-

liche Einzeldisziplin kann Ästhetik sein, da die Grenze zwischen Sein und Schein, also die Grenze zwischen dem Gegenstand, der in ästhetischer und dem, der in wissenschaftlicher Einstellung erfasst wird, ersichtlich nicht eindeutig gezogen werden kann. Die Folgen dieser zweiten historischen Reflexion sind für unsere Frage nach der Möglichkeit philosophischer Ästhetik (unabhängig von der Differenz zwischen Ästhetik «von oben» und «von unten») noch nicht genügend bedacht. Ich halte daher als zweiten historischen Befund fest:

(2) Die erste Schwelle der Entwicklung neuzeitlicher Ästhetik führt um 1800 zur fortschreitenden Entkoppelung von philosophischer Ästhetik und geisteswissenschaftlichen, besonders literaturgeschichtlichen Disziplinen. Die entscheidende Änderung der grundlegenden Voraussetzungen auch noch dieser Differenz geschah um 1900, als die allgemeine Verunsicherung hinsichtlich der Unterscheidbarkeit von Realität und Schein in allen wissenschaftlichen Disziplinen zu Grundlagenkrisen führte. Friedrich Nietzsches Universalisierung des Scheins, die zu der philosophischen Einsicht in die Möglichkeit einer Entgrenzung der Ästhetik führte, hätte eigentlich bereits die Voraussetzungen für eine erneute philosophisch reflektierende Ästhetik auch der Literatur bereitstellen können.

Friedrich Nietzsches Grundgedanke dabei war es gewesen, «Wahrheit» als intentionalen Gegenstand eines genealogisch aufklärbaren, erworbenen «Triebes» zu deuten. Als Hintergrundstheorie fungierte dabei ein semiotisches Modell: Wenn in der Tat Wahrheit, wie die Tradition lehrt, entweder Tatsachen- oder Vernunftwahrheit ist und als Adäquatheitsrelation beschrieben wird, dann muss Wahrheit entweder das Adäquatsein der Kombination von Sprachzeichen (Syntax) oder das Adäquatsein von Sprachzeichen und Realität (Semantik) meinen. Weder für das eine noch für das andere lassen sich aber, wie Nietzsche mit evolutionistischen Gedankenexperimenten zeigt, sprachtranszendente Adäquatheitskriterien nennen. Infolgedessen erfolgt die Zuordnung von Zeichen und Bedeutung bzw. von Zeichen untereinander pragmatisch aufgrund einer «ästhetischen» Entscheidung; es kann keine platonische «Wahrheit» der Sprachzeichen geben; die Menschen haben sich nur daran gewöhnt, die Sprachzeichen den Üblichkeiten entsprechend zu benutzen. Es ist daher die dritte Dimension der sprachlichen Zeichen, die ihrer Verwendung (Pragmatik), die letztlich das, was «Wahrheit» heisst, bestimmt: Wer die Sprachzeichen nicht so verwendet, wie seine Eltern oder seine Freunde es ihn gelehrt haben, der wird kommunikativen Misserfolg erleben. Die ästhetische Relation, verstanden als jene Relation, die der sinnlichen Sphäre angehört, wird damit zum tragenden Element der Wahrheitsrela-

tion, die ihrerseits nicht zuletzt auch den «sokratischen Menschen», also den Theorietypus des Denkens prägt, der durch die Geschichte hindurch die Metaphysik bis hin zur Gegenwart der neuen Wissenschaft bestimmt hat.

So besehen wird es allerdings obsolet, eine prinzipielle Differenz zwischen «Ästhetik von oben» und «Ästhetik von unten» zu behaupten, da die «Ästhetik von oben» gerade jene Theorie wäre, die sich mit der ästhetischen Relation als einer semiotischen Relation befasste, die auch und gerade die wissenschaftliche Betrachtungsweise von Literatur bedingt. Zudem ist, wie noch zu zeigen sein wird, im Rahmen des semiotischen Denkens jene Kommunikationsform, die sich des ästhetischen Zeichenarsenals der Literatursprache bedient, die ausgezeichnete Kunstform. Damit ist nun der Ansatzpunkt für eine philosophische Literaturästhetik gewonnen:

(3) Die philosophische Ästhetik post Nietzsche ist die Reflexionsdisziplin, die die semiotischen Bezüge bedenkt, welche die ästhetische Relation ausmachen, die allem Welterfassen, mithin auch dem wissenschaftlichen Erkennen, zugrunde liegt. Dabei hat sie sich in besonderem Masse mit der Kunstgattung Literatur zu befassen, sofern sich zeigen lässt, dass Literatur ein in besonderem Masse ausgezeichnetes Realisat der ästhetisch-semiotischen Relation darstellt. Das bedeutet selbstverständlich nicht, dass Literatur nicht auch literaturwissenschaftlich angegangen und erfasst werden könnte. Ebensowenig aber, wie es Aufgabe der wissenschaftlichen Einzeldisziplinen sein kann, im gleichen auch ihre eigene Wissenschafts- und Erkenntnistheorie zu sein, ebensowenig kann es Aufgabe der Literaturwissenschaft sein, im gleichen die Reflexion ihrer eigenen Grundrelation zu leisten. Damit wird also Ästhetik nicht, wie es den Anschein haben könnte, zur Wissenschaftstheorie der Literaturwissenschaft, sondern zur philosophisch-semiotischen Befragung der schriftsprachlichen Realisationsform der ästhetischen Relation.

II.

