

Alexa Lucke

SCHILLERS ÄSTHETISCHE BRIEFE ALS LITERATUR

Der Vollzug von
literarischen Praktiken
in der ›ästhetischen Kunst‹



[transcript] Lettre

Alexa Lucke
Schillers *Ästhetische Briefe* als Literatur

Lette

Alexa Lucke (Dr. phil.) lehrt und forscht in der Neueren deutschen Literaturwissenschaft an der Universität Siegen. Sie promovierte am DFG-Graduiertenkolleg »Kulturhermeneutik im Zeichen von Differenz und Transdifferenz« (706) an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg sowie an der Universität Siegen. Ihre Forschungsschwerpunkte sind das Wissen der Kunst, Wissensgeschichte sowie Ästhetische und Künstlerische Forschung.

Alexa Lucke

Schillers *Ästhetische Briefe* als Literatur

Der Vollzug von literarischen Praktiken in der ›ästhetischen Kunst‹

[transcript]

Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Universität Siegen
Gutachter: Prof. Dr. Niels Werber und Prof. Dr. Nicolas Pethes



The EOSC Future project is co-funded by the European Union Horizon Programme call INFRAEOSC-03-2020, Grant Agreement number 101017536

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch das Projekt EOSC Future.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2021 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Alexa Lucke**

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5842-2

PDF-ISBN 978-3-8394-5842-6

<https://doi.org/10.14361/9783839458426>

Buchreihen-ISSN: 2703-013X

Buchreihen-eISSN: 2703-0148

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Vorwort und Danksagung	9
I. Einleitung	11
II. Stand der Schiller-Forschung	57
1 Historische Vorüberlegungen I: Das Ästhetische im 18. Jahrhundert	103
2 Historische Vorüberlegungen II: Der Kontext von Logik, Wissen und Wissenschaftstheorie im 18. Jahrhundert	115
2.1 Das logische ›Problem‹ mit Paradoxon, Widerspruch, Wechselwirkung und Zirkel in Wissenschaft und Philosophie im 18. Jahrhundert	115
2.2 Von der Dualität zur Triplizität der Logik nach Gotthard Günther	117
2.3 Schillers Lektürehorizont – Paradoxon, Widerspruch, Wechselwirkung und Zirkel bei Fichte und Sulzer	124
2.3.1 Wechselwirkung bei Fichte	129
2.3.2 Schillers Verhältnis zur Wechselwirkung	144
2.3.3 Paradoxon bei Sulzer	145
2.4 Zusammenfassung: Widerspruchsfreiheit in den wissenschaftlichen Konzepten Sulzers und Fichtes	149
3 Sinnprozessieren I: Wechsel-Lektüren zwischen Rhetorik und Grammatik nach Paul de Man	151
3.1 Die Trope des ›Beweises‹	157
3.2 Paradoxe Selbstbezüglichkeit als Merkmal von ›ästhetischer Kunst‹ und Literatur	173
3.3 Die uneinholbare ›Spur‹ und der ›Zirkel‹ des Ästhetischen	182

3.3.1	Die Uneinholbarkeit der Schönheit und des Ästhetischen	182
3.3.2	Keine ›Spur‹ von ›Schönheit‹?: Keine ›Spur der Theilung‹ bei der Vereinigung in einem Dritten	189
3.3.3	Der ›Zirkel‹ des Ästhetischen und der Schönheit im 27. Brief	196
4	Sinnprozessieren II: Tautologie, Widerspruch, Paradoxon und Wechselwirkung in den <i>Ästhetischen Briefen</i> mit Niklas Luhmann	209
4.1	Formalisierung von prozessualen Denkfiguren und Sinnformen mit Luhmann ..	209
4.1.1	Selbstreferenz des (Kunst-)Systems	210
4.1.2	Sinn	214
4.1.3	Tautologie und Selbstreferenzunterbrechung (Asymmetrisierung)	217
4.1.4	Widerspruch und Paradoxon	221
4.2	Wechselwirkung und selbstbezügliches Paradoxon in den <i>Ästhetischen Briefen</i>	226
4.2.1	Die ›Verwirrung der Sphären‹	226
4.2.2	Die <i>Wechselwirkung</i> als paradoxe Aussage: Formalisierung mit Fichte, Schiller und Luhmann	232
4.2.3	Die ›Aufhebung‹ in einem ›Dritten‹ und ›bloße Bestimmbarkeit‹ vs. ›ästhetische Bestimmbarkeit‹	236
4.3	Das selbstbezügliche Paradoxon als paradigmatischer Generator des ›Ästhetischen‹	241
4.3.1	Inhalt/Form-Differenz	242
4.3.2	Das performative <i>Erscheinen</i> des Ästhetischen in der logischen Form des Paradoxons	245
5	Textuelle und paratextuelle Kommentare und Metakommentare	249
5.1	Grade der textuellen Selbstreferenz nach Winfried Nöth	249
5.1.1	Widerspruch	251
5.1.2	Paradoxon	259
5.1.3	Zirkel	262
5.1.4	Die textuelle Selbstreferenz der Allegorie des ›Laufes‹ und des ›Weges‹	262
5.2	Kommentare in Paratexten	266
6	Schillers <i>Ästhetische Briefe</i> als Literatur	271
6.1	Rhetorisierung der Grammatik	272
6.2	Grammatikalisierung der Rhetorik	274

6.3	Funktion der Widersprüche	278
6.4	Ästhetisches Wissen ›durch‹ die Kunst	283
6.5	Historischer Kontext und Umgang mit »referentiellen Zeichen«	284
6.6	Unterschiede im Umgang mit Widersprüchen bei Fichte und Schiller	286
6.7	Die <i>Ästhetischen Briefe</i> als Zeugnis der Kunst und ihres epistemologischen Potentials	291
7	Ausblick: Übertragung auf andere <i>ästhetische</i> Texte Schillers?	301
7.1	Das ›System‹ Schillers	303
7.2	<i>Kallias</i> -Briefe oder <i>Das Schöne der Kunst</i> (1793)	305
7.3	<i>Ueber Anmuth und Würde</i> (1793)	310
7.4	<i>Ueber Naive und Sentimentalische Dichtung</i> (1795/1796)	315
	Literaturverzeichnis	323

Vorwort und Danksagung

Die vorliegende Arbeit beruht in ihren Grundzügen auf Überlegungen, die ich über das Thema auf diese oder ähnliche Weise in zuvor publizierten Aufsätzen angestellt habe. Das hier dargelegte Verständnis der *Ästhetischen Briefe* erwies sich bei der weiteren intensiven Beschäftigung signifikant als ein Schlüssel zur Dechiffrierung dieses in rhetorisch-narrativer und sprachlicher Hinsicht höchst avancierten Schreibens gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Die vorliegende Arbeit wurde unter dem Titel »Sinnprozessieren zwischen Referenz und Selbstreferenz in Friedrich Schillers *Ästhetischen Briefen*« im Rahmen des DFG-Graduiertenkollegs *Kulturhermeneutik im Zeichen von Differenz und Transdifferenz* (706) an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg gefördert. Für die finanzielle Förderung und die wissenschaftliche Betreuung möchte ich mich an dieser Stelle ausdrücklich bedanken, insbesondere bei Herrn Prof. Dr. Niels Werber, Herrn Prof. Dr. Nicolas Pethes, Frau Prof. Dr. Christine Lubkoll und Herrn Prof. Dr. Kai Kirchmann, ebenso für die Teilnahme am Siegener Literatur- und Kulturwissenschaftlichen Kolloquium. Ganz herzlich bedanke ich mich bei meiner Familie, besonders für die geduldige Unterstützung meiner Eltern, meines Mannes und meiner Kinder.

I. Einleitung

»Dieser Satz, der in diesem Augenblicke vielleicht paradox erscheint, wird eine große und tiefe Bedeutung erhalten, wenn wir erst dahin gekommen seyn werden, ihn [...] anzuwenden; er wird, ich verspreche es Ihnen, das ganze Gebäude der ästhetischen Kunst und der noch schwürigern Lebenskunst tragen. Aber dieser Satz ist auch nur in der Wissenschaft unerwartet; längst schon lebte und wirkte er in der Kunst«. *Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen*¹

1 Schiller, Friedrich: »Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen« (1795). In: *Schillers Werke. Nationalausgabe. Philosophische Schriften erster Teil*. Bd. 20. Begründet von Julius Petersen. Herausgegeben im Auftrag der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv) und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach von Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese. Weimar 1962, S. 309-412, hier S. 359 (15. Brief). Zitate aus Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* folgen der Nationalausgabe *Schillers Werke*, die im Folgenden mit NA abgekürzt wird. Im Folgenden wird nur noch auf den Kurztitel *Ästhetische Briefe* verwiesen. Die Nationalausgabe, die als Textgrundlage gewählt wird, behält die originale Orthographie des Textes weitgehend bei. Zur Edition der »philosophischen Schriften« in der Nationalausgabe vgl. NA 20, S. 99ff. Erstmals erschienen die *Ästhetischen Briefe* 1795 in der Monatszeitschrift *Die Horen*, deren Herausgeber Schiller war. Hervorhebungen, Titel und Fachbegriffe erscheinen in der vorliegenden Arbeit in kursivierter Form, Ausdrücke, die im Hinblick auf die spezielle Fragestellung der Arbeit problematisiert oder abgelöst von ihrer konventionellen und konnotativen Bedeutung gelesen werden müssen, sind in einfache Anführungszeichen gesetzt. Zitate werden in doppelten Anführungszeichen kenntlich gemacht, längere Zitate werden eingerückt. Einzelne, oft zum wiederholten Male zitierte Begriffe oder Ausdrücke, die aus ihrem ursprünglichen Satzzusammenhang entnommen und in den hier formulierten Satz eingefügt werden, erscheinen ebenfalls in einfachen Anführungszeichen. Seitenzahlen, die sich auf dieselbe Publikation beziehen, stehen in Klammern hinter dem Zitat im laufenden Text.

Dass im Keim eines einzelnen und unscheinbaren Satzes in den *Ästhetischen Briefen* Friedrich Schillers die Entwicklung eines ganzen literar-ästhetischen Programms angelegt ist, das zugleich seine eigene Lektüeranweisung enthält, ist verblüffend. Noch mehr überrascht es, dass er hier den Begriff des *Ästhetischen* mit dem Begriff der *Kunst* vereint – in dem zu einer Einheit zusammenfassenden Begriffspaar der ›ästhetischen Kunst‹. Das ›Ästhetische‹ wird hier nicht, wie man es erwartet², in den näheren oder weiteren Umkreis der Philosophie gestellt, sondern findet sich ausdrücklich in der Kunst. Welche Kunst gemeint ist, dürfte angesichts des großen Dichters und Dramatikers Friedrich Schiller nicht schwer zu erraten sein, denn ›Sätze‹ finden sich in der Regel im Einzugsgebiet der Literatur wie in der *Dichtung* oder *Poesie* und nicht etwa in der *Malerey* oder bildender Kunst. Die *Ästhetischen Briefe* erscheinen an anderer Stelle zwar als ein ›Gemähld‹, es ist jedoch ein »Gemähld der Dichter« (10. Brief) oder, mit den Worten seines Lehrers Jacob Friedrich Abel: ein *poetisches Gemähld*.³ Dieser oben zitierte Satz erklärt außerdem paradoxe Sätze als ein konstitutives Element für die Kunst und die »ästhetische Kunst«, das scheint auf den ersten Blick ebenfalls zu überraschen; für die Literatur als Kunst ist dieses aber längst nicht so ungewöhnlich: »längst schon lebte und wirkte er in der Kunst«.

Mit der vorliegenden Arbeit soll nachgewiesen werden, dass sich das ›Ästhetische‹ in den *Ästhetischen Briefen* als ›ästhetische Kunst‹ und ›Dichtung‹ ausweist und sich als, in und durch Kunst, sprich Literatur, sinnprozessierend konstituiert und performiert, durch die eigene Textpraxis der kalkulierten Verwendung von logisch problematischen Denkfiguren wie Paradoxien, Widersprüchen und Zirkelschlüssen, was einen Schlüssel für ihre *literarische* Lektüre bereit hält, mit der die ›eigentümlichen‹⁴ Formen im Text Sinn machen.⁵ Damit folgt der vorliegende Ansatz, die *Ästhetischen Briefe* ›als Literatur‹

2 Hiermit ist zum einen der Erwartungshorizont um 1800 gemeint, zum anderen auch eine Erwartungshaltung aus der Sicht einer Forschung, die Schillers ästhetische Schriften überwiegend im Kontext philosophischer Diskurse rezipiert.

3 Wolfgang Riedel: *Jacob Friedrich Abel. Eine Quellenedition zum Philosophieunterricht an der Stuttgarter Karlsschule (1773-1782)*. Würzburg 1996, S. 41.

4 Begriff bei Berghahn: Schillers philosophischer Stil. In: Helmut Koopmann (Hg.): *Schiller-Handbuch*. Stuttgart 2011, S. 304-318, hier S. 314.

5 Zum Vorschlag, dieses Werk als »dichterisch« zu bezeichnen, als »allerplausibelste Begründung« und »nicht ungewöhnliche Bezeichnung dieses Werks« vgl. bereits Elizabeth M. Wilkinson/Leonard A. Willoughby: *Schillers Ästhetische Erziehung des Menschen. Eine Einführung*. München 1977, S. 107f.

zu betrachten, Schillers eigener Zuweisung und nicht ihrer konventionellen Einordnung, die diese für gewöhnlich im Kontext von philosophischen oder (kunst)theoretischen Abhandlungen sieht.

Es ist nur allzu bekannt, dass sich in Friedrich Schillers Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) eine Vielzahl von Paradoxien, Widersprüchen, Tautologien und Aporien finden lassen, deren Auflösung seit langem die literaturwissenschaftliche Forschung beschäftigt hat.⁶

Der viel zitierte Widerspruch zwischen dem expliziten Ziel der Schillerischen Argumentation, dass die Schönheit als »nothwendige Bedingung der Menschheit«⁷ (1. Brief) eine Art Durchgangsstadium auf dem Weg zur Vernunft ist, bzw. mit Blick auf Kant, ein »Werkzeug« (9. Brief) zur Erreichung eines ethisch-sittlichen Menschenideals darstellt,⁸ und dem Schluss der Briefe, der das Ästhetische als eigentliches Endziel erscheinen lässt, indem er den *ästhetischen Staat* als höchste Stufe der menschlichen Vollendung präsentiert,

6 Vgl. Wilkinson/Willoughby: *Schillers Ästhetische Erziehung*, S. 54f., besonders S. 55; Rolf-Peter Janz: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. In: In: Helmut Koopmann (Hg.): *Schiller-Handbuch*. Stuttgart² 2011 [1998], S. 649-666, S. 662f.; Hamburger Käte: Nachwort. Schillers ästhetisches Denken. In: *Friedrich Schiller: Über die Ästhetische Erziehung des Menschen*. Stuttgart 1965, S. 131-15; Carsten Zelle: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen (1795). In: Matthias Luserke-Jaqui (Hg.): *Schiller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar 2005/2011, S. 426 und ders.: *Friedrich Schiller*, Tübingen/Basel 2005, S. 254; Gerhard Plumpe *Ästhetische Kommunikation der Moderne*. Band 1: Von Kant bis Hegel. Opladen 1993, S. 115f., 124, 126; Bürger, Peter: Zum Problem des ästhetischen Scheins in der idealistischen Ästhetik. In: Willi Oelmüller (Hg.): *Kolloquium Kunst und Philosophie 2. Ästhetischer Schein*. Paderborn u.a. 1982, S. 34-50; Puntel, Kai: Empfindung, Reflexion und »ästhetischer Sinn«. Die Eigengesetzlichkeit von Kunst und Kunstrezeption in Schillers Theorie der Ästhetik. In: Hans Körner u.a. (Hg.): *Empfindung und Reflexion. Ein Problem des 18. Jahrhunderts*. Hildesheim u.a. 1986, S. 117-148, S. 126 und Bolten, Jürgen: *Friedrich Schiller. Poesie, Reflexion und gesellschaftliche Selbstdeutung*. München 1985, S. 231f. Vgl. zu den folgenden Überlegungen so oder so ähnlich die Verfasserin: *Paradoxe Wiederholbarkeit in Friedrich Schillers Briefen Über die Ästhetische Erziehung des Menschen*. In: Monika Schmitz-Emans/Kurt Röttgers: *Spiegel – Echo – Wiederholungen*. Essen 2008, S. 31-44.

7 NA 20, S. 340 (1. Brief).

8 »Mit einem Wort: es giebt keinen andern Weg, den sinnlichen Menschen vernünftigt zu machen, als daß man denselben zuvor ästhetisch macht.« NA 20, S. 383 (22. Brief).

wird in der Forschung umfassend diskutiert.⁹ Zunächst suggeriert Schiller die Absicht, einen Beweis zu führen, der die Reihenfolge Naturzustand – ästhetischer Zustand – ethischer Zustand beinhalten sollte.¹⁰ Diese wird aber zugunsten der Reihenfolge *dynamischer Staat*, *ethischer Staat* und *ästhetischer Staat* in der berühmten Hierarchie der drei verschiedenen Staatsformen invertiert.¹¹ Dem wörtlich angekündigten widerspricht also Schillers tatsächlicher Argumentationsgang.

Der »folgeschwere Widerspruch«¹² zwischen den beiden Menschheitsbegriffen wird einerseits in der »Vollendung« im Ethischen andererseits im Ästhetischen gefunden; auf der einen Seite ist das Ästhetische ein Zwischenstadium, auf der anderen Seite Ziel und Zweck. Dieser Widerspruch wird in der Forschung gespiegelt von einer umfassenden, zugleich aber auch äußerst kontroversen Diskussion über die Bedeutung des *ästhetischen Staates* am Ende der Briefe.¹³

Es erscheint überflüssig, diese Diskussion hier noch einmal im Einzelnen vorzustellen. Vor dem Hintergrund der hier dargestellten Thematik und der aufgestellten Thesen dieser Studie wird jedoch deutlich werden, warum

-
- 9 Vgl. dazu exemplarisch die grundlegenden Arbeiten von Käte Hamburger und die beiden Schiller-Handbücher von jeweils 2011 unter dem jeweiligen Eintrag *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*.
- 10 Vgl. auch NA 20, S. 312 (2. Brief: »daß man, um jenes politische Problem in der Erfahrung zu lösen, durch das ästhetische den Weg nehmen muß, weil es Schönheit ist, durch welche man zur Freyheit wandert«) und den 19. Brief, S. 370.
- 11 Vgl. 27. Brief und insgesamt den 15. Brief: Der auf das Schöne und Ästhetische ausgerichtete Spieltrieb »vollende« bereits den »Begriff der Menschheit« (NA 20, S. 356).
- 12 Vgl. dazu Janz: *Über die ästhetische Erziehung*, S. 662f. So wird dieser »folgeschwere Widerspruch« bei Rolf Peter Janz »in der Auslegung der harmonischen Subjektivität« gesehen, die einerseits »als Durchgangsstufe auf dem Weg vom physischen zum moralischen Dasein« (662) bestimmt ist und andererseits sehe Schiller »gerade in der harmonischen Subjektivität die Humanität vollendet.« (663).
- 13 Vgl. zu dem Folgenden so oder so ähnlich die Verfasserin: Sinn – Friedrich Schiller. In: Niels Werber (Hg.): *Systemtheoretische Literaturwissenschaft. Begriffe – Methoden – Anwendungen*. Berlin/New York 2011. S. 393-410, S. 395. Vgl. auch Janz: *Über die ästhetische Erziehung* S. 664. Nach Janz ist »die Deutung gerade der letzten Briefe [...] bis heute umstritten.« Janz bezieht das besonders auf die Deutung des »ästhetischen Staates«, der einerseits »im Sinne Ernst BLOCHS zum ›Vor-Schein‹ der politischen Freiheit« (664) wird, andererseits »keine politische Freiheit« (664) biete, da der Schein »in einigen wenigen auserlesenen Zirkeln« verbleibe. Janz zitiert Gadamer, der von einer »für die Kunst interessierte[n] Bildungsgesellschaft« spricht (664).

es sich dennoch lohnt, sowohl die vorherrschenden Diagnostiken dieser Problemlage zu eruieren als auch die Widersprüche und Paradoxien in den *Ästhetischen Briefen* noch einmal genauer zu analysieren. Denn im Hinblick auf ihre diskursive Ein- bzw. Zuordnung ist gerade die Analyse der Widersprüche im ›Argumentationsgang‹ sowie ihrer speziellen Funktion in der Gesamtkomposition der *Ästhetischen Briefe* für die vorliegende Studie von besonderem Erkenntnisinteresse.

Gemeinhin sehen die dargestellten Untersuchungen die dort auftretenden Paradoxien zwischen Autonomie und Heteronomie des Ästhetischen bzw. zwischen einerseits einer Autonomieästhetik und andererseits zahlreichen Zuschreibungen von gesellschaftlichen, politischen oder kulturellen Funktionen, die die Ästhetik im 18. Jahrhundert bedienen soll, nicht als produktiv an. Es besteht in der literaturwissenschaftlichen Forschung im Allgemeinen die Tendenz, die »Widersprüche, Mehrdeutigkeit, Ambivalenz«¹⁴ und Paradoxien in der Argumentation der *Ästhetischen Briefe* von Widersprüchen zu befreien. So reihen sich hier, in der Deutung von Schillers Ästhetischem, die verschiedensten Referenzkontexte¹⁵ für das, was in den *Ästhetischen Briefen* mutmaßlich zum Ausdruck kommen soll, aneinander. Dem Ästhetischen werden aufgrund von Kontextualisierung alle möglichen Bestimmungen und zum Teil widersprüchlichen Funktionen zugeordnet: Da wäre beispielsweise der Kontext der ›kritischen‹ Philosophie Kants und Schillers ›Antwort‹ darauf in den *Ästhetischen Briefen*, das pädagogische und ideale Bildungsziel des ›ganzen Menschen‹ seit Rousseau, das Versöhnungsparadigma der Kunst oder die Betonung ihrer kultur- und gesellschaftspolitischen Funktionen¹⁶, Harmonisierung bzw. Befreiung des bürgerlichen Subjekts, die (politische) Utopie des ästhetischen Staates bis hin zu einer Legitimierung von Autonomieästhetik

14 Janz: Über die ästhetische Erziehung, S. 662.

15 Vgl. Nikolaus Wegmann und Detlef Kremer: Ästhetik der Schrift. Kafkas Schrift lesen »ohne eine Interpretation dazwischen zu mengen«? In: Gerhard Rupp (Hg.): *Ästhetik im Prozeß*. Opladen 1998, S. 53-84. Laut Wegmann und Kremer ist Referentialisierung die Voraussetzung für das ›Verstehen‹, da Sinnverstehen auf zumindest temporäre Eindeutigkeit und Fixierung angewiesen ist.

16 Vgl. beispielsweise Hans-Jürgen Schings: *Revolutionsetüden. Schiller – Goethe – Kleist*. Würzburg 2012; vgl. dazu Riedels ordnenden Überblick über die verschiedenen Strömungen und Forschungs-Perspektiven auf die Briefe: Wolfgang Riedel: Philosophie des Schönen als politische Anthropologie. Schillers Augustenburger Briefe und die Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen. In: Olivier Agard und Françoise Lartillot: *L'éducation esthétique selon Schiller. Entre anthropologie, politique et théorie du beau*. Paris 2013, S. 67-125.

bzw. Kunstautonomie¹⁷ – man kann in der Reduktion auf einen eindeutigen Sinn verleihenden Referenzkontext ein Bestreben in den Forschungsansätzen erkennen, die lesbaren und offenkundigen Widersprüche im Text zu relativieren.¹⁸

Zum Teil werden die Ursachen der Widersprüche in Schillers Lebensumständen gefunden, etwa dass die Widersprüchlichkeit seiner eigenen Konzepte Schiller nicht bewusst war, weil sie sich als Folge eines *work in progress* ergaben.¹⁹ Die These scheint zunächst angesichts des jahrelangen Arbeitsprozesses Schillers beim Schreiben der *Ästhetischen Briefe* plausibel, – zwischen der ›Urfassung‹ seiner Briefe 1793 an den Herzog von Augustenburg bis zur ›endgültigen‹ Fassung in den *Horen* 1795²⁰ liegen zwei Jahre, ein Brand und eine schwere Krankheit, – entsprechend werden Schillers Briefe als »fragmentarisch«²¹ bezeichnet. Schwierigkeiten bei der Übertragung Kantischer Begriffe auf sein Konzept von Schönheit und Literatur ist eine weitere häufig genannte Annahme in der Forschung.²² Seine undurchsichtigen und theo-

17 Rolf-Peter Janz: *Autonomie und soziale Funktion der Kunst. Studien zur Ästhetik von Schiller und Novalis*. Stuttgart 1973.

18 Bruno Latour beispielsweise kritisiert in seinem Begriff der *Reinigung* (»Wir sind nie modern gewesen«) derartige Praktiken der Moderne, die seiner Meinung nach von einer ontologisch wirkenden Dichotomisierung seit Descartes hervorgerufen worden seien.

19 Vgl. Kyong-Sik Cho: *Selbstreferentialität der Literatur. Das ›ästhetische Spiel‹, der Moraldiskurs und ihr Verständnis in der ästhetischen Theorie Friedrich Schillers. Eine systemtheoretische Studie*. Bielefeld 1997, S. 201.

20 Zum gesehenen Zusammenhang zwischen beiden Fassungen und der Annahme, dass die *Ästhetischen Briefe* eine Fortsetzung der Briefe an den Augustenburger Prinzen seien, vgl. Riedel: *Philosophie des Schönen*, S. 68 und Peter-André Alt: *Schiller. Leben – Werk – Zeit*. Bd. 2. München 2000, S. 111ff.

21 Vgl. Plumpe: *Ästhetische Kommunikation*, S. 109 und Andreas Anglet: Zwischen den Kraftfeldern ästhetischer, politischer und philosophischer Diskurse – die Eigendynamik der Argumentationsstränge und Wirkungsabsichten in Schillers »Briefen über die ästhetische Erziehung«. In: Agard/Lartillot: *L'éducation esthétique*. S. 186 und 210. Anglet spricht vom »unabgeschlossenen gedanklichen Prozess« Schillers und bezeichnet die *Ästhetischen Briefe* demzufolge als »Fragment«.

22 Diese Annahme lässt sich bis zu früheren Aufsätzen von Annemarie Gethmann-Siefert und Helmut Koopmann zurückverfolgen: vgl. Annemarie Gethmann-Siefert: »Idylle und Utopie. Zur gesellschaftlichen Funktion der Kunst in Schillers Ästhetik.« In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 24 (1980), S. 32-67, hier S. 64-67 und Helmut Koopmann: »Bestimme Dich aus Dir selbst«. Schiller, die Idee der Autonomie und Kant als problematischer Umweg.« In: *Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium*. Hg. v. Wolfgang Wittkowski. Tübingen 1982, S. 202-216, hier

retisch schwer nachvollziehbaren Formulierungen führen nicht selten zu der Einschätzung von Schillers philosophischem und theoretischem ›Scheitern‹²³ im Hinblick auf die vermeintliche Intention der *Ästhetischen Briefe*, die einer ästhetischen Erziehung.

Das Ästhetische bei Schiller erfährt also stellvertretend für das ganze Feld der Ästhetik und des Ästhetischen am Ende des 18. Jahrhunderts viele philosophische und gesellschaftliche Sinnzuschreibungen einschließlich all ihrer zugrunde liegenden gedanklichen und theoretischen Probleme und nicht mehr weiter auflösbaren Paradoxien seit der Leib-Seele-Trennung.²⁴ Repräsentativ für solche logisch problematischen Implikationen von Ideen im 18. Jahrhundert sind zum Beispiel Erziehungsparadoxa seit Kant und Rousseau: Dem Einzug der besten Anlagen in das menschliche Bewusstsein wie z.B. dem Einzug der Vernunft, was sich konzeptuell *per se* und automatisch vollziehen soll, muss paradoxerweise durch die Erziehung zur Vernunft auf die Sprünge geholfen werden. Auch Schillers Idee lässt sich im Horizont dieser Erziehungsversuche lesen,²⁵ wenn er die ästhetische der ethischen Bildung vorschaltet.²⁶ Ein weiteres hineinkonstruiertes problematisches Paradoxon

S. 213. Vgl. auch Jürgen Brokoff: Die Unvereinbarkeit von Erziehung und ästhetischer Erziehung. Friedrich Schillers Briefe Über die ästhetische Erziehung des Menschen. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 50 (2006), S. 134-149.

23 Vgl. zum Beispiel Helmut Koopmann: Schillers Staatsdenken. In: Bernd Rill (Hg.): *Zum Schillerjahr 2009. Schillers politische Dimension*. München 2009, S. 133-143, S. 142, ›Scheitern‹ meint hier bei Koopmann die politische Aporie des ästhetischen Staates.

24 Vgl. das Kapitel *Historische Vorüberlegungen II* der vorliegenden Arbeit.

25 Vgl. so oder so ähnlich die Verfasserin: Sinn, S. 394. Vgl. zum Diskurs über Erziehung im 18. Jahrhundert auch Nicolas Pethes: *Zöglinge der Natur. Der literarische Menschenversuch des 18. Jahrhunderts*. Göttingen 2007 sowie ders.: »Und nun ihr Pädagogen – beobachtet, schreibt!« Zur doppelten Funktion der Medien im Diskurs über Erziehung und Bildung im 18. Jahrhundert. In: Eva Geulen/ders.: *Jenseits von Utopie und Entlarvung. Kulturwissenschaftliche Untersuchungen zum Erziehungsdiskurs der Moderne*. Freiburg i. Br./Berlin/Wien 2007, S. 49-67.

26 Vgl. Brokoff: Die Unvereinbarkeit von Erziehung und ästhetischer Erziehung. Das Paradoxon von der Freiheit und Selbstbestimmung des Menschen und gleichzeitigem Zwang zur Erziehung zur Selbstbestimmung kann bereits Kant in seiner Theorie zwar nicht auflösen, wird jedoch durch die intersubjektive Kontrolle des Zwangs gegenüber der Freiheit des Menschen im Gelehrtendiskurs entschärft. Jürgen Brokoff sieht zwar die Kantische Paradoxie von Freiheit und Zwang in Schillers Konzept der ästhetischen Freiheit als Zustand des bestimmbaren Menschen, der in diesem die Befreiung von aller (heteronomen) Bestimmung erfährt und in der Kunst die Möglichkeit erhält, sich selbst zu bestimmen, aufgelöst, jedoch an eine andere Stelle der Briefe verschoben:

ist das Schwanken der Kunst zwischen Autonomie und Heteronomie, das als eine Art ›unerwünschter‹ Nebeneffekt der funktionalen Differenzierung der Gesellschaft auftritt.

In der Forschung lässt sich beobachten, dass die Widersprüche dem wissenschaftlichen Grundsatz der Widerspruchsfreiheit untergeordnet werden: der grundlegende Widerspruch in den *Ästhetischen Briefen* wird deshalb als Teil von »komplementären Strategien«²⁷ zwar benannt, jedoch zugunsten *einer* Strategie, nämlich der der ›dominanten‹ Seite, und damit zugunsten der Widerspruchsfreiheit aufgelöst.²⁸ Die andere Strategie wird aufgrund von (argumentations-)logisch problematischen Implikationen – unvermeidbar auftretenden Widersprüchlichkeiten – einfach ad acta gelegt.

Widersprüche hin oder her, es ist letztlich *eine widerspruchsfreie* und sinnstiftende Lektüre, die unter Ausschluss von anderen möglichen Lektüren gewonnen wird. Das Sinnproblem der *Ästhetischen Briefe*, das die widersprüchliche Argumentation auslöst, wird zwar nicht gelöst, doch durch die Reduzierung auf *einen* Argumentationsstrang von zwei oder mehr möglichen entschärft.

der Zwang, der paradox die Selbstbestimmung des Menschen erziehen will, ist zwar im Medium des ästhetischen Scheins aufgehoben, jedoch würde Schiller die Paradoxie der Erziehung verschärfen, indem er den Zwang zur Kunst zur Erreichung der Selbstbestimmung des Menschen voraussetze. Brokoff trägt mit dieser These zwar der Tatsache Rechnung, dass Schillers Text paradox strukturiert ist, sieht dies jedoch als unbefriedigende und theoretisch nicht auflösbare Aporie an, an der ebenfalls Schillers Versuch der Auflösung der Kantischen Paradoxie scheitert. Brokoff deutet die Unauflösbarkeit der Paradoxie als Misslingen und entscheidet sich zuletzt für die ›Durchgangsthese‹, die das Ästhetische als ein Durchgangstadium auf dem Weg zur Freiheit erscheinen lässt.

- 27 Vgl. Plumpe: *Ästhetische Kommunikation*, S. 115. Vgl. auch Zelle: Über die ästhetische Erziehung (Handbuch), der von »parallel gebauten Definitionen« spricht, und diese, so heißt es dort in ähnlicher Formulierung, »ergänzen einander auf komplementäre Weise«, S. 428. Vgl. zum Folgenden so oder so ähnlich die Verfasserin: Sinn.
- 28 Zur »Dominanz des Kunstaspekts« in den Briefen vgl. auch Dorothea Englert: *Literatur als Reflexionsmedium für Individualität. Systemtheoretische Studien zur Funktion des ästhetischen Sinnangebots bei Schiller und Novalis*. Frankfurt a.M. u.a. 1993, S. 70. Vgl. dazu auch besonders die Rezension von Henk de Berg über Klaus Disselbecks Studie über Schillers *Ästhetische Briefe* (Henk de Berg: Kunst kommt von Kunst. Die Luhmann-Rezeption in der Literatur- und Kunstwissenschaft. In: Henk de Berg/Johannes Schmidt (Hg.): *Rezeption und Reflexion. Zur Resonanz der Systemtheorie Niklas Luhmann außerhalb der Soziologie*. Frankfurt a.M. 2000, S. 175-221, S. 184).

Welches ›Happy End‹ Schiller tatsächlich bevorzugt – Sittlichkeit oder ästhetische Freiheit – bzw. mit Rolf Peter Janz‹ Worten – soziale Funktion oder Autonomie der Kunst²⁹ – bleibt letztlich ungeklärt.

Derartige Tendenzen können laut Claus-Michael Ort aber auch als erkenntnistheoretisch gewinnbringend eingestuft werden:

Manifestieren sich nun innerhalb eines Diskurses verstärkt semantische Strategien der Enttautologisierung oder Entparadoxierung [einschließlich ihrer zirkulären Varianten], dann deutet dies auf ein Problempotential hin [das je diskursspezifische Unterscheidungen aufgestaut haben].³⁰

Die *Ästhetischen Briefe* weisen ein Problempotential auf, das dazu auffordert, die argumentativen Widersprüche und rhetorischen Widerstände des Textes ernst zu nehmen. Denn neben den skizzierten widersprüchlichen Zielrichtungen des Ästhetischen, zugleich ›Weg‹ und ›Ziel‹ zu sein, zwischen denen die *Ästhetischen Briefe* alternierend wechseln, lassen sich darüber hinaus noch zahlreiche andere Widersprüche, Aporien und Paradoxien finden.³¹

Das Phänomen der Widersprüchlichkeit und Paradoxiebeladenheit der *Ästhetischen Briefe* scheint also nicht nur die logische Konsequenz für die Schwierigkeiten Schillers zu sein, mit theoretischen und philosophischen Begrifflichkeiten umzugehen oder der Tatsache Rechnung zu tragen, dass die eigene Widersprüchlichkeit Schiller nicht bewusst war³², sondern fordert zur Annahme heraus, diese seien Programm.³³

29 Vgl. Janz: Über die ästhetische Erziehung, Gerhard Plumpe: Ästhetische Kommunikation sowie Klaus Disselbeck: *Geschmack und Kunst. Eine systemtheoretische Studie zu Schillers Briefen* ›Über die ästhetische Erziehung des Menschen‹. Opladen 1987 und Englert: Literatur als Reflexionsmedium.

30 Claus-Michael Ort: *Medienwechsel und Selbstreferenz. Christian Weise und die literarische Epistemologie des späten 17. Jahrhunderts*. Tübingen 2003, S. 5.

31 Vgl. Brokoff: Die Unvereinbarkeit von Erziehung, S. 134-136, Carsten Zelle: Die Notstandsgesetzgebung im ästhetischen Staat. Anthropologische Aporien in Schillers philosophischen Schriften. In: Hans-Jürgen Schings (Hg.): *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*. DFG-Symposium 1992. Stuttgart/Weimar 1994, S. 440-468, besonders S. 456.

32 Vgl. dazu Cho: *Selbstreferentialität der Literatur*, S. 201.

33 Vgl. zur Annahme, dass die Rhetorik Schillers, der Gebrauch einer metaphorischen Sprache, logische Brüche und Zirkelargumentation eine beabsichtigte Strategie darstellen, Wilkinson/Willoughby: *Schillers Ästhetische Erziehung*, besonders S. 54ff. Als ›verblüffend‹ und als ›augenfällige Hinweise auf die Form der Gesamtstruktur‹ bezeichnen bereits Wilkinson und Willoughby in ihrer frühen und bedeutenden Studie das Faktum der häufigen und »flagranten« Widersprüche und der »wohlüberlegten Pa-

Dass diese »eigentümliche«³⁴ und widersprüchliche Textur den konsequenten Vollzug von rhetorisch finitenreichen und *literarischen* Strategien – Schiller selbst spricht von »Operationen« – innerhalb der *Ästhetischen Briefe* demonstriert, die zur Umsetzung seiner Konzeption des Ästhetischen und der »ästhetischen Kunst« dienen und Sinn machen, soll mit der vorliegenden Arbeit nachgewiesen werden.

Es soll mit der vorliegenden Analyse im Zuge dessen auch gezeigt werden, dass es sich bei seinem »terminologischen Labyrinth«³⁵ überdies um die strategische und kalkulierte Einbindung von Widersprüchen, Paradoxien und anderer (reflexions)logischer³⁶ Denkfiguren handelt, die den textimmanenten Schlüssel für eine literarische Lektüre jenes äußerst vielschichtigen Textes, der in der Form von Briefen verfasst ist, bereit halten und auch nahe legen.

Im Folgenden sowie ausführlicher in den Kapiteln zur Forschung und zur historischen Ästhetik wird die konventionelle Einordnung von Ästhetiken und des Ästhetischen skizziert, vor dessen Folie dieser Lektürevorschlag Kontur erhält: Im Allgemeinen werden die *Ästhetischen Briefe* als *philosophische* Schriften über die Kunst gelesen.³⁷ Als Ästhetik oder ästhetische *Theorie*³⁸ werden die *Ästhetischen Briefe* in den Kontext der Konzepte des Ästhetischen im 18. Jahrhundert eingereiht. Dabei ist die Einordnung des Systems der Ästhetik unter das System der Philosophie erst neueren Datums. Die nachkantische Einengung des Begriffs Ästhetik auf den Bereich der *Kunstphilosophie* und *Kunsttheorie* wird insbesondere von Hegel vorangetrieben, dem der »bloße Name« für den Ort der philosophischen Reflexion »gleichgültig« ist. Unter dem Decknamen der Ästhetik verpflichtet sich die Philosophie *scheinbar* als externes Reflexionssystem der Kunst, dieses paradoxerweise zu legitimieren und

radoxa«. Vgl. auch Klaus L. Berghahn: »Schillers philosophischer Stil.« In: Koopmann: *Schiller-Handbuch*, S. 289-296.

34 Vgl. zur Eigentümlichkeit der Form der *Ästhetischen Briefe* Anm. 4.

35 Bolten: Friedrich Schiller, S. 236. Von einer »unexakten Terminologie« spricht auch Berghahn in der Nachfolge Wilkinsons: Ders.: Schillers philosophischer Stil, S. 314.

36 Ein in der vorliegenden Arbeit verwendeter Begriff, der auf Gotthard Günther zurückgeht: Ders.: *Idee und Grundriß einer nicht-Aristotelischen Logik. Die Idee und ihre philosophischen Voraussetzungen*. Hamburg 31991 (1959), S. 127-139. Vgl. das Kapitel *Historische Vorüberlegungen I* der vorliegenden Arbeit.

37 Vgl. u.a. Leonhard Herrmann: Friedrich Schiller (1759-1805), Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen (1795). In: *KulturPoetik: journal of cultural poetics*. Bd. 10 (2010). S. 99-107.

38 Vgl. Cho: *Selbstreferentialität der Literatur*.

dessen Funktion zu bestimmen, sie bleibt aber letztlich philosophischen Problemstellungen verhaftet³⁹.

Die Konsequenz der Festschreibung von Ästhetik als Kunstphilosophie ist, dass im Diskurs über die Ästhetik auf philosophische Kontexte Bezug genommen wird. Als Ästhetik dem philosophischen System zugeordnet, werden die Aussagen der *Ästhetischen Briefe*, systemtheoretisch gesprochen, mit dem binären Code wahr/falsch⁴⁰ beobachtet. Zur Feststellung von Wahrheit ist es vonnöten, dass in einer (philosophischen oder wissenschaftlichen) Theorie *das da steht, was gemeint ist*, weil philosophische Theorien »zeigen, wie die Dinge sind«⁴¹, oder mit Paul de Man gesprochen, dass es eine eindeutige Referenzbeziehung zwischen Signifikant und Signifikat gibt, wenn man eine Aussage wörtlich nehmen will. In der Terminologie Luhmanns kann an Sinn nur angeschlossen werden, wenn nur ein bestimmter Sinn und alles andere Mögliche nicht bzw. nur eine Seite einer Unterscheidung aktualisiert wird. Das theoretische Programm Schillers wird aufgrund der Zuordnung zur Philosophie ernst und wörtlich genommen. Es ist also vor allem die *kontextuelle, referentielle*⁴² oder *grammatische*⁴³ Lesart, die den Diskurs des Ästhetischen als Philosophie dominiert.

Gerade literarische Texte sind es, die diese eindeutige Referenzbeziehung zwischen dem Zeichen und seiner Bedeutung unterlaufen, indem sie durch

39 Vgl. Gerhard Plumpe: Die Literatur der Philosophie. In: Ders./Niels Werber (Hg.): *Beobachtungen der Literatur. Aspekte einer polykontextuellen Literaturwissenschaft*. Opladen 1995, S. 165-181, S. 167.

40 Vgl. Niklas Luhmann: Ist Kunst codierbar? In: Ders.: *Soziologische Aufklärung 3*. Opladen 1974, S. 245-266.

41 Culler, Jonathan: *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*. Aus dem Amerikanischen von Manfred Momberger. Reinbek bei Hamburg 1999, S. 100.

42 »Referentiell« bedeutet in diesem Zusammenhang, dass eine Referenzbeziehung zwischen den Zeichen des Textes und den Zeichen eines Kontextes, i. S. der Intertextualität, angenommen wird. Vgl. auch Paul de Mans Verwendung des »referentiellen Zeichens«: Ders.: *Allegorien des Lesens*. Aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme. Mit einer Einleitung von Werner Hamacher. Frankfurt a.M. 1988, S. 225.

43 Der Begriff »grammatisch« geht auf eine Unterscheidung Paul de Mans zwischen Grammatik/Rhetorik oder Referenz/Tropen zurück: er stellt die grammatische und wörtliche Sprache einer rhetorischen und figurativen Sprache, die »tropologisch« verfasst ist, gegenüber, welche wiederum die wörtliche Lektüre eines Textes verhindere. Vgl. de Man: *Allegorien des Lesens*, S. 35ff., und ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Hg. v. Christoph Menke. Aus dem Amerikanischen von Jürgen Blasius. Frankfurt a.M. 1993, S. 243f.

den Einsatz von Rhetorik und *Tropen*⁴⁴ eine *grammatische* Lesart verhindern – so eine These Paul de Mans⁴⁵ – oder banalisieren und mit ihren im Text aufgestellten Differenzen, die Sinn konstituieren, spielen und sie zuweilen selbst hintergehen. Dem grammatischen und ›theoriezezipierenden‹ Lesen der *Ästhetischen Briefe*, das den Text kontextuell in die Tradition der philosophischen Ästhetik einordnet, widersprechen aber seine verschiedensten rhetorischen und narrativen Strategien. Die Lektüre der *Ästhetischen Briefe* als (ästhetische) *Theorie*⁴⁶ übersieht gerade strategische Widersprüche und kalkulierte selbstbezügliche Paradoxien im Text, die eine stringente oder monokausale Theorie über das Ästhetische dekonstruieren. Die Problematik liegt also, so die These, in der philosophischen, referentiellen und auf Widerspruchsfreiheit zielenden Lesart begründet, die den Text als einen theoretischen Text *über* die Kunst liest: Aufgrund von Widersprüchen und Paradoxien, die diesen Text durchziehen, erweist sich eine Rekonstruktion einer linearen ›Theorie‹ Schillers auf der Basis von konstativen oder assertorischen Aussagen mit faktuellem Bezug als schwierig bis unmöglich. Dabei entspricht sein auf Paradoxien beruhendes und dadurch sinnprozessierendes Konstruktionsprinzip, das soll gezeigt werden, gleichzeitig dem Modell eines *bestimmbaren* Ästhetischen, das im ›Zirkel‹ verbleibt und sich im Sinne seiner eigenen Potentialität sowie als Bedingung seiner eigenen Seinsmöglichkeit auszeichnet.

Dass Schillers *Ästhetische Briefe* ›mehr‹ als Philosophie sein könnten, ist zwar inzwischen öfter bemerkt worden, da er sich einer auffällig stilistischen Darstellungsweise bediene und häufig rhetorische Figuren verwende.⁴⁷

44 Zur umfassenden Darstellung des Begriffs *Trope* (auch in seiner Abgrenzung zur *Figur*) vgl. die ausgezeichnete Arbeit von Sebastian Matzner. Ders.: *Die Poesie der Metonymie. Theorie, Ästhetik und Übersetzung einer vergessenen Trope*. Heidelberg 2016. Hier wird der Begriff im Verständnis von Paul de Man verwendet. Tropen bezeichnen danach ein rhetorisches Modell, eine Art »Virtuosität der Figuration« oder »ein Spiel der Sprache« oder auch eine »figurale Sprache«, die »alle Wahrheitsansprüche« ausschließt (alle Zitate bei Paul de Man: Tropen (Rilke). In: *Allegorien des Lesens*, S. 82). Das »rhetorische Modell der Trope« ist bei de Man, »wenn man es vorzieht, die Sache beim Namen zu nennen – die Literatur« (46).

45 Vgl. auch de Man: *Allegorien des Lesens*.

46 Vgl. Cho: *Selbstreferentialität der Literatur*.

47 Vgl. erstmals Wilkinson und Willoughby, die von einer »Strategie« Schillers sprechen, sowie Cassirer, der Schillers Stil als »neue und selbständige Form« charakterisierte«, zit. n. Berghahn: Schillers philosophischer Stil, S. 310, auch Paul de Man: Kant und Schiller. In: Ders.: *Aesthetic Ideology*. Edited with an Introduction by Andrzej Warminski. Theory and History of Literature, Vol. 65. Minneapolis/London 2008 [1996]. S. 129-162

Inzwischen wird statt von seinen ›philosophischen‹ Schriften vermehrt von ›theoretischen‹ bzw. ›ästhetisch-philosophischen‹⁴⁸ Schriften gesprochen. Zum Teil stößt man in der Forschung auf die Zwitter-Bezeichnung⁴⁹ »Dichter-Philosoph«⁵⁰ oder »Dichterphilosoph«⁵¹. Ein hier bereits als Kunstaspekt angedeuteter Mehrwert in den *Ästhetischen Briefen* wurde bisher als Anreicherung seiner Philosophie, Anthropologie oder ›Theorie‹ mit Kunstgriffen antiker Rhetorik im Sinne einer traditionellen Stillehre und Redekunst bewertet. Dieses rhetorische Szenario spielte sich aber weiterhin innerhalb der Grenzen der Philosophie ab.⁵²

Die *Ästhetischen Briefe* als Philosophie anzusehen, wird diesen aber keineswegs gerecht, denn solche Einordnungen unterdrücken den immensen und flagranten Kunstanteil, der aus den Briefen und auf der empirischen Ebene der textuellen Anordnung performativ und präsent hervorsteht.⁵³ Genau dieser Kunstanteil steht in der vorliegenden Arbeit im Vordergrund und soll

und Gert Ueding: Schiller und die Rhetorik. In: Koopmann: *Schiller-Handbuch*, S. 202-209 und Carsten Zelle im philosophischen Kontext: Der Geschmack im Vortrag der Wahrheit – zu den Gefahren ästhetischer Erziehung und philosophischer Schreibweise im Anschluss an den Augustenburger-Brief vom 21. November 1793. In: Agard/Lartillot: *L'éducation esthétique*. S. 45-66.

48 Luserke-Jaqui: *Friedrich Schiller*, S. 213.

49 Greiner, Bernhard: Verschiebung und Spiel: Spielräume Schillers. In: Peter-André Alt/Marcel Lepper/Ulrich Raulff (Hg.): *Schiller, der Spieler*. Göttingen 2013, S. 215-229. Griener spricht von ›Zwitterstellung‹. Dieser Begriff stammte ursprünglich von Schiller selbst, er bezeichnet sich selbst 1794 als »Zwitter-Art«.

50 Diese in der Forschung beliebte Charakterisierung Friedrich Schillers verwendete bereits Käte Hamburger (Hamburger: Nachwort, S. 149).

51 Beispielsweise Thomas Stachel: »Ein unbestechliches Gefühl für Recht und Unrecht«. Schiller und der *Moral Sense*. In: Cordula Burtcher und Markus Hien (Hg.): *Schiller im philosophischen Kontext*. Würzburg 2011, S. 29-39, S. 29.

52 Vgl. Berghahn: Schillers philosophischer Stil und Alice Stašková: Der Chiasmus in Schillers ästhetischen Schriften. In: Alt/Lepper/Raulff: *Schiller, der Spieler*, S. 199-214, S. 212.

53 Zu den Konzepten der Performativität und der Präsenz, auf die hier verwiesen wird, sei unter anderen besonders Dieter Mersch genannt und exemplarisch für seine spezifische Verwendungsweise dieser Begriffe vor allem folgender Aufsatz: Ders.: Spur und Präsenz. Zur ›Dekonstruktion‹ der Dekonstruktion. In: Susanne Strätling und Georg Witte. *Die Sichtbarkeit der Schrift*. München 2006, S. 21-39, S. 22. Insbesondere zu einem Performanz-Begriff »inmitten der ästhetischen Praktiken« vgl. auch Dieter Mersch: *Epistemologien des Ästhetischen*. Zürich/Berlin 2015, S. 11ff. Vgl. auch zur Präsenz des Ästhetischen in Friedrich Schillers *Ästhetischen Briefen* die Verfasserin: Paradoxe Wiederholbarkeit, S. 41.

mithilfe literaturtheoretischer Überlegungen hauptsächlich in der Folge Paul de Mans genauer betrachtet werden.

Dass es sich bei Schillers ›ästhetischer Theorie‹ auch um eine Art ›doppelte Ästhetik‹ bzw. ›dual aesthetic‹ handeln könnte, ist indes in der Schiller-Forschung bekannt.⁵⁴ Hinter diesen Ausdrücken verbergen sich meistens un-einheitliche Konzepte dessen, was mit dieser Dopplung ausgesagt wird.⁵⁵

Matthias Luserke-Jaqui ordnet in seiner Buchpublikation von 2005, die den Titel *Friedrich Schiller* trägt, die *Ästhetischen Briefe* neben anderen Schriften, die das Schöne betreffen, unter den gewagten Titel »Das essayistische Werk«, wobei er unumwunden zugibt, dass dieser Begriff »keineswegs unumstritten« und mit den Begriffen »›theoretisches Werk‹, ›ästhetische Schriften‹, ›Aufsätze‹ und ›Abhandlungen‹ konkurrieren [muss]«. ⁵⁶ An späterer Stelle in demselben Buch spricht er wieder etwas moderater von Schillers »essayistisch-philosophischem Werk« (251). In seinem Schiller-Handbuch, das ebenfalls 2005 erschienen ist, werden die *Ästhetischen Briefe* bezeichnenderweise wieder unter den weniger umstrittenen ›Oberbegriff‹ »Theoretische Schriften« sortiert.⁵⁷ In der vorliegenden Arbeit wird diese ›Schrift‹ oder neutraler gesagt, dieser Text, durchgängig als ›ästhetischer‹ bezeichnet.

Der hier vorgestellte ›Untersuchungsfaden‹ – ein Wortspiel im Übrigen in Anlehnung an Schillers ›Faden‹ in seiner Untersuchung des Schönen – wird in der vorliegenden Arbeit wieder aufgegriffen und der in den *Ästhetischen Briefen* ›überschüssige‹ Aspekt, der in den dargestellten Untersuchungen als ›doppelt ästhetisch‹ zum Ausdruck kommt, wird in dieser Arbeit anhand der Analyse der Verwendungsweisen selbstbezüglich logischer Denkfiguren und ihrer Funktionen in der gesamten Konstruktion eingehend untersucht werden.

Die vorliegende Studie geht hier von einer textlogischen Notwendigkeit des so und nicht anders geschriebenen Textes der *Ästhetischen Briefe* aus und teilt nicht die Auffassung eines fragmentarischen oder gar ›scheiternden‹ Textes⁵⁸. Die *Ästhetischen Briefe* werden nicht als ein theoretisch-poetologisches

54 Zelle: Über die ästhetische Erziehung des Menschen, S. 426 oder Zelle: Geschmack im Vortrag, S. 46.

55 Vgl. zu dieser Diskussion das Kapitel *Stand der Forschung*. Vgl. zum Vorschlag, die *Ästhetischen Briefe* als eine ›Ästhetik der Ästhetik‹ zu bezeichnen, die Verfasserin: Paradoxe Wiederholbarkeit, S. 40.

56 Luserke-Jaqui: *Friedrich Schiller*, S. 212.

57 Vgl. Luserke-Jaqui: *Schiller Handbuch*.

58 Vgl. u.a. Luserke-Jaqui: *Friedrich Schiller*, S. 213, 215, 250f., 254 und 263.

Dokument der Philosophie oder der philosophischen Ästhetik *über* die Kunst gelesen, sondern, so formuliert und erprobt es die These der vorliegenden Arbeit, die *Ästhetischen Briefe* werden dagegen selbst ›als Literatur‹⁵⁹ betrachtet. Mit dieser These stellt der vorliegende Ansatz zugleich die Plausibilität ihrer traditionellen disziplinären Verortung in Frage. Denn der in den Briefen enthaltene programmatische Anspruch an die »ästhetische Kunst« und die »Dichtung« vollzieht sich zugleich und im selben Text anhand von literarischen Praktiken – wie der Performanz ›logischer Fehler«.

Die *Ästhetischen Briefe* präsentieren und profilieren sich mit der Anwendung zirkulärer Wissensformen, Sinnprozesse und der sowohl logischen als auch rhetorischen Denkfiguren⁶⁰ wie Paradoxon, Widerspruch, Wechselwirkung und ›Zirkel als der Vollzug moderner literarischer Praktiken, die von

59 Hier folgt die vorliegende Arbeit in ihrem Verständnis von *Literatur* dem Ansatz von Horn et al. in der Nachfolge Paul de Mans und Derridas, vgl. das Kapitel *Resümee der Forschung: Literatur als Vorschlag*. Schon Wilkinson und Willoughby hatten in ihrer berühmten grundlegenden Studie in den 70ern die Möglichkeit in den Raum gestellt, dass es sich hierbei um Poesie handeln könne, da die Form der *Briefe* genau ihrem Inhalt entspreche. Schillers Text wird unter anderem von Varun F. Ort als ›Essay‹ und als ›durchbildete Prosa‹ bezeichnet. Vgl. ders.: Den Stoff durch die Form vertilgen. Das res/verba-Problem in Friedrich Schillers Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen. In: Wolfgang Neuber/Peter L. Oesterreich/Gert Ueding/Francesca Vidal: *Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch*. Bd. 33. Berlin/München/Boston 2014, S. 133. Nach dem Handbuch *Literatur und Wissen* von Borgards, Neumeyer, Pethes und Wübben kann dieser bereits zum Einzugsbereich literarischer Formen gehören; auch ist dort das Genre »Essays in Form fiktiver Briefe« aufgeführt (Markus Wild: Essay. In: Roland Borgards/Harald Neumeyer/Nicolas Pethes/Yvonne Wübben: *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart 2013, vgl. S. 277). Für diese Arbeit ist von Relevanz, dass den *Ästhetischen Briefen* der Charakter von ›Prosa‹ zugesprochen wird. Auch Berghahn bezeichnet in seinem Handbuch-Artikel Schillers Stil als »philosophische Prosa«. Berghahn: Schillers philosophischer Stil, S. 305. Innerhalb dieses Beitrags wechselt er zwischen diesem Begriff und dem Begriff der »philosophischen Kunstprosa«, der stärker noch den Kunstcharakter der *Ästhetischen Briefe* akzentuiert.

60 Mit dem Kompositum ›Denkfigur‹ kann, muss aber aufgrund seiner Bedeutungsvielfalt nicht zwingend der von Ernst Müller vorgeschlagene Zusammenhang zwischen performativer ›Figur‹ und ›mentalalen Prozessen‹ gemeint sein. Müller geht es dabei »vor allem [...] um Formen der Medialität zwischen Anschauung und Mentalität, um solche interaktiven Prozesse also, bei denen sich mentale Operationen in Bildern, Schemata, Modellen niederschlagen und diese wiederum auf das Denken wirken bzw. zum Gegenstand seiner Reflexion werden.« Ernst Müller: Denkfigur. In: Borgards u.a. (Hg.): *Literatur und Wissen*, S. 28-32. Im Folgenden wird der Begriff sowohl in logischer Hinsicht verwendet, der bestimmte Prozesse und Operationen des Denkens bezeichnet,

einem Wissensumbruch am Ende des 18. Jahrhunderts zeugen, dergestalt, dass darin das Aufbrechen einer zweiwertigen und rein differenzorientierten Logik hin zu einer drei- bis mehrwertigen, man könnte sagen, transdiffernten⁶¹ Logik mitsamt einer Fülle an neuen selbstreferentiellen sowie semiotischen Sinnformen, die ihren Eingang in den viel gedeuteten Text finden, reflektiert wird. Sie machen das immer wieder so bezeichnete ›Überschüssige⁶², den ästhetischen Mehrwert, aus. Denn, so die hier formulierte These, aufgrund des Einzugs dieser als Tropen⁶³ in den Text und dadurch erzeugter Effekte des ›Realen⁶⁴ und ›Präsenten⁶⁵ erscheint der Text ›dreidimensional‹: Das Ästhetische bricht als Phänomen aus dem Text hervor, es ›erscheint‹ selbst und beweist sich selbst mittels seines ›materialen‹ Erscheinens. An dieser Stelle soll kurz auf eine Traditionslinie der Notation von ›Erscheinen‹ verwiesen werden, nämlich auf Paul de Mans Definition von »*Erscheinung* as phenomenalization«, »as the appearance of the object in the light of its own phenomenality«⁶⁶. Bezeichnenderweise referiert Paul de Man bei seiner Betrachtung des Begriffs des *Scheins* in den *Ästhetischen Briefen* auf Hegel, dessen Begriff des *Scheins* durchaus bereits die zugrunde liegende Idee

die beispielsweise über duale Denkweisen hinaus auf mehrwertige Denkprozesse verweisen, als auch in rhetorischer Hinsicht als ›Figur‹.

- 61 Das Konzept der *Transdifferenz* geht auf das von der DFG geförderte und interdisziplinäre Graduiertenkolleg *Kulturhermeneutik im Zeichen von Differenz und Transdifferenz* an der Friedrich-Alexander-Universität in Erlangen zurück, das ›die Unvermeidbarkeit des Denkens von Differenz bei gleichzeitigem Bewusstsein für die vielfältigen Überlagerungen, Mehrfachzugehörigkeiten und Zwischenbefindlichkeiten‹ betont, in dem die vorliegende Arbeit unter dem Titel »Sinnprozessieren zwischen Referenz und Selbstreferenz in Friedrich Schillers *Ästhetischen Briefen*« eingebettet war. Vgl. zu den Grundgedanken des Graduiertenkollegs auch den Sammelband von Christoph Ernst, Walter Sparrn und Hedwig Wagner (Hg.): *Kulturhermeneutik. Interdisziplinäre Beiträge zum Umgang mit kultureller Differenz*. München 2008.
- 62 Vgl. Stašková: Chiasmus, S. 213 und Wolfgang Welsch, der vom Freiheitscharakter spricht, in ders.: Schillers Ästhetik neu betrachtet. »Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung« – Ästhetik als Herausforderung der modernen Denkweise. In: *Zeitschrift für deutschsprachige Kultur & Literatur*. Bd. 23 (2014). S. 431-452, S. 439. Zum Begriff des ›Überschusses‹ in der Literatur und Kunst vgl. auch Cornelia Ortlieb: Materialität. In: Borgards u.a. (Hg.): *Literatur und Wissen*, S. 41-45, hier S. 44, und Mersch: *Epistemologien des Ästhetischen*, S. 59.
- 63 Vgl. Anm. 44.
- 64 Vgl. Ortlieb: Materialität, S. 44.
- 65 Vgl. Mersch: Spur und Präsenz.
- 66 Paul de Man: Kant and Schiller, S. 152.

der ins Materielle führenden Erscheinung in sich trage: »there is a road that goes from this notion of *Schein* to the notion of materiality« (152).

Im Anschluss an einen *material turn* könnte man es folgendermaßen formulieren: der Text der *Ästhetischen Briefe* enthält ein poetologisches, diskursüberschreitendes bzw. mediales und literarisches Wissen von seiner eigenen Textualität als Materialität, seiner artifiziellen Verfasstheit und Gemachtheit,⁶⁷ was wiederum beispielsweise durch semiotische Praktiken hervorgehoben wird: z. B. 1. verwirrende vor- und rückwärtsgerichtete textuelle Bezüge (Voraus- und Rückschau)⁶⁸, 2. wie die »stete Überblendung buchstäblicher und metaphorischer Rede«⁶⁹ oder 3., als eine grundlegende Annahme in dieser Arbeit, wie der praktische Vollzug von widersprüchlichen und paradoxen ›Operationen‹ (Schiller) im Text nebst direkten und indirekten Techniken der Präsentation dieser ›Operationen‹, die außerdem mitunter erst dabei erzeugt werden. Denn schon Roland Barthes spricht laut Cornelia Ortlieb von »Wirklichkeitseffekten«, die aufgrund des »semiotischen Potentials« des Textes verursacht werden, das diese Art von ›Dingen‹ textuell erst erzeugt.⁷⁰ Interessant für den Zusammenhang dieser Arbeit ist, dass dieses sekundär ›erzeugte‹ »Reale« im Text nicht über »Referenzbeziehungen zu einer sinnlich wahrnehmbaren Außenwelt« (44) erreicht wird, sondern über einen »Überschuss,

67 Das Verfahren, auf das hier Bezug genommen wird, nennt sich ›Poetologie des Wissens‹ und »bezeichnet ein kulturwissenschaftliches Verfahren, das die spezifischen Korrespondenzen zwischen Wissen und Darstellungsweisen untersucht« (Zu lesen unter dem Eintrag Armin Schäfer: Poetologie des Wissens. In: Borgards u.a. (Hg.): *Literatur und Wissen* S. 36-41, Zitat auf S. 36). Es untersucht darüber hinaus die »rhetorische, literarische und mediale Verfasstheit von Objekten, Formen und Bereichen des Wissens als auch die Art und Weise, wie Ästhetik und Wissen ineinandergreifen«. (36) In den *Ästhetischen Briefen*, könnte man formulieren, lässt sich als eine experimentelle Anordnung des Textes auf der Grundlage von neuartigen Erkenntnisbedingungen beschreiben, was sich empirisch als Verschränkung von Wissen zwischen Ästhetischem und Literarischem beobachten lässt. Wissen ist somit nicht mehr nur an eine Philosophie, eine philosophische Ästhetik oder die ›reine‹ Wissenschaft bzw. an die Wissenschaftssprache geknüpft, sondern lässt sich auch unter den spezifischen ästhetischen Erkenntnisbedingungen von Literatur finden.

68 Dies unterscheidet ›kunstvolles, fiktionales Erzählen‹ (Literatur) qualitativ von ›sachlich-wissenschaftlichem Erzählen‹, vgl. Peter H. Marsden: Zur Analyse der Zeit. In: Peter Wenzel (Hg.): *Handbuch. Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier 2004, S. 89-110, hier S. 93f.

69 Vgl. Ortlieb: Materialität. S. 44. In ähnlicher Weise ist dies auch Paul de Man zufolge eine typische Verfahrensweise von Literatur.

70 Vgl. ebd.

der nicht in der symbolisierenden Rede der Erzählung aufgeht⁷¹ und der von Schiller selbst als »Ueberfluß a n d e m S t o f f e« und »als ästhetische Zugabe«⁷² bezeichnet wird.

Anhand Schillers *Ästhetischer Briefe* weist die vorliegende Arbeit nach, dass mithilfe des sinnprozessierenden Potentials der logischen Denkfiguren des selbstbezüglichen Paradoxons, des Widerspruchs, der Wechselwirkung und des Zirkels derartige »Wirklichkeitseffekte« des Ästhetischen »erzeugt« werden, indem das Ästhetische auf diese Weise als sekundär erzeugt »Reale selbst als Überschuss«⁷³ plastisch hervorsteht und mit Dieter Mersch *präsent* erscheint. Der offenkundige Kunstanteil in den *Ästhetischen Briefen* wird durch die strategische Anwendung dieser prozessualen Denkfiguren verursacht, was als literarische und semiotische Praxis performativ⁷⁴ in den Vordergrund tritt und die Schlussfolgerung nahe legt, dass man es mit *Literatur* zu tun hat.

Die vielfach diskutierte Frage nach dem Stellenwert der *Zirkel* im letzten Brief lässt sich ebenfalls plausibel vor dem Hintergrund dieses sinnprozessierenden Konstitutionsprinzips beantworten.

In dieser Studie geht es, als ein untergeordnetes Forschungsinteresse, auch um die Fragestellung, inwieweit Schillers Briefe *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* sich als empirisches Zeugnis einer neueren Entwicklung der Kunst und Literatur am Ende des 18. Jahrhunderts durch die experimentelle Einbindung prozessualer Sinnformen und Denkfiguren als Tropen in den literarischen Text lesen lassen. Mit Einschränkungen bzw. höchstens scheinbar sich verpflichtend, ihren eigenen epistemologischen Wert als *Ästhetik*⁷⁵ im Übergang zur Moderne und im Kontext von Wissenschaft und Philosophie zu positionieren, reflektieren und erforschen die *Ästhetischen Briefe* aber ihren Status eher unter der Perspektive von *Kunst* und *Literatur*, indem sie sich sinnprozessierend konstituieren.⁷⁶ Die *Ästhetischen Briefe* markieren dabei einen Schwellentext, so eine weitere These der vorliegenden Arbeit, der

71 Vgl. ebd. Das zweite Zitat bezieht sich auf eine Publikation von Roland Barthes. Ders.: *L'effet de réel*. In: *Communications* 11 (1968), S. 84–89.

72 Beide Zitate NA 20, S. 405.

73 Beide Zitate von Ortlieb: *Materialität*, S. 44.

74 Vgl. zum zugrunde liegenden Konzept der *Performativität* in der vorliegenden Arbeit Mersch: *Spur und Präsenz*, S. 24, und Gerald Posselt: *Katachrese. Rhetorik des Performativen*. München 2005, S. 68ff.

75 Vgl. dazu Mersch: *Epistemologien des Ästhetischen*.

76 Sinnprozessierend wird hier als Gegensatz zu fixiertem oder selektiertem Sinn gesetzt.

die Entwicklung der Differenzen des 18. Jahrhunderts vom Aufbrechen der dualistischen Denkweise⁷⁷ und Differenzlogik hin zu einer (mindestens) dreiwertigen, transdifferentiellen⁷⁸ Logik repräsentativ nachzeichnet und ebenso nachvollzieht. Insbesondere die Ausformung zirkulärer Prozesse von Sinn in der Literatur realisiert sich, das wird diese Arbeit zeigen, anhand der Ausprägung und Anwendung der prinzipiell binäre Differenzen aufhebenden logischen Denkfiguren des *Paradoxons*, der *Wechselwirkung*, des *Zirkels* (*Tautologie*) und des *Widerspruchs*. Diese Denkfiguren werden sowohl im historischen Umfeld der *Ästhetischen Briefe* in den Blick genommen, insbesondere im Vergleich mit zwei historischen Texten von Schillers theoretischen Vorgängern Johann Gottlieb Fichte und Johann Georg Sulzer und ihrer jeweiligen (wissenschafts-)sprachlichen Verwendungsweisen, aber auch anhand aktueller theoretischer und formalisierter Beschreibungsweisen nach Paul de Man, George Spencer Brown und Niklas Luhmann.

Als Phänomene dieser Entwicklung vom Paradoxwerden der binären Differenzlogik,⁷⁹ so argumentiert die vorliegende Arbeit im Anschluss an Niklas Luhmann, können hier in der beginnenden Phase des noch nicht vollkommen nach außen abgeschlossenen Kunst- und Literatursystems sowohl seine *noch* bestehende Fähigkeit, lockere semantische Verbindungen und Wechselwirkungen mit Referenzkontexten aus seiner Umwelt, z. B. aus dem philosophischen oder wissenschaftlichen System, einzugehen, gesehen werden, als auch seine sich aufgrund von Selbstreferenz und Selbstkontakt *schon* entwickelnden Formen von Sinn, die ihre eigenen konstitutiven Differenzen zugleich benötigen und hintergehen.⁸⁰ Insbesondere die logischen bzw. logisch-ästhetischen Wissensformen und Denkfiguren *Widerspruch*, *Paradoxon* und *Wechselwirkung* öffnen produktive Zugänge bei der Beschreibung

77 Die »in den *Kallias-Briefen* skizzierte Ästhetik [...] überwindet den modernen Dualismus«. Dieses Zitat stammt aus Wolfgang Welsch: *Schillers Ästhetik neu betrachtet. »Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung« – Ästhetik als Herausforderung der modernen Denkweise*. In: *Zeitschrift für deutschsprachige Kultur & Literatur*. Bd. 23 (2014). S. 431-452, Zitat auf S. 447.

78 Vgl. Anm. 61.

79 Vgl. Bernd Ternes: *Exzentrische Paradoxie. Sätze zum Jenseits zwischen Differenz und Indifferenz*. Marburg 2003.

80 Vgl. Ternes ähnliche Formulierung »nicht mehr etwas sein« oder »noch nicht etwas sein« im Zusammenhang mit seinem Ringen um eine Begriffsbestimmung einer »exzentrisch« gewordenen Paradoxie im Anschluss an Plessners Begriff der exzentrischen Positionalität (Ternes: *Exzentrische Paradoxie*, S. 31 und 46).

dieser kulturellen Entwicklung der Systemabschließung⁸¹ von Philosophie und Kunst, die erst Ende des 19. Jahrhunderts »endgültig« mit der Differenzierung von Natur- und Geisteswissenschaften durch Wilhelm Dilthey und im 20. Jahrhundert mit der Differenzierung von Wissenschaft und Literatur bei Charles Percy Snow vollzogen scheint.⁸² Aufgrund der Öffnungen der Systeme kommt es dabei zu Überlappungen und zum »Streit« um die Hoheitsrechte über den Bereich der Ästhetik und ihrer Funktionen, auf dessen »neuen« Terrain Fragen und Themen der Erkenntnis und der Wahrheit, des Wissens und der Wissenschaft anknüpfend an »alte« Disziplinen wie Logik, Rhetorik, Philosophie und Kunst neu verhandelt werden.⁸³

Diese »epistemologischen« Dynamiken, die von Wechselwirkungen, Transformationen und Paradoxien geprägt sind,⁸⁴ halten einen sicht- und beschreibbaren Einzug in die gestalterischen und dichterischen Formen der *Ästhetischen Briefe*. Diese lassen zunächst einen *scheinbaren* Konnex zwischen den Systemen Philosophie und Kunst aufscheinen, wobei die wissenschaftlichen und philosophischen Formen dem Text letztlich »bloß« als »Stoff«⁸⁵ dienen. Die vorliegende Arbeit vertritt die These der Dominanz des Dichtungs- und Kunstaspekts in den *Ästhetischen Briefen* und der höheren Plausibilität ihrer literarischen bzw. literar-ästhetischen Lektüremöglichkeit gegenüber der in der Forschung bisher dominierenden philosophisch-theoretischen Verortung des Textes. »Der ganze Mensch« »Schiller« bzw. der »unzuverlässige« »Briefeschreiber« spielt geradezu mit diesen Bildern und Formen von Wissen, Wissenschaft und Philosophie und überformt diese in Kunst und Literatur.

Denn wenn auch z. B. der Referenzbereich des Politischen oder des Philosophischen nicht mehr aus der Deutung der *Ästhetischen Briefe* wegzudenken ist,⁸⁶ ist sozusagen der Schlüssel zu ihrem (Selbst-)Verständnis: alle Inhalte im Text werden nicht negiert, aber in der Schwebe gehalten, indem diese als

81 So formuliert wohl am deutlichsten die Luhmannsche Systemtheorie in ihrem makrotheoretischen Entwurf jenen Einschnitt zwischen der Gesellschaft Alteuropas und der Moderne. Vgl. Niklas Luhmann: *Gesellschaftliche Struktur und semantische Tradition*. In: Ders.: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*. Bd. 1. Frankfurt a.M. 21998a [1993], S. 9-71, S. 27ff.

82 Vgl. Roland Borgards/Harald Neumeyer/Nicolas Pethes/Yvonne Wübben: Vorwort. In: Borgards u.a. (Hg.): *Literatur und Wissen*, S. 1.

83 Vgl. dazu das Kapitel *Historische Vorüberlegungen I* der vorliegenden Arbeit.

84 Vgl. Borgards/Neumeyer/Pethes/Wübben: Vorwort, S. 1.

85 Vgl. beispielsweise den 11. und den 22. Brief in den *Ästhetischen Briefen*.

86 Vgl. Riedel: *Philosophie des Schönen*, S. 67ff.

gleich gültig, *gleich* wert und als *gleich* wahrscheinlich im Sinne eines unendlichen ästhetischen Potentials und einer Fülle von unendlichen Möglichkeiten, diese zu literarischen Formen generieren zu lassen, hin- und dargestellt werden.

Alle Inhalte werden »wahr« in Bezug auf das Konzept der inhaltlich gefüllten »Bestimmbarkeit«, denn durch das Derivationsmorphem in »bestimmbar« werden alle bestimmten Aussagen über das Ästhetische in der symmetrischen Balance gehalten und das Suffix steht für die Bedingung seiner Ermöglichung. Der epistemologische Wert des Ästhetischen ist der »Grund der Möglichkeit von allen« (22. Brief).

Schiller »spielt« und »experimentiert« aus diesem Grund im Bereich bzw. Reich der Kunst mit philosophischen und anderen wissenschaftlichen Begrifflichkeiten sowie wissenschaftlichen Anordnungen und Argumentationsgepflogenheiten.

Dabei wird in der vorliegenden Arbeit ebenfalls im Anschluss an moderne Theorien über das Ästhetische die These vertreten, dass gerade in den modernen Begriffskategorien des *Ästhetischen* oder des *Literar-Ästhetischen*⁸⁷ explizit oder implizit auf Epistemologisches verwiesen wird.⁸⁸ Wenn in der vorliegenden Arbeit von »Literatur« die Rede ist, dann in einem ähnlichen Sinne wie Roland Borgards et al. in ihrem Handbuch *Literatur und Wissen* oder wie Eva Horn et al. in ihrer Herausgeberschrift *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*.⁸⁹ Denn nicht nur die Philosophie, auch die Literatur enthält Wissen, indem sie dieses aufgrund logischer und ästhetischer Operationen und wechselwirkender textueller Sinnprozesse ständig repräsentiert und reproduziert, aber auf ihre spezifische Weise gleichzeitig transformiert und somit ›Wissen‹ und seine Erkenntnisbedingungen nicht nur insgesamt reflektiert, sondern auch erst generiert – unter den Bedingungen des Möglichen und

87 Die Begriffe Ästhetisches und Literarästhetisches werden in der vorliegenden Arbeit in Bezug auf die *Ästhetischen Briefe* gleichermaßen verwendet: Schiller schreibt selbst von der *ästhetischen Kunst* im 15. Brief.

88 Vgl. Mersch: *Epistemologien des Ästhetischen* oder Paul de Man: *Ästhetische Formalisierung*. Kleists Über das Marionettentheater. In: Ders.: *Allegorien des Lesens*, S. 205-233, S. 212.

89 Vgl. Borgards u.a. (Hg.): *Literatur und Wissen*, S. 1f., 14f., 20 und 39 sowie Eva Horn/Bettine Menke/Christoph Menke (Hg.): *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*. München 2006, insbesondere wie der Begriff *Literatur* in Abgrenzung zur Philosophie hier in der Einleitung von Horn, Menke und Menke dargestellt wird, S. 7-14.

Wahrscheinlichen.⁹⁰ Während des Prozesses der Ausdifferenzierung in funktionale und autonome Systeme⁹¹ würden »die Möglichkeiten einer neuerlichen Synthese und also nach denkbaren Wechselwirkungen zwischen Wissenschaft und Literatur« erreicht.⁹² Die Entstehung des Ästhetischen als die Reaktion auf eine semantische Lücke scheint vonnöten, um dieses Feld moderner Denkmöglichkeiten, Sinnformierungen und Wechselwirkungen zwischen den Wissensformationen und -ordnungen abzudecken.

Zum inniger werdenden Verhältnis von der Kunst und den Wissenschaften und einer als »artistic turn« angedeuteten Wende⁹³ sei hier auch Dieter Merschs Monographie *Epistemologien des Ästhetischen* genannt, worin sich die *ēpistemē* der Künste gegenüber anderen Bereichen gerade in einem »anderen« Denken auszeichneten.⁹⁴ Dieses Wissen der Kunst sei ein

-
- 90 Vgl. Stefanie Buchenau: Die Einbindung von Poetik und Ästhetik in die Logik der Aufklärung. In: Astrid Bauereisen/Stephan Pabst/Achim Vesper (Hg.): *Kunst und Wissen. Beziehungen zwischen Ästhetik und Erkenntnistheorie im 18. und 19. Jahrhundert*. Würzburg 2009, S. 71-84, S. 79. Vgl. auch Ort: *Medienwechsel und Selbstreferenz*, S. 4. Claus-Michael Ort sieht ebenfalls die Möglichkeit zur Reflexion der Kunst nicht nur in »externen Reflexionsdiskursen« wie der philosophischen Ästhetik, sondern besonders auch in der Literatur selbst in Form von Selbstreflexion gegeben. Insgesamt verwundert es nicht, dass in einem Sammelband, der den Titel *Kunst und Wissen* trägt und sich noch laut Untertitel mit den *Beziehungen zwischen Ästhetik und Erkenntnistheorie im 18. und 19. Jahrhundert* befasst, ein Beitrag zu Schillers Überlegungen in der Matthisson-Rezension von 1794 zur »Übertragungsfähigkeit« (124) von Kunst als »symbolische Operation« (124) zu finden ist, womit die Fähigkeit von Kunst gemeint ist, äußere Natur, Empfindungen und Ideen darzustellen oder mithilfe ihrer aus dem Innern nach außen gerichteten Projektionen – artikuliert als ein »Hinüberspielen« zwischen »natürliche[r] Objektwelt und menschliche[r] Subjektivität« (124), um die äußere Natur zu »beseelen«. Es geht um Akte der Übertragung wie bei »metaphorischen Repräsentations- und Referenzprozeduren (*translatio, tropus*, Metapher, Metonymie und Allegorie usw.)«. Vgl. Wolfgang Riedel: Theorie der Übertragung. Empirische Psychologie und Ästhetik in der schönen Natur bei Schiller. In: Bauereisen/Pabst/Vesper (Hg.): *Kunst und Wissen*. Würzburg 2009. S. 121-138, S. 124.
- 91 Zur Kritik der »Emergenz« dieses Prozesses im 18. Jahrhundert als ein *kontext- und voraussetzungsloses Ereignis* vgl. Ingo Stöckmann: *Vor der Literatur. Eine Evolutionstheorie der Poetik Alteuropas*. Tübingen 2001, S. 367f.
- 92 Borgards/Neumeyer/Pethes/Wübben: Vorwort, S. 1.
- 93 Vgl. Kathleen Coessens/Darla Crispin/Anne Douglas: *The artistic turn: a manifesto*. Leuven 2009.
- 94 Vgl. Mersch: *Epistemologien des Ästhetischen*, S. 59.

›exzedentes‹ Wissen, eine Passage aus Überschüssen, die den Lücken, den nicht schließbaren Rissen und ›Zwischenräumen‹ entstammen, die ›unerwerbbar‹ (Nancy) und außerhalb jeder Repräsentation bleiben, um sich chronisch der diskursiven Rekonstruierbarkeit zu entziehen.⁹⁵

Gerade dieser Versuch soll hier aber unternommen werden: Die Studie wird die Möglichkeit erweisen, die Strategien des Literarischen, die selbstbezüglichen Paradoxa etc., als Wissen der Kunst dank ihrer formallogischen Operationalisierbarkeit nach Spencer Brown und Niklas Luhmann repräsentieren zu können und auf diese Weise das zu sagen, ›was nicht gesagt werden kann‹.⁹⁶

Eine »*Epistemologie des Ästhetischen*« oder »Ästhetisches Wissen« ist nach Mersch »Reflexionswissen« (58) über die Kunst bzw. »Forschung« im Ästhetischen, als einer spezifischen Weise zu denken« (57) und wäre demnach in »die drei Modi einer Forschung-über, Forschung-für und Forschung-durch [zu] unterscheiden.«⁹⁷ Von den ersten beiden Formen

abzugrenzen wäre das ›Durch‹, lateinisch ›per‹ und griechisch ›dia‹, das seine besondere Dimension dadurch erfährt, dass es das Mediale als Performativ einer Instauration adressiert, deren Kraft darin besteht, ›etwas‹ in die Welt zu bringen, hinzustellen und zu schaffen (poiein), sodass Kunst hier selbst zum Medium einer Wissensproduktion avanciert.⁹⁸

95 Mersch: *Epistemologien des Ästhetischen*, S. 59.

96 Vgl. Mersch: *Epistemologien des Ästhetischen*, S. 57.

97 Mersch: *Epistemologien des Ästhetischen*, S. 57. Merschs Vorschlag geht auf Christopher Fraylings Differenzierung zurück.

98 Mersch: *Epistemologien des Ästhetischen*, S. 58. Die ersten beiden Beschreibungen des Ästhetischen würden sein Verhältnis zur Kunst als sozusagen Sinngebendes für die Kunst oder als ein beigeordnetes System abbilden, das diesem Sinnofferten anbietet (Dorothea Englert), die letztere Beschreibung würde das ästhetische System mit dem Kunstsystem identifizieren. (Kyong-Sik Cho). Vgl. das Kapitel *Historische Vorüberlegungen I* in der vorliegenden Arbeit. Es kann hier nicht der Ort sein, eine genaue Begriffsbestimmung der (historischen) Ästhetik zu entwickeln. Vielmehr geht es um die (Verhältnis-)Bestimmung oder gegebenenfalls eine Revision des »Ästhetischen« in den *Ästhetischen Briefen* selbst, die sich im »Vollzug« offenbart und plastisch hervortritt oder sich nach Mersch in der eigenen ästhetischen Produktion »zeigt«. Vgl. Merschs Erläuterungen von einer Beschreibung des Ästhetischen, die sich in den letzten Jahren von der Rezeption zur Produktion entwickelt hat. (Mersch: *Epistemologien des Ästhetischen*, S. 12ff. Insofern rückt der Bereich des Ästhetischen für Dieter Mersch ebenfalls in den Einzugsbereich von Kunst, namentlich in den Bereich der ›künstlerischen Forschung‹ oder ›artistic research‹. Ebd., S. 27ff., auch S. 39.

Worum es aus dieser Perspektive betrachtet im Folgenden geht, ist die Deamentierung einer Bedeutung der *Ästhetischen Briefe* in dem Sinne, dass sie ›theoretisch‹ über die Kunst schreiben. Sie vollziehen eher den Blickwechsel Merschs in die Perspektivrichtung eines *Durch*: Durch die »Vielfalt seiner narrativen Stile« kristallisiert sich bei Schiller, was mit Paul de Man gesprochen auch eine *Epistemologie des Erzählens* genannt werden könnte⁹⁹ – in einem Aufsatz de Mans, der den bezeichnenden Titel *Ästhetische Formalisierung* trägt. Auch darin wird die »Verbindung zwischen Trope und Epistemologie« in den Vordergrund gerückt.¹⁰⁰

Schillers Ästhetisches im Bereich des Literarischen anzusiedeln, gewinnt also durch die genannten Faktoren und Beobachtungen sowie durch die zu zeigende strategische Anwendung dekonstruierender Widersprüche, Zirkelargumentationen und selbstbezüglicher Paradoxien an Plausibilität. Der Beitrag für die Schiller-Forschung würde in einer Re-Lektüre des ›Ästhetischen‹ bei Schiller im Verhältnis zu seinen textuellen literarischen Praktiken liegen, die man auf das darin enthaltene Potential neu befragen muss. Hieraus ergibt sich eine neue Perspektive auf den Text, die nicht die glatte Unterscheidung zwischen einer Kunsttheorie bzw. einer Regelpoetik Schillers einerseits und seinem poetischem Werk andererseits übernimmt und bestätigt, sondern für ein Drittes im fließenden Übergang zwischen Philosophie und Literatur plädiert, das sich aber eher auf der Seite der Literatur positioniert.