Aus dem bisher Entwickelten ergeben sich verschiedene Aufgaben: Zum einen muss gezeigt werden, inwiefern Literatur in ausgezeichneter Weise ein Realisat der ästhetisch-semiotischen Relation darstellt. Dazu muss aber zuvor klargemacht werden, was hier mit dem Ausdruck «ästhetisch-semiotische Relation» gemeint ist. Schliesslich ist – zumindest exemplarisch – zu zeigen, worin die besondere Leistung einer solchen philosophischen Literaturästhetik besteht.

Statt nun der beachtlichen Menge von Einführungen in die Semiotik eine weitere hinzuzufügen, die zudem notgedrungen rudimentär und verfälschend wäre, wähle ich einen prinzipiell anderen Weg, indem ich nicht von generalisierten Annahmen über alles in der Welt, sondern nur von generalisierten Annahmen über das für den Menschen Relevante ausgehe, da im Bereich der Ästhetik ohnehin nur dieses interessiert. Ich gehe genauer von der Annahme aus, dass alles, was Gegenstand menschlichen Welterfassens werden kann, alles also, womit der Mensch theoretisch, praktisch und poetisch zu tun hat, als «Sinn» bezeichnet werden kann, und zwar als Sinn im Zustand entweder der Aktualität oder der Potentialität. Alle Dinge, Zustände und Sachverhalte dieser Welt sind für den Menschen entweder in ihrem Sinn (bzw. Unsinn) bereits erkannt oder noch nicht, wobei das «noch» eine wichtige Bestimmung darstellt. Das menschliche Umgehen mit Zuständen dieser Welt ist von der Art, dass es – midasähnlich – alles, was es berührt, in Sinnhaftes verwandelt.

Nun lässt sich das auch so ausdrücken, dass das menschliche In-der-Welt-Sein sich als Prozess der unaufhörlichen Umwandlung von Weltzuständen in Sinnzustände bestimmt. Da wir aber die Träger von Sinneinheiten normalerweise als «Zeichen» anzusprechen pflegen, ist das In-der-Welt-Sein zu bestimmen als der Prozess des unaufhörlichen Verwandelns von Weltzuständen in Zeichen, also als Prozess der unaufhörlichen *Semiose.* Dieser Prozess kann umgekehrt als Erklärung dafür angeführt werden, dass menschliches In-der-Welt-Sein folglich eine spezifische Art des Umgehens mit Weltzuständen repräsentiert. Durch die verschiedenen Semioseformen schaffen wir das, was wir in der traditionellen Philosophie vor Nietzsche für die Regionen des Seins hielten. Dabei ist selbstverständlich ein naiver subjektiver Idealismus nicht intendiert, der unterstellte, dass nicht nur die *Regionen,* sondern auch das *Sein* vom Semioseprozess selbst gestiftet würde.

Nun lässt sich denken, dass der so hergestellte Semioseprozess, der alle Weltzustände in potentielle Sinnträger verwandelt, in seine Elemente analysiert werden könnte. Die kleinsten komplexen Einheiten, die sich dabei ergeben würden, sollen «ästhetisch-semiotische Elementarrelationen» heissen. «*Ästhetisch*-semiotisch» deswegen, weil Sinnstiftung auch und immer durch Vermittlung der Sinne geschieht. Ein menschliches Dasein ‹in vitro›, wie man es sich im Rahmen der Diskussion der mind-brain-Problematik zuweilen vorstellt (vgl. Siep 1983), wäre zur Sinnstiftung immer auf die Vermittlung eines – wie entfernt von ihm auch immer sich befindenden – Sinnenapparates angewiesen, dessen Signale und Informationen es, auch ‹unverkörpert›, zu verarbeiten hätte. Dass sich dies nicht anders verhalten kann, folgt schon aus analytischen Gründen, da Welt sich nicht auf den Bereich der Selbsterfahrung des somit auch lee-

ren Ich reduzieren lassen kann. In der so gleichsam transzendental vorauszusetzenden ästhetisch-semiotischen Elementarrelation geschieht das apophantische Grundereignis: etwas (s_1) wird durch Vermittlung der Sinne *als* etwas (s_2) erfasst. Eine erkenntnistheoretische Reflexion würde nun zeigen, dass die apophantische Relation um das Relat des Subjekts ergänzt werden müsste, so dass zu sagen wäre: etwas (s_1) wird von einem Subjekt (S) als etwas (s_2) erfasst. Eine genauere Überlegung zeigte indessen, dass dieses so eingeführte Subjekt seinerseits apophantisch strukturiert sein müsste, da auch dieses Subjekt als Subjekt für das Erfasste thematisch ist, so dass sich der Effekt einer Schachtelrelation mit unendlichem Regress ergäbe, wenn wir das Selbstbewusstseinsmodell in Ansatz brächten (vgl. Cramer 1976). Die selbstbewusstseinstheoretische Zugangsweise führt mithin in das Problem des unendlichen Regresses und ist daher zu vermeiden. Da aber wegen der Grundannahme gilt, dass ohnehin alles immer nur insofern betrachtet wird, als es *für* ein Subjekt betrachtet wird, da es *von* einem Subjekt betrachtet wird, kann diese Voraussetzung gleichsam vor die Klammer gesetzt und für unser Problem vernachlässigt werden.

Die so identifizierte semiotische Elementarrelation ‹s_1 wird als Zeichen für s_2 erfasst› ist allerdings noch nicht indifferent. Es handelt sich dabei vielmehr um eine gerichtete Relation, deren Umkehrung heissen würde «s_1 wird als Zeichen für s_2 gesetzt». Die wegen der einsinnig determinierten Form unserer Sprache umgangssprachlich nicht ausdrückbare Elementarrelation könnte also notiert werden als «Z (s_1, s_2)». Diese ästhetisch-semiotische Elementarrelation enthält potentiell in sich die beiden Richtungszustände, die wir nun als die Rezeptions- und die Produktionsseite der Relation bezeichnen können.