Das Ästhetische bei Schiller erhält durch die *Öffnung* von binären Differenzen zur (reflexions-)logischen Dreiwertigkeit semantische Überschüsse – den ›aesthetischen Ueberfluß‹ (Schiller) – durch die »ewige« Zirkulation und Oszillationen der Differenzen, deren Sinn sich nicht in der Eindeutigkeit und Sättigung von bestimmten Referenzkontexten erschöpft, sondern in der Gleichzeitigkeit von Referenz und Selbstreferenz prozessiert.¹⁰¹ Jenes Sinnprozessieren und das darin immer enthaltene ›Problem‹ der Paradoxie und der Selbstreferenz erweist sich dabei aber, so eine zentrale These dieser Arbeit, als ein elementares Konstituens des Schillerschen Literar-Ästhetischen.

99 Paul de Man: *Ästhetische Formalisierung*, S. 215. Dies ist ein Zitat Paul de Mans über einen Text von Kleist, der die »Epistemologie der Erzählung« in seiner Erzählung »untersucht« (ebd.)

100 Paul de Man: *Ästhetische Formalisierung*, S. 208.

101 Vgl. so oder so ähnlich die Verfasserin: Paradoxe Wiederholbarkeit.

Seine deutlich auf Literatur, ›Dichtung‹ und Kunst ausgerichteten Bestrebungen lassen sich in einer Vielzahl von Hinweisen im selben Text, innerhalb seines mathematisch-geschlossenen¹⁰², ganzheitlichen ästhetischen Aufbaus der Briefe und in einer Reihe von Kommentaren in eben diesem Text und anderen Texten und Paratexten¹⁰³, persönlichen Briefen und Briefwechseln, aber auch in intertextuellen Bezügen und Verweisen zwischen seinen Texten ablesen und nachweisen. Inwieweit diese Erkenntnis sich auch auf andere ästhetische Texte Schillers übertragen lässt, ist eine weitere damit verbundene Frage, der in der vorliegenden Arbeit in einem Ausblick nachgegangen wird. Die Tragweite von Carsten Zelles Einschätzung, dass alle ästhetische Texte Schillers eine konzeptuelle Ganzheit ausdrücken, wird in diesem Zusammenhang des Sinnprozessierens in der Literatur exemplarisch auf die Probe gestellt.

Thesen und Fragestellungen der Studie: Sinnprozessieren zwischen Referentialität und Selbstreferentialität in Kunst und Literatur

Die vorliegende Analyse geht von der These aus, dass sich der scheinbar als ›ästhetische Theorie‹ oder ästhetische Philosophie lesbare Inhalt der Briefserie Schillers aufgrund seiner textuellen Praxis der kalkulierten rhetorisch-logischen Widersprüche, Paradoxien und Zirkelargumentationen selbst dekonstruiert und so einen Blick auf seine selbstreferentielle, höchst selbstbezügliche und literarische Seite gestattet, die dadurch als weiterer Lektüremodus

102 Vgl. den Brief an Goethe vom 27. Februar 1795 (NA 21, S. 241).

103 Für das Konzept des Paratextes gilt hier Genettes Idee, dass »kein Text ohne Paratext auftritt« (Ortlieb: Materialität, S. 44). »Die ›paratextuelle‹ Umgebung eines Textes, die nicht [...] zu ihm selbst gehört, aber einen deutlichen Bezug zu ihm herstellt, wird durch die Texte gebildet, die ihn innerhalb eines Buches oder sonstigen Veröffentlichungskontextes begleiten. [...] *Paratext*, eine hybride Zusammensetzung [...] mit der Doppelbedeutung ›neben‹, ›gegen‹ und lat. *Textus* ›Gewebe‹, ›Geflecht‹ [...] ist eine Wortschöpfung von G. Genette [...]. Das Konzept des Paratextes, soweit es auf Genette zurückgeht, bezieht sich auf die Formen der Präsentation eines Textes vor der Öffentlichkeit. Es umfasst in Genettes Überlegungen nicht nur die Begleittexte in der Umgebung eines anderen, sondern auch die publizistische Darbietung eines Textes« (in: *Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Hg. von Harald Fricke. Bd. 2, neubearb. 3. Aufl. Berlin/New York 2000, S. 22).

neben der grammatischen Lesart nicht nur möglich, sondern aus Gründen der inneren Text-Logik notwendig erscheint.

Hierbei orientiert sich die vorliegende Arbeit bei der Analyse der in der Forschung festgestellten beiden widersprüchlichen Argumentationsstränge an dem Verfahren von Paul de Man, mit dem diese als zwei unterschiedliche Lektüren bezeichnet werden können, die sich gegenseitig torpedieren, ohne zu einer eindeutigen Synthese zu gelangen. Der Fokus der weiteren Analyse zielt darauf, derartige Differenzstrategien im Text als Teil eines Vollzugs von modernen literarischen Praktiken¹⁰⁴ in der ›ästhetischen Kunst‹ Schillers zu beschreiben und zu prüfen, auf welche Weise diese von einem Wissensumbruch am Ende des 18. Jahrhunderts zeugen.

Des Weiteren kann die vorliegende Untersuchung nachweisen, dass der Text bei selbstbezoglicher Lesart sein logisches Problempotential als textimmanente Strategie ebenfalls zur Hervorbringung seines Literarästhetischen benötigt und einsetzt. In der selbstreflexiven Anwendung seiner inhaltlichen Aussagen auf sich selbst durchläuft der Text einen unendlich zirkulären und reziproken Prozess von Paradoxierung und Paradoxieauflösung, wodurch der Schillersche Text im Sinnprozessieren zwischen Referentialität und Selbstreferentialität eine literarische Fiktion des Ästhetischen entwirft.¹⁰⁵

Es schließt sich die Frage an, ob die *Ästhetischen Briefe* ein literarästhetisches¹⁰⁶ Konzept bereitstellen, mit dem sich auch andere ästhetische Texte Schillers wie *Ueber Anmuth und Würde* oder *Ueber Naive und Sentimentalische Dichtung* lesen lassen.

Im Hinblick auf die These der Kunst und Literatur stellt sich der Zusammenhang wie folgt dar: Mit der Formung der Sprache, in dem *Wie* ihres Gebrauchs, zeigen die *Ästhetischen Briefe* performativ, dass sie Sprache sozusagen nicht als rein rhetorische Redeweise im Sinne antiker Rhetorikmodelle gebrauchen, sondern ihr Sinn innerhalb der rhetorischen und tropologischen Verfasstheit der Sprache sich erst auf einer Ebene zweiter Ordnung¹⁰⁷ in sei-

104 Z. B. im Anschluss an Schatzki 2002 und Reckwitz 2003; vgl. auch Mersch: *Epistemologien des Ästhetischen*, S. 11f.

105 Und zwar ganz im Sinne Gerard Genettes Unterscheidung fiktional/faktual in seinem Buch *Fiktion und Diktion* (1991).

106 Der Begriff des ›Literar-Ästhetischen‹ ist hier an Schillers Begriff der ›ästhetischen Kunst‹ angelehnt. Vgl. auch Anm. 87.

107 Hiermit ist eine Art mathematische Ordnungsebene gemeint: Bernd Ternes ›paraphrasiert‹ die letzten Sätze aus Spencer Browns Buch, die die Ebene ›erster Ordnung‹ fol-

ner selbstbezüglich paradoxen Anwendung entfaltet. Die Sprache der Kunst und Literatur performiert gleichzeitig das, was mit ihr zum Ausdruck gebracht wird, aber nicht auf ihrer ersten Ebene, da man es dort noch nicht festmachen kann. Die zahlreichen Beispiele aus der Forschung belegen diese Problematik.

In der vorliegenden Arbeit geht es also nicht darum, Schillers Paradoxien zu umgehen oder zu *entparadoxieren*¹⁰⁸, sondern die spezifischen Funktionen dieser Denkfiguren und der Widersprüche im Text zu bestimmen.

Alle Faktoren zusammen genommen – die Unbestimmtheit des Systemcharakters der Ästhetik bzw. der zweifelhafte Status der *Ästhetischen Briefe* als Kunstphilosophie, die philosophisch unbefriedigende und unauflösbare, weil nicht mehr in referenzfähigen und differenten Sinn zerlegbare Paradoxie, die grundlegende Problematik von Differenz – alle Faktoren zusammen genommen ergeben ein Bild eines gegen Ende des 18. Jahrhunderts einsetzenden Prozesses der Sinnerfahrung, das zugleich den Horizont von einer eindeutigen und stabilen Erfahrung bzw. Verschmelzung von Sinn öffnet hin zu einer zirkulierenden Zerstreung und einem Prozessieren von Sinn, dessen Potential der Vermittlung von indirektem Wissen *in* der Kunst gleichzeitig *durch* die

gendermaßen beschreiben würden: »Daß es keine Möglichkeit des Seins denn das Möglichsein gibt (das seinerseits notwendig auf bestimmter Blindheit ruht), man also nicht wählen kann zwischen appear und disappear von Welt und Selbst« (Ternes: *Exzentrische Paradoxie*, S. 46). Ein weiteres Verständnis ist an die Erkenntnis des Mathematikers Kurt Gödels angelehnt, die in seinem Unvollständigkeitssatz ausgedrückt wird, der auch das »Gödel-Paradox« genannt wird. Das besagt, dass es auf derselben (ersten) Ebene eines wie auch immer gearteten (z.B. mathematischen) Systems immer Aussagen gibt, die nicht beweisbar sind, zumindest nicht ohne sich in einen Widerspruch zu verstricken, so dass man immer auf eine Ebene höher gehen müsste, auf eine Meta-Ebene, auf der sinnvolle Aussagen über die Ebene erster Ordnung möglich sind. Diese lassen sich aber ihrerseits nicht mehr auf der Ebene 2. Ordnung beweisen. Von dort aus müsste man dann wieder auf eine Ebene höher gehen und wieder auf eine höher und so weiter. Selbst Außerirdische könnten nicht alles über das Universum wissen, denn auch ihre Erkenntnis hätte Grenzen. Denkbar wäre hier nur wieder eine Instanz, wie z.B. Gott selbst, die allwissend alle Ebenen gleichzeitig umfasst und durchdringt. Vgl. beispielsweise zur Suche nach göttlicher Transzendenz in »der Intensitätsgenerierung durch Einsatz von Paradoxien« Kierkegaard zit.n. Ternes: *Exzentrische Paradoxie*, S. 110.

108 Dies hat Methode, und Niklas Luhmann nennt dieses Verfahren Entparadoxierung und Asymmetrisierung des Sinns. Vgl. dazu die Verfasserin: Sinn und Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. 7.Aufl. Frankfurt a.M. 1999, S. 107. Vgl. das Kapitel *Sinnprozessieren II* in der vorliegenden Arbeit.

Kunst erfahrbar wird. Die Fragestellung dieses Dissertationsprojekts ist, wie sich Sinn und zirkuläres Sinnprozessieren in der Ambivalenz zwischen Referenz und Selbstreferenz am empirischen Beispiel des Schillerschen Textes als Literatur ausformt.

Ein weiteres Ziel dieses Dissertationsprojekts wird es ebenfalls sein, die fließenden Formen der konstitutiven Differenzen innerhalb literarischer Kunstpraxis am Beispiel der *Ästhetischen Briefe* als Entwicklungsformen eines sich abschließenden Kunstsystems nachzuzeichnen. Die Besonderheit der Verwendung dieser Sinnformen in den *Ästhetischen Briefen* ist vielleicht genau dem Umstand zu verdanken, dass sie an der epochalisierenden Schwelle von Differenzierung und sich entwickelnder Selbstreferentialität entstehen. Differenz und Differentialisierung sind die von nun an sich durchsetzenden Kulturerfahrungen und Wissensformierungen, die aber nicht statisch einsetzen, sondern sich als brüchige und von Spannungen und Rückentwicklungen geprägte Prozesse herausstellen. Die Untersuchung des Entstehungskontextes der *Ästhetischen Briefe* – angefangen 1. von der Beschreibung der die *Ästhetischen Briefe* umgebenden historischen Konzepte des Ästhetischen, 2. die Beschreibung der entstehenden Denk- und Wissensfiguren wie Wechselwirkung, Paradoxon, Widerspruch und Zirkel und bis 3. hin zur Beschreibung von semantischen Überschüssen, Freiheitsgraden und Mehrwerten aufgrund von Differenzproblematiken und des sich zunächst nur ›spürbar‹ ankündigenden Übergangs von zweiwertigen zu drei- und mehrwertigen Logiken – soll eine literar-, kunst- und kulturhistorische Einordnung des Ästhetischen bei Schiller angesichts seiner spezifischen Art und Weise des literarischen Sinnprozessierens und -verschiebens ermöglichen.

Aus dieser Perspektive ergibt sich die drängende Frage, wieso Friedrich Schiller mit seinem paradoxen Konzept des Ästhetischen ein derart gegenläufiges Projekt zu anderen philosophischen Ästhetiken verfolgt, das eben nicht an die Tradition der Ästhetiken als Kunsttheorie und -philosophie anschließt, sondern Kunst und Kunstbeschreibung in unendlich zirkulierende Wissensformen zerfließen lässt. Nicht zuletzt scheint dabei ein Zugang über die Denkfiguren wie Paradoxie und Wechselwirkung ein viel versprechender Ansatz zu sein, um grundlegende Konzepte wie Ästhetisches, Kunst und Literatur wieder zu überdenken.

Aufbau der vorliegenden Arbeit

In der *Einleitung* wurden die zentralen Fragestellungen und Argumentationslinien der vorliegenden Studie präsentiert sowie die These, dass Schillers *Ästhetische Briefe* eher als Literatur und nicht als Philosophie zu verstehen seien, und einzelne damit verbundene Hypothesen und daran anschließende Fragen und Fragestellungen vorgestellt. Zu diesem Zweck wurden bereits hier zentrale Begriffe dieser Arbeit ansatzartig umrissen: das ›Ästhetische‹, ›Widerspruch‹, ›Paradoxon‹, ›Wechselwirkung‹ und ›Zirkel‹. In den weiteren Kapiteln dieser Studie sollen die einzelnen Begriffe mit Blick auf ihr heuristisches Potential für eine systematische Einordnung der *Ästhetischen Briefe* mithilfe unterschiedlicher theoretischer Perspektiven geklärt werden. Der Versuch einer Annäherung an die Begriffe der *Literatur* und des *Literarischen* erfolgt an mehreren Stellen im Verlaufe dieser Arbeit insbesondere auf der Grundlage von Ansätzen von Paul de Man und ihrer konzeptuellen Weiterentwicklung und Deutung durch Eva Horn, Bettine Menke und Christoph Menke sowie einigen Überlegungen von Dieter Mersch.

Im Anschluss an dieses Kapitel werden Hinweise zur *thematischen Eingrenzung* des Forschungsgegenstands gegeben, die im Einzelnen erläutert werden. Die Einleitung schließt mit einigen *methodischen Vorüberlegungen* zu den beiden Differenztheorien nach Paul de Man und Niklas Luhmann ab, deren Kombination sich für eine Analyse der *Ästhetischen Briefe* eignet, da sich der zu untersuchende Text als Forschungsgegenstand der vorliegenden Studie in seiner Komplexität einzelner Beschreibungsmodelle entzieht und es daher einer polyperspektivischen Annäherung bedarf.

Nach einem grundlegenden Überblick über die zentralen und wiederkehrenden Thesen und ›Lager‹ der *Schiller-Forschung*, die, wie gezeigt werden soll, teilweise die in den *Ästhetischen Briefen* bereits angelegten Widersprüche und Angebote zur Referentialisierung übernehmen und diese in ihren Theorien widerspiegeln, kommt es in ihren Argumentationsführungen oft selbst zu logisch problematischen Implikationen. Eine daraus resultierende Konsequenz ist die Schwierigkeit, Schillers ›Theorie‹ oder Philosophie des Ästhetischen rekonstruieren zu können. Im Anschluss an ein den *Stand der Forschung* zusammenfassendes *Resümee* wird die These aufgrund der gewonnenen Erkenntnisse noch einmal spezifiziert: Mit Paul de Man und Eva Horn, Bettine Menke

und Christoph Menke¹⁰⁹ wird der Vorschlag, *Literatur als Rahmen* für die *Ästhetischen Briefe* zu setzen, unterstützt.

Im Vordergrund der *Historischen Vorüberlegungen I* steht zunächst eine Konzeptualisierung und Problematisierung der Kategorie der ›Ästhetik‹ oder des ›Ästhetischen‹ als historischem Begriff, wie er seit dem 18. Jahrhundert gebraucht wird und zu verstehen ist. Es sollen für diesen Zweck einige verschiedene historische Grundannahmen für das ›Ästhetische‹ herausgestellt werden, die bis heute im Diskurs über das ›Ästhetische‹ Geltung besitzen und diese Traditionslinien sowie ihre philosophischen und theoretischen Implikationen beerben. Diese teilweise nicht mitreflektierten oder unausgesprochenen Prämissen in Bezug auf das ›Ästhetische‹ oder die ›Ästhetik‹ sind insofern für die Analyse der *Ästhetischen Briefe* von Relevanz, da sie in der Regel dazu führen, dass letztere bis heute im Feld der *philosophischen Ästhetik* oder der *philosophischen Kunsttheorie* verortet werden.

Im Anschluss daran werden auch in einem zweiten Teil *Historische Vorüberlegungen II* die Begriffe des *Widerspruchs*, der *Wechselwirkung*, des *Paradoxons* und des *Zirkels* im 18. Jahrhundert sowohl im Hinblick auf den Stand der Logik und ihren Formalisierungsmöglichkeiten zu jener Zeit als auch ihr problematischer wissenschaftlicher und philosophischer Umgang mit diesen historisch hergeleitet. Höchstwahrscheinlich hatte Schiller durch seine Karlschulzeit Kenntnis dieser ihm vorausgegangenen Begriffs- und Wissenskulturen. Diese ›Kulturen‹ sollen eingehender dargestellt werden, da begriffliche Bezüge zu dieser Art von Wissenschaftssprache in den *Ästhetischen Briefen* häufig auftreten. Insbesondere der offensichtliche Einfluss der logischen Formen der Paradoxie und Wechselwirkung auf die *Ästhetischen Briefe* aus Schillers unmittelbarem philosophischen und wissenschaftstheoretischen Kontext wird hier veranschaulicht – und hier wird besonders auf Begriffsbestimmungen verwiesen, die den konzeptuellen Federn Fichtes und Sulzers entstammen.

Nach einer historischen Herleitung problematischer Sinnprozesse, die im Hinblick auf das Ästhetische den Befund eines semantischen Überschusses oder Mehrwerts zutage fördern und die aufgrund eines zweiwertigen Umgangs mit einer entstehenden Differenzproblematik im 18. Jahrhundert freigesetzt werden, wird also unter Rekurs auf die beiden ausgewählten historischen Texte von Johann Gottlieb Fichte und Johann Georg Sulzer exemplarisch Schillers Lektürehorizont skizziert. Dies soll der Legitimation des hier gewählten Ansatzes dienen, speziell die Wissenskonzepte und logischen Denk-

109 Horn/Menke/Menke: *Literatur als Philosophie*, S. 7-14 (Einleitung).

figuren *Paradoxon*, *Widerspruch*, *Wechselwirkung* und *Zirkel* in seinem Text zu untersuchen.

Im Kern der vorliegenden Arbeit steht die eingehende Analyse einer Symptomatik des spezifischen Sinnprozessierens und der texteigene Umgang mit den feststellbaren problematischen Differenzen und Sinnformen in den *Ästhetischen Briefen* anhand der Anwendung zweier methodischer Zugänge – der dekonstruktiven Analysetechnik de Mans und der von Luhmann geprägten Systemtheorie.

Die These, dass Schillers *Ästhetische Briefe* als Literatur verstanden werden können, wird höchst plausibel und drängt sich angesichts dessen geradezu auf, dass immer wieder theoretische und philosophische Probleme in der Forschung auftauchen bzw. reflektiert werden. Jene (Selbst-)Reflexion eben dieser ›Problemschleifen‹ ist interessanterweise schon im untersuchten Text selbst vorhanden und wird dort, wie deutlich werden wird, absichtsvoll und strategisch eingesetzt, was anhand prägnanter Textstellen bzw. anhand sowohl expliziter als auch impliziter Hinweise in ausgewählten Textsequenzen nachgewiesen werden soll.

Im ersten Hauptkapitel *Sinnprozessieren I* wird mit Paul de Mans *Theorie der Lektüre*¹¹⁰ zunächst die Argumentationsführung hauptsächlich des textinternen ›Beweises‹ in den *Ästhetischen Briefen* analysiert. Es soll gezeigt werden, wie zwei Lektürestränge, die hier so bezeichneten *Wechsel-Lektüren*, herausgearbeitet werden können, die ein wörtliches und theoretisches Verständnis des Textes verhindern und den Fokus auf seine rhetorische und höchst selbst-reflexive Seite richten.

Diese Arbeit schließt sich der Auffassung an, dass die paradoxe Selbstbezüglichkeit ein spezifisches Merkmal von Literatur ist.¹¹¹ Diese wird in Schillers Text *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* in argumentationslogischer Hinsicht über widersprüchliche und paradoxe Aussagen erzeugt. Denn Äußerungen über die Bestimmung von Schönheit und des Ästhetischen machen keinen Sinn, wenn in demselben Text gesagt wird, dass Schönheit nicht bestimmt werden kann. Die eigenen Äußerungen in den *Ästhetischen Briefen* wer-

110 Paul de Man: *Allegorien des Lesens*, S. 2.

111 Vgl. zur Selbstbezüglichkeit von Literatur auch Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Simone Winko: Radikal historisiert: Für einen pragmatischen Literaturbegriff. In: Dies. (Hg.): *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin/New York 2009 und Horn/Menke/Menke: *Literatur als Philosophie*, S. 3-37, hier S. 10.

den mehrfach negiert und damit praktiziert. Der Verfasser der Briefe macht also mit Worten *Dinge*, die dem Inhalt dieser Worte widersprechen.¹¹²

Einige Grundannahmen Jacques Derridas werden in diesem zentralen Analysekapitel in einem weiteren Schritt mitbeleuchtet und fließen in die Argumentation dieser Studie mit ein. Da man de Mans und Derridas theoretische Arbeitsweisen als *Dekonstruktion* bezeichnet hat, könnte man den methodischen Zugang dieser ersten Analyse der *Ästhetischen Briefe* unter diesem

Schlagwort zusammenfassen, [...] eine Vorgehensweise, die Paul de Man jedoch bereits vor Jacques Derridas philosophischer Entfaltung dieses Begriffs praktiziert hat. Im Falle Paul de Mans ist die begriffliche Charakterisierung seines Vorgehens zusätzlich erschwert dadurch, daß die Theorie nie losgelöst von den Texten, an denen sie gewonnen wird, betrachtet werden kann.¹¹³

Nach dem Vorbild seiner Kleist-Analyse werden hier Paul de Mans verwendete Begrifflichkeiten und Denkanstöße für die Analyse der *Ästhetischen Briefe* experimentell erprobt, um dem besonderen Umstand, dass Schillers Text vor rhetorischen Figuren und Tropen nur so ›wimmelt‹, Rechnung zu tragen und um diesen tropologischen Charakter der *Ästhetischen Briefe* eingehend herauszuarbeiten.

Derridas Verständnis der ›Spur‹ erweitert diese Analyse. Es wird der Versuch unternommen, die ›Spur‹ der ›Schönheit‹ und des ›Ästhetischen‹ der *Ästhetischen Briefe* nachzuzeichnen. Die Frage ist, ob sich eine etwaige Bestimmung oder Definition von ›Schönheit‹ und des Ästhetischen in den *Ästhetischen Briefen* finden lassen oder diese sich eher hinter einer unhintergehbaren ›Nachträglichkeit, Supplementarität und Nichtpräsenz‹¹¹⁴ (Derrida) ihrer Spuren verbergen. Eine weitere Möglichkeit, dieser Frage nachzugehen, könnte der Annahme folgen, dass die ›Spur‹ der Schönheit hier eher im Sinne Dieter Merschs in ihrer materialen Beschaffenheit und materialen Präsenz aus der Textur selbst heraustreten und auf diese Weise selbst *performativ* erscheinen

112 Vgl. Niederhoff: *Rule of Contrary*.

113 Aus dem Klappentext der von Werner Hamacher und Peter Krümme übersetzten deutschen Ausgabe der *Allegories of Reading* (Paul de Man: *Allegorien des Lesens*, S. 2).

114 Dieter Mersch: Spur und Präsenz. Zur ›Dekonstruktion‹ der Dekonstruktion. In: Susanne Strätling/Georg Witte (Hg.): *Die Sichtbarkeit der Schrift*. München 2006, S. 21-39, S. 22.

könnte.¹¹⁵ Auch das Verhalten des Textes in Bezug auf seine eigenen Aussagen werden als Antworten auf textintern aufgestellte Gesetzmäßigkeiten untersucht, um zu sehen, auf welche Weise oder mit welchen Textstrategien der Text diese befolgt, nicht einhält oder gar bricht. Es wird mitunter dabei um die Beantwortung der Frage gehen, inwieweit diese Strategien des Textes als literarische Strategien verstanden werden können.

Das Kapitel *Sinnprozessieren II* beginnt mit einer eher formallogischen Herleitung der Begriffe *Selbstreferenz*, *Sinn*, *Tautologie*, *Selbstreferenzunterbrechung/Asymmetrisierung*, *Widerspruch* und *Paradoxon* nach Luhmann in der Nachfolge Spencer Browns. Anhand ihrer Prämissen erfolgt eine weitere Analyse des Textes unter dieser zweiten Perspektive.

Die Beschreibungsmodelle der *Dekonstruktion* und der *Systemtheorie* nach Luhmann sind den beiden hauptsächlichen Analyse-Kapiteln erläuternd vorangestellt. Dabei werden die hier verwendeten Beschreibungsinventarien in ihrer Komplexität reduziert und nur die für den Text relevanten begrifflichen Konzepte vorgestellt.

Im Anschluss an das zweite Analysekapitel folgt in einem dritten und kürzeren Teil ein Überblick über die wichtigsten selbstreferentiellen Metakommentare im Text. Bei der Darstellung der selbstreferentiellen Verweise folgt die Analyse dem der Systemtheorie folgenden Ansatz von Winfried Nöth, der von *Graden der Selbstreferenz* ausgeht. Diese sollen Aufschluss über die These geben, ob der Text tatsächlich und explizit einer selbstreferentiellen und selbstbezüglichen Argumentationslogik folgt. Auch Schillers eigene Kommentare sowie intertextuelle Verweise in weiteren Quellen und Paratexten lassen ein deutliches und spezifisches eigenes Verständnis der *Ästhetischen Briefe* und anderer ästhetischer Texte, die er verfasst hat, zutage treten. Es wird in diesem Abschnitt darum gehen, auf der Grundlage von den Erkenntnissen dieses Kapitels einschätzen zu können, ob die Metakommentare im untersuchten Text und die eigenen Kommentare Schillers die *Ästhetischen Briefe* eher im Lichte einer literarischen Darstellungsform aufscheinen lassen.

Die Ergebnisse der einzelnen Analysen aus den Kernkapiteln der Arbeit sollen im sechsten und letzten Kapitel eine abschließende Einordnung der *Ästhetischen Briefe* vornehmen. Dabei soll die Bewertung auch die Ergebnisse

115 Vgl. auch zur Kritik Dieter Merschs an dem Begriff der ›Spur‹ von Derrida: Mersch: Spur und Präsenz, S. 29. Eine Definition des Begriffs *Performativität* findet sich hier als ›Vollzug‹. S. 24.

des kulturhistorischen Vergleichs mit den die *Ästhetischen Briefe* umgebenden Wissens-Kontexten berücksichtigen.

Es werden dabei insbesondere Schillers eigene Ebene der Beschreibung und seine eigenen spezifischen und beschreibungsrelevanten Parameter bei einer abschließenden Schlussbetrachtung und Klärung der in der vorliegenden Arbeit relevanten Begriffe wie des ›Widerspruchs‹, der ›Wechselwirkung‹, des ›Paradoxons‹ und des ›Zirkels‹ ihre Berücksichtigung finden.

Im *Ausblick* wird in Ansätzen der Versuch unternommen, die wichtigsten Ergebnisse und Erkenntnisse der vorliegenden Studie auch auf andere ›philosophische‹ oder ›ästhetische‹ Schriften Schillers zu übertragen, um die Fruchtbarkeit der hier vorgestellten Thesen für eine mögliche Anwendung auf weitere Texte Schillers zu überprüfen. Hierbei beschränkt sich die vorliegende Arbeit exemplarisch insbesondere auf die Texte *Über naive und sentimentalische Dichtung* und *Über Anmut und Würde*, die gemeinsam mit den *Ästhetischen Briefen* als »Die großen Abhandlungen« Friedrich Schillers in der Weimarer *Nationalausgabe* zusammengeführt sind.

Thematische Eingrenzung

Indem in der vorliegenden Arbeit der Fokus auf der hier aufgestellten These liegt, dass der Geltungsbereich der *Ästhetischen Briefe* insbesondere innerhalb des Rahmens der Literatur zu finden ist, grenzt sie sich von Zuschreibungen der *Ästhetischen Briefe* auf den ›engen‹ Bereich der philosophischen Ästhetik, der Kunstphilosophie und Kunsttheorie, der im Grunde erst in dieser spezifischen Form durch Hegel geprägt wurde,¹¹⁶ eindeutig ab.

Es soll hier auch nicht der Ort sein, den Systemstatus des Ästhetischen im 18. Jahrhundert neu einzuordnen; es geht hier um die Beschreibung oder gegebenenfalls eine Revision des ›Ästhetischen‹ in Schillers *Ästhetischen Briefen* und ausblickartig auch in weiteren ästhetischen Schriften dieses Autors.

Abgrenzen möchte sich diese Arbeit auch von der These, dass das Ästhetische Schillers eine ›Kunsttheorie‹ im Sinne einer theoretischen Selbstthematisierung der Kunst darstellt.¹¹⁷ Auf das ›Ästhetische‹ bei Schiller wird hier als ein Erzeugnis von Kunst bzw. Literatur reflektiert, das sich innerhalb der

116 Vgl. das Kapitel über die Ästhetik im Kontext des 18. Jahrhunderts mit dem Titel *Historische Vorüberlegungen I* in der vorliegenden Arbeit.

117 Vgl. Cho: *Selbstreferentialität und Literatur*.

Grenzen der *Ästhetischen Briefe* ›abspielt‹ und dessen charakteristische Wirkungsweise mit dem Ansatz von Paul de Man untersucht wird.

Auch distanziert sich die vorliegende Studie in aller Deutlichkeit von der These des argumentativen oder theoretischen ›Scheiterns‹ der *Ästhetischen Briefe* oder von der These des ›Fragmentarischen‹ seiner Konstruktion, da hier von einer höchst kunstvollen und in sich geschlossenen Textkonstruktion ausgegangen wird, in der intendierte Widersprüche und paradoxe Schleifen im Text strategisch angewendet und für neu entstehende Sinnformierungen genutzt werden, während dieselben ›Operationen‹ zusätzlich im Text reflektiert werden und auf diese Weise von einer selbstreflexiven Textpraxis zeugen.

Weiterhin wird eine ›doppelte‹ oder ›duale‹ Ästhetik anders verstanden als beispielsweise im Handbuch von Luserke-Jaqui, wo das ›dualistische Denken Schillers‹¹¹⁸ eher im Inhalt der *Ästhetischen Briefe* festgemacht wird. Durch Schillers Anwendung selbstbezüglicher und prozessualer Denkfiguren müsste man wohl von einem drei- oder mehrwertigen Ästhetischen sprechen.

Diese Arbeit unterscheidet sich des Weiteren von anderen Ansätzen in der Betrachtung des Paradoxons als rein »rhetorische Gedankenfigur«¹¹⁹ im Sinne eines rhetorischen Rede- und Stilmittels. An das Konzept des logischen und selbstbezüglichen Paradoxons nähert sich die vorliegende Arbeit polyperspektivisch mithilfe unterschiedlicher methodischer Blickrichtungen und im historischen Vergleich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an. Neben seiner ›rhetorischen‹ Verwendung durch Schiller, die in dieser Bezeichnung hier über die Auffassung einer klassischen Redekunst hinausgeht und eher mit einer ›tropologischen Verfasstheit‹ im Sinne de Mans verstanden wird, steht das Paradoxon als logische Denkfigur auch für das Auslösen von Sinnprozessen, die erst auf einer zweiten Ebene wieder Sinn machen können. Darüber hinaus gilt es hier angelehnt an de Man und Menke als ein Zeichen von literarischer Selbstbezüglichkeit.

Dieses Projekt nimmt darüber hinaus Abstand von jeglichen Versuchen, entweder einen bestimmten, direkten und eindeutigen Referenzkontext der *Ästhetischen Briefe* ausloten zu wollen, die diese auf einen eindeutigen Sinn hin lesen lassen, oder die Versuchung, den Zweck der (theoretischen) Begründung

118 Zelle: Über die ästhetische Erziehung, S. 428.

119 Berghahn: Schillers philosophischer Stil, S. 314. Berghahn schreibt, dass das stilistische Mittel des Chiasmus »nur eine Gedankenfigur unter anderen (wie dem Paradoxon und der Ironie)« sei.

der Selbstreferentialisierung der Kunst in den Bemühungen seiner ästhetischen Kunstbeschreibung sehen zu wollen.¹²⁰ Es nimmt eher die fließenden Formen dieser Differenz Referenz/Selbstreferenz in den Blick.

Ein weiterer wichtiger Punkt, der an dieser Stelle erwähnt werden muss, ist, dass es hier nicht für zielführend befunden wird, einen direkten Vergleich zwischen den Augustenburger Briefen und den *Ästhetischen Briefen* anzustrengen.

Inzwischen hat die These mehr Geltung erhalten, dass ein enger und in- zwischen mehrfach bestätigter Zusammenhang zwischen den vorausgegan- genen Augustenburger Briefen und den *Ästhetischen Briefen* besteht, so dass es wichtig ist, kurz darauf hinzuweisen und darauf einzugehen.¹²¹

Nicht, dass man hier den Wert dieser Bemühungen in irgendeiner Wei- se schmälern möchte, im Gegenteil, diese Art von Quellenforschung ist ein wertvoller und unerlässlicher Beitrag zur Schillerforschung.

Nach der Meinung, die in dieser Arbeit vertreten wird, handelt es sich bei den beiden Texten nichtsdestotrotz um zwei eigenständige und voneinander unabhängige Texte, so dass die *Ästhetischen Briefe* hier einer gesonderten Be- trachtung unterzogen werden.

Diese These der Unabhängigkeit dieser Texte voneinander soll im Folgen- den kurz erläutert werden und sieht sich von einer Reihe nicht unwesentlicher Argumente gestützt. Und zwar wurden die Augustenburger Briefe von Fe- bruar bis Dezember 1793 als Antragstellung konzipiert, um von dem Prinzen Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg (kurz: Prinz von Augustenburg) eine notwendige Finanzausage zu bekommen. Dar- in beabsichtigte er den Prinzen davon zu überzeugen, ihm einen Auftrag für die Produktion einer Kunsttheorie zu erteilen, mit dem Argument, dass er als Künstler für diese Aufgabe geradezu prädestiniert sei. Man könnte in dieser PR-Maßnahme in eigener Sache auch den Versuch sehen, über den Umstand ›hinwegzutäuschen‹, dass er eben kein Philosoph ist. Er schreibt:

120 Vgl. dazu vor allem die systemtheoretisch arbeitenden Studien von Cho: *Selbstreferen- tialität der Literatur*, Disselbeck, Klaus: *Geschmack und Kunst. Eine systemtheoretische Stu- die zu Schillers Briefen ›Über die ästhetische Erziehung des Menschen‹*. Opladen 1987; Eng- lert: *Literatur als Reflexionsmedium* und Plumpe: *Ästhetische Kommunikation I*, S. 115ff. (Vgl. so oder so ähnlich die Verfasserin: Sinn).

121 Riedel: *Philosophie des Schönen*, S. 68. Riedel verweist auf Peter-André Alts zweibän- dige Schiller-Biographie, in der den Augustenburger Briefen »ein eigenes großes und perspektivenreiches Kapitel« gewidmet ist. Vgl. auch Zelle: *Geschmack im Vortrag* im selben Band.

Für jetzt zwar kann ich bloß einige flüchtige Ideen dazu liefern, weil mein Beruf zum Philosophiren noch sehr unentschieden ist, aber ich werde suchen, ihn mir zu geben. Zu Gründung einer Kunsttheorie ist es, dünkt mir, nicht hinreichend Philosoph zu seyn; man muß die Kunst selbst ausgeübt haben, und dieß, glaube ich, giebt mir einige Vortheile über diejenigen, die mir an philosophischer Einsicht ohne Zweifel überlegen seyn werden.¹²²

Interessanterweise schreibt Schiller, er werde »suchen« und nicht versuchen, sich den Beruf eines Philosophen »zu geben«.

Die Augustenburger Briefe sind als »echte« Briefe geschrieben, an einen »realen« Empfänger adressiert und verschickt und mit Orts- und Zeitangaben versehen worden, beispielsweise steht über dem ersten Brief »Jena, den 9. Februar 1793, Sonnabend«.¹²³

In den *Ästhetischen Briefen* lässt sich kein expliziter oder »realer« Adressat finden. Die *Ästhetischen Briefe* enthalten auch kein Datum, keinen Ort, keinen Absender oder irgendeine Sendungsabsicht und die Anzahl der Briefe stimmt nicht mit den Augustenburger Briefen überein.

Die hinsichtlich ihres Sinns und Zwecks grundverschiedenen Briefe müssen auch inhaltlich keineswegs übereinstimmen, wenn sie aus verschiedenen Absichten heraus geschrieben wurden.

Die *Ästhetischen Briefe* sind von Schiller in einer von ihm selbst niedergelegten Absicht geschrieben worden, ohne einen »echten« und in die Wirklichkeit hinausweisenden Referenzbezug und außerhalb von »Zeit und Raum« gelesen werden zu können. Das sagt Schiller explizit in einem Kommentar in den *Horen*, der als Anleitung zu ihrer Lektüre verstanden werden kann, wo er schreibt, dass er alles, was eine »Beziehung« hatte, »für nöthig fand zu unterdrücken«, da es ihm nur um die »epistolarische Form« ginge.¹²⁴

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Andreas Anglet eher wie zufällig anmerkt, dass sich die *Ästhetischen Briefe* durch ihre »kunstpsychologische Diätetik« immer weiter von den Augustenburger Briefen »entfernen«

122 Vgl. den 1. Brief der Briefe an den Prinzen Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg vom 9. Februar 1793. (Schiller, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Mit den Augustenburger Briefen, hg. von Klaus L. Berghahn. Stuttgart 2000, S. 128.)

123 Ebd., S. 127.

124 NA 21, S. 243. Dies ist ein Kommentar in den *Horen* (1795, erster Jahrgang, erstes Stück), eine von Schiller herausgegebenen Monatszeitschrift.

würden, Anglet beschreibt diesen Sachverhalt in Bezug auf die Überlegungen der vorliegenden Arbeit äußerst zutreffend:

Der subjektphilosophische Zugriff der späteren Briefe entfernt die Schrift immer weiter von ihrem ursprünglichen Anlass und Programm, auch wenn Schiller dies durch den Versuch des Anschlusses des letzten Briefes an den Anfang zu verschleiern versuchen scheint, wobei sich aber die Verschiebung der Akzente umso deutlicher offenbart.¹²⁵

Die hier vertretene These, dass die *Ästhetischen Briefe* nicht als ›reale‹ Briefe konzipiert wurden, sondern eben als fiktive Briefe, lässt die Augustenburger Briefe nur sehr unspezifisch neben anderem und höchstens als Vorlage für die in den *Ästhetischen Briefen* praktizierte literarische Durchformung erscheinen.

Angesichts der Einschätzung von Anglet wäre eventuell zukünftig die Überlegung zu erwägen, worin und an welchen Stellen sich die beiden Briefsammlungen genau unterscheiden und ob man auf diese Weise unter Umständen Kriterien für die hier vorgeschlagene Argumentation gewinnen könnte.

Es kann hier ebenfalls nicht der Ort sein, detaillierte und umfangreiche Beschreibungen aller immanenten Text- und Erzähl-Strategien sowie Narrative des hochkomplex angelegten Textes zu leisten, der sich womöglich aufgrund der daraus resultierenden Ergebnisse tatsächlich als eine Art ›Erzähltext‹¹²⁶ erweisen könnte, der in Ansätzen in eine ähnliche Richtung weist, in der beispielsweise auch Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* angesiedelt ist. Dieser stellt als literarischer Erzähltext ein Medium zur Verfügung, in dem literarische Reflexionen die Wirkungen und Funktionen der Kunst auch in der Kunst spiegeln und einem breiteren Publikum öffnen können.¹²⁷

125 Anglet: Zwischen den Kraftfeldern ästhetischer, politischer und philosophischer Diskurse, S. 210.

126 Vgl. Christian Klein: Erzählung. In: Borgards u.a. (Hg.): *Literatur und Wissen*, S. 17-21.

127 Vgl. dazu die Verfasserin: Absage an die Tradition. Ästhetische Duelle in Schillers *Ballade Der Handschuh*. In: Kurt Röttgers/Monika Schmitz-Emans (Hg.): *Hände. Philosophisch-Literarische Reflexionen*. Essen 2019. Vgl. zur ›epistolarischen Form‹ auch Bernd Witte: Paradoxien der klassischen Literatur. Goethes frühe Mitarbeit an Schillers ›Horen‹. In: Bernhard Fischer und Norbert Oellers (Hg.): *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. (Beihefte zur Zeitschrift für Deutsche Philologie, Bd. 14). Berlin 2011, S. 85-100. Dort beschreibt Bernd Witte das ›Duell‹ oder den Wettstreit der stückweisen Veröffentlichung von den als Gegenentwürfe angelegten Texten von Goethe und Schiller in den *Horen*. Erst hatte Goethe die »Epistel« in Hexametern publiziert, wobei es sich »um eine Kontrafaktur der ›epistolae ad Pisonem‹ des Horaz handelt, die als ›De arte poeti-

Es kommt in diesem dargestellten Zusammenhang die Überlegung in den Sinn, ob es sich hier eventuell um ein neues (Kunst-)Format handeln könnte oder wie sich die *Ästhetischen Briefe* unter anderen literarischen Formen wie z.B. Erzählung, Briefroman, fiktiven Briefen etc. in Bezug auf die Reflexion *über* oder *durch* Kunst positionieren. In vereinzelt Publikationen wird ihnen bereits der Status von *Prosa* eingeräumt oder die Form des *Essays* zugestanden.¹²⁸

Methodische Vorüberlegungen

Im Folgenden werden zwei literaturtheoretische Forschungsansätze diskutiert, die für eine genaue Analyse der Sinnprozesse, die in den *Ästhetischen Briefen* auftreten, in Frage kommen.

Diesem »performativen Aspekt« oder der »performativen Dimension« kommt für die These, dass es sich hier um einen literarischen Text handelt, eine besondere Bedeutung zu.¹²⁹ Performativität ist ein Effekt von Rhetorik und Tropen.¹³⁰

Um die These zu überprüfen, ob der Text selbstbezüglich paradox funktioniert und gelesen werden muss, werden die sich widerstreitenden Argumentationsstränge explizit herausgearbeitet. Bei diesem Verfahren orientiert sich die vorliegende Arbeit ansatzweise an der »dekonstruktiven« Analysetechnik de Mans, wie er sie in seiner exemplarischen Interpretation der Kleistschen

va«die abendländische Ästhetik bis hin zu Gottscheds »Critischer Dichtkunst« bestimmt haben.« (90) Goethes geplante »Erziehlehre für Jungen« wurde von Schiller nicht mehr in die *Horen* aufgenommen, da es als Gegenkonzept »Schillers Hoffnung auf eine »ästhetische Erziehung« seiner Leser von vornherein dementier[en]« (88) sollte. Danach veröffentlichte Goethe in den *Horen* die Erzählung *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, in deren Rahmenerzählung er sein zuvor aufgestelltes »Programm: praktiziert. (91)

128 Vgl. Ort: Stoff durch die Form vertilgen, Berghahn: Schillers philosophischer Stil und Luserke-Jaqui: *Friedrich Schiller*, S. 212ff. Vgl. auch Anm. 59.

129 Vgl. Burkhard Niederhoff: »The Rule of Contrary«. *Das Paradox in der englischen Komödie der Restaurationszeit und des frühen 18. Jahrhunderts*. Trier 2001, S. 55.

130 Vgl. Posselt: *Katachrese*, S. 68ff., der auf Paul de Man rekurriert. Vgl. auch Mersch: Spur und Präsenz.

Erzählung *Über das Marionettentheater* anwendet,¹³¹ und unterscheidet dabei de Man nachfolgend ebenfalls zwischen einer *grammatischen* und einer *rhetorischen* Lektüre.¹³² In diesem Modell kommt die Überlegung zum Ausdruck, dass die grammatische im Sinne einer ›wörtlichen‹ Bedeutung nicht die einzige mögliche Lesart des Textes darstellt.¹³³ Die in den *Ästhetischen Briefen* innewohnenden Widersprüche und Zirkelargumentationen ›stören‹¹³⁴ den (ersten) Eindruck von Linearität, Stringenz und Kohärenz einer ›Theorie‹ sowie den grammatischen Zugriff auf den Text und öffnen den Blick für die rhetorische Lektüre der *Ästhetischen Briefe*, die vermittelt ihrer Tropen und Figuren auf ihren Kunstcharakter verweisen.

Die zwei systematisch sich widersprechenden Lektüremodi in Schillers Text torpedieren sich nicht nur gegenseitig, sondern schließen sich sogar gegenseitig und wechselseitig aus und de-konstruieren einander.¹³⁵ Diese wechselseitige und paradoxe Ausschließung, in der die eine Lektüre genau »der Irrtum [ist], der von der anderen denunziert wird und von ihr aufgelöst werden muß«¹³⁶, macht unentscheidbar, welche der beiden ›inkompatiblen‹ Lektüreooptionen des Textinhalts »den Vorrang hat«¹³⁷. Die rhetorische und tropologische Verfasstheit des Textes verweist so selbstbezüglich und selbstreflexiv auf die Unmöglichkeit der »Unterscheidung zwischen intendierter und ausgesagter Bedeutung«¹³⁸ und fokussiert so implizit seine formale (Erzähl-)Struktur, verweist also auf die eigene rhetorische und figurative Textualität. Diese logische Unentscheidbarkeit der Bedeutung eines Textes und

131 De Man: Ästhetische Formalisierung: Kleists *Über das Marionettentheater*. In: Allegorien des Lesens, S. 205-233, hier in der deutschen Übersetzung der *Allegories of Reading* von Werner Hamacher und Peter Krumme.

132 Der Begriff ›grammatisch‹ beruht auf Paul de Mans Unterscheidung zwischen Grammatik/Rhetorik oder Referenz/Tropen: also grammatischer bzw. »benennender, bezugnehmender und wörtlicher Sprache« einerseits und rhetorischer bzw. »figurativer, konnotativer und metaphorischer« Sprache andererseits, die ihrerseits die wörtliche Lektüre eines Textes verhindert. Vgl. de Man: *Ideologie des Ästhetischen*, S. 243f. und vgl. de Man: *Allegorien des Lesens*, S. 35ff.

133 Vgl. de Man: *Allegorien des Lesens*, S. 40.

134 Im Sinne von *Störung* als mediales Konzept, das wieder auf die Medialität oder die Beschaffenheit des Mediums ›Text‹ zurückverweist. Vgl. Dieter Mersch: *Mediale Paradoxa. Einleitung in eine negative Medienphilosophie*, S. 9. www.dieter-mersch.de/Texte/PDF-s/

135 Vgl. Paul de Man: *Allegorien des Lesens*, S. 40ff.

136 De Man: *Allegorien des Lesens*, S. 42.

137 De Man: *Allegorien des Lesens*, S. 40.

138 De Man: Ästhetische Formalisierung, S. 223.

dessen »radikale Suspendierung der Logik« (40) sowie der Verweis auf die referentielle Unbestimmtheit und »Verirrung« (ebd.) kann mit Paul de Man gesprochen als Beleg für die These gelten, dass es sich bei den *Ästhetischen Briefen* um *Literatur* handelt und nicht um eine Theorie *über* oder *zur* Kunst bzw. Literatur.¹³⁹ In *Allegories of Reading* spricht er von der ›Gleichsetzung von Literatur und Figur‹ und davon, dass die ›literarische Sprache‹ mit Monroe Beardsleys gesprochen »überdurchschnittlich viel mehr implizite (man könnte sagen: rhetorische) als explizite Bedeutung enthält«. ¹⁴⁰

Für die Analyse der vom ›Briefschreiber‹¹⁴¹ nahe gelegten paradoxen Situation, dass das Ästhetische in seinen Aussagen sich selbst dekonstruiert, ist die Anwendung einer Technik, die diesen paradoxen Selbstbezug nicht nur aufzuspüren, sondern zugleich eingehend aufzuklären imstande ist, mit den ihr eigenen analytischen Mitteln, geradezu prädestiniert. Denn gerade die sich widersprechenden Lektüren bzw. die Widersprüche und Selbstwidersprüche enthüllen, dass es sich um einen selbstreflexiven literarischen Text handelt, denn genau diese Selbstreflexivität repräsentiere ein »charakteristisches Merkmal literarischen Schreibens«. ¹⁴² Paul de Man hält solche Selbstwidersprüche für unauflösbar und spricht von Aporien¹⁴³. Diese wiederum werden in der Nähe des Paradoxons lokalisiert.¹⁴⁴

Der paradoxe Selbstbezug des Textes oder das selbstbezüglich Paradoxe im Text wird in den Augen dekonstruktiver Verfahren also als ein Zeichen seiner Literarizität verstanden.

Einer etwaigen Einordnung des Paradoxons *als* Widerspruch oder Gegensatz¹⁴⁵ folgt diese Arbeit nicht, insofern sie sich in ihren begrifflichen und

139 Vgl. zu dieser Einschätzung insgesamt Paul de Man: *Allegorien des Lesens*, S. 40.

140 De Man: *Allegorien des Lesens*, S. 40.

141 Vgl. zur Legitimierung dieser ›Charakterisierung‹ das Kapitel *Sinnprozessieren I* in der vorliegenden Arbeit.

142 Niederhoff: *Rule of Contrary*, S. 25.

143 Vgl. Niederhoff: *Rule of Contrary*, S. 25.

144 Vgl. Niederhoff: *Rule of Contrary*, S. 25. Niederhoff kritisiert aber zum Beispiel am Ansatz von de Man, dass Paradoxien in der Literatur keineswegs immer den Charakter von Aporien haben, auch die Funktionen von unfreiwilliger Komik, Selbsttäuschung oder Satire seien denkbar.

145 Vgl. Ternes: *Exzentrische Paradoxie*, S. 13 und S. 45ff., Ternes kreist ›kursorisch‹ den unter ›Verdacht‹ stehenden Begriff Paradoxie im Umfeld anderer Begriffe wie Antagonismus, Inversion, Widerspruch, Differenz und Kampf ein und setzt diesen dagegen ab. Im Folgenden werden die Begriffe Paradoxon, Paradoxie und Paradox gleichwertig und synonym für das Paradoxe in den *Ästhetischen Briefen* verwendet. Vgl. auch

theoretischen Definitionen gerade an Luhmanns trennscharfen Differenzierungen zwischen den Begriffen Paradoxon, Widerspruch und Tautologie orientiert. Denn das selbstbezügliche, »ästhetische«, Paradoxon im Text rückt im inhärenten aussagenlogischen Selbstbezug in die Nähe des logischen Paradoxons, so dass hierfür ein theoretischer Ansatz vonnöten wird, der höchst distinkte und operationalisierbare Fachtermini für diese Sinnfigur anbietet und das Paradoxon im Text Schillers formal zu beschreiben imstande ist.

So greift dieses Projekt auch auf Begrifflichkeiten und Denkfiguren der Systemtheorie Niklas Luhmanns zurück, da diese sich aufgrund der Trennschärfe ihrer höchst entwickelten formalen Operatoren und Operationen für eine präzise Detailanalyse der logischen Figuren in den *Ästhetischen Briefen* als ein geeignetes Beschreibungsinstrumentarium erweist. Im zweiten Teil wird also das Sinnprozessieren in den *Ästhetischen Briefen* anhand einer formalen Definition des Paradoxons nach Luhmann beschrieben. Luhmanns Formalisierungen treten ein weit umfassendes Erbe mathematischer und formallogischer Prämissen und Prinzipien an, die in seiner Theorie miteinander vereinigt werden. In Ansätzen wird hier auch auf Luhmanns Differenzierung von Medium und Form zurückgegriffen, die ursprünglich von Fritz Heider stammt und sich über George Spencer Brown zu einem avancierten Formkalkül entwickelte,¹⁴⁶ die die wechselwirkende Weise der von Schiller dargestellten Differenz Stoff/Form zu veranschaulichen imstande ist. Ein weiteres Kriterium für die Verwendung der theoretischen und methodischen Ansätze Luhmanns ist, dass diese aber gerade wegen und aufgrund ihres Paradigmas

Niederhoff: *The Rule of Contrary*. Niederhoffs Habilitationsschrift an der Universität Bonn kann mit einer systematischen Betrachtung der Definitionen aller auftretenden Paradoxa unter die Kategorien des Widerspruchs, des Gegensatzes, der Antithese, der Ironie, der Metapher, der Trope und des Wortspiels, des Selbstwiderspruchs und des selbstreflexiven Paradoxes aufwarten (vgl. ebd. S. 30-59). Er widerlegt mit dieser Schrift die gängige anglistische Auffassung, dass nach der Renaissance das Paradox vom Verschwinden bedroht sei, und verzeichnet stattdessen eine veränderte Entwicklung des Paradoxons in der Literatur. Zu einer ähnlichen Meinung kommt die vorliegende Arbeit für den deutschsprachigen literarhistorischen Raum für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, zumal Sulzer, Fichte und Schiller beispielsweise den Begriff »paradox« in ihren Publikationen explizit, aber semantisch unterschiedlich verwenden.

146 Vgl. zur Entwicklung der Medium-Form-Differenz von Fritz Heider bis Niklas Luhmann, auf deren Grundlage Luhmann seinen Medienbegriff entfaltet: Niels Werber: *Luhmanns Medien. Zur philosophischen Rezeption einer anti-philosophischen Medientheorie*. In: Alexander Roesler, Bernd Stiegler (Hg.): *Philosophie in der Medientheorie. Von Adorno bis Zizek*. München 2008, S. 171-198.

der Selbstreferentialität geeignet sind, das Verhältnis und die Funktionsweise von paradoxaler Selbstbezüglichkeit in Schillers Text adäquat erfassen zu können.

Die Annäherung an ein mögliches Konzept der Wechselwirkung und des Paradoxons in den *Ästhetischen Briefen* geschieht polyperspektivisch zum einen über das Skizzieren seines Lektürehorizonts, in der Verhältnisbestimmung zu den historischen Begriffsverwendungen bei Fichte und Sulzer, zum anderen aber auch in der Anwendung heutiger formallogischer Beschreibungsparameter des Paradoxons mit Spencer Brown und Luhmann. Es zeigt sich, dass die Wechselwirkung Schillers sich von den Beschreibungen des Paradoxons bei Luhmann nur geringfügig unterscheidet und interessanterweise auch in die Nähe zu dessen Medium- und Form-Unterscheidung rückt. Auch der Versuch eines formalen Vergleichs und einer logischen Verhältnisbestimmung von Dialektik, Wechselwirkung und Paradoxon soll hier unternommen werden.

Die Anwendung beider theoretischer Ansätze in dieser Arbeit, zum Teil auch in der Verbindung und Verschränkung ihrer Begriffe, Definitionen und Modelle rechtfertigt sich gerade vor dem Hintergrund der Überlegung, dass beides Differenztheorien sind und ihre jeweiligen Thesen und Argumente für die Untersuchung von paradoxen Sinnphänomenen höchst relevant sind, so dass diese beiden sich für eine Textanalyse der widersprüchlichen und paradoxen Dimension der *Ästhetischen Briefe* besonders anbieten.

Schillers *Ästhetisches* entzieht sich in seiner spezifischen Komplexität dem Zugriff einzelner Theorieansätze. Daher werden hier verschiedene Beschreibungsmodelle angewendet, die in ihrer Kombination, ihrer Komplementarität, aber auch ihrer Überbietung geeignet sind, die vorgestellten Thesen und Analysen herauszuarbeiten.

Das selbstbezügliche und literarische Potential des Textes, das seine eigenen Unterscheidungen hintergeht und wodurch der Text als abhängiges Produkt seiner eigenen Unterscheidungen erkennbar ist, die seinen Sinn erst vermitteln, dieses Potential aufzuspüren, ist eine spezielle Technik der Dekonstruktion.

Dekonstruktive Lektüren decken diese paradoxe Situation auf, in der [...] lo-
gozentrische Positionen ihre eigene Aufhebung enthalten [...].¹⁴⁷

147 Culler: *Dekonstruktion*, S. 172.

Das Verhältnis von Dekonstruktion und Systemtheorie könnte dabei mit Nina Ort und Oliver Jahraus folgendermaßen ausgedrückt werden:

Vor dem Horizont der Literaturwissenschaft wird die Dekonstruktion als bislang radikalstes Verfahren, mit Sinn umzugehen, indem man Sinnge-
schehen subversiv und praktisch zu unterlaufen versucht, sichtbar; und die
Systemtheorie radikalisiert das dekonstruktivistische Verfahren, indem sie
selbst diese von der Dekonstruktion aufgedeckten Paradoxien von Sinn
operationalisierbar macht.¹⁴⁸

Die Entscheidung, in dieser Arbeit neben dem dekonstruktiven Ansatz nach de Man zusätzlich den Luhmannschen Analysezugang zu wählen, beruht des Weiteren auf der Tatsache, dass in Paul de Mans Modell beim Paradoxon eher die Komponente des Widerspruchs als die Komponente des Sinns berücksichtigt wird, so dass die Paradoxie hier Gefahr läuft, in eine nicht auflösbare Aporie zu führen.¹⁴⁹ Die Systemtheorie bietet hier ein Potential, mit Sinn viel genereller umzugehen als andere Ansätze.¹⁵⁰ Zur Untersuchung der Widersprüche beispielsweise wird einerseits die Verwendung von Begriffs- und Denkinventarien der Dekonstruktion als Zeichentheorie hier als produktiv gesehen, da sie eine detailliertere Analyse der widersprüchlichen Argumentationsstränge erlaubt und diese zudem als eine Technik des Literarischen klassifizieren. Andererseits ermöglicht das Luhmannsche Modell eine spezifische Verortung und Funktionsbestimmung der Widersprüche in den *Ästhetischen Briefen*. Welche Funktion dabei genau die Widersprüche in der Gesamtheit des Schillerschen Textes einnehmen und ob und auf welche Weise sie dort wieder *Sinn* machen¹⁵¹, ist eine wichtige Frage dieser Untersuchung.

148 Oliver Jahraus: *Theorieschleife. Systemtheorie, Dekonstruktion und Medientheorie*. Wien 2001, S. 12. Die theoretischen Implikationen eines Zusammendenkens beider Modelle werden von Jahraus veranschaulicht. Das entstehende Problem des Beobachterstandorts zwischen den beiden ›Supertheorien‹ Dekonstruktion und Systemtheorie kann nur relativiert werden, wenn ein Vergleich sozusagen ›von innen‹ erfolgte, da durch ihre Universalität und Selbstreflexivität »der vergleichende Beobachter nur dort situiert werden [kann], wo er seinerseits von den Supertheorien beobachtet werden kann«. Vgl. ebd., S. 20.

149 Vgl. Niederhoff: *Rule of Contrary*, S. 26f. Diese stark akzentuierende Ansicht Niederhoffs wird in der vorliegenden Arbeit relativiert, denn in de Mans Idee einer *Grammatikalisierung der Rhetorik* kann man in Ansätzen bereits eine Sinn gebende Deutung des Tropologischen in der Literatur vorfinden. Vgl. de Man: *Allegorien des Lesens*, S. 46ff.

150 Vgl. die Verfasserin: *Sinn*, S. 400.

151 Vgl. die Verfasserin: *Paradoxe Wiederholbarkeit*.

Außerdem weisen beide literaturtheoretischen Modelle ähnliche sprachliche Verwendungen, terminologische Ausdrucksformen sowie Zeitvorstellungen in Bezug auf Sinnprozesse auf, so dass sich ein Vergleich unter beiden Prämissen anbietet. Die Verschränkung beider Ansätze macht ebenfalls Sinn vor dem Hintergrund, dass beide grundsätzlich mit einer dreiwertiger Logik und den daraus resultierenden Sinnprozessen umgehen können. Im Konzept der *différance* ist der Begriff der Differenz enthalten und es geht *per definitionem* um das Sinnprozessieren innerhalb (einer Vernetzung) von Differenzen – zwischen dem auf Saussure zurückgehenden Bezeichnenden und Bezeichneten. Dieses permanente ›Verschieben‹ der *différance* macht die Systemtheorie operationalisierbar. Denn der *différance* entspricht, so könnte man es formulieren, Luhmanns konzeptuelles Bild der unendlichen Potentialität auf der anderen Seite der Unterscheidung, aus deren reichhaltigem Pool von Möglichkeiten selektierter Sinn bei einem Paradoxon nur prozessierend aktualisiert werden kann.

Darüber hinaus wird die Bestimmung des selbstbezüglichen Paradoxons in den *Ästhetischen Briefen* über beide hier vorgeschlagenen theoretischen und methodologischen Bestimmungsweisen hinausgehen. Denn die Widersprüche sind beispielsweise nicht bloße Versehen oder implizieren gar eine Übernahme oder Übertragung fehlerhafter oder nicht lösbarer philosophischer und logischer Probleme des 18. Jahrhunderts auf sein (kunsttheoretisches) Modell der Ästhetik und ästhetischer Erziehung, sondern lassen sich vor der Überlegung lesen, dass es sich bei den *Ästhetischen Briefen* um den kalkulierten Vollzug literarischer Praktiken handelt. Als solcher und im Einzugsgebiet der Kunst bzw. des Kunstvollen ist es möglich, den selbstreflexiven und prozessualen Denkfiguren in einer Gesamtkomposition des Ästhetischen, die in ›Zirkeln‹ verbleibt, einen ästhetischen bzw. auch literarischen Sinn zu verleihen. Die hier formulierte These würde die These einer rein zu Darstellungszwecken eingesetzten Rhetorik in den *Ästhetischen Briefen*, um die vorgebrachten philosophischen und kunsttheoretischen Ideen im Inhalt bildhaft zu verdeutlichen, insofern überbieten, als die Rhetorik oder der rhetorische Sprachmodus im Text selbst die Funktion der sinnvollen Umdeutung hin zur Literarizität erfüllt und der Performativität eines literarischen Ästhetischen oder eines ästhetischen Literarischen zur Präsenz verhilft.¹⁵² Der Sinn potenziert

152 Zu den Konzepten der *Performativität* ›als Vollzug‹ und der *Präsenz*, wie sie in Grundzügen in der vorliegenden Arbeit verstanden werden, und auch in ihrem Verhältnis zur

sich ins Unendliche durch die ›seltsamen Schleifen‹ zwischen der Positivität der Aussagen, ihrer Negativität und ihrer Potentialität.

Allerdings stand das Paradoxon von je her nicht nur für eine reine Gefährdung oder für die Uneindeutigkeit des Sinns, wie es beispielsweise von systemtheoretischer Perspektive her eingeschätzt wird, sondern war und ist schon immer auch ein Kennzeichen ›höherer‹ Wahrheit gewesen, wie etwa beispielsweise in Philosophien, die den alles zerteilenden Dualismus überwinden möchten.¹⁵³ Sinnsprüche oder (philosophische) Aussagen mit ›tieferem‹ oder ›höherem‹ Wahrheitsgehalt enthalten und enthielten oft nur *scheinbar* widersprüchliche Inhalte oder Sätze.¹⁵⁴ Oder anders formuliert: »Da, wo es paradox ist, da ist man auf etwas gestoßen, das wahrlich wirklich ist.«¹⁵⁵

Dekonstruktion vgl. Mersch: Spur und Präsenz und Dieter Mersch: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M. 2002.

153 Vgl. Douglas R. Hofstadter: *Gödel, Escher, Bach – ein Endloses Geflochtenes Band*. Stuttgart 1985, S. 271.

154 Das Kriterium des ›Scheins‹ im Umfeld des Paradoxen entpuppt sich in den Schriften des 17. Jahrhunderts als ein Widerspruch, der eine darin ›getarnte‹ Wahrheit enthält. Aber auch nach der Denkbewegung, die die konträren Begriffe umdeutet, bleibe das Paradox nicht widerspruchsfrei. Vgl. Niederhoff: *Rule of Contrary*, S. 30f. Auch bei Fichte lässt sich noch die Rede vom *Schein* vor dem Hintergrund deuten, dass es »kein wahrer, sondern nur ein scheinbarer Widerspruch seyn könnte.« (Fichte: *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, S. 292, vgl. das Kapitel *Wechselwirkung bei Fichte*.)

155 Ternes: *Exzentrische Paradoxie*, S. 173.

II. Stand der Schiller-Forschung

Der nachfolgende Überblick über die Schiller-Forschung dient der Darstellung des Modus der referentiellen, d.h. auf einen äußeren Kontext Bezug nehmenden, Lektüre, der in den verschiedenen Untersuchungen vorherrschend ist. Vor dem Horizont der Kontextualisierungstendenzen der *Ästhetischen Briefe* gewinnt das Konzept von Selbstbezüglichkeit, Selbstreferenz und literarischer Selbstreflexion, das der vorliegenden Arbeit zugrunde liegt, Kontur. Es erweist sich, dass die allgemeine Forschungslektüre zugleich eine Lektüre der *Grammatik* der Textaussagen im de Manschen Sinne ist, denn Schillers Aussagen über die Ästhetik und die Kunst werden inhaltlich, im Sinne ihrer Faktizität ›ernst‹ und wörtlich sowie philosophisch und theoretisch ›fürwahr‹ genommen, indem der Text auf seine philosophischen, beispielsweise geschichtsphilosophischen¹, realgeschichtlichen oder kulturpolitischen Anleihen hin gedeutet wird.²

Die Gründe für den hier etwas detaillierter ausfallenden Forschungsüberblick liegen im heuristischen Wert der dort dominierenden nachvollzogenen

1 Vgl. z.B. Benno von Wiese: Die Utopie des Ästhetischen bei Schiller. In: Ders.: *Zwischen Utopie und Wirklichkeit. Studien zur deutschen Literatur*. Düsseldorf 1963, S. 94 und ders.: *Friedrich Schiller*. Stuttgart 1959. Zu einem ausführlichen Forschungsüberblick über die geschichtsphilosophische und moralische Bedeutung der *Ästhetischen Briefe* vgl. Cho: *Selbstreferentialität der Literatur*, S. 21-24. Heutzutage wird die früher dominierende Tradition geschichtsphilosophischer Bedeutungen der *Ästhetischen Briefe* von politischen und geschichtlichen Kontextualisierungen abgelöst, die den Text überzeugend als Auseinandersetzung mit den Auswirkungen der Revolution und des *Terreurs* lesen. Einen Überblick über politische und politikgeschichtliche Kontexte bietet Wolfgang Riedel in ders.: *Philosophie des Schönen*.

2 Solches mag Assoziationen an frühere Debatten über *Widerspiegelungstheorien* wecken; das Entdecken einer gesellschaftsabbildenden Funktionsweise von (literarischen, kulturellen,...) Texten ist zuweilen eher ein Indikator für die deutende Position, unter welcher der Text vereinfacht oder vereinheitlicht wird.

Argumentationslinien, die in den *Ästhetischen Briefen* entdeckt werden, und ihrer jeweiligen logischen Problempotentiale für die spätere Analyse in den Hauptkapiteln der vorliegenden Arbeit. Denn der Überblick an dieser Stelle soll über die am häufigsten genannten Widersprüche, Aporien, Paradoxien und über andere logische Probleme in den *Ästhetischen Briefen* informieren. Hinzu kommt, dass immer wieder zwei parallele Lektüremöglichkeiten der *Ästhetischen Briefe* durch die Forschung nahe gelegt werden. Diese Lektüren decken sich weitgehend mit den offenkundigen und widersprüchlich angelegten Argumentationslinien in den *Ästhetischen Briefen*. Ein weiteres Argument für einen ausführlicheren Überblick ist die Rekonstruktion von logischen Implikationen, die bei der Reduktion auf einen Typ von Lektürestrang oder bei der Kombination zweier Lektürestränge auftreten können und einen ersten Einblick in die logisch-ästhetische Funktionsweise des Textes bieten. Des Weiteren können in der Folge die Verwendung häufiger und gängiger Begründungsformeln, aber auch teilweise kreativer Lösungen in den verschiedenen Forschungsansätzen beobachtet werden.

Man könnte diese »einsträngige« oder eindimensionale Referenzbeziehung des Textes zu einem favorisierten diskursiven Kontext als eine Art »Referenz- oder »Kontextualisierungsthese« bezeichnen, die vielen Forschungen zugrunde liegt. In der Regel orientieren sie sich dabei an (scheinbar) referentiellen Hinweisen, die im paradoxie- und tropenbeladenen Text Schillers – so formuliert es Paul de Man – als »Enklave des Vertrauten« »eine Verankerung im Gemeinplatz«³ bieten. Das Spiel der Tropen und Figuren, das in der vorliegenden Arbeit herausgestellt wird, hintergeht jedoch eindeutige Zuschreibungen der Zeichen des Textes auf externe Referenten (eines wie auch immer gearteten) Kontextes, wie zu zeigen sein wird, oder in den Termini der Dekonstruktion: der Zuweisung der Signifikanten auf letzte Signifikate.

Vor allem zwei Bereiche scheinen sich für die Herleitung einer Kontextabhängigkeit der *Ästhetischen Briefe* mindestens seit den 60er Jahren des letzten Jahrhunderts immer wieder anzubieten und durchzusetzen: Die *Ästhetischen Briefe* werden auf der einen Seite als Reaktion auf eine *politische und gesellschaftliche Problematik* gelesen, die über das Konzept einer Kunst, die vermittelnde, erziehende oder gar psychologische bzw. therapeutische Funktionen hat, mehr oder weniger einen Lösungsansatz für die real-politische Situation bzw. auch für den anthropologischen Zustand des Menschen, der sich in

3 De Man : *Allegorien des Lesens*, S. 209.

dieser real-politischen Situation befindet, bieten. Auf der anderen Seite steht ihre Lektüre sehr häufig und dies ebenso zunehmend im Horizont *philosophischer Diskurse* und des philosophiegeschichtlichen Hintergrunds, insbesondere der Philosophie Kants⁴. Dass der Kontext der Philosophie für die Lektüre der *Ästhetischen Briefe* in der Forschung zugrunde gelegt wird, zeigen Formulierungen wie »Schiller als Philosoph«⁵, »Schillers philosophische[] Theorie«⁶, »Philosophie der ästhetischen Briefe«⁷ usf. Helmut Koopmann schreibt bereits 1982, dass in »der Forschung [...] die großen ästhetischen Abhandlungen [...] weithin als Höhepunkte seiner philosophischen Tätigkeit angesehen worden [sind].«⁸ Eine Kontextualisierungsmöglichkeit in Richtung Anthropologie kann neben diesen beiden als ein dritter Bezugsrahmen gelten, dessen Wichtigkeit für die *Ästhetischen Briefe* immer wieder betont wird.⁹ Die Einschätzung der Relevanz des historischen und real-politischen Kontextes für die Konzeption der *Ästhetischen Briefe* differiert in den Forschungsansätzen.

-
- 4 Vgl. für eine ausführliche und vergleichende Analyse der Begrifflichkeiten der Ästhetik Kants (Kritik der Urteilskraft) und der »Ästhetik« Schillers (Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen) exemplarisch Hans Feger: *Die Macht der Einbildungskraft in der Ästhetik Kants und Schillers*. Heidelberg 1995. Eine Beziehung zwischen Schillers *Ästhetischen Briefen* und Kants Ethik sah bereits Jeffrey Barnouw: »*Freiheit zu geben durch Freiheit*«. *Ästhetischer Zustand – Ästhetischer Staat*. In: Wolfgang Wittkowski: Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium. Tübingen 1982, S. 138-161. Zum auf Kant zurückgehenden Vernunftbegriff Schillers vgl. schon die früheren grundlegenden Studien von Sigbert Latzel: Die ästhetische Vernunft. In: Klaus L. Bergbahn (Hg.): Friedrich Schiller zur Geschichtlichkeit seines Werkes. Kronberg/Ts. 1975, S. 241-252, S. 244ff., ders.: Zu Schillers Vernunftauffassung. Betrachtungen zur individuellen Verwendungsgeschichte eines Wortes. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 13 (1972), S. 41-69 und Wolfgang Düsing: Ästhetische Form als Darstellung von Subjektivität. Zur Rezeption Kantischer Begriffe in Schillers Ästhetik. In: Bergbahn: *Friedrich Schiller*, S. 197-239.
- 5 Wolfgang Riedel: Aus den Anfängen der Projektionspsychologie. J. F. Abels Von den Reizungen, die die tote Natur durch die beseelte erhält (1784). Mit dem Abdruck des Abelschen Essays. In: Cordula Burtscher/Markus Hien (Hg.): *Schiller im philosophischen Kontext*. Würzburg 2011. S. 9-28, S. 9. Vgl. auch Frederick Beiser: *Schiller as philosopher. A Re-Examination*. Oxford 2005 und Plumpe: *Die Literatur der Philosophie*, S. 168.
- 6 Plumpe: *Die Literatur der Philosophie*, S. 169.
- 7 Wiese: *Utopie des Ästhetischen*, S. 88.
- 8 Helmut Koopmann: »Bestimme Dich aus Dir selbst«. Schiller, die Idee der Autonomie und Kant als problematischer Umweg. In: Wittkowski: Friedrich Schiller, S. 202-216, S. 212.
- 9 Vgl. auch Wolfgang Riedels Überblick über die verschiedenen wissenschaftlichen Forschungs-Strömungen in ders.: *Philosophie des Schönen*.

Für Gerhard Plumpe z.B. ist »Schillers ästhetische Konzeption der neunziger Jahre [...] von der Erfahrung der Französischen Revolution unablösbar«¹⁰, 1982 hatte Koopmann das noch negiert:

Nicht die Erfahrungen der Französischen Revolution haben Schiller zur immer intensiveren Beschäftigung mit dem Phänomen des Schönen geführt, sondern vielmehr der überwältigende Einfluß der Kantischen Philosophie.¹¹

In den letzten Jahren hat allerdings das Forschungsinteresse am politischen Aspekt, der in den *Ästhetischen Briefen* zum Ausdruck kommt, laut einer Einschätzung von Wolfgang Riedel wieder deutlich zugenommen.¹² Der radikale Einfluss des epochemachenden geschichtlichen Ereignisses der französischen Revolution sowie ihre sowohl breiten als auch tief schürfenden gesellschaftlichen und politischen Veränderungen und Auswirkungen auf ganz Europa finde unmittelbar und offenkundig, so die neuere Forschung, Eingang in Schillers Werk.¹³ Im Lichte detailliert aufbereiteter dokumentarischer Zeugnisse der Pariser Revolution und ihrer Rezeption durch Schiller in einer jünge-

10 Plumpe: *Ästhetische Kommunikation*, S. 109.

11 Koopmann: *Bestimme Dich aus Dir selbst*, S. 212.

12 Riedel: *Philosophie des Schönen*, S. 67ff.

13 Vgl. auch Riedels zusammenfassenden und geschichtlichen Forschungsüberblick über den »politischen Schiller« in Riedel: *Philosophie des Schönen*, besonders S. 68ff. Riedel zitiert dort beispielsweise aus den Anfängen dieser noch stärker geschichtsphilosophisch geprägten Forschungstradition Georg Lukács *Geschichte und Klassenbewusstsein* von 1923 und Benno von Wiese *Friedrich Schiller* von 1959. Weiter führt er als wichtige Forschungs-Quellen an: Walter Müller-Seidel: *Friedrich Schiller und die Politik*. »Nicht das Große, nur das Menschliche geschehe«. München 2009 sowie die von Wolfgang Riedel selbst herausgegebenen *Würzburger Schillervorträge* 2009 Würzburg 2011. Des Weiteren sei hier der folgende Beitrag genannt: Olivier Agard: *Kulturkritik et politique: Schiller Rousseau Kant*. In: Ders.: *L'éducation esthétique*, S. 149-170.

ren Studie von Hans-Jürgen Schings¹⁴ konturieren Schillers Augustenburger Briefe und die *Ästhetischen Briefe* wieder stark als politische Angelegenheit.¹⁵

Daneben ist die sowohl in traditionellen als auch in jüngeren Schiller-Studien formulierte Frage – paradoxerweise – nach der (gesellschaftlichen, politischen oder philosophischen) Funktionsbestimmung einer autonomen Kunst ein zentrales Anliegen und mündet in der Regel konkret in die Frage nach der Bedeutung des *ästhetischen Staates*, ein wiederkehrendes und kontrovers diskutiertes Thema, das die gesamte Schiller-Forschung gleich einem roten Faden durchzieht.¹⁶ Die These der »gesellschaftliche[n] Funktion der

14 Hans-Jürgen Schings: *Revolutionsetüden. Schiller – Goethe – Kleist*. Würzburg 2012, besonders S. 136ff. Schings stützt sich bei seiner Argumentation insbesondere auf die Berichterstattung des *Moniteur* und verfolgt *en detail* Schillers Kenntnis dieser Quelle, ein konkreter und direkter Bezug auf die beiden genannten Texte ist aber dort nicht zu verzeichnen. Schings entscheidet sich letzten Endes für »eine ganz andere Herkunft« des »Schlüsselworts« – aus dem Textzusammenhang wäre zu vermuten, dass Schings mit dem »Schlüsselwort« auf Schillers »ästhetischen Staat« rekurriert: Er führt als Herkunft das Modell der »schönen Geselligkeit« und die Kategorien des »Schönen« überhaupt sowie des »Geschmacks« an, die Freiheit »spenden«. (vgl. ebd., S. 138f.) Mit dieser Einschätzung bezieht er sich allerdings explizit auf ästhetische Kategorien außerhalb einer politischen Reichweite.

15 Vgl. dazu auch Riedels Kommentar zu Schings Werk in Riedel: *Philosophie des Schönen*, S. 69.

16 Vgl. zur umstrittenen Deutung des *ästhetischen Staates* Janz: Über die ästhetische Erziehung,, S. 663ff. Die Wendung zum *ästhetischen Staat* steht nach Rolf Peter Janz zum Beispiel für das Resultat einer um 1800 autonom gewordenen Kunst, die unter keinen Umständen eine »Indienstnahme der Kunst für fremde Zwecke« erfahren darf, da das »Prinzip der Kunstautonomie aber gerade [besagt], daß das Subjekt in der Erfahrung des Schönen unter allen Umständen von Festlegungen freigehalten werden muß« (659). Benno von Wiese erkannte als Erster in der Figur des *ästhetischen Staates* das Sinnbild einer Utopie, die eine Art Bewusstsein für eine endgültige moralische Gesetzgebung in der Wirklichkeit erzeugt (Benno von Wiese: *Zwischen Utopie und Wirklichkeit. Studien zur deutschen Literatur*. Düsseldorf 1963). Annemarie Gethmann-Siefert z.B. sieht in der zweiten These Schillers ebenfalls eine gesellschaftliche Utopie, durch die Kunst zu einer »Verbesserung im Politischen« beizutragen. (Vgl. Gethmann-Siefert: *Idylle und Utopie*). Der *ästhetische Staat* erfährt bei Jörn Rüsen die Deutung eines »Ortes«, wo die bürgerlichen Subjekte ihre »verwirklichte[] Menschheit erfahren und realisieren können«. Jörn Rüsen: *Bürgerliche Identität zwischen Geschichtsbewußtsein und Utopie. Friedrich Schiller*. In: *German Studies Review* 9 (1986), S. 11-27, S. 22. Andere deuten den Schluss als Symptom einer Autonomisierung der Kunst und zugleich als logische Konsequenz und Auflösung des paradoxen heteronomen Anspruches an eine autonome Kunst, deren Autonomie sich gegenüber der Übernahme einer moralischen oder

Kunst, zu sittlicher und damit auch zu politischer Freiheit zu erziehen«¹⁷, wie sie noch 1973 Rolf-Peter Janz aufstellte,¹⁸ könnte indes als eine Art gemeinsame und implizite Ausgangs- oder Basisthese gelten, die in graduell unterschiedlicher Präsenz den einzelnen Untersuchungen zugrunde liegt – die einzelnen Forschungspositionen beziehen allerdings oft uneinheitlich zu dieser Stellung.

Es kursieren sehr unterschiedliche Deutungsrichtungen bei der Erforschung der *Ästhetischen Briefe*. So unterschiedlich die Kontexte sind, die für die Verortung des Schillerschen Textes herangezogen werden, so ähnlich sind die einzelnen Studien mit dieser Problematik der Vielfalt der möglichen Kontexte konfrontiert. Die Uneindeutigkeit der Art der Referenzbeziehung des Textes auf seine unterlegten Kontexte lassen die Kontingenz des Referenzbezuges aufscheinen. Das komplexe referentielle Verweisungsspiel im Text Schillers führt möglicherweise zu bis ins Unendliche sich weiter fortschreibenden Anschlusskommunikationen.¹⁹ Schlussendlich liegt dieser Umstand an der Tatsache, mit den Worten von Hans-Jürgen Schings, dass die Briefe *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* »alle Register«²⁰ ziehen, neben Politik eben doch auch die »Transzendentalphilosophie« (ebd.) oder vielleicht noch die Kategorien des »Schönen« oder »des Geschmacks« bemühen (ebd.) Aufgrund ihrer semantischen Komplexität erweist es sich offenkundig als unmöglich, sie auf nur einen Kontext reduzieren zu können.

Viele Studien reflektieren dabei eine im Großen und Ganzen widersprüchliche Zweideutigkeit der Gesamtkonstruktion Schillers, entweder mit der Schwerpunktsetzung eher auf der einen Zielrichtung oder setzen ihr Augenmerk auf die andere Argumentationsschiene Schillers.²¹ Häufig ist

gesellschaftlichen Funktion wie z.B. Erziehung oder politische Verbesserung in den *Ästhetischen Briefen* letztlich durchsetzt. (Vgl. exemplarisch Plumpe: *Ästhetische Kommunikation I.*)

- 17 Rolf-Peter Janz: *Autonomie und soziale Funktion der Kunst. Studien zur Ästhetik von Schiller und Novalis*. Stuttgart 1973, S. 66.
- 18 Im überarbeiteten von Koopmann herausgegebenen Handbuch von 2011 deutet Janz diesen inzwischen längst als widersprüchlich erkannten Zusammenhang nur noch an: Er spricht dort neuerdings aber von der Verträglichkeit zwischen »dem Konzept der ästhetischen Erziehung mit dem strikten Gebot der Kunstautonomie.«
- 19 Vgl. die Verfasserin: Sinn.
- 20 Schings: *Revolutionsetüden*, S. 138.
- 21 Dabei erklärt schon 1780 Schiller beim *Versuch über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*: »der Wahrheit [ist] nichts so gefährlich, als wenn einseitige Meinungen einseitige Widerleger finden«. Hier spricht er von der »Mittel-

aber auch zu beobachten, dass sich eine Unentschiedenheit der Autoren in Bezug auf die Argumentationslinien, Kontextbezüge oder Absichten Schillers bemerkbar macht, indem sie zum Ende ihrer Publikation wieder kurz umschwenken und sich dort die explizite oder implizite These des ›Scheiterns‹ oder des ›Fragmentarischen‹ breit macht. Woran liegt es, diese Tendenz zum Wechsel innerhalb der wissenschaftlichen Argumentation, welche besondere Bewandnis hat es mit dem Schillerschen Text auf sich, dessen Eigenart zu rekonstruieren und zu verstehen die Forschung seit langem beschäftigt hat? Paul de Man stellt in Bezug auf das ›Scheitern‹ im Angesicht von Lücken und Brüchen der Gliederung oder der systematischen Verknüpfung eine andere Frage: »Welche Entsprechung besitzt dieser Punkt des Scheiterns in der Ordnung der Sprache?«²² Und beantwortet es damit, dass dies für einen »Wechsel von einem tropologischen Sprachmodus in einen anderen«²³ sprechen könnte.

Die These der politischen Wirkung bzw. des gesellschaftlichen Therapeutikums

In der zitierten Studie von Hans-Jürgen Schings merkt dieser an, »Schillers ›ästhetischer Staat‹ sei »oft Gegenstand kopfschüttelnder Ratlosigkeit«²⁴. Mit dieser Einschätzung steht er nicht allein, dennoch ruft der Begriff »Staat« immer wieder Assoziationen zu den Bereichen des Politischen oder des Staatsphilosophischen hervor. Der ästhetische Staat wird auch in diesem Fall zunächst gedeutet als die »ursprüngliche Forderung« »nach Liberalität der ästhetischen Kultur« im Hinblick auf die Freiheit.²⁵ Dieser repräsentiert das Ideal des menschlichen Zusammenlebens, der ›schöne Ton‹ ist »der Vorläufer der Freiheit« (143) und »seine kleinen Zirkel« (ebd.) – hier präsentiert als Pendant zu Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* –

linie der Wahrheit«, bei der das »Gleichgewicht zwischen beiden Lehrmeinungen zu halten« sei (NA 20, S. 40).

22 Vgl. Paul de Man: Phänomenalität und Materialität bei Kant. In: Ders.: *Ideologie des Ästhetischen*, S. 9-38, S. 36.

23 Vgl. Paul de Man: Phänomenalität und Materialität, S. 36.

24 Schings: *Revolutionsetüden*, S. 142. Der ›ästhetische Staat‹ ist eine Figur bei Schiller, deren Bedeutung in der Forschung bis heute ungeklärt ist.

25 Schings: *Revolutionsetüden*, S. 142. Die Formel »ästhetischer Staat« sieht Schings dabei »in einem Beziehungsnetz« zwischen Robespierre und Burke verankert (ebd.).

werden in dieses Bild der idealen menschlichen Zusammenkünfte und ihrer geselligen²⁶ Kreise eingereiht.

Interessanterweise schwenkt Schings am Ende seines Schiller-Kapitels von der real-politischen Verortung der *Ästhetischen Briefe* zum Prinzip »ästhetischer Humanität« um, das dann doch eher im »Ingenium des Künstlers« und »auf dem Feld der menschenverändernden Kunst« zu finden sei. Nur in diesem »Reich des Ideals« lägen auch die tatsächlichen »Quellpunkte künftiger Freiheit«.²⁷

Die These der politischen Wirkung hat Tradition²⁸: Eine explizite »Stellungnahme zur ›politischen‹ Bedeutung der Kunst«²⁹ sehen in den 1980er Jahren bereits Annemarie Gethmann-Siefert in Schillers Begriff des »schönen Scheins«, der ein »Gegen-Bild« und eine »vorgestellte Alternative zum Bestehenden« entwerfe,³⁰ und Karl Menges, der eine »gesellschaftskritische[] Akzentuierung von Schillers Gedankenführung« nachzeichnet und beobachtet, wie das Philosophieren Schillers »wirkungsästhetisch« eine »konkrete Wirkungsabsicht in der Umstrukturierung der politischen Verhältnisse verfolgt«.³¹

-
- 26 Vgl. Schings: *Revolutionsetüden*, S. 138. »Schillers Modell ist die schöne Geselligkeit.« (Ebd.) Vgl. zum Gedanken der Geselligkeit auch Sarah Schmidt: Zum Denkmodell der Wechselwirkung als Dialektik von Grenzauflösung und Grenzziehung. Freie Geselligkeit bei Friedrich Schleiermacher mit Blick auf Friedrich Schillers Briefe zur ästhetischen Erziehung des Menschen. In: Bärbel Frischmann (Hg.): *Grenzziehungen und Grenzüberwindungen. Philosophische und interdisziplinäre Zugänge*. Hannover 2014. S. 91-109.
- 27 Alle Zitate bei Schings: *Revolutionsetüden*, S. 144.
- 28 Vgl. auch zu den Risiken der politischen Deutung Paul de Mans, der in seiner Vorlesung »Kant and Schiller« (1977-1983) auf die Umdeutung und das fatale »misreading of Schiller's aesthetic state« durch Joseph Goebbels verweist. De Man: *Kant and Schiller*, S. 154f.
- 29 Gethmann-Siefert: *Idylle und Utopie*, S. 39.
- 30 Gethmann-Siefert 1980, S. 40. »Aus dem Gegensatz generiert der schöne Schein zwar nicht die direkte Handlungsanweisung«, jedoch gebe er über die »Anschaulichkeit der Alternative in der lebendigen Gestalt des Kunstwerks dann (über die in der Phantasie vorweg »realisierte« andere Wirklichkeit) inhaltlich anleitende Hinweise auf das Ziel des Handelns an. (Ebd.)
- 31 Karl Menges: *Schönheit als Freiheit in der Erscheinung. Zur semiotischen Transformation des Autonomiegedankens in den ästhetischen Schriften Schillers*. In: Wittkowski: *Friedrich Schiller, S. 181-199*, S. 186. Menges deutet den Schluss der Briefe jedoch als »Abbruch des autonomieästhetischen Lösungsversuchs« (194), aber erklärt sich diesen anders als Gethmann-Siefert als das Zerschneiden einer Konstruktion, die »den ästhetischen Signifikationsprozeß überfordert, indem er die Kunst als Zeichen von Auto-

Noch an diese Tradition anschließend führt ein jüngerer Beitrag von Andreas Anglet als Referenzbereich der *Ästhetischen Briefe* gleichfalls das Politische an,³² dessen zugrunde liegenden Prämissen hinsichtlich der hier vorgestellten ›politischen These‹ exemplarisch etwas detaillierter vorgestellt werden sollen. Zwar ist der Titel viel versprechend, denn dieser lautet: »Zwischen den Kraftfeldern ästhetischer, politischer und philosophischer Diskurse – die Eigendynamik der Argumentationsstränge und Wirkungsabsichten in Schillers ›Briefen über die ästhetische Erziehung‹«. Jedoch enttäuscht die Umsetzung dieses Versuchs etwas, denn aus der Absicht, die semantische Komplexität der *Ästhetischen Briefe* in den Griff zu bekommen, wird ein Anknüpfen an alte ›Deutungsmuster‹ sowie der ›Erkenntnis‹ oder dem Zugeständnis, keine neuen Erkenntnisse gewonnen zu haben. Anglet vermutet zum einen hinter der Mehrsträngigkeit der Argumentation einen bloß »unabgeschlossenen gedanklichen Prozess« (186), zum anderen argumentiert er wörtlich aus der »Erziehungs‹-Perspektive«, (195) – hierbei handelt es sich jedoch ausdrücklich um die Perspektive der »politische Erziehung« (194) – aus der die Kunst als Therapeuticum bzw. »therapeutische Kunstpsychologie« (196) in einer Art »vopolitischen Bereich« (ebd.) agieren solle.³³ In diese Richtung setzt er seine Argumentation fort, wenn er weiter die *Ästhetischen Briefe* als »Überlegungen zur therapeutischen Wirkung der Kunst als Kultur stiftendem Phänomen« (197) deklariert, wobei er »die leitmotivische Typisierung der beiden Kontrahenten der Französischen Revolution« (ebd.) wieder aufnehme. Die »Zirkel« werden hier übrigens im Sinne einer sich vorbereitenden und kontrollierenden Öffentlichkeit für dieses ganze Unterfangen interpretiert,³⁴ die aber eine ›pessimistische‹ Grundhaltung Schillers verrieten.³⁵ (205) Anglet stellt sich

nomie gerade nicht autonom sein läßt, sondern sie mit einem Auftrag versieht, der sie zum politischen ›Werkzeug‹ reduziert.« (194)

- 32 Anglet: Zwischen den Kraftfeldern ästhetischer, politischer und philosophischer Diskurse.
- 33 Das erinnert im Übrigen stark an die traditionelle Deutung des ›Vorscheins‹ im Sinne Ernst Blochs. Vgl. Janz: Über die ästhetische Erziehung, S. 664.
- 34 Vgl. Anglet: Zwischen den Kraftfeldern ästhetischer, politischer und philosophischer Diskurse, S. 193.
- 35 Der Pessimismus drücke sich in einer »Befürchtung von Rückschlägen« Schillers sein ideales Modell betreffend aus, dementsprechend mache er einen »Rückzieher« und schränke sein Programm von dem ganzen ›Staat‹ auf »wenige auserlesene Zirkel« ein. (Alle Zitate bei Anglet: Zwischen den Kraftfeldern ästhetischer, politischer und philosophischer Diskurse, S. 205).

nämlich für Schiller konkret die Frage, wie eine »Rückwirkung eines idealen apolitischen Kunstraumes auf den realen politischen und gesellschaftlichen Raum« (202) aussehen könnte, wenn dieses Projekt nicht gar scheitern sollte, indem es »folgenlos« bleibe.³⁶ Die dabei aber zum Problem der Aporie führende Ausbeutung einer außerpolitischen und eigentlich autonomen Kunst für politische Zwecke³⁷ wird im Folgenden zum wiederholten Male innerhalb dieses traditionellen »Stranges« der Forschung über die *Ästhetischen Briefe* zwar benannt, führt aber trotz Bemühung bewusstseinsphilosophischer Inhalte des Textes und einer möglichen gegenseitigen argumentativen Durchdringung und Legitimierung im Hinblick auf ein besseres Verständnis in diesem Beitrag zu keiner wirklich befriedigenden Lösung. Angedeutet die Briefform dann konsequent als »Inkaufnahme eines fragmentarischen Charakters, den Schillers Text mit seinen offenen Argumentationsebenen besitzt.« (208) Sein Fazit fällt mit der folgenden Wertung entsprechend nüchtern aus, wenn er zusammenfasst:

Die »typologische Verschiebung« der vormals historischen Modelle hin zu einer »metahistorisch-vertikale[n] Trias [...] rein philosophischer Idealtypen«, Zustände, die vertikal in einer Gemeinwesen nebeneinander oder – gemäß Schillers normativer ästhetischer Anthropologie – »übereinander« bestehen, verweist darauf, dass Schillers Briefe nicht nur Fragment geblieben sind, sondern seine politische Argumentation an einem ganz anderen Punkt angekommen ist, als von den ersten Briefen programmatisch vorgegeben war.³⁸

Auf Untersuchungen von Carsten Zelle rekurrierend,³⁹ macht er das »Fragmentarische« und »Unabgeschlossene« der Schillerschen Abhandlung für die Mehrsträngigkeit seiner Abhandlung verantwortlich, traditionell ein beliebtes Forschungsmotiv.

Der gewählte bewusstseinsphilosophische Begründungsdiskurs macht aus der Schrift zunehmend eine Theorie über den Beitrag von Kunst und Spiel

36 Vgl. Anglet: Zwischen den Kraftfeldern ästhetischer, politischer und philosophischer Diskurse, S. 206.

37 Vgl. zum »Problem« der Autonomie des Kunstwerks beispielsweise auch die posthum erschienene *Ästhetische Theorie* Theodor W. Adornos.

38 Anglet: Zwischen den Kraftfeldern ästhetischer, politischer und philosophischer Diskurse, S. 209f.

39 Vgl. S. 210.

zur onto- wie phylogenetischen Zivilisierung des Menschen unter Berücksichtigung einer kunstpsychologischen Diätetik. Der subjektphilosophische Zugriff der späteren Briefe entfernt die Schrift immer weiter von ihrem ursprünglichen Anlass und Programm, auch wenn Schiller dies durch den Versuch eines Anschlusses des letzten Briefes an den Anfang zu verschleiern versuchen scheint, wobei sich aber die Verschiebung der Akzente umso deutlicher offenbart. [...] Daraus abzuleiten, dass der Text deshalb unpolitisch sei, schüttet das Kind allerdings mit dem Bade aus und übersieht dessen deutlich politische Akzente. Dass diese sich mit anderen Zügen des Textes, der Kulturkritik und der bewusstseinsphilosophischen Begründung einer Ästhetik nicht zu einem geschlossenen Ganzen verbinden, ist jedoch offensichtlich. (210)

Was hier zum Ausdruck gebracht wird, ist das Ergebnis genauer Beobachtungen, deren Schlussfolgerungen aber der vermeintlichen logischen Unvereinbarkeit der Schillerschen Argumentationsstränge zum Opfer fallen: Schillers zusätzliche bewusstseinsphilosophische Argumentationsführung findet also, trotz des an und für sich kreativen, aber doch auch ebenso traditionell verhafteten Lösungsversuchs von Anglet, der Kunst eine apolitische Therapie Wirkung zuzusprechen, keine (argumentations-)logisch plausibilisierte Anbindung an seine politische Argumentation, denn das würde, wie oben erläutert, zwangsläufig in eine Aporie münden.⁴⁰

40 Vgl. auch besonders die Beiträge des Bandes *Zum Schillerjahr 2009 – Schillers politische Dimension*. Hg. von Bernd Rill. München 2009. Darin belebt beispielsweise Helmut Koopmann in seinem Aufsatz »Schillers Staatsdenken« die These vom »Scheitern« des ästhetischen Staates neu, dessen Verwirklichung im Politischen und Gesellschaftlichen als Anspruch und Aufgabe »unlösbar« (142) blieb, und spricht ebenfalls vom »Eingeständnis des Scheiterns« (142) in Anbetracht der »wenigen auserlesenen Zirkel«, die Koopmann trotz dieser Erkenntnis dennoch mit der Realität der »Gesellschaft des Weimarer Hofes« assoziiert. (Helmut Koopmann: Schillers Staatsdenken, S. 142). Ein wertvoller Beitrag von Matthias Warstat findet sich ebenfalls dort, der Christoph Menkes kritische Auseinandersetzung mit Jacques Rancières politischer Auslegung von Schillers Ästhetik rekonstruiert. (Matthias Warstat: Erfahrungen von Gleichheit: Schillers Theaterästhetik in der Gegenwart. In: Bernd Rill (Hg.) *Zum Schillerjahr 2009*, S. 161-168.) Warstat gibt zunächst Rancières Meinung folgendermaßen wieder: der »Autonomie der Kunst« sei einer »Politisierung der Kunst« nicht entgegengesetzt, sondern diese sei »im höchsten Maße politisch«, da durch die Kunsterfahrung eine Einebnung gesellschaftlicher Hierarchien und Schichten ermöglicht werde (163). Menke spreche sich hingegen mit dem Argument, dies führe in eine »Aporie zwischen der beanspruchten Autonomie ästhetischer Erfahrung und dem Streben nach politischer Strukturverän-

Augenscheinlich kommen zu Anglets Beobachtungen der ›Verschiebung‹ der ursprünglichen Programmatik der *Ästhetischen Briefe* in Richtung ›kunstpsychologischer Diätetik‹ und des von Schiller wohl eher als unbeabsichtigt eingeschätzten ›Fragmentarischen‹ überdies noch ein Motiv der ›Verschleierung‹ ins Spiel: nicht nur rückt die Verdopplung des Wortes ›Versuch‹ das Bestreben Schillers dadurch in die Nähe einer starken Unbeholfenheit und Hilflosigkeit, was seine argumentativen Kompetenzen betrifft, diese Einschätzung wird sogar noch von der Unterstellung übertroffen, dass der Autor Schiller vermutlich die nicht kohärenten Anschlüsse ›verschleiern‹, d.h. absichtlich überdecken wollte.

Interessant ist wiederum, dass Anglet trotz aller argumentativ problematischen Zugeständnisse, aber vielleicht auch gerade aufgrund eben dieser Einschätzung auf der These der politischen Wirkungsabsicht beharrt. Das Festhalten an der politischen Funktionalität des Textes trotz offensichtlich noch gleichrangiger anderer Kontextualisierungsmöglichkeiten, die sich nur schwer theoretisch nachvollziehbar oder zumindest nicht stringent-linear miteinander kombinieren lassen, erweist sich nicht nur in diesem Beitrag als hartnäckig.

Auch Bernd Fischer und María del Rosario Acosta López kommen in dem 2011 von Jeffrey L. High, Nicholas Martin und Norbert Oellers herausgegebenen Band *Who is this Schiller now? Essays on his reception and significance*, der auf die *International Schiller Conference* der *California State University* in 2009 anlässlich des 250. Geburtstages von Friedrich Schiller zurückgeht, zu einer ganz ähnlichen, wenn nicht gar derselben Einschätzung.⁴¹ In seinem Aufsatz

derung«, für den bekannten Widerspruch zwischen autonomer Kunst und ihrer heteronom bestimmten Funktion der Politisierung vom Standpunkt außerhalb der Kunst aus (164). Vgl. das unmittelbar anschließende Kapitel in der vorliegenden Arbeit: *Die These der ambivalenten Zielsetzung*.

- 41 Vgl. Bernd Fischer: Zur kulturpolitischen Dynamik des ästhetischen Spiels in Schillers Briefen Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen. In: Jeffrey L. High/Nicholas Martin/Norbert Oellers: *Who is this Schiller now? Essays on his reception and significance*. New York 2011, S. 133-146. Auch María del Rosario Acosta López warnt in ihrem Aufsatz »›Making Other People's Feelings Our Own‹: From the Aesthetic to the Political in Schiller‹ Aesthetic Letters« im selben Band vor den Gefahren mehrdeutiger Ergebnisse bei dem Versuch, das Verhältnis von Ästhetik und Politik im Detail zu fassen (›when this relationship is addressed in detail, the results are best ambiguous‹ (188)), bei einer Analogie-Setzung von ästhetischem Projekt und seinen politischen Konsequenzen (›the most self-evident – although very problematic – interpretation, [...] an analogical relationship [...] between the aesthetic project and its political consequen-

Zur kulturpolitischen Dynamik des ästhetischen Spiels in Schillers Briefen Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen untersucht Bernd Fischer die ›ästhetische Theorie‹ Schillers hin auf ihre »gesellschaftliche Funktionalität ästhetischer Kompensation und Therapie als Antizipationen einer kulturpolitisch relevanten Ästhetik« (133) und proklamiert eine »theoretische Ausarbeitung eines kulturpolitischen Programms« (134) unter Berücksichtigung seiner ›transzendentalphilosophischen Begründung‹ mitsamt ihrer ›Transgressionen‹ (ebd.). Aus der Perspektive der philosophischen Anthropologie fasst Fischer das ›Spiel‹ in ›pragmatischer‹ Hinsicht auf ›als kompensierender und therapeutischer Erlebnisraum‹ (136).⁴² Resümierend sieht er in den »ästhetischen Wirkungspotentiale[n]« »ein Moment der kulturpolitischen Funktionalität« (140). Allein im letzten Satz seines Aufsatzes schränkt er diese ›Formel‹ politischer Wirkung wieder etwas unter Rückgriff auf die bekannte argumentationslogische Problematik ein:

Schillers Analyse der kognitionspsychologischen Potenzen von ästhetischem Schein und Spiel stößt, so ist hoffentlich deutlich geworden, auf politische und ethische Aporien (144).

Überleitend hatte er schon diesen (ebenfalls traditionellen) Meinungswechsel anklingen lassen, indem er die vorgenannte These oder Formel umformuliert in die »Frage, in welchem Grade diese Erfahrung unsere politische Dienstbarkeit fördert, therapiert oder hindert« (142), die bis heute die Forschung ›umtreibe‹. Es ist ein Zugeständnis an die Unlösbarkeit dieses ›traditionellen‹ logisch-theoretischen und aporetischen Problems bei dem Versuch, eine ästhetisch-politische oder transzendentalphilosophisch-politische Gleichung

ces«, ebd.). Solches würde ihrer Meinung nach die Mehrheit aller Autoren tun (vgl. S. 188). Trotz ihrer Warnungen fällt ihre Conclusio auf der letzten Seite pro-politisch aus: »It widens up necessarily to include human political relationships (understanding the political here, as it has been understood throughout the paper, in a broad sense, as I also think Schiller does: as a common dimension of interhuman relationships, which is the prerequisite of any other even more narrow possibility of the political or of politics). Only aesthetic experience changes our usual, almost solipsist, perspective of the world and makes humankind.« (196)

42 Seine These von Schillers »politisch motivierte[n] Analyse der kognitionspsychologischen Potenz des ästhetischen Scheins« (139) und dessen therapeutischer und kulturpolitischer Wirkung stützt er mit den Erkenntnissen moderner Neurowissenschaften mit Bezug auf das Spiel (137) und der Medienwissenschaften; darin nennt er vor allem die »so genannte Kultivierungstheorie« (139).

unter ästhetischen Vorzeichen aufzustellen. In einem Ausblick in ›vier Problemkomplexen‹ (138) erklärt er im dritten Punkt aber bemerkenswerter Weise ebenso perspektivenreich wie knapp (er sagt, er könne »allerdings nur den ersten etwas umfassender darstellen« (138)), Schillers Einräumen des Problematischen einer

kompensatorische[n] Eingebundenheit gerade des überzeitlichen, autonomen, zweck- und inhaltsfreien Anspruchs der Kunst [...], ohne dass er auf der empirischen Ebene zu einer Erklärung dieser als Paradoxie empfundenen Beobachtung finden kann. (143)

Bemerkenswert im Hinblick auf diese Studie ist die Wahrnehmung einer empirischen Ebene des Textes, die für die vorliegende Analyse von großem Interesse ist. Diese Paradoxie scheint Fischer zwei Seiten zuvor zu meinen, wenn er einen ästhetischen Grundgedanken von Schiller, der auch in anderen Texten durchscheine, beschreibt als »das Reich der zwecklosen Zweckhaftigkeit« (141). Auch erwähnt er an die genannte beobachtete Paradoxie anschließend die »Paradoxie der Identität« (143), die bereits von Käte Hamburger eingeführt wurde, die Schillers konstitutionelle Differenz von Person und Zustand betrifft.⁴³ Fischer verweist hier also schon explizit auf das Problem der Paradoxie in den *Ästhetischen Briefen*.⁴⁴

Die hier exemplarisch vorgestellten Forschungsergebnisse weisen also einerseits darauf hin, diese Überladung des ›Signifikationsprozesses‹⁴⁵ der *Ästhetischen Briefe* prinzipiell zu erkennen und als Problem anzusehen, aufgrund von dessen Unlösbarkeit gewichten sie aber andererseits das Ganze letzten Endes recht voraussetzungslos wieder in die Richtung einer politischen Zweckhaftigkeit. Auf diese Weise wird die Paradoxie zwischen autonomer Kunst und heteronomer Funktionszuschreibung durch die Konzentration auf nur einen Argumentationsstrang mit Luhmann *asymmetrisiert*, das Anreichern mit dem Zusatzsinn der politischen Funktionalität könnte hierbei als die Asymmetrisierungsform des Zweckes oder der Externalisierung angesehen werden. Als halbseidenes Ausweichen aus diesen paradoxen

43 Vgl. Fischer: Zur kulturpolitischen Dynamik, S. 143.

44 Bernd Fischer spricht in seinen ausblickartigen Anmerkungen zum Schluss seines Aufsatzes auch von »zahlreiche[n] Autoren«, die »die anthropologischen, philosophischen und kunsthistorischen Diskurse aufgearbeitet haben«, während »Schillers Versuch der Paradoxie der Identität, der für heutige Diskurse einiges verspricht, soweit ich das überblicke, weniger Beachtung gefunden [hat]« (143).

45 Vgl. Menges (Anm. 31).

und aporetischen Fallstricken kann ebenfalls die, eingeschränkt politische Erklärung gelten, der ästhetische Staat sei ein eher »utopisches Gebilde«⁴⁶, der teilweise noch mit den Zusätzen des Ideals oder der Versöhnung versehen wird. Die Verwirklichung eines utopischen Staatsmodells wird damit in eine unbestimmte Zukunft verlegt, vom Typ der Asymmetrisierung würde Luhmann hier von einer Verzeitlichung oder Sukzessivität sprechen.⁴⁷ Resümierend könnte man sicherlich einige Deutungs-Muster aufgrund der logischen Implikationen bestimmter Thesen ausmachen. So ließe sich beispielsweise etwas provokativ behaupten, dass in der These der politischen Wirkung oder Funktionalität ein eigenes ›Scheitern‹ eingeschrieben ist durch die Unmöglichkeit, ein zweckfreies Ästhetisches an etwas zweckorientiertes Politisches sinnvoll anzubinden. Alle noch so kreativen, einfühlsamen und umsichtigen Deutungsversuche ›scheitern‹ letztlich selbst an der ambivalenten und sonderbaren Zielsetzung in den *Ästhetischen Briefen* und an ihrer eingestandenem weniger geglückten Reduktion auf einen eindeutigen und widerspruchsfreien Sinn, weil das Gefühl nicht schwindet, Schillers Text damit einfach nicht gerecht zu werden.

Interessant wieder ist, dass manche den nicht weiter ins Konkrete ausgeführten Ausweg in das »Gedankenspiel«⁴⁸ und das ästhetische Spiel als »Fiktion«⁴⁹ gebrauchen. Sogar die ›Zirkel‹ im Hinblick auf ihre logische Beschaffenheit blitzen am wissenschaftlichen Horizont auf, bleiben jedoch ohne nähere Erklärung in dem ebenso eindrucksvollen wie auch bedeutenden Satz, dass die »ästhetisch zugespitzte Humanität [...] im Herderschen Sinne zirkulär angelegt bleibt«.⁵⁰

Die durchaus bekannte Grundproblematik in allen hier genannten Forschungsansätzen hängt nach der Einschätzung dieser Studie mit den konzeptuell sich widersprechenden Lektüresträngen und Argumentationslinien in den *Ästhetischen Briefen* und den mehrfach sich überlagernden und evozierten Diskursen, die, wie Anglet treffend bemerkt, in der Architektonik⁵¹ der *Ästhetischen Briefe* ›nebeneinander‹ und ›übereinander‹ gelagert sind.

46 Koopmann: Schillers Staatsdenken, S. 142.

47 Vgl. Kap. *Sinnprozessieren II* der vorliegenden Arbeit.

48 Koopmann: Schillers Staatsdenken, S. 142.

49 Fischer: Zur kulturpolitischen Dynamik, S. 135.

50 Fischer: Zur kulturpolitischen Dynamik, S. 136.

51 Vgl. die Aussage Gerhard Plumpe, dass Schillers ›Labyrinth‹ »wohl überraschende Aussichten oder plötzliche Durchblicke, selten aber einen Blick auf die Architektonik des ›Ganzen‹ zulässt.« Plumpe: *Ästhetische Kommunikation I*, S. 109.

Dass der ganze Text mitsamt aller Argumentationsführungen sich, entgegen der Einschätzungen Anglets und Fischers beispielsweise, zu einer ›mathematisch-logisch geschlossenen‹ und kohärenten ästhetischen Ganzheit zusammenfügt, diesen Nachweis zu erbringen, ist das Ziel der vorliegenden Untersuchung.

Das Politische ist nicht mehr wegzudenken aus der Deutung der *Ästhetischen Briefe*, aber der Schlüssel zu ihrem (Selbst-)Verständnis, so soll hier noch einmal betont werden, liegt darin, dass alle evozierten Inhalte weder allein gültig sind noch negiert werden, aber in der Schwebelage gehalten werden.

Die These der ambivalenten Zielsetzung und die These der Autonomieästhetik

Hintergrund für die dargestellte Diskussion, ob es eine politische Funktionalität tatsächlich gibt und wie diese in den *Ästhetischen Briefen* gemeint sein könnte, ist der schon länger – insbesondere auch in systemtheoretisch arbeitenden Studien – verbreitete Gedanke, dass die *Ästhetischen Briefe* einem folgenschweren Selbstwiderspruch anheimfallen, indem sie ausgerechnet die Autonomie der Kunst dazu benutzen, um für diese neue unerwartete Funktionen für die Gesellschaft bzw. Leistungen für die Politik oder die Philosophie bestimmen zu können. Diese Forschungs-Tradition verweist explizit auf die zweideutige, ambivalente Konstruktion, auf ihren inhärenten Selbstwiderspruch und eine grundsätzlich angelegte Paradoxie und soll hier noch einmal gesondert dargestellt werden. Auch hier werden Deutungsmuster angewendet, die diese Zweideutigkeiten zugunsten der Widerspruchsfreiheit eliminieren.⁵²

Janz vertritt die These des Widerspruchs zwischen Autonomie der Kunst⁵³, die von (moralischen) Zwecken frei sein soll, und sozialer Funktion der Kunst als Erziehung. Diesen Widerspruch führt er darauf zurück, dass bei dem Versuch, eben beides »in einer Theorie zusammenzudenken, Schiller demnach der ästhetischen Erziehung zwei sich widersprechende Ziele [setzt], den ästhetischen Zustand als bloße Bestimmbarkeit, als moralische

52 Vgl. so oder so ähnlich die Verfasserin: Sinn.

53 Vgl. Janz: Über die ästhetische Erziehung und Janz: *Autonomie und soziale Funktion der Kunst*.

Unentschiedenheit – und als höchste Vollendung der Subjektivität.«⁵⁴ Das erste Ziel äußere Schiller in der Formulierung im 23. Brief: »Mit einem Wort: es giebt keinen andern Weg, den sinnlichen Menschen vernünftig zu machen, als daß man denselben zuvor ästhetisch macht.«⁵⁵ Das zweite widerspreche diesem insofern, als Schiller bereits den ästhetischen Zustand als denjenigen erachte, in dem der »Begriff der Menschheit vollendet ist«⁵⁶ und innerhalb dessen der berühmte Satz wahr werden kann, dass der Mensch »nur da ganz Mensch [ist], wo er spielt«.⁵⁷

Tabelle 1: Das Ästhetische als Durchgangsstufe

Ausgangszustand	->	Durchgangsstufe	->	Endzustand
Naturzustand Widerstreit zwischen Sinnlichkeit und Vernunft ›Realität‹ ›Materie‹ ›Stoff‹ ›Wirklichkeit‹	->	Ästhetische Freiheit Ganzheit des Menschen ›Therapeuticum‹ ›Mitte‹ ›Instrument‹ ›Werkzeug‹	->	Ethische Freiheit Verwirklichung der sittlichen Vernunft ›in einigen auserlesenen Zirkeln‹ Politische Funktion Kulturelle Funktion Utopie

Mit Wiese verstehe sich das erste Ziel als »Voraussetzung für eine spätere Epoche der Menschheit [...], in der diese auch im politisch gesellschaftlichen Zusammenleben zu einer Gesetzgebung durch Vernunft reif geworden ist« (Wiese: Die Utopie des Ästhetischen, S. 94).

Die ›Durchgangsthese‹, das Ästhetische bzw. der ›ästhetischer Staat‹ als Durchgangsstadium zu politischer Freiheit, korreliert signifikant, mit der Ansicht des Bildungs- und Erziehungsanspruchs der *Ästhetischen Briefe*⁵⁸ – in

54 Janz: *Autonomie und soziale Funktion der Kunst*, S. 65.
 55 NA 20, S. 383 (23. Brief).
 56 NA 20, S. 356 (15. Brief).
 57 NA 20, S. 359 (15. Brief).
 58 Vgl. dazu Michael Hauskeller: *Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Plato bis Danto*. München 2002, S. 44; Nobert Schneider: *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung*. Stuttgart 1997; Gert Ueding: *Rhetorik und Ästhetik in Schillers theoretischen Abhandlungen*. In: Berghahn (Hg.) *Friedrich Schiller*, S. 159-195.

der älteren Forschungsliteratur eher anhand geschichtsphilosophischer Interpretationsmodelle, heutzutage eher, wie oben bereits dargestellt, mit der – ebenfalls problematischen – Deutung politischer Wirkungspotentiale.

Janz deutet die erste Variante als referentiellen Bezug auf den Kontext der Kantschen Ethik und dessen Dualismus von Vernunft und Sinnlichkeit, so wie ihn die *Kritik der praktischen Vernunft* differenziert. Die zweite These der qua Schönheit vollzogenen »höchsten Vollendung des Menschen [...] als Ziel der ästhetischen Erziehung«⁵⁹ verlagere die Zielsetzung seiner Argumentation dahin gehend, dass die erreichte harmonische Subjektivität im ästhetischen Zustand nicht mehr als notwendiges Durchgangsstadium zum vernünftigen Menschen erscheine, sondern als Endstadium der Erziehung. Durch diese zweite Zielsetzung verlasse er aber das Gesetz der praktischen Vernunft. In Bezug auf die Autonomie, die Schiller im Sinn hat, lasse sich

[a]ber nur das zweite Ziel, die harmonische Subjektivität, die im Spiel der Vermögen sich selbst bestimmt, autonom ist, [...] mit jener Gemütsfreiheit vereinbaren, die Schiller im 22. Brief als Kriterium der Autonomie definiert hat. (65f.)

Interpretiert wird hier die Entscheidung Schillers zwischen zwei ambivalenten Zielsetzungen der ästhetischen Erziehung zugunsten der ›Unerreichbarkeit des Ideals‹ und es wird die These aufgestellt, dass der »ästhetische Staat«, der sich nur in ›einigen wenigen auserlesenen Zirkeln‹ verwirklichen ließe, [...] mit dem politischen, von dem die Abhandlung ausging, nichts gemein [hat].« (66) Den »im Titel der Schrift enthaltenen Anspruch schließlich aufzugeben« (66) sei die daraus notwendig sich ergebende Konsequenz. Das Ziel der Autonomie setze sich gegenüber dem Ziel der gesellschaftlichen Funktion der Kunst bei Schiller durch.

59 Janz: *Autonomie und soziale Funktion*, S. 65.

Tabelle 2: Die Ästhetische als Endziel der Menschheit

Ausgangszustand	->	Vorläufiges Ziel	->	Endziel
Naturzustand/ Dynamischer Staat	->	Sittliche Vernunft/ Ethischer Staat	->	Ästhetische Vernunft* /Kunstautonomie/ Autonomieästhetik/ Ästhetischer Staat
Widerstreit zwischen Sinnlichkeit und Vernunft		Vollendung des Vernunft-Vermögens		Vollendung der Menschheit in Freiheit

Nach Benno von Wiese: Utopie des Ästhetischen, S. 95. Dass der ästhetische Staat »Selbstzweck und Ziel, ja sogar utopisches Ziel« ist, schreibt ebenfalls bereits Ham-burger: Nachwort, S. 149. Diese Sichtweise des ästhetischen Staates korreliert mit der Deutung, Schiller würde sich am Ende der Briefe gegen eine Erziehungsidee aussprechen

*Wiese sieht die »sittliche Vernunft« in Schillers »Philosophie des Schönen« (95) von der ästhetischen Vernunft übertroffen. Latzel analysiert den Begriff der »Vernunft« in Schillers philosophischen Schriften und stellt heraus, dass Schiller den Begriff nicht einheitlich verwendet, auch wenn der Begriff nach 1791 stark Kantische Färbungen trägt. (Latzel: Zu Schillers Vernunftauffassung, S. 52-62.) Der Begriff »ästhetische Vernunft« komme bei Schiller selbst nicht vor, sondern sei ein Produkt der Forschung (vgl. Latzel: Die ästhetische Vernunft, S. 249).

Eine analoge paradoxe Strategie sieht Gerhard Plumpe darin, dass die autonome Kunst die Funktion erhalten soll, durch ihre therapeutischen Totalisierungs- und Entdifferenzierungsfähigkeiten⁶⁰ die Voraussetzung für ihre Autonomie, den Ausdifferenzierungsprozess der Systeme als »Bedingung ihrer eigenen Seinsmöglichkeit«⁶¹, zurückzunehmen.

So dargestellt, erscheinen ihre Autonomie als Resultat der sozialen Differenzierung und ihre Funktionalität als Therapie der Differenzierung als paradox.

Der Sinn dieser hochdifferenzierten Praxis soll aber gerade sein, Differenzierung aufzuheben. Darin liegt das Paradox.⁶²

60 Die Therapie besteht darin, dem Menschen zu einer ganzheitlichen Identität angesichts der beklagenswerten Differenzierung der menschlichen Vermögen zu verhelfen. Vgl. Plumpe: *Ästhetische Kommunikation I*, S. 115ff.

61 Plumpe: *Ästhetische Kommunikation I*, S. 115.

62 Vgl. ebd. S. 115f.

Plumpe benennt damit explizit ein grundlegendes Paradoxon der *Ästhetischen Briefe*. Nach Plumpe wären

dann nur noch zwei – komplementäre – Strategien möglich, und wir glauben, daß Schiller zwischen ihnen hin und her pendelt: Entweder identifiziert man ästhetische mit aller sozialen Kommunikation; dann wäre das Ideal der Assoziation freier Subjekte gleichsam das zum politischen Modell aufgeblähte ästhetische Kommunikationssystem, Kunst und Gesellschaft wären deckungsgleich. Eine massive Utopie! Oder man reserviert nüchterner nur die Sondersphäre des Ästhetischen ›wahrer Humanität‹, geht also davon aus, daß in der modernen Gesellschaft allein noch im Bereich der Kunst und der ästhetischen Kommunikation der Mensch ›ganz‹ zum Zuge komme.⁶³

Die beiden im folgenden Zitat ›komplementären Strategien‹, die Plumpe dann analog zu Janz Analyse der »zwei sich widersprechenden Ziele«⁶⁴ bei Schiller erkennt, werden als logische Konsequenz dieser Beobachtung sichtbar:

Es bleibt die große Zweideutigkeit seiner Konstruktion, daß in ihr der ästhetische Moment einerseits als Durchgangsstufe, Therapeuticum und Instrument erscheint – auf dem Wege des Menschen zu selbstbestimmter Moralität und freier Vergesellschaftung im Staat der Zukunft –, andererseits aber auch als Ziel, als Zweck in sich, weil allein in ihm Freiheit von jeder Bestimmtheit, sie sei Natur- oder Vernunftgesetz, möglich ist.⁶⁵

Angesichts der besonders in den Blick genommenen Paradoxie der Entdifferenzierung gerade mittels Kunstautonomie erscheint der von Plumpe gesehene Schritt Schillers von der (politischen) Utopie weg und hin zu den »auserlesenen Zirkeln«, wie Schiller mit elitärem Unterton sagt« (128), einleuchtend. Der Totalitätsanspruch verbleibe auf diese Weise innerhalb ›ästhetischer Kommunikation‹ und der politische Anspruch der Kunst als »Mittel zur Erreichung politischer Freiheit« (128) werde fallen gelassen. Bei Plumpe wird also die Wende am Schluss nicht als Scheitern, sondern als theoretische Konsequenz umgedeutet. Er vermutet, dass »Schiller von Anfang an ein ästhetisches Projekt verfolgte« (ebd.), der ›ästhetische Staat‹ bleibt ein

63 Plumpe: *Ästhetische Kommunikation I*, S. 115f.

64 Vgl. dazu auch Düsing: *Ästhetische Form*, S. 222.

65 Plumpe: *Ästhetische Kommunikation I*, S. 123.

›Zweck für sich‹ und sei nicht ›politisches Programm‹ (ebd.).⁶⁶ Plumpes Verdienst liegt vor allem in der expliziten Benennung einiger auftretender grundlegender paradoxer Gedanken- und Argumentationsgänge, Aporien, Inkonsistenzen und Widersprüche in dieser ästhetischen Schrift Schillers.⁶⁷

In Janz und Plumpes Ansätzen wird die eingestandene Zweideutigkeit der *Ästhetischen Briefe* durch die Entscheidung für das zweite Ziel, die Autonomieästhetik, zu lösen versucht, diesmal unter Preisgabe einer politischen Deutung. Das Ausweichen der politischen Utopie auf einige ›auserlesene‹, ins Geheime, Verschwörerische oder Elitäre verstandene, ›Zirkel‹ ist im Übrigen ein beliebtes Deutungs-Motiv.⁶⁸

Utopie, Idyllenkonstruktion und Versöhnungsparadigma

Utopie, Idylle und Versöhnung werden häufig und charakteristisch im Zusammenhang mit den *Ästhetischen Briefen* genannt.⁶⁹ Die Utopie wird dabei oft in Begleitung eines politischen, früher mehr geschichtsphilosophischen Ideals angetroffen; zum Teil spiegelt sich darin eine Konstruktion von Idylle, die utopisch gewendet, oft ein Moment der ›Versöhnung‹ beinhaltet. ›Versöhnung‹ referiert hier im Allgemeinen auf die utopische Vorstellung eines Heilszustandes des Ästhetischen, der paradigmatisch in der Lage ist, der anthropologischen Doppelnatur des Menschen wieder zu einer Ganzheit zu verhelfen, teilweise vor dem Hintergrund einer – im gesellschaftlichen oder kulturpolitischen Sinne – als unzulänglich empfundenen Wirklichkeitskonstruktion⁷⁰.

66 Interessant ist, dass Plumpe trotz seiner These, dass Schiller ein ›ästhetisches Projekt‹ im Sinn hatte, paradoxerweise ein Schaubild für die *Briefe* entwirft, dass dem der ›Durchgangsthese‹ entspricht. In seinem ›triadischen‹ Schema erfährt das Ästhetische als »Ä(sth. Phase)« eine Zwischenstellung zwischen »N(Archaik)« und »V(ernunftstaat der Zukunft)« (vgl. Plumpe: *Ästhetische Kommunikation I*, S. 134).

67 Vgl. Plumpe: *Ästhetische Kommunikation I*, S. 124, 126ff.

68 Das Verbleiben des Ästhetischen im »Zirkel« deutet Rüsen als »Glücksfall gelingender Kommunikation«. Vgl. Rüsen: Bürgerliche Identität. Ein Zusammenspiel von psychologischen und politischen Elementen in der Idee des ›ästhetischen Staates‹ sieht Barnou: »Freiheit zu geben durch Freiheit.«, S. 142-152. Barnou schreibt, dass »Schiller seine ›ästhetische‹ Psychologie im Rahmen einer Fragestellung ausarbeitet, die die politische Freiheit angeht« (152). Vgl. Riedel: Philosophie des Schönen, S. 101.

69 Vgl. Riedels Einschätzung in Riedel: Philosophie des Schönen, 73f.

70 Vor dem Hintergrund des »Verlusts gesellschaftlicher Totalität« beschreibt Menges das ›ästhetische Versöhnungsparadigma‹ als die ›harmonische und harmonisieren-

Die These der Utopie ist in der Forschung der 1980er Jahre verbreitet. Rolf Grimminger's Einschätzung der ›Utopie der vernünftigen Lust‹ bezieht sich generell auf das Projekt der 18.-Jahrhundert-Ästhetiken, deren gemeinsame Aufgabe darin begründet sei, die ›Lust‹, die in der irrationalen Bedürfnisnatur des Menschen angelegt ist, mit der (moralisch) vernünftigen Ordnung zu verbinden.⁷¹ Die »Möglichkeit des ›felix aestheticus‹, des glücklich ästhetischen Menschen«⁷² realisiert sich in Wieses Entwurf der *Utopie des Ästhetischen* paradoxerweise eben nur in der Unmöglichkeit der ästhetischen Utopie, als Schein, der völlig empirielos einen legitimen Raum neben und außerhalb von Wirklichkeit für sich beansprucht.⁷³ Die *Utopie des Ästhetischen* konzipiert Wiese als dritte utopische Kategorie neben der *Utopie der Zukunft* und der *Utopie der Vergangenheit*. Das spezifisch ›Neue‹ der dritten utopischen Kategorie, der Utopie des Ästhetischen, liegt nach Wiese darin begründet, »dem Unmöglichen ein Bürgerrecht noch unter den Bedingungen unserer irdischen Welt« (87) zu geben bzw. »ein zeitloses Dasein noch mitten in der Zeit [zu] realisier[en]« (ebd.). Wiese deutet also Schillers Konzeption des Ästhetischen als eine Sphäre, die »jenseits der geschichtlichen Erfahrung« (86) und außerhalb des Wirklichen existiert, die aber eben dadurch alle Geschichte transzendiere. Eine ›zeitlose Gegenwärtigkeit‹ umfasse der ästhetische Zustand, indem er »die in der Geschichte bereits durchlaufenen Determinationen wieder aufhebt« (87). Er bezieht sich dabei auf Textstellen wie »wie aus der Zeit gerissen« (ebd.) und »Nur wer sich über die Wirklichkeit hinauswagt, kann allein die Wahrheit erobern (vgl. Ende des 10. Briefes)« (ebd.).

de Funktion der autonomen Kunst«. Menges: Schönheit als Freiheit, S. 184f. Zu einem Überblick der Forschung, die die These vertritt, dass das ästhetische Spiel die Funktion der (ideologischen) Kompensation des Wirklichen innehatte, vgl. Cho: Selbstreferentialität der Literatur, S. 22ff.

- 71 Vgl. Rolf Grimminger: Die Utopie der vernünftigen Lust. Sozialphilosophische Skizze zur Ästhetik des 18. Jahrhunderts bis zu Kant. In: Christa Bürger u.a. (Hg.): *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit*. Frankfurt a.M. 1980, S. 116-132, S. 121. Das Projekt des »angemessenen Vergnügens« wird laut Grimminger bereits seit Anfang des 18. Jahrhunderts in der Literatur und in den Poetiken (z.B. Gottsched) betrieben, da aufgrund des Fehlens eines allgemeinen Rechtsstands der ›Appell an die Moral‹ (Kants zu verinnerlichendes Sittengesetz) eine freie Entfaltung der Lust nahezu verdrängt hatte. Vgl. ebd., S. 118ff.
- 72 Grimminger 1980, S. 121. Der Begriff ›Felix aestheticus‹ stammt ursprünglich aus Baumgartens *Aesthetica*.
- 73 Wiese: *Utopie des Ästhetischen*, S. 84ff.

Die »dritte, utopische Sphäre, die Schiller als ›Spiel‹ oder als ›Spieltrieb‹ bezeichnet« (89) ist »frei von Absichten und Zwecken« (ebd.). Dieser Zustand, so deutet Wiese, sei ein Zustand ›unbegrenzter Möglichkeiten‹, »aber sobald auch nur die geringste Bestimmung und damit Determination einsetzt, ist die Unschuld und Fülle dieses paradiesischen Glückes wiederum verloren.« (91) Schönheit und Schein, zitiert Wiese, gebe es »doch nur im ›wesenslosen Reich der Einbildungskraft‹« (93), und um den utopischen Charakter zu wahren, müssen sie innerhalb der Grenzen des freien Spiels verbleiben und dürfen dem ›Ernst des Wirklichen‹ keinen Zutritt gewähren.⁷⁴

Schillers Rückgriff auf die Antike, die als »die vergangene *geschichtliche* Vollendung« erscheine, ist nach Annemarie Gethmann-Siefert ein Konzept von Idylle eingeschrieben, das eine sozialkritische Funktion in Bezug auf die empirische historische Situation vor 1800 erfüllt, die von »Zerrissenheit« geprägt ist.⁷⁵ Diese Idyllen- und Kunstkonzeption bei Schiller trägt dabei ebenfalls utopischen Charakter⁷⁶, denn

im Verweis auf eine historisch vergangene, aber gleichwohl als real mögliche Vollendung überwindet die Idylle den Status des bloßen Scheins [...].

Dem schönen Schein wird ein Realitäts- und Handlungsanspruch im Bereich des Wirklichen und Politischen eingeräumt, indem ihm als Idylle sowohl sozialkritische Funktionen für die entfremdete Gegenwart als auch die zukunfts- und handlungsorientierte utopische Funktion der Versöhnung und Harmonisierung von Natur und Kultur, beigemessen werden. Die Utopie erscheint dabei nicht nur als möglich, sondern im Rückgriff auf die geschichtliche Realität der Antike als realisierbar.⁷⁷ Gethmann-Siefert sieht die Frage des »Scheiterns der großen Idylle, soweit sie dichtungsimmanent bleibt« (64) angesichts Schillers »Ausweichhypothese vom schönen Schein als Eigenreich der Realität« (66) im 27. Brief, mit dem die Briefe vorläufig enden,⁷⁸ als berechtigt an.

74 Vgl. Wiese: Utopie des Ästhetischen, S. 93.

75 Vgl. Gethmann-Siefert: Idylle und Utopie, S. 56ff., Zitat auf S. 56.

76 Vgl. ebd., besonders S. 55-61.

77 Gethmann-Siefert grenzt sich mit dieser Einschätzung der ›utopischen Idylle‹ und gesellschaftlichen Funktion der Kunst von der marxistischen Sichtweise der »Idylle als Ablösung der unmittelbaren politischen Wirkung der Kunst« (Ebd., S. 47) ab. Zur Funktion der ›futura-Idylle‹ in Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* vgl. auch Plumpe: *Ästhetische Kommunikation I*, S. 143ff.

78 Zur Annahme eines fragmentarischen Charakters der *Briefe* vgl. auch Plumpe: *Ästhetische Kommunikation I*, S. 109 und Riedel: *Philosophie des Schönen*, S. 76.

Sie begründet das ›Scheitern‹ mit dem defizitären Begriffsinstrumentarium der Philosophie Kants, dessen Schiller sich bedient, aber »nicht [...] produktiv über Kant hinausgeht« (65).

Reduktionen: Dialektisches, Triadisches, Drei-Schritt-Modelle und Schemata

An dieser Stelle soll ein Spezifikum der Schiller-Forschung dargestellt werden: Es ist auffällig, wie im vorigen Kapitel deutlich wurde, dass die Gesamtstruktur des Textes anscheinend zu einer vereinfachenden Schematisierung⁷⁹ einlädt, wobei besonders das Merkmal der Dreigliedrigkeit in den Blick fällt.⁸⁰ Drei-Stufen-Schemata sind aus dem Kontext der Geschichtsmodelle des 18. Jahrhunderts bekannt.⁸¹ Sie alle beinhalten ein teleologisches Moment wie das Kantische Geschichtsmodell⁸², indem sie eine Evolution von einem Rohzustand (Natur) zu einem wie auch immer vollendeten Zustand des Menschseins (Vernunft, Selbstreflexion u.a.) entwerfen. Diese Schematisierungstendenz entspricht der Lektüre einer sukzessiven und linearen Argumentation, das in Schillers Fall oft auch zur Deutung eines dialektischen oder ›quasidialektischen‹⁸³ Schemas (These – Antithese – Synthese) führt.

Das dreistufige Schema hat in der Forschung verschiedene Namen: Bolten nennt es »triadisches Geschichtsmodell in [...] dem Konstitutions-

79 Vgl. dazu auch Luhmanns Darstellung des ›Schematismus‹, der die Funktion der Komplexitätsreduktion und die Erleichterung von Anknüpfung hat (Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 125).

80 Vgl. Carsten Zelles Schaubild »Schema 4 – Schiller Dreiergliederungen« im Schiller-Handbuch (Zelle: *Über die ästhetische Erziehung*, S. 445) und Plumpe: *Ästhetische Kommunikation I*, S. 134. Vgl. auch Peter-André Alt: *Natur, Zivilisation und Narratio. Zur triadischen Strukturierung von Schillers Geschichtskonzept*. In: *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge 18 (2008), S. 530-545.

81 So werden z.B. Hegels ›Geistesgeschichte‹ oder Friedrich Schlegels Konzept einer *Neuen Mythologie* in drei Phasen unterteilt, die man – grob generalisierend – als Phase der Indifferenz, Phase der Differenzierung und Phase der Entdifferenzierung oder der Selbstreflexivität der Differenz, die in sich selbst als Einheit zurückkehrt, bezeichnen könnte – ein Paradebeispiel für das Paradoxwerden einer Differenz.

82 Dargestellt in seinem Aufsatz *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* (1784). Vgl. auch Schillers Antrittsrede in Jena am 26. Mai 1789: *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?*

83 Zelle: *Über die ästhetische Erziehung*, S. 425.

schema der *Ästhetischen Briefe*⁸⁴ und sieht dort die ›vertraute‹ teleologische Dreiteilung von »indifferenter Einheit – Entzweigung – vermittelter Einheit« (230f.) verwirklicht. Es tritt als »triadisches Modell«⁸⁵ oder als »Schillers triadische Konstruktion«⁸⁶ in Erscheinung. Die »Dreigliedrigkeit der Weltgeschichte«⁸⁷ sieht Koopmann in den Briefen Schillers dargelegt. Die Schematisierungstendenz entspricht auch hier dem kontextualisierenden, philosophiegeschichtlich antwortenden und linear inhaltlichen Lektüremodus des Textes.

Riedel entdeckt der Anlage nach schon in den Augustenburger Briefen ein »Drei-Stufen-Modell«: »Die ›erste Stufe‹ zeigt den Menschen als reines ›Naturwesen«⁸⁸, »bis – ›auf der zweyten Stufe‹ etwas ›ihn frey macht‹. Dieses etwas ist ›die Betrachtung‹ (ebd.). Schon hier meint Schiller die *ästhetische*«. ⁸⁹ Die dritte Stufe entwirft Riedel bei Schiller, ohne die ›dritte Stufe‹ zu zitieren oder gar zu nennen, sondern nur ›sein Punkt‹ und als ›Schlüssel zu seinem Dasein‹ gedacht: aus der ästhetisch freien Betrachtung, d.h. so viel wie aus dem »Distanzgewinn« (88), entstehe in der »Abstraktionsleistung« so etwas wie eine »historische Anthropologie des Kulturerwerbs« (ebd.), weite Schiller das Ästhetische aus ins »Politische und Moralische hinein«. Die Reihenfolge wäre wieder: Naturzustand – ästhetischer Zustand – Verbesserung im Politischen. Das Ästhetische z.B. in der Kunsterfahrung steht hier wie so oft als die Bedingung der Möglichkeit für anderes.

Oft als ›Mitte‹ oder ›Mittellage‹ bezeichnet,⁹⁰ wird diese als Ausgleich für die im Text erzeugten dichotomen und antagonistischen Begriffspaare vorgestellt.

Die Unterstellung eines dialektischen Modells, eines mittleren Zustands oder einer Mittellage impliziert jeweils eine stabile Erfahrung und feste Strukturen von Sinn, die auf diese Weise in den *Ästhetischen Briefen* aber nicht existent sind. Entgegen des dialektischen Paradigmas bei Fichte geht es eben nicht um ›Dreistufenschemata‹, sondern um literarische selbstbezügliche Sinnprozesse in den *Ästhetischen Briefen*, wie im Folgenden nachgewiesen werden soll.

84 Bolten: Friedrich Schiller, S. 230

85 Vgl. Plumpe : *Ästhetische Kommunikation*, S. 122.

86 Menges: *Schönheit als Freiheit in der Erscheinung*, S. 189.

87 Koopmann: »Bestimme dich aus dir selbst.«, S. 205.

88 Riedel: *Philosophie des Schönen*, S. 86.

89 Riedel: *Philosophie des Schönen*, S. 85ff., hier S. 87.

90 Zelle: *Über die ästhetische Erziehung*, S. 429.

Die *Ästhetischen Briefe* als Philosophie

Der zweite große Kontextbereich, der sich für die *Ästhetischen Briefe* in der (literatur-)wissenschaftlichen Literatur abzeichnet und der vermutlich eine noch größere Rolle bei der Einordnung seiner ästhetischen Texte spielt, ist der Bereich der *Philosophie*.

Dabei lässt sich zeigen, dass in der Rezeptionsgeschichte des Schiller-schen Textes vor allem auf die Kontexte der Geschichtsphilosophie, Moralphilosophie, Transzendentalphilosophie, philosophischen Anthropologie⁹¹ oder Ethik Bezug genommen wird. Ein hoher Stellenwert kommt insbesondere der Philosophie Kants zu, deren Einfluss auf Schillers philosophisches Schreiben als maßgeblich eingeschätzt wird. Ein weiterer philosophischer Kontext, der *per se* zur Deutung der *Ästhetischen Briefe* herangezogen und ihnen gleichsam unterlegt wird, ist die *Ästhetik* als untergeordnete Disziplin der Philosophie, die *philosophische Ästhetik*,⁹² die seit Friedrich Wilhelm Joseph Schelling und Georg Wilhelm Friedrich Hegel traditionell mit den Bezeichnungen

91 Vgl. Riedel: *Philosophie des Schönen*, S. 89f. Zur »Zwischenposition« Schillers in Bezug auf die philosophische Anthropologie, der in seiner *Ästhetik* den Menschen als »kompensierenden Defektflechter« und so die »Kunst als genuinen Bestandteil der »Philosophie des Homo compensator« begreift, deren ästhetische Wirkungspotentiale aber durchaus im Kulturpolitischen verortet werden können, vgl. Fischer: *Zur kulturpolitischen Dynamik*, S. 136ff. Trotz kulturpolitisch verstandener Ausrichtung der *Ästhetischen Briefe* lässt sich diese Publikation auch als ein umfassenderer Überblick über die einzelnen philosophischen Kontextualisierungsmöglichkeiten lesen.

92 Vgl. die Titel diverser philosophischer Einführungen in die *Ästhetik*: Maria E. Reicher: *Einführung in die philosophische Ästhetik*. 3., überarbeitete Auflage. Darmstadt 2015, Günther Pöltner: *Philosophische Ästhetik. Grundkurs Philosophie*. Bd. 16. Stuttgart 2008. Auch Annemarie Gethmann-Siefert schreibt eine *Einführung in die philosophische Ästhetik*, wie ihrer Einleitung zu entnehmen ist, aber ihr Titel enthält nicht den Zusatz »philosophisch«. Das mag an ihrer in der Einleitung dargelegten Einschätzung des Verhältnisses zwischen Philosophie und Kunst liegen: »Die Kunst ist daher kein genuines Thema der Philosophie, und die philosophische Ästhetik kann ihrem Gegenstand prinzipiell nicht gerecht werden. [...] Zwei Eigenheiten der Kunst führen zur philosophischen Ortlosigkeit ihrer Bestimmung: Ihre Sinnlichkeit und Anschaulichkeit auf der einen, ihre Zweckfreiheit auf der anderen Seite.« Annemarie Gethmann-Siefert: *Einführung in die Ästhetik*. München 1995, S. 7. Vgl. auch Monika Betzler/Julian Nida-Rümelin (Hg.): *Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*. 2. aktual. und ergänzte Auflage. Stuttgart 2012, wo die Schillerschen *Ästhetischen Briefe* zusammen mit seinen anderen ästhetischen Texten hier im Kanon geschichtlicher Ästhetiken ihren festen Platz haben.

›Kunstphilosophie‹ oder ›Philosophie der Kunst‹ bzw. ›Philosophie der schönen Kunst‹⁹³ und ›Kunsttheorie‹ bzw. Theorie der Kunst oder des Schönen⁹⁴ konnotiert ist, welche auf eine philosophische Bestimmung der Kunst zielen.⁹⁵ Auch hier werden Schillers inhaltliche Aussagen als referentielle Bezüge auf den *außerhalb* des Textes liegenden Kontext gelesen: Die *Ästhetischen Briefe* werden dabei als Anschluss text an die philosophische Kommunikation *über* die Kunst rezipiert. Die Ästhetik Schillers erfährt ein Bombardement an philosophischen Sinnzuschreibungen, die alle gemein haben, dass sie am Inhalt der Briefe eine philosophische oder ästhetische ›Theorie‹ Schillers ablesen und alle möglichen fremdreferentiellen und intertextuellen Verweise auf die philosophische Tradition inklusive ihrer Kunstbestimmungen entdecken.

Die Konsequenz der nachträglichen Festschreibung der Ästhetik als Kunstphilosophie durch Schelling und insbesondere durch Hegel ist, dass die Ästhetik oder das Ästhetische bei Schiller in philosophischen Kontexten verortet wird.

Geschichtsphilosophie

Dass der ästhetische Zustand als eine Art Durchgangsstadium zum vernunftbestimmten Dasein des Menschen konzipiert wird, wurde in früherer Forschung gern an geschichtsphilosophische Traditionen angeschlossen, worunter sich auch Kants Geschichtsphilosophie befindet (zum Beispiel in dessen Aufsatz *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*, 1784), sowie an dessen Ethik (*Kritik der praktischen Vernunft*, 1788). Die Geschichtsphilosophien in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts prognostizieren im Allgemeinen den Siegeszug von Sittlichkeit und Vernunft am Ende einer Entwicklung zum *ganzen Menschen*⁹⁶ hin. Das Konzept der Vernunft variiert dabei: Der vollen Entfaltung der Vernunft im menschlichen Bewusstsein, die sich eigentlich automatisch vollziehen soll, muss jedoch paradoxerweise durch die Erziehung *zur* Vernunft nachgeholfen werden. Auch Schillers Idee wird in diesem

93 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu ed. Ausg. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a.M. 61999 [1986], S. 13.

94 Vgl. Marie E. Reicher: Einführung in die philosophische Ästhetik, S. 13ff. und 32.

95 Vgl. Gethmann-Siefert: Einführung in die Ästhetik S. 183ff.

96 Vgl. das berühmte Zitat Schillers zum ›ganzen‹ Menschen im 15. Brief in den *Ästhetischen Briefen*. Vgl. zu einem anthropologischen Begriffskonzept des *ganzen Menschen* im 18. Jahrhundert Schings (Hg.): *Der ganze Mensch*. Anm. 31.

Kontext als Erziehungsversuch gesehen,⁹⁷ wenn er die Geschichtsphilosophie um die Komponente des Ästhetischen erweitert, indem er es als hilfreiches Zwischenstadium auf dem Weg zum vollendeten Vernunftvermögen einsetzt. Zumal der Titel der *Ästhetischen Briefe* aufgrund des darin enthaltenen Begriffs »Erziehung« diese Lektüre explizit nahelegen scheint.

Schiller als ›Philosoph‹

Die Einschätzung, Schiller sei *per se* ein ›Philosoph‹, wenn auch zum Teil mit der eingangs dieser Studie erwähnten Zusatzbezeichnung »Dichter-Philosoph«, war unter Philosophen anscheinend nicht immer unbestritten.⁹⁸ Unter seinen Zeitgenossen hatte sich selbst Fichte kritisch gegenüber der ›Philosophie‹ Schillers geäußert⁹⁹ und selbst Schiller gibt gegenüber Goethe in einem Brief am 31. August 1794 zu: Es »übereilte mich der Poet, wo ich philosophiren sollte«.¹⁰⁰ Zur neueren Rehabilitierung des dezidiert ›philosophischen‹ und ›theoretischen‹ Charakters seiner Schriften erscheinen in letzter Zeit zunehmend Titel wie *Friedrich Schiller. Ein unterschätzter Theoretiker*¹⁰¹ oder *Schiller as Philosopher. A Re-Examination*.¹⁰² Wolfgang Riedel kommentiert diesen Sachverhalt in einem Aufsatzband von 2011 mit dem bezeichnenden Titel *Schiller im philosophischen Kontext* folgendermaßen:

Der philosophische Schiller war immer präsent – nur nicht bei den Philosophen, die sich lange mit der kräftesparenden Vorstellung von Schiller als

97 Vgl. Brokoff: Die Unvereinbarkeit von Erziehung.

98 Vgl. Riedel: Aus den Anfängen der Projektionspsychologie, S. 9ff.

99 Vgl. Zelle: Über die ästhetische Erziehung des Menschen, S. 437f., Luserke-Jaqui: *Friedrich Schiller*, S. 214f. und Shu Ching Ho: Ausgleich der Gegensätze. Zur Bedeutung der Kantischen Philosophie im Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. In: Bernhard Fischer und Norbert Oellers: *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. Berlin 2011, S. 101-120, S. 102.

100 Brief an Goethe vom 31.8.1794 (*Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794-1805*. Mit Einleitung und Erläuterungen. Hg. v. Philipp Stein. Erster Band 1794-1796. Leipzig 1955).

101 Georg Bollenbeck/Lothar Ehrlich (Hg.): *Der unterschätzte Theoretiker*. Köln u.a. 2007.

102 Frederick Beiser: *Schiller as Philosopher. A Re-Examination*. Oxford 2008 [2005]. In seinem Buch »Schiller as Philosopher« unterzieht Beiser diese ›These‹ vorsichtig einer ›Nachprüfung‹, äußert sich jedoch skeptisch gegenüber einer ›simplen‹ Übernahme und Anwendung Schillers von bestimmten philosophischen Positionen wie z.B. von Kant, Fichte (z.B. seines Modells der Wechselwirkung) und Rousseau und rekonstruiert schlüssig dessen kritische Auseinandersetzung mit diesen. Vgl. den Titel einer frühen Arbeit von Kuno Fischer: *Schiller als Philosoph*. Heidelberg 21905.

Sekundärkantianer zufrieden gegeben und so der Aufgabe entzogen haben, im Blick auf diesen Denker einmal im Detail auf das philosophische Feld zwischen dem Ende des Wolffianismus und der Wende zur Transzendentalphilosophie einzugehen.¹⁰³

Von entscheidender Bedeutung ist im angeführten Zitat das Diktum, dass der Autor Schiller in der Philosophie selbst eigentlich nie wirklich eine bedeutende Rolle gespielt hat.

»It's the difference between a philosopher and Schiller, who is not a philosopher.« Dieses Zitat stammt von Paul de Man, der in einer kritischen Auseinandersetzung mit ästhetischen und philosophischen Grundgedanken bei Kant und Schiller in seiner gleichnamigen Vorlesung »Kant and Schiller« zu diesem Ergebnis kommt.¹⁰⁴ In seiner Vorlesung bezieht sich dieser Ausspruch allerdings auf Schillers Text *Vom Erhabenen* im Vergleich zu Kants dritter Kritik. Die Kant-Kontextualisierung von Schillers Texten beruhe seiner Einschätzung nach auf der folgenschweren Unterstellung, Schiller beziehe sich auf philosophische Fragestellungen Kants, aber tatsächlich, so konstatiert Paul de Man, praktiziere Schiller eine Art *absichtsvolles Missverstehen* (»misreading«) Kants.¹⁰⁵ De Man nennt Schillers *Ästhetische Briefe* an anderer Stelle auch eine »fragwürdige Version von Kants Theorie, der man bei Schiller begegnet«.¹⁰⁶

Der Kontext Kant

Eine lange Tradition in der Literaturwissenschaft hat also die Einordnung der so genannten »philosophischen Phase« Schillers in den Kontext der Kanti-

103 Wolfgang Riedel: Aus den Anfängen der Projektionspsychologie, S. 9. Vgl. dort auch seinen kurzen Überblick über die Forschung zu dem »philosophischen Schiller«.

104 Vgl. Paul de Mans Vorlesung »Kant and Schiller« (1977-1983, die postum auf der Grundlage von transkribierten Audiotapes in folgendem Band veröffentlicht wurde: *Aesthetic Ideology. Paul de Man*. Edited with an Introduction by Andrzej Warminski. Minneapolis 52008 [1996], S. 129-162, hier S. 144. Paul de Man spricht sich hier dezidiert gegen die philosophische Lesbarkeit der Schillerschen Schrift *Vom Erhabenen* und damit gegen eine philosophische Bezugnahme auf Kants Paragraph 29 in seiner dritten *Critique* aus, die Schiller in seinem Text zitiert: »Kant was dealing with a strictly philosophical concern, with a strictly philosophical, epistemological problem [...], in Schiller's case, the explanation is entirely empirical, psychological, without any concern for epistemological implications« (143).

105 Vgl. Paul de Man: Kant und Schiller, S. 155.

106 De Man: Ästhetische Formalisierung, S. 206.

schen Philosophie gestellt,¹⁰⁷ da Schiller sich seit den 1790er Jahren mit dessen Geschichtsphilosophie, Transzendentalphilosophie und Aufklärungsphilosophie sowie weiter mit dessen Ästhetik und Ethik auseinandersetzte, wobei er insbesondere an dessen Lösungen und Grundthesen auf dem Feld der Moralphilosophie¹⁰⁸ interessiert war. Insofern die Einreihung der *Ästhetischen Briefe* oft unter die einzelnen philosophischen Disziplinen erfolgt, wird ebenfalls all derer bis dato angehäufter theoretisch problematischer Ballast, der aufgrund von innewohnenden und paradox werdenden Differenzen entsteht, übernommen.

Aus der Sicht einer Forschungsperspektive zum Beispiel, die zum Ergebnis von ›kantischen‹ Übernahmen kommt, wie bei der Moralphilosophie Kants, kamen Schiller dessen Lösungen für die ›Unzulänglichkeit‹ der Debatten aus den antagonistischen Lagern der traditionellen Moralphilosophie in den Anfängen des 18. Jahrhunderts sehr entgegen.¹⁰⁹ Bei der »Überwindung der Moralphilosophie der Aufklärung«¹¹⁰ geht es aber eigentlich um die Überwindung einer sich ins Paradoxe aufstauenden Dissonanz, wobei diese ähnlich wie bei der paradoxen Funktionsbestimmung der Kunst beschrieben wird. Das Problem wird in der paradoxen Heteronomie des autonomen moralischen Handelns gesehen, das, wenn es auf den Zweck einer überirdischen Vergeltung gerichtet ist, eigentlich egoistisch motiviert ist und somit nicht einem wahrhaftigen Anspruch von Moralität genügen kann. Es geht schlicht auch hier um die Autonomie der Moral, die von der Religiosität als heteronomer Zweckbestimmung letztlich befreit werden muss, um reine Moralität und reines moralisches (und erhabenes) Handeln zu begründen.¹¹¹

107 Vgl. den Band von Burtscher/Hien: *Schiller im philosophischen Kontext*.

108 Vgl. insbesondere den Aufsatz von Laura Anna Macor: Die Moralphilosophie des jungen Schiller. Ein ›Kantianer ante litteram‹. In: High u.a.: *Who is this Schiller now?* S. 99–115.

109 Vgl. Macor: Die Moralphilosophie, S. 100f.f. und S. 109. Die beiden Lager könnten grob in das Lager der auf den Menschen bezogenen Egoismusthese seit Hobbes und nach ihm die Anhänger des französischen Materialismus wie Mandeville und Helvétius versus Rousseau und die ›schottischen Moralphilosophen‹, die von einer altruistischen Neigung des Menschen ausgingen, unterteilt werden.

110 Macor: Die Moralphilosophie, S. 109.

111 Macor: Die Moralphilosophie, S. 109f.

Der ›Kantianer Schiller‹¹¹² lässt sich daher inzwischen als geflügeltes Wort lesen, auch wenn er als selbst denkender Philosoph inzwischen vereinzelt zum »Kantianer ante litteram«¹¹³ avanciert ist, der nur diejenigen Ideen Kants für seine Philosophie selektiert, in denen er seine eigene philosophische Entwicklung bestätigt sieht.¹¹⁴

Zur Möglichkeit der Kant-Kontextualisierung existieren zahlreiche Publikationen.¹¹⁵ Ob Schillers Ideen als übereinstimmend mit Kants philosophischen Grundannahmen oder diese als übertreffend,¹¹⁶ transformierend oder verwerfend¹¹⁷ dargestellt werden, bleibt im Auge des Betrachters. Festzuhalten ist, dass der Bezug auf Kant äußerst wichtig und ernst genommen wird,

112 Schings: *Revolutionsetüden*, S. 24. Vgl. zur Umstrittenheit dieser Bezeichnung Laura Anna Macor, die zur der Überzeugung kommt, dass Schillers ›philosophische Identität‹ eher als »Kantianer ante litteram« beschrieben werden könnte.

113 Vgl. den Titel von Macor: *Die Moralphilosophie*.

114 Vgl. ebd.

115 Vgl. exemplarisch Lars Meier: *Kantische Grundsätze? Schillers Selbstinszenierung als Kant-Nachfolger in seinen Briefen Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen*. In: Burtcher/Hien (Hg.): *Schiller im philosophischen Kontext*. S. 50-63. Auch Menges sieht die Briefe explizit auf Kant Bezug nehmend, die eine »erkenntniskritisch wie poetologisch bedeutsame Erweiterung der Kantischen Position« (183) darstellt. Er weise der Kunst – entgegen Kants Ansatz von Schönheit als transzendentes und empirieloses ›Symbol der Sittlichkeit‹ – eine empirische Funktion zu (183), da Schönheit eine »Verbesserung im politischen« [NA 20, 332f.] nicht nur darstelle, sondern bewirke (vgl. Menges: *Schönheit als Freiheit*, S. 183). Neben dem »Kontext der Kant-Abhängigkeit« (184f.) erfasst Menges einen zweiten philosophischen Kontext: Schillers Denken stehe im Übergang zwischen »der analytischen Verstandesmetaphysik Kants« und der »dialektischen Philosophie Hegels« (184).

116 Vgl. Koopmann: »Bestimme Dich aus Dir selbst«. Bereits Koopmann vertrat schon 1982 die These, dass Schiller Kant in dessen Definition des Schönen übertreffen wollte. Koopmann sah die Fähigkeiten Schillers auf einen aufklärungskritischen Ansatz beschränkt, aufgrund dessen »die Einengung auf rein ästhetische Fragen unter dem Einfluß Kants [...] in eine Aporie hinein[führte], die Schiller zwar sah, aber nicht lösen konnte.« (213) Es führte zum ›notwendigen‹ »Scheitern« (213), das Schöne als nicht fremdbestimmt zu ›bestimmen‹, »aber nicht, weil es, wie bei Kant, nur Symbol des Sittlich-Moralischen ist«, sondern sollte »autonom um seiner selbst willen« (212) sein. Autonomie sei in der Konsequenz »also nur noch als ästhetische Autonomie, und die auch nur ›in einigen wenigen Zirkeln« (212) gegeben. Dieses ist, wie man sehen kann, ein stetes und wiederkehrendes Motiv in der Deutung der *Ästhetischen Briefe* bis heute.

117 Zur lauter werdenden Kritik des eindeutigen Zusammenhangs zwischen Kant und Schiller vgl. Meier: *Kantische Grundsätze?*, Kalliope Koukou: *Schillers Kant-Kritik in seiner Schrift Ueber Anmuth und Würde*. In: Burtcher/Hien: *Schiller im philosophischen Kontext*, Beiser: *Schiller as Philosopher*.

zumal Schiller auch in den Augustenburger Briefen ein paar Sätze zu ›Kantischen Grundsätzen‹ schreibt, welche er ›unterschreibe‹.¹¹⁸

Philosophie und Rhetorik: Schillers philosophischer Schreibstil

Von großem Interesse für die hier vertretene Annahme einer ›tropologischen‹ Verfasstheit der *Ästhetischen Briefe*, – hierbei handelt es sich um eine Begrifflichkeit von Paul de Man¹¹⁹ – ist ein wieder aktuell gewordener Zweig der Forschung, dessen lange Traditionslinie bis zu der Studie von Elizabeth M. Wilkinson und L. A. Willoughby von 1977 zurückreicht und der sich auch mit der »Eigentümlichkeit«¹²⁰ seines Schreibstils befasst.

Schon in dieser frühen Schiller-Studie kamen Wilkinson und Willoughby zu der Ansicht, dass die *Form* der Abhandlung einer gesonderten Aufmerksamkeit bedarf und ein Charakteristikum seines Schreibens ausmache.¹²¹

Es wird zwar inzwischen immer öfter angenommen, dass auch rhetorische Formen ihren Eingang in seine ›Philosophie‹, seine Darstellung des anthropologischen Wissens oder seine kunstphilosophischen und kunsttheoretischen Argumentationen finden, um hier dem philosophischen Diskurs darstellerisch sowie mithilfe der Rhetorik und ihrer Werkzeuge zu nachdrückli-

118 Im Brief an den Prinzen von Augustenburg vom 3. Dezember 1793 schreibt Schiller: »Ich bekenne gleich vorläufig, daß ich im Hauptpunct der Sittenlehre vollkommen *Kantisch* denke. Ich glaube nemlich und bin überzeugt, daß nur diejenigen unserer Handlungen *sittlich* heißen, zu denen uns bloß die Achtung für das Gesetz der Vernunft und nicht Antriebe bestimmten, wie verfeinert auch diese seyen, und welch imposante Nahmen sie auch führen. Ich nehme mit den rigidesten Moralisten an, daß die Tugend schlechterdings auf sich selbst ruhen müsse, und auf keinen von ihr verschiedenen Zweck zu beziehen sey. Gut ist (nach den Kantischen Grundsätzen, die ich in diesem Stück vollkommen unterschreibe) gut ist, was nur darum geschieht, weil es gut ist.« NA 26, S. 322. Vgl. zur tropologischen (Ver-)Wendung des Ausdrucks »Kantische Grundsätze« in den *Ästhetischen Briefen* das Kapitel *Die Trope des Beweises* in der vorliegenden Arbeit.

119 Vgl. de Man: *Ideologie des Ästhetischen*.

120 Diesen Begriff verwendeten schon Wilkinson und Willoughby. Vgl. auch Berghahn: »Schillers philosophischer Stil«, S. 314.

121 Vgl. zur »rhetorischen Anordnung der Worte und Begriffe; für Kontraste in unterschiedlichen Abstufungen, von der einfachen Antithese bis zu den subtilsten Formen der Inversion; für Verkürzungen, Zusammenziehen und Verdichtungen« sowie »Wiederholungen eines Wortes oder [...] Wiederholungen desselben Wortes – bzw. desselben Begriffs – in modifizierter Form«, auch »Ähnlichkeiten und Parallelen«, Widersprüche, Paradoxa und anderer »augenfälligerer Hinweis[e] auf die Form der Gesamtstruktur« Wilkinson/Willoughby: Schillers ästhetische Erziehung, insbesondere S. 54ff.

chem Ausdruck zu verhelfen. Die antagonistische und widersprüchliche Textstruktur Schillers wird hier zwar teilweise als stilistischer Rückgriff mit Bezug auf die traditionelle rhetorische Figur des Chiasmus ausgelegt, deren Funktion wird jedoch dem *eigenen philosophischen Schreibstil*¹²² zugeschrieben.

Von »ästhetisierende[r] Darstellungsweise« spricht auch Carsten Zelle. Sie

ziel[e] darauf, das ›sinnliche Vermögen‹ für die reine Vernunfttätigkeit ›zu gewinnen‹ (AB 51). Angesprochen wird also die Funktion des *conciliare* bzw. die *conciliatio*, womit Quintilian eine der Aufgaben des Redners umschreibt, nämlich durch milde Affekterregung (Ethos) den Hörer bzw. Leser für die dargestellte Sache geneigt zu machen bzw. »wie andere sagen, zu gewinnen«. ^[1] Die durch die ›Ästhetisierung‹, genauer: denn die Ästhetik umfaßt das Schöne und das *Erhabene* – die durch die Verschönerung des *philosophischen Vortrags* erreichte Doppeladressierung an die menschliche Mischnatur treibt auf der stilistischen Ebene des Schillerschen Texts immer wieder zur Figur des Chiasmus, die die Komplementarität der wechselseitig aufeinander bezogenen Gemütskräfte zum Ausdruck bringt.¹²³

Zelle führt hier als Referenz für die spezielle Form des ›philosophischen Vortrags‹ explizit die Rhetorikschule Quintilians an, deren Anforderungen an den Redner Schiller in den *Ästhetischen Briefen* zu erfüllen suche. Der Einsatz der Rhetorik erfülle hier den (anthropologisch gewendeten) Zweck der ›Doppeladressierung an die menschliche Mischnatur‹, der auf der ›stilistischen Ebene‹ »immer wieder zur Figur des Chiasmus [treibt]«. ¹²⁴ Der Griff zur rhetorischen Figur des Chiasmus – beim ›philosophischen Vortrag‹ also hier eher eine Frage des Stils.¹²⁵

Besonders der Chiasmus gehört für Alice Stašková zum rhetorischen Formen-Inventar, das die Aufmerksamkeit auf die Gestaltung der Ab-

122 Vgl. Berghahn: Schillers philosophischer Schreibstil und Helmut Koopmann: Denken in Bildern. Zu Schillers philosophischem Stil. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*. Hg. von Fritz Martini, Walter Müller-Seidel und Bernhard Zeller. 30. Jahrgang 1986. S. 218–250. Zuletzt Stašková: Der Chiasmus in Schillers ästhetischen Schriften.

123 Zelle: *L'éducation esthétique*, S. 53 [Herv. AL].

124 Zelle: *L'éducation esthétique*, S. 53.

125 Bereits Paul de Man hatte in seiner Vorlesung »Kant und Schiller« die Trope des Chiasmus bei Schillers Texten hervorgehoben: »And that structure can be schematized in that trope of chiasmus, which is obsessively recurrent throughout Schiller's discourse. You'll get it everywhere.« De Man: *Kant and Schiller*, S. 136f.

handlungen lenke¹²⁶ – als »rhetorische Figur« (202), »Figur« (211) oder als »Stilfigur« (204). Der Chiasmus liege hier »in der syntaktischen Struktur« und bildet ein »Spezifikum von Schillers Schreibart« (210).

Bei Klaus L. Berghahn, der unter dem Eintrag »Schillers philosophischer Stil« im Schiller-Handbuch von Helmut Koopmann sowohl 1998 als auch in der zweiten, überarbeiteten Auflage von 2011 versucht, diesen spezifischen, aber philosophischen Stil zu beschreiben, findet sich bereits ein kurzer Hinweis in Klammern auf die Verwendung der »Gedankenfigur« des Paradoxons – neben der Ironie und der hier bei Schiller als bedeutend gewichtiger eingeschätzten Gedankenfigur des ›Chiasmus‹:

Nun ist der Chiasmus nur eine Gedankenfigur unter anderen (wie etwa Paradoxon oder die Ironie), aber bei Schiller gewinnt er eine solche stilbildende Eigentümlichkeit, daß man ihn zu Recht als »Schillers Lieblingsfigur« (WILKINSON) bezeichnen kann.¹²⁷

Der explizite Verweis auf die ›rhetorische Tradition‹ und das ›philosophische Stilideal‹ Schillers stellen die *Ästhetischen Briefe* mit dieser Deutungslinie also in den Kontext der Rhetorik als traditioneller Stillehre und Redekunst. Zwar nahm das Wirken der Rhetorik in der Philosophie »den bis dahin der Dichtung reservierten Begriff der Darstellung in Anspruch, als eine ›Transzendentalrhetorik‹«¹²⁸, was aber in erster Linie mit weiteren Konsequenzen für die Philosophie verbunden ist, wenngleich Stašková konzediert: »Die Philosophie rückte in die Nähe der Dichtung« (212). Diese kurze ausblickartige Annäherung der Philosophie Schillers an die »Dichtung« wird unmittelbar im daran anschließenden Satz aber sofort wieder unter die traditionelle Sichtweise ›zurechtgerückt‹: »Die Philosophie wird aber darum nicht weniger philosophisch, wenn ihre Sprache, ähnlich derjenigen der Dichtung, weniger transparent ist.«¹²⁹ Die Zuordnung zur Philosophie und zu einer philosophischen Sprachverwendung Schillers bleibt auch hier weiter bestehen.

Schillers *Ästhetische Briefe* als bloß stilistisch und rhetorisch kunstvoll gefertigtes ›philosophisches Schreiben‹ anzusehen, das sich hier durch eine besondere Art und Weise des Stils und dem verstärkten Einsatz von Chiasmen ausdrückt, wird aber der hoch komplexen ästhetischen Text-Konstruktion

126 Vgl. Stašková: Der Chiasmus, S. 211.

127 Berghahn: Schillers philosophischer Stil, S. 314.

128 Stašková: Der Chiasmus, S. 212.

129 Stašková: Der Chiasmus, S. 212.

und insbesondere seiner über das ›Faktuale‹ des Philosophischen hinausgehenden tropologischen, selbstbezüglich paradoxen und dichterischen Formenvielfalt nicht gerecht.

›Doppelte Ästhetik‹ oder eine Ästhetik der Ästhetik

Dass die *Ästhetischen Briefe* mehr oder weniger als Philosophie sein könnten, eben weil sich einer (extremen) rhetorischen Darstellungsweise bedienen, ist zwar, wie schon angemerkt, inzwischen öfter bemerkt worden.¹³⁰ Dieser Umstand ist gemeint, wenn man inzwischen statt nur von ›philosophischen‹ vermehrt von ›theoretischen‹ Schriften sowie ›ästhetisch-philosophischen Schriften‹¹³¹ spricht. Die Bezeichnungen »Dichter-Philosoph« oder »Dichter-philosoph« (Klaus L. Berghahn, Thomas Stachel) sind kreative Lösungen für das Problem, wie man diesen ›dichterischen‹ Formen in seiner Philosophie begegnen und einen Namen geben kann. Die grundlegende Zuordnung dieser Schrift zum Gebiet der Philosophie bleibt aber trotz aller Zugeständnisse an eine sich abzeichnende Unentschiedenheit in solcher Namensgebung bestehen.

In der bekannten Studie von Wilkinson und Willoughby aus der früheren Forschung wird die Vermutung bereits nahe gelegt, dass »gewisse Aspekte dieses Werks, die allzu oft als Zeichen von Schillers eigener Unsicherheit aufgefaßt wurden, ganz anders zu bewerten [wären]«¹³². Wilkinson und Willoughby »wollen [...] die Behauptung aufstellen, daß die Abhandlung als Ganzes einen Versuch darstellt, eine Form zu finden, die ihrem Thema genau entspricht.«¹³³

Die Auffassung, »Schillers ästhetische Theorie als ›doppelte Ästhetik‹ (Zelle 1995) bzw. ›dual aesthetic‹ (Pugh 1996, S. 81) ernst zu nehmen«¹³⁴, ist indes

130 Erstmals, wie schon bemerkt, Wilkinson/Willoughby: *Schillers Ästhetische Erziehung* sowie exemplarisch Luserke-Jaqui: *Friedrich Schiller*, Varun F. Ort: Den Stoff durch die Form vertilgen. Wilkinson und Willoughby beschreiben diesen Sachverhalt folgendermaßen: »Schillers Abhandlung ist freilich viel weniger als eine vollständige Theorie der Kunst und der Künste, ist aber zugleich viel mehr.« (Wilkinson/Willoughby: *Schillers Ästhetische Erziehung*, S. 65)

131 Greiner: *Verschiebung und Spiel*, S. 216.

132 Wilkinson/Willoughby: *Schillers Ästhetische Erziehung*, S. 107.

133 Wilkinson/Willoughby: *Schillers Ästhetische Erziehung*, S. 106.

134 Zelle: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, S. 426.

in der Schiller-Forschung verbreitet. Dennoch wird dieser Ausdruck konzeptuell uneinheitlich verwendet. In der Regel geht die Bezeichnung auf die Rezeption von wörtlich ›dualistischen‹ (bzw. ›dualistisch-antithetischen‹) Modellen der *Ästhetischen Briefe* zurück¹³⁵, die in der Anlage des Textes immer wieder z.B. zwischen den zwei Arten der Schönheit oder der anthropologischen Triebnatur des Menschen gesehen wird. Zelle umschreibt den Begriff *doppelte Ästhetik* bzw. *dual aesthetic* in seinem Eintrag *Über die Ästhetischen Briefe* im Schiller-Handbuch von Luserke-Jaquí mit Pugh als ›Widerstreit‹ ›zweier Konzeptionen‹¹³⁶:

In Schillers theoretischem Werk herrscht ›a war between two underlying logical-metaphysical paradigms, one favouring the unity and one favouring the other the separation of form (or spirit or reason) and matter (or nature or sensibility), and the two paradigms are epitomized in the aesthetic concepts ›beautiful‹ and ›sublime‹ (Pugh 1996, S. XIII). Schiller löst einen Widerspruch, indem er einen neuen schafft.¹³⁷

Äußerst bedeutend mit Blick auf die Zielrichtung dieser Studie erscheint Pughs Bemerkung, dass zugrunde liegende, auch logische (wenn auch logisch-metaphysische) Paradigmen am Werke sind, die sich gegenseitig angreifen. Diese Sichtweise konvergiert mit der zugrunde liegenden Beobachtung dieser Studie in dem Punkt, dass es darin zwei gleichursprüngliche Argumentationslinien gibt, die sich gegenseitig ›torpedieren‹: eine grammatische, die eine lineare und wörtlich zu nehmende Theorie zu sein vorgibt, und ein anderer parallel dazu verlaufender rhetorischer Lektürestrang.