Jede Kommunikation, jedes blosse «Sich-verhalten-zu-etwas», – ja: letztlich schon jede Form der blossen Anwesenheit bei anderem ist aus solchen unter sich mehr oder minder kohärenten Elementarrelationen zusammengesetzt. Der von Heidegger und in besonderer Zuspitzung von Gadamer erhobene ontologische Universalitätsanspruch der Hermeneutik versucht, dem theoretisch Rechnung zu tragen (Gadamer 1960, cf. Habermas 1970).

Es gilt daher die generelle semiologische These:

(4) Die Beziehung des Menschen zu Seiendem ist als Umwandlung von Sein in Sinn zu betrachten. Das kleinste denkbare Element dieser Umwandlungsbeziehung ist die ästhetisch-semiotische Elementarrelation, die das apophantische Grundereignis ausdrückt, dass etwas als Zeichen für etwas rezeptiv erfasst oder produktiv gesetzt wird: Z (s_1, s_2).

Indessen wird hieran auch besonders deutlich, dass die uns interessierende Kennzeichnung der Elementarrelation als «ästhetisch» für unsere Fragestellung nach der Literaturästhetik offensichtlich zu weit ist. Zwar liefert uns die Einsicht, dass im Grundsatz *alles* Weltverhalten des Menschen insofern ‹ästhetisch› ist, als es durch die Sinne vermittelt wird, ein zusätzliches Verständnis für unsere Schwierigkeiten mit der gegenwärtigen Kunst, aber diese Einsicht lässt einstweilen noch keine spezifischen Folgerungen für die Frage nach einer philosophischen Literaturästhetik zu. Eine Abgrenzung wird mithin nötig.

Nun lassen sich Abgrenzungen in verschiedenster Hinsicht vornehmen. Wir können versuchen, den Bereich der literarischen Kunst auf dem ontologischen Wege einer Einteilung und Klassifizierung des Seienden zu erreichen. Die Geschichte der Kunst ebenso wie die Geschichte von deren philosophischer Reflexion belehrt uns indessen darüber, dass die «vielen Gesichter des Kunstwerkes» (Zimmerli 1983) einer werkästhetischen Abgrenzung nur eine historisch begrenzte Brauchbarkeit zugestehen. Spätestens seit der «Subjektivierung der Ästhetik durch Kant» (Gadamer 1960) sind daher Abgrenzungsversuche durch Rekurs auf Rezeptions- bzw. Beurteilungsformen üblich. Erst die ‹semiotische Wende› indessen, die von Funktionalismus, Formalismus und Strukturalismus herbeigeführt wurde, rückt – wenn auch noch nicht mit der nötigen Deutlichkeit – die ästhetisch-semiotische Elementarrelation und nicht mehr eine irgendwie bestimmte Region von Seiendem ins Zentrum des Interesses. An die Stelle der Frage nach dem Kriterium für Kunstwerke tritt nun die Frage nach dem Kriterium für ästhetische Zeichen («ästhetisch» nun aber im engeren Sinne verstanden). Schon die unterdessen bereits klassisch gewordenen Bestimmungsversuche von Charles W. Morris führten indes zur Konsequenz, dass die Frage nach dem ästhetischen Zeichen unter der Hand zur Frage nach der ästhetischen Wahrnehmung und nach dem ästhetischen Diskurs werde: «. . . strenggenommen ist alles ein Kunstwerk, was zum Gegenstand ästhetischer Wahrnehmung gemacht wird – und es gibt nichts, das nicht in diesem Sinne und bis zu einem gewissen Grade ein Kunstwerk werden könnte. Es gibt kein Medium, das die Kunst nicht benutzen könnte – die Lebensvorgänge eingeschlossen. Und wenn das Leben selbst ein Kunstwerk wird, ist der Gegensatz zwischen Kunst und Leben (zwischen ästhetisch vermittelten Werten und der Tätigkeit, die auf Kontrolle und unmittelbaren Besitz von Werten abzielt) beseitigt» (Morris 1939, 278).

Diese Überlegungen, die sich gut in die Entwicklung nach Nietzsche einfügen, wirken einerseits insofern befriedigend, als sie uns den erwähnten Erklärungsrückhalt geben, der unsere Schwierigkeiten mit der Gegenwartskunst begreiflich macht, sie lassen auf der anderen Seite aber

auch extrem unbefriedigt, da sie der intuitiven Differenzierung, die aller Einsicht in die funktionalistische Denkweise zum Trotz stets vorgenommen wird, keinen Raum mehr verleihen, jener Differenzierung, der zufolge nämlich doch – selbst wenn im Prinzip alles Kunst sein *kann* – dennoch nicht alles Kunst *ist*. Die semiotische Ästhetik behilft sich nun hier durch Verweis auf ein ebenfalls seit längerer Zeit schon diskutiertes Merkmal: Ein ästhetisches Zeichen oder – wie sich nun präziser formulieren lässt – eine «Botschaft mit ästhetischer Funktion ist vor allem in bezug auf das Erwartungssystem, das der Code darstellt, zweideutig strukturiert» (Eco 1968, 146). Die konstitutive Ambiguität ästhetisch fungierender Botschaften verhindert, dass die Botschaften allein referenziell gedeutet und ihr Zeichencharakter zum Verschwinden gebracht wird. Vielmehr wird nun die Botschaft *als Zeichen* interessant, anders: Dadurch, dass die Verweisungsfunktion des Zeichens in etwas, was als Botschaft semiotisch bereits identifiziert ist, nicht eindeutig ersichtlich wird, verwandelt sich das Zeichen vom Bedeutungstransportmittel zum Rezeptionsgegenstand. Die kontextbezogene Anordnung der ästhetisch-semiotischen Elementarrelationen in bezug auf den jeweiligen Rezeptionszusammenhang macht die ästhetische Funktion einer Botschaft (also dessen, was man traditionell «Kunstwerk» genannt hat) aus. Die ‹Tiefendimension› solcher Botschaften besteht mithin in den Schachtelungsmöglichkeiten von Erwartungsenttäuschungen, die ein spezifisches Artefakt bereitstellt.