Wichtig ist auch, dass in Zelles Zitat ein Grundprinzip des logischen Wirkens und Prozessierens der *Ästhetischen Briefe* sehr deutlich formuliert wird: Es ist die logische Krux bei der (ästhetischen) Sache, dass kein Widerspruch dort aufgelöst werden kann, ohne sich in den Fallstricken weiterer problematischer und selbstbezüglich paradoxer Widersprüche und Aporien zu ›verstricken‹.¹³⁸

In eben diese Richtung zielt auch ein eigener Beitrag von 2008, in dem die von Wilkinson und Willoughby angedeutete »Entsprechung von Form und

135 Vgl. Zelle: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, S. 425f., 428.

136 Vgl. Zelle: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, S. 426.

137 Zelle *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, S. 426.

138 Vgl. dazu auch Zelle: *Notstandsgesetzgebung*, S. 456.

Inhalt der *Ästhetischen Briefe*« bereits thematisiert und untersucht wurde.¹³⁹ Dort wurde bereits in Grundzügen dargelegt, dass der Text »praktiziert, was er beschreibt«¹⁴⁰ Auf diese Weise »erscheint« das Ästhetische oder die Ästhetik im Text »weil das, was über sie im Textinhalt geschrieben wird, in den selbstbezüglich paradoxen Formen, die dabei produziert werden, erscheint« (39), womit der Text »nach eigenen Vorgaben *ästhetisch*« (40) ist. »Man könnte sagen, dass es sich hier um eine ästhetisch verfasste Ästhetik handelt: eine Ästhetik der Ästhetik« (40).

Schiller schreibt in seiner Abhandlung *Ueber die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen*, er schreibe seine Abhandlungen im Stil der »schönen Diktion«^[.] und verwende nicht die philosophische Schreibart.¹⁴¹

Eine interessante historische Begebenheit lässt sich nach der Meinung der vorliegenden Arbeit als Argument gegen die These von Schillers »philosophischer Schreibart«¹⁴² lesen: In ihrer Analyse von Schillers rhetorischem Schreibstil zitiert Stašková Wilhelm Mackensen, ein Philosoph und Zeitgenosse Schillers, der Schillers philosophische Abhandlung als »Darstellung« aburteilte.¹⁴³ Auch Fichte kritisiert seinen Kollegen:

Sie fesseln die Einbildungskraft, welche nur frey seyn kann, und wollen dieselbe zwingen, zu denken. Das kann sie nicht; daher, glaube ich, entsteht die ermüdende Anstrengung, die mir Ihre philosophischen Schriften verursachen; [...] Ich muß alles von Ihnen erst übersetzen, ehe ich es verstehe; [...] Ihre philosophischen Schriften sind gekauft, bewundert, angestaunt, aber, soviel ich merke, weniger gelesen, und gar nicht verstanden worden; [...] Je-

139 Vgl. zu den folgenden Überlegungen so oder so ähnlich die Verfasserin: Paradoxe Wiederholbarkeit, S. 41.

140 Die Verfasserin: Paradoxe Wiederholbarkeit, S. 40.

141 Die Verfasserin: Paradoxe Wiederholbarkeit, S. 40.

142 In seinem Text *Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen* schreibt Schiller zwar nicht explizit über die »philosophische Schreibart«, aber über die »wissenschaftliche Schreibart«, die er gegen die »populäre« und die »schöne Schreibart« absetzt. Der »wissenschaftliche Ausdruck« wird bei ihm aber in Klammern als »philosophischer oder populärer« charakterisiert, so dass man davon ausgehen kann, dass die »wissenschaftliche Schreibart« zumindest teilweise die philosophische impliziert. Auch differenziert er dort den »schönen Schriftsteller« von dem »populären Schriftsteller« und dem »philosophischen Schriftsteller«.

143 Vgl. Stašková: Der Chiasmus, S. 211.

der lobt, so sehr er kann; aber hütet sich wohl vor der Frage: was denn eigentlich darin stehe? (NA 35, S. 232)¹⁴⁴

Selbst Schillers »enttäuschter« Financier, der Herzog von Augustenburg, bringt seinen Unmut zum Ausdruck:

[...] der gute Schiller ist doch eigentlich nicht zum Philosophen geschaffen. Es bedarf einen Uebersetzer, der das poetisch schön Gesagte mit philosophischer Präzision entwickelt, der ihn aus dem Poetischen in die philosophische Sprache übersetzt.¹⁴⁵

Die zeitgenössische Kritik um Schillers nicht verständliche und nicht verstandene ›Philosophie‹ und die Forderung nach ihrer Übersetzung kann als Hinweis dafür gelten, dass es sich wahrscheinlich nicht um eine philosophische Abhandlung handelt, denn Schillers ›philosophische‹ Vortragsweise ist ziemlich untypisch für seine Zeit.

Die spezielle Verwendung der Begriffe in den *Ästhetischen Briefen* durch den Einsatz rhetorischer Figuren wie Synonymik, Homonymie und Chiasmus beschreibt Stašková in der Nachfolge von Wilkinson und Willoughby als seinen charakteristischen Schreibstil und bezeichnet diesen als »beau désordre«. ¹⁴⁶

Trotz dieser Beobachtungen und der offenkundigen Abweichungen zu einer ›philosophischen Schreibart‹ weist die Publikation Schiller weiter dem Paradigma des Philosophischen zu:

Die Philosophie wird darum aber nicht weniger philosophisch, wenn ihre Sprache, ähnlich derjenigen der Dichtung, weniger transparent ist. Im Falle Schillers kann man mit Blick auf den Chiasmus behaupten, dass die *opacité* seiner philosophischen Sprache Gründe hat, die mit philosophischen Fragestellungen selbst zusammenhängen. Der eine Grund liegt in der Thematik seiner Schriften, der andere betrifft, in Bezug auf diese Thematik, die Frage nach der Verstehbarkeit der ästhetischen Form.¹⁴⁷

Und genau darum geht es der Autorin: Als rhetorische »Stilfigur« (204) und »als Bild« (214) »verweisen Schillers Chiasmen schließlich auf das Problem

144 Zitat gefunden von Luserke-Jaqui: *Friedrich Schiller*, S. 215.

145 Zitat gefunden von Hans Schulz: *Friedrich Christian Herzog zu Schleswig-Holstein. Ein Lebenslauf*. Stuttgart, Leipzig 1910, S. 193. Zit. n. Luserke-Jaqui, *Friedrich Schiller*, S. 263.

146 Vgl. Stašková: *Der Chiasmus*, S. 202.

147 Stašková: *Der Chiasmus*, S. 212.

der Verstehbarkeit der ästhetischen Form« in einem kunstphilosophischen Sinne, denn dies ist laut Gethmann-Siefert die vordergründige Aufgabe einer philosophischen Ästhetik.

Die Aufgabe der philosophischen Ästhetik besteht nicht darin, die Existenz der Kunst zu beweisen [...]. Ihre Aufgabe ist, Kunst als Element menschlicher Kultur zu verstehen und diese Verstehbarkeit der Kunst explizit nachzuweisen, sie sozusagen im Vollzug zu begründen. Bei aller Verschiedenheit der Ansätze und der Durchführung der philosophischen Ästhetik ist man sich darüber einig, daß die spezifisch philosophische Aufgabe darin besteht, das Phänomen Kunst mit Hilfe adäquater Kategorien und treffender Begriffe dem Verstehen zugänglich zu machen.¹⁴⁸

Die Einordnung der *Ästhetischen Briefe* unter die Philosophie, speziell der Kunstphilosophie, ist üblich. Dementsprechend wird sein Schreiben hier als ästhetische Abhandlung immer noch hauptsächlich unter den Aspekt einer kunstphilosophischen und kunsttheoretischen Abhandlung geordnet, vermittelt derer er ästhetische Probleme, zwar rhetorisch angemessen, aber letzten Endes »nicht weniger philosophisch« anhand der »philosophischen Sprache« diskutiert, auch wenn es bereits Stimmen gibt, die von einer Ästhetik »im doppelten Sinne« sprechen. Diese enge Begriffsführung für das Ästhetische oder die Ästhetik, das soll hier noch einmal betont werden, ist aber erst durch Schelling und insbesondere durch Hegel geprägt worden, die ihre philosophischen Bestimmungen der Kunst aber erst *nach* Schillers Text publizierten.¹⁴⁹

Interessant ist, dass Stašková am Ende ihres Aufsatzes die Chiasmen mit Dieter Mersch als ein Überkreuzen von Wahrnehmung und Konstruktion, »ohne sich in einem Punkt zu begegnen, um einen Augenblick gemeinsam

148 Gethmann-Siefert: *Einführung in die Ästhetik*, S. 18.

149 Schellings Ausarbeitung der Ästhetik erfolgt in den Jahren 1799-1804/05 aus seinen Vorlesungen in Jena und Würzburg. Vgl. Gethmann-Siefert: *Einführung in die Ästhetik*, S. 184. Hegels »Ästhetik« oder »Philosophie der Kunst« wurde in dieser Form erst nach seinem Tod durch seinen Schüler Heinrich Gustav Hotho veröffentlicht (1835-1838 und 1842) und beruht im Wesentlichen auf seinen Vorlesungen in den Jahren 1818-1829. Diese Ausgabe seiner »Ästhetik«, auf die sich alle nachfolgenden Texteditionen immer grundlegend bezogen und entsprechend reproduziert haben, ist im Übrigen inzwischen selbst umstritten, da viele neue Quellen und Nachschriften von Hegels Vorlesungen bekannt wurden, die sich davon unterscheiden. Vgl. Gethmann-Siefert: *Einführung in die Ästhetik*, S. 203ff.

stillzuhalten«¹⁵⁰, in Schillers Schrift wahrnimmt. Das unaufhörlich Prozessierende sticht aus dieser Aussage Stašková ebenso »präsent« hervor, wie aus der ästhetischen Schrift Schillers selbst.

Für die »Möglichkeit der Verstehbarkeit« heißt dies aber im Ergebnis laut Stašková, dass sie »durchkreuzt« und »vorbei« ist (214). Diese Auffassung kann nicht uneingeschränkt geteilt werden, denn das Prozessierende macht in der Gesamtkonstruktion des Schillerschen Ästhetischen wieder Sinn, wie hier vorgeschlagen wird. Zum Schluss erinnern die Formulierungen Stašková's im Übrigen an explikative Definitionen¹⁵¹ anhand des Begriffs des »Vollzugs«:

Genauer ausgedrückt: der Chiasmus vollzieht sich am Anspruch der Verstehbarkeit. Auch darin zeigen Schillers Chiasmen ein Wesentliches der ästhetischen Erfahrung. (214)

Diese Formulierungen ähneln der von Gethmann-Siefert beschriebenen Aufgabe¹⁵² und dem von Marie E. Reichert definierten Gegenstandsbereich¹⁵³ der *philosophischen Ästhetik*: Der Begriff der *Verstehbarkeit* (von Kunst) und ihre Begründung im *Vollzug* (hier: im Vollzug des Chiasmus) sowie der Begriff der *ästhetischen Erfahrung* als ihre zentralen Themen lassen eine Zuordnung der *Ästhetischen Briefe* zur philosophischen Ästhetik in diesem Aufsatz erkennen.

Die Problematik dieser Zuordnung wurde bereits an mehreren Stellen deutlich gemacht. John A. McCarthy schlägt beispielsweise einen Paradigmenwechsel in Bezug auf die *Ästhetischen Briefe* vor, weg von den »philosophischen« Briefen zu den *ästhetischen* Briefen.¹⁵⁴

150 Stašková: Der Chiasmus, S. 214.

151 Als explikative oder erklärende Definitionen bzw. Explikationen werden diejenigen philosophische Definitionen der Kunst oder des Kunstbegriffs bezeichnet, die dem Anspruch gerecht werden müssen, »dass sie den Kern des herrschenden Sprachgebrauchs unversehrt bestehen lässt, aber zugleich den Begriff weniger vage und vieldeutig macht.« Marie E. Reichert: *Einführung in die philosophische Ästhetik*, S. 28.

152 Gethmann-Siefert, *Einführung in die Ästhetik*, S. 18.

153 Marie E. Reichert: *Einführung in die philosophische Ästhetik*, S. 13ff.

154 Vgl. John A. McCarthy: Energy and Schiller's Aesthetics from the »Philosophical« to the *Aesthetic Letters*. In: High/Martin/Oellers (Hg.): *Who is This Schiller Now?* S. 165-186. Darin schlägt er als Konzept Energie und Kraft vor, schon ausgehend von den Wissenskonzepten des 18. Jahrhunderts. Ein ähnlicher Zugang über Wissenskulturen, -konzepte und -prozesse, die durch eine noch nicht ganz ausgebildete dreiwertige Logik im 18. Jahrhundert ausgelöst werden, wird in der vorliegenden Studie gewählt. Gegen das vorgeschlagene Konzept der »Kraft« von High spricht das folgende Zitat Schillers im 15.

Resümee zur Forschung

Festzuhalten ist, dass die Forschung in Bezug auf die *Ästhetischen Briefe* seit Jahrzehnten Widersprüche und Paradoxien konstatiert. In den *Ästhetischen Briefen* angelegte Widersprüche werden von einander widersprechenden Deutungsmodi in der Forschung häufig gespiegelt: Bezugnahmen auf diverse Referenzkontexte sind die Folge.

Die ›These der politischen Wirkung‹ beerbt zum Teil noch das teleologische Geschichtsmodell von Kant, das die (vorgeschaltete) Wirkung des Ästhetischen im Streben auf ein höheres Ziel funktionalisiert: in der Geschichtsphilosophie ging es um die Entwicklung des Menschen zu höherer sittlicher und moralischer Vernunft – im ›Kulturpolitischen‹ erhält der Mensch analog die Chance, zum idealen Staatsbürger heranzuwachsen. In diese Sparte lassen sich auch die Kontexte der *Utopie*, der *Idylle* und der *Versöhnung* einfügen, die ein Ideal außerhalb eines Wirklichkeitsbezuges setzen, teilweise mit Blick aber auf dessen mögliche Realisierung. Dieses zieht aber als logisches und aporetisches Problem die Paradoxie eines heteronom unterlegten (politischen, geschichtlichen,...) Zweckes einer an und für sich als autonom und als zweckfrei konzipierten Kunstbegriffes nach sich.

Wenn der zweite Kontextbereich zur Deutung der *Ästhetischen Briefe* wie von Plumpe und Janz in einer allgemeinen Autonomieforderung der Kunst gesehen¹⁵⁵ wird, dann impliziert das die These, das Ästhetische sei als Ziel z.B. menschlicher Entwicklung das eigentliche Anliegen der *Ästhetischen Briefe*.

Der dritte Referenzkontext wird in der Philosophie und ihren Unterdisziplinen gesehen: der ›Ästhetik‹ als ›Kunstphilosophie‹ bzw. als ›Kunsttheorie‹, der Moralphilosophie, der Kantischen Philosophie, der Transzendentalphilosophie etc. Es ist deutlich geworden, dass die *Ästhetischen Briefe* als ›Ästhetik‹ gemeinhin dem philosophischen Diskurs zugeordnet werden und daher als philosophische Antwort auf den philosophischen bzw. kunstphilosophischen und kunsttheoretischen Kontext gelesen werden. Da Schillers Abhand-

Brief, wo Schiller das Wirken in der ›Kunst‹ und in der ›ästhetischen Kunst‹ in einer sehr poetisch formulierten Passage folgendermaßen beschreibt: »da ist keine Kraft, die mit Kräften kämpfte, keine Blöße, wo die Zeitlichkeit einbrechen könnte.« (NA 20, S. 360.) Auch der letzte Brief spricht gegen diesen Ansatz, denn dort umschreibt er nur den dynamischen Staat als »furchtbares Reich der Kräfte« (NA 20, S. 410, 27. Brief).

155 Der Kontext der Autonomieforderung wird dabei auf die Kenntnis Schillers der Kantischen *Kritik der Urteilskraft* zurückgeführt.

lung der philosophische Beobachterstandort, also ein kunstexterner Standort, zugeordnet wird, erscheinen die darin enthaltenen Aussagen folglich als heteronome Bestimmungen der Kunst. Die in der Forschung konstatierte Paradoxie zwischen Autonomie und heteronomer sozialer Funktion der Kunst in den *Ästhetischen Briefen* liegt eben bereits in dieser Zuordnung begründet.¹⁵⁶ Die Unmöglichkeit, dieses Paradoxon aufzulösen, resultiert aus der Tatsache, dass sich jede externe Funktionsbestimmung zu dem autonom bestimmten System der Kunst heteronom verhält.

Vorschlag: Literatur als Rahmen für die *Ästhetischen Briefe*

Es sei noch angemerkt, dass der Begriff des Rhetorischen in dieser Arbeit ebenfalls verwendet bzw. der rhetorische Aspekt der *Ästhetischen Briefe* behandelt wird. Der Begriff des Rhetorischen interessiert hier aber nicht im Sinne einer bis in die Antike zurückreichenden Disziplin und Lehre des rednerischen Stils. Im Rahmen dieser Studie interessiert der Begriff Rhetorik nur in der Hinsicht seiner Verwendung durch Paul de Man, wie er ihn in seiner spannungsreichen Differenz zwischen Rhetorik und Grammatik¹⁵⁷ als »tropologischen Sprachmodus«¹⁵⁸ gegenüber einer Bezug nehmenden und wörtlichen Sprachverwendung abgrenzt.¹⁵⁹

Das Rhetorische und Figurative des Textes ist in der Forschung inzwischen in den Vordergrund gerückt. Denn die rhetorischen Figuren ragen überdeutlich und unübersehbar aus dem Text hervor. Rhetorisch und figurativ zeugt das Ganze des Textes von einer tropologischen Verfasstheit. Kommt dann noch die Möglichkeit eines literarischen Selbstbezugs hinzu,

156 Plumpe beobachtet den paradoxen Leistungsanspruch der Philosophie ausgerechnet an die Adresse der Autonomie von Kunst. Vgl. Plumpe 1995a, S. 166f. (Vgl. auch Kap. 1.1.1.)

157 De Man: *Allegorien des Lesens*, S. 35ff.

158 Paul de Man: Phänomenalität und Materialität, S. 36.

159 Vgl. Paul de Man: *Allegorien des Lesens*, S. 35ff. Vgl. im Übrigen zur Einschätzung der Entwicklung der Disziplin der Rhetorik insgesamt auch Gérard Genettes »La rhétorique restreinte« (S. 232 zit.n. Matzner: Die *Poesie der Metonymie*, S. 21), der eine Veränderung innerhalb der Rhetorik verzeichnet – von der klassischen Redekunst weg zu einer Wissenschaft der Figuren und Tropen (vgl. ebd., S. 22). Diese Veränderung geht einher »mit der Idee einer wesenhaften Metaphorizität der poetischen Sprache und der Sprache überhaupt.« (Zitat von Genette, ebd., S. 248, zit.n. Matzner, ebd., S. 22).

hat man es wohl eher mit *Literatur* zu tun.¹⁶⁰ Der Begriff der *Literatur*, der in der vorliegenden Arbeit zugrunde gelegt wird, orientiert sich an einigen Darlegungen Paul de Mans u.a. in seinem Text *Semiologie und Rhetorik* in den *Allegorien des Lesens*, wo er »die rhetorische und figurative Macht der Sprache mit der Literatur selber gleich[setzt]«¹⁶¹ und sieht es als Zeichen von Literatur und Literarizität, wenn es unentscheidbar wird, welche Bedeutung in einem Text den ›Vorrang‹ hat, die buchstäbliche oder die figurative.¹⁶²

Es müsste zu zeigen sein, wie der literarische Text der *Ästhetischen Briefe* ein »Wissen von sich selbst«¹⁶³ in sich kreierte und so diese Lesevariante aus sich selbst heraus anbietet.

Nach Eva Horn, Bettine Menke und Christoph Menke degradiert aus der Perspektive der *Philosophie* die offenkundige Literarizität der Schreibweise von Texten zum ›bloß Rhetorischen‹.¹⁶⁴ Horn, Menke und Menke zufolge wird in der Regel der literarische Charakter der Philosophie als ›Rhetorik‹ »marginalisiert«¹⁶⁵. Philosophische Texte implizierten eine bestimmte »Form des Wirklichkeitsbezugs« (13), das wäre eine unterstellte »bruchlose und unmittelbare Gegebenheit des Referenten« (13).

Der ›Wirklichkeitsbezug‹ philosophischer Texte ist ihre Frage nach der Möglichkeit, den ›Gelingensbedingungen‹ der Referentialität der von ihnen gelesenen Rede; sie ist sekundäre Referentialität. (12)

Literarische Texte hingegen ›spielen‹ mit dem ›Wirklichkeitsbezug‹ und mit der Möglichkeit von Referentialität: Sie evozieren Kontexte, nur um sie figurativ wieder zu negieren und zu ›brechen‹.

Literarische Texte ›setzen‹ Referenz – aber zugleich verhandeln sie dessen Möglichkeitsbedingungen anhand von Figuren, die eine referentielle Illusion erzeugen oder diese in der Disfiguration der Darstellung wiederum durchbrechen.¹⁶⁶

160 Vgl. Horn/Menke/Menke: *Literatur als Philosophie*, S. 10 (Einleitung).

161 Paul de Man: *Semiologie und Rhetorik*. In: *Allegorien des Lesens*, S. 31–51, S. 40 (Im Folgenden wird nur noch der gesamte Band *Allegorien des Lesens* zitiert.)

162 Vgl. ebd.

163 Horn/Menke/Menke: *Literatur als Philosophie*, S. 9 (Einleitung).

164 Ebd., S. 10.

165 Vgl. ebd., S. 10f.

166 Horn/Menke/Menke: *Literatur als Philosophie*, S. 12 (Einleitung).

Gesetzte Referentialität erweist sich dadurch als Illusion und schließt ein Moment des Fiktionalen ein. Fiktionalität ist nach Horn, Menke und Menke ein wesentliches Merkmal von literarischen Texten.¹⁶⁷

In diesem Sinne hebt ein literarischer Text sowohl eindeutige Referenzbeziehungen als auch die zeitliche Komponente der linearen Zeichenkette auf.¹⁶⁸ Literatur bricht die argumentative Kohärenz und kann nicht gleichzeitig logisch-stringente Theorie sein.

Die Philosophie ist darin soweit ›theoretisch‹, nämlich eine Form des Wissens, wie sie sich Argumentationsverfahren anvertraut, die ihre Ansprüche verbürgen sollen, sich aufs Wissen, Darstellen, Sprechen usw. im Allgemeinen zu beziehen.¹⁶⁹

Der üblichen Deutung der *Ästhetischen Briefen* ist demnach aufgrund der Zuordnung zur Philosophie und ihrer verbürgten Ansprüche auf kohärente Argumentationsweisen im Sinne eines eindeutigen Referenz- und Wirklichkeitsbezuges hochsignifikant ein auf Selbstwidersprüchen beruhendes ›Scheitern‹, ›Aufgeben‹ und ein unauflösbares Aporetisches eingeschrieben. Die Forschung hält dennoch an einer grammatischen, faktualen und theoretischen Lektüre fest, die referentielle Bezüge im Text ausmacht. Die Feststellung der Widersprüchlichkeit und des ›Scheiterns‹ des Programms wirkt sich aufgrund der Einordnung des Textes als Philosophie nicht auf eine

167 Die Begriffe der *Literatur*, des *Literarischen* oder der *Literarizität* folgen hier also dem Verständnis von Eva Horn, Bettine Menke und Christoph Menke, die auch das Kriterium der Fiktionalität für die Literatur geltend machen (Vgl. Horn/Menke/Menke: Einleitung. In: Dies.: *Literatur als Philosophie*, S. 7-14). In ihrer Abgrenzung zur Philosophie gewinnen Horn et al. für die Literatur spezifische Kriterien, die sie erst aus ihrem spannungsreichen und wechselseitigen Verhältnis zur Philosophie schöpfen. (Vgl. ebd., S. 10.) Neben der Methode Paul de Mans werden nach dem Handbuch von Borgards et al. (*Literatur und Wissen*) weitere Strategien und Kriterien des Literarischen in den *Ästhetischen Briefen* herausgearbeitet. Vgl. insgesamt zur ›Debatte‹ über Literarizität, Poetizität und Ästhetizität, ihrer jeweiligen Begriffsklärungen sowie die theoretisch schwierige Abgrenzung von literarischen zu nicht-literarischen Texten Simone Winko: Auf der Suche nach der Weltformel. Literarizität und Poetizität in der neueren literaturtheoretischen Diskussion. In: Simone Winko/Fotis Jannidis/Gerhard Lauer (Hg.): *Grenzen der Literatur. Zum Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin/New York 2009, S. 374-396.

168 Vgl. so oder so ähnlich die Verfasserin: Paradoxe Wiederholbarkeit, S. 32.

169 Horn/Menke/Menke: *Literatur als Philosophie*, S. 10 (Einleitung).

Revision der Gesamtstruktur und -architektur des Textes aus¹⁷⁰, sondern führt zu Strategien der Eliminierung oder zumindest der Relativierung der Widersprüche. Die wörtliche oder faktische Lesart als Theorie oder als Philosophie *über* die Kunst und ihre ästhetischen Funktionen wird beibehalten. Die Formulierung »theoretisches Bemühen« zeigt außerdem »Verständnis« für Schillers Versuch, eine »Lösung für das Problem [zu finden], an Kants strengem Autonomiegebot festzuhalten und der Kunst zugleich eine Funktion vorzugeben, die der ästhetischen Erziehung«. ¹⁷¹ Eine derartige Perspektive übersieht die evidenten Brüche in der Argumentation und ist daher als Lösungsversuch a priori zum Scheitern verurteilt: »Schiller [ist] sich seiner Widersprüche einerseits bewußt gewesen [...], [vermochte] sie andererseits aber auch nicht aufzulösen«. ¹⁷²

Gerade die Paradoxien, Widersprüche und Wechselwirkungen eröffnen aber den Blick auf die hochgradig selbstreflexive (literarische) Seite des Textes und enthalten ein Potential der Selbstbezüglichkeit.

Es müsste also zu zeigen sein, wie die *Ästhetischen Briefe* als Literatur dieses selbstbezügliche Potential als »Wissen von sich selbst« ¹⁷³ in ihre Form(en) fließen lassen und wie solche textimmanenten »Gesetze« aussehen könnten, die

die Texte sich als die Regeln ihrer Lektüre (als ihre Gattung oder Rahmung) jeweils selbst setzen (im Fall der Literatur); aber es heißt andererseits auch, in der Lektüre zu beobachten, wie sie sich zu diesem selbstgesetzten Gesetz in Relation setzen, um dieses nicht zu befolgen, in Erfüllung, Exposition, Übertretung, Brechung und Aussetzungen jener Ordnungen, die sie gerade voraussetzen. ¹⁷⁴

Die bisherigen kontextuellen »Rahmungen« z. B. der Philosophie (oder der Politik) setzen voraus, dass die *Ästhetischen Briefe* mit den Gesetzen der jeweiligen

170 Eine Ausnahme aber bildet Gerhard Plumpes Umdeutung zum »ästhetischen Projekt«. Ebenfalls spricht bereits Hamburger von einem »bewußt aufgestellten Zirkel« (Hamburger: Nachwort, S. 141) und ein Bewusstsein Schillers der »metaphorischen Bedeutungen seiner Begriffe« (145) und deutet das im Hinblick auf seine Idee des ästhetischen Staates als Selbstzweck und Ziel der Abhandlung.

171 Janz: *Autonomie und soziale Funktion*, S. 67.

172 Bolten: *Friedrich Schiller*, S. 236.

173 Horn/Menke/Menke: *Literatur als Philosophie*, S. 9.

174 Ebd., S. 14.

Disziplin gelesen werden.¹⁷⁵ Diese Rahmen scheinen aber offenkundig nicht zu passen, wie aus dem Forschungsüberblick hervorgegangen sein sollte.

Zur Legitimierung des Rahmens der Literatur für die *Ästhetischen Briefe* liefert das folgende Zitat eine indirekte Begründung. Es handelt von der heutigen Überladung der Literatur mit kulturellen »Symbolisierungen, Kommunikationsformen und Praktiken« und diskursiven Verflechtungen.

Erklärt zu einem ›kulturellen Artefakt‹ unter anderen, wird Literatur zum Trägermedium von Symbolisierungen, Kommunikationsformen und kulturellen Praktiken, deren Gegenstände – seien es Politik, Religion, Recht, Mythologie oder die historischen Formationen der Wissenschaften – sich als Thematisierungen in ihr aufsuchen lassen. Die spezifische Textualität von Literatur wird so zur allgemeinen diskursiven Verflochtenheit und zum Kontinuum ›kultureller Kommunikation‹ nivelliert.¹⁷⁶

Die *Ästhetischen Briefe* avancieren als Literatur zum Paradebeispiel *par excellence* für das im Zitat angeführte ›kulturelle Artefakt‹ oder ›Trägermedium‹, in dem sich alle möglichen Thematisierungen aufsuchen lassen.

Die ›spezifische Textualität‹ der *Ästhetischen Briefe* als Literatur, worin sie sich von der Philosophie abgrenzt, und darauf zielt das vorliegende Projekt, liegt in ihrer Eigenschaft der sinnprozessierenden Verschiebung zwischen Referentialität und Selbstreferentialität. Gleichzeitig drückt sich dieses Spezifische von literarischen Texten in ihren selbstbezüglichen Formen als Wissen über den eigenen Text und seine Gesetzmäßigkeiten aus, welche im Folgenden analysiert werden sollen.

Was passiert zum Beispiel mit den evozierten Kontexten, den Begriffen und Argumentationen in den *Ästhetischen Briefen*, wie gehen sie selbst mit der widersprüchlichen Textanordnung und den aufgestellten Thesen um?

175 Vgl. ebd.

176 Horn/Menke/Menke: *Literatur als Philosophie*, S. 13.

1 Historische Vorüberlegungen I: Das Ästhetische im 18. Jahrhundert

Das inhaltliche, faktische und theoretische ›Ernstnehmen‹ von ästhetischen Abhandlungen ist die übliche philosophische Rezeptionsform der großen Ästhetiken des 18. Jahrhunderts – man denke dabei an die Ästhetiken von Baumgarten, Kant, Schelling und Hegel.¹ Dieser Modus der Lektüre ist sowohl im 18. Jahrhundert selbst als auch heute noch gängige kunstphilosophische Praxis, ist doch die *Ästhetik* 1735 von Baumgarten² in Form seiner Lehre von den niederen Erkenntnisvermögen als Wissenschaft des Sinnes begründet. Dabei entspannt sich gerade um den Begriff der *Ästhetik* im Anschluss an Baumgarten ein heftiger Deutungsstreit: er soll nicht nur im Zuge einer sich wandelnden Gesellschaftsstruktur verlorene Funktionen und Definitionen einer in die Autonomie gedrängten Kunst retten bzw. neu erfinden – beispielsweise in der Form eines externen philosophischen Reflexionssystems für die Kunst – sondern ist selbst als *Gegenstand des philosophischen Diskurses* mit vielfältigsten Deutungen und gesellschaftlichen Ansprüchen belegt. Zwar ist das Verständnis von Ästhetik als *Kunstphilosophie*, die als solche dem System der Philosophie selbstverständlich untergeordnet wird, bis heute das sowohl die philo-

1 Mit »Ästhetiken« sind hier die philosophischen Werke z.B. von Baumgarten, Kant, Hegel etc. gemeint.

2 In Alexander Gottlieb Baumgartens Magisterschrift *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* von 1735 deutet sich schon in Ansätzen an, was er später in seiner Publikation *Aesthetica* (1750/58) als »Ästhetik« definiert: »Die Ästhetik (als Theorie der freien Künste, als untere Erkenntnislehre, als Kunst des schönen Denkens und als Kunst des der Vernunft analogen Denkens) ist die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis.« (Baumgarten, zit.n. Peter-André Alt: *Aufklärung*. Stuttgart/Weimar 2001, S. 95f. Zum »Ästhetischen System bei Baumgarten« vgl. gleichnamiges Kapitel: ebd., S. 95-99).

sophische als auch die literaturwissenschaftliche Forschung dominierende,³ jedoch erscheint die Eingrenzung des Begriffs auf seine philosophische Bedeutung in Anbetracht seiner divergierenden Handhabungen im 18. Jahrhundert als willkürlich gesetzt. Seine philosophische Verwendung entspricht erst jener Begriffsbestimmung, die an Kants »Überleitungen zur Kunstphilosophie« anschließt.⁴ Die universale Geschmacks-kategorie Kants verliert in den nachfolgenden Ästhetiken vollkommen an Bedeutung und – motiviert von Kants Perspektivwechsel von einer »transzendente[n] Problematik der reflektierenden Urteilskraft [...] zugunsten der Kunstproblematik« (333) – wird der Begriff der Ästhetik in der Nachfolge Kants »mittels einer Inversion auf den schmalen Bereich von Kunsttheorie und –philosophie eingeengt« (333). Die nachkantische Etablierung der kunstphilosophischen und -theoretischen Kategorie für die Begriffsbestimmung des Ästhetischen wird von Schelling und insbesondere von Hegel vorangetrieben, welcher allein in der Kunstphilosophie als Ort der *Reflexion* die Möglichkeit einer überwindenden Einheit von eigentlich irreversiblen Gegensätzen sieht. Indem er die Leistung der Vereinigung solch manifester Gegensätze nur der philosophischen Reflexion als höchstmöglich zu erreichender Stufe der Erkenntnis zu- und der Kunst abspricht⁵, weist er gleichsam den Leistungsmöglichkeiten der Kunst den Platz

3 Vgl. das Kapitel *Stand der Forschung*.

4 Vgl. Hans Freier: Ästhetik und Autonomie. Ein Beitrag zur idealistischen Entfremdungskritik. In: Bernd Lutz (Hg.): *Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz 1750-1800*. Stuttgart 1974, S. 329-383, S. 333.

5 Vgl. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, S. 24ff. Hegel schreibt in der Einleitung seiner »Vorlesungen über die Ästhetik«, dass der »Gedanke und die Reflexion [...] die schöne Kunst überflügelt [hat]« (24). Vgl. auch die untergeordnete Stellung der Kunst und die übergeordnete Stellung der Philosophie in seiner bekannten Hierarchisierung der Entwicklungsstufen seines »absoluten Geistes«, der vom niedrigsten Grad der Selbsterkenntnis, den Hegel in der Kunst sieht, da es dort noch der profanen sinnlichen Wahrnehmung bedarf, über einen mittleren Grad in Gestalt der Religion, die sich noch einen Begriff vom göttlichen Geist definieren muss, zum höchsten Grad der Philosophie immer höhere Grade der Selbstreflexion durchwandert und sich, schlussendlich auf der Stufe der Philosophie angelangt, in sich selbst vollendet (vgl. ebd., S. 127-144, insbesondere 140ff.). Diese Hierarchie hat durchaus Tradition: Für die Aburteilung der Kunst und der Einbildungskraft hatte im Übrigen bereits Thomas Hobbes in seinem *Leviathan* 1651 über 100 Jahre noch vor Kant gesorgt und die Fantasie (»Fancy«) als überflüssig oder niederwertig hingestellt im Kontrast zum Urteilsvermögen (»Judgement«), das sich mit Wahrheit, Beweisführung und Entscheidungsfindung beschäftige (vgl. Niederhoff: *Rule of Contrary*, S. 85).

der Vergangenheit zu.⁶ In der Einleitung zu seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* verweist Hegel zwar auf den ›Ursprung‹ der Bezeichnung ›Ästhetik‹, die durch Baumgarten und die Rationalisten als »Wissenschaft des Sinnes, des *Empfindens*«⁷ geprägt wurde, definiert Ästhetik jedoch ausdrücklich als »*Philosophie der Kunst*«⁸. Hegel räumt sogar ein, dass der Name *Ästhetik* »eigentlich nicht ganz passend« (ebd.) sei, da dieser eben für die Wissenschaft der sinnlichen Wahrnehmung geprägt wurde, aber er will es bei dem Namen

bewenden lassen, weil er als bloßer Name für uns gleichgültig und außerdem einstweilen so in die gemeine Sprache übergegangen ist, daß er als Name kann beibehalten werden. (ebd.)

Seit der cartesianischen Trennung in Geist und materielle Ausdehnung (*res cogitans* und *res extensa*) im ausgehenden 17. Jahrhundert, die den Auftakt zu einer Geschichte der ›großen‹ als unumkehrbar empfundenen Dualismen des 18. Jahrhunderts bildet, entsteht ein Bewusstsein für eine tiefgreifende und umfassende Differenz Erfahrung, die die Gesellschaft und den ganzen Menschen mitsamt seiner Erkenntnisfähigkeit zwischen den kontrastiven Polen Verstand und Sinnlichkeit, Form und Inhalt sowie Wissenschaft und Kunst aufspaltet.⁹ Infolge der rationalistisch begründeten Herrschaft des Verstandes und seiner Verdrängung der Sinneswahrnehmungen und der Einbildungskraft als eigenständigen Quellen der Erkenntnis¹⁰, erleidet die Kunst als sich gegenüber Wissenschaft und Philosophie ebenfalls ausdifferenzierendes und konkurrierendes Teilsystem der Gesellschaft¹¹ einen folgenschweren Funktions- und Identitätsverlust: Das System der Kunst wird von ihrer Umwelt (insbesondere eben von Seiten der Philosophie) einseitig auf den Bereich der Sinnlichkeit sowie der Einbildungskraft reduziert, die beide gleichsam im Verdacht stehen, wissenschaftlicher und verstandesgemäßer

6 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, S. 25: »[D]ie Kunst [ist] nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes«.

7 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, S. 13.

8 Ebd.

9 Vgl. Freier: *Ästhetik und Autonomie*, S. 334 und 337.

10 Bereits Wolffs Differenzierung (von 1720) der oberen und unteren Erkenntnisvermögen, auf die sich Baumgartens Definition von den unteren Erkenntnisvermögen gründet, lässt die Erkenntnis durch den Verstand als ›deutlich‹, die Erkenntnis durch die Sinne und die ›Einbildungs-Krafft‹ dahingegen als ›undeutlich‹ und ›dunkel‹ erscheinen (Vgl. dazu Alt: *Aufklärung*, S. 95).

11 Vgl. Plumpe: *Die Literatur der Philosophie*.

Wahrheitsfindung wenig dienlich zu sein.¹² Zum Phänomen der *Ästhetik* ist festzuhalten, dass seine Entstehung genau in jene Phase des 18. Jahrhunderts fällt, in der die Kunst ihre Stellung aufgrund und trotz ihrer Aburteilung auf die ›niedereren‹ Kräfte der Erkenntnis innerhalb der Gesellschaft behaupten und sichern muss, um ihre Existenzberechtigung nicht zu verlieren. Doch im Begriff der Ästhetik, der sich von dem griechischen Wort *aisthetikós* (= sinnlich wahrnehmend)¹³ ableitet, ist bereits angelegt, was der Ästhetik als vorrangige Aufgabe zugeordnet wurde: es sind gerade die ›unteren‹ Erkenntniskräfte, die Sinnesvermögen, die als dem rationalistischen Weltbild ebenbürtige Quellen der Erkenntnis reetabliert werden sollen.¹⁴ Die Sinne sowie die Einbildungskraft werden als *die* ›Wahrnehmungsorgane‹ von Schönheit gesehen. Die Schönheit ihrerseits ist derjenige Gegenstand, der sich gerade als Sphäre der kontemplativen Anschauung dem Einfluss einer vernunft- und verstandesorientierten Philosophie entzieht. Baumgarten führt in diesem Sinne den Begriff des poetischen und rhetorischen Wahrscheinlichen (*verisimilitudo*) als das Pendant zum Begriff der logischen, philosophischen und widerspruchsfreien Wahrheit (*veritas*)¹⁵ und als das »ästhetische Analogon des im Bereich der oberen Erkenntnisvermögen angesiedelten logisch Wahren«¹⁶ an, um eine »Stufe der Wahrheit«¹⁷ zu behaupten, die nur im Bereich der Schönheit erscheint und die die Kompetenzen der Sinne als unersetzlich erscheinen lässt.

12 Vgl. Freier: *Ästhetik und Autonomie*, S. 339-341. Die Philosophie ist dasjenige Teilsystem der Gesellschaft, das den Bereich der geistigen und verstandesgemäßen, der ›oberen Erkenntniskräfte‹ und damit im Sinne der Wahrheitsfindung der einzig gültigen Erkenntnisweise für sich allein beansprucht.

13 Vgl. Günther Schweikle/Irmgard Schweikle (Hg.): *Metzler-Literatur-Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart 1990, S. 4.

14 Vgl. Alt: *Aufklärung*. Vielmehr scheint Baumgartens Ästhetik als »wissenschaftliches System« (Ebd., S. 96) eine direkte Antwort auf die rationalistische Sichtweise von Wolff zu sein, der deutliche Erkenntnis nur über den Verstand gelten lässt (vgl. S. 95). Nach Alt versucht Baumgarten einen ›ästhetischen Wahrheitsbegriff‹ zu etablieren, der ebenfalls Wahrheit und Erkenntnis ermöglicht, aber auf der Basis von ›schöner Erkenntnis‹, deren »Richtinstanz das Urteil der Sinne, nicht die Verstandessphäre bildet« (97).

15 Vgl. Buchenau: Einbindung von Poetik und Ästhetik, S. 83 und Alt: *Aufklärung*, S. 97.

16 Alt: *Aufklärung*, S. 97.

17 Alexander Gottlieb Baumgarten: *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der »Aesthetica«* (1750/58). Hamburg 1983, S. 115.

Die Ästhetik wurde ursprünglich also nicht als Kunstphilosophie begründet, die sich dem Legitimationsdruck der Kunst folgend in die Position setzt, dieser Sinn- und Funktionsofferten anzubieten, sondern eher als ihr konzeptioneller Gegenentwurf: als Rehabilitierung der Sinnesvermögen als der unteren Vermögen der Erkenntnis ist es die sensualistische Antwort auf das Wissenschaftsparadigma einer rationalistischen Philosophie. Verstehbar wird die erfolgreich sich durchsetzende Festschreibung der Ästhetik als Kunstphilosophie vor dem Hintergrund, dass Kunst und Philosophie als kontemporär sich ausdifferenzierende Teilsysteme um den Anspruch an die ›Wahrheit‹ konkurrieren, die als Überbleibsel aus alteuropäischer Vormoderne noch im ontologischen Sinne als ganzheitlich angenommen wird.¹⁸ Es ist aber nur ein Streit um den »Primat ihrer Erfahrung«¹⁹, der die Art und Weise ihres Habhaftwerdens, die Form der verstandesmäßigen Reflexion oder die Form der sinnlichen Anschauung, zum Inhalt hat. Der Akt der philosophischen Übernahme der ›Ästhetik‹ könnte man als Sicherung ihres alleinigen Anspruchs über die Sphäre der Wahrheit deuten, worunter nun auch die Ebene der Wahrscheinlichkeit subsumiert wird. Er erscheint jedoch willkürlich durchgesetzt, wenn man die ursprüngliche Funktion der Ästhetik – die Reetablierung der Sinne und ihres Gegenstandes, der Schönheit, – in den Blick nimmt.

Baumgartens Verdienst wird insbesondere in einer erstmaligen Erweiterung der Logik um die unteren Vermögen der Wahrheit und Erkenntnis (*epistēmē*) gesehen²⁰, was immerhin eine »Öffnung der Logik für Poetik und Rhetorik«²¹ beinhaltet, gleichzeitig bietet diese Differenzierung in poetisch-rhetorisches und philosophisch-logisches Denken keine komplette Lösung des ›philosophisch-ästhetischen Dilemmas‹ seit der Frühaufklärung.²²

Es muß, wie Baumgarten zu Recht aufzeigt, darum gehen, einerseits das ästhetische Denken (als rhetorisches) vom logischen abzugrenzen, andererseits einen Ort außerhalb der Rhetorik und innerhalb der Logik für es zu finden und die Möglichkeiten der Logik für die Ästhetik weiter auszuschöpfen.²³

18 Vgl. Plumpe : Die Literatur der Philosophie, S. 166.

19 Plumpe: Die Literatur der Philosophie, S. 166.

20 Vgl. Buchenau: Einbindung von Poetik und Ästhetik, S. 84.

21 Buchenau: Einbindung von Poetik und Ästhetik, S. 73.

22 Vgl. Buchenau: Einbindung von Poetik und Ästhetik, S. 82.

23 Buchenau: Einbindung von Poetik und Ästhetik, S. 82.

Denn seit Thomasius, den Pietisten und den Rationalisten nach Wolff wurde die Rhetorik von der Logik, der Kunst des Denkens und Wahrheitsfindung abgegrenzt (80). Die Rhetorik im 18. Jahrhundert wird demnach von der Rhetorikforschung recht ausnahmslos auf die »rein formale Kunst des Stils und des Ausdrucks« (82) beschränkt. In der vorliegenden Arbeit wird die These vertreten, dass dieser Ort, der die Möglichkeiten der Logik weiter ausschöpft, die neuerliche Sphäre des Ästhetischen selbst (unter Ausschluss traditioneller und beschränkter Rhetorikauffassungen) bzw. darüber hinaus der Ort von Dichtung und Literatur (unter Einschluss des Rhetorischen als Tropologisches in einem modernen Sinne) ist. Während die *Philosophie* von der Logik insbesondere Wahrheit im Sinne von Widerspruchsfreiheit beansprucht, kommt der Logik in der *Dichtung* nach Baumgartens Neuordnung der Disziplinen die Rolle der Wahrscheinlichkeit im Sinne von der (ästhetisch) denkbaren Möglichkeit und hypothetischen Stimmigkeit einer literarischen Welt zu, die die neuen ästhetischen Denkformen durchziehen.²⁴ Die *Ästhetischen Briefe* sind sich dieses philosophisch-ästhetischen Dilemmas und den Lösungsversuchen in den »Ästhetiken« des 18. Jahrhunderts anscheinend bewusst: Sie sprechen selbst von den verschiedenen Stufen und Formen der Wahrheit, der Wahrscheinlichkeit²⁵ (»Schein der Wirklichkeit«, 26. Brief, oder »Schätzung des reinen Scheins«, 27. Brief) und des *ästhetischen Scheins* (26. Brief) in der Entwicklung des Menschen. Der *ästhetische Schein* wird von Schiller sowohl von der logischen Wahrheit und der Wirklichkeit einerseits und dem »Betrug« als Lügenschein und falsches Zeugnis der Wirklichkeit andererseits differenziert (26. Brief) und stattdessen mit dem Bereich der »Möglichkeit« assoziiert.²⁶

24 Vgl. Buchenau: Einbindung von Poetik und Ästhetik, S. 78f.

25 Der »Schein« muss sich notwendigerweise von der »Wirklichkeit« und Wahrheit trennen, damit der *ästhetische Schein* sich entwickeln kann (NA 20. S. 400f., 26. Brief). In der »Kunst des Scheins« soll der Mensch die »Grenzen der Wahrheit bewahren, denn er kann den Schein nicht von der Wirklichkeit reinigen, ohne zugleich die Wirklichkeit von dem Schein frey zu machen.« (Ebd., S. 401) Der Dichter kann bei der Ausübung der Kunst gleich zweifach seine Grenzen überschreiten: »Sie sehen hieraus, daß der Dichter auf gleiche Weise aus seinen Grenzen tritt, wenn er seinem Ideal Existenz beylegt, und wenn er eine bestimmte Existenz damit bezweckt. Denn beydes kann er nicht anders zu Stande bringen, als indem er entweder sein Dichterrecht überschreitet, durch das Ideal in das Gebiet der Erfahrung greift, und durch die bloße Möglichkeit wirkliches Daseyn zu bestimmen sich anmaßt, oder indem er sein Dichterrecht aufgibt, die Erfahrung in das Gebiet des Ideals greifen läßt, und die Möglichkeit auf die Bedingungen der Wirklichkeit einschränkt« (ebd., S. 401f.).

26 Vgl. den 9., 19., den 22., den 26. und 27. Brief (NA 20, S. 402).

Die Wahrheit des Ästhetischen bei Schiller kann aufgrund seiner evidenten Widersprüchlichkeit demnach nicht der Ort philosophischer Wahrheit sein, sondern hat eher den hypothetischen und plausiblen Charakter von Dichtung, man denke dabei an die ›Erfindung‹ des ästhetischen Staats. Ihr Gegenstand ist die Sphäre der denkbaren Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit des ästhetischen Scheins.

Baumgarten warnte allerdings auch vor der Gefahr, ein Gedicht mit den Mitteln der (philosophischen) Wahrheit und (mathematischen) Beweisbarkeit zu messen:

Die Widerspruchsfreiheit seiner dichterischen Welt lässt sich nicht erschöpfend beweisen, denn die konstitutiven Elemente lassen sich nicht in identische Sätze zerlegen. Gleichzeitig ist es aber auch nicht notwendig, daß die Wahrheit eines Gedichtes ganz und gar einsichtig wird – es ist ausreichend, daß das Gedicht wahr zu sein *scheint*.²⁷

Äußerste Wichtigkeit erhält in diesem Zusammenhang und im Hinblick auf die weitere Analyse der *Ästhetischen Briefe* in der vorliegenden Arbeit die Aussage Baumgartens zur Widerspruchsfreiheit, welche in Bezug auf das »Dichterische« oder Literarische nicht zu beweisen ist.

Zwar ist *Schönheit* der zentrale Begriff aller Baumgarten nachfolgenden Ästhetiken, ansonsten jedoch weist der Begriff der ›Ästhetik‹ eine hohe Permeabilität für kontingente Funktions- und semantische Sinnzuschreibungen auf. Diese Uneindeutigkeit des Begriffs²⁸ findet auch heute beispielsweise noch ihr Äquivalent in der Unsicherheit der systemtheoretisch orientierten Literaturwissenschaft über den Systemcharakter von Ästhetik.²⁹

Es geht dabei vornehmlich um die Frage, ob es sich bei der Ästhetik Schillers und auch im Allgemeinen um ein Subsystem des philosophischen Sys-

27 Buchenau: Einbindung von Poetik und Ästhetik, S. 79 (in Anlehnung an Gottscheds »rhetorische Kategorie der poetischen Wahrscheinlichkeit«, S. 79f.).

28 Vgl. Freier: Ästhetik und Autonomie, S. 330f. Freier spricht von der »eigentümlichen Bedeutungsweite und -unschärfe« des Begriffs und beobachtet »den Schwund überlieferter und Zuwachs neuer Bedeutungen« zum einen als Folge eines »undisziplinierten Gebrauch[s]« des Begriffs und zum anderen als Entsprechung der »Erosionen in der modernen Kunstentwicklung« (331).

29 Vgl. zu dem folgenden Abschnitt die so oder so ähnlich formulierten Ausführungen im Aufsatz der Verfasserin: Sinn.

tems³⁰, ein eigenständiges System³¹ oder um das Kunstsystem selbst³² handelt.

In der Forschung der Ästhetik wird bis heute die Existenz von koevolutiven und getrennten Systemen angenommen: Ästhetik wird dabei als Subsystem der Philosophie³³ und Kunst als eigenständiges System wahrgenommen. Aus der Perspektive eines beigeordneten und eigenständigen Ästhetiksystems würde dessen Leistung ebenfalls darin gesehen werden, semantische Sinnofferten für ein autonomes Kunstsystem zu stiften.³⁴

Argumente für die Koexistenz von Kunst und Ästhetik werden u. a. in den unterschiedlichen Verhältnissen der Kunst gesehen, die sie zum einen zur Ästhetik und zum anderen zum Wirtschaftssystem unterhält.³⁵

Das Plädoyer für die dritte mögliche Systemreferenz, die Identifizierung des Systems der Ästhetik mit dem System der Kunst, wird damit begründet, dass in der Systemtheorie die Systemgrenzen nicht durch den Gegenstandsbereich³⁶ – im Falle der Ästhetik wäre ihr Gegenstand die theoretische Reflexion der Kunst –, sondern durch Kommunikationen konstituiert würden.

30 Nach der Meinung in der vorliegenden Arbeit ist dies die überwiegende Einordnung der ›Ästhetik‹: Zahlreiche Titel mit dem Namen »Philosophische Ästhetik« verweisen auf diese noch dominierende Unterteilung. Vgl. Anm. 94, Kap. II.

31 Vgl. Englert: *Literatur als Reflexionsmedium*, S. 59.

32 Vgl. Cho: *Selbstreferentialität der Literatur*, S. 122f.

33 Vgl. Plumpe: *Ästhetische Kommunikation I*, S. 7-11, Plumpe: *Die Literatur der Philosophie*, S. 166 und Niels Werber: ›Economic vices – literary benefits‹. Zur Differenzierung von Literatur, Ästhetik und Wirtschaft um 1800. In: *SPIEL* (Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft) 12, H. 1. (1993), S. 66ff.

34 Vgl. Englert: *Literatur als Reflexionsmedium*, S. 59. Englert erklärt das Entstehen der Ästhetik durch die Nachfrage von semantischen Offerten, da der Wandel der Gesellschaftsstruktur semantische Probleme nach sich ziehe (vgl. bes. S. 27-30).

35 Vgl. Werber: ›Economic vices – literary benefits‹, S. 66ff. Das System der Wirtschaft, das aufgrund seines binären Funktionscodes (profitabel/unprofitabel) eher auf ›interessante‹ Werke der Literatur ausgerichtet ist, unterhält zum System der Literatur ein anderes Verhältnis als die Ästhetik, die das System der Literatur als Subsystem der Philosophie mit einem anderen Subcode (schön/hässlich) beobachtet. Zur Entwicklung des Literatursystems vgl. Niels Werber: *Literatur als System. Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation*. Opladen 1992. Zur ›Marktsituation‹ zur Zeit Schillers vgl. Niels Werber: *Der Markt der Museen. Die Wirtschaft als Umwelt der Literatur*. In: Gerhard Plumpe/Ders. (Hg.): *Beobachtungen der Literatur. Aspekte einer polykontextualen Literaturwissenschaft*. Opladen 1995, S. 183-216.

36 Der Gegenstand werde durch die Systemtheorie *deontologisiert*. Vgl. Cho: *Selbstreferentialität der Literatur*, S. 122ff.

Die *Ästhetischen Briefe* könnten demnach aus dem Kunstsystem selbst heraus geschrieben worden sein als »Selbstthematization der Kunst zum Zweck der Begründung der Selbstreferentialität«. ³⁷ Was die *Ästhetischen Briefe* zeigten, beruhe also auf kunstinterner und nicht kunstexterner Selbstbeobachtung. ³⁸

Dass im Übrigen aber die Philosophie ausgerechnet von der *Autonomie* der Kunst unter dem Decknamen der kunstphilosophischen Ästhetik nachgerade wieder Leistungen für sich selbst in Anspruch nehmen will, wie ›Wahrheit‹ in der Form der sinnlichen Anschauung von Vernunftideen oder die Offerten von Ontologie sowie von Totalität (besonders des Subjekts und seiner Vermögen) u. a., erweist sich darüber hinaus als paradox. ³⁹

Die Suggestion einer nur in der Literatur möglichen ›vollen Anschauung‹, in der dem Subjekt die Einheit seiner Vermögen aufscheint und in ihr die Einheit der Welt, ist aber philosophischen Problemstellungen verpflichtet und nicht etwa der Konturierung einer spezifisch literarischen Weltkonstruktion von hohem Unterhaltungswert. ⁴⁰

Wenn man Autonomie als Selbstbestimmung auffasst, dann bedarf es keiner externen und heteronomen Bestimmung der Kunst und Literatur durch ein äußeres (ästhetisches) System, dann werden

Eigenschaften, Funktionen und Wirkungen von Literatur nicht nur in externen Reflexionsdiskursen, wie etwa demjenigen der philosophischen Ästhetik im 18. Jahrhundert, sondern auch in der Literatur selbst reflektiert [...]. ⁴¹

Festzuhalten bleibt folgendes:

1. Die Semantik von ›Ästhetik‹ wird nachgerade und auf uneindeutigen Voraussetzungen (Baumgarten, Kant, Hegel) beruhend auf den engen Bereich der *Kunstphilosophie* festgelegt und in Folge dieser Festlegung

37 Ebd., S. 12.

38 Vgl. Cho: *Selbstreferentialität der Literatur*, S. 122f. Vgl. auch Ort: *Medienwechsel und Selbstreferenz*, S. 4. Ort sieht ebenfalls die Möglichkeit zur Reflexion der Kunst nicht nur in ›externen Reflexionsdiskursen‹ wie der philosophischen Ästhetik, sondern besonders auch in der Literatur selbst in Form von Selbstreflexion gegeben.

39 Vgl. Plumpe: *Die Literatur der Philosophie*, S. 166ff.

40 Plumpe: *Die Literatur der Philosophie*, S. 167.

41 Ort: *Medienwechsel und Selbstreferenz*, S. 4.

spricht die (Literatur-)Wissenschaft über die *Ästhetischen Briefe* bis heute von einer philosophischen oder theoretischen Abhandlung.

2. Aufgrund von Ausdifferenzierung und Autonomie entsteht ein Legitimationsdruck für das Kunstsystem. Die Philosophie als externes Reflexionssystem verpflichtet sich scheinbar, diesem als kunstphilosophische Ästhetik Sinn zu geben und gesellschaftliche Funktionen der Kunst zu formulieren.⁴²
3. Die Umdeutung der Ästhetik von der Rehabilitierung der Sinne zur externen paradoxen Legitimierung und Bestimmung des autonomen Kunstsystems ist jedoch nicht dem System der Kunst verpflichtet, sondern *philosophischen Problemstellungen*.
4. Die Ästhetik verbindet sich mit Teilfunktionen der Logik oder schließt diese in sich ein, indem logische Funktionen wie Wahrscheinlichkeiten, Möglichkeiten und hypothetische Stimmigkeiten in ein neues ästhetisches Denken oder in das Literarische Einzug halten.
5. Die Rhetorik transformiert im 18. Jahrhundert zu einer Wissenschaft von Figuren und Tropen sowie zu einer Bedeutung der *Tropizität* und *Metaphorizität* der Sprache⁴³ und hält ebenfalls Einzug in die Literatur.

Die reine Festschreibung der Ästhetik als ein gegenüber der Kunst externes und der Philosophie untergeordnetes Reflexionssystem ist, wie bereits deutlich wurde, ungeklärt angesichts ihrer divergierenden Funktionen und ihrer Integration von Teilfunktionen der Logik und einer ›neuen‹ Rhetorik. Die Identität des Begriffs scheint nicht gegeben, weil dieser mit Programmen überhäuft wird, die zwar überwiegend mit einer Wiederherstellungs- und Ganzheitssemantik operieren, die aber auf verschiedene Anwendungsbereiche abzielen: erstens in *Richtung Etablierung der Sinnesvermögen* als Gegenentwurf einer rationalistisch orientierten Philosophie (Baumgarten), zweitens in *Richtung Kunst* und ihrer *theoretischen* Bestimmung als Retotalisierung der vernunftmäßigen und sinnlichen Vermögen (Kant) und drittens in *Richtung Philosophie* zur Aufstellung eines Hierarchiekonzepts, das Kunst, Kunstphilosophie und Philosophie aufgrund ihrer divergierenden Funktionen verschiedene Stufen zuweist (Hegel).

Es erweist sich als schwierig, aufgrund der Oszillation ihrer Programme zwischen *Kunst und Philosophie* die Ästhetik auf eine eindeutige Funktion fest-

42 Sie tut das, obwohl sie selbst einen Teil der Funktionen der Kunst abspricht, indem sie es in seiner Funktion auf den Bereich der unteren Erkenntnisvermögen reduziert.

43 Vgl. Matzner: *Die Poesie der Metonymie*.

zulegen. Die Zuweisung der Ästhetik zum philosophischen System als der Kunst externes Reflexionssystem erweist sich als kontingent angesichts ihrer divergierenden Funktionen und Themen.⁴⁴

Die Skizzierung des philosophiegeschichtlichen Hintergrunds des Ästhetikbegriffs ist insofern für die vorliegende Analyse von Relevanz, als gezeigt werden soll, dass die Etablierung einer Semantik der Kunstphilosophie im Diskurs über die Ästhetik kontextuelle Bezugnahmen auf philosophische und philosophie-geschichtliche Problemstellungen zur Folge haben. Der forschungsbezogene Zugang zu den *Ästhetischen Briefen* aus der Perspektive der Philosophie korreliert mit der Ansicht, dass es sich um eine (wörtlich zu nehmende) lineare ›Theorie‹ Schillers handelt. Der Begriff der ›Ästhetik‹ auf das 18. Jahrhundert bezogen meint in spezifischer Terminologie den ›terminierten‹ Bereich der kunstphilosophischen Abhandlung über die Bedeutung des Schönen, und nicht, was angesichts der obigen Erläuterungen

44 In heutiger Zeit verweisen Bücher, die vermehrt wieder das ›Ästhetische‹ oder ›Asthetik‹ im Titel haben, auf eine mehrdeutige und letztlich ungeklärte semantische Spielwiese. Das Ästhetische ist beispielsweise auch in anderen Wissenschaften zu finden, vgl. Reichert: *Einführung in die philosophische Ästhetik*. Heutige Entwürfe der *Ästhetik*, *Aisthetik* oder des *Ästhetischen* übernehmen teilweise die ursprünglichen Debatten und entwerfen aber auch neue und eigene Konzepte. Da gibt es beispielsweise das Buch von Georg W. Bertram, der selbst »Eine Ästhetik« schreibt wie im Untertitel seines Buches zu lesen ist: ÜBER die »Kunst als menschliche Praxis« (Ders.: *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*. Berlin 2014). Vgl. eine jeweils andere Akzentuierung des Ästhetischen bei Mersch: *Epistemologien des Ästhetischen* oder Gernot Böhme: *Aisthetik*. München 2001. Aufgrund der laut Gernot Böhme nicht systematisch zu begründenden Rubrizierung der Ästhetik als *philosophische Ästhetik* beschäftigt er sich eher mit der modernen Ästhetik des Geschmacks in der Tradition Kants, knüpft aber auch an die natürliche Ästhetik seit Baumgarten an und interessiert sich auch für die Ästhetik des Designs. D.h. der Bereich der Ästhetik war ursprünglich auch mit dem Bereich des Materiellen verknüpft – auch heute noch gibt es eine »Ästhetik der Natur« (Gernot Böhme) – oder artifiziell erzeugte Kunst- und Präsenzeffekte, die *Dingen* ähnlich sind. Im Begriff der »ästhetischen Erfahrung« kündigt sich außerdem das Aufbrechen von Sinn und Präsenz an und die Möglichkeit, dass Reales und Artefakt oder Zeichen und Ding zusammengedacht werden können (vgl. Koch/Voss (Hg.): *Zwischen Ding und Zeichen*). Die begriffliche Verschiebung in Richtung ›ästhetische Erfahrung‹ könnte man geschichtlich aus der ›ästhetischen Wahrnehmung‹ oder dem ›sinnlichen Vermögen‹ bei Baumgarten beispielsweise herleiten, denn diese implizieren ebenfalls, wie in der Wahrnehmung, zugleich etwas Subjektives und auch Objektives, das einem ›erscheint‹ oder ›durchscheint‹. Dieses kann heutzutage, je nach Kontext, entweder ein artifiziell erzeugtes *Präsentes* oder auch etwas Empirisches bedeuten.

ebenso plausibel wäre, eine Abhandlung über die sinnliche Wahrnehmung oder eine ästhetische im Sinne einer kunstvollen, d.h. »selbst ästhetisierten« Abhandlung.

Es sei noch angemerkt, dass infolge der konventionellen Einordnung der Schillerschen Ästhetik als Kunstphilosophie ihr demgemäß der kunstexterne Beobachterstandort der Philosophie unterlegt wird. Aus diesem Grunde führt die dargestellte paradoxe Leistungserwartung des philosophischen Systems an das autonome Kunstsystem auch zu einer Deutung der Widersprüchlichkeit bei Schiller.

2 Historische Vorüberlegungen II: Der Kontext von Logik, Wissen und Wissenschaftstheorie im 18. Jahrhundert

2.1 Das logische ›Problem‹ mit Paradoxon, Widerspruch, Wechselwirkung und Zirkel in Wissenschaft und Philosophie im 18. Jahrhundert

Um der ursprünglichen Frage nachzugehen, warum der Schlüssel zu Schillers Ästhetischem in dem Nachvollzug seiner selbstbezüglichen Paradoxien und im Sinnprozessieren liegt, ist es wichtig, dazu die Situation der Logik, die auftretenden Kulturen des Wissens¹, die Wissenschaft sowie die Wissenschaftstheorie im 18. Jahrhundert ins Verhältnis zu setzen. Insbesondere der wissenschaftssprachliche und wissenschaftstheoretische Umgang mit den logisch ›problematischen‹ Denkfiguren des *Paradoxons*, des *Widerspruchs*, der *Wechselwirkung* und des *Zirkels* in Wissenschaft und Philosophie im Entstehungskontext der *Ästhetischen Briefe* soll in diesem Kapitel untersucht und geklärt werden.

Paradoxien entstehen grundsätzlich in einem Milieu, wo mindestens zwei dualistische, differente oder antagonistische Ideen nicht bloß in Konkurrenz zueinander auftreten,² also auch gleich ›gültig‹ und unentscheidbar ist, wel-

1 Vgl. den gleichnamigen Band von Ulrich Johannes Schneider: *Kulturen des Wissens im 18. Jahrhundert*. Berlin/New York 2008.

2 Vgl. Niederhoff: *Rule of Contrary*, S. 22. Für diese Arbeit ist diese Begründung zwar auch als notwendiges Kriterium für das Vorkommen paradoxer Wissenskulturen relevant, bezeichnet aber bloß eine Differenz, einen Gegensatz oder einen Widerspruch. Der in der vorliegenden Arbeit vertretenen Meinung nach erklärt das aber nicht hin- und ausreichend die Form und Wirkweise eines Paradoxons und die Tatsache, dass Paradoxien im 18. Jahrhundert Denken, Logik, Philosophie und Kunst regelrecht durchziehen. Denn hierbei spielt, was Luhmann die Selbstreferenz nennt, eine zentrale Rolle.

che davon ›wahr‹ ist, sondern auch der Versuch unternommen wird, beide Seiten dieser Differenz zugleich in den Blick zu nehmen und die gesamte Differenz von einer dieser konkurrierenden Warten aus beobachten bzw. unter die thematische Einheit einer dieser beiden Seiten subsumieren zu wollen.³

Es gibt eine drängende Differenzproblematik im 18. Jahrhundert⁴, welches darum als ein Zeitalter bezeichnet werden kann, in dem der traditionelle Umgang mit der Differenz an sein erschöpfendes Ende gekommen ist, da die Differenzen von Sein und Denken, (Selbst-)Bewusstsein und Welt, Subjekt und Objekt, Natur und Vernunft, Wahrheit und Schein, Identität und Differenz, Endlichkeit und Unendlichkeit, das Einzelne und das Absolute etc. sich in ihrer zweiwertigen Konstruktion immer weiter aporetisch zuspitzen und nicht mehr zusammengedacht oder vermittelt werden können, ohne sich dabei in Widersprüche, Selbstwidersprüche und Paradoxien zu verwickeln.⁵

Prozessuale Sinn- und Wissensformen wie Paradoxon, Wechselwirkung und Zirkel, könnte man behaupten, erlangen geradezu ein Hoch in der Wissenschaftssprache des 18. Jahrhunderts.

Weitere historische Umstände und logische Kriterien für das Auftreten von Paradoxien werden im Folgenden dargestellt. Ein anderer Begründungszusammenhang für das Entstehen von Paradoxien in der Renaissance-Literatur wird in der anglistischen Forschung folgendermaßen formuliert: »Das Paradox resultiere aus einem epistemologischen Konflikt zwischen einem traditionellen, sakramentalen und analogischen Denken und einem neuen, empirischen und skeptischen Denken« (ebd., S. 23).

- 3 Vgl. das Kapitel *Sinnprozessieren II* in der vorliegenden Arbeit.
- 4 Vgl. Günther: *Idee und Grundriß*. Die erste Auflage dieses Buches erschien 1959 mit dem Zusatz »Erster Band«, über die Gründe des Weglassens dieses Zusatzes in der zweiten Auflage und das Fehlen eines zweiten Bandes vgl. das von ihm selbst geschriebene Vorwort in der zweiten Auflage von 1978.
- 5 Vgl. beispielsweise Schellings *Briefe im Philosophischen Journal einer Gesellschaft Teutscher Gelehrter* im November 1795-1796, die bemerkenswerterweise im demselben Jahr wie die *Ästhetischen Briefe* erscheinen, und in dem er das »Problem aller Philosophie« darin begründet sieht, dass alles Wissen an die Unterscheidung von Subjekt und Objekt gebunden ist und man daher nicht ein Absolutes fassen kann, das immer schon eine »unvordenkliche Einheit« ist (SW I 310f.).

2.2 Von der Dualität zur Triplizität der Logik nach Gotthard Günther

In dem Maße, in dem der erkenntnistheoretische Wert von ›Differenz‹ und ›Dualität‹ Risse bekommt und zu bröckeln beginnt, bricht nach Gotthard Günther eine zweiwertige, *klassische* und *Aristotelische* Logik auf und beginnt sich hin zu einer zunächst rein »deskriptiven«, noch nicht formalisierten, dreiwertigen, *transklassischen* bzw. *nicht-Aristotelischen* Logik zu entwickeln,⁶ die zum Beispiel in der ›Logik‹ Hegels noch als diffuses Vorstadium sichtbar wird.⁷

Hegel »spürte« die aufkeimenden Logik-Probleme und sah die seinerzeit noch vorherrschende platonisch-aristotelische Logik – zu Recht – als unzulänglich an, hatte aber noch keine adäquaten Möglichkeiten der Formalisierung für das, was er in Ansätzen nur erahnen konnte.⁸ Einen Vorwurf konnte man ihm also angesichts der unzureichend formalisierten Logik des 18. Jahrhunderts nicht machen.⁹ Denn eine Formalisierung der Logik, die die erkenntnistheoretischen Probleme des 18. Jahrhunderts mathematisch formal aufschreiben könnte, setzte erst viel später ein.¹⁰

Erst im letzten Jahrhundert entwarf Kurt Gödel ein System der Formalisierung, das statt des zweiwertigen ein n-wertiges Modell bereitstellte, das

6 Vgl. Günther: *Idee und Grundriß*, insbesondere die »Einleitung zum I. Band«, S. 3-55. Günther beabsichtigte so etwas wie eine Geschichte der »Logik der Geisteswissenschaften« (vgl. ebd., S. 20f.) zu schreiben. Nach Bernd Ternes handelt es sich dabei um die »beeindruckende Transformation und Synthese verschiedener Logiken ums Denken«. Ders.: *Exzentrische Paradoxie*, S. 89.

7 Die Logik Hegels, auf die Günther sich bezieht, findet sich in Hegels *Phänomenologie des Geistes* (1807) und *Wissenschaft der Logik* (Bd. I und Bd. II, 1812-1816) sowie in *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. Erster Teil.* (1817) Heinrich Scholz, aus dem ›Lager‹ der mathematischen Logik, urteilt über Hegels ›Wissenschaft der Logik‹, dass ihr Zusammenhang mit der Aristotelischen Logik nur noch als »Zerrbild« beschrieben werden kann und von dieser »himmelweit entfernt und verschieden« sei. Vgl. Günther: *Idee und Grundriß*, S. 391f.

8 Vgl. Günther: *Idee und Grundriß*, S. 21f., 99.

9 Vgl. Günther: *Idee und Grundriß*, S. 30f.

10 Vgl. Günther verzeichnet einen Aufschwung des technischen Formalismus erst seit 1850 mit dem Erscheinen von Th. Spencer Baynes »An Essay on the New Analytic of Logical Forms«. Von da an beginnt eine Entwicklung zu einem immer abstrakter werdenden Formenkalkül.

Paradoxien, die a priori in jedem formalisierten System wie z.B. der Mathematik auftauchen, beschreiben und erklären konnte.¹¹

Bereits Immanuel Kant und in seiner Nachfolge Friedrich Wilhelm Joseph Schelling hatten eine Entwicklung der philosophischen Logik als Transzendentallogik in Gang gesetzt, in dem das Denken oder das Bewusstsein dem Seienden immer schon vorgeschaltet ist, mit der Folge, dass das Sein und Seiende nur daher zu denken sei und eben auch das Denken selbst im Zuge der *gleichzeitigen* Wiedereinführung der Unterscheidung in die eigene Unterscheidung paradox wird. Die Prämissen der Transzendentalphilosophie könnten mit den heutigen Formalisierungsmöglichkeiten einem Mathematiker wie George Spencer Brown als Paradebeispiel für ein Paradoxon gelten¹²: Wenn also auf der einen Seite der Unterscheidung Denken/Sein in die eigene Unterscheidung wieder eingeführt wird, d.h. wenn auf der Seite des Denkens gleichzeitig das Sein, das Denken oder womöglich das Denken des Seins und das Denken des Denkens thematisiert werden. Denn das gegenseitige Verweisen beider Seiten einer Unterscheidung aufeinander führt zur gleichzeitigen Aktivierung und zur Unentscheidbarkeit und zur Oszillation zwischen beiden Seiten.¹³ Dieses formtechnisch äußerst avancierte Kalkül definiert, erkennt und erklärt zugleich Paradoxien.

Derartige Probleme logischer Herkunft und ihre Konsequenzen für die Transzendentalphilosophie und den transzendentalen Idealismus, so könnte man zusammenfassend formulieren, führten zu der sowohl äußerst bekannten als auch plakativen Perspektive des Hinein-Manövrierens in eine philosophische ›Sackgasse‹, die notwendigerweise das eigene ›Scheitern‹¹⁴ beinhalten musste. Aufgrund der geschilderten Problematik, philosophische Themen auf der Grundlage einer traditionellen, seit Aristoteles eingeführten zweiwertigen Logik verhandeln zu ›müssen‹, sieht Gotthard Günther darin sogar den

11 Vgl. Günther: *Idee und Grundriß*, S. 16 und Ternes: *Exzentrische Paradoxie*, S. 87. Kurt Gödel entdeckte, dass Widerspruchsfreiheit, wenn überhaupt möglich, so nur gegenüber einem finiten Prädikatenkalkül und die im Kalkül notwendige Unterscheidung zwischen Objekt- und Metasprache, vgl. Günther: *Idee und Grundriß*, S. 16.

12 Vgl. Felix Lau: *Die Form der Paradoxie*. Eine Einführung in die Mathematik und Philosophie der »Laws of Form« von G. Spencer Brown. Heidelberg 2008, S. 138f. Vgl. auch George Spencer-Brown: *Laws of Form. Gesetze der Form*. Übersetzung Thomas Wolf. Lübeck ²1999 [1997].

13 Vgl. Lau: *Form der Paradoxie*, S. 139.

14 Vgl. Günther: *Idee und Grundriß*, S. 6f. und S. 30f. Aber eine zu starke Kritik an der idealistisch-spekulativen Logik würde aber dem bei Fichte, Hegel und Schelling »bereits erreichten logischen Problemniveau« wiederum ebenfalls nicht gerecht (vgl. ebd., S. 99).

Grund für die daran sich anschließende historische Differentialisierung von »inhaltlicher Philosophie« und »exakter formaler Logik«, die ihre Schlüsse von da an lieber unabhängig von inhaltlichen Bedeutungen der Sätze zieht und sich damit auf ein reines Logik- und Formenkalkül reduzierte.¹⁵

Jedoch könnte man auch weniger urteilend resümieren, dass Paradoxien im 18. Jahrhundert letztendlich als eine logische Implikation oder indirekte Folge der Dualität, initiiert durch die Trennung von Leib und Seele,¹⁶ in Erscheinung treten – zumindest bei dem Versuch, beides zugleich von jeweils einer Seite aus beobachten zu wollen. Und »jede Dualität impliziert Triplizität: Was das Ding ist, was es nicht ist, und die Grenze dazwischen.«¹⁷ Triplizität war im 18. Jahrhundert also mehr zu »spüren« als theoretisch und begrifflich exakt erfassbar zu sein.

Gerade die in den Vordergrund tretenden prozessualen Wissensstrukturen und (reflexions)logischen¹⁸ Denkfiguren wie das Paradoxon oder die Wechselwirkung stehen repräsentativ für das Aufbrechen einer zweiwertigen Logik und eine Öffnung hin zu einer drei- und mehrwertigen Logik. Man könnte sagen, sie öffneten zumindest einen Spalt breit die Tür zu ersten deskriptiven philosophischen Vorläufern einer dreistelligen Logik, die sich auf-

15 Vgl. Günther: *Idee und Grundriß*, S. 5f. Dieses logische Kalkül, das damit konsequent den Denkprozess selbst von dem inhaltlich Gedachten ablöst und damit zum vordergründigen Thema macht und Priorität verleiht, beschränkt sich im weiteren geschichtlichen Verlauf auf eine rein »technische Regulierung«, die eine Deduktion formaler Schlussfolgerungen auf der Basis von formalen Prämissen ableitet. Vgl. Günther: *Idee und Grundriß*, S. 6.

16 Descartes Idee, dass Tiere Mechanismen seien, wird dabei selbst als ein »letzter Versuch, alles, auch das Phänomen des Lebens radikal seinsthematisch zu interpretieren« und als philosophisches Experiment gesehen, dass die Wirklichkeit noch in »absolut objektiven Begriffen« abzubilden sucht, was aus Sicht der Reflexion inadäquat bleibt (Günther: *Idee und Grundriß*, S. 102).

17 Spencer Brown: *Laws of Form*, S. xviii. Vgl. Paul de Mans ähnliche Begriffe »spekular« und »triangular« in Ders.: *Ästhetische Formalisierung*, S. 220.

18 Begriff nach Gotthard Günther (vgl. Günther: *Idee und Grundriß*, S. 127-139) und nach ihm Nina Ort: *Reflexionslogische Semiotik. Zu einer nicht-klassischen und reflexionslogisch erweiterten Semiotik im Ausgang von Gotthard Günther und Charles S. Peirce*. Weilerswist 2007. Die in der vorliegenden Arbeit untersuchten logischen Denkfiguren Paradoxie und Wechselwirkung werden hier auch mitunter als *reflexionslogisch* bezeichnet, was das Kriterium der Dreiwertigkeit und Mehrwertigkeit meint und was der Form der sprachlichen Verwendung durch Gotthard Günther und in der Nachfolge durch Nina Ort entspricht.

grund des Fehlens von formallogischen Prinzipien aber bald »im Sande« ver-liefen.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel und vorher Johann Gottlieb Fichte in sei-ner *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*¹⁹ hatten sozusagen schon das Dreiwertige im Sinn gehabt, nur in einem »logisch völlig chaotischen Zu-stand«.²⁰ Hegel kam nicht über eine dialektische Relation, worin in seinem Modell des Geistes und des absoluten Geistes die Natur »restlos aufgelöst werden«²¹ sollte, hinaus. Das Modell einer Dialektik kann übrigens im Luh-mannschen Sinne als hierarchisierender Asymmetrisierungsversuch gedeutet werden, um dreiwertige Sinnprozesse oder Probleme der Differenzlogik in den Griff zu bekommen.²² Der dialektische Prozess könnte nach Günther in Hegels Logik-Version dennoch als Pseudo-Operator gelten, ähnlich wie in Fichtes *Wissenschaftslehre*, jedoch misslänge der mit Mitteln der Logik unter-nommene Versuch, Logik und Metaphysik miteinander zu verbinden.²³

Jedoch kann man Günther zufolge in Hegels »Idee von der prinzipiellen Doppelsinnigkeit alles logischen und metaphysischen Denkens« ein ernsthaf-tes Bestreben erkennen, »über den Bannkreis der Aristotelischen Logik hin-auszuschreiten«²⁴, indem er den Satz aufstellt: »Das Sein ist das Nichts« (28). Dieser Ausgangssatz seiner Logik besagt, dass jeder Begriff potentiell zwei thematische Komponenten hat: seine Position und seine Negation (29).²⁵ In

19 Johann Gottlieb Fichte: *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre als Handschrift für seine Zuhörer* (1794/1795). In: Ueber den Begriff der Wissenschaftslehre (1794). *Grund-lage der gesamten Wissenschaftslehre* (1794/1795). Studentenausgabe. Teilausgaben der Seiten 91-464 von Band I,2 der Johann Gottlieb Fichte-Gesamtausgabe der Bayeri-schen Akademie der Wissenschaften. Stuttgart-Bad Cannstatt 1969. S. 173-499.

20 Günther: *Idee und Grundriß*, S. 21

21 Ebd., S. 20.

22 Vgl. Kap. *Sinnprozessieren II*.

23 Vgl. Günther: *Idee und Grundriß*, S. 22 und S. 30.

24 Günther: *Idee und Grundriß*, S. 29f.

25 Ebenfalls bei Fichte: das Ich und das Nicht-Ich, vgl. das Kapitel *Wechselwirkung bei Fich-te*. Vgl. auch die Verhältnisbestimmung von Position und Negation bei Hegel als Wi-derspruch bei Andreas Arndt und Kazimir Drilo. Andreas Arndt: *Grenzen der Vernunft*. Anmerkungen zu Hegel. In: Frischmann (Hg.): *Grenzziehungen und Grenzüberwindun-gen*, S. 124-136 und Kazimir Drilo: *Dialektik der Grenze bei Hegel und Adorno*. In: Frisch-mann (Hg.): *Grenzziehungen und Grenzüberwindungen*. Beide analysieren den *dialekti-schen Widerspruch* beispielsweise in Hegels Konzeption des Begriffs der »Grenze« – mit eben denselben Wörtern bezeichnet im Übrigen schon Hegel selbst in seiner Logik den beschriebenen Sachverhalt der Grenze. Die »Grenze« verhilft dabei einem Etwas nicht nur zum Dasein durch das Herstellen von »Identität mit sich selbst« (Arndt: *Grenzen*

der Negation, im »Nichts« enthüllt sich dann bereits ein nicht aufgelöster ›Reflexionsrest‹, denn dieser ist nicht ›nichts‹, also nicht nicht existent, sondern als logisches Thema vorhanden oder zumindest als ›Leerstelle‹ anwesend (29).²⁶

Dieser Reflexionsrest oder ›Reflexionsüberschuss‹ als das ›Dritte‹, der zu dem Zeitpunkt aber eben nur unzureichend formalisiert werden kann, produziert ebenfalls einen Moment der ›Unruhe‹²⁷, da die (Einheit der) Reflexion sowohl den Reflexionsgegenstand als auch den Reflexionsprozess beinhaltet.²⁸ Für die in der vorliegenden Studie vorgestellten Zusammenhänge ist

der Vernunft, S. 134) und durch »Realität« (Drilo: Dialektik der Grenze, S. 139), sondern auch durch die »Negation« (Drilo, S. 139) des Etwas, als Begrenzung durch das im Etwas ausgeschlossenen Anderen und als Grenze zum Anderen (es ist somit auch die Grenze des Anderen) und beinhaltet auf diese Weise die »Negation seiner selbst«, bildet also ein »Negativitätsverhältnis« ab (Arndt: Grenzen der Vernunft, S. 134). Dieses »Über-die-Grenze-Hinausgehen« (142) birgt mit Hegels eigenen Worten einen Moment der »Unruhe« (139) und zeigt eine dialektische »Bewegung« (142) an, »die Bewegung einer sich selbst negierenden Negation« (142), denn es gibt neben dem »Moment der Begrenzung, immer schon auch das Moment der Offenheit« (142). Diese als dialektisch gedeutete ›Bewegung‹ und die »sich selbst negierende Negation« ist aber aus Sicht heutiger Logik bereits das, was über das hierarchisch strukturierte Prinzip der Dialektik hinausgeht und sich in diesem Fall schon in der Richtung einer paradoxen Verhältnisbestimmung verorten ließe. Vgl. auch Ternes: *Exzentrische Paradoxie*, S. 62ff. Laut Drilo kritisierte Hegel in seiner Logik überdies insbesondere die von ihm selbst als »dualistisch« bezeichneten Systeme Kants und Fichtes.

26 »Der objektive Gegenstandsbereich der Gegenstände zweiter Ordnung bleibt auch dann bestehen, wenn einer seiner zufälligen Inhalte entfernt wird. Denn löst die Reflexion einen inzidentellen Inhalt auf, so tritt in die dadurch entstandene Leerstelle sofort ein anderer. Überdies enthält dieser Bereich drei nicht-inzidentielle Objekte des Bewusstseins, die sich überhaupt nicht auflösen lassen. Kant nennt sie »Gott«, »Seele« und »Welt«. In anderen Worten begegnen wir unserer eigenen Reflexion, sobald sie einmal vollzogen ist und sich als objektiver Gedanke kristallisiert hat, als etwas Fremdem, das uns in der absolut gleichen Weise widersteht, wie das tote physische Ding.« (Günther: *Idee und Grundriß*, S. 105). Ein »Reflexionsrest« bleibt bestehen, da die Reflexion sich nicht mehr hundertprozentig mit der Objektivität deckt. Denn die Reflexion ist nicht mehr das »Objekt erster Ordnung, das echte Ding, sie ist aber außerdem auch nicht das Objekt zweiter Ordnung, der von ihr selbst produzierte Pseudogegenstand (wie Pegasus). Von beiden hebt sie sich negierend ab. Aber es ist nicht dieselbe Negation. Im echten Ding wird vom Bewußtsein etwas anderes negiert als im gesetzten Pseudogegenstand!« (Ebd., S. 103)

27 Dieser Begriff stammt von Hegel. Vgl. Günther: *Idee und Grundriß*, S. 29.

28 Günther spricht vom Reflexionsüberschuß, der dadurch zustande kommt, dass die »Einheit der Reflexion« (Begriff von Hegel) als das »Dritte« »aus dem unmittelba-

von Relevanz, dass die »Einheit der Reflexion« einen »Prozeßcharakter« aufweist und dieser prozessierende Reflexionsüberschuss auch als der »dritte Wert« einer dreiwertigen Logik bezeichnet wird²⁹. Dieser war damals jedoch als »Problem« mit den »Mitteln des spekulativen Idealismus« formal nicht zu definieren (128).

Immerhin war Hegel neben Fichte nach Günther einer der ersten Logiker, der in Ansätzen zu bemerken schien, dass sich die klassische Aristotelische Logik für eine logische Implementierung von Subjektivität im Sinne eines denkenden Ich als ungenügend erwies.³⁰ Dass aber auch »die Hegelsche Logik noch auf einer zweiwertigen Technik des Reflektierens aufgebaut ist« (102), sieht Günther bewiesen anhand der Tatsache, dass das Du als logisches Prinzip in dessen System fehlt – dieser Aspekt fehle aber ebenfalls in den Logiken von Fichte und Schelling.³¹

Kants Transzendentalphilosophie hatte zumindest eines gezeigt: dass »die denkende Reflexion im Thema Natur nicht aufgeht«. ³² Der von Schiller bezeichnete »Ueberfluß« könnte also demnach als derjenige »Reflexionsüberschuss« gesehen werden, den Günther als Resultat eines prozessierenden Reflexionsrests definiert, welcher sich nicht mehr in das Binäre einer Differenzthematik auflösen lässt bzw. »der mit der nur objektiven Seinshematik nicht zur Deckung zu bringen ist und der sich ein neues Betätigungsfeld sucht.«³³

Im Falle einer Ästhetik oder im Falle des Ästhetischen könnte ihr Entstehen also als Folge des Befunds eines reflexionslogischen³⁴ und semanti-

ren Gegensatz von Objekt und klassisch-logischem Subjekt« ausgeschlossen wird und »die sowohl Reflexionsgegenstand (Etwas) und Reflexionsprozeß (Prädikation) umschließt...und sich dieses Gegensatzes bewußt ist.« (Günther: *Idee und Grundriß*, S. 128)

29 Vgl. Günther: *Idee und Grundriß*, S. 139.

30 Vgl. Günther: *Idee und Grundriß*. Bei Günthers Übersicht der Logiken um 1800 steht die Analyse von Hegels Logik im Vordergrund, im folgenden Kapitel sollen Fichtes logische Ausführungen insbesondere zu seiner dialektischen Methode und seinem Begriff der »Wechselbestimmung« in seiner Wissenschaftslehre ansatzweise unter der Perspektive der Logik nach dem Beispiel Gotthard Günthers genauer betrachtet werden. Dies dient wiederum der Verortung und dem Verständnis von Schillers »Wechselwirkung« in den *Ästhetischen Briefen*.

31 Günther: *Idee und Grundriß*, S. 102.

32 Günther: *Idee und Grundriß*, S. 35 (beide Zitate).

33 Günther: *Idee und Grundriß*, S. 35.

34 Vgl. Günther: *Idee und Grundriß*, S. 127-139. Zur Aktualität des reflexionslogischen Modells bei Gotthard Günther vgl. Nina Ort: *Reflexionslogische Semiotik. Zu einer nicht-klassischen und reflexionslogisch erweiterten Semiotik im Ausgang von Gotthard Günther und*

schen Mehrwerts oder Überschusses (Schiller: *ästhetischer Überfluß*) aufgrund der anfallenden überschüssigen Sinnprozesse bei Paradoxien und Wechselwirkungen erklärt werden, die wiederum aufgrund der Gleichzeitigkeit von sich einerseits gegenseitig bedingender Position und Negation bzw. andererseits, was etwas anderes sein kann, aufgrund der *gleichzeitigen* Wiedereinführung zweier antagonistischer Seiten einer Differenz auf eine Seite derselben Differenz auftreten können.³⁵ Das Entstehen dieser überschüssigen Sinnprozesse wird durch den zweiwertigen logischen Umgang mit Differenzen ausgelöst und kann aber innerhalb einer der zweiwertigen aristotelischen Logik verhafteten Philosophie nicht mehr bearbeitet werden. Der Raum des Ästhetischen und auch der Raum der Kunst böte dann die Möglichkeit, diese Sinnprozesse als semantische Überschüsse von Paradoxien, Widersprüchen und Wechselwirkungen für die (epistemologische) ›Forschung‹ oder ›Arbeit‹ der Kunst an der Bedeutung und für neue Sinnformierungen zu nutzen. Die Absicht, das Ästhetische oder die Kunst mit verschiedenen philosophischen und kunstphilosophischen Funktionen auszustatten, muss jedoch angesichts dieses überschüssigen Sinnprozessierens misslingen und ›scheitern‹. So könnte man im ›Überschussprodukt‹ des Ästhetischen selbst eine Aufnahmemöglichkeit von überschüssigen, dreiwertigen Sinnprozessen sehen.

Schiller, so die These dieser Studie, überwindet nicht nur die problematische duale Polarität, die das moderne Denken mit sich bringt, in einem synthetischen Dritten im Sinne einer zu seiner Zeit praktizierten »Synthesis«, wie beispielsweise bei Fichte, sondern lässt das Ästhetische performativ als Überschussprodukt des unendlichen Prozessierens aufscheinen, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

Charles S. Peirce. Weilerswist 2007. Nina Ort schlägt darin vor, auf der Grundlage des reflexionslogischen, d.h. mehrwertigen Logikmodells nach Gotthard Günther literarische Texte wie die von Kafka zu analysieren, die sich mit klassischen dualistischen Erkenntnismodellen nicht lesen lassen. Dieses vorgeschlagene Verfahren nennt sie *reflexionslogische Semiotik*. In der vorliegenden Arbeit wird nicht der Zugang Nina Orts gewählt, dieser käme aber ebenfalls als Methode für die Interpretation der hochkomplexen Strategien in den ästhetischen Texten Schillers durchaus in Frage. Nina Ort zieht in ihrer Monographie des Weiteren Parallelen zum ›Dritten‹ in der Systemtheorie und zu Peirce.

35 Vgl. Lau: *Form der Paradoxie*.

2.3 Schillers Lektürehorizont – Paradoxon, Widerspruch, Wechselwirkung und Zirkel bei Fichte und Sulzer

Das methodische Vorgehen in dieser Studie, sich insbesondere auf die Sinnprozesse und Paradoxien in den *Ästhetischen Briefen* zu konzentrieren und diese einerseits mit der dekonstruktiven Technik Paul de Mans und andererseits nach dem Beschreibungsmuster Niklas Luhmanns zu analysieren, legitimiert sich, wie im letzten Kapitel deutlich wurde, vor dem Hintergrund von entstehenden mehrwertigen und prozessualen Wissensformen im Zusammenhang mit einer Differenzproblematik und ihrem defizitären Umgang mit diesen in der Wissenschaftstheorie, der Philosophie, der Logik und der Wissenschaftssprache des 18. Jahrhunderts.

Friedrich Schiller hat aufgrund seiner Ausbildung in der Karlsschulzeit nachweislich direkten und indirekten Zugang zu den aktuellen wissenschaftlichen Theorien und Methoden seiner Zeit gehabt sowie sich in den Jahren vor und zeitgleich zur Entstehung der *Ästhetischen Briefe* fortwährend selbst dem Studium philosophischer, wissenschaftstheoretischer und logischer Erkenntnismodelle gewidmet.³⁶

36 Vgl. dazu die viel zitierte Monographie Wolfgang Riedels zur Ausbildung Schillers in der Karlsschule: *Die Anthropologie des jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der ›Philosophischen Briefe‹*. Würzburg 1985. Schiller verfügte über einen sehr hohen Grad an zeitgemäßer Bildung und über eine überaus große Bandbreite an philosophischem und wissenschaftstheoretischem Wissen. Welche großen Denker und philosophischen Linien sowie neuesten wissenschaftlichen Strömungen, Disziplinen und Grundpositionen er konkret gekannt hat, dazu vgl. insbesondere die Beiträge aus dem Sammelband Burtscher/Hien: *Schiller im philosophischen Kontext*. Zu seiner philosophischen Ausbildung vgl. auch den darin enthaltenen Aufsatz von Wolfgang Riedel: Aus den Anfängen der Projektionspsychologie, S. 9-28. Schiller genoss die Lehrinhalte vom »britischen Empirismus und *moral-sense* Philosophie, französischen Materialismus, deutsche Erfahrungsseelenkunde und philosophisch-medizinische Anthropologie, neologische Theologie und Theorie der »Bestimmung des Menschen«, radikale Bibelkritik, überhaupt nahezu jede relevante Position der mittleren Aufklärung von Lessing bis Mendelssohn« (ebd., S. 11). Einen indirekten Einfluss hatten auch John Locke und David Hume (vgl. ebd., S. 14ff.), die Schiller auch über den »Rationalismus Leibniz-Wolff'scher Prägung« kennen lernt (vgl. Thomas Stachel im selben Band: »Ein unbestechliches Gefühl für Recht und Unrecht«, S. 31), der Earl of Shaftesbury, Francis Hutcheson, Adam Ferguson (vgl. ebenfalls die Biographie von Peter-André Alt: Schiller. 2. Bd. S. 108) und auch Thomas Hobbes sollten Schiller ebenfalls geläufige Namen im Spektrum seines »bildungsgeschichtlichen Hintergrunds« sein (Stachel: »Ein unbestechliches Gefühl für Recht und Unrecht«, S. 31ff.). Beim französischen Materialismus

Zum anderen sind konkrete wissenstheoretische Konzepte über das Paradoxon und die Wechselwirkung, die konzeptuell als eine Sonderform des Paradoxons in dieser Studie behandelt wird³⁷, zeitlich ihm voraus gegangen und es erscheint mehr als plausibel, dass er sie gekannt hat. Bereits 1759 hat Johann Georg Sulzer in seiner *Erklärung eines psychologischen paradoxen Satzes* versucht, eine Art psychologisches und die Seele betreffendes Paradoxon mit wissenschaftlichen Mitteln seiner Zeit zu erörtern, und in Schillers direktem Umkreis beispielsweise revolutioniert sein Kollege und Freund Johann Gottlieb Fichte 1794, ein Jahr vor Erscheinen seiner *Ästhetischen Briefe*, in seiner *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* als *Handschrift für seine Zuhörer* unter anderem mit seiner Theorie der Wechselwirkung die Wissenschaft.

Der manifeste Einfluss der Texte Sulzers auf die Anthropologie und Ästhetik Schillers ist inzwischen öfter betont worden,³⁸ ein direkter und detaillierter Vergleich mit den Wissenskonzepten Fichtes, speziell der Wechselbestimmung, mit dessen »Wechselwirkung« im 13. Brief in den *Ästhetischen Briefen* ist offensichtlich etwas neueren Datums.³⁹ Allein aufgrund dieser als

waren es vor allem die Lehren von La Mettries, d'Holbachs und Helvétius«, mit denen sich Schiller auseinandergesetzt hatte (ebd., S. 36f.). Zum konkreten interdisziplinären Unterrichtskanon mit Ästhetik, Philosophie, insbesondere der Logik, Metaphysik, Geschichte, Moralphilosophie, Anthropologie, Psychologie, medizinische Philosophie und physiologische Methoden, vgl. die Quellenedition Abels von Wolfgang Riedel: Jacob Friedrich Abel. Zum ›Lehrplan‹, Lehrern und Inhalten der Karlsschule ist darin ein ausführliche Kommentar von Wolfgang Riedel enthalten. Ebd., S. 375-401. Vgl. auch derselbe: Philosophie des Schönen, S. 77f. In den 1790er Jahren befasste Schiller sich vornehmlich mit Kants Denkmodellen, vgl. Riedel: Aus den Anfängen der Projektionspsychologie, S. 13 und Stachel: »Ein unbestechliches Gefühl für Recht und Unrecht«, S. 30. Zur philosophiehistorischen und vorklassischen Einordnung Schillers vgl. auch Jörg Robert: *Vor der Klassik. Die Ästhetik Schillers zwischen Karlsschule und Kant-Rezeption*. Berlin/Boston 2011. Zur Kant- und Fichterezeption Schillers vgl. auch Ho: Ausgleich der Gegensätze. Zum Konzept des Influxionismus bei Schiller vgl. exemplarisch Hans-Jürgen Schings: Philosophie der Liebe und Tragödie des Universalhasses. »Die Räuber« im Kontext von Schillers Jugendphilosophie (I). In: *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins* 84/85 (1980/81), S. 71-95.

37 Vgl. Kapitel *Sinnprozessieren II* in der vorliegenden Arbeit.

38 Zur großen Bedeutung von Sulzer für Schillers vgl. insbesondere Riedel: Philosophie des Schönen, S. 76-80 und ders.: *Jacob Friedrich Abel*, S. 105.

39 Vgl. Schmidt: Zum Denkmodell der Wechselwirkung. Zur Nicht-Übernahme des Fichteschen Begriffs der Wechselwirkung und zur Abgrenzung Schillers in seinem Konzept ›Person in der Zeit‹ von Fichtes ›transzendentalphilosophischer Konstruktion der Wechselwirkung‹ vgl. Emiliano Acosta: *Schiller versus Fichte. Schillers Begriff der Person*

gesichert geltenden Zusammenhänge lässt sich daher die Annahme plausibel vertreten, dass Schiller ebenfalls eine exakte Kenntnis über alle möglichen die Logik betreffenden Denkfiguren und Wissensformen hatte, die seinerzeit Aktualität in den ihn umgebenden logischen, philosophischen und wissenschaftstheoretischen Diskursen besaßen.

Des Weiteren ist der Zusammenhang zwischen Anthropologie und Ästhetik bei Schiller⁴⁰ und auch bei den von ihm beeinflussten Frühromantikern (z.B. bei Novalis⁴¹ und Friedrich Schlegel⁴²) nicht nur in der Forschung unbestritten, sondern auch in Bezug auf das wechselwirkende Zusammenspiel zwischen Körper und Geist sowie zwischen Materie und Form sowie Stoff und Form in den *Ästhetischen Briefen* direkt relevant.

Aus der geschichtlichen Herleitung dieser neu entstehenden Wissenskonzepte ausgeklammert wird allerdings der noch frühere Einfluss des französischen Materialismus sowohl auf die Anthropologie und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts als auch auf die neue Wissensform des psychologischen Paradoxons bei Sulzer, der nach Wolfgang Riedel noch nicht hinreichend untersucht ist:

in der Zeit und Fichtes Kategorie der Wechselbestimmung im Widerstreit. Fichte-Studien-Supplementa Bd. 27. Amsterdam/New York 2011. Vgl. auch beispielsweise zur »Fichte-Schiller-Kontroverse« von 1795 Zelle: Geschmack im Vortrag, S. 57ff. Zum Verhältnis von Schiller und Fichte vgl. auch beispielsweise Ho: Ausgleich der Gegensätze.

- 40 Auch soll hier nicht versäumt werden, erneut auf die an dieser Stelle für gewöhnlich zitierte und grundlegende Arbeit von Wolfgang Riedel zu verweisen, die den Grundstein für das inzwischen gesicherte Wissen für die äußerst enge Beziehung zwischen Anthropologie und Ästhetik gelegt hat: Riedel: *Die Anthropologie des jungen Schiller* und ders.: Schriften der Karlsschulzeit. In: Helmut Koopmann (Hg.): *Schiller-Handbuch*. Stuttgart 2011², S. 582-594 sowie ders.: Die anthropologische Wende. Schillers Modernität. In: Jörg Robert (Hg.): *Würzburger Schiller-Vorträge 2005*. Würzburg 2007, S. 1-24. Vgl. dazu weiter Holger Bösmann: *ProjektMensch. Anthropologischer Diskurs und Modernenproblematik bei Friedrich Schiller*. Würzburg 2005; Walter Hinderer: Utopische Elemente in Schillers ästhetischer Anthropologie. In: Hiltrud Gnüg (Hg.): *Literarische Utopie*. Entwürfe, Frankfurt a.M. 1982, S. 173-186; Helmut Pfotenhauer: Anthropologie, Transzendentalphilosophie, Klassizismus. Begründungen des Ästhetischen bei Schiller, Herder und Kant. In: Jürgen Barkhoff/Eda Sagarra (Hg.): *Anthropologie und Literatur um 1800* (6. germanistisches Kolloquium am Trinity College), München 1992, S. 72-97.
- 41 Vgl. grundlegend Barbara Senckel: *Individualität und Totalität. Aspekte zu einer Anthropologie des Novalis*, Tübingen 1983.
- 42 Vgl. exemplarisch Margarete Kohlenbach: Vereinigung und Paradox. Anthropologische Bestimmungen in der Geschichtsphilosophie und Poetik des jungen Friedrich Schlegel. In: Barkhoff/Sagarra: *Anthropologie und Literatur*, S. 141-160.

Was [...] in der neueren Literatur gänzlich fehlt, ist eine Untersuchung zur Wirkungsgeschichte der französischen Tradition psychologisch-anthropologischen Denkens, zur Rezeption Montaignes (von dessen *Essais* 1753/54 [...]), der französischen Moralistik und ihres aufgeklärten Abkömmlings, des französischen Materialismus. [...] Schon ein Schlüsseltext wie Sulzers *Versuch über einen psychologischen paradoxen Satz* (1759) mit seiner Theorie der Fehlleistungen [...] zeig[t], daß, wo im achtzehnten Jahrhundert die Theorie des Menschen und seiner Seele empirisch wird, mit Montaigne-Lektüre zu rechnen ist. Insbesondere wäre einmal zu prüfen, wieviel die Erfahrungsseelenkunde der achtziger Jahre Montaigne verdankt, und zwar im Blick auf die Methode (Fremd- und Selbstbeobachtung, Ausgehen vom Einzelfall) wie auf die Materie.⁴³

An dieser Stelle sei auch die wissenschafts- und kulturtheoretische sowie bildhafte Denk- und Prozessfigur der *Zirkulation* erwähnt, die sich im Zuge des 18. Jahrhunderts nach William Harveys Entdeckung des Blutkreislaufs entwickelt und für ›Prozesse bzw. Modelle der Wissensdiffusion‹ steht.⁴⁴

43 Wolfgang Riedel: Anthropologie und Literatur in der deutschen Spätaufklärung. Skizze einer Forschungslandschaft. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* (IASL), Sonderheft 6, Forschungsreferate 3 (1994), S. 93-157, S. 132f. Zu Schiller gibt es einige Studien, die sich mit dem Einfluss des frz. Materialismus auf sein Konzept des Influxionismus beschäftigen. Dazu gehören u.a.: Schings: Philosophie der Liebe oder John Neubauer: The Freedom of the Machine. On Mechanism, Materialism, and the young Schiller. In: *Eighteenth Century Studies* 15 (1981/82), S. 275-290, Jean-Jacques Alcantre : *Médecine et écriture dramatique : A propos du jeune Schiller*. In: *Cahiers d'Études Germaniques* 10 (1986), S. 211-227. Zum Einfluss des französischen Materialismus auf Konzepte des Paradoxen gäbe es also noch Forschungsbedarf. Bekanntlich haben gerade Bildungs-/Erziehungs- und Kulturtheorien des frz. 17. Jahrhunderts einen erheblichen Einfluss auf die deutsche Philosophie des 18. Jahrhunderts und auf dessen Kultur- und Wissenstheorien, so dass man regelrecht von einem französisch-deutschen Kulturtransfer sprechen kann.

44 Vgl. Marcus Sandl/Harald Schmidt (Hg.): *Gedächtnis und Zirkulation: Der Diskurs des Kreislaufs im 18. und frühen 19. Jahrhundert* (Formen der Erinnerung, Bd 14. Göttingen 2002, S. 7. Der Band entstand im Kontext des interdisziplinären Kolloquiums »Gedächtnis und Zirkulation. Interdiskursive Prozessfiguren und Kulturmodelle im 18. und frühen 19. Jahrhundert«, dessen Planung und Umsetzung auf die Gießener SFB-Arbeitsgruppe »Wissensordnungen« zurückgeht. Auf eine (kultur-)geschichtliche Herleitung der Denkfigur des Zirkels und der Zirkulation im 18. Jahrhundert möchte ich an dieser Stelle aus Komplexitätsgründen gern verzichten und verweise lediglich auf die umfassende Darstellung dieser geschichtlichen Figur in dem genannten Band. In den folgenden beiden Kapiteln werden jedoch die Bedeutungen dieses Begriffs bei

Schillers Begriffsinventar und sprachlichen Verwendungen in den *Ästhetischen Briefen* bedienen sich der Sprache der Wissenschaft und Wissenschaftstheorie sowie wissenschaftlicher Argumentationen und wissenschaftssprachlicher Argumentationsgepflogenheiten seiner Zeit.

Verwendet werden in den *Ästhetischen Briefen* wissenschaftssprachliche Ausdrücke wie »Untersuchung« (1. und 8. Brief)⁴⁵, »Beweis führen« (2. Brief), »Deduktion« im 18. Brief in einer Fußnote, »Zirkel« (9. Brief), »Paradoxa« (1. und 15. Brief) und »Widerspruch« (7. oder 16. Brief)⁴⁶, »Wechselwirkung« (14. Brief) und viele weitere Begriffe und Redeweisen⁴⁷: Zum Beispiel wird der »Lauf dieser Untersuchungen« (1. Brief) in den *Ästhetischen Briefen* als ein »Beweis« mit zu seiner Zeit allen üblich verwendeten sprachlichen Mitteln und diskursiven Redeweisen ausgewiesen, die ein deduktives Beweisverfahren begleiten. An dieser Stelle sei sein wissenschaftliches Vokabular exemplarisch skizziert: Es wird dort von »Logik« (6. Brief) gesprochen, »Position« und »Negation« (19. Brief), »Aufhebung« (19. Brief), von »Gesetzmäßigkeit« (3. Brief), »Gesetz« (10. Brief), »nicht von Gesetzen ableitet« (3. Brief), »Dialektik« (10. Brief), »Abstraktion« (11. Brief), »Satz« (11. und 15. Brief), »Wissenschaft« (15. Brief), »Analyt« (1. Brief), »System« (1. Brief), »Bericht« (1. Brief), »Wahrheit« (6. Brief), »Begriff« (1. und 8. Brief) und »Begriff einer solchen Wechselwirkung« (14. Brief) »Gegenstand« (1. Brief), »Bedingung« (3. Brief), »Fall« (22. Brief) und »Fälle« (14. Brief), »Erkenntniß« (27. Brief) und »gesetzt« (6. Brief), »aufstellen« (15. Brief), »aufgestellt« (6. Brief), »anwenden« (15. Brief), »folgern« (16. Brief) und vielen weiteren Begriffen. Wie im nachfolgenden Kapitel deutlich wird, verwendet schon Fichte fast dieselben oder sehr ähnliche wissenschaftliche Vokabeln. Äußerst interessant ist, dass sich in den *Ästhetischen Briefen* sogar deutlich an Fichtes *Wissenschaftslehre* angelehnte Formulierungen finden. Denn Schiller verwendet fast wörtlich Redewendungen oder Teile der Redewendungen aus der *Wissenschaftslehre* Fichtes. Fichte formulierte beispielsweise:

Fichte in Ansätzen skizziert, was für das Verständnis des rätselhaften und vielfach gedeuteten Begriffs des »Zirkels« in Schiller *Ästhetischen Briefen* in dieser Studie eine nicht unwesentliche Rolle spielt.

45 Im 8. Brief spricht er auch von »freier Untersuchung«.

46 Vgl. zur Häufigkeit insbesondere der Begriffe Zirkel, Paradoxa und Widerspruch im Kapitel *Textuelle und paratextuelle Kommentare und Metakommentare*.

47 Die hier und im Folgenden aufgelisteten wissenschaftssprachlichen Begriffe und Ausdrücke erheben nicht den Anspruch auf Vollständigkeit und verstehen sich nur als eine exemplarische Auflistung.

Mit jedem Schritte, den wir in unsrer Wissenschaft vorwärts thun, nähern wir uns dem Gebiete, in welchem sich alles erweisen lässt.⁴⁸

Schiller schreibt so ähnlich:

Immer näher komm ich dem Ziel, dem ich Sie auf einem wenig ermunterndem Pfade entgegen führe. Lassen Sie es sich gefallen, mir noch einige Schritte weiter zu folgen, so wird ein desto freyerer Gesichtskreis sich aufthun und eine muntre Aussicht die Mühe des Wegs vielleicht belohnen.⁴⁹

Oder hier ebenfalls mit der von Fichte übernommenen Vokabel des ›Gebietes‹:

Entschließen Sie sich also noch zu einem kurzen Aufenthalt im Gebiete der Spekulation, um es alsdann auf immer zu verlassen und mit desto sichererm Schritt auf dem Feld der Erfahrung fortzuschreiten.⁵⁰

Welche Funktionen diese etwaigen ›Übernahmen‹ oder ›Anleihen‹ haben können, wird in der vorliegenden Arbeit abschließend versucht zu klären.

Als historische und empirische Texte aus dem näheren und weiteren Lektürehorizont Schillers zur historischen Herleitung seiner logischen Denkfiguren Wechselwirkung und Paradoxon in den *Ästhetischen Briefen* werden Fichtes und Sulzers Arbeiten hinzugezogen, um beurteilen zu können, ob und auf welche Art Schiller auf die beiden Quellen referiert.

2.3.1 Wechselwirkung bei Fichte

Das Interesse an Fichtes Arbeiten und Konzepten im Vergleich zu Schillers *Ästhetischen Briefen* hat in der Forschung der letzten Jahre, wie es scheint, etwas zugenommen.⁵¹

48 Fichte: Wissenschaftslehre, S. 267.

49 NA 20, S. 355 (Anfang 15. Brief). Die *Ästhetischen Briefe* auf wörtliche oder fast wortgetreue Übernahmen und Entlehnungen von Fichte einmal im Einzelnen zu untersuchen, könnte für das Verständnis der Wechselwirkung bei Schiller unter Umständen gewinnbringend sein.

50 NA 20, S. 365 (17. Brief). Auch findet man, entgegengesetzt zur Formulierung Fichtes, folgendes Zitat: »er [der Mensch] muß *einen Schritt zurückthun*« (S. 374, 20. Brief).

51 Vgl. insbesondere die Arbeiten von Sarah Schmidt: Dies.: Zum Denkmodell der Wechselwirkung. In ihrem Aufsatz erkennt Sarah Schmidt in Schleiermachers Konzeptionen der Wechselwirkung und auch der Dialektik sowie in Schillers Wechselwirkung die Idee der »*wechselseitigen Anregung* der Gesprächspartner«, worin sie das »freie Spiel« manifestiert sieht und was von »fundamentaler Bedeutung für den Prozess des Den-

In diesem und dem folgenden Abschnitt geht es um eine etwas detailliertere Verhältnisbestimmung der Theorieteile der Fichteschen Wechselbestimmung respektive Wechselwirkung und des Sulzerschen Paradoxons im Hinblick auf die Analyse von Schillers ästhetischen Schriften sowie der darin angelegten spezifischen Verwendung und Transformierung dieser beider Wissenskonzepte und Denkfiguren. Eine zweite Absicht ist es, den Zugriff auf die ästhetischen Texte Schillers über diese Denkfiguren zu legitimieren, indem gezeigt werden kann, wie und auf welche Weise sich die (logischen) Begriffe und Konzepte Schillers im philosophiegeschichtlichen Kontext vordergründig positionieren und sich darüber hinaus aber davon abgrenzen, indem sie übernehmen, aber auch sich von den umgebenden Konzeptionen unterscheiden und darüber in neue ›autonome Sinnkonstellationen‹⁵² münden. Neben Acosta sieht im Übrigen auch Frederick Beiser »Schiller's appeal to the concept of Wechselwirkung« als Gegenentwurf zu Fichtes Wechselwirkung.⁵³

Auf welche Weise wird die Wechselwirkung bzw. die ›Vereinigung‹ einer Differenz in einer Wechselwirkung bei Fichte begrifflich und konzeptuell ge-

kens und Wissens« (106) ist. Während sie die Wechselwirkung Schleiermachers als Begriff ausführlich erläutert, beschreibt sie die Wechselwirkung zwischen Form- und Stofftrieb bei Schiller prägnant als Funktion für die ästhetische Stimmung, die im Spiel- und Möglichkeitsmodus »konstitutiv für jeden Denkprozess [ist], ›nicht in sofern sie beim Denken *hilft*, [...] bloß insofern sie den Denkkraften Freyheit verschafft.« (S. 108) Im Mittelpunkt ihrer Überlegungen steht die bei Schleiermacher und Schiller geforderte *Geselligkeit* (»im Salon«, 107) als Bedingung für das »freie Spiel«, das »künstlerische Denken« sowie die »für den Prozess des reinen Denkens oder Wissens konstitutive kreative Bildung von Gedanken« (107). Vor dem Hintergrund des Schleiermacherschen Modells der Geselligkeit, lassen sich dort dann auch die »auserlesenen Zirkel« (105) in den *Ästhetischen Briefen* so »als Freiraum innerhalb der Gesellschaft« (105) konturieren, was der Kunst erneut eine gesellschaftliche Funktion zuweist.

Zum weiteren Einfluss Fichtes auf die Frühromantiker Friedrich Schleiermacher und Friedrich Schlegel sowie zur Stellung des »Wechselerweises« oder »Wechselgrundsatzes« innerhalb einer frühromantischen Philosophie vgl. auch Sarah Schmidt: *Transit durch die Unendlichkeit oder (Sündenfall)? Kleist im Spiegel der philosophischen Frühromantik*. In: Michael Nerurkar (Hg.): *Kleists »Über das Marionettentheater«. Welt- und Selbstbezüge: Zur Philosophie der drei Stadien*. Bielefeld 2013. Zum Begriff der Wechselwirkung bei Schleiermacher vgl. ebenfalls Sarah Schmidt: *Die Konstruktion des Endlichen. Schleiermachers Philosophie der Wechselwirkung*. Berlin/New York 2005.

52 Begriff von Acosta: Schiller versus Fichte, S. 289.

53 Zur Widerlegung der ›Einflusstheese‹, nach der Schiller Fichtes Begriff der Wechselwirkung bloß übernommen haben soll, vgl. Acosta: Schiller versus Fichte und Beiser: Schiller as Philosopher, S. 145f., hier S. 146.

fasst? Und interessanter ist noch die Frage, wie Fichte nun mit dem Potential einer solchen Unterscheidung umgeht, die in eine Paradoxie abzudriften droht? Welche Inhalte von Fichtes Wissenschaftslehre sind relevant bei der Lektüre der *Ästhetischen Briefe*?

2.3.1.1 Vereinigung: 1. Synthesis und 2. Wechselbestimmung

Johann Gottlieb Fichte geht in seiner *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*⁵⁴ (1794/95) wie nach ihm Hegel von einem dialektischen Prozess des Erkennens aus, der aus *Thesis*, *Antithesis* und *Synthesis* besteht. Er formuliert die Aufgabe für die Wissenschaft, aus jedem »Entgegengesetzten« (275) eine Synthese »aufzustellen« (275), die darin bewerkstelligt wird, dass ein verbindendes Merkmal zwischen diesen gefunden wird.

Wir müssen demnach bey jedem Satze von Aufzeigung Entgegengesetzter, welche vereinigt werden sollen, ausgehen. (275)

Das synthetische Verfahren nemlich besteht darin, daß man in Entgegengesetzten dasjenige Merkmal aufsuche; worin sie *gleich* sind. (274)

Ein paar Sätze zuvor heißt es analog, dass es sich beispielsweise um ein *antithetisches* Verfahren handle, wenn man im »Verglichenen das Merkmal aufsucht, worin sie *entgegengesetzt* sind« (273).

Auf dem Stand der formalen Sprache des 18. Jahrhunderts drückt Fichte das synthetische Verfahren folgendermaßen aus: »Iedes Entgegengesetzte ist in seinem Entgegengesetzten in Einem Merkmale = X gleich« (272). Dieser »logische Satz wird bewiesen« (272). Der nachfolgende »Beweis« nutzt mathematische Variablen, hauptsächlich A, B und X sowie $-A$, $-B$ und $-X$. Graphisch wird er ebenfalls wie ein mathematisches Beweisverfahren hingestellt, indem über den »Gleichungen« wie eine Art Überschrift vereinzelt in einer Zeile steht: »Bewiesen: denn«, worunter dann der mathematische Beweis unter lateinisch »a)« und »b)« folgt (272).

54 Fichte: Wissenschaftslehre.

a) Alles entgegengesetzte = $\neg A$ ist entgegengesetzt einem A, und dieses A ist gesetzt. [/]

Durch das Setzen eines $\neg A$ wird A aufgehoben, und doch auch nicht aufgehoben.

Mithin wird es nur zum Theil aufgehoben; und statt des X in A, welches nicht aufgehoben wird, ist in $\neg A$ nicht $\neg X$, sondern X selbst gesetzt:
und

also ist $A = \neg A$ in X. Welches das erste war.⁵⁵

Wenn wir diese Formeln oder Gleichungen auf das ›synthetische Verfahren‹, wie oben zitiert, übertragen, das ja ›darin besteht‹, dass man »in Entgegengesetzten dasjenige Merkmal aufsuche, worin sie gleich sind«, wird in diesem »Beweis« die Variable X als dasjenige Merkmal bestimmt, in dem A und $\neg A$ gleich sind.

In der Wissenschaftstheorie des 18. Jahrhunderts ist es, wie im vorigen Kapitel beschrieben, kein Problem, einen mathematisch angehauchten Beweis auch beispielsweise auf (Grund-)Begriffe z.B. aus dem Bereich der Philosophie zu übertragen. Für diese Zwecke beschreibt Fichte die synthetische Vereinigung von Ich und Nicht-Ich⁵⁶ durch ihre »Theilbarkeit«:

Wir haben die entgegengesetzten Ich und Nicht-Ich vereinigt durch den Begriff der *Theilbarkeit*. Wird von dem bestimmten Gehalte, dem Ich, und dem Nicht-Ich abstrahirt, und die bloße Form der Vereinigung entgegengesetzter durch den Begriff der Theilbarkeit übrig gelassen, so haben wir den logischen Satz, den man bisher des Grundes nannte: *A zum Theil = $\neg A$ und umgekehrt.*⁵⁷

55 Fichte: Wissenschaftslehre, S. 272: Bei der Zitierung des »Beweises« wird die originale Zeilenaufteilung von Fichte beibehalten, die letztlich dem optischen Kenntlichmachen seines unter mathematischen Vorzeichen geführten Beweises dient.

56 Vgl. Hegels Begriffspaar Sein und Nicht-Sein, das wäre z.B. der Begriff und seine Negation

57 Fichte: Wissenschaftslehre, S. 272, Herv. AL. Vgl. die ähnlichen Beschreibungsformen Schillers bei der Darstellung seiner Wechselwirkung im Kapitel *Sinnprozessieren II* in der vorliegenden Arbeit.

Bei der *Wechselbestimmung* (analog bei Fichte »Wechselwirkung«, 290) werden zwei »Wechselglieder« angenommen, die in einem ›Verhältniß‹ »zueinander« stehen, »daß sie wechseln; und außer diesem haben sie gar kein anderes Verhältniß« (321). Fichte beschreibt seitenlang diese Art des Verhältnisses der beiden Wechselglieder, wobei durch das »gegenseitige *Eingreifen* beider in einander« (320) sowie durch das »Eingreifen *als solches*« (320) – hier verwendet Fichte den Zusatz »ohne alle weitere Bestimmung,« – »soll das Verhältniß bestimmt werden« (320). Der Wechsel wird dabei selbst »als synthetische Einheit« (321) gedacht, denn »beide bestimmen sich gegenseitig, und sind selbst synthetisch vereinigt« (321).⁵⁸

Diese und die nachfolgenden Ausführungen Fichtes werden in etwa bei der Darstellung der Wechselwirkung in den *Ästhetischen Briefen* fast wörtlich übernommen oder muten zumindest sehr ähnlich an.⁵⁹

Beide bestimmen sich gegenseitig, heißt: so wie das Eine gesetzt ist, ist das andere gesetzt und umgekehrt; von jedem Gliede der Vergleichung kann, und muß man zu dem andern übergehen. Alles ist Eins, und eben Dasselbe. – Das Ganze ist schlechthin gesetzt; es gründet sich auf sich selbst. (321)

Diesen Wechsel der Wechselglieder nennt Fichte auch den »synthetisch vereinigten Wechsel« (323), so dass sich für sein Modell der Wechselbestimmung festhalten lässt, dass er in logischer und methodischer Hinsicht weiterhin dem Anspruch eines synthetisierenden und dialektischen Verfahrens verpflichtet bleibt.

Mit Blick auf Schiller ist im Übrigen eine seiner Bestimmungen, die später zugunsten der Widerspruchsfreiheit wieder fallen gelassen wird und die er als

58 Die Beschreibung dieser synthetischen Vereinigung der Wechselglieder führt er detailliert zum einen von der Seite der »Form des Wechsels« (342), zum anderen von der »Materie des Wechsels« (343) auf. Vgl. Schillers verwendete Differenz Form/Stoff in den *Ästhetischen Briefen*.

59 Vgl. die ähnlichen Formulierungen am Anfang des 11. Briefes, die als Auftakt zu den nachfolgenden Erläuterungen des expliziten Begriffs der Wechselwirkung spätestens im 13. und 14. Brief hinleiten: »Person und Zustand [...] als Eins und dasselbe denken, sind ewig Zwey in dem endlichen.« (NA 20, S. 341). Und ein paar Zeilen danach: »Die Person also muß ihr eigener Grund seyn; und so hätten wir denn fürs erste die Idee des absoluten, in sich selbst gegründeten Seyns, d. i. die Freyheit« (ebd., S. 342). »Wir gehen von der Ruhe zur Tätigkeit, vom Affekt zur Gleichgültigkeit, von der Übereinstimmung zum Widerspruch« (341) und »Dieses folgt schon aus dem Begriff der Wechselwirkung, vermöge dessen beide Teile einander notwendig bedingen und durch einander bedingt werden« (ebd., S. 361).

ein Paradoxon der Wirkungsweise des Wechsels erkennt, äußerst interessant. Er beschreibt den Mechanismus des Wechsels, das gegenseitige Eingreifen der beiden Wechselglieder, als ein »Entstehen durch Vergehen (ein Werden durch Verschwinden)« (329), was die »charakteristische Form des Wechsels in der Wirksamkeit« (329) beschreibt. Es soll dabei »abstrahirt« werden von jeder »Zeitbedingung« (329), denn die gleichzeitige »Existenz von X. und die Nicht-Existenz von -X sind schlechterdings nicht zu verschiedenen Zeiten, sondern sie sind in *demselben Momente.*« (329, Herv. d. Fichte!)

Hier rücken Fichtes Formulierungen in die extreme Nähe einer heutigen Beschreibung eines Paradoxons, dessen Komponente der Gleichzeitigkeit er andeutet und womit er deutlich über einen zweiwertigen Logik-Ansatz hinaus schreitet. Zusätzlich spricht er selbst in den erläuternden Ausführungen explizit von einem »Paradoxon« (330), das er in folgender Behauptung erkennt,

weil und insofern die Glieder des Wechsels sich gegenseitig aufheben, sind sie wesentlich entgegengesetzt. Das (wirkliche) gegenseitige Aufheben bestimmt den Umkreis des wesentlichen Entgegenseyns. Heben sie sich nicht auf, so sind sie sich nicht wesentlich entgegen (*essentialiter opposita*). – Dies ist ein Paradoxon, gegen welches sich abermals der so eben angezeigte Mißverstand erhebt. (330)

Genau diese paradoxe Beschreibung einer Wechselwirkung greift Schiller später auf.⁶⁰ Bei Fichte wird im weiteren Verlauf aber jede Anstrengung unternommen, dieses Paradoxon als Missverständnis im Sinne einer Fehlleistung oder falschen Beurteilung bzw. Schlussfolgerung auszuweisen und »die Quelle dieses Mißverständes, sowie das Mittel zu heben« (330).

Als Konsequenz dieser Beobachtung nimmt Fichte für seine Wechselglieder (einer Differenz, also A und B) zwei voneinander unterscheidungs-fähige Totalitäten an als Bedingung für die Möglichkeit des Wechsels überhaupt.⁶¹ Für Fichte bedeutet das konkret: »es wird vorausgesetzt, daß man beide Totalitäten an irgend etwas unterscheiden könne« (343).

Denkt euch als Zuschauer dieses wechselseitigen Ausschließens. Wenn ihr zwifache Totalität nicht unterscheiden könnt, zwischen welcher [/] der Wechsel schwebt, so ist für euch kein Wechsel. (343)

60 Vgl. das Kapitel *Sinnprozessieren II* in der vorliegenden Arbeit.

61 Vgl. Fichte: *Wissenschaftslehre*, S. 342ff.

Diese »Anweisung« für den »Zuschauer« ist die vollzogene Konsequenz einer zugrunde liegenden Annahme: Wenn es nur eine Totalität gäbe, »dann ist die Totalität Eins, und es ist nur Ein Wechselglied; mithin überhaupt kein Wechsel« (343). Das heißt, die *conditio sine qua non* einer Wechselbestimmung ist eine Differenz, die an und für sich eine trennscharfe Grenze haben soll, da es sich um »totale« Begriffe handeln soll, die dann aber miteinander wechseln, d.h. sich einerseits miteinander abwechseln, »zu dem andern übergehen«, aber andererseits sich auch zugleich gegenseitig und wechselseitig bestimmen. Zusammenfassend sagt Fichte zu dieser Art der Synthesis: »Keins von beiden soll das andre, sondern beide sollen sich gegenseitig bestimmen« (345).

Im Folgenden betont Fichte weiter die vollständige Entgegensetzung von A und B, die »als entgegengesetzte, beisammen stehen« und nicht mehr »nur zum Theil, wie bisher gefordert worden ist« (352). Jetzt fordert er nicht mehr nur die synthetische Einheit über ein Merkmal, das eine teilweise Übereinstimmung und eine Synthese in einer dritten Variable X erlaubt, sondern er setzt jetzt zu einer neuen Wendung einer vollkommenen Synthese von A und B in dem Begriff der *Bestimmbarkeit* und zu einer schlussfolgernden *Conclusio* seine Wechselbestimmung betreffend an:

Die Entgegengesetzten, von denen hier die Rede ist, sollen schlechthin entgegengesetzt sein; es soll zwischen ihnen gar keinen Vereinigungspunkt geben. Alles Endliche aber ist unter sich nicht schlechthin entgegengesetzt; es ist sich gleich im Begriffe der Bestimmbarkeit; es ist durchgängig durcheinander bestimmbar. Das ist das allem Endlichen gemeinschaftliche Merkmal. (358)

Und weiter:

Die Entgegengesetzten sollen zusammengefaßt werden im Begriffe der bloßen Bestimmbarkeit; (nicht etwa der Bestimmung). Das war ein Hauptmoment der geforderten Vereinigung; und wir haben auch über dieses noch zu reflektieren; durch welche Reflexion das so eben gesagte vollkommen bestimmt; und aufgeklärt werden wird. Wird nemlich die zwischen die Entgegengesetzten [...] gesetzte Grenze als feste, fixierte, unwandelbare Grenze gesetzt, so werden beide vereinigt durch *Bestimmung*, nicht aber durch *Bestimmbarkeit*; aber dann wäre auch die in dem Wechsel der Substantialität geforderte Totalität nicht erfüllt; (A + B wäre nur durch das bestimmte A. nicht aber zugleich durch das unbestimmte B. bestimmt.) Demnach müsste jene Grenze nicht als feste Grenze angenommen werden (360).

Fichtes Wechselbestimmung wird an einigen Stellen widersprüchlich, zum Teil paradox beschrieben. In den beiden genannten Zitaten behauptet er beispielsweise einerseits, dass es »keinen Vereinigungspunkt« im Begriff der »Bestimmbarkeit« gebe, andererseits solle in der »Bestimmbarkeit« »das eigentlich Moment der Vereinigung« liegen. Des Weiteren müssten auf der einen Seite die beiden Seiten einer Differenz als komplett Entgegengesetzte, als Totalitäten, erscheinen, wie er dem »Zuschauer« deutlich macht, denn sonst handle es sich um gar keine Differenz, zwischen derer ein Wechsel stattfinden könne, auch wenn diese Differenz und ihre Totalitäten sich dann »aufheben«. Also muss Fichte an dieser Stelle sein ursprüngliches Konzept aufgeben, dass es eine Variable X als gemeinsames Merkmal von den beiden entgegengesetzten Seiten A und B geben kann, wodurch sie nur »zum Theil, wie bisher gefordert worden ist« (352) entgegengesetzt erscheinen, um A und B in X zur Synthese führen zu können. Er erkennt hier zum Teil bereits das Differenzen auflösende und paradoxe Prinzip der Wechselwirkung, dass es sich hierbei um eine Differenz handelt, die bei der wechselseitigen Bestimmung, also bei der »Wechselbestimmung«, wie der Name schon sagt, ihre Unterscheidungs-fähigkeit beider Seiten dieser Differenz verliert.⁶² Die daraus resultierende Umformulierung Fichtes der Aufgabe in der Wissenschaftslehre lautet, dass A und B weiterhin »als entgegengesetzte, beisammen stehen, ohne sich gegenseitig aufzuheben; und die Aufgabe ist es, dies zu denken.« (352) Um aber weiterhin die strikte (antithetische) Entgegensetzung von A und B und ihre dialektische Synthese gewährleisten zu können, werden diese in Fichtes anschließender Argumentation als »ohne Vereinigungspunkt« angenommen, als strikte Differenz, die nur noch im Begriff der Bestimmbarkeit, den er nun neben dem der Bestimmung einführt,⁶³ gleich sind. Aufgrund seiner widersprüchlich-paradoxen Bestimmung der Grenze zwischen den Seiten A und B als feste und auch als nicht-feste sowie der widersprüchlichen Bedingungen für seinen zuvor »postulierten Wechsel« (343), mal schließen sich die entgegengesetzten und strikt unterschiedenen Seiten A und B gegenseitig aus, damit ein Wechsel stattfinden kann, mal bestimmen sie sich gegenseitig und sind dadurch »Eins und Dasselbe« (321) und nicht mehr voneinander unterscheidbar, kommt Fichte an einen Punkt in seinen Überlegungen, wo ihm die Widersprüchlichkeiten und Paradoxien in seinem konzeptuellen Entwurf nicht

62 Vgl. zur paradoxen Konstitution der Wechselwirkung bei Schiller und dessen Umgang damit das Kapitel *Sinnprozessieren II* der vorliegenden Arbeit.

63 Vgl. Fichte: Wissenschaftslehre, S. 343.

nur bewusst, sondern auch für sein Projekt der ›Wissenschaftslehre‹ hinderlich werden. Er gibt zu, dass es noch weiteren Reflexionsbedarf seiner zuvor aufgestellten Thesen und Erläuterungen gibt: »wir haben auch über dieses noch zu reflektieren; durch welche Reflexion das so eben gesagte vollkommen bestimmt; und aufgeklärt werden wird« (359). Diese von ihm selbst erkannte widerspruchsvolle, paradoxe Problematik in seinen Bestimmungen der Wechselbestimmung »löst« Fichte auf, indem er, so könnte man es zugespitzt sagen, sein Konzept der Wechselbestimmung mit dem Potential zum Paradoxen schlussendlich aufgibt⁶⁴ und sich eher dafür entscheidet, das methodische Verfahren des synthetisierenden und dialektischen Prozesses aufrechtzuerhalten, der als triadisches Gebilde im Übrigen eine (entparadoxierende) Hierarchisierung darstellt.⁶⁵ Das in seinem synthetischen (dialektischen) Verfahren explizierte »Hauptmoment der geforderten Vereinigung« (359) erfährt hier als wissenschaftliche Aufgabe höchste Priorität, die Vereinigung kann aber nur noch über das Prinzip der »bloßen *Bestimmbarkeit*« (359, Herv. von Fichte) gelöst werden, die universal alles Entgegengesetzte (wie aber auch alles andere) umfasst. Der paradoxen Konstitution von Entdifferenzierung aller Differenzierung, die in seinem Entwurf angelegt ist, entkommt Fichte auch über den Entparadoxierungsversuch qua Hierarchisierung nicht mehr.

64 Der Punkt des Aufgebens der bis dahin die Untersuchung dominierende Wechselbestimmung ist zugleich der Punkt, an dem sich die Hauptthematik und seine Methode von da an zugunsten des dialektischen Verfahrens verschieben. Andererseits hatte er ähnliches in diese Richtung schon einige Seiten zuvor bereits angekündigt: »Es wird sich bald zeigen, daß durch die Synthesis, vermittels der Wechselbestimmung für die Lösung der Hauptschwierigkeit an sich, nichts beträchtliches gewonnen ist.« (290) Vgl. dazu auch Frederick Beiser: »In the first part of the *Grundlage* Fichte explores in depth his concept of *Wechselwirkung*, only to reject it in the end because it does not explain the passivity of sensibility or the activity of reason.« (146) Frederick Beiser deutet außerdem einen Bezug Schillers auf (logisch problematische) Implikationen Fichtes an: »Schiller seems to be saying that Fichte, by continuing to understand reason as dominating sensibility, has failed to follow through the implications of his own concept.« (146)

65 Vgl. Kapitel *Sinnprozessieren II*. Hierarchisierungen können mit Luhmann als Entparadoxierungs- und Asymmetrisierungsformen gedeutet werden. Vgl. auch den Begriff der ›Sphäre‹ bei Fichte S. 340ff. ›Sphäre‹ könnte man als Vorstufe eines logischen Ebenenmodells ansehen, wie Kurt Gödel es viel später zeigen wird. Die Darstellung einer »höhern Sphäre« (340) illustriert hier erneut eine Vereinigung zweier entgegengesetzter Zustände, hier bestimmt und unbestimmt, die von einer höheren »Sphäre« »gefasst« werden. (340)

Man denke bereits an die von Schiller verwendete Unterscheidung der ›bloßen‹ und ›ästhetischen Bestimmbarkeit‹ im 20. Brief, die mit den Fichteschen Formulierungen teilweise identisch sind, deren zugrunde liegenden theoretischen Sinn-Probleme aber mit seiner davon komplett zu unterscheidenden neuen ›Sinnkonstellation‹ überwunden werden können, wie zu zeigen sein wird.

Fichte ›rettet‹ sich im Folgenden in die Felder der »Einbildungskraft«⁶⁶, das als »das in der Mitte schwebende Vermögen«⁶⁷ überhaupt nur noch imstande ist, eine Synthesis zustande zu bringen, und der vorgeschalteten »Reflexion«⁶⁸, die aber bloß »*künstlich* hervorgebrachte Fakta« zu denken imstande ist, und deren Wirkungsweise und philosophischen Implikationen Fichte wieder extensiv beschreibt.⁶⁹ Auch hält er weiter daran fest, die gesamte Methodik der Wissenschaftslehre als synthetisches Verfahren zu bezeichnen: »Das Verfahren war synthetisch, und bleibt es durchgängig: das auf[/]gestellte Faktum ist selbst eine Synthesis. In dieser Synthesis sind zuvörderst vereinigt zwei entgegengesetzte« (365).

2.3.1.2 Widerspruch: Geforderter Umgang mit Widersprüchen nach Fichte

Fichte ist sich einiger »aufgezeigter« Widersprüche (391) und Paradoxien (330) zwar explizit bewusst, genauso explizit ist aber auch sein Anspruch, diese zu

66 Vgl. Fichte: Wissenschaftslehre, S. 360ff.

67 Zum ›Schweben‹ als produktive Äußerung der Einbildungskraft bei Fichte und zu den Fichte-Studien Friedrich von Hardenbergs (Novalis) vgl. Violetta L. Waibel: Das Gefühl und der Blick als Erfahrung von Grenzen in den philosophischen Konzeptionen von Hardenberg, Sartre und Hölderlin. In: Frischmann (Hg.): *Grenzbeziehungen und Grenzüberwindungen*. S. 73-90, S. 76f.

68 Vgl. Fichte: Wissenschaftslehre, S. 362ff.

69 Zum ›Problem‹ der Formalisierung der »Einheit der Reflexion« in der Transzendentalphilosophie, da diese Reflexion Reflexionsgegenstand und Reflexionsprozess umfasst und dadurch sozusagen einen »Prozeßcharakter« aufweist vgl. Günther: *Idee und Grundriß*, S. 128, 139. Zur Konstituierung des Ich über das Selbstbewusstsein, worin einerseits der Bewusstseinsprozess selbst als das Handelnde und andererseits das Produkt dessen, das sich in diesem Handeln wahrnehmen kann, enthalten ist, vgl. Bärbel Frischmann: *Begrenzte Autonomie. Fichtes Theorie der Konstituierung von Selbstbewusstsein*. In: Dies. (Hg.): *Grenzbeziehungen und Grenzüberwindungen*. S. 111-124, besonders S. 112ff.

»heben«, d.h. zu eliminieren oder aufzulösen. Es kommen konsequent Entparadoxierungsstrategien im Sinne Luhmanns zur Anwendung, wie beispielsweise die Hierarchisierung in einem dialektischen und synthetischen Verfahren oder wie die Kausalität, beispielsweise durch das Ausweisen des ›Scheins‹ und des ›Scheinbaren‹ bei Widersprüchen und Paradoxien.

Dennoch muß der erste Widerspruch gehoben werden, und er kann nicht anders gehoben werden als durch die geforderte Kausalität; wir müssen demnach den in dieser Forderung selbst liegenden Widerspruch zu lösen suchen. (391)

Er erkennt sogar darüber hinaus, dass der »erste Widerspruch«, den er in diesem Fall »zwischen der Unabhängigkeit des Ich, als absoluten Wesens, und der Abhängigkeit desselben« (391) festgemacht hatte, nun in Richtung eines zweiten Widerspruchs, zwischen der Kausalität des Ich, die auf das Nicht-Ich wirkt, verlagert, der ursprünglich den ersten »heben« (391) sollte. Die Widersprüche nehmen bei Fichte den Status von philosophischen und wissenschaftstheoretischen Problemen ein, die es in seiner Wissenschaftslehre in Richtung Widerspruchsfreiheit aufzulösen gilt. Die Gefahr von sich widersprechenden und paradoxen Sätzen in der Wissenschaft beschreibt Fichte folgendermaßen:

Zwei Sätze, die in einem und ebendemselben Satze enthalten sind, widersprechen einander, sie heben sich demnach auf: und der Satz, in dem sie enthalten sind, hebt sich selbst auf. Mit dem oben aufgestellten Satze ist es so beschaffen. Er hebt demnach sich selbst auf.⁷⁰

In dieselbe Richtung geht sein postulierter wissenschaftlicher Grundsatz, dass, wenn ein Satz einen »inneren Widerspruch enthalte«, er »sich selbst aufhebe« (287).

Die strategische Schiene, nach der in diesen Fällen verfahren werden muss, erläutert er beispielsweise an folgender Stelle:

Soll der aufgezeigte Widerspruch befriedigend gelöst werden, so muß vor allen Dingen jene Zweideutigkeit gehoben werden, hinter welcher er etwa

70 Fichte: Wissenschaftslehre, S. 287. In dem vorgenannten Satz/angeführten Beispiel ging es um: »das Ich setzt sich, als bestimmt durch das Nicht-Ich« (287). Im ersten Fall wäre das Ich nach Fichte »leidend« und das Nicht-Ich »thätig«, was sich mit der weiteren Bestimmung und Aussage über das Ich im Widerspruch befindet, wenn das Ich sich durch sich selbst bestimmt »durch absolute Thätigkeit«. Vgl. S. 287

versteckt seyn und kein wahrer, sondern nur ein scheinbarer Widerspruch seyn könnte.⁷¹

Diese Aussage kann einen optimistischen Glauben an eine (widerspruchsfreie) Wissenschaft nicht verleugnen, allein der Konjunktiv verrät jedoch auch einen leisen Zweifel an diesem Ideal. Wie im vorigen Kapitel erläutert, ist sein ›Problem‹, wie er hier ahnt, die ›Zweideutigkeit‹ bzw. die ursprüngliche problematische Setzung des Ich und des Nicht-Ich, des Begriffs und seiner Negation, die mit einer zweiwertigen, der Aristotelischen Logik verhafteten Philosophie nach Günther theoretisch und formal nicht in den Griff zu bekommen ist. Diese Ausgangsdifferenz seiner Logik lässt wie bei Hegel aber immerhin eine Vorstellung bei Fichte vermuten, dass jeder Begriff potentiell zwei thematische Komponenten hat: seine Position und seine Negation, was zumindest über einen zweiwertigen logischen Ansatz hinausweist.⁷² In dieser Negation, im ›Nicht-Ich‹ verbirgt sich aber ebenso wie im Hegelschen ›Nichts‹ ein nicht aufgelöster ›Reflexionsrest‹.⁷³ Das Verfahren der dialektischen Synthese kann hierbei immerhin, wie Gotthard Günther es bezeichnet, bei Hegel richtungsweisend als eine Art ›Pseudo-Operator‹ gelten, in Fichtes Wissenschaftslehre ist die Bedingung für eine solche Synthese die zuvor aufgestellte Antithese, die aber vereinigt werden muss.⁷⁴ Nur ein widerspruchsfreier ›Satz‹ kann einer wissenschaftlichen Argumentation oder einem wissenschaftlichen und theoretischen Beweisverfahren um 1794/95 dienlich sein und führt zu einer ›befriedigenden‹ wissenschaftlichen Lösung, wie das folgende Beispiel illustriert:

das Ich würde lediglich von sich selbst abhängig d.i. es würde durchgängig durch sich selbst bestimmt; es wäre das, als was es sich selbst setzt, und schlechthin nicht weiter, und der Widerspruch wäre befriedigend gehoben.

71 Fichte: *Wissenschaftslehre*, S. 292. Vgl. auch S. 296, »und hierdurch lässt sich der obige Widerspruch befriedigend lösen«. (296) Hier lässt sich noch die Semantik von Widersprüchen als *Schein*, als getarnte Wahrheit, die sich nur dahinter verbirgt und aufgelöst werden müsste, erkennen. Vgl. Niederhoff: *Rule of Contrary*, S. 30f.

72 Günther: *Idee und Grundriß*, S. 29.

73 Dass Hegels wie auch Fichtes Logik immer noch der Zweiwertigkeit verhaftet bleiben, sieht Günther darin begründet, dass das »Du« in seiner Logik zum Beispiel gänzlich fehlt. Anders sieht es allerdings Sarah Schmidt, die die Konzepte der Wechselwirkung bei Schleiermacher und Schiller, deren Vorbild die Fichtesche Wechselwirkung sei, vollkommen in den Dienst der wechselseitigen Anregung im geselligen Gespräch stellt. Vgl. Schmidt: *Zum Denkmodell der Wechselwirkung*.

74 Vgl. z.B. Fichte: *Wissenschaftslehre*, S. 386.

Und so hätten wir wenigstens die zweite Hälfte unsers aufgestellten Hauptsatzes, den Satz: das Ich bestimmt das Nicht-Ich (nemlich das Ich ist das bestimmende, das Nicht-Ich das bestimmte werdende) vorläufig erwiesen.⁷⁵

2.3.1.3 Kreislauf und Zirkel

Des Weiteren verwendet er die Begriffe »Kreislauf« und »Zirkel«, wobei er mit »Zirkel« einmal eine Tautologie meint, wenn

alle endliche Vernunft in Widerspruch [mit] sich selbst versetzt, und in einem Zirkel befangen. [...] Iener Widerstreit der Vernunft mit sich selbst muß gelöst werden, wenn es auch nicht eben in der theoretischen Wissenschaftslehre möglich wäre. (310f.)

An anderer Stelle benutzt er das Wort »Zirkel« im Sinne einer »eingeschlossenen Fläche« (298), wenn man eine »Zirkellinie« (298) um A zieht, was hier eine Art Umkreis der Bedeutung oder der Bedeutungsreichweite für einen Begriff implizieren könnte. Denn an anderer Stelle erläutert Fichte für den Bereich oder Begriff der »Bestimmung«, dass ein »größerer Umkreis um den der Wechselbestimmung gezogen [wird], um ihn durch denselben sicher zu stellen« (307f.). In dieselbe Richtung geht die Verwendung des Wortes »Zirkel« bei Fichtes folgender Formulierung seiner vorläufigen Resultate:

Wir haben es mit allen möglichen durch eine systematische Deduktion erschöpften Bestimmungen desselben versucht; haben durch Absonderung des unstatthaften und undenkbaren das denkbare in einen immer engeren Zirkel gebracht, und so Schritt für Schritt uns der Wahrheit immer mehr genähert, bis wir endlich die einzige mögliche Art zu denken, was gedacht werden soll, aufgefunden. (362)

Das Zirkelhafte liegt hier in einer immer engeren Umkreisung des gedachten Gegenstands oder des hier zu reflektierenden Satzes.⁷⁶ Er kommt hier zu dem vorläufigen Resultat, dass dieser Satz, wenn er überhaupt Wahrheit für sich

75 Fichte: Wissenschaftslehre, S. 388. Der von Fichte als »problematisch« ausgewiesene »Satz« lautete: »Unsere Aufgabe war, zu untersuchen, ob, und mit welchen Bestimmungen der problematisch aufgestellte Satz: Das Ich setzt sich, als bestimmt durch das Nicht-Ich, denkbar wäre.« (362)

76 Hier ging es um den problematischen Satz: »Das Ich setzt sich, als bestimmt durch das Nicht-Ich, denkbar wäre.«

beanspruchen kann, dann ist er »nur auf diese *eine* Art wahr: so ist das aufgestellte zugleich ein ursprünglich in unserm Geiste vorkommendes Faktum« (362). Er verdeutlicht dies im Anschluss mit den künstlich hervorgebrachten Fakta qua Reflexion.⁷⁷

Mit dem Begriff »Kreislauf« bezeichnet er ebenfalls das Wesen einer aus heutiger Sicht definierten Tautologie, denn in tautologischer Formulierungsweise beschreibt er die Vereinigung des Wechsels vermittels der Begriffe Form und Materie.

Die Thätigkeit der Form bestimmt die der Materie, diese die Materie des Wechsels, diese seine Form; die Form dieses die Thätigkeit der Form, u. s. f. Sie sind alle Ein und eben derselbe synthetische Zustand. Die Handlung geht durch einen Kreislauf in sich zurück. [/] Der ganze Kreislauf ist aber schlechthin gesetzt. *Er ist, weil er ist*, und es lässt sich kein höherer Grund desselben angeben.⁷⁸

2.3.1.4 Paradoxon

Fichtes Formulierungen rücken in die Nähe eines aus heutiger Sicht charakteristischen Paradoxons, indem er die Komponente der Gleichzeitigkeit in einer Wechselwirkung andeutet: er »abstrahirt« von jeder »*Zeitbedingung*« und X und –X wirken aufeinander »in *demselben Momente*« (329, Herv. von Fichte).

Das Prozessuale ist bei Fichte schon ein charakteristisches Merkmal des »Wechsels«:

Dieser Wechsel des Ich in und mit sich selbst, da es sich endlich und unendlich zugleich setzt – ein Wechsel, der gleichsam in einem Widerstreite mit sich selbst besteht, und dadurch sich selbst reproducirt, indem das Ich unvereinbares vereinigen will, jetzt das unendliche in die Form des endlichen aufzunehmen versucht, jetzt, zurückgetrieben, es wieder ausser derselben setzt, und in dem nemlichen Momente abermals in die Form der Endlichkeit aufzunehmen versucht – ist das Vermögen der *Einbildungskraft*. (359, Herv. von Fichte)⁷⁹

77 Vgl. Fichte: Wissenschaftslehre, S. 363.

78 Fichte: Wissenschaftslehre, S. 322, Herv. AL. Vgl. das Kapitel *Sinnprozessieren II*.

79 Vgl. wieder die ähnlichen Beschreibungen von Person und Zustand in den *Ästhetischen Briefen*.

Diese Formulierungen beschreiben *par excellence* die Initialisierung einer unendlichen prozessierenden Schleife durch eine paradoxe Aussagenlage. Fichte sieht diese Bewegung an mehreren Stellen jedoch als Problem und spricht von seiner Absicht oder den Möglichkeiten in der Wissenschaft, den Wechsel zu *fixieren*.⁸⁰

2.3.1.5 Wissenschaftssprachliche Formulierungen

Wissenschaftssprachliche Formulierungen, die bedeutsam im Hinblick auf ihre spezifische Verwendung in Schillers Text sein können, lassen sich in großer Zahl nachweisen. Es seien hier exemplarisch einige Beispiele genannt, um zu verdeutlichen, dass Schillers wissenschaftssprachliche und wissenschaftstheoretische Begriffe und Argumentationsweisen anscheinend auch auf seinen rezeptiven Umgang mit Fichtes Arbeiten zurückzuführen ist. Anhand ihres souveränen Einsatzes in seinem Text der *Ästhetischen Briefe* lässt sich vermuten, dass er sich der Verwendungsweisen derartiger Begrifflichkeiten vollkommen bewusst war. In vielerlei – beispielsweise in logischer und ästhetischer – Hinsicht setzte er sich mit ihren problematischen Implikationen sogar mehr als Fichte selbst auseinander.⁸¹ Dies widerlegt die Annahme seines ›Scheiterns‹ bzw. seiner theoretischen ›Schwierigkeiten‹ oder der ›Überforderung des Signifikationsprozesses‹, wozu seine widersprüchliche, zweideutige oder ambivalente Konstruktion bisweilen verleitet hat.

In Fichtes *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* finden sich die diverse wissenschaftssprachliche Ausdrücke wieder: »Widerspruch [mit] sich selbst« (310f.), »Zirkel« (311), »Wechselbestimmung« (S. 290ff.), »Setzen« (317), das »geprüfte Verfahren«, »anwenden« (der »Regel der Wechselbestimmung« oder des »allgemeinen Sazes«), »Fälle«⁸², »Bedingung« (310), »ableiten« (272), »abstrahieren« (315), »System« (310), »heuristische Methode« (315), »Beobachter« (315), »Reflexion über jene Reflexion« (315), »Untersuchung« (310), »Gan-

80 Vgl. zu seiner Bestimmung des Wechsels als ausgehend von einem Gliede der Wechselbestimmung, »welches *insofern* fixiert ist«, Fichte: *Wissenschaftslehre*, S. 349f., hier S. 350. Die Einschränkung erfolgt jedoch gleich wieder im nächsten Satz: »Aber es ist *nicht absolut* fixiert; denn ich kann eben sowohl von seinem entgegengesetzten Gliede ausgehen; und dann ist eben dasjenige Glied, was vorher wesentlich, festgesetzt, fixiert war, zufällig« (350).

81 Vgl. Beiser: *Schiller as Philosopher*, S. 146 (vgl. 260).

82 Vgl. Fichte: *Wissenschaftslehre*, S. 308 (alle Zitate).

ge der Untersuchung« (362)⁸³, »Wege« (310), »systematische Deduktion« (362), »Anwendbarkeit« (311), »bestimmt« (S. 311), »bloße Form« (272 und 314), »bloße Materie« (315). Bei ihm wird die Unterscheidung Form und Materie sehr oft angeführt, um z.B. die formale bzw. theoretische Seite beispielsweise eines Wechsels von Sätzen zu beschreiben, wobei er auch das »Materiale« dieses Wechsels »aufsuchen« möchte, »das sie geschickt macht verwechselt werden zu können« (315).

Er beschreibt und erläutert auch in regelmäßigen Abständen sein argumentatives und wissenschaftliches Vorgehen in einer Art wissenschaftssprachlichem Kommentar oder einer wissenschaftlichen Metasprache, wie es das folgende Beispiel illustriert: »Unsere Aufgabe war, zu untersuchen, ob, und mit welchen Bestimmungen der problematisch aufgestellte Satz: Das Ich setzt sich, als bestimmt durch das Nicht-Ich, denkbar wäre« (362).

Ein weiterer aus der Sicht der Logik interessanter Aspekt ist Fichtes Begründungen von Zirkeln und Widersprüchen, die er zumeist mit der Selbstbezüglichkeit von Aussagen oder Gedanken durch die Formulierung »mit sich selbst« erklärt.

2.3.2 Schillers Verhältnis zur Wechselwirkung

Die *Ästhetischen Briefe* führen an vielen Stellen explizit die Denkfiguren wie die *Wechselbestimmung*, *Zirkel* (»Zauberkreis«), *Widerspruch* und *Paradoxon*, wie sie auch bei Fichte zu finden sind, auf und präsentieren teilweise sehr ähnlich formulierte Beschreibungen. Schiller verwendet die wissenschaftlichen Konzepte der ›Wechselwirkung‹, der ›Bestimmbarkeit‹ und der ›Vereinigung‹ Fichtes, nutzt diese aber sinnvoll für die paradigmatische Genese seines Ästhetischen im Text und transformiert diesen ›Stoff‹ wissenschaftssprachlicher und logischer Formulierungen in prozessierende Formen seiner Kunst, wie gezeigt werden soll.

Dass Schiller sich mehr mit der Wechselwirkung als mit der traditionell und hierarchisch strukturierten Dialektik, die nachfolgend bei Hegel zu Höchstformen aufläuft, beschäftigt und diese für das Ästhetische nutzt, zeigt sein Gespür und sein Auffassungsvermögen für die Möglichkeit, drei- und

83 Vgl. den »Lauf dieser Untersuchungen« (1. Brief), aber den »freien Gange der Dichtungskraft« im 6. Brief und »der freie Lauf meiner Einbildungskraft« (25. Brief) in den *Ästhetischen Briefen*.

mehrwertige logische Prozessstrukturen und Sinnformen wie die Wechselwirkung und das Paradoxon ästhetisch und literarisch verwerten zu können.

In Schillers *Ästhetischen Briefen* werden beispielsweise alle Formen der Differenz ›Form/Stoff‹ durchgespielt: von der hierarchischer Dominanzbeziehung zur Wechselwirkung, von einer fixierten Struktur einer dialektischen Synthese zum Sinnprozessieren innerhalb selbstbezüglicher Denkfiguren.

2.3.3 Paradoxon bei Sulzer

Das Konzept der Paradoxie wird auch, und dies in spezifischer Art und Weise, wie hier dargestellt werden soll, schon in Johann Georg Sulzers zu einem früheren Zeitpunkt publizierten philosophischen Abhandlung *Erklärung eines psychologischen paradoxen Satzes: Daß der Mensch zuweilen nicht nur ohne Antrieb und ohne sichtbare Gründe sondern selbst gegen dringende Antriebe und überzeugende Gründe handelt und urtheilet* (1759) thematisiert.⁸⁴ Es geht ihm hierbei ausdrücklich nicht nur um die Erklärung und »Untersuchung« (100) des im Untertitel abgedruckten Satzes, sondern auch um einige erläuternde Sätze dazu, die im Übrigen die Diskussion zweier gegnerischer philosophischer Lager abbildeten, wie das Vermögen des Menschen einzuschätzen sei, bloß scheinbar freiwillige oder tatsächlich freie Handlungen aufgrund eines freien Willens ausführen zu können. Interessant im Hinblick auf Sulzers Feststellung des ›Paradoxen‹ in seinen aufgeführten Sätzen ist, dass diese Paradoxien in einem Milieu des Antagonistischen und Konkurrierenden entstehen: Er beschreibt die ›gegnerische‹ Ausgangslage zweier »Parteien« (99). Die einen sind Befürworter der »Freyheit«, die anderen nennt Sulzer die »Gegner der Freyheit« (99). Die paradoxen Sätze, auf die er sein erklärtes Bestreben richtet, diese ›aufzulösen‹⁸⁵, was im Hinblick auf die vorliegende Studie als ein sehr bedeutsames Faktum erscheint, drücken insgesamt eher das Verhältnis des Einflusses der Seele und des »Beytritts des Willens« (99) auf vollzogene Handlungen und auch »Urtheile« (99) aus. Dabei ist es dieses Verhältnis und nicht so sehr die immanente Satzstruktur, das Sulzer als ›paradox‹ charakterisiert. Er beschreibt das Paradoxe folgendermaßen:

84 Die hier gewählte Textgrundlage folgt dem Druck der Abhandlung in einer Sammelpublikation *Vermischte philosophische Schriften. Aus den Jahrbüchern der Akademie der Wissenschaften zu Berlin gesammelt*. Leipzig 1773-81. [Nachdruck des Exemplars der Universitätsbibliothek Erlangen, Hildesheim/NewYork 1974].

85 Vgl. Sulzer: Erklärung, S. 100.

Inzwischen geschehen eben diese Handlungen zuweilen nicht nur ohne Beytritt des Willens, sondern gegen das Wohlgefallen der Seele und gegen alle ihre Bemühungen, sie zu verhindern. Auf der anderen Seite geschehen Handlungen, die bloß von dem Gutdünken der Seele abzuhängen scheinen, nicht, so ernstlich auch ihr Wille, sie hervorzubringen, seyn mag. Eben solche Unregelmäßigkeiten kann man auch bey dem Urtheile bemerken. Man hält es für unmöglich eine Sache zu leugnen, wenn man augenscheinliche Gründe hat, sie zu bejahen; und doch giebt es Fälle, wo das Gegentheil geschieht.⁸⁶

Das Paradoxe erfährt hier eine Charakterisierung als »Unregelmäßigkeit« und als Vorkommen im »Geschehen« der Handlung und im »Urtheile« selbst. Es wird eher ein paradoxes Verhalten bzw. ein paradoxes Urteil geschildert und nicht ein paradoxer Satz im Sinne des formallogischen Paradoxons z.B. nach Epimenides.

Wie werden nun weiter das Paradoxe bzw. die »paradoxen Sätze« im folgenden Verlauf der Abhandlung von Sulzer bestimmt?

»Die Auflösung der angezeigten paradoxen Sätze«, verspricht Sulzer, lasse den »physischen Ursprung der Tyranney der Leidenschaften und der unwiderstehlichen Gewalt der Vorurtheile sehr deutlich entdecken. Vielleicht«, so setzt er hinzu, »wird sie uns selbst einige Grundsätze von der Kunst, sich gegen beyde in Sicherheit zu setzen, an die Hand geben« (100).

Der Anspruch seiner Schrift wird klarer, denn es geht ihm hier um eine moralische Richtschnur des Handelns, die aber über das »psychologische Verstehen der Beweggründe des paradoxen Handelns und Urtheilens vollzogen werden soll.

Er beschreibt im Folgenden die Leidenschaften als sich dem Willen und dem Wohlgefallen der Seele widersetzende⁸⁷ und führt dazu einige Fälle der Überlegenheit der Natur des menschlichen Körpers über den menschlichen Willen an wie z.B. beim Gähnen oder bei der »Nothdurft« (103), derer mehr aber bei »Montagne« zu »lesen« seien.⁸⁸

Das Verständnis Sulzers vom Paradoxen kommt vor allem in einigen folgenden Formulierungen zum Tragen: Wie in der vorigen Beschreibung der

86 Sulzer: Erklärung, S. 99.

87 Vgl. Sulzer: Erklärung, S. 102.

88 Vgl. Sulzer: Erklärung, S. 103.

»widersetzenden« Leidenschaften (102),⁸⁹ geht es bei einem, bei dem »zwo Seelen in ihm wohnten, davon eine zu eben der Zeit Gott lobete, da ihn die andere lästerte« (104) um die Frage, wie »eben dasselbe Wesen zu gleicher Zeit zwey einander so gerade entgegengesetzte Dinge thun könnte« (104). Sulzer stellt diesen (psychologischen) Fall des seelischen Zerrissenseins des Menschen wieder als »paradoxen Satze« (104) hin. Das, was er beschreibt, ließe sich jedoch weniger als paradoxe Aussage, deren Wahrheitsgehalt sich unentscheidbar feststellen lässt, lesen, sondern eher lediglich wieder als »paradoxes Verhalten« oder als »zwei paradoxe Urteile« beschreiben. Für die Zwecke dieser Studie ist hier von Bedeutung, dass das *entgegengesetzte* »Thun« »zur gleichen Zeit« stattfindet, denn das wäre aus heutiger Sicht für die Formalisierung eines Paradoxons ein relevantes Kriterium für dessen Bestimmung. Der Mensch, in dem zwei Seelen wohnten, legt das gotteslästerliche Verhalten »in diesen sonderbaren Augenblicken« an den Tag. Ein zeitgleiches Überschneiden zweier Willensbewegungen in demselben Augenblick wird in dem folgenden Beispiel gegeben:

Wir haben gesehen, daß beyde Willen nicht immer auf einander folgen, sondern, daß sie oft neben einander zu gleicher Zeit vorhanden sind; daß man eine Handlung in eben dem Augenblicke, da man sie verrichtet, verabscheuet; daß man die Hand in eben dem Augenblicke ausstrecket, da man sich bestrebet, sie zurückzuziehen. Es ist also offenbar, daß sich dieses Paradoxon nicht durch eine Aenderung der Meynung oder des Sinnes erklären läßt, und daß es hierauf ankömmt, die verborgene Kraft zu entdecken, die uns gegen unser Gutbefinden handeln läßt, und zu sehen, wie sie solches thun könne. (106)

Im Hinblick auf die spezifischen formalen Merkmale des logischen und selbstbezüglichen Paradoxons bei Schillers Ästhetischem deutet sich hier bei

89 Vgl. dazu eine ähnliche Charakterisierung eines Widerspruchs Schillers im 22. Brief, der ebenfalls von Leidenschaften ausgelöst wird. Hier geht es aber nicht um den Widerspruch zwischen Leidenschaft und Moral wie bei Sulzer, sondern dieser wird zum Widerspruch zwischen den Leidenschaften und dem Schönen umformuliert. Dort heißt es »eine schöne leidenschaftliche Kunst ist ein Widerspruch, denn der unausbleibliche Effekt des Schönen ist Freyheit von Leidenschaften«. NA 20, S. 382. (Bei Schiller heißt es, von Sulzer abweichend, weiter: »Nicht weniger widersprechend ist der Begriff einer schönen lehrenden (didaktischen) oder bessernden (moralischen) Kunst, denn nichts streitet mehr mit dem Begriff der Schönheit, als dem Gemüth eine bestimmte Tendenz zu geben.« Ebd.)

Sulzer schon das Aufheben einer sukzessiven zeitlichen Abfolge, was etwa bei einer ›Änderung‹ angezeigt wäre, zugunsten des Prinzips der Gleichzeitigkeit an. Wieder wird in diesem Beispiel das Paradoxe eher in einem sich widerstrebenden, widersprechenden Verhalten gesehen.

Weitere Beschreibungen bei Sulzer geben dem Paradoxon den charakterisierenden Anstrich von etwas »Widersinnigen« (104) und »Widersprechendem« (105) z.B. bei Urteilen. Ein weiteres Beispiel eines »anderen Paradoxon« (106) gibt Sulzer mit dem Folgenden:

Man kann sich vor der Gefahr nicht eher fürchten, bis man sie für wirklich hält. Sobald man sich also fürchtet, glaubet man, daß wirklich Gefahr vorhanden sey. Da nun Furcht da statt findet, wo man von der Sicherheit überzeugt ist, so ist es offenbar, daß diese zwey entgegengesetzten Urtheile zugleich in uns vorhanden sind.⁹⁰

Wichtig in Bezug auf die Annäherung an eine heutige Formalisierung eines Paradoxons ist hier die Aussage, dass das Paradoxe hier schon »zwey entgegengesetzte Urtheile zugleich« bedeutet.

Interessant ist also diese psychologische Komponente des Paradoxons bei Sulzer, bei der es sich weniger um eine paradoxe Aussagenlogik im engeren Sinne handelt, allenfalls um psychologische Erklärungen für vom Menschen getätigte paradoxe Aussagen oder speziell hier, für ein paradoxes ›Urtheil‹.

Seine allumfassende Deutung dieser ›paradoxen‹ Phänomene liest sich dann auch eher wie eine psychologisch moderne Begründung, denn widersprechende Taten zu widerstrebenden Willens- oder Seeleninhalten oder »die mit der Vernunft streitenden Ideen und Empfindungen« (110) haben als Referenzpunkt ins Undeutliche abgesunkene, ›verborgene‹ (110) Kindheitserinnerungen, die die Handlungen unmittelbar überlagern und beeinflussen – ob man es ›will‹ oder nicht.⁹¹ In dieser Erklärung erfährt das Paradoxon bereits bei Sulzer, so könnte man mit Luhmann hier vermuten, den frühen Versuch einer Entparadoxierung über die Prinzipien der Kausalität und der zeitlichen Abfolge, der Sukzessivität.

90 Sulzer: Erklärung, S. 106.

91 Vgl. Sulzer: Erklärung, S. 110. »Man hat oft Neigungen oder Abneigungen, deren Ursachen man vergeblich nachforschen würde, weil sie sich auf eine Idee oder einen Vorfall beziehen, die sich von den Jahren unserer Kindheit herschreiben, und welche die Zeit ganz verdunkelt hat. Dadurch lassen sich viele Paradoxen erklären.« (Ebd.)

Wissenschaftssprachliche Ausdrücke findet man auch bei Sulzer in reichlicher Menge: »Beweis«, »Fälle«, »Untersuchung«, »Schlüsse«, empirische »Fakta«, »Sätze«, »Erklärung«, »Irrthum« und der »langsame Gang der Vernunftschlüsse«.

2.4 Zusammenfassung: Widerspruchsfreiheit in den wissenschaftlichen Konzepten Sulzers und Fichtes

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass für die vorliegende Argumentation die Tatsache wichtig ist, dass Schillers Kenntnis der beiden Schriften Sulzers und Fichtes in der Sekundärliteratur als gesichert gilt und ihm daher die beiden Konzepte des Paradoxons bei Sulzer und der Wechselwirkung, des Widerspruchs, des Zirkels und des Paradoxons bei Fichte vertraut waren. Für den Zusammenhang der vorliegenden Arbeit kann die Darstellung beider Ansätze als exemplarisch verstanden werden. Weitere philosophische und wissenschaftliche Auseinandersetzungen anderer zeitgenössischer Autoren mit eben diesen Denkfiguren mögen Schillers Arbeiten natürlich ebenfalls beeinflusst haben. Ein Nachweis einer etwaigen Aufnahme und, so die hier vorliegende These, kunstvollen Überformung dieser Konzepte in seinen ästhetischen Schriften kann vor dem hier umrissenen Hintergrund philosophischer und wissenschaftstheoretischer Kontexte eher erbracht werden.

Wichtig bei beiden Ansätzen ist die Notwendigkeit der Auflösung von Widersprüchen und Paradoxien, sowohl in der wissenschaftlichen Argumentation und innerhalb von wissenschaftlich aufgestellten Sätzen als auch von paradoxen Urteilen. Die Widerspruchsfreiheit, das »Auflösen« und »Heben« von Widersprüchen, innerhalb des wissenschaftlich aufgestellten Systems von Sätzen gilt Fichte als das oberste wissenschaftliche Prinzip der Wissenschaftlichkeit und ihrer Gesetzmäßigkeiten. Auch Sulzer verspricht »die Auflösung der angezeigten paradoxen Sätze« (100). Der wissenschaftliche Metakommentar begleitet jeweils die Argumentation und zeugt von der ernsthaften Absicht, die Auflösung von Widersprüchen und Paradoxien zu betreiben. Die Auflösung vollzieht sich meistens über kausale Erklärungsmodelle, über das Prinzip der Sukzessivität oder über das Prinzip der Hierarchisierung, aber auch über die Selektion einer Seite eines Widerspruchs, wobei dann die andere Seite außer Acht gelassen wird. Wo keine Widerspruchsfreiheit herbeigeführt werden kann, werden Sätze fallen gelassen mit der Begründung, dass diese sich in ihrer Widersprüchlichkeit

gegenseitig ›aufgehoben‹ haben. Denn der wissenschaftliche Kommentar bzw. die kommentierte Absichtserklärung und die eigene kommentierte (argumentationslogische) Verfahrensweise gehört zur Wissenschaftlichkeit als Zeugnis der eigenen wissenschaftlichen Ernsthaftigkeit ebenso dazu und kann nicht um- oder hintergangen werden.

Darüber hinaus ist Fichte mit seinem Begriff der Wechselwirkung anscheinend überfordert; das dialektische Verfahren wird nicht zugunsten des Differenzen aufsprenghenden Potentials der Wechselwirkung geopfert, sondern eher umgekehrt: die wechselseitige Bestimmung wird nicht weiter thematisiert, da das dialektische Verfahren als wissenschaftliche Methode wie auch später bei Hegel nicht aufgegeben wird. Schiller hat aber offensichtlich kein Problem, genau die Wirkung des Wechsels oder man könnte sagen: das Potential der wechselnden Differenz auf den Punkt zu bringen, denn in den *Ästhetischen Briefen* heißt es: »es ist keines von beidem, weil es beides zugleich ist«. ⁹² Im 15. Brief, worin sich diese Definition findet, geht es ihm aber nicht um die Wissenschaft oder eine wissenschaftlich stringente Argumentation, sondern um die *Kunst*, dort wo der paradoxe Satz ›wirkt‹. ⁹³

Alle wissenschaftssprachlichen Begriffe, die Schiller verwendet, lassen sich schon bei Sulzer und Fichte finden. Im Folgenden sollen die Begriffe *Wechselwirkung*, *Paradoxon*, *Widerspruch* und *Zirkel* in den *Ästhetischen Briefen* einer intensiven Klärung unterzogen werden. Der Begriff ›Zirkel‹, so eine These dieser Arbeit, wird im Kontext Schillers häufig in wissenschaftssprachlicher Hinsicht im Sinne eines (tautologischen) Zirkels benutzt. Unter dieser Perspektive wird die Figur des ›Zirkels‹ in den *Ästhetischen Briefen* näher untersucht werden.