In diesem Sinne ist die ästhetische Funktion von Zeichen gebunden an den pragmatischen Kontext ihrer möglichen Rezeption, und das heisst, dass in die Bestimmung der Regionen, in denen Botschaften ästhetische Funktionen wahrnehmen können, zum einen die Rezeptionskontext-Variable in historischer wie sozialer Hinsicht an konstitutiver Stelle eingelassen ist. Umberto Eco hat nun aber zum anderen in seiner Ästhetik des offenen Kunstwerks herausgearbeitet, dass neben dieser Variable (Eco benutzt hierfür stets den Begriff «Offenheit») eine nächste Stufe derselben Variable berücksichtigt werden muss. Der von uns bereits konstatierte und benannte ‹Bruch›, der sich im 19. Jahrhundert ereignet und bestimmend in das 20. Jahrhundert hereinwirkt, was sich in den Schwierigkeiten äussert, die wir mit Gegenwartskunst haben, lässt sich nämlich so deuten: Wurden – jedenfalls nachmittelalterlich – ästhetische Funktionen von Botschaften dadurch ausgeübt, dass gegen das Erwartungssystem, also gegen den Code, verstossen wurde, ereignet sich nun so etwas wie eine ‹Offenheit zweiten Grades›, in der die Verstösse gegen den Code nicht mehr in Verstössen gegen einzelne Regeln desselben, sondern in der Offerte grundsätzlich anders gebildeter Codes besteht. Dass dies im Prinzip auf der reflexiven Wendung beruht, dass die Produktion von Offen-

heit nun gezielt, und das heisst: bewusst geschieht, versucht Eco daran zu belegen, dass dieser Bruch die Ergänzung der allgemeinen «Ästhetik der Offenheit» durch explizite *«Poetiken* der Offenheit» mit sich brachte, deren erklärtes Ziel die Herbeiführung von Offenheit in diesem Sinne ist. «Die Betonung liegt jetzt auf dem Prozess, auf der Möglichkeit, *viele Ordnungen* auszumachen. Das Empfangen einer in offener Weise strukturierten Botschaft führt dazu, dass die *Erwartung,* von der wir sprachen, weniger ein *Vorhersehen des Erwarteten* als ein *Erwarten des Unvorhergesehenen* impliziert. Der Wert einer ästhetischen Erfahrung manifestiert sich dieser Tendenz gemäss jetzt weniger dann, wenn eine Krise, nachdem sie aufgebrochen ist, entsprechend den erworbenen stilistischen Gewohnheiten zur Lösung kommt, als dann, wenn wir – uns in eine Reihe beständiger Krisen, in einen Prozess, bei dem die Unwahrscheinlichkeit dominiert, versenkend – eine Wahlfreiheit ausüben» (Eco 1962, 148f.).

Aus diesen Überlegungen ergibt sich die nun folgende sowohl historische als auch systematische Bestimmung:

(5) Worauf wir uns beziehen, wenn wir von «Kunst» sprechen, ist die Klasse jener aus ästhetisch-semiotischen Elementarrelationen gebildeten Konstrukte, die als Botschaften eine ästhetische Funktion ausüben. Diese sind konstitutiv durch Mehrdeutigkeit gekennzeichnet, die sich wiederum in zweifacher Hinsicht als Variable verstehen lässt: als generelle Rezeptionskontext-Variable und als «poetische» Variable der bewussten Produktion von Offenheit. Ermöglicht wird diese doppelte Variabilität u.a. dadurch, dass die ästhetisch-semiotische Grundrelation als Brücke zwischen subjektivem Intendieren und objektivem Sein ein Sinn-Medium darstellt, das bei Erfüllung der Intentionen transparent ist, sich durch Vorenthaltung der Erfüllung aber beliebig opak machen lässt, wodurch es zunehmend auf sich selbst aufmerksam macht.

III.

Bleibt – als letzte und wichtigste Aufgabe – a) der Nachweis zu führen, dass Literatur in der Tat ein besonders prominentes Realisat der in der vorgeführten Weise weiterbestimmten ästhetisch-semiotischen Relation ist und b) skizzenhaft zu zeigen, was eine philosophische Ästhetik vom ‹top down›-Typus hier zu leisten vermag.