92 NA 20, S. 359 (15. Brief). Vgl auch die Definition der Wechselwirkung im 13. Brief: »Beyde Principien sind einander also zugleich subordiniert und coordiniert, d.h. sie stehen in Wechselwirkung; ohne Form keine Materie, ohne Materie keine Form.« (Ebd., S. 348, 13. Brief).

93 Vgl. zur Unterscheidung von ›dichterischer Paradoxie‹ und der Paradoxie in Philosophie und Wissenschaft um 1800 auch Ferdinand Heinrich Lachmann: *Ueber Paradoxie und Originalität. Zwey philosophische Versuche*. Zittau–Leipzig 1801; http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN647168103&PHYSID=PHYS_0005. Lachmann bezieht sich in seinem Beispiel der ›dichterischen Paradoxie‹ explizit auf Schiller.

3 Sinnprozessieren I: **Wechsel-Lektüren zwischen Rhetorik und Grammatik nach Paul de Man**

Der Sinn der Denkfiguren Paradoxon, Widerspruch, Wechselwirkung und Tautologie geht über eine binäre Formation hinaus: erprozessiert unendlich zwischen seiner Position und seiner Negation oder zwischen zwei Seiten einer Differenz und ist auf diese Weise in der Zirkulation zwischen Referenz und Selbstreferenz unendlich verschoben. Diese Umschreibung ähnelt dem, was Paul de Man mit den »schwindelerregenden Möglichkeiten referentieller Verirrung«¹ angesichts der Unentscheidbarkeit zweier sich wechselwirkend ausschließender Bedeutungen eines Textes formuliert hat. Obwohl es »kein Zeichen ohne Referenten geben [kann]«, spricht er in diesem Fall der wechselweisen Dekonstruktion der Bedeutungen von »der Zwieschlächtigkeit einer Figur, die nach jener Differenzierung schreit, die sie selbst verhindert«², was der Luhmannschen Definition des Paradoxen erstaunlich ähnlich kommt.

Wenn man wie Niklas Luhmann davon ausgeht, dass Sinnfähigkeit auf einer temporären Selektion aus der Possibilität eines Mediums beruht, bei der alle anderen möglichen Formen ausgeschlossen sind, oder anders ausgedrückt, bei der nur die eine Seite der zugrunde liegenden Differenz aktualisiert³ ist und deren andere Seite im Hintergrund abgeblendet ist⁴, so ist

1 De Man: *Allegorien des Lesens*, S. 40.

2 De Man: *Allegorien des Lesens*, S. 42 (beide Zitate).

3 Bei der Theorie Spencer Browns, auf die Luhmanns Theorie der Beobachtung zurückgeht, ist das die Form, in der Semiologie das Bezeichnende des Zeichens und nicht das Bezeichnete (vgl. Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M. 1997, S. 73).

4 Die andere Seite kann der jeweilige Beobachter (1. Ordnung) im Akt der Beobachtung nicht sehen, ebenso wenig die Unterscheidung selbst als auch ihre Kontingenz reflektieren. Den »blinden Fleck« des Beobachtens erster Ordnung kann erst ein Beobachter zweiter Ordnung sehen, der wiederum die andere Seite und die Kontingenz seiner

Sinnverstehen auf zumindest temporäre Eindeutigkeit und Fixierung angewiesen. In der Interpretationshermeneutik, in der z.B. ein Text auf seinen spezifischen Sinngehalt hin in den Blick genommen wird, geschieht das zu meist über die Zuschreibung eines Referenzkontextes.⁵

Dabei ist die Voraussetzung für das ›Verstehen‹ und insbesondere für das hermeneutische Verstehen die strikte Differenz, die Zweigeteiltigkeit der binären Zeichenstruktur, denn nur dort, an der unendlichen »Kluft zwischen Zeichen und Referent«⁶ kann die Interpretation ansetzen und ein verbindendes ›Drittes‹ zwischen dem Text und seiner Bedeutung stiften oder wie Paul de Man es mit Charles S. Peirce deutet: zwischen »dem Zeichen mit seinem Gegenstand« ›insistiert‹ Peirce »auf die notwendige Wirksamkeit eines dritten Elements, des Interpretanten.«⁷

Um die These zu verifizieren, dass die *Ästhetischen Briefe* Sinn durch (literarische) Selbstbezüglichkeit und Prozessualität generieren, wird zunächst nachzuweisen sein, dass die grammatische Lesart des Textes nicht die einzige mögliche Lesart des Textes darstellt und sich neben dem rhetorischen Lektürepotential als kontingent erweist. Zu diesem Zweck werden sein tropologischer Charakter im Sinne einer allgemein darin angelegten *Tropizität*⁸ und seine textimmanente Widersprüche und Zirkelargumentationen untersucht, die die Bestimmtheit seiner Sinnkonstruktionen wieder zurücknehmen. Bei der Darstellung der beiden sich widerstreitenden rhetorischen und grammatischen Lektüren in den *Ästhetischen Briefen* orientiert sich die vorliegende Arbeit ansatzweise an der Analysetechnik Paul de Mans, wie er sie in seiner exemplarischen Interpretation der Kleistschen Erzählung *Über das Marionettentheater* anwendet, und übernimmt insbesondere einige Begrifflichkeiten.⁹

Unterscheidung nicht sehen kann. Zur Beobachter-Theorie der Systemtheorie vgl. z.B. ebd., S. 99ff.

5 Vgl. Wegmann/Kremer: *Ästhetik der Schrift*.

6 De Man: *Allegorien des Lesens*, S. 40.

7 De Man: *Allegorien des Lesens*, S. 38 (alle Zitate).

8 Ein Begriff von Matzner: *Die Poesie der Metonymie*, S. 33 und 51. ›Tropologisches Modell‹ ist ein Begriff von Paul de Man: *Ideologie des Ästhetischen*, S. 169.

9 Vgl. Paul de Man: *Ästhetische Formalisierung*. De Man beschreibt hier das »Paradox der Weisheit, die auf irgendeine Weise jenseits von Erkenntnis und Selbstbewusstsein liegt, die aber nur durch jenen Prozeß erreicht werden kann, den sie angeblich überwinden soll« (206). Interessant ist, dass er im Zusammenhang mit den *Ästhetischen Briefen* am Anfang seiner Kleistanalyse bereits die hier leitenden Begriffe »Paradox«, »Prozeß«, »Formalisierung« und »Tautologie« in eben dieser Reihenfolge ver-

Literarische Texte fokussieren die Beziehung zwischen dem Zeichen und seiner Bedeutung¹⁰ und unterlaufen dabei ihre eigenen konstitutiven Differenzen im Text, indem sie durch den Einsatz von Rhetorik und Tropen Mehrdeutigkeit erzeugen und damit von einer *grammatischen* Lesart abweichen oder diese gar verhindern können. Im Folgenden soll gezeigt werden, dass das, was in den Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* vollzogen wird, im de Manschen Sinne als literarische Kunstpraxis bezeichnet werden kann.¹¹

wendet. De Man selbst plädiert dafür, dass Schillers Texte nicht als Philosophie betrachtet werden sollten (vgl. Anm. 104, Kap. II) De Mans eigene Schillerstudie bezieht sich auf Schillers Text *Vom Erhabenen*. Im folgenden Zitat beschreibt er, wie die Tropizität im Text *Vom Erhabenen* das Erhabene sich selbst ›erreichen‹ lasse, sich also in der Form des Textes wiederhole: »Schiller can then claim that in this negotiation, in this arrangement, where the analogy of danger is substituted for the real danger, where the imagination of danger is substituted for the experience of danger, that this substitution, this tropological substitution, that the sublime succeeds, that the sublime works out, that the sublime achieves itself, and brings together a new kind of synthesis.« (De Man: Kant and Schiller, S. 143). Dieses »Work out«, was Paul de Man für das Erhabene erkennt, was mit Dieter Mersch als ein Effekt des performativen Hervorbrechens beobachtet werden könnte, womit es sich selbst erreicht und spürbar erfahren werden kann, lässt sich in etwa auch auf das Ästhetische in den *Ästhetischen Briefen* übertragen und zeigen. Diese Feststellung, die de Man über den Text *Vom Erhabenen* trifft, könnte als ein Grundprinzip des ästhetischen Schreibens Schillers auch auf dessen weitere ästhetische Texte übertragen werden, wie im Ausblick gezeigt werden soll.

10 Dieser im Vordergrund stehende Fokus auf der ›Beziehung von Zeichen und Bezeichnetem‹ oder auf dem ›Zeichen als solches‹ – also auf seiner Selbstreferenz – entspricht der *Literarizität* oder *Poetizität* (ein Begriff der auf Roman Jakobson zurückgeht) eines literarischen Textes. Vgl. Winko: *Literarizität*, S. 378.

11 Interessant ist, dass Paul de Man in seiner Kleist-Analyse »Ästhetische Formalisierung: Kleists *Über das Marionettentheater*« auf die *Briefe über die ästhetische Erziehung* als eine Art Vorlage für Kleists »Version« eingeht (Paul de Man: *Ästhetische Formalisierung*, S. 207). Paul de Man zufolge erzählt *Über das Marionettentheater* als einer der ersten Texte »in derselben literarischen Tradition« eine Version dessen, »was hinter Schillers Ideologie des Ästhetischen verborgen liegt« (207). Da de Man zu Beginn des Aufsatzes einige Überlegungen zu Schillers *Ästhetischen Briefen* anstellt und eine offenkundige Beziehung zwischen der Kleistschen Erzählung und den *Ästhetischen Briefen* gewählte Verfahren von de Man, das er auf den Text von Kleist anwendet, geradezu an. Sein Verfahren wird auf die folgende Weise charakterisiert: »die Theorie [kann] nie losgelöst von den Texten, an denen sie gewonnen wird, betrachtet werden.« (2) Die *Ästhetischen Briefe*, die in die Kleistsche Erzählung mit eingewebt sind, sind also indirekt an der Theoriebildung de Mans beteiligt.

Um die vorgestellte These, dass die *Rhetorik* und die Tropenbeladenheit des Textes der *Grammatik* (des theoretischen, philosophischen, Bezug nehmenden, referentiellen, faktischen und wörtlichen Textinhalts) der *Ästhetischen Briefe* zuwiderläuft, zu überprüfen, werden in diesem Kapitel seine einzelnen expliziten (und impliziten) argumentativen Textstrategien nachgezeichnet.

Rhetorik ist ein bei de Man sehr spezifisch gebrauchter Begriff, der eine zentrale Funktion in seiner modellhaften und gegensätzlichen Unterscheidung von *Rhetorik* und *Grammatik* innehat. *Rhetorisch* meint in diesem Zusammenhang das entgegengesetzte Pendant zum Begriff *grammatisch*. Dieses Begriffspaar geht auf eine andere Unterscheidung de Mans zwischen »figurativer, konnotativer und metaphorischer Sprache« eines Textes und andererseits seiner »benennende[n], bezugnehmende[n] und wörtliche[n] Sprache« zurück, die der Text »einander antithetisch gegenüberstellen« würde.¹² In der »Welt der Wörtlichkeit«¹³ würde eine Referenzbeziehung zwischen Signifikant und Signifikat des Saussureschen Zeichenmodells vorausgesetzt, die einem Zeichen eine bestimmte, eindeutige und »eigentliche« Bedeutung zuweist. Die »Welt der Figuralität, in der wechselseitige Entsprechung nicht mehr a priori gesetzt ist«¹⁴, ist durch »referentielle Unbestimmtheit«¹⁵ charakterisiert.

Der de Mansche Begriff der *Rhetorik* weist über »die auf eine Technik des Überredens reduzierte Rhetorik«¹⁶ hinaus, wenn er das »Performative« der Tropen und Figuren hervorhebt.¹⁷ Die »Tropen und Figuren [...] sind es, die der Begriff der Rhetorik hier bezeichnet, und nicht die abgeleiteten Bedeutungen von Erläuterung, Redegewandtheit und Überredung«.¹⁸

Als Vorgänger für sein Modell *Grammatik/Rhetorik* nennt de Man unter anderen Gérard Genette und Roland Barthes, aber auch Roman Jakobson und vor allem Charles S. Peirce.¹⁹ Peirce habe bereits für die »Verschiedenheit von Grammatik und Rhetorik«²⁰ plädiert. Bei Peirce finde sich schon der Gedan-

12 Alle Zitate bei de Man: *Ideologie des Ästhetischen*, S. 243.

13 De Man: *Ideologie des Ästhetischen*, S. 248.

14 De Man: *Ideologie des Ästhetischen*, S. 248.

15 De Man: *Ideologie des Ästhetischen*, S. 250.

16 Posselt: *Katachrese*, S. 68.

17 Posselt: *Katachrese*, S. 68ff. Zu einer trennscharfen Unterscheidung zwischen »Figur« und »Tropen« vgl. die mit *Heidelberger Förderpreis für klassisch-philologische Theoriebildung* ausgezeichnete Arbeit von Sebastian Matzner: *Die Poesie der Metonymie*.

18 De Man: *Allegorien des Lesens*, S. 35.

19 De Man: *Allegorien des Lesens*, S. 35ff.

20 De Man: *Allegorien des Lesens*, S. 38.

ke, dass ein Zeichen nicht eine gleich bleibende Bedeutung erzeuge, im Sinne einer ›reinen‹ Grammatik²¹ oder eines eindeutigen Referenzbezuges, sondern nur weitere Zeichen hervorbringe durch seine Deutung und zwar »*ad infinitum*«. ²² Die Logik spielt in diesem Prozess keine unwesentliche Rolle: sie prüft den möglichen Wahrheitsgehalt von Bedeutungen.

Die nachfolgende Analyse der rhetorischen Tropen oder des tropologischen Sprachmodus in den *Ästhetischen Briefen* und die daran anschließende Analyse des massiven Einsatzes an sinnprozessierenden Denkfiguren wie Widerspruch, Paradoxie und Zirkel zielen auf eine Freilegung eines selbstbezüglichen Lektürepotentials, die die Aufmerksamkeit auf die literarische Konstitution des Textes lenkt. Nach dem Verfahren von Paul de Man bei seiner Kleinstanalyse werden dabei zwei sich widersprechende Lektürestränge extrahiert, die sich gegenseitig widersprechen und torpedieren und auf diese Weise das Spiel der Tropen oder das ›Spiel der Signifikanten‹²³ im Text an die Oberfläche treten lassen. Diese beiden einander abwechselnden und sich gegenseitig widersprechenden Lektüren, hier als *Wechsel-Lektüren* bezeichnet, können in den *Ästhetischen Briefen* beobachtet und nachgezeichnet werden. Auf der Ebene einer ›spezifischen Textualität‹²⁴ werden in diese eingeschriebene Gesetzmäßigkeiten aufgezeigt, zu denen sich der Text selbst in einer Weise verhält²⁵, die von Brüchigkeit und Abweichungen geprägt ist. Gesetzte Referentialität erweist sich als kontingent und damit als illusorisch und dient der Produktion von Fiktionalität.²⁶ Indem man diese referentiellen Linien oder ›Setzungen‹²⁷ im de Manschen Sinne (die übrigens sehr den Setzungen der Systemtheorie, wie ›*draw a distinction*‹, ähneln) in den *Ästhetischen Briefen* en détail rekonstruiert, führt dies signifikant zu Brüchen oder Brechungen mit den eigenen Setzungen und evozierten Referenzbezügen, die in dieser unzuverlässigen und brüchigen Form wiederum »referentielle Verirrung« (Paul de Man) erzeugen.

Die Frage, inwieweit diese ›spezifische‹, empirisch erfahrbare und literarische Textualität im Hinblick auf textimmanente Gesetzmäßigkeiten in den *Ästhetischen Briefen* indirekt wieder ›Sinn macht‹, wird im zweiten Analysekapitel *Sinnprozessieren II* zu klären versucht.

21 Vgl. ebd., S. 38.

22 Ebd.

23 De Man *Allegorien des Lesens*, S. 168.

24 Vgl. Horn/Menke/Menke: *Literatur als Philosophie*, S. 13.

25 Vgl. Horn/Menke/Menke: *Literatur als Philosophie*, S. 14.

26 Vgl. Horn/Menke/Menke: *Literatur als Philosophie*, S. 12f.

27 Posselt: *Katachrese*, S. 74ff.

Die Ansicht, dass die Tropizität selbst Sinn stiftend wirken kann, vertritt bereits Paul de Man in seinem Text *Semiologie und Rhetorik* der *Allegories of Reading* bei seiner Darstellung von Prousts *Recherche*²⁸: Was de Man hier als *Grammatikalisierung der Rhetorik* (47) bezeichnet, sei ebenfalls ein spezifisches Merkmal von Literatur, deren rhetorische Techniken und Muster wieder auf Diskurse wie Grammatik und Semiologie reflektieren können.²⁹ Er formuliert noch *ex negativo*: Die Grammatikalisierung der Rhetorik »scheint eine Wahrheit zu erreichen, wenn auch nur auf dem negativen Weg der Aufweisung eines Irrtums, eines falschen Anspruchs« (47).

Dagegen beschreibt de Man die Konsequenz der anderen eigentlich ersten Perspektivrichtung, der *Rhetorisierung der Grammatik*, die »von syntaktischen Paradigmen erzeugte Figuren« (46) meint, die zu »Unbestimmtheit« (47) führen: zu »einer ausgehaltenen Ungewissheit, die zur Wahl zwischen zwei verschiedenen Lektüren unfähig ist« (47).

Man kann die beiden folgenden Analysekapitel dieser Arbeit grob in diese beiden Zielrichtungen einteilen: Im ersten Hauptkapitel geht es dabei um eine *Rhetorisierung der Grammatik* im Paul de Manschen Sinne, insofern zwei unentscheidbare Lektüremodi eine grammatische, »theoretische« Lesart der *Ästhetischen Briefe* verhindern. Das zweite Analysekapitel unternimmt den Versuch einer Art *Grammatikalisierung der Rhetorik*. Diese wird mithilfe systemtheoretischer Prämissen nicht mehr negativ und unter »Suspendierung der Logik«³⁰ formuliert, sondern ermöglicht über die Dualität zweier sich gegenseitig ausschließender und dekonstruktiver Lektüremodi hinaus eine konkrete sinnhafte Einordnung der rhetorischen Ebene des Textes und ihrer spezifischen Funktion für die (Gesamt-)Konzeption der *Ästhetischen Briefe*.

An das skizzierte Vorgehen in den beiden nachfolgenden Kapiteln schließen sich einige wichtige Fragen an, die den Analyseprozess leiten sollen:

Wie geben sich die spezifischen Merkmale des Literarischen in den *Ästhetischen Briefen* zu erkennen? Und wie sieht eine »spezifische« literarische »Textualität« konkret aus? Woran kann man dieses selbstbezügliche Wissen über den eigenen Text und seine immanenten Gesetzmäßigkeiten in den *Ästhetischen Briefen* ausmachen? Welche dieser Gesetzmäßigkeiten gibt es? Lassen sich literarische Praktiken wie 1. verwirrende vorwärts und rückwärts gerichtete textuelle Bezüge (Vor- und Rückschauen) auffinden sowie 2. eine »stete

28 Vgl. De Man: *Allegorien des Lesens*, S. 46ff.

29 Vgl. De Man: *Allegorien des Lesens*, S. 46f.

30 De Man: *Allegorien des Lesens*, S. 40.

Überblendung buchstäblicher und metaphorischer Rede«³¹ (was dem Verfahren de Mans der Analyse der wechselseitig überblendenden Lektürestränge sehr nahe kommt) oder 3. paradoxe Selbstbezüglichkeit und somit die Möglichkeit eines literarischen Selbstbezugs? Was passiert mit den evozierten Referenzkontexten, den Begriffen und Argumentationen in den *Ästhetischen Briefen* und wie gehen sie selbst mit der widersprüchlichen Textanordnung, den ›Abweichungen‹³² von selbstgesetzten Gesetzen³³, aufgestellten Thesen und beabsichtigten Beweisen sowie Wechselwirkungen und Überblendungen oder Brechungen von vorausgesetzten epistemologischen Ordnungen um?

3.1 Die Trope des ›Beweises‹

Der Sinn der *Ästhetischen Briefe* wird am Anfang deklariert als »Beweis«, »daß man, um jenes politische Problem in der Erfahrung zu lösen, durch das ästhetische den Weg nehmen muß, weil es Schönheit ist, durch welche man zur Freyheit wandert.«³⁴ Auch im 10. Brief wird diese Lesart bestätigt, wenn es dort heißt, dass »die Schönheit [...] sich als eine nothwendige Bedingung der Menschheit aufzeigen lassen [müßte]«. ³⁵ Dies, so scheint es auf den ersten Blick, ist das erklärte Ziel der ästhetischen Erziehung in Friedrich Schillers *Ästhetischen Briefen*. So auch im 23. Brief:

Mit einem Wort: es giebt keinen andern Weg, den sinnlichen Menschen vernünftig zu machen, als daß man denselben zuvor ästhetisch macht.³⁶

Die Identifizierung der *Schönheit* mit dem *Ästhetischen* vollzieht sich im Text durch folgende Aussagen: Zum einen wird gesagt, dass bei Schönheit das Gemüt in ästhetischer Stimmung ist,³⁷ und zum anderen, dass der Mensch

31 Ortlieb: Materialität, S. 44.

32 De Man: Allegorien des Lesens, S. 227.

33 Vgl. Horn/Menke/Menke: *Literatur als Philosophie*, S. 14.

34 NA 20, S. 312 (2. Brief).

35 NA 20, S. 340 (10. Brief).

36 NA 20, S. 383 (23. Brief). Vgl. auch den 19. Brief (S. 369f.). Dort wird von einer Behauptung gesprochen, dass das ›Schöne‹ dem Menschen einen Uebergang vom Empfinden zum Denken bahne: (369) und »sie [die Schönheit, Herv. AL] den Denkkraften Freyheit verschafft« (370). Und ›die Schönheit kann ›ein Mittel werden, den Menschen von der Materie zur Form, von Empfindungen und Gesetzen, von einem beschränkten zu einem absoluten Daseyn zu führen‹ (ebd.).

37 Vgl. NA 20, S. 377 (21. Brief).

im Reich der Schönheit ästhetisch wird.³⁸ Die Bezeichnung ›Schönheit‹ wird vom Ende des 20. Briefes an bis zum 22. Brief durch die Bezeichnung des ›ästhetischen Zustands‹ substituiert.

Im 15. Brief der *Ästhetischen Briefe* heißt es dann aber überraschend in einem vollkommen konträren Sinn, dass bereits der auf das Schöne und das Ästhetische ausgerichtete *Spieltrieb* den »Begriff der Menschheit vollende«³⁹ und der Mensch im Spiel »ganz Mensch«⁴⁰ sei. Die zweite These der durch die Schönheit vollzogenen höchsten Vollendung des Menschen⁴¹ verlagert die Zielsetzung der Argumentation dahin gehend, dass Schiller den ästhetischen Zustand nicht mehr als »Bedingung« oder als notwendiges Durchgangsstadium zum vernünftigen Menschen erscheinen lässt, sondern als Endstadium der ästhetischen Erziehung, was in der Forschung, wie bereits dargestellt, kontrovers diskutiert wird.⁴² In diesem der Annahme eines ästhetischen Zwischenzustandes entgegen gesetzten Sinn enden die *Ästhetischen Briefe*, wenn der *ästhetische Staat* im letzten Brief dann auch als der angemessene für die Verwirklichung eines vollkommenen, humanistischen Ideals der menschlichen Bildung angesehen wird und entsprechend an die oberste Stelle rückt.

Das im 2. Brief angekündigte Ziel seines »Beweises«, dass man »durch das ästhetische den Weg nehmen muß, weil es Schönheit ist, durch welche man zur Freyheit wandert«⁴³ wird auch im letzten Satz des 25. Briefes ›boykottiert‹, in dem behauptet wird, dass die Frage nach den *Bedingungen für das Ästhetische* das eigentliche Hauptziel seiner Untersuchung seien:

Es kann, mit einem Wort, nicht mehr die Frage seyn, wie er von der Schönheit zur Wahrheit übergehe, die dem Vermögen nach schon in der ersten liegt, sondern wie er von einer gemeinen Wirklichkeit zu einer ästhetischen, wie er von bloßen Lebensgefühlen zu Schönheitsgefühlen den Weg sich bahne.⁴⁴

38 Vgl. NA 20, S. 385 (23. Brief).

39 Ebd., S. 356 (15. Brief).

40 Ebd., S. 359 (15. Brief).

41 Vgl. insgesamt den 15. Brief in Schillers *Ästhetische Briefen* (NA 20, S. 356ff.) Die »Schönheit«, so heißt es dort z.B., wird redundant auch als »Consummation seiner Menschheit« bezeichnet. (356)

42 Vgl. das Kapitel *Stand der Forschung* in der vorliegenden Arbeit.

43 NA 20, S. 312 (2. Brief).

44 NA 20, S. 398 (25. Brief).

Dem wörtlich angekündigten widerspricht Schillers tatsächlicher Argumentationsgang. Die zwei sich hier widersprechenden Argumentationslinien stellen seine am Anfang angekündigte Beweisführung als ›unwahr‹ oder zumindest irreführend hin. Es macht den Anschein, als ob es womöglich zwei Versionen des Beweises in den *Ästhetischen Briefen* gibt, ein formales Beweisverfahren und eine subversiv dieses Verfahren unterlaufende Argumentationsführung, die den Leser auflaufen lässt. Entweder verwies der Begriff des ›Beweises‹ demnach auf seinen eigenen tropologischen Charakter oder deutete an, dass die *Ästhetischen Briefe* selbst als »Trope eines solchen Beweises«⁴⁵ aufgebaut wären.

Übereinstimmen würde der tatsächliche Argumentationsgang der *Ästhetischen Briefe* mit ihrem angekündigten Beweisverfahren, wenn sich zeigen ließe, dass der ästhetische Staat, der ja als höchste Stufe der Vollendung das ursprüngliche Ziel ablöst, nicht etwas anderes meint als das, was im ersten Ziel ausgedrückt wurde. ›Ästhetischer Staat‹ und ›Freyheit‹ müssten sich als dasselbe Ziel ausweisen lassen. Tatsächlich scheint Schiller einen Begriff zu erfinden, der beide Begriffe des Ästhetischen und der Freiheit miteinander identifizieren lässt: den der »ästhetischen Freyheit«⁴⁶. Das hieße aber zugleich, dass das »Ästhetische« in einem der beiden Fälle rhetorisch, uneigentlich und figurativ gebraucht werden würde. Denn die Bedeutung des ersten Signifikanten ›das ästhetische‹⁴⁷ (2. Brief) unterscheidet sich vom zweiten Signifikanten ›ästhetische Freyheit‹ (21. Brief) genau darin, dass ihm zunächst die Bedeutung der Freiheit fehlt, da er dort gerade als deren Bedingung deklariert wurde. Im zweiten Fall fehlt die Kausalitätsbeziehung, ist die Richtung von Ursache und Wirkung unentscheidbar, scheint in der begrifflichen Identifizierung aufgelöst zu sein. Die Simultanbedeutung des ›Ästhetischen‹ als ›Freiheit‹ erweist sich als ein im Nachhinein hinzugefügter Sinn, denn das ›Ästhetische‹ wurde zuvor gerade von der ›Freiheit‹ differenziert. Der Begriff des Ästhetischen lässt bereits hier erkennen, dass er rhetorisch und figurativ verwendet wird, seine Differentialität gegenüber dem Signifikanten ›Freiheit‹, über die sich seine Bedeutung zunächst konstituiert hatte, wird fallen gelassen. Die Verschiedenheiten werden homogenisiert. Die Identifizierung

45 De Man: *Ästhetische Formalisierung*, S. 210.

46 NA 20, S. 376 (20. Brief).

47 Vermuten könnte man, das sich ›das ästhetische‹ dabei auf das Substantiv ›Problem‹ bezieht, das im Nebensatz zuvor steht: »daß man, um jenes politische Problem in der Erfahrung zu lösen, durch das ästhetische den Weg nehmen muß« (NA 20, S. 312, 2. Brief).

eines Signifikanten, die nach Saussure erst auf der Grundlage seiner Differentialität, der Opposition zu anderen Signifikanten, erfolgt, wird im Falle des ›Ästhetischen‹ problematisch, weil dessen ursprüngliche Opposition zum Signifikanten ›Freiheit‹ aufgegeben wird. Die ›Verwischung‹ der Grenze des vorher exakt markierten Unterschieds zwischen beiden Signifikanten lässt das ›Ästhetische‹ selbst als je unterschiedlichen Signifikanten auftreten. In diesem Beispiel deutet sich bereits an, dass es eine eindeutige, wörtliche Referenzbeziehung zwischen dem ›Ästhetischen‹ und seinem Bedeuteten nicht gibt.⁴⁸ Es wird an späterer Stelle konkreter noch veranschaulicht werden, auf welche Weise diese wechselseitigen Verweisungen der Signifikanten alles amalgamieren, die zunächst unterschieden und mit bestimmtem, weil in Differenz zu etwas anderem stehenden Sinn versehen werden, allen zuvor bestimmten Sinn wieder aufheben, in dem der eine Signifikant im anderen aufgelöst wird und umgekehrt.

Entweder ist der ›Beweis‹ eine Trope, dessen Bedeutung hier nicht in einem formalen, sondern einem eher ironischen Sinne gebraucht wird, und eher vom »Verlust seiner hermeneutischen Kontrolle«⁴⁹ als von ihrer Bestätigung erzählt, oder aber das ›Ästhetische‹ ist es, das das Beweisverfahren im Sinne des Axioms zwar bestätigt, jedoch an eindeutiger semantischer Identität einbüßt. Wenn aber die Begriffe eines Beweises nicht kohärent gebraucht werden, ist das ganze Beweisverfahren in (argumentations-)logischer Hinsicht ungültig. Wenn das Ästhetische wieder axiomatisch zugleich Freiheit bedeutet, braucht man den Beweis, dass aus dem Ästhetischen Freiheit folgt, nicht zu führen. Denn das hieße so viel wie: Das Ästhetische ist die Bedingung der Freiheit, weil es selbst Freiheit ist. Dieser Beweis wäre tautologisch.

In Bezug auf die Freiheit ›verstrickt‹ sich der Text überdies in einen weiteren Widerspruch. Am Anfang des 20. Briefes schreibt Schiller:

48 Vgl. Wilkinson/Willoughby: *Schillers Ästhetische Erziehung*, S. 54. Die Autoren gaben sich die Aufgabe: ›Gesamt-“einfach‹ festzustellen, was gemeint ist – sei es mit einem einzelnen Wort, indem man sein Vorkommen in einer Vielfalt von Zusammenhängen vergleicht«, und dabei machten sie es sich »sehr schnell zur Gewohnheit, auf der Suche nach Erleuchtung hin und her zu blättern und zur Aufhellung eines Begriffs viele Stellen miteinander zu vergleichen. Dabei muß man für andere Beziehungen als rein logische aufgeschlossen bleiben: für einfache Wiederholung eines Wortes [...] bzw. desselben Begriffs – in modifizierter Form; für Ähnlichkeiten und Parallelen« (ebd.).

49 De Man: *Ästhetische Formalisierung*, S. 210.

Daß auf die Freyheit nicht gewirkt werden könne, ergibt sich schon aus ihrem bloßen Begriff; [...].⁵⁰

Dass es keine Wirkungen auf die Freiheit gibt oder dass sich auf die Freiheit durch etwas anderes keine Wirkung erzielt werden kann, lässt sie als eine Art Absolutes oder Unantastbares erscheinen, sagt dieser Satz aus.

Unmittelbar darauf folgt eine Aussage, die der ersten eindeutig widerspricht, die sich jedoch als Folge der ersten aus gibt:

daß aber die Freyheit selbst eine Wirkung der Natur (dieses Wort in seinem weitesten Sinne genommen) [...] sey, daß sie also auch durch natürliche Mittel befördert und gehemmt werden könne, folgt gleich nothwendig aus dem vorigen.⁵¹

Die Natur kann hier also doch auf die Freiheit wirken, indem sie sie »befördert« oder »hemmt«, d.h. auf ihren Zustand wirken kann, diesen verändern kann. Mit der einen Gegensatz ausdrückenden Partikel »aber« scheint der Widerspruch sich als solcher auszuweisen, wird jedoch wieder zurück genommen durch die Aussage, dass er aus der »vorigen« Aussage »nothwendig« hervorgeht. Dies ist ein offener logischer Fehlschluss. Der Nebensatz »folgt gleich nothwendig aus dem vorigen« könnte sich aber auch darauf beziehen, dass aus der Setzung »Freyheit sey eine Wirkung der Natur« »nothwendig« »folgt«, dass auch durch »natürliche Mittel« auf sie »gewirkt« werden könnte. Die intratextuellen referentiellen Bezüge untereinander sind unklar und verwirrend, ein Widerspruch zwischen der ersten und der zweiten Aussage ist in jedem Fall erkennbar, er ist nur schwer zu lokalisieren. Ein »Beweis«, der aufstellen würde, dass Schönheit zur Freiheit führt, wie z.B. noch einmal im 19. Brief behauptet wird, wo im Text die Aussage aufgestellt wird, dass »sie [die Schönheit, Herv. AL] den Denkkraften Freyheit verschafft«⁵², würde der Aussage, dass Natur bereits Freiheit bewirke, ebenfalls widersprechen. Der »Beweis« würde durch seine widersprechenden Aussagen ad absurdum geführt.

Um zurück auf die Kommentare Schillers zu kommen, – oder sollte man wohl eher sagen, des textimmanenten »fiktiven« und figurativen Erzählers⁵³,

50 NA 20, S. 373 (20. Brief).

51 NA 20, S. 373 (20. Brief).

52 NA 20, S. 370 (19. Brief).

53 Vgl. Peter Wenzel: Zu den übergreifenden Modellen des Erzähltextes. In: Wenzel (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse*, S. 5-22, hier S. 13. Die Erzähltextanalyse unterscheidet

›Briefeschreibers‹ oder ›Kommentators‹, angesichts der mehrdeutigen Funktionen der *Ästhetischen Briefe*, Beweisverfahren und ironische Erzählung eines Beweises zugleich zu sein, – sie suggerieren bis zuletzt, dass die vorherigen Ausführungen im Dienste des Beweises standen, wie er am Anfang formuliert war. Man könnte sagen, der ›Briefeschreiber‹ oder ›Kommentator‹, wie er im Folgenden hier bezeichnet werden soll, trägt selbst »figurative« oder »metafigurative« Züge, da »der Text nicht praktiziert, was er predigt.«⁵⁴ Schon Wilkinson und Willoughby haben die Fiktionalität des Kommentars und des Lesers gesehen und beide folgendermaßen beschrieben:

det »fiktiver Erzähler« und »realer Autor« (6), das wäre in Fall der Philosophie Schiller als der Verfasser der Briefe. Der ›Briefeschreiber‹ könnte aber auch als eine Art »unzuverlässiger Erzähler« in höchstem Maße gelten (vgl. ebd. S. 13). Es gibt laut Wenzel ebenfalls den »fiktiven Adressaten« (6) oder »narratee« (6), der »in manchen Erzähltexten unter Formeln wie ›mein geneigter Leser‹ auch explizit in Erscheinung tritt«. In den *Ästhetischen Briefen* ist der Leser in der Anrede »Sie« oder »Ihnen« zu finden. Es findet anscheinend ein Dialog mit dem Leser in den Briefen statt, z.B. soll dieser »einige Nachsicht zu statten« kommen lassen (1. Brief) oder der Leser »möchte« etwas »einwenden« (23. Brief). Es könnte sich also um einen »impliziten Leser« handeln (»ein auf Wolfgang Iser zurückgehender Begriff (1976 [.]), meint die im Text vorgezeichnete Leserrolle«, ebd., S. 13). Der ›Briefeschreiber‹ könnte ebenfalls als »impliziter Autor« (engl. »implied author«, ebd., S. 12ff.) in Erscheinung treten. Für die Einführung dieser beiden Begriffe spricht zum einen, dass zwischen der Kommunikationsabsicht eines Autors [...] und der tatsächlich im Text ausgedrückten Botschaft [...] ebenso wie zwischen dem Textverständnis der realen Leser [...] und der im Text vorgezeichneten Leserrolle [...] erhebliche Diskrepanzen bestehen können. Zum anderen ist klar, dass der Autor durch eine bestimmte Gestaltung des Textganzen [...] sowohl den Erzähler [...] als einen unzuverlässigen Erzähler (unreliable narrator) entlarven als auch den fiktiven Adressaten [...] ironisieren kann, so dass eine Unterscheidung aller dieser Positionen notwendig wird.« (13) Wahrscheinlich könnte man alle diese messbaren Kriterien der Erzähltextanalyse auf die *Ästhetischen Briefe* einmal anwenden und würde bei einigen Positionen fündig. Hier wird das Modell des ›fiktiven‹ oder ›unzuverlässigen Erzählers‹ verwendet, eine Fiktionalität des Autors hatten schon Wilkinson und Willoughby erkannt, vgl. Anm. 55, Kap. 3. Die Frage wäre, ob es sogar zwei Rollen gibt, den ›impliziten Autor‹, der moderierend das ›vernünftige Beweisverfahren‹ aufrechterhalten möchte und einen derangierenden unzuverlässigen Erzähler, der subversiv argumentiert und für Verwirrung sorgt. Auch der Begriff der ›Mehrsträngigkeit‹ aus der Erzähltextanalyse würde sich für die sich ›überlagernden‹ narrativen Strategien anbieten (vgl. Anglet: Zwischen den Kraftfeldern ästhetischer, politischer und philosophischer Diskurse). Dieser Frage kann im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht ausführlich nachgegangen werden.

54 De Man: *Allegorien des Lesens*, alle Zitate auf S. 44f.

Durch diesen Akt der künstlerischen Gestaltung wird alles verwandelt: persönliche Briefe in eine Abhandlung altüberlieferter epistolarer Form; der erlauchte Empfänger in einen fiktiven Gönner, mit dem sich der Leser identifizieren kann^[.]; das empirische »Ich« des Verfassers in das fiktive »Ich« des Rhetorikers.⁵⁵

Noch im 23. Brief behauptet z.B. der ›Kommentator‹, dass »nur aus dem ästhetischen, nicht aber aus dem physischen Zustande der moralische sich entwickeln kann.«⁵⁶ Im 25. Brief stellt er analog die »Behauptung«⁵⁷ auf, dass es in den Briefen zuvor die ganze Zeit um denselben ›Beweis‹ ging, einen Weg *durch* die Schönheit zu beweisen. Diesen modifiziert er jetzt aber explizit in einen ›Weg‹ *zur* Schönheit und dem Ästhetischen:

Es kann, mit einem Wort, nicht mehr die Frage seyn, wie er [der Mensch, Herv. AL] von der Schönheit zur Wahrheit übergehe, die dem Vermögen nach schon in der ersten liegt, sondern wie er von einer gemeinen Wirklichkeit zu einer ästhetischen [...] den Weg sich bahne.⁵⁸

In dieser Behauptung lassen sich zwei Aspekte ihrer offenbar tropologischen Verwendung finden:

Erstens wird der am Anfang der *Ästhetischen Briefe* ursprüngliche und angekündigte ›Beweis‹ hier retrospektiv in eine ›Frage‹ umgedeutet, die von nun an eine andere argumentative Zielrichtung einschlägt und die im Grunde auch schon durch die axiomatische Feststellung von der Identität des Ästhetischen und der Freiheit im 20. Brief vorwegnehmend beantwortet wurde.⁵⁹

Zweitens wird der Begriff ›Freiheit‹ an dieser Stelle einfach durch den Begriff ›Wahrheit‹ ersetzt. ›Freiheit‹ ist der Begriff, den der Leser eigentlich erwartet; hier taucht aber stattdessen der Begriff der ›Wahrheit‹ auf. Es wurde im Text zuvor zu keinem Zeitpunkt darauf hingewiesen, dass es in der

55 Wilkinson und Willoughby: *Schillers Ästhetische Erziehung*, S. 64.

56 NA 20, S. 385 (23. Brief).

57 Vgl. Luserke-Jaqui: *Friedrich Schiller*, S. 254. Dieser Begriff entstammt den *Ästhetischen Briefen* (NA 20, S. 309).

58 NA 20, S. 398 (25. Brief).

59 Vgl. den 20. Brief, in dem der Text den ästhetischen Zustand als solchen deklariert, der durch bloße Bestimmbarkeit, durch Aufhebung aller Bestimmung und dadurch Freiheit von Bestimmung zeigt, das Gemüt frei sein lässt von physischer und moralischer Nötigung. Diese Stimmung des Gemüts ist die »freye Stimmung« (NA 20, S. 375). Dies setzt er aber axiomatisch dadurch, dass er das als »ästhetische Freyheit« in einer Fußnote des 20. Briefes definiert.

Beweisführung ebenfalls um den Begriff der ›Wahrheit‹ gehen sollte. Diese Behauptung bezieht sich explizit, aber es muss hinzugefügt werden, nur *vermeintlich*, auf das ›Ausgangsaxiom‹ des Beweises zurück. Die Bezugnahme auf das Ausgangsziel entpuppt sich an dieser Stelle als die tropologische Inszenierung eines vermeintlichen Rückverweises auf den Anfang des Textes. Es handelt sich hier also um zwei unterschiedliche ›ursprüngliche‹ Beweise, die so tun, als wären sie derselbe.⁶⁰

Im Brechen der Erwartung des Lesers oder in der »erwartbaren Unerwartbarkeit«⁶¹ kann man typische Merkmale von Literatur und von Literarizität entdecken, ebenso wie in dem Faktum der *Mehrdeutigkeit* des ›Beweises‹. Weitere Kennzeichen von Literarizität drücken sich in dem unangekündigten und unkommentierten Umformulieren der Ausgangshypothese als eine Technik des verwirrenden Bezugnehmens im Text aus; hierbei handelt es sich erzähltheoretisch um eine verwirrende Rückschau. Indem der ›Kommentator‹ neben dieser Ersetzung, ohne weitere Erklärung die Ausgangsthese der ›Untersuchung‹ kurzerhand gegeneinander austauscht, weicht er von seinen ursprünglichen selbst aufgestellten Hypothesen und Gesetzmäßigkeiten ab, die er im Beweis zu erbringen suchte (Schönheit ist die Bedingung für Freiheit), und verleiht der Untersuchung eine vollkommen andere und neue Zielrichtung, die als Frage formuliert ungefähr folgendermaßen lauten könnte: Was ist die Bedingung von Schönheit oder des Ästhetischen?

Die explizite Abänderung des ursprünglichen ›Beweises‹, dass die Schönheit eine Bedingung der Freiheit ist (2. Brief), in die ›Frage‹, wie der Mensch »von einer gemeinen Wirklichkeit zu einer ästhetischen [...] den Weg sich bahne« (25. Brief), gestaltet sich dabei als ein rhetorisches Ablenkungsmanöver, durch das nicht nur ein Widerspruch offen zugegeben wird, sondern das zugleich einen anderen impliziten Widerspruch verdecken soll: den Widerspruch zwischen zwei differenten Ausgangsthese des Textes – nämlich

60 Der ›Kommentator‹ suggeriert konsequent die Vermittlung von Stringenz und Kohärenz seines Beweisverfahrens in den *Ästhetischen Briefen* und einer eindeutigen Zielrichtung, indem er beispielsweise im 15. Brief »verspricht«, seinem »Ziel« »immer näher zu kommen« (NA 20, S. 355), obwohl die ›andere‹ Beweisführung schon von diesem Brief an anfängt, sich konsequent in das Textgefüge mit hineinzuwoben.

61 Gerhard Plumpe: Kunst ist Kunst. Vom Subjekt zur Tautologie. In: *Symptome. Zeitschrift für Epistemologische Baustellen* 6 (1990), S. 66-75, S. 74. (Vgl. die Verfasserin: Sinn, S. 408.)

zwischen »Freiheit« und »Wahrheit«. ⁶² Wieder erscheint die wörtliche Argumentation des Beweises subversiv unterlaufen durch die Identifikation mit einem ganz anderen Beweis, wodurch der Beweis selbst als Trope mehrdeutig und unbestimmt erscheint, da er anscheinend zwei oder gar mehr Versionen desselben Beweises zu beinhalten scheint. Die Umdeutung des Ausgangsziels als Frage nach der Bedingung von Wahrheit lassen ihn oder aber den späteren Kommentar als nicht wörtlich gemeint dastehen. Die ausdrückliche und explizite Veränderung der Fragestellung zu der Bedingung von Schönheit bezieht sich nicht auf die zu Anfang der Briefe tatsächlich gestellte Beweisführung, sondern auf eine von dieser abweichenden Version. Es stellt sich die Frage, ob der Kommentar, der einen kohärenten Zusammenhang der Argumentation suggeriert, indem er sich formal auf eine Ausgangsfrage mit expliziter Begründung der Verlagerung der Fragestellung bezieht, überhaupt mit dem Beweisverfahren, das angekündigt wurde, übereinstimmt. Inhalt des Kommentars und des praktizierten ›Beweises‹ sind divergierend, deuten mit Paul de Man ›unentscheidbar‹ auf den rhetorischen Charakter des einen oder anderen hin. Paul de Man beschreibt das Kalkül solcher narrativen Formen wie folgt:

Beide Formen wechseln einander beständig ab und schlingen sich auf kürzestem narrativem Raum ineinander. ^[.] Das Resultat ist eine kalkulierte Vordergrundstellung des Erzählers [...]. ⁶³

Denn das, was dieser »tatsächlich erzählt, unterscheidet sich beträchtlich von dem, was er zu erzählen ankündigt.« ⁶⁴ Der Kommentar verstößt offenkundig gegen die eigenen und von ihm selbst geforderten formalen Gesetzmäßigkeiten seines angekündigten ›Beweises‹ am Anfang der *Ästhetischen Briefe*.

Der Kommentator, der zwar immer wieder nach der Rechtmäßigkeit seines argumentationslogischen Vorgehens fragt und dieses auch hinterfragt,

62 Vgl. Zelle: Über die ästhetische Erziehung, S. 426. Schiller »löse« einen Widerspruch, »indem er neuen schafft« (ebd.). Bereits Wilkinson und Willoughby schrieben: Schiller gelange »zu einer scheinbaren Lösung [...], die dann im weiteren Fortgang Probleme von größerer Kompliziertheit verrät« (Wilkinson/Willoughby: *Schillers Ästhetische Erziehung*, S. 63). Alle Autoren beziehen sich dabei anscheinend auf einen Kommentar in den *Ästhetischen Briefen*, der diese Lesart sogar selbst nahe legt: »Indem ich aber durch diese Erklärung einem Einwurfe zu begegnen suche, habe ich mich, wie es scheint, in einen andern verwickelt« (NA 20, S. 370, 19. Brief).

63 De Man: *Ästhetische Formalisierung*, S. 216.

64 De Man: *Ästhetische Formalisierung*, S. 219.

entpuppt sich aber freiwillig oder unfreiwillig selbst als eine Art höchst unzuverlässiger Erzähler, dessen Gegenstände sich mit de Man gesprochen seiner ›hermeneutischen Kontrolle‹ entziehen.

Es sei hier angemerkt, dass die *Ästhetische Briefe*-Forschung sich nur auf den durch den ›Kommentator‹ expliziten und kenntlich gemachten Widerspruch der *Ästhetischen Briefe* bezieht, als Widerspruch zwischen der (politischen) Funktion der Kunst, zur (menschlichen) Freiheit zu führen, und dem Ziel des Ästhetischen als autonomer Selbstzweck. ›Der Kommentator‹ wird als Autor und Autorität sowie *sein* ›Beweis‹ wird auf der Grundlage von ›epistemologisch gesicherter Überzeugung‹⁶⁵ faktisch ernst genommen und dementsprechend auch alle referentiellen Bezüge. Damit *glaubt* man ihm als Autorität, die zu wissen scheint, was sie gleichzeitig tut, da er sich auf Referenzen wie zum Beispiel das ›Kantische System‹ als Garanten seiner verbürgten Glaubwürdigkeit⁶⁶ im ersten Brief bezieht. Interessant ist, dass es am Anfang heißt, dass es »größtentheils Kantische Grundsätze sind, auf denen die nachfolgenden Behauptungen ruhen werden.«⁶⁷ Hier steht »ruhen« und nicht »beruhen«, was wohl nicht heißen soll, dass sie sich aus Kants Grundsätzen entwickelt haben. Es ist eine sehr poetische Formulierung, die viele Assoziationen hervorruft, wie »Stillstand« oder »ausruhen« auf der angeführten Autorität.⁶⁸ ›Schiller‹ gibt aber gleich auf der ersten Seite in dem unmittelbaren Satz zuvor die Erklärung über die Produktionsbedingungen seines Textes ab, dass auf jegliche Referenz auf ›Autorität‹ und ›fremde Stärke‹ verzichtet und alles Folgende ausschließlich aus dem Selbstbezug ›geschöpft‹ wurde:

Meine Ideen, mehr aus dem einförmigen Umgange mit mir selbst als aus einer reichen Welterfahrung geschöpft oder durch Lektüre erworben, werden ihren Ursprung nicht verläugnen, werden sich eher jedes andern Fehlers als der Sektiererey schuldig machen, und eher aus eigener Schwäche fallen, als durch Autorität und fremde Stärke sich aufrecht erhalten.⁶⁹

65 Ausdruck von Paul de Man in: *Ästhetische Formalisierung*, S. 218.

66 De Man: *Ästhetische Formalisierung*, S. 217.

67 NA 20, S. 307 (1. Brief).

68 Vgl. die verschiedenen Bedeutungen von »ruhen« in Jacob Grimm/Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. Achter Band (R-Schiefe). Bearbeitet von und unter Leitung von Dr. Moriz Heyne. Leipzig 1893, S. 1427-1431. Dort wird mehrfach auf Verwendungswesen des Wortes bei Schiller hingewiesen.

69 NA 20, S. 309 (1. Brief).

Gleich anschließend formuliert er die oben zitierte Textstelle mit dem vermeintlichen Bezug auf Kant:

Zwar will ich Ihnen nicht verbergen, daß es größtentheils Kantische Grundsätze sind, auf denen die nachfolgenden Behauptungen ruhen werden; aber meinem Unvermögen, nicht jenen Grundsätzen schreiben Sie es zu, wenn Sie im Lauf dieser Untersuchungen an irgend eine besondere philosophische Schule erinnert werden sollten. Nein, die Freyheit Ihres Geistes soll mir unverletztlich seyn. Ihre eigne Empfindung wird mir die Thatsachen hergeben, auf die ich baue, Ihre eigene freye Denkkraft wird die Gesetze diktiren, nach welchen verfahren werden soll.⁷⁰

Einige Widersprüche im »Lauf dieser Untersuchungen« seien nur am Rande erwähnt: Er widerspricht der Aussage zuvor, sich nicht durch ›Autorität‹ ›aufrechtzuerhalten‹, scheinbar damit, dass seine Behauptungen auf Kantischen Grundsätzen ›ruhen werden‹, wobei er dies aber wieder umschwenkend vehement dementiert (›Nein‹), da er nur vom (impliziten) Leser die ›Gesetze‹ erwartet, auf deren Boden er sein Fundament bauen kann. Die Nennung Kants erweist sich anstatt einer die Glaubhaftigkeit garantierende Referenz⁷¹ als die Trope einer Referenz auf (philosophische) Autoritäten. Es heißt dort, falls der Fall in den folgenden »Untersuchungen« auftreten sollte, dass man an eine »besondere philosophische« Autorität »erinnert werden sollte«, wäre die Durchführung seiner Absicht missglückt und gelte als Zeichen seines »Unvermögens«.

Das Wort »ruhen« zeugt also eher von einem *metaphorischen* und nicht von einem *referentiellen* Gebrauch, der eher verwirrt, als dass er erklärt. Die verbürgte Autorität des ›Briefeschreibers‹ durch seine Referenzen leidet sowohl bei der Ironisierung der Verlässlichkeit dieser, als auch aufgrund der Selbstanzeige des nicht verhohlenen und expliziten eigenen ›Unvermögens‹.

So kann das Wort »ruhen« hier als ästhetische Form für die Instabilität des Sediments von wissenschaftlicher und philosophischer Erkenntnis gedeutet werden; Paul de Man formuliert es für die Kleistsche Erzählung folgendermaßen:

70 NA 20, S. 310 (1. Brief).

71 Vgl. de Man: Ästhetische Formalisierung, S. 211.

Der Boden [...] ist nicht der Boden stabiler Erkenntnis, sondern eine andere Anamorphose des Fadens, durch die er zur Asymptote einer hyperbolischen Trope wird.⁷²

Für Paul de Man steht der Text selbst für

das Transformationssystem, die Anamorphose des Fadens, wenn er sich dreht und in die Tropen [...] windet.⁷³

Der ›Faden‹, der durch die Argumentation der *Ästhetischen Briefen* führt, gleicht insgesamt jener von de Man beschriebenen *Anamorphose*, anstatt als ein ›roter‹ oder linearer Faden erkennbar zu sein. Wilkinson und Willoughby beschreiben die ›Bewegung‹ von Schillers Schreibstrategie als ›kreisförmig‹.⁷⁴

Dieser »Faden« durch das ganze Labyrinth der Aesthetik⁷⁵, dessen Existenz der ›Kommentator‹ im 18. Brief beschwörend verkündet, läuft daher durch sein Sich-Verlaufen in Sackgassen und Irrwegen des ›Labyrinths‹ immer auch Gefahr »abzureißen«.

Ich nehme den Faden meiner Untersuchung wieder auf, den ich nur darum abgerissen habe, um von den aufgestellten Sätzen die Anwendung auf die ausübende Kunst und auf die Beurtheilung ihrer Werke zu machen.⁷⁶

Hier, am Anfang des 23. Briefes gibt der Kommentator, wie es scheint, erst im Nachhinein zu, den ›Faden der Untersuchung‹ zwischenzeitlich ›abgerissen zu haben‹. Wo und wann das passiert sein soll, lässt er im Unklaren.

Alle bisherigen Beobachtungen scheinen darauf hinzuweisen, dass der ›Beweis‹ eher »eine – sehr vertrackte – Geschichte oder Trope eines solchen Beweises«⁷⁷ ist, und dass sein ›Beweisführer‹ gelassen seiner eigenen Inszenierung mit dem Titel ›Beweis‹ zuschaut und dessen unzuverlässigen Ausführungen und widersinnigen Kommentare außerdem zusätzlich seine eigene Autorität in diesem ›Verfahren‹ anzweifeln lassen, was den figurati-

72 De Man : *Ästhetische Formalisierung*, S. 230.

73 De Man : *Ästhetische Formalisierung*, S. 228.

74 »Wir wollten vielmehr die Aufmerksamkeit auf die Gesamtbewegung von Schillers Strategie lenken, eine Strategie, die nicht linear, sondern kreisförmig vorgeht.« Wilkinson/Willoughby: *Schillers Ästhetische Erziehung*, S. 57. Wilkinson und Willoughby sprechen in diesem Zusammenhang auch von einer ›Verzögerungstaktik‹ Schillers (vgl. ebd.).

75 NA 20, S. 366 (18. Brief).

76 NA 20, S. 383 (23. Brief).

77 De Man : *Ästhetische Formalisierung*, S. 210.

ven oder metafigurativen Charakter des Kommentators weiter unterstreicht. Dieses vorgeblich theoretisch fundierte und wissenschaftliche Beweisverfahren, das auf sprachlichen Grundsätzen wörtlicher und eindeutiger Zuschreibungen ›beruhen‹ sollte, lässt angesichts der vielen rhetorischen Kunstgriffe und *Finten*⁷⁸, die Uneindeutigkeit hervorrufen, berechnete Zweifel an dessen ›Wahrhaftigkeit‹ und Glaubhaftigkeit zu. Referentielle Verweise im Text, wie das Kantische System, haben dabei eher den Charakter von Figuren und *Gemeinplätzen* (Paul de Man), deren Referenz aufgeschoben wird,⁷⁹ anstatt den Boden für die zweifelhaften Erkenntnisse zu bilden, die der Text präsentiert. Paul de Man versteht den Kommentar der Forschung auf bestimmte Topoi wie »die Idee einer teleologischen und apokalyptischen Geschichte des Bewußtseins«⁸⁰ als Reaktion auf die Verführung durch ihren modellhaften Charakter.⁸¹ Bei Schiller wird auch besonders auf das teleologische Drei-Schritt-Modell und den Kant-Kontext eingegangen, über deren Deutung aber genau dieselbe Uneinigkeit herrscht, wie sie der Text vorzeichnet. Diese Topoi sorgen aber in einem

verwirrenden und rätselhaften Kontext [...] für eine Enklave des Vertrauten, inmitten einer unheimlichen Szenerie aus Extravaganzen und Paradoxien bieten sie eine Verankerung im Gemeinplatz.⁸²

Der ›ästhetische Staat‹ kann durch seine isolierte und voraussetzungslose Stellung am Ende dabei ebenfalls als *Scheinschluss* gelten, auch ein Begriff de

78 Durch »einen beständigen Wechsel von Finten und wirklichen Schlägen« wird der Leser »in die Irre« geführt, »um seine Kontrolle sicherzustellen, bedarf der Autor der Verwirrung des Lesers. Lesen ist einem Gefecht vergleichbar, dessen Kämpfer über die Realität oder Fiktionalität ihrer Äußerungen streiten, über die Fähigkeit zu entscheiden, ob der Text eine Fiktion oder eine (Auto-)Biographie, eine Erzählung oder historisch, spielerisch oder ernsthaft sei.« (Paul de Man: *Ästhetische Formalisierung*, S. 224)

79 »Es geht nicht darum, ob man eine Aussage des Textes glaubt oder ablehnt, sondern ob man diesem Moment eine referentielle Funktion zugesteht, so daß er wahr oder falsch sein kann, oder ob man ihn als eine rhetorische Funktion behandelt, so daß der unumgängliche Moment der Referenz aufgeschoben wird« (Culler: *Dekonstruktion*, S. 284).

80 Alle Zitate bei de Man: *Ästhetische Formalisierung*, S. 209.

81 Vgl. de Man : *Ästhetische Formalisierung*, S. 209.

82 De Man : *Ästhetische Formalisierung*, S. 209.

Mans,⁸³ der aufgrund einer angeblichen Kant-Referenz besonders zu Spekulationen über seine Bedeutung einlädt.⁸⁴

Von der ›Beweisführung‹ an sich existieren in den *Ästhetischen Briefen* verschiedene Versionen.

Im zehnten Brief schreibt Schiller »mit einem Wort: die Schönheit müßte sich als eine nothwendige Bedingung der Menschheit aufzeigen lassen«⁸⁵ und im 23. Brief erscheint die Zielsetzung des Beweises wieder etwas anders gelagert, denn nun geht es um die Bedingung von Vernunft, die im Ästhetischen gesehen wird:

Mit einem Wort: es giebt keinen andern Weg, den sinnlichen Menschen vernünftig zu machen, als daß man denselben zuvor ästhetisch macht.⁸⁶

Der ›Beweis‹, das ist festzuhalten, wird in mehreren Versionen ausgeführt, man könnte schon sagen, *aufgeführt*, obwohl sie alle als derselbe ausgegeben werden. Wenn alle diese Versionen mit dem ursprünglichen Ziel des Beweises identisch sein sollen – sie sind es häufig zumindest im Hinblick darauf, dass das Schöne eine Bedingung, ein ›Durchgang‹ für die jeweils anderen Begriffe ist – so stehen sie dennoch im Widerspruch zur späteren Zielverlagerung des Beweises im 25. Brief. Die Zielverlagerung beruht auf einer weiter sich fortsetzenden Identifizierung immer neuer und anderer Signifikanten mit dem

83 Paul de Man umschreibt diesen Begriff in Kleists *Über das Marionettentheater* folgendermaßen: »Es konnte sehr leicht in Vergessenheit geraten, wie wenig dieser Schein-schluß mit dem Rest des Textes gemein hat und wie spöttisch beziehungslos er sich zu allem verhält, was im Text vorangeht« (De Man: *Ästhetische Formalisierung*, S. 209).

84 Was Paul de Man für Kleists Text formuliert, könnte man ebenso gut auf Schillers Text übertragen: »Kleists *Über das Marionettentheater*. Dieser Text hat, vor allem aber nicht nur in Deutschland, eine Tradition von Interpretationen ausgelöst, die reich genug ist, um mindestens eine Anthologie von literaturwissenschaftlichen Aufsätzen zu ergeben [...] Doch trotz der Aufmerksamkeit, die er auf sich gezogen hat, blieb er seltsamerweise ungelesen und rätselhaft. Er gehört zu den Texten derjenigen Periode, der unsre Moderne sich bislang noch nicht hat konfrontieren können, vielleicht weil Schillers ästhetische Kategorien – ob wir's wissen oder nicht – noch immer die für selbstverständlich gehaltenen Prämissen unserer eigenen pädagogischen, historischen und politischen Ideologien darstellen« (De Man: *Ästhetische Formalisierung*, S. 207). Bei Paul de Man wird deutlich, dass der empirische Befund vieler unterschiedlicher Anschlusskommunikationen auf referentielle Verwirrung und Uneindeutigkeit im Text selbst hindeuten kann. Die »Erzählung erzeugt eine Verwirrung, die um so lähmender wirkt, als sie von ihren Interpretationen noch vergrößert wird« (213).

85 NA 20, S. 340 (10. Brief).

86 NA 20, S. 383 (23. Brief).

Signifikanten der Schönheit oder mit einem seiner Synonyme (z.B. ästhetischer Staat), wodurch sich der Signifikant ›Schönheit‹ als der Zuschreibung auf eine bestimmte Bedeutung immer mehr entziehender erweist. Durch seine Grenzverwischung gegenüber anderen Signifikanten und ihrer Verschmelzung mit diesen, von denen er sich aber zuvor ja gerade als deren Bedingung differenziert hatte, erscheint er jeweils als vollkommen unterschiedlicher Signifikant. Das Resultat wäre also entweder, dass es verschiedene Versionen desselben Beweises oder zumindest verschiedene Versionen desselben Signifikanten ›Schönheit‹ gäbe. Festzuhalten ist, dass eine wörtliche Lektüre durch die unterschiedlichen und sich widersprechenden Beweisverfahren bzw. das Changieren der Begriffe verhindert wird. Die Rhetorik des Textes verhindert die Möglichkeit eindeutiger referentieller Beziehungen. Die Möglichkeit eindeutiger Zuschreibungen eines bestimmten Signifikats auf jeweils einen Signifikanten wird durch wechselseitige Verweisungen der Signifikanten auf ihre von ihnen je unterschiedenen Pendants verhindert, wie bereits bei den Signifikanten des ›Ästhetischen‹ und der ›Freiheit‹ gezeigt wurde. Auf das Verschmelzen der zuvor geschiedenen Signifikanten, deren Sinn sich aufgrund ihrer Differentialität zu ihrem Entgegengesetzten konstituierte, indem sie sich genau darin unterschieden, dass sie nicht das sind, was das oppositionelle Pendant ist, soll an späterer Stelle anhand konkreter und konstitutiver Differenzpaare noch etwas eingehender beobachtet werden.

Eine theoretische Linearität und Stringenz des ›Beweises‹, so könnte man hier resümieren, wird durch die Kommentare des ›Briefeschreibers‹ überhaupt erst als solche kenntlich gemacht entgegen seiner tatsächlichen Argumentationslinie, die nicht einem geraden linearen Faden gleicht, sondern eher einer kreis- oder spiralförmigen »Anamorphose des Fadens, der sich dreht und in die Tropen windet« (de Man). Der ›Beweis‹ muss *erzählt* werden, um als kohärente Linie erkennbar zu bleiben. Um diesen Kohärenzeindruck zu erzeugen, spricht der ›Kommentator‹ von »dieser Untersuchung«⁸⁷ oder dem »Faden meiner Untersuchung«⁸⁸. Er behauptet sogar im 18. Brief:

Dies ist der eigentliche Punkt, auf den zuletzt die ganze Frage über die Schönheit hinausläuft, und gelingt es uns, dieses Problem befriedigend aufzulösen, so haben wir zugleich den Faden gefunden, der uns durch das ganze Labyrinth der Aesthetik führt.⁸⁹

87 NA 20, S. 366 (18. Brief).

88 NA 20, S. 383 (23. Brief).

89 NA 20, S. 366 (18. Brief).

Dieser selbstbezügliche Kommentar erscheint durch die diesem widersprechende Praxis des Textes einer nicht linearen Beweisführung als eine Art ›Bühnenanweisung‹⁹⁰, wie der ganze Beweis inszeniert werden soll. Wie aus dem Vorigen deutlich wird, gibt es nicht ›die ganze Frage über die Schönheit‹, denn die Fragen und Ziele der Untersuchung variieren im Text. Dieser ›eigentliche Punkt‹ hat überdies keinen eindeutigen Bezugspunkt im davor Gesagten. Während der Text im 17. Brief und am Anfang des 18. Briefes noch von der ›Schönheit als Mittel‹ und von einem ›mittleren Zustand‹ ›zwischen Materie und Form‹, ›zwischen Leiden und Thätigkeit‹, in den ›uns die Schönheit [...] versetze‹⁹¹, spricht, widerspricht er diesem in der folgenden Aussage im 18. Brief, die sich durch ihre unmittelbare Stellung vor der oben zitierten Aussage als ›Bezugspunkt‹ identifizieren lassen könnte:

Die Schönheit verknüpft die zwey entgegengesetzten Zustände des Empfindens und des Denkens, und doch giebt es schlechterdings kein Mittleres zwischen beyden. Jenes ist durch Erfahrung; dieses ist unmittelbar durch Vernunft gewiß.⁹²

Während in den Briefen zuvor über die Schönheit also ausgesagt wurde, sie sei ein ›Mittel‹ und ein ›mittlerer Zustand‹, wird das von der hier zitierten Aussage zunächst bestätigt, da die Schönheit ›zwey entgegen gesetzte Zustände‹ ›verknüpfe‹ und negiert es aber unmittelbar noch in demselben Satz: ›und doch giebt es schlechterdings kein Mittleres‹. Dies steht unmittelbar vor der nächsten Aussage, in der es dann heißt: ›Dieß ist der eigentliche Punkt, auf den zuletzt die ganze Frage über die Schönheit hinausläuft‹, weshalb sie suggeriert, eine zentrale Position innerhalb der *Ästhetischen Briefe* einzunehmen. Der versprochene ›Faden‹, der den Weg durch das Labyrinth der Briefe weisen soll, knüpft jedoch an einem ›Punkt‹ an, der durch seine irreführende Referenz zum sich widersprechenden Vorhergehenden nicht eindeutig und ›punktgenau‹ zugeordnet werden kann. Es lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob ›dieß‹ sich zum Beispiel auf den letzten, auf den vorletzten oder etwa auf den nachfolgenden oder irgendeinen anderen Satz in den *Ästhetischen*

90 Dies ist ein Begriff von Paul de Man, der in seiner dekonstruktiven Lektüre des Kleistschen Textes *Über das Marionettentheater* die selbstbezüglichen Kommentare des Textes, die der erzählenden Praxis des Textes widersprechen, »Bühnenanweisungen« nennt, um das Theatralische und Figurative des Textkommentars darzustellen (vgl. de Man: *Ästhetische Formalisierung*, S. 211).

91 Alle Zitate in NA 20, S. 366 (18. Brief).

92 NA 20, S. 366 (18. Brief).

Briefen bezieht. Der Punkt verschiebt sich zusammen mit der finiten- und ha-kenschlagenden Argumentation über die Schönheit sowie mit dem zu unter-suchenden Signifikanten ›Schönheit‹, der, wie noch auszuführen sein wird, durch die Verschmelzung mit anderen Signifikanten selbst unterschiedlich und vage erscheint und nur die Spur einer endlosen Signifikantenkette in sich trägt.

Der Text ›erzählt‹ im 15. Brief selbst von der Nicht-Beweisbarkeit der Schönheit:

Dadurch aber, daß wir die Bestandtheile anzugeben wissen, die in ihrer Ver-einigung die Schönheit hervorbringen, ist die Genesis derselben auf keine Weise noch erklärt; denn dazu würde erfordert, daß man jene Ver-ei-nigung selbst begriffe, die uns, wie überhaupt alle Wechselwirkung zwischen dem endlichen und dem unendlichen unerforschlich bleibt.⁹³

Wie aber eine Schönheit seyn kann, und wie eine Menschheit möglich ist, kann uns weder Vernunft noch Erfahrung lehren.⁹⁴

3.2 Paradoxe Selbstbezüglichkeit als Merkmal von ›ästhetischer Kunst‹ und Literatur

Am Ende des 10. Briefes kündigt der ›Kommentator‹ des Textes an, sich in der ›Untersuchung‹ auf den »Wege der Abstraktion« zu begeben, denn ein »rei-ne[r] Vernunftbegriff der Schönheit, wenn ein solcher sich aufzeigen ließe, müßte also [...] aus der Möglichkeit der sinnlichvernünftigen Natur gefolgert werden können«⁹⁵. Diesen Weg verlässt er nach eigenen Angaben mindestens bis zum Ende des 17. Briefes nicht:

Entschließen Sie Sich also noch zu einem kurzen Aufenthalt im Gebiete der Spekulation, um es alsdann auf immer zu verlassen, und mit desto sichererm Schritt auf dem Feld der Erfahrung fortzuschreiten.⁹⁶

Da Vernunft und Erfahrung bei ihm ein Gegensatzpaar bilden, entsteht der Eindruck, dass er, während er das sagt, auf dem ›Pfad‹ der Vernunft wandelt. Das kann man nur erschließen; denn seiner Charakterisierung der Vernunft,

93 Alle Zitate in NA 20, S. 356 (15. Brief).

94 NA 20, S. 356 (15. Brief).

95 NA 20, S. 340 (10. Brief).

96 NA 20, S. 365 (17. Brief).

die von allem »Stoff gleichsam losgewunden« als eine »angestrengteste Abstraktion«⁹⁷, ein »nackte[s] Gefild abgezogener Begriffe«⁹⁸ und als »Fessel der Pflicht«⁹⁹ dargestellt wird, entspricht analog die »genusslose« Charakterisierung seines Weges, auf dem er sich simultan befindet: als »wenig ermunternde[r] Pfad«¹⁰⁰ im Gegensatz zum »fröhlichen Reiche des Spiels und des Scheins« im 27. Brief, in dem der Mensch von allen »Fesseln« befreit ist.¹⁰¹

Auch gibt es eine Textstelle im 15. Brief, die sich explizit als das »Sprechen der Vernunft« ausweist:

Nun spricht aber die Vernunft: das Schöne soll nicht bloßes Leben und nicht bloße Gestalt, sondern lebende Gestalt, das ist, Schönheit sein [...]. Mithin thut sie auch den Ausspruch: der Mensch soll mit der Schönheit n u r s p i e l e n, und er soll n u r m i t d e r S c h ö n h e i t spielen. Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist [...].¹⁰²

Diese berühmte Passage ist also mehrfach ausgewiesen als diskursive Rede der Vernunft, zweimal in diesem Zitat und insgesamt durch die Einleitungen am Ende des 10. Briefes, durch den Anfang des 11. Briefes und auch durch den genannten Kommentar im 17. Brief.

Andererseits konstatiert derselbe 15. Brief ein paar Zeilen früher:

Wie aber eine Schönheit seyn kann, und wie eine Menschheit möglich ist, kann uns weder Vernunft noch Erfahrung lehren.

Der 15. Brief »spricht« selbst von der Unfähigkeit der »Vernunft«, über die Möglichkeit und die Seinsbedingungen der Schönheit etwas zu »lehren«. Da dieser Abschnitt, in dem das gesagt wird, bereits mehrfach selbst als Rede und »Gebiete« der Vernunft ausgewiesen wurde, predigt der Text wieder etwas anderes, als er praktiziert. Seine vernunftgeleiteten »Lehren« widersprechen seinen eigenen Aussagen in demselben Brief, dass nichts in Bezug auf die Schönheit gelehrt werden und auf diese Weise auch in der gesamten Untersuchung nicht bewiesen werden kann, ob die Annahme, die »Schönheit« sei »eine nothwendige Bedingung der Menschheit«, zutrifft. Es zeigt sich also eine Diskrepanz

97 Beide Zitate im 6. Brief NA 20, S. 327 (6. Brief).

98 NA 20, S. 341 (10. Brief).

99 NA 20, S. 359 (15. Brief).

100 NA 20, S. 355 (15. Brief).

101 NA 20, S. 410. (27. Brief).

102 NA 20, S. 358f. (15. Brief).

zwischen der angekündigten ›Folgerung‹ »eines reinen Vernunftbegriffs der Schönheit« »aus der Möglichkeit der sinnlichvernünftigen Natur« (Ende 10. Brief) und der aufgestellten Behauptung, dass die Vernunft nichts über die Schönheit und eine Menschheit ›lehren‹ kann (15. Brief). Auch die Art der Vereinigung durch die Wechselwirkung, die Schönheit hervorbringt, bleibt »unerforschlich« (15. Brief) und kann nicht »begriffen« werden (15. Brief). Schon am Ende des 10. Briefes wird der Beweis, dass sich »die Schönheit [...] als eine notwendige Bedingung der Menschheit aufzeigen lassen [müsste]«¹⁰³, in den Kontext des reinen Vernunftbegriffs der Schönheit und also in den einer vernunftgeleiteten Erforschung gestellt. Das Erforschen des Ästhetischen entzieht sich aber nach eigenen Aussagen einem vernünftigen und logischen Beweisverfahren. Und doch ist die Gesamt-»Untersuchung« in den 27 Briefen von der Absicht geleitet, ein Beweisverfahren über die Schönheit als Bedingung der Möglichkeit für Menschheit/Freiheit/Wahrheit etc. zu führen bzw. später die Frage nach der Ursache von Schönheit selbst beantworten zu können. Das formale und methodische Verfahren des Textes und seine inhaltlichen Aussagen stehen auch hier im Widerspruch zueinander. Da der Text selbst einen Beweis in Bezug auf die Schönheit erbringen will und zugleich darüber redet, dass eben das nicht möglich ist, so ist diese Textpraxis als eine selbstbezüglich paradoxe Aussagenlogik zu bewerten. Der Text bringt so sich selbst in die paradoxe Lage, die gleichzeitige Unmöglichkeit seiner eigenen Unternehmung zu beweisen. Es ist paradox, in einem Textabschnitt, der durch den ›Kommentator‹ ja als Rede der ›Vernunft‹ ausgewiesen wird, Aussagen über die Schönheit zu treffen, die über die Schönheit aussagen, dass die Vernunft über sie nichts ›lehren‹ kann. Die ›Lehre‹ der Vernunft negiert hier das, was sie zugleich ermöglicht, nämlich sich selbst als zulässige Quelle für Aussagen über die Schönheit und die Menschheit.¹⁰⁴

Dieses selbstbezügliche Paradoxon tritt auch in dem folgenden Satz auf:

Die Vernunft stellt aus transzendentalen Gründen die Forderung auf: es soll eine Gemeinschaft zwischen Formtrieb und Stofftrieb, das heißt ein Spieltrieb seyn [...].¹⁰⁵

Auch in dieser Passage ›spricht‹ die Vernunft und ist damit ein ausgewiesener Bestandteil einer diskursiven Rede aus dem Feld der transzendentalen

103 NA 20, S. 340 (10. Brief).

104 Vgl. die formallogische Beschreibung eines Paradoxes im Kapitel *Sinnprozessieren II*.

105 NA 20, S. 356 (15. Brief).

Vernunft. Da zuvor, wie schon deutlich wurde, alle Aussagen vom 10. Brief an (bis mindestens zum 17. Brief) explizit als Rede der Vernunft identifiziert wurden, ist das, was hier über die Vernunft ausgesagt wird, etwas, das sie also auch über sich selbst aussagt.¹⁰⁶ Alles, was sie über die Schönheit, das Spiel oder den Spieltrieb sagt, wird von ihren eigenen Aussagen aber gleichzeitig negiert, da sie ›Vernunft‹ ist, die über Schönheit nichts lehren kann, denn nur diese selbst kann sich beweisen:

[S]o dient sie [die Schönheit, Herv. AL] uns also zu einem siegenden Beweis [...]. Sie beweist dieses, und, ich muß hinzusetzen, sie a l l e i n kann es uns beweisen.¹⁰⁷

Sie ist Beweis und Beweisende zugleich. Der ganze Text müsste selbst mit der Schönheit identisch sein, um sie beweisen zu können, da nur sie selbst sich beweisen kann. Das abstrakte und vernunftgeleitete Beweisverfahren in den 27 Briefen ist mit diesen Sätzen hinfällig geworden. Eine Aussage wie »ob eine Schönheit ist, und wir werden es wissen, sobald sie uns belehrt hat, ob eine Menschheit ist«¹⁰⁸ klingt ebenfalls absurd, da sich der Text auf dem »transzendentalen Weg« der Vernunft befindet – und das erklärtermaßen bereits seit dem Ende des 10. Briefes – und also sozusagen *als* Vernunft ›spricht‹, die aber nichts über die Menschheit oder die Schönheit ›lehren‹ kann. In der Aussage heißt es allerdings, dass nur die ›Schönheit‹ selbst ›belehren‹ kann.

Die viel zitierte Aussage im 15. Brief erhält durch ihre Selbstbezüglichkeit eine ganz neue, sehr wörtliche Bedeutung:

Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist und e r i s t n u r d a g a n z M e n s c h , w o e r s p i e l t. *Dieser Satz, der in diesem Augenblicke vielleicht paradox erscheint*, wird eine große und tiefe Bedeutung erhalten, wenn

106 Vgl. bei Gotthard Günther den nicht ›aufgehenden‹ Reflexionsüberschuss bei der Betrachtung der Differenz Denken/Sein über das Denken selbst, denn die Subsumierung der Unterscheidung (Vernunft/Erfahrung) unter eine Seite der Unterscheidung (Vernunft), wird paradox (vgl. Kap. *Sinnprozessieren II*).

107 NA 20, S. 397 (25. Brief).

108 NA 20, S. 356. (15. Brief). Vgl. die dazu sich im Widerspruch befindliche Aussage am Ende des 22. Briefes »Nicht weniger widersprechend ist der Begriff einer schönen lehrenden (didaktischen) oder bessernden (moralischen) Kunst, denn nichts streitet mehr mit dem Begriff der Schönheit, als dem Gemüth eine bestimmte Tendenz zu geben.« (NA 20, S. 382) Interessant ist, dass der Text den Widerspruch als solchen kennzeichnet, den er selbst praktiziert.

wir erst dahin gekommen seyn werden, ihn [...] anzuwenden; er wird, ich verspreche es Ihnen, das ganze Gebäude der ästhetischen Kunst und der noch schwürigern Lebenskunst tragen.¹⁰⁹

Eine Vernunft, die nichts über Schönheit lehren kann, kann also auch nicht lehren, wie durch diese eine Menschheit möglich ist. Denn auch »dieser Satz« ist ja bereits widerlegt: es »spricht« hier immer noch die Vernunft, die nicht wissen kann, wo und wie ein »ganzer« Mensch (möglich) ist. Der »paradoxe« »Satz« – der Begriff »Satz« knüpft rhetorisch wieder an das »eigentliche« Beweisverfahren an – ist sich aber seiner eigenen Paradoxie bewusst, denn es ist paradox, eine Aussage über die Schönheit (hier: »ästhetische Kunst«) zu treffen, von deren Unmöglichkeit er ausgeht. Die simultane Unmöglichkeit ihrer Möglichkeit führt in die Paradoxie. Der Text beurteilt seine eigene Mitteilung als »paradox« und »anwendbar« zugleich (»auf das ganze Gebäude der ästhetischen Kunst und Lebenskunst«). Der Satz, der auf den ersten Blick gerade *nicht* paradox erscheint, wird von seinem Kommentar irritierend als paradox hingestellt, was darauf verweist, dass er in einer anderen Hinsicht gemeint sein muss, als es zunächst scheint. Dass das auf den zweiten Blick wieder »wahr« wird im Hinblick auf die hier aufgestellte These des selbstbezüglichen paradoxen Potentials im Text, stellt dieser Kommentar jedoch in Zweifel und als »paradox« und »vorscheinlich« hin, da die »Wahrheit« des Satzes eine andere sei, deren Enthüllung aber auf einen späteren Zeitpunkt verschoben werde. Die Rede vom Paradoxon wird vom »Kommentator« dadurch als uneigentliche und rhetorische Rede klassifiziert, die jedoch gleichzeitig eine konstative Aussage über die tatsächliche selbstbezügliche paradoxe Konstitution des Textes ist. Der weitere Kommentar (»wird eine große und tiefe Bedeutung erhalten, wenn wir erst dahin gekommen sein werden, ihn [...] anzuwenden«) enthält aber bereits einen Hinweis auf seine Anwendbarkeit, mithin einen Hinweis auf die Möglichkeit des Selbstbezugs: erst in der Anwendung – verrät der

109 NA 20, S. 359 (15. Brief), Herv. (kursiv) AL. Das ganze Zitat lautet: »Dieser Satz, der in diesem Augenblicke vielleicht paradox erscheint, wird eine große und tiefe Bedeutung erhalten, wenn wir erst dahin gekommen seyn werden, ihn auf den doppelten Ernst der Pflicht und des Schicksals anzuwenden; er wird, ich verspreche es Ihnen, das ganze Gebäude der ästhetischen Kunst und der noch schwürigern Lebenskunst tragen.« Um die prinzipiell beabsichtigte »Anwendung« und Anwendbarkeit von paradoxen Sätzen in diesem Zitat verständlich und deutlich hervorzuheben, wird an dieser Stelle der Satz etwas verkürzt dargestellt. Ein Verstehen dieses Satzes in einem doppelten Sinne kündigt sich hier in der Formulierung des »doppelten Ernstes« an.

›Kommentator‹ – erhält der Satz über das ›erscheinende‹ Paradoxon »eine große und tiefe Bedeutung«. Diese Stelle ist tatsächlich eine Schlüsselstelle zum (Selbst)Verständnis der *Ästhetischen Briefe*: Das im Kommentar erwähnte Paradoxon (›Der Satz, der in diesem Augenblicke paradox erscheint‹) kann als Hinweis auf die Genesis von Bedeutung im Text gelten und somit als wörtliche und ›wahre‹ Rede über die paradoxe Selbstbezüglichkeit im selben Text gelesen werden. Dieser ›Satz«, auf sich selbst angewendet, verweist auf eine zweite oder ›höhere‹ Wahrheitsebene, denn es ist argumentationslogisch tatsächlich paradox, wenn die Vernunft ›spricht‹ und ›lehrt‹, wie eine Menschheit sein kann, was ja zu Anfang desselben Briefes noch negiert wurde. Er verweist überdies explizit darauf, dass er das »ganze Gebäude der ästhetischen Kunst« ›tragen‹ werde, ja er »verspricht« es sogar. Das Versprechen garantiert ein Fundament der ›ästhetischen Kunst‹, gegossen aus der eigenen paradoxen Selbstbezüglichkeit. Die wörtliche Verwendungsmöglichkeit dieser Textstelle, wie noch konkreter zu zeigen sein wird,¹¹⁰ ist aufgrund dieser Beobachtung nicht von einer rhetorischen, metaphorischen oder tropologischen Sprachverwendung zu unterscheiden, womit dies nach Paul de Man als ein Merkmal für Literatur stehen würde. Dasselbe gilt für das Hintergehen der eigenen (argumentationslogischen) Gesetzmäßigkeiten und Kriterien für sein Beweisverfahren, das mit Menke et al. gleichfalls als Zeichen seiner Literarizität gewertet werden kann.¹¹¹ Der Eindruck, dass der gesamte Text sich hier selbst als ›ästhetische Kunst‹ bzw. Literatur inszeniert und auch produziert, wird im unmittelbar anschließenden Satz an die oben genannte Passage noch verstärkt:

Aber dieser Satz ist auch nur in der Wissenschaft unerwartet; längst schon lebte und wirkte er in der Kunst [...].¹¹²

An dieser Stelle drückt sich unmittelbar das aus, unter welchen Bedingungen »dieser Satz« verstanden werden kann, und zwar nicht mittels einer grammatischen Lektüre, die sich in den Bereichen des Theoretischen oder des wissenschaftlichen Beweises auf eine »benennende, bezugnehmende und wörtliche Sprache« verlässt und deren Erwartungen an eine referentielle Faktizität des

110 Die paradoxe Selbstbezüglichkeit ist ein spezifisches Merkmal des Schillerschen Ästhetischen und wird in einem Kapitel über die selbstreferentielle Paradoxien der Schillerschen *Briefe* anhand des Beispiels von Form und Inhalt (Stoff) noch ausführlicher dargestellt werden.

111 Vgl. Horn/Menke/Menke: *Literatur als Philosophie*, S. 14.

112 NA 20, S. 359 (15. Brief).

Gesagten hier aber von Widersprüchen und Paradoxien gebrochen werden. Als selbstbezüglich angewendeter Satz zeigt er die Möglichkeit seiner Bedeutung in vollkommen anderer Hinsicht, dass er nur unter den Bedingungen der »Kunst« ›verstanden‹ werden kann, im Sinne einer (präsenten oder performativen) ›Wirkung‹, die nur erfahren werden kann. Wie zum ›Beweis‹ des Gesagten, ergeht sich der ›Briefeschreiber‹ im unmittelbaren Anschluss an diese Stelle in lauter äußerst poetischen Umschreibungen dieser ›unerforschlichen‹ und unaussprechlichen Wirkungen der Kunst.¹¹³

Was »nur in der Wissenschaft unerwartet« ist, ist aber, wie bereits erläutert wurde, ein spezifisches Merkmal von Literatur: So könnte ›erwartbare Unerwartbarkeit‹ (Gerhard Plumpe) als ein Merkmal von Literatur gesehen werden.

Resümierend kann gesagt werden, dass zwei sich widersprechende Argumentationslinien im Text nachgezeichnet werden können: eine tatsächliche und eine rhetorisch inszenierte (oder mit Paul de Mans Worten eine *grammatische* und eine *rhetorische Lektüre*), die sich permanent abwechseln und sich auch auswechseln lassen, sich gegenseitig ausspielen, angreifen oder letztendlich sich wechselseitig dekonstruieren. Eine von ihnen entpuppt sich als die unzuverlässige und fintenreiche ›Tropen‹ eines ›Beweises‹, dessen Ausführungen auf einer scheinbar faktischen und wissenschaftlichen Sprachverwendung beruhen. Die (Selbst-)Kommentare der Beweisführung aber, die auf den ersten Blick vorgeben, sich auf eben dieses ›Beweisverfahren‹ im Text referentiell zu beziehen, verweisen explizit oder implizit auf etwas vollkommen anderes oder auf Gegenteiliges und Widersprüchliches. Die gesetzte Referentialität in den Kommentaren erweist sich als illusionär und lässt den Beweis sowie den Kommentar als etwas Fiktionales erscheinen.¹¹⁴

Dadurch dass die Kommentare des ›Kommentators‹ oder ›Briefeschreibers‹ dem widersprechen, was der Text tatsächlich praktiziert, werden sie als rhetorische Redeweise kenntlich gemacht, lassen sich aber bei selbstbezüglicher Anwendung, wie in diesem Kapitel noch deutlicher zu Tage getreten ist, gerade ganz wörtlich verstehen. In beiden Richtungen führen die beiden Lektürestränge zur Verwirrung und damit letztlich zur »Ungewissheit, die zur Wahl zwischen zwei verschiedenen Lektüren unfähig ist.«¹¹⁵ Beide sich

113 Hier, am Ende des 15. Briefes, spricht er bereits von der ›Wahrheit‹ in der Kunst und es findet sich schon ein intertextueller Verweis auf Schillers *Über Anmut und Würde*.

114 Horn/Menke/Menke: *Literatur als Philosophie*, S. 12f.

115 De Man: *Allegorien des Lesens*, S. 47.

widersprechenden Lektüren, die tatsächliche Argumentation und die rhetorisch in Szene gesetzte Argumentation, erscheinen gleichermaßen gültig und symmetrisch.

Es ist das, was nach Luhmann einen Widerspruch kennzeichnet: Beide Seiten eines Widerspruchs verweisen aufeinander, was ihre Unentschiedenheit, ihre (logisch unvereinbare) Einheit thematisiert, ihre negative Tautologie. Die ›beiden‹ geschiedenen ›Fäden‹ können jedoch nicht mit aller Trennschärfe voneinander unterschieden werden, weil sie außerdem auch durch ihre momenthafte Identifizierung mit je unterschiedlichen Signifikanten ›Ästhetik‹, ›Freiheit‹ und ›Wahrheit‹ als derselbe erscheinen. Das entgegengesetzte Differentiale erscheint als Identität. Das entspricht jener Definition, mit der Luhmann einen Widerspruch beschreiben würde. Die Bestimmtheit des Beweises schlägt in die Unbestimmtheit einer rhetorischen Vieldeutigkeit um, die die Asymmetrisierungsversuche (Luhmann) eines figurativen Kommentators, der intratextuelle und referentielle Verweise zu erbringen bemüht ist, scheitern und als fiktionale Maskerade erscheinen lässt.¹¹⁶

Dem grammatischen Verstehen des Textes, das nach de Man eine eindeutige Referenzbeziehung zwischen Signifikant und Signifikat voraussetzt, entspricht in der Terminologie Luhmanns die Anschlussfähigkeit an eine bestimmte Selektion von Sinn, bei dem nur die eine Seite einer Unterscheidung aktualisiert wird. Die *Ästhetischen Briefe* aktualisieren beide sich widersprechende Seiten, den Beweis und seine Trope, und thematisieren damit ihre unvereinbare Einheit. Wenn das Beweisverfahren aber mit seiner Trope identisch ist, dann beziehen sie sich auf denselben Signifikanten: die Ästhetik oder das ›Ästhetische‹. Dieser gibt aber seine zuvor gesetzte Differenz zu anderen Signifikanten auf und erscheint dadurch als sich selbst widersprechender Signifikant.¹¹⁷ Er ist damit identisch mit ›Freiheit‹, was aber seinem zuvor aktualisierten Sinn widerspricht, etwas zu sein, was nicht ›Freiheit‹ ist. Durch die Symmetrie der Seiten der Unterscheidung ›Ästhetik‹/›Freiheit‹ ist die Unterscheidungsfähigkeit dieser Unterscheidung aufgegeben. Der Widerspruch kann also ebenso gut bereits beim Signifikanten ›Ästhetik‹ angesetzt werden:

116 Vgl. insgesamt zur Formalisierung von prozessualen Denkfiguren Kapitel *Sinnprozessieren II*.

117 Wilkinson und Willoughby konstatieren, dass dieselben Begriffe laufend transformiert werden, was sich in der »Wiederholung desselben Wortes – bzw. desselben Begriffs – in modifizierter Form« ausdrücke (Wilkinson und Willoughby: *Schillers Ästhetische Erziehung*, S. 54).

der Widerspruch zwischen ›Ästhetik = nicht Freiheit‹ und ›Ästhetik = Freiheit‹, der als Resultat den Widerspruch zwischen ›Ästhetik = (nicht) Ästhetik‹ beinhaltet, lässt nicht entscheiden, welche Bedeutung die richtige ist. Dass eine bestimmte Bedeutung des Ästhetischen im Text permanent verschoben wird und auf keinen bestimmten Sinn hinaus läuft, z.B. aufgrund der Strategie der tautologischen und zirkulären ›Definitionen‹, die auf das Ästhetische wieder zurück verweisen, durch die permanente Zusammenschließung mit anderen Signifikanten oder durch die Zirkularität des selbstbezüglichen Paradoxons, soll im folgenden Kapitel dargestellt werden.

Welche Funktion die Widersprüche in der Konzeption des Gesamttextes einnehmen könnten, soll zum Schluss dieser Arbeit geklärt werden. Die Selbstpräsentation des Textes als eine Redeweise der wissenschaftlichen und philosophischen Wahrheit, in der jeder Begriff per Definition nur genau eine Entsprechung haben sollte, wird durch die polysemantischen Entsprechungen und vereinheitlichenden Verschmelzungen sowie durch das Auftreten seiner sinnprozessierenden Widersprüche und Paradoxa dementiert.

Dass der Text sich seiner Widersprüche und Paradoxien nicht nur bewusst ist, sondern strategisch einsetzt, zeigen die häufig und selbstreflexiv gebrauchten Wörter ›Widerspruch‹ und ›paradox‹ im Text selbst.¹¹⁸

Neben oben genannter ›erwartbarer Unerwartbarkeit‹ können hier als weitere literarische Strategie eine »stete Überblendung buchstäblicher und metaphorischer Rede«¹¹⁹ im Text gesehen werden; letztere tritt besonders in den wechselseitig überblendenden Lektüresträngen deutlich zu Tage. Auch die Möglichkeit des paradoxen Selbstbezugs gilt Paul de Man, Christoph Menke und Simone Winko als ein Merkmal von Literatur.

Aufgrund der genannten Strategien und Praktiken erscheint es als äußerst plausibel, dass sich die *Ästhetischen Briefe* als literarisch und mit Schillers Worten als »ästhetische Kunst« ›performen‹ und ihre eigene Lektüremöglichkeit *als Literatur* nahe legen.

118 Vgl. dazu das Kapitel *Textuelle und paratextuelle Kommentare und Metakommentare* in der vorliegenden Arbeit.

119 Ortlieb: *Materialität*, S. 44.

3.3 Die uneinholbare ›Spur‹ und der ›Zirkel‹ des Ästhetischen

3.3.1 Die Uneinholbarkeit der Schönheit und des Ästhetischen

Die Forschung bezieht sich bei ihrer dreistufigen Schematisierung immer wieder auf Kant, wobei die *Ästhetischen Briefe* entweder als eine Entsprechung von dessen teleologischen Geschichtsentwürfs oder als eine Abänderung von diesem gesehen werden, durch die jeweils verschieden interpretierten Endziele seiner Abhandlung. In den nächsten Abschnitten soll gezeigt werden, dass die *Ästhetischen Briefe* aber kein lineares Entwicklungsschema entwerfen, sondern eher einen kalkulierten zirkulären Prozess darstellen, bei dem die Bedeutung des Ästhetischen im Text an keiner Stelle fixiert werden kann.¹²⁰

Der ›Kommentator‹ stellt im 3. Brief, wie oben schon dargestellt, *scheinbar* die Behauptung auf, dass Schönheit die ›Bedingung‹ von Freiheit sei; scheinbar deshalb, weil er 1. nicht den eindeutig ein logisches Verfahren bezeichnenden Begriff der »Bedingung«, sondern den metaphorischen Begriff des »Durchwanderns« verwendet, und 2. ja fraglich ist, ob diese Behauptung überhaupt wörtlich zu nehmen sei, da sie verschiedene Versionen von sich zeigt. Sein ›Beweisverfahren‹ ist also vielmehr eine Allegorie¹²¹ vom mehr oder weniger wegsamen ›Gang‹ eines Beweises oder eine bildhafte Erzählung des ›Wanderers‹ von seinem ›Weg‹.¹²²

In diesem Analyseabschnitt soll die Argumentationslinie nachgezeichnet werden, die der Kommentar als »Weg« beschreibt. Es zeigt sich, dass auch wenn man seinen ›Weg‹ geht, nicht zu einem ›eigentlichen‹ und ›ursprünglichen‹ Signifikat von ›Schönheit‹ oder von dem ›Ästhetischen‹ gelangt.

Der Ausgangspunkt dieses »Weges« ist die Schönheit, von der aus man zur Freiheit gelangt. Die Frage ist also nun, wie Schönheit die Bedingung für Freiheit sein kann, die der ›Kommentator‹ damit beantwortet, dass Schönheit schon Freiheit ist, wie oben ausgeführt wurde. Wie das auszusehen hat, stellt er ja in seinem Textabschnitt, der aus der Perspektive der Vernunft ›spricht‹,

120 Vgl. zu Schillers ›kreisförmiger Strategie‹ Wilkinson und Willoughby: *Schillers Ästhetische Erziehung*, S. 57ff.

121 Vgl. de Man: Ästhetische Formalisierung, S. 218.

122 Die Metaphorik des »Weges« (9. Brief), »Pfades« (15. Brief) oder »Laufes« (1. Brief) usw., auf dem »geschritten« (auch »Schritte«, 15. Brief) und »gewandert« wird, wo der ›Kommentator‹ »führt« (15. Brief) und den (impliziten) Leser bittet, ihm »weiter zu folgen« (15. Brief), und viele weitere in dieses Bild passende Formulierungen, sind nicht zu überlesen.

vor. Der Grund für diesen Wechsel ist, dass er die Schönheit nicht aus der ›Quelle der Erfahrung‹ (10. Brief) ableiten könne.

Zwar wird uns dieser transcendente Weg eine Zeitlang aus dem traulichen Kreis der Erscheinungen und aus der lebendigen Gegenwart entfernen und auf dem nackten Gefild abgezogener Begriffe verweilen, aber wir streben ja nach einem festen Grund der Erkenntniß, den nichts mehr erschüttern soll, und wer sich über die Wirklichkeit nicht hinauswagt, der wird nie die Wahrheit erobern.¹²³

Mit dieser Anleitung und anderen Anleitungen des Textes durch den Kommentar erzeugt der Text seine eigene Lektüre als Drei-Schritt-Modell von *Erfahrung* (Synonyme: Natur, Stoff, Wirklichkeit etc.¹²⁴) über *Vernunft* (Synonyme: Form, Gesetz, Gestalt, Pflicht etc.) zum *Ästhetischen/Ideal-Schönen*¹²⁵ (Vollkommenheit, Freiheit, Unendlichkeit, unendliches Potential etc.).¹²⁶ Bei dem Drei-Schritt-Modell sind allerdings, und so handhabt es die Rezeption der *Ästhetischen Briefe*, die letzten beiden Endzustände austauschbar, wie im Kapitel *Stand der Schiller-Forschung* gezeigt wurde.

»Auf dem nackten Gefild abgezogener Begriffe«¹²⁷ ist der »dritte Grundtrieb, der beyde vermitteln könnte«¹²⁸, also eine begriffliche Setzung. Dieses ist aber kontradiktorisch und negativ ge- und besetzt als »ein undenkbarer Begriff«.¹²⁹ Der Begriff meint hier die wiederhergestellte Einheit der vollkommen entgegengesetzten beiden Triebe ›Stofftrieb‹ und ›Formtrieb‹, die durch den dritten Trieb (›Spieltrieb‹) gewährleistet werden soll. Zunächst handelt es sich also um das ›alte‹ philosophische Dilemma, wie es sich bereits bei Fichte

123 NA 20, S. 341 (10. Brief). Vgl. auch den Kommentar am Anfang des 17. Briefes.

124 Zu den einzelnen und vielfältigen Verkettungen von Signifikanten, die alle als Synonyme gesehen werden können, kann im Rahmen der Analyse nicht eingegangen werden. Der Bedeutungswandel und die Clusterbildung von Signifikanten erhellt sich zum Teil anhand der noch folgenden Analyse einiger exemplarischer Beispiele wie Natur und Kunst, Form und Stoff, Freiheit, Schönheit usw.

125 Vgl. den Kommentar am Ende des 16. Briefes.

126 Vgl. den Abschnitt »Die Verwirrung der Sphären« im Kapitel *Sinnprozessieren II* in der vorliegenden Arbeit.

127 Es ist eine metaphorische Umschreibung dessen, was am Ende des 10. Briefes für die vernunftgeleiteten Erläuterungen und für die begrifflichen Kategorisierungen in den nachfolgenden Briefen formuliert wird.

128 NA 20, S. 347 (13. Brief).

129 NA 20, S. 347 (13. Brief).

darstellte, ob es überhaupt möglich sei, eine strikte Differenz zu einer Vereinigung zu führen. Außerdem ist die ›Begriffbarkeit‹ der Genesis an sich und erst recht in ihrer begrifflichen Erschließung in den *Briefen* ebenfalls als »unerforschlich« bezeichnet worden. Dieser ›Spieltrieb‹ wird definiert als ein die entgegengesetzten Triebe des Menschen vermittelnder Trieb (14. Brief). Die entgegengesetzten Triebe werden ebenfalls anthropologisch in der sinnlich-vernünftigen Natur des Menschen verankert. Vermittelt und vereinigt werden sollen der ›Stofftrieb‹, der auch als ›sinnlicher Trieb‹ bezeichnet wird, und der ›Formtrieb‹. Der Stofftrieb dringt auf Materialisierung der »bloßen Form«¹³⁰, als Voraussetzung für die Sichtbarkeit und die Existenz der Form im Mannigfaltigen der ›Realität‹ und der ›Wirklichkeit‹ (12. Brief). Der Mensch kann nicht als rein vergeistigte Form, als reine Anlage von sich selbst, sondern nur über die Formierung von »Materie« und »Welt« zu einem »Daseyn« gelangen und so als in der ›Welt‹ existierend erscheinen.¹³¹ Der Formtrieb resultiert aus der vernünftigen Natur des Menschen, der ja als Doppelnatur zwischen Sinnen- und Vernunftwesen behauptet wird, und dringt auf Freiheit, Harmonie, Form und Gesetz, damit er als Person überhaupt beobachtet werden kann. Denn er muss sich als eine abgeschlossene Form different gegen eine amorphe Welt des Mannigfaltigen durch seine Formung als »Person« absetzen, um erkennbar zu sein.

Im 11. und 12. Brief wurde eine Wechselwirkung zwischen diesen beiden Gegensatzpaaren Form und Inhalt (Stoff, Materie), Zustand und Person, Endlichkeit und Unendlichkeit etc. vorausgesetzt, deren eine Seite der binären Unterscheidung jeweils die andere bedingt und umgekehrt: so ist Inhalt nicht ohne Form und Form nicht ohne Inhalt möglich.¹³² Die »Wechsel-Wirkung zwischen beyden Trieben«¹³³ greift der Text am Anfang des 14. Briefes noch einmal auf und definiert sie folgendermaßen:

Wir sind nunmehr zu dem Begriff der Wechsel-Wirkung zwischen beyden Trieben geführt worden, wo die Wirksamkeit des einen die Wirksamkeit des andern zugleich begründet und begrenzt, und wo jeder einzelne für sich gerade dadurch zu einer höchsten Verkündigung gelangt, daß der andere thätig ist.¹³⁴

130 NA 20, S. 344 (11. Brief).

131 Vgl. den 11. und 12. Brief.

132 Vgl. auch den 13. Brief.

133 NA 20, S. 352. (14. Brief).

134 NA 20, S. 352 (14. Brief).

Es scheint fast überflüssig, einen dritten Spieltrieb zu ihrer Vereinheitlichung zu behaupten, der »mithin Form in die Materie und Realität in die Form bringen [wird]«. ¹³⁵ Denn die Begriffe Form und Stoff sind schon durch die Annahme ihrer wechselseitigen Bedingung nicht mehr voneinander unterscheidbar, wodurch die simultane Einheit ihrer Unterscheidung mitthematisiert wird und diese wechselbedingende Differenz paradox wird. ¹³⁶

Die ›Wirkung‹ der Vereinigung durch den *Spieltrieb* beschreibt der ›Kommentator‹ dann aufgrund der bereits angenommenen Wechselwirkung als redundante Identifizierung der Form mit der Materie und umgekehrt:

Der Spieltrieb also, in welchem beyde vereinigt wirken, wird zugleich formale und unsre materiale Beschaffenheit, [...] mithin Form in die Materie und Realität in die Form bringen. ¹³⁷

Der ›Gegenstand des Spieltriebes‹ ist »lebende Gestalt«, ein Zusammenschluss von Leben (Stoff) und Gestalt (Form), was wiederum Schönheit ›bedeutet‹. ¹³⁸ Der ganze Zusammenhang mit der Schönheit repräsentiert sich dann im 15. Brief folgendermaßen:

Der Gegenstand des Spieltriebes, in einem allgemeinen Schema vorgestellt, wird also *l e b e n d e G e s t a l t* heißen können; ein Begriff, der allen ästhetischen Beschaffenheiten der Erscheinungen, und mit einem Worte dem, was man in weitester Bezeichnung *S c h ö n h e i t* nennt, zur Bezeichnung dient. ¹³⁹

Im unmittelbar darauf folgenden Satz dementiert er in alter argumentativer und zurücknehmender Gewohnheit diese begriffliche Bezeichnung von Schönheit wieder:

Durch diese Erklärung, *wenn es eine wäre*, wird die Schönheit weder auf das ganze Gebiet des Lebendigen ausgedehnt, noch bloß in dieses Gebiet eingeschlossen. ¹⁴⁰

135 NA 20, S. 354 (14. Brief).

136 Vgl. das Kapitel *Sinnprozessieren II*.

137 NA 20, S. 354 (14. Brief).

138 Vgl. dazu NA 20, S. 355 (15. Brief).

139 NA 20, S. 355 (15. Brief).

140 NA 20, S. 355 (15. Brief), Herv. AL.

Die Erklärung, die er in Bezug auf den Begriff der Schönheit hier abgegeben hat, entpuppt sich als figurative Finte, mit dem auf den ersten Blick unscheinbaren Einschub »wenn es eine wäre«.

Dieses ›kreisförmige‹ Strategie Schillers, letztlich zu keiner Lösung zu gelangen, beschrieben schon Wilkinson und Willoughby auf die folgende Weise:

Er [Schiller] nimmt seinen Leser gleichsam bei der Hand und führt ihn immer im Kreis herum: bringt ihn hier zu einem scheinbar toten Punkt, über den er nicht hinwegkommt, bis er auf eben derselben oder auf einer späteren Kreisbahn eine andere Position erreicht hat; dort wieder zu einer scheinbaren Lösung gelangt, die dann im weiteren Fortgang Probleme von noch größerer Kompliziertheit verrät.¹⁴¹

Im weiteren Fortgang wird die Schönheit dann als das »gemeinschaftliche Objekt beyder Triebe«¹⁴² (Form- und Stofftrieb) bezeichnet. Durch die Befriedigung dieses Triebs, das *Spiel*, komme man zur Schönheit, die also über die Befriedigung des Spieltriebs definiert wird:

Man wird niemals irren, wenn man das Schönheitsideal eines Menschen auf dem nehmlichen Weg sucht, auf dem er seinen Spieltrieb befriedigt.¹⁴³

Aber die Art und Weise der »Vereinigung« der entgegengesetzten Triebe und die »Genesis« der Schönheit, die daraus hervorgebracht würde, wurde in demselben Brief aber kurz zuvor bereits »selbst [...] wie überhaupt alle Wechselwirkung zwischen dem endlichen und dem unendlichen« als »unerforschlich« beschrieben.¹⁴⁴ Trotz dieser Aussage, die durch ihre paradoxe Selbstbezüglichkeit eine Unentscheidbarkeit, ob sie sich selbst negiert oder bestätigt, wie im letzten Kapitel gezeigt wurde, beinhaltet, ergeht sich der nachfolgende Text gerade im 15. Brief paradoxerweise in permanenten, variierenden Beschreibungen und Bestimmungen dessen, wie diese Vereinigung und die Entstehung von Schönheit, die sich a priori nicht bestimmen lässt, bestimmt werden könnte.

Beispielsweise befindet sich der Ort des Gemüts »bei Anschauung des Schönen in einer glücklichen Mitte zwischen dem Gesetz und Bedürfnis«¹⁴⁵, so definiert der ›Briefschreiber‹ weiter, und erklärt diesen Zustand als frei von

141 Wilkinson/Willoughby: *Schillers Ästhetische Erziehung*, S. 62f.

142 NA 20, S. 356f. (15. Brief).

143 NA 20, S. 358 (15. Brief).

144 NA 20, S. 356 (15. Brief).

145 NA 20, S. 357 (15. Brief).

beidem. Ein kurzes Intermezzo gibt der ›Kommentator‹ mit der provokativen Frage, ob man ihm nicht entgegen wolle, ob das Schöne dadurch, dass man es zum ›bloßen Spiel‹ mache, nicht zum Frivolen verkomme.¹⁴⁶ Es ist nur ein rhetorischer Griff, wie sich heraus stellt, denn er beantwortet es mit einer Gegenfrage und mit der Behauptung des (eher zweifelhaften) ›Beweises‹ der Fähigkeit des Spiels zur Menschenbildung, den er verblüffenderweise bereits erbracht zu haben scheint, ohne dass dies von Leserseite aus bemerkt werden konnte. ›Sein‹ (impliziter) Leser scheint aber ›wissend‹ zu sein (›wir wissen‹), denn dieser hat eine ›Vorstellung‹ und ›nennt‹ etwas aufgrund seiner Vorstellung ›Einschränkung‹:

Aber was heißt denn ein b l o ß e s Spiel, nachdem wir wissen, daß unter allen Zuständen des Menschen gerade das Spiel und n u r das Spiel ist, was ihn vollständig macht, und seine doppelte Natur auf einmal entfaltet? Was Sie, nach Ihrer Vorstellung Einschränkung nennen, das nenne ich, nach der meinen, *die ich durch Beweise gerechtfertigt habe*, Erweiterung.¹⁴⁷

Bis zu dieser Stelle blieb der eigentliche referentielle Sinn von ›Schönheit‹ in diesem Argumentations-›Weg‹ fern. Denn, angefangen von der Wechselwirkung von Form- und Stofftrieb im Spieltrieb, deren Begriff ›lebende Gestalt‹ ist und als solche ›Schönheit‹ bezeichnen kann, entpuppen sich die ›Lösungen‹ mit Wilkinson und Willoughby gesprochen als ›scheinbare‹ und als ›tote Punkte‹; sie bleiben axiomatisch aufeinander folgende ›Behauptungen‹.¹⁴⁸ Rein begriffliche Ersetzungen erfolgen durch die Aneinanderreihung unterschiedlicher Signifikanten, die Klarheit über den Begriff oder die Bedeutung der Schönheit bringen sollen. Dies geschieht aber unter der stets ›mitlaufenden‹ selbstbezüglich paradoxen Bedingung, dass genau diese Wechselwirkung von Form- und Stofftrieb im Spieltrieb, die wiederum die Schönheit hervorbringen und erklären soll, »wie überhaupt alle Wechselwirkung zwischen dem Endlichen und dem Unendlichen, unerforschlich bleibt« (15. Brief). Es ist eine tautologische Aneinanderreihung von Bezeichnungen, die jeweils die vorherigen Bezeichnungen nur durch andere substituieren. Der Referent der Bezeichnungen ›Schönheit‹, ›Spiel‹ oder ›Ästhetisches‹, die synonym verwendet werden, wird in eine nicht endende Signifikantenkette aufgelöst, ohne

146 Vgl. NA 20, S. 357 (15. Brief).

147 NA 20, S. 358 (15. Brief, Herv. AL).

148 Vgl. NA 20, S. 309 (1. Brief).

bei einem letzten Signifikat anzugelangen, wo die sinnprozessierende Bedeutungs-
 maschinerie gestoppt werden könnte.¹⁴⁹ Das bewirkt eine Art *différance*
 im Text, »mit welchem die stete Verschiebung und Verspätung von Sinn im
 Zeichengefüge bezeichnet wird.«¹⁵⁰ Das

Spiel der Differenzen [setzt] in der Tat Synthesen und Verweise voraus, die
 es verbieten, dass zu irgendeinem Zeitpunkt, in irgendeinem Sinn, ein einfa-
 ches Element als solches *présent* wäre und nur auf sich selbst verwiese. Kein
 Element kann je die Funktion eines Zeichens haben, ohne auf ein anderes
 Element, das selbst nicht einfach präsent ist, zu verweisen [...]. Aus dieser
 Verkettung folgt, dass sich jedes »Element« – Phonem oder Graphem – auf-
 grund der in ihm vorhandenen Spur der anderen Elemente der Kette oder
 das System konstituiert. Diese Verkettung, dieses Gewebe ist der *Text*, wel-
 cher aus der Transformation eines anderen Textes hervorgeht. Es gibt nichts,
 weder in den Elementen noch im System, das irgendwann oder irgendwo
 einfach anwesend oder abwesend wäre. Es gibt durch und durch nur Diffe-
 renzen und Spuren von Spuren.¹⁵¹

Es ist offensichtlich dieses von Derrida beschriebene unendliche und pro-
 zessierende Aufschieben der Bedeutung, dessen Wirkung in den *Ästhetischen*
Briefen in einer ähnlichen Weise erfolgt und, wie noch gezeigt werden wird,
 zugleich im Text selbst beobachtet, beschrieben und kommentiert wird. Auch
 die weitere ›Argumentation‹ setzt die endlose Signifikantenkette fort, die ihre

149 Berghahn spricht von »Schillers ›unpräzise[r]‹ Terminologie. Daran scheitern nicht nur
 alle Versuche, für Schillers philosophische Schriften ein Wörterbuch nach Art von EIS-
 LERS KANT-Lexikon zu verfassen, sondern auch jene Übersetzer, die jeden Begriff auf
 nur ein Äquivalent festlegen wollten. Wenn Schiller »Natur«, wie WILKINSON fest-
 stellt, ›in mindestens sieben verschiedenen Bedeutungen verwendet [...], so mag das
 unexakt im Sinne der philosophischen Fachsprache à la KANT sein, es ist jedoch kei-
 neswegs willkürlich.« (Wilkinson 1959, S. 390, zit.n. Berghahn 2011, S. 313)

150 Jahraus: *Theorieschleife*, S. 17. Die *différance* ist das Konzept der Dekonstruktion als Theorie.
 Dass bei selbstreferentieller Lektüre der Theorie der Dekonstruktion aber von ein-
 nem Konzept nicht die Rede sein kann, weil dem Signifikanten ›*différance*‹ kein ein-
 deutiger Sinn korrespondiert, dazu vgl. ebd., S. 18. Der *différance* entspricht dabei in
 etwa das paradoxe Sinnprozessieren zwischen Referenz und Selbstreferenz (Vgl. Weg-
 mann/Kremer: *Ästhetik der Schrift*.)

151 Jacques Derrida: Die *différance*. In: *Ders. Randgänge der Philosophie*. Hg. von Peter En-
 gelmann. Wien 1999, S. 29-52, hier S. 39.

einzelnen Signifikanten als das jeweilige *Supplement*¹⁵² des vorigen Ausdrucks erscheinen lassen. Die Supplemente funktionieren in der Abwesenheit von ›Schönheit‹ als ihre vorgespiegelte Präsenz, als die potenzierte Vermittlung ihrer Vermittlung.¹⁵³

Durch diese Abfolge von Supplementen hindurch wird die Notwendigkeit einer unendlichen Verknüpfung sichtbar, die unaufhaltsam die supplementären Vermittlungen vervielfältigt, die gerade den Sinn dessen stiften, was sie verschieben: die Vorspiegelung der Sache selbst, der unmittelbaren Präsenz, der ursprünglichen Wahrnehmung. Die Unmittelbarkeit ist abgeleitet. Alles beginnt durch das Vermittelnde...¹⁵⁴

Der Supplement-Charakter taucht auch bei anderen Signifikanten wie ›Natur‹ oder ›Kunst‹ auf, deren Bedeutungen durch Verweisungen auf weitere Signifikanten, die auf weitere Signifikanten verweisen usw., nur verschoben wird, was ihre fortwährende Abwesenheit zeigt.

3.3.2 Keine ›Spur‹ von ›Schönheit‹?: Keine ›Spur der Theilung‹ bei der Vereinigung in einem Dritten

Das Thema der Wechselwirkung, »deren reinstes Produkt die Schönheit ist«¹⁵⁵, wird im 18. Brief noch einmal aufgegriffen, beweist in Bezug auf die Schönheit aber offensichtlich nichts Neues oder anderes als die eigentlich »unerforschliche« Art der Vereinigung von Schönheit. Im 18. Brief wird folgende These aufgestellt: die

Schönheit, heißt es, verknüpft zwey Zustände miteinander, die einander entgegengesetzt sind, und niemals Eins werden können. Von dieser Entgegensetzung müssen wir ausgehen; [...] so daß beyde Zustände sich auf das bestimmteste scheiden; sonst vermischen wir, aber vereinigen nicht. Zweytens heißt es: jene zwey entgegengesetzten Zustände verbindet die Schönheit, und hebt also die Entgegensetzung auf. Weil aber beyde Zustände einander ewig entgegengesetzt bleiben, so sind sie nicht anders zu verbinden, als

152 ›Supplement‹ ist ein Begriff Derridas: »es gab immer nur Supplemente, substitutive Bedeutungen, die aus einer Kette differentieller Verweisungen hervorgehen konnten« (Jacques Derrida: *Grammatologie*. Frankfurt a.M. 1974, S. 274f.).

153 Vgl. Culler: *Dekonstruktion*, S. 117.

154 Derrida: *Grammatologie*, S. 272.

155 NA 20, S. 361 (16. Brief).

indem sie aufgehoben werden. Unser zweytes Geschäft ist also, diese Verbindung vollkommen zu machen, sie so rein und vollständig durchzuführen, daß beyde Zustände in einem Dritten gänzlich verschwinden, und keine Spur der Theilung in dem Ganzen zurückbleibt; sonst vereinzeln wir, aber vereinigen nicht.¹⁵⁶

Zunächst ist einmal festzustellen, dass es zwei Aussagen gibt, die sich gegenseitig widersprechen, dass eine Unterscheidung der beiden Zustände vollkommen bestehen bleiben muss, aber zugleich vollkommen und spurlos beseitigt werden muss, um sich in einem ›Dritten‹ vereinigen zu können – ähnlich wie in der Argumentation Fichtes. Die ganze Passage scheint offensichtlich wieder keine schlüssige Argumentation für das ›laufende‹ Beweisverfahren bereit zu halten, es handelt sich um weitere axiomatische Setzungen, die durch den Ausdruck »heißt es« den Eindruck erwecken, dass hier entweder auf fremde Autorität oder auf bereits Bewiesenes referiert werde. Diese beiden sich widersprechenden Aussagen, werden im Text dazu einleitend als »zwei höchst verschiedene Operationen« bezeichnet:

Es kommt hiebey auf zwey höchst verschiedene Operationen an, welche bey dieser Untersuchung einander nothwendig unterstützen müssen.¹⁵⁷

Der Kommentar im unmittelbaren Satz davor verspricht im Übrigen verheißungsvoll, bei der Lösung ›dieses Problems‹ den ›Faden‹ ›durch das ganze Labyrinth der Aesthetik‹ zu finden:

Dieß ist der eigentlich Punkt, auf den zuletzt die ganze Frage über die Schönheit hinausläuft, und gelingt es uns, dieses Problem befriedigend aufzulösen, so haben wir zugleich den Faden gefunden, der uns durch das ganze Labyrinth der Aesthetik führt.

Die Vereinigung von Form- und Stofftrieb soll also nun dadurch bewerkstelligt werden, dass sie ihre Determination und ihre Differentialität gegen einander aufgeben. Durch ihre Ununterscheidbarkeit verschwinden sie in dem ›Dritten‹, der Schönheit als ihrem ›tertium comparationis‹. Dadurch, dass sie jedoch ihre Unterscheidungsfähigkeit aufgeben, sind sie nicht mehr bestimmbar als Form- und Stofftrieb. Das, was in der Schönheit verschwindet, ist tatsächlich ›verschwunden‹.

156 NA 20, S. 366 (18. Brief).

157 NA 20, S. 366 (18. Brief).

Interessant ist, dass alle antinomischen Gegensatzpaare wie Form und Stoff, Natur und Kultur, Zustand und Person usw., von Schiller als Wechselwirkungen angenommen werden. Schiller nennt diese Wechselwirkungen auch die ›Verwirrung der Sphären‹.¹⁵⁸ Diese ›Sphären‹ sind von vornherein nicht voneinander unterschieden,¹⁵⁹ da z.B. Form und Stoff nur wechselwirkend durch die jeweils andere Seite der Unterscheidung vermittelt werden. Die Annahme von eindeutigem Sinn wird schon durch die angenommene Wechselbedingung aufgegeben, dadurch, dass das eine im anderen ist und umgekehrt. Das, was nun ›Schönheit‹ heißt, gründet sich auf indeterminierten Sinn, der noch nicht einmal ›Spuren‹ oder ›Spuren‹ von ›Spuren‹ wie bei der *différance* zurück lässt. Schönheit kann dadurch nicht von etwas anderem, das ebenfalls unbestimmt ist, unterschieden werden, es bleibt ebenso unbestimmt. Die ›Bedeutung‹ von Schönheit ist das ›Aufheben‹ der Determination¹⁶⁰ von Form- und Stofftrieb. Dies sagt wieder nichts über die Bedeutung von ›Schönheit‹ aus, es verweist als Signifikant auf sich selbst und bedeutet ›nichts Bestimmtes‹ bzw. mit den Worten der *Ästhetischen Briefe*: »von aller Bestimmung frey sein« (20. Brief). Schönheit drückt nur sich selbst aus, als sinnentleerter Signifikant, was die reinste Form der Tautologie ist. Es ist dennoch ein Widerspruch, zu behaupten, es seien keine ›Spuren‹ von Sinn in dieser Transformation und Absorption enthalten, wenn man zugleich sagt, *was genau* keinen bestimmten Sinn mehr hat, nämlich die ›ursprüngliche‹ Differenz von Formtrieb/Stofftrieb.

Der Text, könnte man sagen, behauptet einen der Derridaschen *différance* gegenläufigen Prozess: inhaltliche ›Wahrheiten‹ erscheinen bei der ›Schönheit‹ nicht verspätet und aufgeschoben, sondern verloren bei der Transformation von Signifikanten in andere Signifikanten. Der alte ›Sinn‹ wird so vollkommen aufgehoben im neuen Signifikanten, dass er nicht einmal mehr ›Spuren‹ dessen beinhaltet. ›Aufgehoben‹ kann hier aber auch im doppelten Sinne verstanden werden: zum einen ›Aufheben‹ als ›Auflösen‹ und ›Verschwinden‹, zum anderen als ›Bewahren‹ und ›Speichern‹ im Sinne von ›etwas für später aufheben‹. Bei der einen Lesart ist der ursprüngliche Sinn von Form und Stoff vollständig verloren und hinterlässt ›keine Spur‹ ihrer ursprünglichen Differenz oder ›Theilung‹, die sie zuvor genau als dasjenige determinierte, was sie vom anderen unterschied. Bei der anderen Lesart ist die ursprüng-

158 Vgl. NA 20, S. 347 (13. Brief).

159 Vgl. z.B. auch NA 20, S. 347 (13. Brief).

160 Vgl. NA 20, S. 374f. (20. Brief).

liche Differenz bzw. der ursprüngliche Sinn vollständig enthalten und hinterlässt ›keine Spur‹, weil die Referenten von Schönheit – Form und Stoff – vollständig mit dem Zeichen der Schönheit verschmelzen. Die Möglichkeit beider Lesarten verhindert im Übrigen hier wieder die wörtliche Lesart, bei der beide widersprechenden Lesarten möglich erscheinen. Bei beiden Deutungsweisen dieser Passage verweist der Signifikant Schönheit zwar nur auf sich selbst, jedoch verweist die zweite Aussage mit ihrer Forderung, »daß beyde Zustände in einem Dritten gänzlich verschwinden, und keine Spur einer Theilung in dem Ganzen zurückbleibt«, auch paradoxerweise auf eine ›Spur‹ der ›Genesis‹ von ästhetischer Bedeutung, die vom ›dritten‹ Signifikanten Schönheit selbst ›gänzlich‹ absorbiert werden soll.

Im Hinblick auf darauf folgende explizite Behauptungen im 21. Brief, die ›ästhetische Bestimmungsfreyheit‹ oder ›erfüllte Unendlichkeit‹ (21. Brief) bzw. ›ästhetische Bestimmbarkeit‹ (21. Brief), macht diese Ausführung jedoch wieder Sinn: Es ist die paradoxe Indetermination bei gleichzeitiger Determination. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass es paradox ist, das Ästhetische (= Schönheit) zu bestimmen als etwas, das nicht zu bestimmen ist. Die Aussage über das Ästhetische unterläuft ihre eigenen Kriterien und Gesetze, auch für Horn, Menke und Menke ein typisches Merkmal von Literatur,¹⁶¹ und negiert sich selbst. Das entspricht aber auf den zweiten Blick ebenso paradox genau wieder den eigenen Kriterien, wie im folgenden Analysekapitel zu zeigen sein wird. Festzuhalten ist, dass die Bestimmung des Ästhetischen ›zirkuliert‹ und zwar innerhalb dieses Paradoxons von Bestimmtheit und Unbestimmtheit (Determination und Indetermination). Beim Versuch, die ›Spur‹ der ›Schönheit‹ und des ›Ästhetischen‹ in den *Ästhetischen Briefen* nachzuzeichnen, bietet Dieter Merschs Modellierung des Begriffs der ›Spur‹, der zwar auf Derrida zurückgeht, aber in die Richtung einer Materialität umgedeutet wird, ein passenderes Erklärungsmodell für diese materiale ›Spur‹ der ›Schönheit‹, die mit der aus ihren Komponenten geschaffenen Textur, aus der sie selbst untrennbar und ununterschieden heraussteht, verwoben ist.

Die weitere ›Verfolgung‹ des (Nicht-)Sinns oder einer Bedeutung der ›Schönheit‹ und des ›Ästhetischen‹ bis zum Ende der Briefe führt auch auf der Textebene zu keinem letzten Resultat einer bestimmten und determinierenden Bedeutung. Im Folgenden wird lediglich mit weiteren Zeichen das

161 Vgl. Horn/Menke/Menke: *Literatur als Philosophie*, S. 12-14 (Einleitung).

selbstbezügliche Paradoxon zwischen Indetermination und Determination supplementiert.

Der 19. Brief führt die Bezeichnung der ›leeren Unendlichkeit« ein, die ein Zustand vor aller Bestimmung sei.

[I]n diesem Reiche des Möglichen [ist] nichts gesetzt, folglich auch noch nichts ausgeschlossen, so kann man diesen Zustand der Bestimmungslosigkeit eine *leere Unendlichkeit* nennen [...].¹⁶²

In dieser leeren Unendlichkeit existieren weder Form noch Inhalt, nichts unterscheidet sich von dem anderen.

Vom Ende des 20. Briefes an bis zum 22. Brief wird die Bezeichnung des ›ästhetischen Zustands« verwendet, analog zur Bezeichnung der ›Schönheit«. ¹⁶³ Der ›ästhetische Zustand« wird im 21. Brief substituiert durch die Begriffe der ›ästhetischen Bestimmbarkeit« bzw. der ›ästhetischen Bestimmungsfreyheit«. Der Begriff der ›ästhetischen Bestimmbarkeit« stimme »mit der bloßen Bestimmungslosigkeit in dem einzigen Punkt überein, daß beide jedes bestimmte Dasein ausschließen«¹⁶⁴. Die ›ästhetische Bestimmbarkeit« oder die ›ästhetische Bestimmungsfreyheit« werden synonym auch als »erfüllte Unendlichkeit«¹⁶⁵ bezeichnet. Das entspricht wieder dem oben schon beschriebenen widersprüchlichen Zustand, der alle inhaltlichen Bestimmungen, die er zuvor aufwies, beibehält (also inhaltlich gefüllt ist), diese aber ihre Determinierungskräfte verlieren.

Die Aufgabe ist also, die Determination des Zustandes zugleich zu vernichten und bezubehalten, welche nur auf die einzige Art möglich ist, daß man ihr eine andere entgegengesetzt.¹⁶⁶

162 NA 20, S. 368 (19. Brief).

163 Der Analogie-Eindruck zwischen dem ›Schönen« und dem ›Ästhetischen« vollzieht sich im Text z.B. durch die folgenden zwei Aussagen: Zum einen wird gesagt, dass bei Schönheit das Gemüt in ästhetischer Stimmung ist (vgl. 21. Brief, NA 20, S. 377), und zum anderen, dass der ›ästhetische Zustand« mit ›Schönheit« gleichgesetzt wird und dass der Mensch im Reich der Schönheit ästhetisch wird (vgl. 23. Brief, NA 20, S. 385). Im 26. Brief wird die Rede vom ›ästhetischen Schein« synonym zur Rede vom ›schönen Schein« verwendet.

164 NA 20, S. 377 (21. Brief).

165 NA 20, S. 377 (21. Brief).

166 NA 20, S. 375 (20. Brief).

Das gleichzeitige ›Vernichten‹ und ›Beybehalten‹ (ähnlich dem ›Aufheben‹ im Sinne von ›Auflösen‹ und ›Bewahren‹) von zuvor determiniertem Sinn könnte im Übrigen als ein Paradebeispiel für das gelten, was für Luhmann einen Widerspruch definiert: das ›Beybehalten‹ der ›Determination‹ von zwei gleichzeitig aktualisierten, sich widersprechenden Seiten, was die Aktualisierung von eindeutig determiniertem Sinn unmöglich macht. Dadurch, dass der Text strategisch Widersprüche einsetzt, entspricht das seiner in diesem Zitat vorgeschlagenen konzeptionellen Taktik, jeden bestimmten Sinn durch Widersprüche rückwirkend in unbestimmten Sinn wieder umschlagen zu lassen.

Dieses ›Vernichten‹ der ›Determination‹ sei nur möglich, – so behauptet es der Text im 20. Brief, wodurch analog wieder das beschrieben wird, was im 18. Brief bereits beschrieben wurde, – wenn eine andere genau entgegengesetzte ›Determination‹ erfolgt.

Die Schalen einer Wage stehen gleich, wenn sie leer sind; sie stehen aber auch gleich, wenn sie gleiche Gewichte enthalten.¹⁶⁷

Diese Un(de)terminierung durch simultan erscheinende entgegengesetzte Determinanten ist die wiederholte Beschreibung der Operationsweise eines Widerspruchs. Sinn, der durch die Ausblendung der anderen Seite einer Unterscheidung entsteht,¹⁶⁸ wird kontingent durch die Simultaneität der Entgegensetzung.

Das kontingente Moment eines Widerspruchs beschreibt der Text im folgenden Zitat. Der Vollzug dieser Operation ereignet sich dabei in der

mittlere[n] Stimmung [...], in welcher Sinnlichkeit und Vernunft z u g l e i c h tätig sind, eben deswegen aber ihre bestimmende Gewalt gegenseitig aufheben, und durch eine Entgegensetzung eine Negation bewirken. Diese mittlere Stimmung [...] verdient vorzugsweise eine freye Stimmung zu heißen, [...] so muß man diesen Zustand der realen und aktiven Bestimmbarkeit den ä s t h e t i s c h e n heißen.¹⁶⁹

Alle diese Darstellungen der Schönheit bzw. des Ästhetischen sind nur weitere Varianten dessen, was zuvor beschrieben wurde: ›Erfüllte Unendlichkeit‹,

167 NA 20, S. 375 (20. Brief).

168 Vgl. das Kapitel *Sinn* in der vorliegenden Arbeit.

169 NA 20, S. 375 (20. Brief). Zum ›Mittleren‹ oder zur Mittellage in Schillers *Ästhetischen Briefen* und der Anknüpfung an seine anthropologischen bzw. medizinisch-philosophischen Schriften vgl. insgesamt Zelle: Über die ästhetische Erziehung des Menschen, besonders S. 425f. und S. 432.

›aktive‹ und ›ästhetische Bestimmbarkeit‹ sind Variationen desselben paradoxen Konzepts des nicht bestimmten, aber nicht gänzlich unbestimmten, sondern unendlich bestimm**baren** Ästhetischen.

Der Signifikant der ›Schönheit‹ wird vielfach durch Variationen des Signifikanten des ›Ästhetischen‹ substituiert. Er erhält dabei scheinbar neue Bedeutungen durch den jeweils neuen Signifikanten, der aber wieder nicht auf ein *bestimmtes* Signifikat verweist, sondern seinerseits nur durch weitere Signifikanten ersetzt wird, die jeweils immer der paradoxen Be- und Umschreibung dessen dienen, dass er durch nichts *Bestimmtes*, also auch kein letztes bestimmtes Signifikat ersetzt werden kann. Die Nicht-Präsenz des Signifikanten ›Schönheit‹ aufgrund seiner fortwährenden Substitutionen durch andere Signifikanten auf der Ebene des Textes entspricht dabei, auf paradoxe Art und Weise, der im Text beschriebenen Unbestimmtheit des ›Schönen‹, die sich in unendlicher Bestimmbarkeit ausdrückt.

Diese imaginäre Signifikantenfolge wird niemals beendet, sie verweist nicht auf ein endgültiges Signifikat, das den Beschreibungsgegenstand in voller und eigentlicher Bedeutung erhellt, sondern nur auf weitere Signifikanten.

Das Zeichen wäre also die aufgeschobene (*différée*) Gegenwart. Ob es sich jetzt um mündliche oder schriftliche Zeichen [...] handelt, schiebt die Zirkulation der Zeichen den Moment auf (*diffère*), in dem wir der Sache selbst begegnen könnten, uns ihrer bemächtigen, sie verbrauchen oder sie verausgaben, sie berühren, sie sehen, eine gegenwärtige Anschauung von ihr haben könnten.¹⁷⁰

Neben der Nicht-Präsenz oder Nicht-Gegenwärtigkeit von Bedeutung bei der *différance*, die laut Derrida aufgrund einer endlosen Verweisungsspur von Signifikanten auf Signifikanten a priori in einem Text enthalten ist,¹⁷¹ verhält es sich bei den *Ästhetischen Briefen* noch komplizierter, da das ›Konzept‹ von Schönheit gerade von seiner Nicht-Präsenz geprägt ist. Das, was im Text nicht präsent erscheint (z.B. das Signifikat des Signifikanten ›Schönheit‹ als seine begriffliche Bestimmung), ist immer schon nicht präsent gewesen, besagt der Text, denn dieses darf nicht ›ausschließlich bestimmt‹ (21. Brief) werden.

Die Präsenz und Gegenwart eines Referenten des Zeichens ›Schönheit‹ wird durch das Verweisen auf weitere Signifikanten in einer prinzipiell

170 Derrida: Die *différance*, S. 38.

171 Vgl. Derrida: Die *différance*, S. 45.

unendlichen Signifikantenkette (›Spiel‹, ›ästhetischer Zustand‹, ›ästhetische Bestimmbarkeit‹, erfüllte Unendlichkeit etc.) nur weiter verschoben.¹⁷² Die weiteren Signifikanten sind aber nur »Supplemente, substitutive Bedeutungen, die nur aus einer Kette differentieller Verweisungen hervorgehen konnten«¹⁷³, zunächst des nicht mehr anwesenden Signifikanten. Sie dienen zugleich auch als Supplemente des Supplements, denn Schönheit ist per Definition nichts, was *präsent* und *anwesend* im Sinne einer Zuschreibung zu einem bestimmten Sinn wäre, es ist gerade charakterisiert durch die Abwesenheit von Bestimmung.

Festzuhalten ist, dass das Flottieren der Signifikanten jegliche Aneignung des Sinns von ›Schönheit‹ dekonstruiert, der Sinn des ›Schönen‹ bzw. des ›Ästhetischen‹ kann durch ihre fortwährende Verweisstruktur nicht eingeholt werden. Dies wiederum entspricht seinem inhaltlichen Konzept der Uneinholbarkeit jeglichen determinierten Sinns des ›Schönen‹ im ästhetischen Zustand. Der Text praktiziert damit, wovon er redet. Andererseits praktiziert er nicht, wovon er redet: Mit der Bestimmung des ›Schönen‹ als Unbestimmbarem ›verstrickt‹ er sich zugleich in selbstbezüglich paradoxe Aussagen. Ob tautologisch oder paradox, der Sinn des Ästhetischen nimmt zirkuläre und prozessierende Formen an.

3.3.3 Der ›Zirkel‹ des Ästhetischen und der Schönheit im 27. Brief

Um noch einmal den ›Faden‹ der vorliegende Analyse aufzunehmen, der die ›Spur‹, des Ästhetischen in den *Briefen* verfolgt, soll die weitere Argumentation kurz nachvollzogen werden. Der ästhetische Zustand der ›erfüllten Unendlichkeit‹ ist ›Null‹, als Zustand vollkommener ›Indifferenz‹¹⁷⁴.

Wenn der Text permanent die These vertreten hat, dass alle antinomisch gesetzten Unterscheidungen (z.B. Form und Stoff) wechselwirkend aufgehoben werden müssen, um Schönheit zu erzeugen, entwirft er jetzt eine widersprechende These im 22. Brief, dass »nur von der Form [...] wahre ästhe-

172 Vgl. auch Paul de Man: »So auch die Sprache: sie stößt immer und trifft nie. Sie referiert immer, aber nie auf den richtigen Referenten.« (De Man: *Ästhetische Formalisierung*, S. 227)

173 Derrida, zit.n. Culler: *Dekonstruktion*, S. 118.

174 Vgl. den 21. Brief, NA 20, S. 377.

tische Freyheit zu erwarten«¹⁷⁵ ist. Jetzt ist also die Form allein das ›wahre Ästhetische‹. Entweder erscheint die These als eine widersprechende oder der Signifikant des ›Ästhetischen‹ ist ein anderer. Dieser Widerspruch¹⁷⁶ verschiebt, aber nur scheinbar, den Sinn des ›Ästhetischen‹ weiter in Richtung seines Entzugs. Denn da ›die Form aber nur an einem Stoffe realisirt werden kann«¹⁷⁷, ist die Simultaneität, die bereits im 11. und 12. Brief als Charakteristikum der Wechselwirkung von Form und Stoff aufgestellt wurde, beider nötig. Der zwischenzeitlich dominierende These über das Ästhetische als ›Form vertilgt Stoff«¹⁷⁸ im 22. Brief begegnet im 23. Brief wieder der These über das Ästhetische als ›Form und Stoff‹, da Form nur in Stoff erscheine. Diese These weist zirkulär auf die Ausgangsthese zurück. Auch im 25. Brief wird ›Schönheit‹ mit ›ästhetischer Einheit‹ als »wirkliche V e r e i n i g u n g und Auswechslung der Materie mit der Form«¹⁷⁹ ›identifiziert‹.

Im 26. Brief wird (der Signifikant) ›Spiel‹ durch (den Signifikanten) ›Schein‹ ersetzt¹⁸⁰, der (wieder) als ›ästhetischer‹ oder ›schöner Schein‹ bezeichnet wird.¹⁸¹ Er ist das ›Wesen‹ von ›schöner Kunst‹.¹⁸² Die Serie der Signifikanten ›Spiel‹, ›ästhetischer Zustand‹, ›ästhetischer Schein‹, ›Kunst‹ lässt alle Bedeutungen, die die ›Schönheit‹ und das ›Ästhetische‹ betreffen, indifferent miteinander verweben. Bestärkt wird dieser Eindruck noch dadurch, dass der Text die einzelnen Bezeichnungen in Wortfolgen zusammen zieht, in denen mehrere der Signifikanten zugleich auftreten: so ist z.B. die Rede von »der Kunst des Scheins«¹⁸³, vom »Reich des schönen Scheins«¹⁸⁴

175 NA 20, S. 382 (22. Brief). Ähnliches findet sich auch im 25. Brief, der Schönheit wieder als Wechselwirkung beschreibt (NA 20, S. 396).

176 Zu »Schillers dualistischer Interpretation der fichteschen Trieblehre« und zur »wechselweisen Herrschaft von Stoff- und Formtrieb«, bei der Schiller den Spieltrieb »als Vermittlungsglied« einsetzt, vgl. Zelle: Über die ästhetische Erziehung des Menschen, S. 428.

177 NA 20, S. 384 (23. Brief).

178 »Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, daß er den S t o f f durch die Form vertilgt.« NA 20, S. 382 (22. Brief). Carsten Zelle bezeichnet bei dieser berühmten Formel in den *Ästhetischen Briefen* den Gegensatz zwischen Schillers »Produktionsästhetik auf Zwang« zu seiner »Rezeptionsästhetik in Freiheit« als paradox. Zelle: Über die ästhetische Erziehung, S. 433.

179 NA 20, S. 397 (25. Brief).

180 Vgl. NA 20, S. 399 (26. Brief).

181 Vgl. NA 20, S. 399f. (26. Brief).

182 Vgl. NA 20, S. 400 (26. Brief).

183 NA 20, S. 401 (26. Brief).

184 NA 20, S. 411 (27. Brief).

und vom »Reich des ästhetischen Scheins«¹⁸⁵. Durch die Substitutionen und wechselseitigen Überblendungen der Signifikanten changiert und oszilliert der Text zwischen verschiedensten Bedeutungsevokektionen des ›Schönen‹ und des ›Ästhetischen‹, die alle möglich erscheinen, von denen aber keine den Anspruch für sich erhebt, allein gültig bzw. nur so gültig zu sein.

Nun wird weiter vom ›ästhetischen Schein‹ ausgesagt, dass er nur ästhetisch sei, wenn er »s e l b s t s t ä n d i g ist, (allen Beystand der Realität entbehrt)«. ¹⁸⁶ Im 27. Brief wird wieder die hierarchisch höhere Ebene der Gestalt¹⁸⁷, der »freyen Form«¹⁸⁸, über dem Stoff stehend behauptet, die »den Sprung zum ästhetischen Spiele«¹⁸⁹ erzeuge. Dadurch weist der Text eine Argumentation auf, die zwischen der These, dass das Ästhetische die Simultaneität, Wechselbedingung und Gleich-Gültigkeit von Form und Stoff beinhaltet (These 1) und der These, dass es einen Hierarchieunterschied von Form und Stoff gibt, nämlich dass die Form hierarchisch über dem Stoff anzusiedeln ist (These 2), hin und her zirkuliert. Die Reihenfolge der Thesen erfolgt nach dem folgenden Schema: These 1, These 2, These 1, These 2. Die Thesen wechseln sich exakt miteinander ab und beschreiben dabei eine zirkuläre Bewegung. Der Zirkel der Thesen über das Ästhetische könnte ungefähr so aussehen:

Der Zirkel der Thesen über das Ästhetische

These 1: Ästhetisches = (Wechselwirkung aus) Form und Stoff

wechselt ab mit

These 2: Ästhetisches = Form vertilgt Stoff

In der These der Wechselbedingung von beidem, sagt der Text bereits im 12. Brief, ist die zweite These im Prinzip mit enthalten, jedoch nur aus der Sicht der einen Seite dieser Wechselwirkung. Man könnte sagen, aus Sicht der ›Formseite‹, die ›Stoff‹ braucht, um zur Darstellung zu kommen. Von daher

¹⁸⁵ NA 20, S. 412 (27. Brief).

¹⁸⁶ NA 20, S. 402 (26. Brief).

¹⁸⁷ Vgl. NA 20, S. 405 (27. Brief).

¹⁸⁸ NA 20, S. 407 (27. Brief).

¹⁸⁹ NA 20, S. 407 (27. Brief).

weist die zweite These auf die erste wieder zurück. Was am Ende einer langen Argumentation eines ›Beweises‹ übrig bleibt, ist sein verwirrender Rückverweis auf seine Ausgangsposition. Nichts ist bewiesen für die ›Sache der Schönheit‹.

Dennoch steht die Hierarchiethese im Widerspruch zur These des gleichwertigen Simultanerscheinens von Form und Stoff. Denn die behauptete Wechselbedingung müsste ebenso aus Sicht der ›Stoffseite‹ funktionieren, die Form braucht. Diese umgekehrte Sichtweise wird jedoch in den *Ästhetischen Briefen* nicht (wie die These »Form vertilgt Stoff«) in den Vordergrund gestellt, sondern bleibt unmarkiert.

Ein weiteres zirkuläres Modell findet sich beim ›Beweis‹ der Schönheit.

Und zwar wird im Text scheinbar durchgängig, wie oben dargestellt wurde, die These aufgestellt, dem Menschen durch die Schönheit Freiheit zu ermöglichen. Die Schönheit bzw. das Ästhetische wurde durch die Wechselbedingung von Form und Stoff, und deren Identifizierung mit Freiheit (von aller Determination) erreicht. Das wird von der Bestimmung des Ästhetischen als ›freie Form‹ und ›freier Schein‹ durch die Dominanz von Form über Stoff als »wahre ästhetische Freyheit«, worin »das eigentliche Kunstgeheimniß des Meisters«¹⁹⁰ besteht, noch überboten. Die Aussage im 22. Brief geht in die gleiche Richtung:

Diese [...] Freyheit des Geistes [...] ist die Stimmung, in der uns ein ächtes Kunstwerk entlassen soll, und es giebt keinen sicherern Proberstein der wahren ästhetischen Güte.¹⁹¹

Beide Aussagen zusammen genommen erwecken den Eindruck, dass Kunst, die ästhetisch ist, die Fähigkeit beinhaltet, den Rezipienten dieser Kunst ästhetisch und frei zu machen. »Je allgemeiner nun die Stimmung, [...] desto edler ist jene Gattung und desto vortrefflicher ein solches Produkt«¹⁹². Ebenso wird der Eindruck evoziert, dass derjenige Künstler, der ein »wahrhaft schönes Kunstwerk« vollbringt, ein ›Meister‹ und ein ›Zauberer‹ sein muss, aus dessen »Zauberkreise« die Kunst »rein und vollkommen, wie aus den Händen des Schöpfers gehn«¹⁹³ muss. Dieser Eindruck, dass es der Künstler ist, der frei und ästhetisch sein muss, um schöne Kunst anzufertigen, wird noch

190 NA 20, S. 382 (22. Brief).

191 NA 20, S. 380 (22. Brief).

192 NA 20, S. 380 (22. Brief).

193 NA 20, S. 382 (22. Brief).

dadurch bestärkt, dass der Text im 9. Brief eine Art Anleitung zur Ausbildung eines Künstlers konzipiert, der als Erzieher der Menschheit fungieren soll. Der Prozess des Ästhetischen als Werkzeug (der ›Erziehung‹) liefе demzufolge, grob reduziert, über den freien, bereits ästhetischen Künstler, der ästhetische Kunstwerke anfertigt, die den Rezipienten ästhetisch bzw. frei machen. Dieses kausal-lineare Modell von Ursache und Wirkung des Ästhetischen wird im selben Brief aber zurückgenommen: Die Voraussetzung für ästhetische Freiheit liegt nun im Rezipienten von Kunst selbst. Wenn sein Interesse nicht ästhetisch ist oder der Betrachter einen »Mangel an Form«¹⁹⁴ hat, dann kann er »sich auch bei dem glücklichsten Ganzen nur an die Theile und bei der schönsten Form nur an die Materie halten«.¹⁹⁵ Der Unterschied zwischen Rezipient und Produzent von Literatur wird mit Blick auf die ästhetische Freiheit eingeebnet.

Die Funktion des Ästhetischen als Erziehung, die im 9. Brief ebenfalls aufgegeben wird, kann keine ästhetische und freie Wirkung beim Menschen hervorrufen; der Mensch muss selbst schon ästhetisch sein, um frei zu sein.

Die Schönheit ist allerdings das Werk der freyen Betrachtung [...].¹⁹⁶

Damit ist ebenfalls nichts über die Schönheit in Bezug auf ihre Ausgangsthese bewiesen, der Beweis verbleibt tautologisch.

Tabelle 3: Die Tautologie oder der ›Zirkel‹ des Ästhetischen

›Ausgangszustand‹	->	›Durchgangsstufe‹	->	›Endzustand‹
Ästhetische Freiheit (ästhetisch freier Mensch/Künstler)	rezipiert/ produziert ->	Ästhetische Freiheit (ästhetisch freies Kunstwerk)	gelingt nur dann, wenn ->	Ästhetische Freiheit (ästhetisch freie Betrachtung)

194 NA 20, S. 382 (22. Brief).

195 NA 20, S. 383 (22. Brief). Auch Bürger konstatiert »ein eigentümliches Schwanken« der Ansiedelung des Ästhetischen zwischen Gegenstand und Betrachter. »Die Kategorie des Scheins hätte dann die Funktion, das Ästhetische als etwas zu fassen, was sich zwischen Betrachter und Gegenstand konstituiert.« (Bürger: Zum Problem des ästhetischen Scheins, S. 37).

196 NA 20, S. 396 (25. Brief).

Der ›Ausgangszustand‹ ist identisch mit dem ›Endzustand‹ des Menschen: ist er frei, ist er es auch nach der Rezeption von ästhetischer Kunst. Ist er es nicht, wird er es auch nicht. Das ›Resultat‹ ist identisch mit dem ›Ausgang‹ der Argumentation, wodurch sich ein argumentativer ›Zirkel‹ schließt. Wo allerdings die Schleife begonnen werden kann und wo sie aufhört, wo sie also ihren Ausgang nimmt und wo sie endet, kann nicht eindeutig geklärt werden. Die Aussagen verbleiben tautologisch: Ein ästhetischer und freier Mensch ist ein ästhetischer und freier Mensch bzw. ästhetische Freiheit ist ästhetische Freiheit.

Dieses zirkuläre Modell widerspricht dem dreischrittigen linearen teleologischen Schema, wie es die literaturwissenschaftliche Forschung annimmt. Letzteres entspräche beispielsweise einem Modell von Kausalbeziehungen, Ursachen und Wirkungen, so wie der ›Beweis‹ vorgibt, aufgebaut zu sein.

Schönheit entspricht in den *Ästhetischen Briefen* aber keinem (asymmetrisierenden) Kausalmodell:

In unserm Wohlgefallen an der Schönheit hingegen läßt sich keine solche Succession [...] unterscheiden, und die Reflexion zerfließt hier so vollkommen mit dem Gefühle, daß wir die Form unmittelbar zu empfinden glauben.¹⁹⁷

Weder durch die Einseitigkeit der natürlichen Sinne, im Sinne einer unmittelbaren Wahrnehmung, noch durch die Einseitigkeit von inhaltsleeren, ungefüllten, »abgezogenen Begriffen« kann man sich dem ›Gegenstand‹ der ›Untersuchung‹, der Schönheit nähern. Der Wahrnehmung von ›Schönheit‹ ist immer bereits eine Vermittlung durch eine wechselwirkende Differenz inhärent, hier z.B. von Reflexion und Gefühl (beim Rezipienten).

Die Reziprozität einer Wechselwirkung wird hingegen folgendermaßen beschrieben:

Aber ein ganz vergebliches Unternehmen würde es seyn, diese Beziehung auf das Empfindungsvermögen von der Vorstellung der Schönheit absondern zu wollen; daher wir nicht damit ausreichen, uns die eine als den Effekt der andern zu denken, sondern beyde zugleich und wechselseitig als Effekt und Ursache ansehen zu müssen.¹⁹⁸

197 NA 20, S. 396 (

198 NA 20, S. 396 (25. Brief).

Das Begriffskonzept der Wechselwirkung wird hier durch die Formulierung »zugleich und wechselseitig als Effekt und Ursache« nahe gelegt und skizziert bei Schiller somit etwas ähnliches, was eine symmetrische Differenz wie z.B. bei einem Paradoxon konstituiert: Beide Seiten sind nicht voneinander unterscheidbar, weil die eine Seite der Unterscheidung zugleich die andere bedingt und umgekehrt, etwaiger Sinn zwischen der einen und der anderen Seite hin und her zirkuliert.

Der »Präsenz« des Gegenstandes steht auf diese Weise immer die Medialisierung der miteinander wechselwirkenden Form und Inhalt im Wege. Die Präsenz des Gegenstandes »Schönheit« im Text wird durch das Hineindiffundieren seiner Bedeutung in eine endlose Zeichenkette oder in deren begriffliches Pendant, deren einzelne Signifikanten ihre Differentialität gegeneinander verlieren, immer weiter aufgeschoben. Erst eine vollkommene Wechselbedingung von Form und Stoff, Vernunft und Sinnen würde Schönheit erscheinen lassen und dann aber auch nur bei demjenigen Betrachter, bei dem eine vollkommene Wechselwirkung von Vernunft und Sinnen bestehen würde.

So sind von der »Schönheit« im besten Fall nur *Spuren* zu sehen. Was »Schiller« beschreibt, ist zwar auf den ersten Blick der *différance* sehr ähnlich, aber auf den zweiten Blick ist seinem Begriff der »Spur« wie bei Mersch eine sichtbar und spürbar werdende Materialität eingeschrieben: So gibt es nur »Spuren einer uninteressierten freyen Schätzung des reinen Scheins [zu] entdecken«. ¹⁹⁹

Das Ende der Briefe entspricht der uneinholbaren Präsenz und der Unendlich-Schleife des Ästhetischen:

Existiert aber auch ein solcher Staat des schönen Scheins, und wo ist er zu finden? Dem Bedürfniß nach existiert er in jeder feingestimmten Seele, der That nach möchte man ihn wohl nur [...] in einigen wenigen auserlesenen Zirkeln finden [...]. ²⁰⁰

Die »auserlesenen Zirkel«, so die These dieser Analyse, meinen hier nicht etwa soziale, »gesellige« Zirkel, sondern entsprechen – wörtlich gelesen – der Bestimmung von Schönheit als unendliche und begrifflich nicht fassbare Zirkulation von Sinn innerhalb von tautologischen Schleifen, selbstbezüglichen Paradoxien und Wechselwirkungen (von Form und Inhalt). Dass der Begriff des »Zirkels« im wissenschaftstheoretischen Umfeld von Schiller insbesondere

199 NA 20, S. 405 (27. Brief).

200 NA 20, S. 412 (27. Brief).

auch im Sinne von ›Tautologie‹ verwendet wurde, ist im Kapitel über Fichtes Gebrauch dieses Begriffes deutlich geworden.

Die vielfach diskutierte Frage nach dem Stellenwert der ›Zirkel‹ im letzten Brief lässt sich so plausibel vor dem Hintergrund dieses zirkulären Sinnprozessierens als konstitutives gestalterisches Element in den *Ästhetischen Briefen* beantworten.

Der Beweis verläuft ins Leere, denn der ›Staat des schönen Scheins‹ existiert nur im Bedürfnis der Seele oder sogar dort nicht einmal, denn vielleicht gibt es nur ein Bedürfnis danach, dass er in der Seele existiere. Der Tat nach, z. B. durch einen ›Beweis‹, ist es eine ewige Suche nach seiner Bedeutung. Da »möchte« die konjunktivische Verbform von »mögen« darstellt, schwächt diese Form nicht nur die Autorität dieser Behauptung²⁰¹, sondern zeigt sich gleichfalls als ein irrealer und nicht zu realisierender Wunsch. Denn das in den logischen Schleifen, den tautologischen und selbstbezüglich paradoxen Zirkelschlüssen²⁰², zirkulierende Ästhetische verwehrt sich eines letztlichen referentiellen Zugriffs. Denn dorthinein, in das Innere einer in sich geschlossenen Zirkulation, kann man nicht blicken, sie bleibt imaginär, so »möchte man ihn wohl [...] nur in einigen auserlesenen Zirkeln finden«. Die ›auserlesene‹ (sinnprozessierende) Zirkularität mag ein Qualitätskriterium für ›echte‹ Kunst ausdrücken, die sich auf gelungene ästhetische im Sinne von selbstbezüglich paradoxen Operationen versteht. Ob das Ästhetische sich selbst erblickt oder ob sein Blick, selbst zirkulierend, überhaupt sich selbst erblicken kann, bleibt ein Geheimnis, denn die »ganze Magie derselben [der Schönheit] beruht auf ihrem Geheimniß, und mit dem nothwendigen Bund ihrer Elemente ist auch ihr Wesen aufgehoben.«²⁰³

Der Signifikant ›Schönheit‹, der am Ende von den Signifikanten ›Seele‹ und ›Zirkel‹ substituiert wird, verweist nur andeutungsweise auf die ›Spur‹ des Zirkels, der sich unendlich der Präsenz entzieht und innerhalb dessen der Sinn von ›Schönheit‹ unendlich zwischen Referenz und Selbstreferenz in den logischen Denkfiguren Widerspruch, Wechselwirkung, Paradoxon und Tautologie prozessiert.

201 Vgl. de Man: *Ästhetische Formalisierung*, S. 216.

202 Es gibt das »unübersehbare Faktum von ›gedanklichen Zirkelschlüssen und mutwilligen Setzungen« Luserke-Jaqui: *Friedrich Schiller*, S. 263. Dieses »Faktum« wird aber zumeist mit der Annahme von Schillers »Scheitern der Schillerschen Gedankenbestimmungen« in Verbindung gebracht (vgl. ebd.).

203 NA 20, S. 310 (1. Brief, Herv. AL).

Der wörtlichen Lektüre des Textes stehen seine widersprüchlichen Versionen seines Beweises ebenso entgegen wie seine Zirkelargumentationen. Die Nicht-Präsenz eines eindeutig zuordnungsfähigen Sinns der ›Schönheit‹ und des ›Ästhetischen‹ wird zum einen erreicht durch die Zirkularität der tautologischen und paradoxen Argumentationen, in der durch die Zirkulation des ›Ästhetischen‹ in Endlos-Schleifen kein Moment von Präsenz bestimmbar, weil keine Unterscheidung von Zeit möglich ist.²⁰⁴ Zum anderen erfolgt sie durch eine permanente Substitutions- und Verweisungsstruktur, die (neben dem laut Derrida immer schon einer Präsenz der Bedeutung gegenüber ›aufgeschobenen‹ Signifikantensystem der Sprache selbst) nur die ›Spur‹ des Schriftzeichens ›Schönheit‹ als sekundäre Signifikantenfolge präsentiert, die ihrerseits nicht auf ein endgültiges Signifikat verweist, sondern nur auf weitere Signifikanten. Im Gegensatz dazu ist aber die Zuschreibung auf ein singuläres Signifikat *die* Voraussetzung für wissenschaftliche bzw. philosophische ›wahre‹ Erkenntnis, denn in diesen Disziplinen ist »eine Bedingung von Wahrheit [...] die Präsenz einer konstanten Bedeutung in unterschiedlichen Erscheinungsweisen.«²⁰⁵

In einem ersten Hauptkapitel konnte das Sinnprozessieren des Ästhetischen (auch des Signifikanten ›Schönheit‹) gezeigt werden: sowohl mit Paul de Man innerhalb der Wechsellektüren als auch auf der Ebene der textimmanenten Beschreibung des Modells der ›Wechselwirkung‹. Das Wissen über die Schönheit als dessen ›Wahrheit‹, so der Text, wird in der Kunst reflektiert und thematisiert und »wirkt« in der Kunst. Es »fängt die Dichtungskraft ihre Strahlen [der Wahrheit] auf.«²⁰⁶

Denn die Kunst als ›Dichtung‹ bietet spezifische erkenntnistheoretische Möglichkeiten und eigene Bedingungen der Wissensverwaltung und Wissensaufbereitung sowie der Speicherung aufgrund ihrer sinnprozessierenden Medialität, die zu einem unendlichen ästhetischen Formgewinn fähig ist.

204 Vgl. z.B. auch Deleuzes zeitliches Modell des *Äon*, des unendlichen Augenblicks, das sich der Singularität eines gegenwärtigen Punkts entzieht. Die beiden Richtungen Vergangenheit-Zukunft seien für das Universum ununterscheidbar. Dieses Modell kennzeichne analog die Simultaneität beider Bedeutungsrichtungen des Paradoxons. (Gilles Deleuze: *Logik des Sinns*. Aus dem Französischen von Bernhard Dieckmann. Frankfurt a.M. 1993, S. 104f.)

205 Culler: *Dekonstruktion*, S. 121.

206 NA 20, S. 334 (9. Brief).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich in den *Ästhetischen Briefen* typische Merkmale von Literatur sowie der Vollzug verschiedener literarischer Praktiken nachweisen lassen:

- Der Text beinhaltet, vor allem in Bezug auf die Bedeutung des Ästhetischen, eine selbstbezüglich paradoxe und zirkuläre Argumentationslogik und explizite selbstbezüglich paradoxe Satz-Strukturen.
- Er weist eine häufige Nennung und Anwendung der logischen Denkfiguren Widerspruch, Paradoxon und Zirkelargumentation auf.
- Die zwei sich widersprechenden Lektüremodi führen zu einer Unentscheidbarkeit zwischen einer rhetorischen und grammatischen Lektüre und damit zwischen einer intendierten und einer ausgesagten Bedeutung, die ihre Möglichkeit, literarisch gelesen zu werden, unterstreicht.
- Es gibt ›wechselseitige Überblendungen der Begriffe‹.²⁰⁷ Das Fehlen von exakten Begriffen, das Fehlen von eindeutiger Referenz und das Fehlen von Differentialität der einzelnen Signifikanten, die die ›Schönheit‹ und das ›Ästhetische‹ beschreiben und bezeichnen, führt zur Vordergrundstellung des Zeichens selbst und seiner Selbstreferenz.²⁰⁸
- Die Sprache referiert auf keine Referenten, sie ist vielmehr tropologisch verfasst und prozessiert referentiell unbestimmt. Autoritäten, Referenzen, formale Gesetzmäßigkeiten, Verständlichkeit, Glaubwürdigkeit oder Konsens verlieren ihre Verbindlichkeit und Verlässlichkeit.
- Verwirrendes Voraus- und Rückwärtsschauen durch eine Art ›unzuverlässigen Erzähler‹, ›Briefeschreiber‹ oder ›Kommentator‹, lassen sich als *Bühnenanweisungen* seiner eigenen Aufführung lesen. Er wird damit selbst zur fiktionalen Figur (des Verlusts) von *hermeneutischer Kontrolle*.
- Das ›Brechen der Erwartungen‹ des Lesers, der im Text selbst aufgestellten Kriterien und Gesetze sowie seiner vorausgesetzten epistemologischen Ordnungen unterläuft den ›Beweis‹, der selbst zur Trope wird.
- Durch Widersprüche und andere prozessuale Sinnformen erscheinen die Kommentare als figurativ oder metafigurativ und die referentiellen Verweise, auch auf Autor und Leser, als fiktional.

207 Ortlieb: Materialität, S. 44.

208 Vgl. Winko: Literarizität.

Anhand der methodischen Verfahren Paul de Mans und Derridas sowie laut Menke hat man es bei den *Ästhetischen Briefen* mit den eindeutigen Kennzeichen und Praktiken von *Literatur* zu tun. Das sinnprozessierende Spiel, das durch die intendierten Wechsellektüren, das Verweisspiel der Signifikanten und die selbstbezüglich paradoxe Textlogik erreicht wird, verhindert die Möglichkeit einer grammatischen und wörtlichen Lektüre und damit die Möglichkeit ihres theoretischen Verständnisses. Es macht keinen Sinn, eine ›Theorie‹ über die Schönheit oder das Ästhetische auf der Basis der tropologischen Beweisführung durch einen figurativen ›Kommentar‹ oder ›Kommentator‹ zu entwerfen. Der Befund eines eher literarischen Selbstentwurfs der *Ästhetischen Briefe* in der vorliegenden Arbeit erklärt die Probleme ihrer philosophischen Verortung in der Forschung. Es gibt keine ›letzte‹ Bedeutung über die Schönheit oder über eine (philosophische) Ästhetik, denn alle referentiellen (philosophischen, wissenschaftlichen und politischen...) ›Stoffe‹ und (referentielle) Differenzen fallen dem Sinnprozessieren (der Wechselwirkung, dem Widerspruch, dem Paradoxon oder der Tautologie) zum Opfer: Die *Ästhetischen Briefe* überformen alles in Kunst und Literatur.

Noch einmal gefragt, macht das Ganze einen Sinn?

In einer ersten Perspektivrichtung wurde die Negation des Sinns in den *Ästhetischen Briefen* dargestellt, die mit Paul de Mans Worten als *Rhetorisierung der Grammatik* bezeichnet werden könnte, deren Wirkung aufgrund eines rhetorischen Sprachmodus in Unbestimmtheit mündet und der »Wahl zwischen verschiedenen Lektüren unfähig ist«²⁰⁹ – so gesehen in der Forschung der *Ästhetischen Briefe*. Das, was der Analyse jetzt noch fehlt, ist eine zweite Perspektivrichtung: die Frage nach dem ›Sinn‹ und der Bedeutung, die die ›Sinnfiguren‹ der Widersprüche und Paradoxa prozessierend auslösen, deren Wirkungen wie ›zufällig‹ und unbeabsichtigt erscheinen, deren indirekter Sinn und implizites Wissen, das sich in diesen Wirkungen offenbart, eine literarästhetische Konzeption und einen speziellen Umgang von Wissen in der Literatur enthüllen kann: kurz gesagt geht es nun um seinen ›literarischen‹ Sinn. Es ist das, was Paul de Man nur ansatzartig als *Grammatikalisierung der Rhetorik* (bei Proust) beschreibt. Diese Möglichkeit eines sinnhaften Bezugs nicht mehr *ex negativo* und unter »Suspendierung der Logik«²¹⁰, sondern im Gegenteil unter Einbeziehung des Potentials formallogischer Prinzipien kann

209 De Man: *Allegorien des Lesens*, S. 47.

210 De Man: *Allegorien des Lesens*, S. 40.

mithilfe systemtheoretischer Methoden im nächsten Analyseschritt geleistet werden.

4 Sinnprozessieren II: Tautologie, Widerspruch, Paradoxon und Wechselwirkung in den *Ästhetischen Briefen* mit Niklas Luhmann

4.1 Formalisierung von prozessualen Denkfiguren und Sinnformen mit Luhmann

Die logischen Probleme der Paradoxie, des Widerspruchs und der Tautologie werden in der Theorie sozialer Systeme operationalisierbar gemacht, die Begrifflichkeiten und Denkfiguren der Systemtheorie bieten sich an, das selbst-bezügliche logische Problempotential der *Ästhetischen Briefe* so detailliert wie möglich zu beschreiben. Dabei ›erfindet‹ die Systemtheorie die Art und Weise der Formalisierung keineswegs neu, sondern bezieht sich in ihren Annahmen schon auf die grundlegenden Erkenntnisse Kurt Gödels von 1931¹ oder auf Ge-

1 Kurt Gödels 1931 erschienene mathematische Abhandlung »Über formal unentscheidbare Sätze der Principia Mathematica und verwandter Systeme I« und sein darin enthaltener *Unvollständigkeitssatz* besagte, dass »kein axiomatisches System welcher Art auch immer alle Wahrheiten der Zahlentheorie produzieren kann, außer wenn es in sich widerspruchsvoll ist«. (Hofstadter: *Gödel, Escher, Bach*, S. 27). Es kann also in keinem (mathematischen oder logischen) System widerspruchsfreie Aussagen geben und auch ein Nachweis von Widerspruchsfreiheit müsste »selbst widerspruchsvoll ausfallen« (Ternes: *Exzentrische Paradoxie*, S. 87). Gödels Arbeit bezog sich auf das zwischen 1910 und 1913 veröffentlichte Buch »Principia Mathematica«, in dem sich Bertrand Russell und Alfred North Whitehead noch dem Ziel der »Ausmerzung von ›Seltsamen Schleifen‹ (Widersprüchen, Paradoxien) aus der Logik verschrieben« (Ebd.). Nach Gödels Publikation musste dieser Versuch, für die Mathematik bestimmte Aussagen zu verbieten, um dem Problem der Paradoxie zu entgehen, als gescheitert und illusorisch erklärt werden. Vgl. ebd. und vgl. Hofstadter: *Gödel, Escher, Bach*, S. 27.

orge Spencer Browns in *Laws of Form*², demzufolge Paradoxien bereits in allen (mathematischen) und logischen Aussagen enthalten sind.³

Nur er [der Beobachter] wird auf die Paradoxie stoßen und sich eingestehen müssen, daß die Paradoxie sogar in mathematischen und erst recht in logischen Operationen als der blinde Fleck vorausgesetzt ist, der alles Unterscheiden, also alles Beobachten erst ermöglicht.⁴

Die Systemtheorie zeichnet sich gegenüber anderen Theorien dadurch aus, dass sie es erst gar nicht mehr versucht, diese Paradoxien als kritisch zu bewerten oder eliminieren zu wollen, sondern macht den Umgang mit ihnen praktikabel.

So werden im Folgenden keine etymologischen, semantischen oder epistemologischen ›Klassifizierungen‹ von Paradoxien vorgenommen, sondern es soll die charakteristische prozessuale Sinnform der Paradoxie, die für alle Paradoxa gilt, in den Blick genommen werden.⁵

4.1.1 Selbstreferenz des (Kunst-)Systems

In diesem und den nachfolgenden Kapiteln sollen einige der in dieser Arbeit verwendeten Begriffe theoretisch erläutert und vertieft werden. Zunächst soll der Begriff der *Selbstreferenz* dargestellt werden, wie die Luhmannsche *Systemtheorie* ihn verwendet. Denn auf dessen Basis entwickelt Luhmann die weiteren im Folgenden erläuterten Begriffe Sinn, Tautologie, Widerspruch und Paradoxon.

Der Begriff der Selbstreferenz bezeichnet die Tatsache, daß es Systeme gibt, die sich durch jede ihrer Operationen auf sich selbst beziehen [...]. Das sind

2 Spencer Brown: *Laws of Form*.

3 Vgl. Ternes: *Exzentrische Paradoxie*, S. 87. Kritisch könnte man dazu anmerken, dass die Systemtheorie nach Luhmann den Begriff der Paradoxie nahezu inflationär gebrauchte, »als gelte es, Begriffe wie Sein, Dialektik, Grund von Erklärungslasten zu befreien, um diese Lasten in den Begriff der Paradoxie zu versenken.« Ternes, *Exzentrische Paradoxie*, S. 174f.

4 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 57.

5 Vgl. zu den ›allgemeinen Charakteristika der Paradoxie‹ Lau: *Die Form der Paradoxie*, S. 113ff.

(organische, psychische, soziale) Systeme, die die Wirklichkeit nur aufgrund ihres Selbstkontaktes beobachten können [...].⁶

Jedes System kann erst aufgrund der Selbstreferenz und aufgrund seiner internen Differenzierung von System/Umwelt *eigene* Beobachtungen, d.h. das Operieren mit eigenen Unterscheidungen⁷, generieren⁸, mithilfe derer sie die Umwelt intern beschreibt. Diese Beschreibungen bilden dadurch nie die tatsächliche Komplexität der Umwelt ab⁹, sondern sie beschreiben die Umwelt anhand systemeigener Unterscheidungen. Die Einheit der Umwelt, die sich von System zu System unterscheidet, konstituiert sich nur durch das System, sie ist aus Sicht des Systems nur die Negation des Systems – das, was das System nicht ist.¹⁰ Das bedeutet für die Art des Umweltkontaktes, dass das System »keine andere Form für Umweltkontakt als Selbstkontakt«¹¹ hat.

Die Möglichkeit, zwischen Selbst- und Fremdreferenz, »*interner und externaler Zurechnung* (Attribution)«¹² zu unterscheiden, ist im Hinblick auf die systeminterne Unterscheidung System/Umwelt natürlich auch nur systemintern möglich.¹³

Die eigene systeminterne Unterscheidung von System und Umwelt ist unhintergebar: zwar kann ein Beobachter sie von außen beobachten, er selbst ist aber ebenfalls ein selbstreferentielles System mit eigener Unterscheidung System/Umwelt¹⁴. *Verstehen* z.B. eines anderen Systems ist daher ausschließlich über den Selbstbezug, als eine Art Projektion denkbar.¹⁵

In diesen Zusammenhang ist auch der systemtheoretisch verwendete Begriff der *Autonomie* eingebettet.