Seit alters gilt Sprachlichkeit als eine herausgehobene und in besonderem Masse ausgezeichnete Form von Kunst. Die immediate Weise, in der sprachliche Kenntnisse Deutungsofferten, Wege und Irrwege zu ihrem Verständnis, mitliefern, verleiht den sprachlichen Kunstwerken, also

den ästhetisch fungierenden Botschaften, stets eine exponierte Position, die sie in gefährliche Nähe zum rein Intellektuellen bringt. Und nicht immer vermögen sich die sprachlichen Artefakte davor zu schützen, in dieser Gefahr umzukommen; die Gegenwartsliteratur ist reich an verstreuten Gedankenwracks auf dem steinigen Strand der ästhetischen Botschaft. Zwar scheint es sich bei der Zuordnung der einzelnen Künste zu den einzelnen Sinnen und der daraus resultierenden Typologie von Kunstgattungen zunächst um ein bloss klassifikatorisches Problem zu handeln; dennoch ist nicht zu übersehen, dass Thematisierendes und Thematisiertes hier in die grösstmögliche Nähe zueinander treten: das Medium des Reflektierens und das Medium des Reflektierten ist Sprache, die vom Bild bis zum Begriff reicht. Natürlich ist dies nicht erst Hegel aufgefallen, aber er hat es in seiner Klassifikation der Künste auf den Begriff gebracht. Sprache als Material und Medium der Darstellung lässt grösstmögliche Freiheit von Materialgebundenheit resultieren. In Hegels Worten: «Die Poesie nun streift sich von solcher Wichtigkeit des Materials überhaupt in *der* Weise los, dass die Bestimmtheit ihrer sinnlichen Äusserungsart keinen Grund mehr für die Beschränkung auf einen spezifischen Inhalt und abgegrenzten Kreis der Auffassung und Darstellung abgeben kann. Sie ist deshalb auch an keine bestimmte Kunstform ausschliesslicher gebunden, sondern wird die *allgemeine* Kunst, welche jeden Inhalt, der nur überhaupt in die Phantasie einzugehen imstande ist, in jeder Form gestalten und aussprechen kann, da ihr eigentliches Material die Phantasie selber bleibt, diese allgemeine Grundlage für alle besonderen Kunstformen und einzelnen Künste» (Hegel 1842, Bd. 15, 232f.).

In unserer Ausdrucksweise: die Sprache kann als das explizite Sinn-Medium verstanden werden, das die ästhetisch-semiotische Elementarrelation, die jedes menschliche Weltverhalten zum Sinnverhalten werden lässt, zum Ausdruck bringt. Daraus erklärt sich auch, warum menschliches Weltverhalten häufig nach dem Muster des Verhaltens zu gesprochener und geschriebener Sprache aufgefasst wird; Anthropomorphismen bedienen sich mithin auch dieses Arsenals, wie etwa die Rede vom «Buch der Natur» am sprechendsten zeigt. Dass dies letztlich transzendental begründet ist, bestätigt indirekt auch noch der es Leugnende; selbst die schärfsten Kritiker des abendländischen Logozentrismus plädieren letztlich für «écriture» und Intertextualität. Gewiss, es muss konzediert werden, dass Sprache nicht stets schon im Sinne unserer Logos-Tradition «Begriff» meint. Aber auch dies führt nicht zu einer bestimmten Negation: der zunehmende Anteil an Reflexion, der vom Rezipienten des im engeren Sinne «offenen» Kunstwerks gefordert wird, spricht eher dagegen. Das bedeutet indessen seinerseits ebenfalls nicht, dass nicht

auch eindeutig non-begriffliche Äusserungen sprachliche Kunst sein könnten, – Dada und Surrealismus zeigen es.

Eben hier aber gilt es einzuhalten und sich neu zu besinnen. Hegel hatte «der Welt des Schönen» als Grenzgebiete «auf der einen Seite die Prosa der Endlichkeit und des gewöhnlichen Bewusstseins, aus der die Kunst sich zur Wahrheit herausringt, auf der anderen Seite die höheren Sphären der Religion und Wissenschaft, in welche sie zu einem sinnlichkeitsloseren Erfassen des Absoluten übergeht» (a.a.O., 234f.), zugewiesen. Das ist zwar auf den ersten Blick eine Aussage über den systematischen Ort der Ästhetik, nennt aber darüber hinaus die Begründung für diesen: Das Reich des Schönen, und das heisst für Hegel immer: die *Kunst,* ist eine zweite, von der Alltags-Ebene der ästhetisch-semiotischen Elementarrelation abgehobene, aber dennoch *sinnlich* bleibende Sinnbeziehung, die jedoch noch nicht in die reinen Sinn-Sphären von Religion oder Wissenschaft eingetreten ist. Anders: Alltags-Semiose, Glauben und Wissen sind die von Kunst zu unterscheidenden, aber doch tendenziell in sie hineinwirkenden Grenzgebiete, und sprachliche Kunst, sei es Prosa oder Poesie, markiert den *Übergang* von Alltags-Semiose in die Semiose des Glaubens und Wissens. Auf die Phänomenebene zurückbezogen bedeutet das, dass dem ästhetisch Rezipierten in gewissen Graden die Opazität des Numinosen eignet, die nach begrifflich-kognitiver Aufhellung ruft, ohne aber restlos in deren Transparenz überführt werden zu können. In unserer Terminologie: das getrübte sprachliche Medium verwehrt den Durchblick, zwingt somit den Blick auf sich selbst und heischt reflexive Koproduktion durch den Leser. Es ist der jedem Leser sprachlicher Kunst vertraute Phänomenbestand der konstitutiven Erklärungsbedürftigkeit und besonderen Ambiguität, der sprachlicher Kunst die hervorgehobene Stelle im ästhetisch-semiotischen Prozess sichert. Erklärungsbedürftigkeit, Appellstruktur, Offenheit – wie auch immer man dieses Kennzeichen genannt hat: sprachliche Kunst teilt es mit anderen Kunstarten und besitzt es doch in anderer Weise als diese. Abbau der Fremdheit von Texten, also explizite und implizite Interpretation kann im Falle sprachlicher Kunst in einer quasi-experimentellen Weise verfahren: sie kann die sprachliche Gestalt des Interpretandums variieren und so den – wie geringfügig auch immer – geänderten sprachlichen Ausdruck hinsichtlich seiner ästhetischen Valenz ‹ausprobieren›, gleichsam beständig die Grenzen von Alltagsprosa und Wissenschaftsprosa überschreitend. Auch die Interpretation von bildender Kunst und Musik tut Ähnliches, aber nicht in ihrem je eigenen Medium, sondern ebenfalls in demjenigen der Sprache. Die Kehrseite hiervon ist, dass die mimetische Leistung der sprachlichen Kunst bei weitem grösser ist als die der anderen Künste, was allerdings oft zu Lasten ihrer Unmittelbarkeit geht.

Es ist indessen an die bereits allgemein geltend gemachte zweite Offenheitsstufe zu erinnern. Zwar galt der quasi-experimentelle Charakter von Interpretation sprachlicher Kunst schon immer, aber in unserem Jahrhundert gilt er speziell. Es ist kein Zufall, dass die Protagonisten der *Poetik* des offenen Kunstwerks Literaten und folgerichtig die Protagonisten der Rezeptionsästhetik Literaturwissenschaftler waren (cf. Warning 1975). Die erwähnten Beispiele eindeutig non-begrifflicher Äusserungen sprachlicher Kunst sind also – genauer besehen – nicht Beispiele für den non-begrifflichen Charakter sprachlicher Kunst, sondern Beispiele für die in allen Künsten zu beobachtende grundsätzliche Verlagerung des ‹Gebietes› der Offenheit von Regelverstössen auf Regeländerungen (s.o. II). Kurz: Sprache in ästhetischer Funktion, die das ausmacht, was traditionell «Dichtung» genannt wurde, ist in doppeltem Sinne ‹ästhetikbedürftig›: da ihre mimetische Leistung es vermag, jeweils auch noch die mimetischen Leistungen der anderen Künste abzubilden (und zwar im Medium der Sprache), bedarf ihre Mimesis allein schon hinsichtlich dieser non-begrifflichen Elemente begrifflicher Deutung, und da sie zum anderen sich desselben Mediums bedient wie begriffliches Denken, ruft insbesondere der *Schein der Begrifflichkeit,* den sie sich dadurch gibt, danach, als *ästhetischer Schein* erkannt zu werden (cf. Oelmüller 1982). Es kann daher folgendes als erwiesen gelten:

(6) Zumal im Rahmen der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts wird deutlich, dass sprachliche Kunst in ausgezeichneter Weise ein Realisat der ästhetisch-semiotischen Relation ist. Nach dem Muster des sprachlichen Weltverhaltens deuten wir auch alles andere Sinnverhalten, und dieses lässt sich nur durch jenes explizit machen. Diese hervorgehobene Bedeutung sprachlicher Kunst zeigt sich grundsätzlich an dem quasi-experimentellen Charakter der sich mit ihr befassenden Deutungen: die Identität des Sinn-Mediums in Interpretans und Interpretandum gestattet ein deutendes Oszillieren zwischen sprachlicher Kunst und den benachbarten Gebieten der Alltagsprosa, des Gebets und der Wissenschaftsprosa. In diesem Sinne sind auch und gerade die non-begrifflichen Elemente sprachlicher Kunst nur begrifflich zu erfassen und explizit zu machen. Nach (1) ist aber das Bedenken der ästhetisch-semiotischen Relation und ihrer Differenzierungen, zumal ihrer besonders hervorgehobenen Realisate, Aufgabe der philosophischen Ästhetik post Nietzsche. Mithin ist Literatur konstitutiv auch heute auf philosophische Ästhetik angewiesen.

Was aber soll philosophische Ästhetik, als «Ästhetik von oben», in bezug auf Literatur eigentlich leisten können? Martin Heidegger hat in «Der Ursprung des Kunstwerks» von 1935/1936 die herausgehobene

Stellung der Dichtung durch ihre Beziehung zur Wahrheit zum Ausdruck gebracht: *«Alle Kunst* ist als Geschehenlassen der Ankunft der Wahrheit des Seienden als eines solchen *im Wesen Dichtung.»* (I/5, 59). Und er hat, Missverständnissen vorbeugend, auch die Stellung der Dichtung im Verhältnis zu den anderen Künsten angesprochen: «Wenn alle Kunst im Wesen Dichtung ist, dann müssen Baukunst, Bildkunst, Tonkunst auf die Poesie zurückgeführt werden. Das ist reine Willkür. Gewiss, solange wir meinen, die genannten Künste seien Abarten der Sprachkunst, falls wir die Poesie durch diesen leicht missdeutbaren Titel kennzeichnen dürfen. Aber die Poesie ist nur eine Weise des lichtenden Entwerfens der Wahrheit, d.h. des Dichtens in diesem weiteren Sinne. Gleichwohl hat das Sprachwerk, die Dichtung im engeren Sinne, eine ausgezeichnete Stellung im Ganzen der Künste.» (ebd. 60f.) Sein Denken geht also auf dem Wege der Beantwortung unserer Frage voraus, aber – so könnte ein Einwand lauten – er spricht der Ästhetik einen eher hemmenden Effekt zu. Gegen Ende seines Vortrages «Die Frage nach der Technik» von 1955, in dem er die Beziehung von Technik und Kunst befragt, schreibt Heidegger: «Also fragend bezeugen wir den Notstand, dass wir das Wesende der Technik vor lauter Technik nicht erfahren, dass wir das Wesende der Kunst vor lauter Ästhetik nicht mehr bewahren» (1962, 36f.).

Indessen ist dieser Einwand leicht zu entkräften: Heidegger meint hier mit «Ästhetik» gerade nicht das, was ich in (3) so genannt habe. Eher schon stimmt damit überein, was er – allerdings nur im Modus der Vorläufigkeit – das Fragen nach dem Wesen der Kunst nennt, welches «Besinnen» heisst. Gegen Ende der «Kunstwerk»-Abhandlung sagt er: «Solches Besinnen vermag die Kunst und ihr Werden nicht zu erzwingen. Aber dieses besinnliche Wissen ist die vorläufige und deshalb unumgängliche Vorbereitung für das Werden der Kunst. Nur solches Wissen bereitet dem Werk den Raum, den Schaffenden den Weg, den Bewahrenden den Standort» (I/5, 66). Martin Heidegger hat damit darauf verwiesen, dass die Besinnung auf das Wesen der Kunst zur Frage nach der *Wahrheit von Kunst* kommen muss. Gegen die «gebildeten Kenntnisse des Vergangenen» (ebd.), gegen den «mannigfachen Umtrieb», der «die Werke zum Gegenstand einer Wissenschaft» (ebd., 26) macht, gegen die «Ästhetik von unten» ist anfängliches Fragen einzuklagen, das auch unser geschichtliches Dasein mit bedenkt. Anders: die Ausrichtung auf die Wahrheit der Kunst und zumal auf die Wahrheit von deren hervorragendstem Realisat, der Dichtung oder Literatur, schliesst nicht die Geschichtlichkeit aus, sondern bedenkt sie mit. Nicht die überzeitliche, sich nicht wandelnde, eine Wahrheit ist gemeint, die im Gegensatz zu den relativen, sich wandelnden Wahrheiten der Meinungen stünde, sondern das, was im je einzelnen Kunstwerk sich dem je einzelnen Betrachter offenbart.

Es ist das Verdienst Hans-Georg Gadamers, Heideggers Frage nach der Wahrheit der Kunst als Frage nach dem «Beitrag der Dichtkunst bei der Suche nach der Wahrheit» 1971 erneuert zu haben, und zwar zunächst als die Frage nach der Wahrheit des Gedichts: «Das Gedicht steht vor uns nicht als etwas da, womit jemand etwas sagen möchte. Es steht in sich da. Dem Dichtenden wie dem Aufnehmenden steht es in gleicher Weise gegenüber. Abgelöst von allem Meinen ist es ganz, ganz Wort! Fragen wir, in welchem Sinne an einem solchen Wort Wahrheit sein kann» (Gadamer 1977, IV, 220).

Martin Heidegger hatte auf diese Frage anhand einer phänomenologischen Beschreibung von van Goghs «Bauernschuhen» geantwortet, dass das Kunstwerk das Sein entberge. Gadamer – ebensosehr mit Platon gegen Heidegger wie mit diesem gegen jenen argumentierend – unternimmt es zu zeigen, dass die Dichter nicht nur nicht lügen, sondern sogar in ausgezeichneter Weise Wahrheit sagen (und zwar Wahrheit nicht im prädikativen Sinne der adaequatio): das sprachliche Kunstwerk steht, indem es *mit sich selbst* übereinstimmt, so in sich selbst da, dass von der «Wahrheit des Wortes» (sic!) gesprochen werden kann. Gadamer nennt dies gar noch «Autonomie» und trifft damit genau jene Selbstbezogenheit, die die ästhetische Botschaft opak und damit zum bevorzugten Gegenstand des Interesses werden lässt. Daraus ergibt sich das merkwürdige Resultat, dass sprachliche Kunst insofern «autonom» ist, als sie sich in konstitutiver Weise der reflektierenden Kooperation durch andere bedienen muss. Gadamers hermeneutisches Theorem, Verstehen schliesse Applikation stets mit ein, deckt diesen Befund begrifflich ab. Das «Stehen des Wortes», von dem Gadamer spricht, ist das Gegenstück zur experimentellen Interpretation sprachlicher Artefakte: In dem versuchsweisen «Umschreiben», in dem beständigen Transponieren derselben in die angrenzenden Formen der Alltagsprosa, des Gebets und der wissenschaftlichen Prosa wird die ästhetisch-semiotische Relation explizit. Nicht umsonst verwendet Gadamer oft auch die Metapher der Übersetzung zur Kennzeichnung des Verstehensprozesses sprachlicher Kunst.

Die fast lutherische Rede vom «Stehen des Wortes» und der «Autonomie» der Art, wie Dichtung Wahrheit sagt, meint also gerade nicht – dazu wird zuviel Heidegger gegen Platon ins Feld geführt – eine Rückkehr zu einer metaphysischen Auffassung vom Schönen an sich; elementar bleibt vielmehr die ästhetisch-semiotische Relation im Sinne der Koproduktion von sprachlichem Artefakt und Rezeption. Aber Gadamer verlässt sich auch nicht auf die semiotische Analyse und Theoriebildung, sondern klagt das Recht der «tieferen Bedeutung» ein, das in Form eines emphatischeren Begriffes von Wahrheit seit eh dem Dichter eingeräumt wurde. Wenn Gadamer dies tut, dann allerdings letztlich auch nicht ohne

Verweis auf den der Auflösung in Vernunftbestimmungen entzogenen Charakter jener Art des sprachlichen Mediums, die im Kunstwerk zum Tragen kommt. Der Rekurs auf das Sprach*gefühl* wird in der Funktion eines phänomenologischen Indikators genommen, wie sich wieder am Extremfall des Gedichts zeigen lässt: Man ‹spürt›, wenn ein Wort nicht ‹sitzt›: «Etwas klingt fremd, etwas ist nicht ‹richtig›» (ebd. 226).

Gadamers These ist es nun, dass der Grund hierfür ein Verstoss gegen die Vertrautheit der Welt sei, in der wir leben und die sich durch Sprache immer neu bildet. Bestünde dann die Wahrheit der Dichtung unseres Jahrhunderts, wie Adorno gemeint hat, im Aufweis des Verlustes der Vertrautheit? Wäre dies der Wahrheitsgehalt jener zweiten Stufe der Offenheit, von der ich sprach? – Aber auch so geschähe erneut eine Verkürzung des Gedankens; auch hier darf Gadamer nicht im engen Sinne wörtlich verstanden werden. Nicht Vertrautheit im absoluten Sinne, nicht Biedermeier und heile Welt sind gemeint, sondern eine philosophische Bestimmung der Aufgabe, die Sprache und zumal dichterische hat: Welt herzustellen und uns in ihr «einzuhausen». Aber: eben je und je neu. Die Vertrautheit unserer Welt ist nicht mehr die des Biedermeier, und biedermeierlicher «vertrauter» Ton wäre mithin ein Verstoss und «nicht richtig». Auch noch in einer Welt «nach Auschwitz» fordert die conditio humana von uns, uns «einzuhausen»; auch mit Proust und Joyce müssen wir leben. Dass die Universalisierung des Anspruchs der Hermeneutik in der Tat so zu verstehen ist, das bezeugen unter anderem Gadamers Celan-Interpretationen. Solches kann philosophische Literaturästhetik zuwege bringen.

Literatur

A.G.Baumgarten 1750, Aesthetica 1750, photomech. Nachdruck. Hildesheim/New York 1970.

K.Cramer 1974, ‹Erlebnis›. Thesen zu Hegels Theorie des Selbstbewusstseins mit Rücksicht auf die Aporien eines Grundbegriffs nachhegelscher Philosophie, in: H.-G. Gadamer (Hg.), Stuttgarter Hegel-Tage 1970. Hegel-Studien Beihefte 11 (1974), S.537–603.

U.Eco 1962, Das offene Kunstwerk, 1962, dt. Frankfurt a.M. 1973.

– 1968, Einführung in die Semiotik, 1968, dt. München 1972.

P.K.Feyerabend 1976, Wider den Methodenzwang, 1975, dt. Frankfurt a.M. 1976.

H.-G.Gadamer 1960, Wahrheit und Methode, Tübingen 1960.

– 1968, Lyrik als Paradigma der Moderne, 1968, wieder abgedruckt in: ders., Kleine Schriften IV, Tübingen 1977, S.249–255.

– 1977, Über den Beitrag der Dichtkunst bei der Suche nach der Wahrheit, 1977, wieder abgedruckt ebd., S.218–233.

J.Habermas 1970, Der Universalitätsanspruch der Hermeneutik, in: R.Bubner/K.Cramer/R.Wiehl (Hg.), Hermeneutik und Dialektik, Tübingen 1970, S.73–103.

K.Hamburger 1979, Wahrheit und ästhetische Wahrheit, Stuttgart 1979.

G.W.F. Hegel 1842, Vorlesungen über die Ästhetik, hg. von H.G. Hotho, 2. Aufl. 1842, nachgedruckt in der Theorie-Werkausgabe, Bde. 13 – 15, Frankfurt a.M. 1970.
M. Heidegger 1927, Sein und Zeit 1927, wiederabgedruckt in: Gesamtausgabe I. Abt. Bd. 2, Frankfurt a.M. 1977.
– 1935/1936, Der Ursprung des Kunstwerkes, 1935/1936, wiederabgedruckt ebd., I. Abt. Bd. 5, Frankfurt a.M. 1977, S. 9 – 74.
– 1962, Die Frage nach der Technik, in: ders., Die Technik und die Kehre, Pfullingen 1962, S. 5 – 36.
W. Henckmann 1979, Einleitung, in: ders. (Hg.), Ästhetik. Wege der Forschung XXXI, Darmstadt 1979, S. 1 – 10.
D. Henrich/W. Iser (Hg.) 1982, Theorien der Kunst, Frankfurt a.M. 1982.
Ch. Morris 1939, Ästhetik und Zeichentheorie, 1939, wiederabgedruckt in: Henckmann (Hg.), 1979, S. 269 – 293.
W. Oelmüller (Hg.) 1982, Ästhetischer Schein. Kolloquium Kunst und Philosophie 2, Paderborn/München/Wien/Zürich 1982.
L. Siep (Hg.) 1983, Identität der Person. Aufsätze aus der nordamerikanischen Gegenwartsphilosophie, Basel/Stuttgart 1983.
R. Warning (Hg.) 1975, Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, München 1975.
K. Weimar 1976, Zur Geschichte der Literaturwissenschaft. Forschungsbericht, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 30 (1976) S. 298 – 364.
W. Ch. Zimmerli 1983, Die vielen Gesichter des Kunstwerks. Marginalien zur Musikästhetik, in: W. Oelmüller (Hg.), Das Kunstwerk. Kolloquium Kunst und Philosophie 3, Paderborn/München/Wien/Zürich 1983, S. 140 – 157.
– 1984, Das vergessene Problem der Neuzeit. Realismus als nicht nur ästhetisches Konzept, in: Jahrbuch für internationale Germanistik (1984), im Druck.