6 Claudio Baraldi/Giancarlo Corsi/Elena Esposito: *GLU. Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme*. Frankfurt a.M. 31999[1997], S. 163.

7 Vgl. Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 110.

8 Vgl. Baraldi u.a. (Hg.): *GLU*, S. 167.

9 Vgl. Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 602. Zum »Komplexitätsgefälle« zwischen System und Umwelt vgl. Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 250ff. und Baraldi u.a. (Hg.): *GLU*, S. 95f.

10 Vgl. Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 249. Das soll nicht heißen, dass die reale Existenz der Umwelt ausgeschlossen wird. Vgl. Baraldi u.a. (Hg.): *GLU*, S. 165.

11 Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 59.

12 Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 123f.

13 Vgl. Baraldi u.a. (Hg.): *GLU*, S. 163 und Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 59.

14 Vgl. Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 25.

15 Vgl. Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 110f. Dieses »Problem« der Undurchsichtigkeit zweier sich wechselseitig beobachtender selbstreferentieller Systeme, die sich als »black boxes« gegenüberstehen, bezeichnet Luhmann als *doppelte Kontingenzenz* (Vgl. ebd., S. 148ff.)

Unter Autonomie soll deswegen nicht ›Unabhängigkeit‹ verstanden werden, sondern selbstreferentielle Geschlossenheit.¹⁶

Gemäß der Theorie, dass das System [der Kunst] intern sich selbst und seine Umwelt beobachtet und die Kausalitäten zwischen System und Umwelt selbstreferentiell zuordnet, stellt Kyoung-Sik Cho die These auf,

daß die ästhetische Theorie Schillers als Selbstthematizierung der Kunst in der Umbruchszeit der Gesellschaft zur Ausdifferenzierung in Funktionssysteme zum Zweck der Begründung der Selbstreferentialität der Kunst zu verstehen sei.¹⁷

Den ersten Teil seiner These begründet Cho damit, dass Schiller sich selbst als »Sachwalter« der Kunst bezeichnet¹⁸, so dass die Kunst sich vom kunstinternen Standpunkt des Selbstbeobachters aus als Kunstsystem *selbst thematisiert*. Cho stellt in diesem Zusammenhang die These auf, dass die Briefe aus dem Inneren des Kunstsystems geschrieben seien¹⁹ und nicht, und davon grenzt sich Cho dezidiert ab, aus Sicht des philosophischen Systems.²⁰ Cho begründet die Zuordnung der Ästhetik zum System der Kunst damit, dass in der Systemtheorie die Systemgrenzen nicht durch den Gegenstandsbereich – im Falle der Ästhetik wäre ihr Gegenstand die theoretische Reflexion der Kunst –, sondern durch Kommunikation konstituiert würden. Ästhetische Kommunikation als Selbstthematizierung der Kunst beruhe auf kunstinterner und nicht kunstexterner Selbstbeobachtung.

Mit dieser Annahme überwindet Cho scheinbar den Widerspruch der *Ästhetischen Briefe* von heteronomer kunstexterner Funktions- und Leistungsbestimmung der Philosophie an die Adresse der Autonomie der Kunst,

16 Baraldi u.a. (Hg.): *GLU*, S. 164.

17 Cho: *Selbstreferentialität der Literatur*, S. 12.

18 Cho: *Selbstreferentialität der Literatur*, S. 124. Cho zitiert dazu aus Schillers Brief vom 13. Juli 1793 an den Herzog von Augustenburg (vgl. ebd.).

19 Vgl. ebd.

20 Vgl. ebd., S. 122ff. Auch Englert 1993 rückt von der Annahme ab, das ästhetische System sei ein Subsystem der Philosophie. Sie behauptet, das ästhetische System sei ein neues, autonomes und selbstreferentielles System, das auf das entstehende semantische Sinnproblem der Kunst aufgrund ihrer Selbstreferenz reagiert und das als Leistungen für die Kunst Sinnofferten bereit hält. Das ästhetische System kämpft selbst um seinen gesellschaftlichen Status. Vgl. Englert: *Literatur als Reflexionsmedium*, S. 27ff., 46, 58ff. und 63.

die sie gerade nicht mehr autonom sein lässt.²¹ Bei genauerem Hinsehen *verlagert* er aber nur den Widerspruch der heteronomen Bestimmung der autonomen Kunst vom philosophischen System ins Kunstsystem. Dies zeigt der zweite Teil seiner These, dass die ›Theorie‹ Schillers die »Begründung der Selbstreferentialität der Kunst« bezwecke.²²

Cho verwendet den Begriff der Selbstreferentialität als systemtheoretische Alternative zum Autonomiebegriff.²³ Die angewandte These der Selbstreferentialität kontextualisiert für Schillers Ästhetisches den »historischen Prozeß der Selbstreferentialisierung der Kunst«²⁴, was der Zuordnung zu einem externen Kontext dient (Externalisierung).

Der Widerspruch besteht in der *Synchronisierung* von Selbstthematizierung der *autonomen* Kunst und Autonomie rechtfertigender *Kunsttheorie*, die die *gesellschaftliche Funktion der Kunst* als eigene Legitimierung ihrer Autonomie bestimmt. Wieder führt der Widerspruch von autonomer Kunst und heteronomer gesellschaftlicher Funktionszuschreibung das Konzept von autonomer Kunst ad absurdum. Darüber, dass jegliche theoretisierende Bestimmung von Autonomie an sich widersprüchlich ist, da dabei zwangsläufig Heteronomie auftritt, schreibt Schiller in seinem Briefwechsel mit Körner in *Kallias oder über die Schönheit* (1793). Denn ein »Gegenstand« wäre dann

nicht durch *sich* selbst, nicht autonomisch, sondern durch etwas Äußeres [weil sich jede Bestimmung durch Vernunft gegen ihn als etwas Äußeres als Heteronomie verhält] also durch einen fremden Willen bestimmt.²⁵

21 Englert sieht die Leistung und Funktion der selbstreferentiellen Kunst im Lösen des »semantische[n] Problem[s] selbstreferentieller Identität« (Englert: *Literatur als Reflexionsmedium*, S. 20) des Individuums. Zugleich wird die Autonomie durch das ebenfalls autonome und selbstreferentielle System der Ästhetik beansprucht, als Voraussetzung für die Erfüllung seiner gesellschaftlichen Funktion.

22 ›Zweck‹ und ›Begründung‹ des Kunstsystems durch sich selbst in einer externalisierten Theorie erscheinen als Erzeugungen von Fremdreferenz und Heteronomie und dienen der Selbstreferenzunterbrechung. Die ästhetische Theorie ist damit eine Theorie, die paradox die Autonomie des Kunstsystems zugleich als *Begründungskontext* für die Autonomie des Kunstsystems heranzieht.

23 Vgl. Cho: *Selbstreferentialität der Literatur*, S. 11. Für Cho bietet »die begriffliche Alternative der Selbstreferentialität« (11) ein ideologisch ungefärbteres Konzept als das der Autonomie.

24 Cho *Selbstreferentialität der Literatur*, S. 13.

25 Friedrich Schiller: *Kallias oder über die Schönheit. Fragment aus dem Briefwechsel zwischen Schiller und Körner*. Stuttgart 1999, S. 17.

Problematisch an Chos Ansatz ist weiter, dass die *Autonomie* (des Kunstsystems) als Produkt der Ausdifferenzierung hier mit dem Autonomiebegriff Schillers gleich gesetzt wird –, wobei letzterer wohl eher die Idee der vollkommenen (»autonomischen«) Selbstbestimmung meint. Des Weiteren werden hier die Konzepte der Selbstbezüglichkeit, Selbstreflexivität oder Selbstreferentialität nicht im systemtheoretischen Sinne als inhaltliches Thema des Textes gesehen, als ob Schiller z.B. eine ›Theorie‹ über die Selbstreferentialität bzw. über das Kunstsystem geschrieben habe, sondern dass die *Ästhetischen Briefe* rein selbstbezüglich im Sinne ihrer eigenen Anwendung oder Selbstanwendung²⁶ funktionieren. Festzuhalten ist, dass Chos Ansatz in die Richtung weist, dass das Wissen der Kunst auch im System der Kunst selbst (mit oder ohne ›Sachwalter‹) verwaltet werden kann. Es bedarf keines äußeren Reflexionssystems wie die Philosophie oder einer eigenständigen Disziplin wie die Ästhetik. Dass dieses Wissen im Sinne einer linearen, faktualen und Bezug nehmenden Theorie erscheint, wird in der vorliegenden Arbeit bezweifelt, dieses Wissen findet sich eher in der Ausformung von Sinnprozessen zwischen Referenz und Selbstreferenz, die sich als konstitutiv für das Kunst-/Literatursystem erweisen können. Diesen Ausformungen von Sinn, inklusive seinen zirkulären und prozessualen Varianten, ist das folgende Kapitel gewidmet.

4.1.2 Sinn²⁷

Luhmann bezeichnet *Sinn*²⁸ als ein »Universalmedium«²⁹, »das sowohl Bewußtseinssysteme als auch soziale Systeme benutzen müssen«.³⁰ Systeme, die die Komplexität von Umwelt und Welt in Form von Sinn verarbeiten, sind auf ihn angewiesen, für sie »gibt es *nur* diese Möglichkeit«.³¹ Zwar räumt Luhmann ein, dass es noch anderes geben kann außer Sinn, wie z.B. Zugangsweisen zur unmittelbaren Erfahrungswelt, die traditionell mit »Genuß«, »Fakti-

26 Vgl. Plumpé : Kunst ist Kunst, S. 74.

27 Zu den folgenden Ausführungen vgl. so oder so ähnlich die Verfasserin: Sinn.

28 Vgl. zum Thema *Sinn* insbesondere Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 92-147.

29 Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a.M. 1997, S. 51.

30 Niklas Luhmann: »Sinn der Kunst und Sinn des Marktes – zwei autonome Systeme.« In: Ders.: *Schriften zu Kunst und Literatur*. Hg. von Niels Werber. Frankfurt a.M. 2008, S. 389-400, S. 398.

31 Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 95.

zität« oder »Existenz« betitelt wurden,³² doch sei Sinn die allen Operationen und Prozessen von selbstreferentiellen Systemen ausnahmslos auferlegte Verarbeitungsweise. Für ein System, das seine eigene Komplexität und die seiner Umwelt mithilfe von Sinn verarbeitet, gibt es nur diese Form: Sinn, weshalb Luhmann auch vom *Sinnzwang* spricht.³³ Der an sich »differenzlose«³⁴ und unteilbare Sinn vollziehe sich dabei nach der Maßgabe der Differenz Aktualität/Potentialität³⁵ – eine von Spencer Brown und vorher von Husserl getroffene Unterscheidung.³⁶ Diese Differenz besagt im Grunde nur, dass etwas gerade im »Blickpunkt« steht, »und anderes wird marginal angedeutet als Horizont für ein Und-So-weiter des Erlebens und Handelns«. ³⁷ Jeder aktualisierte Sinn verweist dabei auf die andere Seite der Differenz, in der die Welt als Möglichkeitshorizont zugänglich gehalten wird.³⁸ Die sinnkonstitutive Differenz von Aktualität und Möglichkeit birgt jedoch auch ein »Moment der Unruhe«, ³⁹ ein ständiges Sinnprozessieren, welches aufgrund des ständigen Neuformierens der Differenz zustande kommt.⁴⁰ Ein sehr genereller, aber doch entscheidender Aspekt aus Sicht der Systemtheorie ist, dass an den aktuellen Sinn beständig mit weiterem aktualisierten Sinn angeschlossen werden muss, um die Kommunikation eines selbstreferentiellen Systems am Laufen zu halten.⁴¹

Die Operationsweise der Differenz Aktualität/Potentialität kann an folgendem Beispiel erläutert werden: Der Sinn der geschichtsphilosophischen Modelle geht im Sinnprozessieren der *Ästhetischen Briefe* nicht verloren, es

32 Ebd., S. 97.

33 Ebd., S. 95.

34 Ebd., S. 93. »Differenzlos« wird hier von Luhmann selbst in doppelte Anführungsstriche gesetzt als Vorschlag und Gegenentwurf zur derzeitig favorisierten Differenz Sinn/Natur. Vgl. ebd.

35 Ebd., S. 100.

36 Vgl. Lau: *Form der Paradoxie*, S. 36f.

37 Ebd., S. 93.

38 Ebd., S. 93, 105ff.

39 Ebd., S. 98. Vgl. Anm. 25 und 27, Kap. 2.

40 Ebd., S. 100. In diesem unruhigen Prozessieren sind sich die *différance* Derridas und die Luhmannsche Differenz Aktualität/Potentialität sehr ähnlich. Vgl. auch Urs Stäheli: *Sinnzusammenbrüche. Eine dekonstruktive Lektüre von Niklas Luhmanns Systemtheorie*. Weilerswist 2000.

41 Ebd., S. 62. Die Anschlussfähigkeit eines Systems, die die Fortdauer seiner Kommunikationen ermöglicht, wird auch *Autopoiesis* genannt. Daran zeigt sich zugleich das Spezielle des systemtheoretischen Sinnbegriffs: Er ist auf Kommunikation ausgerichtet.

wird nur ein *anderer* Sinn aktualisiert. Die Utopie der Vernunft wird durch die Utopie des Ästhetischen ersetzt. Dieser neue Sinn erscheint dann als *dieser* Sinn und *nichts anderes* und löst den ursprünglichen Sinn nur in Bezug auf seine Aktualität ab. Dessen Status verändert sich dadurch wiederum in der Form, dass er als nicht aktueller Sinn in das Reich des Potentiellen zurückgesetzt wird, aus dem heraus er zusammen mit *allem anderen* die Möglichkeit hat, als Sinn irgendwann wieder aktualisiert zu werden.⁴²

An die Stelle der Differenz sinnvoll/sinnlos⁴³ setzt Luhmann also die Differenz von aktuell/potentiell und akzentuiert bei seinem Sinnbegriff das Faktum der aktuellen Gegebenheit oder des aktuellen Vollzugs in der Kommunikation und nicht etwa das Faktum seiner Bedeutung. Es ist der Zwang zu *einer* Selektion,⁴⁴ nicht zu vielen verschiedenen gleichzeitig, auf die es beim Sinn ankommt. Sinn zwingt den nachfolgenden Sinn ebenfalls zur Selektion, indem er »bestimmte Anschlussmöglichkeiten nahe legt und andere unwahrscheinlich oder schwierig oder weitläufig macht oder (vorläufig) ausschließt.«⁴⁵

Die *Ästhetischen Briefe*, um die Formulierung aufzugreifen, legen z.B. durch ihren Verweis auf geschichtsphilosophische Traditionen ihre Lektüre als Geschichtsphilosophie nahe. Durch die gleichzeitige Selektion von anderem potentiellen Sinn in Richtung Autonomieästhetik oder Kunst wird diese Lektüre aber wieder ausgeschlossen. Schillers Briefe machen die Selektion dieser bestimmten und keiner anderen Anschlussvariante schwierig bis nahezu unmöglich. Ihr widersprüchlicher Sinn erschwert hier Anschlussselektionen aufgrund widersprüchlicher und mehrdeutiger Lektüremöglichkeiten.

Die in allem Sinn immanente Gegebenheit, immer auch auf die andere Seite der Differenz zu verweisen,⁴⁶ führt allerdings zu einem Problem,

42 Ebd., S. 114.

43 Der Sinnbegriff der Systemtheorie enthält überdies keine Ideologie oder verrät dem Sinnsuchenden, was sinnvoll oder sinnlos für ihn sein kann. Vgl. Luhmann: »Sinn der Kunst«, S. 398f. »Die Leitfigur ist dann ein klares Paradox, nämlich die Unterscheidung sinnvoll/sinnlos selbst für sinnvoll zu erklären.« (Ebd., S. 399.) Es sei ein »anderer Sinnbegriff«, der die Unterscheidung sinnvoll/sinnlos gebraucht und diese nach dem Code positiv/negativ strukturiert (vgl. ebd.).

44 Vgl. Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 94.

45 Ebd.

46 Beide Seiten einer Unterscheidung können nur in zeitlicher Sukzession aktualisiert werden. Eine Unterscheidung, die gleichzeitig beide Seiten, also ihre eigene Einheit in den Blick nimmt, verliert ihre Unterscheidungsfähigkeit und wird paradox. Vgl. Luh-

das der *Autopoiesis*⁴⁷ sinnverarbeitender Systeme tatsächlich gefährlich werden könnte: die Selbstreferenz.

4.1.3 Tautologie und Selbstreferenzunterbrechung (Asymmetrisierung)⁴⁸

Denn mit der Selbstreferenz sind die Probleme der Tautologie, der Paradoxie und des Widerspruchs verbunden, die mit ihr auftreten und die *Anschlussfähigkeit* eines Systems blockieren können.

Claus-Michael Ort versteht Selbstreferenz als »abstrakte semantische Struktur«, deren »Problempotential aufzuspüren und insbesondere das Verhältnis von Tautologie, Paradoxie und Zirkularität zu untersuchen«⁴⁹ er für nahe liegend hält.

Luhmann weist ausdrücklich darauf hin, dass Selbstreferenz als Tautologie (i. S. $A = A$) missverstanden wäre.⁵⁰ Die Operation der Selbstreferenz bezeichne nicht sich selbst, sondern etwas, dem sie zugehöre.

Einerseits relativiert Luhmann die aus Sicht der Logik nicht ausschließbare »Gefahr« der »Entfaltung« reiner Tautologien zu komplexeren, inhaltlich gehaltvollen Selbstreferenz-Systemen«,⁵¹ denn das sei »unmöglich«,⁵² da sie durch »jeden beliebigen Zufall«,⁵³ sozusagen empirisch, enttautologisiert würden. Außerdem werde bei »empirischen« Systemen auf das »Selbst« nie als Totalität des Systems, sondern nur momenthaft auf das System (seine Elemente, Prozesse) referiert.⁵⁴

Paradoxien produzieren symmetrischen Sinn, aktivieren also gleichzeitig beide Seiten einer Differenz, was aber schon durch die universelle Verweisungsfunktion des Sinns grundsätzlich in allem Sinn enthalten ist. Sinn an sich ist kontingent und, weil er »auf alles Mögliche verweist, also auch

mann, Niklas: »Selbstreferenz und Teleologie in gesellschaftstheoretischer Perspektive«. In: Ders.: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*. Bd. 2. Frankfurt a.M. 1993, S. 9-44, S. 31.

47 Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 62.

48 Vgl. die Verfasserin: Sinn.

49 Ort: *Medienwechsel und Selbstreferenz*, S. 4.

50 Vgl. Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 600.

51 Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 606.

52 Ebd., S. 604.

53 Ebd.

54 Vgl. ebd.

auf gegenteiligen oder inkonsistenten Sinn, ist in jedem Sinnerleben Widersprüchliches latent vorhanden.«⁵⁵ Also stuft Luhmann andererseits die zirkuläre Selbstreferenz als Problem ein, auf das die betroffenen Sinnsysteme mit Intervention zu reagieren hätten:

Für jede Art von Selbstreferenz stellt sich, darauf hatten wir beiläufig immer wieder hingewiesen, das Problem des Unterbrechens eines nur tautologischen Zirkels. Das bloße Hinweisen des Selbst auf sich selbst muß mit Zusatzsinn angereichert werden.⁵⁶

Reine Selbstreferenz, wenn sie vorkommt, muss semantisch unterbrochen und *asymmetriert* werden, um Informationen zu erzeugen und anschlussfähig zu bleiben.⁵⁷

Wenn die Systemtheorie davon ausgeht, dass jeder Beobachtung und jeder Selektion von Sinn (über den »unmarkierten Zustand der Welt«⁵⁸) zunächst eine Unterscheidung zugrunde liegt⁵⁹, deren eine Seite nur bezeichnet, d.h. aktualisiert⁶⁰, wird und deren andere Seite im Hintergrund abgeblendet ist⁶¹, muss Asymmetrisierung vorausgesetzt werden. Denn beide Seiten der Bezeichnung, die erscheinende und die nicht erscheinende, dürfen nicht gleichzeitig und gleich-gültig, d.h. symmetrisch, erscheinen, wenn die

55 Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 494.

56 Ebd., S. 631. Vgl. auch Luhmann: Selbstreferenz und Teleologie, S. 31.

57 Vgl. Niklas Luhmann: Tautologie und Paradoxie in den Selbstbeschreibungen der modernen Gesellschaft. In: *Zeitschrift für Soziologie* 16, H. 3. (1987), S. 161-174, S. 163ff.

58 Vgl. Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 74.

59 Zum Problem der Willkür des Anfangs, durch z.B. die Setzung Spencer Browns (»draw a distinction«), und der Unmöglichkeit einer »Urdifferenz«, weil es dazu einer weiteren Unterscheidung bedürfe, also die »erste« Differenz schon ein Effekt ihres eigenen *re-entry* ist, vgl. Jahraus: *Theorieschleife*, S. 59f. und Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 72.

60 Bei Spencer Brown, der Theorie, auf die Luhmanns Theorie der Beobachtung zurückgeht, ist das die Form, in der Semiotik das Bezeichnende des Zeichens und nicht das Bezeichnete (vgl. Spencer-Brown: *Laws of Form*, S. 73).

61 Die andere Seite kann der jeweilige Beobachter (1. Ordnung) im Akt der Beobachtung nicht sehen, ebenso wenig die Unterscheidung selbst als auch ihre Kontingenz reflektieren. Die »Unwahrscheinlichkeit des Beobachtens erster Ordnung« (Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 103) und ihren »blinden Fleck« sehen kann erst ein Beobachter zweiter Ordnung, der wiederum die andere Seite und die Kontingenz seiner Unterscheidung nicht sehen kann. Zur Beobachter-Theorie der Systemtheorie vgl. z.B. ebd., S. 99ff. sowie Baraldi u.a. (Hg.): *GLU*, S. 123ff.

Unterscheidung anschlussfähigen Sinn generieren soll und, vor allem, Unterscheidung bleiben soll.⁶² Eine Symmetrie beider Seiten – i. S. A (die eine Seite) verweist auf B (die andere Seite), und B verweist wieder auf A zurück – würde einen tautologischen Zirkel ergeben, der für weitere Operationen des Systems nicht produktiv wäre, da er entweder unendliche Leere oder unendliche Beliebigkeit nach sich ziehen würde.⁶³

Transparenz wird mit Intransparenz bezahlt; und genau darin liegt die Garantie für die (autopoietische) Fortsetzbarkeit der Operationen, für die Verschiebbarkeit, für die *différance* (Derrida) der Differenz von Beobachtetem und Nichtbeobachtetem.⁶⁴

Die Systemtheorie hat für dieses Verfahren der Selbstreferenzunterbrechung und Entparadoxierung einen Namen: *Asymmetrisierung*.⁶⁵ Dabei geht es darum, die Symmetrie einer Unterscheidung, die jedem Sinn zugrunde liegt, semantisch zu invisibilisieren.⁶⁶ Um eine Seite sichtbar zu machen und damit Sinn zu generieren, muss die andere unsichtbar gemacht werden. Luhmann führt mehrere semantische Formen der Asymmetrisierung auf, wie z. B. Zwecke, Temporalisierung, Externalisierung und Hierarchisierung.⁶⁷

62 Vgl. Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 73.

63 Vgl. Luhmann: Selbstreferenz und Teleologie, S. 31. Zur Unterbrechung des tautologischen Kurzschlusses des binären Schematismus (z.B. Wahrheit verweist auf Unwahrheit und umgekehrt) vgl. auch Luhmann 1998b, S. 310ff.

64 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 103.

65 Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 631.

66 »Also gerade durch die Beobachtung, wie andere Systeme durch Invisibilisierung der eigenen Paradoxien die Blockierung der Kommunikation durch Paradoxien vermeiden, entparadoxiert sich die Systemtheorie als Selbstbeschreibung der Gesellschaft selbst.« (Isenböck: »Die Paradoxie des Verstehens«, S. 346).

67 Vgl. Luhmann: »Selbstreferenz und Teleologie«, S. 23, 32-35. Vgl. auch Luhmann, Niklas: »Tautologie und Paradoxie in den Selbstbeschreibungen der modernen Gesellschaft.« In: *Zeitschrift für Soziologie* (1987) 16, H. 3., S. 161-174, hier S. 163ff., sowie Luhmann, Niklas: »Selbstreferenz und binäre Schematisierung.« In: Ders.: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*. Bd. 1. 2. Aufl. Frankfurt a.M. 21998 [1993], S. 301-313 und Dietrich Schwanitz: *Systemtheorie und Literatur. Ein neues Paradigma*. Opladen 1990, S. 56f. Schwanitz zeigt, dass die Auflösung der Paradoxie durch die Hierarchisierung von Ebenen in der *Typentheorie* von Bertrand Russell nicht endgültig ist, »weil es offenbar keine höchste Ebene gibt, von der aus sich mit mathematischen Mitteln beweisen ließe, daß die Mathematik logisch konsistent ist.«

Mit Externalisierung, um ein Beispiel zu geben, ist die systeminterne »Zuordnung von Sinn zur Umwelt (zum Beispiel: externe Zuordnung von Kausalität)«⁶⁸ gemeint.

Dass das Hinzufügen von Zusatzsinn zur Unterbrechung der reinen Selbstreferenz und zur Auflösung von Zirkularität ein Moment des *Fiktionalen* mit einschließt, gibt Luhmann zu. Es ist für ihn aber angesichts der »Erfordernis eines solchen Verfahrens«⁶⁹ nachrangig zu bewerten.

Um ein Beispiel für das Verhältnis von Tautologie und Selbstreferenz zu geben: Das Kunstsystem operiere nicht nur tautologisch im Sinne »Kunst ist Kunst«, es ist ihm überdies hochgradig bewusst: »Kunst ist Kunst, die weiß, daß sie Kunst ist.«⁷⁰

Angesichts dieses artifiziiellen und fiktionalen Zuges bei allem Sinn werden z.B. die Genieästhetik und die romantische Ironie auch als »Artefakte«⁷¹ bezeichnet, die im Zuge des Autonomisierungsprozesses des Kunstsystems auftreten, um die eigene Selbstreferenz zu unterbrechen und zu verdecken.⁷² Auch die Verwendungen der Begriffe »Simulation«, »Überspielungen« und »Maskerade« des Kunstsystems lassen ihren fiktionalen Charakter erkennen. Im Entdifferenzierungs- und Retotalisierungsprogramm einer *Neuen Mythologie* sieht Gerhard Plumpe zum Beispiel ebenfalls das Verfahren der Selbstreferenzunterbrechung angewendet. Um jedoch nicht in gänzlich selbstreferentiellen Formen verhaftet zu bleiben, muss das Kunstsystem via Fremdreferentialisierung Sinn generieren, um anschlussfähig zu bleiben.

Interessant ist der Zusammenhang zwischen Tautologie und Paradoxie:

68 Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 65.

69 Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 632. Zur Fiktionalität der Asymmetrisierung vgl. ebd., S. 631f.

70 Plumpe 1990, S. 66-75, hier S. 74.

71 Vgl. zum Unterschied von »artifiziieller« und »natürlicher« Selbstreferenzunterbrechung Luhmann: *Tautologie und Paradoxie*, S. 171f.

72 Gerhard Plumpe begründet z.B. die Blüte der Genieästhetik als einen Versuch des Kunstsystems, das über die eigene Autonomie und Selbstreferenz hinwegtäuschen will. Vgl. Plumpe: *Kunst ist Kunst*, S. 66-75.

Die tautologische Formulierung ist paradox, da sie mit einer Differenz operiert, die keine ist.⁷³

Tautologien sind Unterscheidungen, die nicht unterscheiden; sie sind Unterscheidungen ohne Differenz. Sie negieren explizit, daß das, was sie unterscheiden, einen Unterschied macht. [...] Etwas ist, was es ist. Die Aussage selbst negiert jedoch die Zweiteiligkeit und behauptet die Selbigekeit. Sie negiert also das, was sie selbst ermöglicht, womit auch die Negation ihren Sinn verliert.⁷⁴

Die Beschreibung der Tautologie von Luhmann ist eine typische Beschreibung eines Paradoxons.

Sinn wird also generiert durch die nachträgliche, artifizielle Entfaltung von Paradoxien, die mit der Selbstreferenz einhergehen und den Sinnprozessen zugrunde liegen. Diese angenommene Grundparadoxie der Kommunikation rechtfertigt Luhmann durch das Potential der Systemtheorie, diese in derselben wieder entfalten zu können.⁷⁵

4.1.4 Widerspruch und Paradoxon

Paradoxien entstehen, wenn die Bedingungen ihrer Möglichkeiten einer Operation zugleich die Bedingungen ihrer Unmöglichkeit sind.⁷⁶

Die vielleicht berühmteste Illustration eines Paradoxons ist die Aussage von Epimenides, der sagt: *Dieser Satz ist falsch*.⁷⁷

73 Plumpe: Kunst ist Kunst, S. 73. Vgl. auch Luhmann: Tautologie und Paradoxie, S. 170. Zur tendenziellen Unentscheidbarkeit zwischen Paradoxie und Tautologie vgl. auch Terne: *Exzentrische Paradoxie*, S. 179ff. »Tautologien sind vermutlich die andere Seite der Paradoxien, vorausgesetzt, Paradoxie und Tautologie bilden eine Unterscheidungseinheit, die selbst weder paradox noch tautologisch genannt werden kann« (ebd.).

74 Luhmann: Tautologie und Paradox, S. 170.

75 Vgl. so oder so ähnlich die Verfasserin: Sinn. Vgl. Isenböck: Die Paradoxie des Verstehens, S. 348. Im Umgang mit Paradoxien manifestiere sich gerade die Überlegenheit der Systemtheorie gegenüber anderen Theorien. Vgl. ebd., S. 337.

76 Baraldi u.a. (Hg.): *GLU*, S. 131.

77 Vgl. Baraldi u.a. (Hg.): *GLU*, S. 131f., auch Lau: *Form der Paradoxie*, S. 134ff. und Schwanitz: *Systemtheorie und Literatur*, S. 55. Ein ähnliches bekanntes Beispiel für einen paradoxen, selbstbezüglichen Satz ist die Aussage des Kreters, dass alle Kreter lügen (vgl. ebd.). »Eine Paradoxie ist eine logische Angelegenheit. Ein Wenn-dann gerät sozusagen in Widerspruch mit einem anderen Wenn-dann. Wenn der Barbier, der alle Männer ra-

Dieser Satz ist selbstbezüglich durch das indexikalische Wort⁷⁸ »Dieser«. Wenn dieser Satz falsch ist, so wie er von sich behauptet, ist er zugleich wahr, denn dann stimmt es, dass er falsch ist. Wenn er aber wahr ist, widerspricht das seiner eigenen Aussage, dass er falsch ist. Dieser Widerspruch führt genau dazu, dass er falsch ist. Das stimmt wieder mit seiner Aussage überein und wird wahr, dadurch aber wieder falsch usw.⁷⁹ Ob dieser Satz wahr oder falsch ist, ist unentscheidbar, »weil die Bedingungen ihrer Falschheit zugleich auch die Bedingungen ihrer Wahrheit (und umgekehrt) sind.«⁸⁰

Widerspruch und Paradoxon können folgendermaßen formalisiert werden:

- $A = \text{nicht } A$; Diese Form würde einen Widerspruch bezeichnen.
- $A \text{ weil nicht } A$; Dies würde ein Paradoxon beschreiben: die Bedingungen der Aussage und ihrer Negation sind dieselben.⁸¹

Beim Widerspruch handelt es sich nach Luhmann um eine »Tautologie[] mit zugesetzter Negation. A ist (nicht) A .«⁸² Wie die Tautologie seien Widersprüche als Form und in ihrer Funktion daher »Repräsentationen« der reinen, puren Selbstreferenz.⁸³

Ein Widerspruch ist eine zusammengefasste Einheit von sich Widersprechendem⁸⁴, die die schon erreichte Bestimmtheit von Sinn wieder in Unbe-

siert, die sich nicht selbst rasieren, sich selbst rasiert, dann rasiert er sich einerseits nicht, andererseits aber doch. Bei einer Abfolge von Ursache und Wirkung löst sich die Paradoxie jedoch auf. Hier werden *wenn* und *dann* zeitlich verstanden, und durch den Faktor Zeit kann eine Wirkung ihrer eigenen Ursache entgegenwirken oder sie sogar aufheben.« (Ternes: *Exzentrische Paradoxie*, S. 176) Dies wäre mit der Luhmannschen Asymmetrisierungsform der Externalisierung oder Kausalisierung gleichzusetzen.

78 Zur Selbstbezüglichkeit eines Satzes, die durch indexikalische Wörter wie »dieser« oder durch autodeiktische Wörter wie »hier«, »jetzt« ausgelöst werden, vgl. Winfried Nöth: Selbstreferenz in systemtheoretischer und in semiotischer Sicht. In: Achim Barsch u.a. (Hg.): Festschriftprojekt zu Ehren von Siegfried J. Schmidt. 2000. <http://sjschmidt.net/konzepte/texte/noeth.htm>, S. 5.

79 Vgl. Baraldi u.a. (Hg.): *GLU* und Schwanitz: *Systemtheorie und Literatur*.

80 Baraldi u.a. (Hg.): *GLU*, S. 132.

81 Vgl. zur dieser Unterscheidung von Widerspruch und Paradoxon Baraldi u.a. (Hg.): *GLU*, S. 132.

82 Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 493.

83 Vgl. Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 493 und 494.

84 Vgl. Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 495.

stimmtheit umschlagen lässt⁸⁵. Aus der logisch unvereinbaren Einheit der Differenz von A und der Negation von A – da die Differenz ja eben darüber definiert ist, dass A alles das ist, was alles das, was nicht A ist, ausschließt – folgt Kontingenz und »beliebige Anschlußfähigkeit« (493), da die bereits erreichte Asymmetrisierung, die allem bestimmten Sinn zugrunde liegt⁸⁶, zurückgenommen wird. Beide Seiten der Differenz erscheinen symmetrisch, verweisen tautologisch aufeinander, die Differenz hört auf, Differenz zu sein. Wenn A in der Menge dessen, was nicht A ist, enthalten ist und umgekehrt, ist der Sinn von A und nicht A kontingent. Dies würde die Probleme von Fichtes Theilbarkeit von A und nicht A erklären. Sinn konstituiert sich ja nach Luhmann erst durch eine Differenz von Aktualität (A) und Nichtaktualität des Möglichkeitshorizonts (alles, was nicht A ist), vor dem eine Form (A) durch Aktualisierung sichtbar werden kann⁸⁷. Ein Widerspruch ist nicht von vornherein unbestimmt, sondern lässt erst das Bestimmte wieder nicht eindeutig bestimmt erscheinen. »Das, was sich widerspricht, ist ja bestimmt; sonst könnte man keinen Widerspruch feststellen« (493).

Paradoxien, die vom Widerspruch unterschieden werden, sind also auch »immer spezielle Formen des Selbstbezuges«⁸⁸ und enthalten wie die Tautologie und der Widerspruch ein Moment des Zirkulären⁸⁹. Die Bedeutung einer aufgrund von Selbstbezüglichkeit paradoxen Aussage, wie beim Satz von Epimenides, zirkuliert und oszilliert zwischen den beiden Seiten einer Unterscheidung, weil die »Bedingung der Aussage zugleich die Bedingung ihrer Negation«⁹⁰ ist, so dass eindeutig zuordnungsfähiger Sinn ausgeschlossen ist.

Für einen Beobachter besteht die Unentscheidbarkeit darin, daß es unmöglich ist, einen der Werte zu bezeichnen, ohne auch den anderen zu bezeichnen; [...] es wird unmöglich, die Beobachtung weiterzuführen.⁹¹

85 Vgl. Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 493.

86 Vgl. Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 107.

87 Vgl. Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 111ff.

88 Jahraus: *Theorieschleife*, S. 17.

89 Vgl. Luhmann: *Tautologie und Paradoxie*, S. 163 und 170. In seinem Aufsatz beschreibt Luhmann sehr differenziert das Verhältnis von Selbstreferenz, Tautologie und Paradoxie sowie deren Enttautologisierung und Entparadoxierung, die als Methoden der Selbstreferenzunterbrechung und Asymmetrisierung in dieser Arbeit behandelt werden.

90 Baraldi u.a. (Hg.): *GLU*, S. 132.

91 Baraldi u.a. (Hg.): *GLU*, S. 132.

Jede »Thematisierung der Einheit einer [...] Unterscheidung«⁹², die ein (Selbst-)Beobachter in *demselben Augenblick* verwendet, führt zur Entstehung von Paradoxien⁹³, »weil die beiden Seiten, die sie [die Unterscheidung] bilden, [...] zugleich anwesend sind«⁹⁴. Dieser logische Sachverhalt würde prinzipiell auch die Konstitution einer Wechselwirkung abbilden. Wieder hat man es dann mit der Symmetrie beider Seiten einer Unterscheidung zu tun, die die Unterscheidungs- und Anschlussfähigkeit eines Systems blockiert.

Eine binäre und antinomische Unterscheidung [...] wird dann zur Paradoxie, wenn ihre oppositionellen Glieder als simultan gleichrangig gedacht werden, die Unterscheidung also damit eigentlich außer Kraft gesetzt wird.⁹⁵

Wie deutlich wurde, führt »Selbstreferenz ohne Einschränkung und auch in Anwendung auf sich selbst«⁹⁶ zur Tautologie und Paradoxie. Die Paradoxie liegt aber bereits in jeder Unterscheidung, da dort beide Seiten »immer zugleich anwesend sind: die eine als bezeichnete, die andere als mit gemeinte, implizierte Seite, auf die die Bezeichnung verweist.«⁹⁷ Die Unterscheidungsfähigkeit einer Unterscheidung, die die Gleichzeitigkeit beider Seiten, also ihre eigene Einheit⁹⁸ in den Blick nimmt, wird dadurch paradoxerweise blockiert. Die Paradoxie innerhalb der Kommunikation zu entfalten, würde

92 Ort: *Medienwechsel und Selbstreferenz*, S. 5.

93 Vgl. ebd. und Baraldi u.a. (Hg.): *GLU*, S. 132.

94 Baraldi u.a. (Hg.): *GLU*, S. 132 (Herv. AL).

95 Ort *Medienwechsel und Selbstreferenz*, S. 5. Vgl. auch Schwanitz: *Systemtheorie und Literatur*, S. 56f.

96 Luhmann: *Tautologie und Paradoxie*, S. 170.

97 Baraldi u.a. (Hg.): *GLU*, S. 132.

98 »Jede Einheit, auf die man sich bezieht, ist die Konstruktion eines Beobachters und hängt von der benutzten Unterscheidung ab. Jede Unterscheidung übersetzt unausweichlich die Welt in eigene Formen und erlaubt deshalb keinen Zugang zu einer vom Beobachter unabhängigen Welt. Die Welt kann somit nie von außen beobachtet werden; die Beobachtung verändert unvermeidlich die Welt, mit der sie sich konfrontiert.« (Baraldi u.a. (Hg.): *GLU*, S. 126) Durch dieses Verständnis von Erkenntnisgewinn aufgrund von Beobachtungen, die das, was sie beobachten, indem sie es beobachten, verändern, führt zur Bezeichnung der Systemtheorie als konstruktivistische Theorie. Eine Beobachtung ist dadurch eine Operation (des Systems), die kontingent eine erste Unterscheidung trifft, die aber für diese Unterscheidung blind ist. Die Unterscheidung, die einer Beobachtung zugrunde liegt, kann nur ein Beobachter 2. Ordnung sehen, der seinerseits, für die Unterscheidung, die er dabei trifft, um die erste Beobachtung beobachten zu können, blind ist. (Vgl. Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 99ff., Baraldi u.a. (Hg.): *GLU*, S. 125ff. und Jahraus: *Theorieschleife*, S. 16ff.)

bedeuten, wie etwa beim Thema *Sinn* nur eine der beiden Seiten einer Unterscheidung zu aktualisieren. Die beiden Seiten einer Differenz müssen bei dieser Operation *nacheinander* aktualisiert werden, in zeitlicher Sukzession.⁹⁹ Fragt sie sich aber selbst mittels ihrer eigenen Unterscheidung *zugleich* nach der Einheit ihrer Unterscheidung, wird sie paradox. Die »Form der Paradoxie« ließe sich in der Folge George Spencer Browns, wie sie in seinem 11. Kapitel der *Laws of Form* gefasst wird,¹⁰⁰ mit den Worten Felix Lau folgendermaßen sprachlich beschreiben:

Jede Paradoxie lässt sich beschreiben als das (Wieder-)Auftreten einer Unterscheidung in ihrem eigenen Raum, auf einer Seite eben dieser Unterscheidung. [...] Wir können eine Unterscheidung, die wir in ihren eigenen Raum wieder-einführen, demnach entweder auf der angezeigten oder auf der unangezeigten Seite placieren. In letzterem Fall wird die angezeigte Seite unentwegt bestätigt. Dies wird Tautologie genannt. Wird die Unterscheidung aber auf der angezeigten Seite ihrer selbst eingeführt, verweist die angezeigte Seite stets auf die nicht angezeigte und umgekehrt. In diesem Fall sprechen wir von einer Paradoxie. Ihr charakteristisches Merkmal ist die Oszillation zwischen den beiden Seiten der Unterscheidung. In sprachlichen Zusammenhängen findet man die unangezeigte Seite als Negation der angezeigten vor.¹⁰¹

Wenn etwa die Unterscheidung wahr/falsch auf sich selbst angewendet wird, also gleichzeitig fragt, ob diese Unterscheidung denn wahr oder falsch ist, führt sie sich selbst ad absurdum; diese Frage kann nicht beantwortet werden, da beide Seiten der Unterscheidung von der Beobachtung durch die eigene (dieselbe!) Unterscheidung betroffen sind. Wie im Beispiel von Epimenides ist es unentscheidbar, ob diese Unterscheidung wahr oder falsch ist. Sie landet in der Sackgasse der Beobachtung, weitere Beobachtungen sind unmöglich, weil sie durch ihre prozessuale Oszillation zwischen beiden Seiten ›wahr‹ und ›falsch‹ blockiert werden.¹⁰²

Alles Wissen [...] ist letztlich Paradoxienmanagement, und dies in der Weise, daß man eine Unterscheidung vorschlägt, deren Einheit nicht thematisiert

99 Baraldi u.a. (Hg.): *GLU*, S. 134.

100 Vgl. Lau: *Form der Paradoxie*, S. 139.

101 Lau: *Form der Paradoxie*, S. 139.

102 Vgl. Baraldi u.a. (Hg.): *GLU*, S. 133.

wird, weil dies das Beobachten in die Form einer Paradoxie bringen [...] würde.¹⁰³

Festzuhalten ist, dass die prozessierende Zirkularität mit der Selbstreferenz und der Selbstbezüglichkeit auftritt und dass Enttautologisierung und Entparadoxierung durch die genannten semantischen Formen der Asymmetrisierungsmethode künstlich herbeigeführt wird.

Paradoxien sind nicht auf einen (zu vermeidenden) *circulus vitiosus* zurückzuführen, sondern solche Zirkel sind mißlungene Formen der Entparadoxierung.¹⁰⁴

Schiller nutzt gemäß der hier aufgestellten These kreativ die zirkuläre und sinnprozessierende Form des selbstbezüglichen Paradoxons, um dem Ästhetischen in der imaginären Zirkulation eine unendliche und inhaltlich gefüllte Bestimmbarkeit zu ermöglichen.

Wenn nach Luhmann alles Wissen paradox ist, dann muss im Paradox auch (indirektes) Wissen sein.

4.2 Wechselwirkung und selbstbezügliches Paradoxon in den *Ästhetischen Briefen*

4.2.1 Die ›Verwirrung der Sphären‹¹⁰⁵

4.2.1.1 Die Natur/Kunst-Differenz und die »Gemälde der Dichter«

In den *Ästhetischen Briefen* lassen sich, wie schon dargestellt, unterschiedliche Verweisungsstrategien zwischen den Signifikanten des Textes feststellen. Einige Verweisungsstrategien wurden bereits herausgearbeitet wie das ewige Verweisen der Signifikanten auf weitere Signifikanten, ohne zu einem letzten Signifikat für Schönheit anzugelangen. Die *Ästhetischen Briefe* geben auf die Frage des Signifikats keine Antwort, das Ästhetische verliert sich in ›Seele‹ und ›Zirkeln‹. Die permanenten Ersetzungsprozesse auf der *Ebene der Form des Textes* und seiner *Textualität* entsprechen auf der *Ebene der inhaltlichen Be-*

103 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, zit. n. Ort 2003, S. 5.

104 Luhmann: *Tautologie und Paradoxie*, S. 170.

105 Vgl. NA 20, S. 347 (13. Brief). Schiller schreibt: »Sphären verwirren«.

schreibung jener Bestimmung des Ästhetischen als Unbestimmtes (oder der paradoxen Determination des Ästhetischen als Indeterminiertes).

Eine andere Verweisungsstrategie ist das unendliche Verweisen der beiden Seiten der binären und antinomischen Unterscheidungen Natur/Kunst, Natur/Vernunft, Vernunft/Sinne, Gesetz/Erfahrung, Form/Stoff usf.¹⁰⁶, das der konstatierten Wechselwirkung zwischen den beiden Seiten dieser binären Gegensatzpaare entspricht, wodurch der Sinn zwischen der einen Seite der Differenz und der anderen Seite hin und her zirkuliert. Der eine Signifikant erscheint in der Darstellung der Wechselwirkung durch seine mediale Abhängigkeit vom jeweils anderen *als* der andere und umgekehrt. Die Textstrategie entspricht wiederum dieser inhaltlichen Wechselbeziehung: Auch die ›Untersuchungsgegenstände‹ der *Ästhetischen Briefe* sind nie wirklich anzutreffen, denn der Signifikant oder die eine Seite einer Differenz erscheint durch die Beseitigung der Differentialität zwischen beiden Opponenten *als das Entgegengesetzte*. So wird die paradoxe Einheit der Differenz Erfahrung/Vernunft thematisiert, aufgrund ihrer Vermittlung durch die jeweils andere der beiden Seiten der antinomischen Unterscheidung, z.B. sind die Briefe 1 – 10 als Rede der ›Erfahrung‹ durch den Kommentar gekennzeichnet, von Brief 11 an als abstrakt-theoretische Redeweise der Vernunft.¹⁰⁷

Eine weitere Form der Verweisungsstruktur der Signifikanten, die ›Verwirrung der Sphären‹ der sich wechselbedingenden Seiten im 13. Brief, soll hier dargestellt werden.

Durch seine unterschiedliche Kontextualisierung erfährt derselbe Signifikant einen Bedeutungswandel.

106 Wieder muss gesagt werden, dass hier nicht der Ort sein kann, an dem die Bedeutungsverschiebungen und -versetzungen der Signifikanten im Einzelnen und vollständig aufgezeigt werden. Dazu ist das Verweis- und Verschiebungssystem des Schillerschen Textes viel zu komplex angelegt. In dieser Analyse werden exemplarisch die Verweisungen und ›Verschiebungen‹ der Signifikanten des binären Gegensatzes Form/Stoff, Vernunft/Schönheit, Schönheit/Wahrheit, Vernunft/Sinne, Natur/Kunst u.a. aufgezeigt. An den je unterschiedlichen Differenzen, die dieselben Signifikanten zusammen mit immer wieder wechselnden anderen Signifikanten bilden, kann man bereits erahnen, wie komplex die Verweisungen sind.

107 Vgl. das Ende des 10. Briefes: »Zwar wird uns dieser transcendente Weg eine Zeitlang aus dem traulichen Kreis der Erscheinungen und aus der lebendigen Gegenwart der Dinge entfernen und auf dem nackten Gefild abzogener Begriffe verweilen, aber wir streben ja nach einem festen Grund der Erkenntnis, den nichts mehr erschüttern soll« (NA 20, S. 341).

So ist der Signifikant ›Natur‹, um ein Beispiel zu geben, im 4. Brief durch seine Differentialität gegenüber seinem Opponenten ›Kunst‹ bestimmt: »Der Wilde verachtet die Kunst, und erkennt die Natur als seinen unumschränkten Gebieter«¹⁰⁸, ebenso achtet der ›mechanische Künstler‹ nicht die Natur, wenn er Kunst macht.¹⁰⁹ Im genannten Zitat scheinen Natur und Kunst ein antinomisches Gegensatzpaar abzugeben.¹¹⁰ Im 5. Brief sind es die ›Natur‹, die ›bloße Natur‹ und die ›Unnatur‹, die in der Darstellung des ›jetzigen Zeitalters‹ den ›Menschen‹ (bzw. die ›Menschheit‹) dominieren. Der Eindruck, dass die Darstellung des »jetzigen Zeitalters« dokumentarische Züge trägt und auf empirischen Daten beruht, ist zusätzlich durch den Ausdruck »gegenwärtige Ereignisse« (Anfang 5. Brief) und ›unser Zeitalter‹ (6. Brief) gegeben, so dass der Eindruck erweckt wird, man habe es mit der ›Wirklichkeit‹ (2., 9. und 10. Brief) zu tun. Zugleich kommuniziert die Darstellung des ›jetzigen Zeitalters‹ und der ›Erfahrung‹ ihre Selbstbezüglichkeit und das Mediale ihrer Darstellung mit: Indem der ›Kommentator‹ diese Beschreibung der ›Gegenwart‹ und der ›Wirklichkeit‹ als »Gemälde«¹¹¹ erscheinen lässt, zeigt sich, dass die ›Wirklichkeit‹ immer schon durch das Mediale oder im Medium der Kunst *künstlich* und *geformt* erscheint. ›Natur‹ oder ›Wirklichkeit‹ verweisen auf Kunst und umgekehrt. Die von der ›Kunst‹ zerstörte ›Natur‹ soll durch eine ›höhere Kunst‹ wiederhergestellt werden.¹¹² An einer anderen Stelle der *Ästhetischen Briefe*, im 10. Brief, stößt man im Text auch auf die »Gemälde der Dichter«¹¹³. Daran wird deutlich, dass der ›Briefschreiber‹, indem er ›sein‹ »Gemälde der Gegenwart«¹¹⁴ »mit den glänzendsten Farben prangen«¹¹⁵ lässt, sich selbst als *Dichter* und *nicht* als *Philosoph* inszeniert.

Der explizit verwendete Begriff des »Gemäldes« lässt darauf schließen, dass es sich tatsächlich um Literarisches handelt bzw. *als* Literarisches insze-

108 NA 20, S. 318 (4. Brief).

109 Vgl. NA 20, S. 317 (4. Brief).

110 Auch im ersten Brief wird die Unterscheidung Kunst/Natur getroffen: »Wie der Scheidekünstler, so findet auch der Philosoph nur durch Auflösung die Verbindung und nur durch die Marter der Kunst das Werk der freiwilligen Natur« (NA 20, S. 310). Vgl. auch das Ende des 6. Briefes (NA 20, S. 328.)

111 Vgl. NA 20, S. 319 (5. Brief), 321 (6. Brief), 328 (›Gemälde der Gegenwart‹, 7. Brief) und 338 (10. Brief).

112 NA 20, S. 328 (6. Brief).

113 NA 20, S. 338 (10. Brief).

114 NA 20, S. 328 (7. Brief). An dieser Stelle steht explizit und selbstreflexiv »mein Gemälde der Gegenwart«.

115 NA 20, S. 338 (10. Brief).

niert wird, was dort in den *Ästhetischen Briefen* geschrieben und dargestellt ist – denn zur Karlsschulzeit Schillers umfasste der Begriff des *Gemählde*s weit mehr als nur dasjenige der Malerei. So findet man in einem Text des Philosophen Jacob Friedrich Abel, zu dessen Schülern Schiller zwischen 1776 und 1780 an der Herzoglichen Karlsschule in Stuttgart gehörte, beispielsweise den Begriff des *poetischen Gemählde*s, was eine dichterische Darstellung im Gegensatz zu den *Gemählde*n der ›Malery‹ bezeichnete.¹¹⁶

Auch beschreibt er mit »Dichtung« an anderer Stelle im Text explizit etwas Literarisches¹¹⁷, so dass hier plausibel seiner eigenen Einschätzung folgend, den eigenen Text als »Gemählde« zu klassifizieren, die Annahme vertreten werden kann, dass er sich selbst als Urheber eines solchen »Gemähldes«, also für einen »Dichter« hält.¹¹⁸

Die Identifizierung des Signifikanten ›Natur‹ aufgrund seiner Differentialität und seiner Opposition gegenüber dem Signifikanten ›Kunst‹ wird durch die Darstellung der ›Natur‹ als Kunst (als ›Gemählde‹) unmöglich. Die Bestimmung von Natur ≠ Kunst widerspricht der Bestimmung von Natur = Kunst und lässt den Signifikanten folglich als jeweils unterschiedlichen erscheinen. Dem Signifikanten ›Natur‹ ist durch seine Indifferenz gegenüber dem ihn mitkonstituierenden Signifikanten ›Kunst‹ aufgrund ihres Unterschieds kein eindeutiger Sinn, kein Signifikat, zuschreibbar. Die gleichzeitige Bestimmung von ›Natur‹ als Unterschiedenes und als Ununterschiedenes innerhalb derselben Unterscheidung ist aber paradox. Denn es wird paradox, den Unterschied zwischen Kunst und Natur gleichzeitig in der Kunst bzw. im ›Gemählde‹ selbst zu erörtern, denn dadurch wird die Einheit dieser Differenz thematisiert.

116 Vgl. zum Begriff eines *poetischen Gemählde*s Jacob Friedrich Abel: Vom Guten Geschmack ins besondere. In: Wolfgang Riedel (Hg.): Jacob Friedrich Abel. Eine Quellenedition zum Philosophieunterricht an der Stuttgarter Karlsschule (1773-1782). Mit Einleitung, Übersetzung, Kommentar und Bibliographie. Würzburg 1995, S. 41.

117 Vgl. NA 20, S. 334 (9. Brief).

118 Dem Einwand Holger Dainats, dass Schiller eher die philosophische Tradition und ihre Diskursformen übernimmt, indem er vereinheitlichend über die »Kunst« spricht, muss entgegengesetzt werden, dass er eben auch öfter über die ›Poesie‹ (6. und 22. Brief), ›Dichter‹ und ›Gemählde der Dichter‹ (10. Brief), ›Dichtung‹ (9. und 25. Brief) sowie ›Schriftsteller‹ (10. Brief) schreibt und nicht nur von ihrer übergeordneten Kategorie der Kunst. Vgl. Holger Dainat: Wo spielen die Musen? Medientheoretische Überlegungen zu Schillers ästhetischer Theorie. In: Georg Bollenbeck/Lothar Ehrlich (Hg.): *Friedrich Schiller: der unterschätzte Theoretiker*. Köln u.a. 2007, S. 177-190.

Auf der inhaltlichen Ebene des Textes, der Ebene der ›Untersuchung‹, ist die Simultaneität von Bestimmtem und Unbestimmtem (wie in einem Widerspruch) aber genau das, was dem Konzept des ›Schönen‹ und des ›Ästhetischen‹ wiederum entspricht.

Dadurch, dass ›Kunst‹ ebenfalls mit ›Schönheit‹ identifiziert wird (im Zuge fortwährender Ersetzungen) und diese als unendlicher aber mit Wirklichkeit gefüllter Pool des Möglichen deklariert wird, wäre Natur bzw. Wirklichkeit logischerweise das, was die *Unendlichkeit* der Schönheit *erfüllt* (was trotz Indetermination allen zuvor determinierten Sinns beibehalten wird). Die Identifizierung von Natur und Kunst (›Gemälde‹) auf der einen Seite des Widerspruchs kann hier als weiteres Indiz dafür gelten, dass es nicht entscheidbar ist, ob der Text wörtlich oder rhetorisch zu verstehen ist, da diese selbstbezügliche Aussage im Text, dass der Text nur ein ›Gemälde‹ der Wirklichkeit präsentiert, von vorneherein ausschließt, dass alle Bezeichnungen des Textes eigentlich und wörtlich gebraucht sind. Wenn der Text seine eigene Darstellung durch den Kommentar als Kunst bezeichnet, negiert er seine eigene Lesbarkeit als ernst gemeinter theoretischer und philosophischer Text über die Ästhetik.

Es sei angemerkt, dass es nach Luhmann zum Problem der Paradoxie führt, wenn ›Erfahrung‹ (in den *Ästhetischen Briefen* gleichzusetzen mit ›Wirklichkeit‹ oder erfahrbarer Realität), die sich durch ihre Unterscheidung zur ›Kunst‹ konstituiert, wieder Erfahrung/Kunst zugleich beobachtet, wie es in den Briefen 1-10 suggeriert wird. Denn die Beobachtung der Einheit einer Unterscheidung mithilfe derselben Unterscheidung lässt nicht entscheiden, ob ›Kunst‹ oder ›Erfahrung‹ am ›Werke‹ ist: die Wirklichkeit erscheint *als* »Gemälde«.

4.2.1.2 Die Schein/Wahrheit-Differenz

Ein anderes Beispiel dieses Widerspruches als Doppelcodierung von Unterschiedenem und Ununterschiedenem ist der Signifikant ›Schein‹.

›Ästhetischer Schein‹ wird von ›Wirklichkeit‹ und ›Wahrheit‹ differenziert,¹¹⁹ zugleich spricht der Text von der »wahren ästhetischen Güte« und »wahrer ästhetischer Freiheit« (22. Brief) und davon, dass die ›Wahrheit in der

119 Vgl. NA 20, S. 399: »Es versteht sich von selbst, daß hier nur von dem ästhetischen Schein die Rede ist, den man von der Wirklichkeit und der Wahrheit unterscheidet« (ebd.).

Täuschung fortlebt« (9. Brief) und die allein die Kunst, die ›Dichtungskraft‹, die ›Strahlen der Wahrheit‹ auffangen kann (ebd.). Die Kunst, so könnte man sagen, changiert zwischen dem Wahrheitsanspruch der Kunst und ihrer Differenz zu ›Wahrheit‹, der Täuschung. Die Unterscheidung von Kunst und Wahrheit wird mit ihrer gleichzeitigen Identifizierung und Differenzierung unterlaufen.¹²⁰ Man fühlt sich an die verschiedenen Konnotationen von ›Schein‹ erinnert. Dieser hat eine Doppelbedeutung: Er kann ›Lügenschein‹ oder ›Erscheinung‹ bedeuten.

Da ›Kunst‹, wie gezeigt wurde, im Text mit ›Schein‹, ›Ästhetik‹ etc. zu einem Cluster von Bedeutungen von ›Schönheit‹ zusammen gezogen wird, erscheint deren Bedeutung nicht nur durch die Verweisungsstruktur bei der Substitution verschoben, sondern auch durch die differente Verwendung der verschiedenen Substituenten: Die unterschiedlichen Signifikanten ›Kunst‹ und ›Schein‹, die beide den Signifikanten ›Schönheit‹ ersetzen, werden jeweils anders verwendet in Bezug auf ihre Differentialität zur Wahrheit. Schon allein die Substitution von ›Schönheit‹ durch andere Signifikanten lässt deren Bedeutung, wie schon beschrieben, immer weiter verzerren, wenn aber überdies entweder die Ersetzungen selbst zwischen verschiedenen Bedeutungen changieren, (oder aber die Ersetzungen sich voneinander durch ihre heterogenen Verwendungen und ihre unterschiedliche Differentialität noch unterscheiden,) ist ›Schönheit‹ höchst (un)bestimmbar. Durch die stete Grenzverwischung und *wechselseitigen Überblendungen* der Begriffe wie bei den im Text beschriebenen Wechselwirkungen, ist der Sinn insbesondere von ›Schönheit‹, aber auch aller anderen Signifikanten nicht eindeutig aktualisierbar und letztlich kontingent.

Aufgrund dieser unendlichen intratextuellen Verwebung von semantischen Bezügen, die nicht nur auf ein weiteres, sondern auf ganze Bündel von Bedeutungen verweisen, (die auch wieder auf ihre oppositionellen Glieder verweisen,) wird ein Zustand der Un(de)terminierung durch (teils sich widersprechende und überblendende) Überdeterminierung erreicht. Die Polysemantik von ›Schönheit‹, als Resultat der Überdeterminierung der differenten und differierenden Signifikanten, wechselt sich ab mit einer semantischen Indifferenz von ›Schönheit‹ aufgrund der Un(de)terminierung, die durch die Identifikation und Verschmelzung zweier unterschiedlicher Signifikanten, die als dasselbe ausgegeben werden, wie bei Natur und Vernunft, Form und Stoff, Schein und Kunst etc. praktiziert wurde. Alles das

120 Vgl. zu diesem Widerspruch auch Bürger: Zum Problem des ästhetischen Scheins, S. 41.

stimmt wieder exakt mit dem beschriebenen Paradoxon der ›Schönheit‹ überein: ihrer Bestimmung als etwas nicht ausschließend Bestimmtes bzw. »Bestimmbares«.

4.2.2 Die Wechselwirkung als paradoxe Aussage: Formalisierung mit Fichte, Schiller und Luhmann

Das im 13. Brief als Wechselwirkung beschriebene Verhältnis zwischen Form und Inhalt besagt, ähnlich der wechselseitigen Beziehung zwischen *Medium und Form* nach Luhmann¹²¹, dass »ohne Form keine Materie, ohne Materie keine Form«¹²² sein kann, sich Inhalt also nur durch Form zeigt und Form nur durch Inhalt erkennbar ist, und dass »[b]eyde Principien [...] einander also zugleich subordiniert und coordiniert«¹²³ sind. Interessant ist, dass das Verhältnis von Form und Stoff hier *zugleich* als (asymmetrisierende) Hierarchisierung und als (symmetrische) Wechselwirkung charakterisiert wird – dieses Faktum wird an späterer Stelle noch einmal aufgegriffen und analysiert.

Zum Prinzip einer Wechselwirkung könnte man sagen, dass durch die Simultaneität des unendlichen und wechselseitigen Verweizens beider Seiten aufeinander und aufgrund der Unterminierung bzw. des Wegfalls einer trennscharfen und stabilen Grenze zwischen Inhalt und Form verhindert wird, dass beide Signifikanten auf jeweils ein singuläres Signifikat festgeschrieben werden können. Sie tragen jeweils in unendlicher Zirkulation die Verweisungsspur des opponierenden Signifikanten und, da sie aber nicht von diesem zu trennen sind, die Verweisungsspur *von sich selbst* in sich. Was die Dekonstruktion in diesem Fall als eine unendliche Verweisungsspur bezeichnen würde, die jeden eindeutigen *präsenten* Sinn bis ins Unendliche aufschiebt – das wäre in der Systemtheorie das symmetrische Simultan-aufblenden und das gegenseitige aufeinander Verweisen beider Seiten einer

121 Vgl. z.B. Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 190ff. und Niklas Luhmann: *Das Medium der Kunst*. In: Ders.: *Schriften zu Kunst und Literatur*. Hg. von Niels Werber. Frankfurt a.M. 2008 S. 123-139. Vgl. dazu auch Werber: *Luhmanns Medien*. Diese Unterscheidung geht auf den Formbegriff Spencer Browns zurück, der auf der Unterscheidung von markiertem Raum und Seite beruht. Die Form ist dabei »der Raum, der durch jedwede Unterscheidung gespalten wurde, zusammen mit dem gesamten Inhalt, den beiden Seiten und der Grenze dazwischen. Der Spencersche Formbegriff bringt also insofern Selbstbezüglichkeit mit sich« (Lau: *Die Form der Paradoxie*, S. 52).

122 NA 20, S. 348 (13. Brief).

123 NA 20, S. 348 (13. Brief).

Unterscheidung, die dadurch ihre Unterscheidungsfähigkeit verliert und ihre Kontingenz zeigt, wodurch jegliche Selektion von Sinn durch eine derartige nicht zu unterscheidende Unterscheidung blockiert würde. Wenn man davon ausgeht, dass bei einer Paradoxie beide Seiten immer zugleich anwesend sind und gegenseitig auf einander bzw. auf alles Mögliche verweisen, so ist auch in der hier vorliegenden Beschreibung der Wechselwirkung das Verhältnis beider Seiten als paradox zu charakterisieren. Denn paradoxer Sinn muss erst entparadoxiert und asymmetrisiert werden, um eindeutig zu sein. Die Wechselbeziehung bleibt aber paradox, da beide Seiten ihrer zugrunde liegenden Differenz in *demselben* Augenblick anwesend sind, und könnte folgendermaßen formalisiert werden:

Form (Stoff)/Stoff (Form)

Der Sinn einer Wechselwirkung oszilliert wie bei einem Paradoxon zwischen beiden Seiten einer Unterscheidung hin und her, da der Sinn beider Seiten jeweils durch den Sinn der anderen Seite bedingt wird: das eine ist zugleich im anderen und umgekehrt.

Die Potenzierung dieser Aussage und eine formalisierende Darstellung, die die Verweisungsspur *von sich selbst* und der gleichzeitigen Vermengung und Amalgamierung¹²⁴ mit seiner oppositionellen Seite in sich trägt, könnte etwa folgendermaßen aussehen:

Form (Stoff (Form))/Stoff (Form (Stoff)) usw.

Diese Aussage würde die charakteristische Form eines Paradoxons abbilden.¹²⁵ Das Paradoxon würde schon bei der Beschreibung einer der beiden Seiten entstehen, weil mit dem Unterschiedenen (z.B. Form) zugleich die Einheit der Unterscheidung (Form/Stoff) mitthematisiert würde. Die Wechselwirkung könnte folgendermaßen formalisiert werden:

Form ist Form, weil sie nicht (nur) Form ist.

124 In den *Ästhetischen Briefen* wird diese Wechselwirkung im Übrigen dezidiert ›Vereinigung‹ und nicht ›Vermischung‹ genannt.

125 Vgl. Lau: *Form der Paradoxie*, S. 139.

Die ›Gleichung‹ einer Wechselwirkung ist prinzipiell paradox, weil statt *A*, weil *nicht A* (wie bei einem Paradoxon) hier gilt:

A, weil nicht nur *A*.¹²⁶

Beim Paradoxon ist die Bedingung dieser Aussage zugleich die Bedingung ihrer Negation (*A*, weil nicht *A*). Hier bei der Wechselwirkung ist hingegen eine Form nur dann gegeben, wenn sie (auch) etwas ist, das sie nicht ist.

Eine Wechselwirkung enthält also auch implizit die Möglichkeit zu selbstbezüglich paradoxen Aussagen, wodurch die Wechselwirkung an sich schon als eine Art Paradoxon oder paradoxer Zusammenhang gesehen werden kann. Im Fichte-Kapitel wurde unter dem Abschnitt *Vereinigung* dieser Arbeit bereits gezeigt, dass schon Fichte das paradoxe Potential der Wechselwirkung erkennt, denn es handelt sich hierbei um eine Differenz, die paradoxerweise in der Wechselbestimmung ihre Unterscheidungsfähigkeit verliert:

[I]nsofern die Glieder eines Wechsels sich gegenseitig aufheben, sind sie wesentlich entgegengesetzt. Das (wirkliche) gegenseitige Aufheben bestimmt den Umkreis des wesentlichen Entgegenseyns. Heben sie sich nicht auf, so sind sie sich nicht wesentlich entgegen (essentialiter opposita). – Dies ist ein Paradoxon, gegen welches sich abermals der so eben angezeigte Mißverstand erhebt.¹²⁷

Schon Fichte vermochte das ›Paradoxon‹ von der gleichzeitigen vollkommenen Entgegensetzung der ›Glieder‹ und ihres gleichzeitigen ›Aufhebens‹ in der Wechselwirkung nicht zu lösen.

Das Problem, diesen Widerspruch nicht ›heben‹ zu können, war wahrscheinlich der Grund, warum Fichte sein Konzept der Wechselwirkung zugunsten des Verfahrens einer dialektischen Synthese aufgibt und im Folgenden seiner *Wissenschaftslehre* letzterem konsequent den Vorzug gibt: Er möchte an den strikten Unterscheidungen festhalten, und zwar aus Gründen wissenschaftlicher und philosophischer Legitimation für sein argumentatives

126 Vergleiche in diesem Zusammenhang Fichtes ganz ähnliche mathematisch angehauchte ›Formel‹: $A \text{ zum Theil} = -A$. Fichte, S. 272 Diese Formel, die der Formalisierung einer Wechselwirkung sehr nahe kommt, nutzt Fichte aber für sein Prinzip der synthetischen Vereinigung von Ich und Nicht-Ich und nennt es auch den ›Satz des Grundes‹ (vgl. insgesamt Kapitel *Wechselwirkung bei Fichte*).

127 Fichte: *Wissenschaftslehre*, S. 300.

Vorgehen, wie er es in seinen Beweisführungen zeigt, die im Wesentlichen auf Widerspruchsfreiheit beruhen.¹²⁸

Die Einführung des Begriffs der »bloßen Bestimmbarkeit«¹²⁹, dem Gegenbegriff zur »Bestimmung«, sollte Fichte in diesem Zusammenhang als letzter Versuch, bevor er sein Konzept der Wechselwirkung in der *Wissenschaftslehre* schlussendlich ad acta legte, dazu dienen, die beiden entgegengesetzten Totalitäten, auf deren vollkommener Differenz und dem Beibehalten ihrer Differenz Fichte beharrte, doch noch »vereinigen« zu können, was immer noch sein »zuförderstes«¹³⁰ und dringlichstes Geschäft war.

Die Entgegengesetzten sollen zusammengefaßt werden im Begriffe der bloßen Bestimmbarkeit; (nicht etwa der Bestimmung). Das war ein Hauptmoment der geforderten Vereinigung; und wir haben auch über dieses noch zu reflektieren; durch welche Reflexion das so eben gesagte vollkommen bestimmt; und aufgeklärt werden wird. Wird nemlich die zwischen die Entgegengesetzten [...] gesezte Grenze als feste, fixierte, unwandelbare Grenze gesezt, so werden beide vereinigt durch *Bestimmung*, nicht aber durch Bestimmbarkeit; aber dann wäre auch die in dem Wechsel der Substantialität geforderte Totalität nicht erfüllt [...].¹³¹

Die »bloße Bestimmbarkeit« soll die »Entgegengesetzten« nun »vereinigen« »ohne sich gegenseitig aufzuheben; und die Aufgabe ist es, dies zu denken.«¹³² Dass diese Vereinigung im Begriff der »bloßen Bestimmbarkeit« aber weiterhin paradox bleibt, aufgrund der letztlich Einebnung aller Unterschiede oder aufgrund der Entdifferenzierung aller Differenzierung, die in dieser »Lösung« angelegt ist, kann Fichte dann nicht mehr lösen: »wir haben über dieses noch zu reflektieren; durch welche Reflexion das so eben gesagte vollkommen bestimmt; und aufgeklärt wird.«¹³³

128 Vgl. die beiden Kapitel *Wechselwirkung bei Fichte* und *Paradoxon bei Sulzer* zum Umgang mit Widersprüchen bei Fichte und Sulzer.

129 Fichte: *Wissenschaftslehre*, S. 358.

130 Fichte: *Wissenschaftslehre*, S. 365. Auch hält er weiter daran fest, die gesamte Methodik der *Wissenschaftslehre* als synthetisches Verfahren zu bezeichnen: »Das Verfahren war synthetisch, und bleibt es durchgängig: das auf[/]gestellte Faktum ist selbst eine Synthesis. In dieser Synthesis sind zuförderst vereinigt zwei entgegengesetzte« (ebd.).

131 Fichte: *Wissenschaftslehre*, S. 360.

132 Fichte: *Wissenschaftslehre*, S. 352.

133 Fichte: *Wissenschaftslehre*, S. 360.

Mit dem in den folgenden Abschnitten dargestellten Konzept der »ästhetischen Bestimmbarkeit« im 21. Brief transformieren und übertreffen Schillers *Ästhetische Briefe* Fichte insofern, als er Fichtes Formel von der »bloßen Bestimmbarkeit«¹³⁴ zwar übernimmt, diese aber in die Formel einer »bloßen Bestimmungslosigkeit« (21. Brief) übersetzt, welche »leer« (21. Brief) und ungefüllt bleibe. Er weist die Formel der »bloßen Bestimmbarkeit« als unzureichend für eine Konzeptionalisierung des Ästhetischen zurück, indem er sie um die Komponente des unendlichen inhaltlich gefüllten Bestimmungsreichtums des Ästhetischen als »Grund der Möglichkeit von allen« (22. Brief) erweitert.

4.2.3 Die ›Aufhebung‹ in einem ›Dritten‹ und ›bloße Bestimmbarkeit‹ vs. ›ästhetische Bestimmbarkeit‹

Diese ›Verwirrung der Sphären‹, die an sich schon verwirrt genug sind, um sie eindeutig fassen zu können, soll nun in einem ›Dritten‹, in einem ›Ganzen‹ als ihrem tertium comparationis ›aufgehoben‹ werden.¹³⁵ Diese, wie schon gezeigte, widersprüchlich deutbare Vereinigung zwischen ›Auflösen‹ und ›Bewahren‹ der unterschiedenen Seiten einer Unterscheidung in einem ›Dritten‹, dem ›Spiel‹, ›Ästhetischen‹ etc., scheint aber überflüssig, denn die Tatsache der gegenseitigen Wechselbedingung thematisiert schon an sich die simultane Einheit von Form und Inhalt mit (und zwar auf beiden Seiten!). Dieses Dritte, das als die Einheit der Unterscheidung von Form und Inhalt erscheint, kann so nur als Bezeichnung dieser unbestimmbaren und ›unerforschlichen‹ Wechselwirkung erscheinen: die Einheit der wechselwirkenden und paradoxen ununterscheidbaren Unterscheidung wird als ›Schönheit‹ oder als das ›Ästhetische‹ bezeichnet.

Überdies ist die Charakterisierung und Bestimmung dieser ›Vereinigung in einem Dritten‹ (trotz ihrer vermeintlichen Unbestimmbarkeit) so bestimmt, dass sie der zuvor konstatierten Wechselwirkung von Form und Stoff widerspricht:

Schönheit, heißt es, verknüpft zwey Zustände miteinander, die einander entgegengesetzt sind, und niemals Eins werden können. Von dieser Entgegensetzung müssen wir ausgehen; [...] so daß beyde Zustände sich auf das bestimmteste scheiden sonst vermischen wir, aber vereinigen nicht.

134 Fichte: Wissenschaftslehre, S. 358, vgl. den 20. Brief der *Ästhetischen Briefe*.

135 Vgl. den 18. Brief.

Weil aber beyde Zustände einander ewig entgegengesetzt bleiben, so sind sie nicht anders zu verbinden, als indem sie aufgehoben werden. Unser zweytes Geschäft ist also, diese Verbindung vollkommen zu machen [...], daß beyde Zustände in einem Dritten gänzlich verschwinden, und keine Spur der Theilung in dem Ganzen zurückbleibt; sonst vereinzeln wir, aber vereinigen nicht.¹³⁶

Dieses Zitat kann als eine wichtige Schlüsselstelle der (paradoxen) Bestimmung des *Ästhetischen* bezeichnet werden, zumal der unmittelbare Satz vor diesem Zitat lautet: »Dieß ist der eigentliche Punkt, auf den zuletzt die ganze Frage über die Schönheit hinausläuft«.

Die Bestimmung dieser ›Vereinigung‹ in ›Schönheit‹ setzt wie bei Fichte eine vollkommene Entgegensetzung und ›Theilung‹ voraus, die paradoxerweise gerade durch die Charakterisierung der Wechselwirkung nicht gegeben ist, da beides nicht vom jeweils anderen zu trennen ist. Da der Text aber immer von der gleich-gültigen¹³⁷ Verbindung zwischen Stoff und Form bei der Schönheit ausgeht, gibt er vor, als sei erst aufgrund von Schönheit die Wechselbeziehung gegeben, die die Entgegensetzung aufhebt, so dass keine ›Spur‹ mehr übrig bleibt.

Die wie bei Fichte geforderte ›Vereinigung‹ zweier Gegensätze beschreibt und operationalisiert Schiller für das Ästhetische folgendermaßen: Wie bei Fichte geht es bei der *Vereinigung* um ein ›Aufheben‹, aber nicht um das Aufheben zweier widersprüchlicher Sätze, die sich gegenseitig für ungültig erklären, sondern um das Aufheben im Sinne eines Bewahrens einer Differenz, die im Medium des Ästhetischen (hier: der Schönheit) aber keine Spur der Teilung, also ihrer Differentialität, zurücklässt.

Diese paradoxe Grundkonstitution für die Genesis der Schönheit und des Ästhetischen entspricht hier also der Formalisierung und Beschreibung einer Wechselwirkung, die auf einer Differenz basiert, die aber keine trennscharfe Grenze mehr aufweist und damit prinzipiell ihre Unterscheidungsfähigkeit verliert.

Das durch die Annahme und Anwendung von Wechselwirkungen entstehende ›Sinnproblem‹ wird in den *Ästhetischen Briefen* aber konträr zu Fichte als differenzenaufsprenzendes paradoxes Potential verwaltet sowie darüber

136 NA 20, S. 366 (18. Brief).

137 Vgl. die Verwendung des Worts »Gleichgültigkeit« bei der Beschreibung der Kunst der Griechen im 15. Brief (NA 20, S. 359).

hinaus zur Genesis eines ›Dritten, des ›Ästhetischen‹ oder der ›Schönheit‹ im Text genutzt.

Sobald der Mensch nur Inhalt [...] ist, so ist Er nicht, und hat folglich auch keinen Inhalt. Mit seiner Persönlichkeit ist auch sein Zustand aufgehoben, weil beydes Wechselbegriffe sind – weil Veränderung ein Beharrliches, und die begrenzte Realität eine unendliche fodert. [...] Sobald der Mensch nur Form ist, so hat er keine Form; und mit dem Zustand ist folglich seine Person aufgehoben.¹³⁸

Nur in dieser von Schiller beschriebenen Extremform im 11. und 13. Brief sind sie voneinander unterscheidbar als bloßer Stoff und als bloße Form, doch das lässt sie gerade nicht mehr unterscheiden, weil sie ohne das jeweils andere dann nicht mehr existieren könnten. Diese logische Schlussfolgerung aus dem Entwurf einer Wechselwirkung in den *Ästhetischen Briefen* wagte Fichte in seinen Überlegungen letztlich nicht konsequent zu durchdenken, denn das hätte seine Forderung an die strikte Entgegensetzung beider Seiten einer Differenz und ihre geforderte Vereinigung in einem synthetischen Verfahren unglaublich gemacht und Zweifel an seiner wissenschaftlichen Argumentations- und Vorgehensweise aufkeimen lassen.

Die *Ästhetischen Briefe* tragen dieser Erkenntnis jedoch Rechnung und müssen eine Wechselbedingung aller antinomischen Gegensätze annehmen, vor dem Hintergrund, dass in der jeweiligen Extremform die beiden Zustände jeweils aufgehoben seien.

In seinem Konzept der »ästhetischen Bestimmbarkeit« würdigt und erkennt er das Faktum des Paradoxen innerhalb der Wechselwirkung an, die prinzipiell auf einer Differenz beruht, deren Unterscheidungsfähigkeit aber im Modus der Wechselwirkung gleichzeitig wieder aufgehoben ist.

Dass die *Ästhetischen Briefe* dieses Faktum der paradoxalen Konstitution einer Wechselwirkung anerkennen, zeigt auch ein Zitat aus dem 16. Brief:

Begriff der Wechselwirkung, vermöge dessen beide Teile einander zugleich notwendig bedingen und durch einander bedingt werden, und deren reinstes Produkt die Schönheit ist.¹³⁹

Diese explizite Definition klingt an dieser Stelle im Übrigen einer heutigen Definition eines Paradoxons sehr ähnlich. Die Wechselwirkung, zunächst in

138 NA 20, S. 351f. (13. Brief).

139 NA 20, S. 361 (16. Brief).

Ansätzen dargestellt bei Fichte, der aber wieder einen Schritt zurückgeht, und noch konsequenter angewendet bei Schiller, kann als paradoxes Interferenz-Phänomen für die Auflösung von dualen Unterschieden stehen, denn ein exakter Trennstrich, eine exakte »Theilung«¹⁴⁰ oder eine Abgrenzung zweier entgegen gesetzter Begriffe ist durch das jeweils andere, was in jedem Begriff durchscheint, nicht mehr gegeben. Es handelt sich, so die These dieser Arbeit, demnach bei Schiller um eine mindestens dreiwertige »Sinnkonstellation«, entgegen der Auffassung Acostas, dass sich im Begriff der Wechselwirkung beispielsweise eine darin enthaltene Dualität von Person und Zeit äußere.¹⁴¹

Schiller nennt diese Wechselwirkungen auch die »Verwirrung der Sphären« (13. Brief).¹⁴²

Die Erwartung von eindeutigem Sinn in den *Ästhetischen Briefen* wird also durch die Anwendung der Wechselbedingung gebrochen, dadurch, dass die eine Sphäre ununterscheidbar in der anderen mit enthalten ist und umgekehrt. Das, was nun im 18. Brief »Schönheit« heißt, gründet sich auf bereits indeterminierten Sinn, der noch nicht einmal »Spuren« einer »Theilung« oder einer Differenz zurück lässt, die nach Luhmann aber die entscheidende Voraussetzung für Sinnphänomene ist.¹⁴³ Schönheit kann dadurch nicht von

140 NA 20, S. 366 (18. Brief).

141 Vgl. Acosta: Schiller versus Fichte. Von dieser Haltung grenzt sich die vorliegende Arbeit ab und argumentiert in Richtung einer dreiwertigen »Sinnkonstellation« bei Schiller. Acosta sieht in seiner Zusammenfassung den wesentlichen Unterschied zwischen Fichtes und Schillers Wechselwirkung interessanterweise im Verhältnis von Einheit und Dualität. Bei Fichte bezieht sich die »Dualität von Ich und Nicht-Ich« auf die Einheit der ursprünglichen Synthese und dadurch auf die absolute Einheit der These des absoluten Ich. Die Dualität soll demnach von der Einheit aus verstanden werden. Schiller geht hingegen von dem Faktum aus, dass die Reflexion nicht über die Dualität von Person und Zeit hinauskommen kann. Die Überwindung der Dualität durch die Vernunft ist zwar möglich, aber diese lässt weder den Begriff der Person in der Zeit noch den der Schönheit hervorgehen. Nur von der Postulierung einer absoluten Dualität aus kann sowohl das Schöne als solches als auch der Mensch als edle Seele konzipiert werden. Das Verhältnis von Dualität und Einheit wird in dieser Arbeit aber als ein paradoxes verstanden: es ist die gleichzeitige Wiedereinführung der Dualität der Unterscheidung in die Einheit dieser Unterscheidung, wo ein nicht aufgelöster »Reflexionsrest« (Gotthard Günther) als prozessierender Überschuss in die Richtung einer mindestens dreiwertigen Deutung des Ästhetischen führt.

142 Vgl. NA 20, S. 347 (13. Brief).

143 Vgl. Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 73.

etwas anderem unterschieden werden, es bleibt ebenso unbestimmt. Die ›Bedeutung‹ von Schönheit ist die paradoxe Indifferenz der Differenz von Form (-trieb) und Stoff(-trieb).

Im Hinblick auf die ›Setzungen‹ der ›erfüllten Unendlichkeit‹ oder inhaltlich gefüllten ›ästhetischen Bestimmbarkeit‹ im 21. Brief für sein bestimmbares Konzept des Ästhetischen macht diese Ausführung jedoch wieder Sinn: Es ist die paradoxe Determination von Schönheit als nicht determinierte, allerdings als determinierbare.

Die Aufgabe ist also, die Determination des Zustandes zugleich zu vernichten und beizubehalten, welches nur auf die einzige Art möglich ist, daß man ihr eine andere entgegensetzt. Die Schalen einer Wage stehen gleich, wenn sie leer sind; sie stehen aber auch gleich, wenn sie gleiche Gewichte enthalten.

Denn die Schönheit in nicht ganz unbestimmt und sinnentleert, wie bei der ›bloßen Bestimmbarkeit‹ bei Fichte, sondern mit Inhalt und Sinn gefüllt, aus dessen unendlichen Reservoir sie jederzeit kunstvolle Formen schöpfen kann.

Schönheit ist aber auch nicht ausschließend bestimmt, und soll es auch nicht sein, da die ›Determinations‹ ›vernichtet‹ werden soll. Die Wechselwirkung erfüllt beide geforderten Funktionen: eine ausschließende Bestimmung (des Schönen) wird unmöglich gemacht, durch den Wegfall der Differentialität ihrer Komponenten. Andererseits handelt es sich bei der Wechselwirkung um keine leere Differenz, sondern um die ›ehemalige‹ inhaltlich gefüllte Differenz von z. B. Form/Stoff. Wie schon an früherer Stelle erläutert, sind in den *Ästhetischen Briefen* noch inhaltliche und ›materielle‹ Spuren dessen zu entdecken, was nach der Vereinigung in ›aufgehobener‹ Form in der Schönheit ›beibehalten‹ wurde z. B. das antinomische Gegensatzpaar Form und Stoff.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen gewinnt die zunächst widersprüchliche Bedeutung von ›Aufheben‹ eine schärfere Kontur: Im Sinne des ›Aufhebens‹ von ›Bewahren‹ (und nicht von ›Verschwinden‹) müssten ›Form/Stoff‹ (als Wechselwirkende) = ›Schönheit‹ sein, da sie vollkommen von Schönheit aufgenommen werden, denn die Schönheit oder das Ästhetische sind nicht ›leer‹, sondern inhaltlich gefüllt oder ›erfüllt‹.

So ist das Ästhetische zugleich bestimmt und unbestimmt, diese Möglichkeit drückt sich in dem Wort Bestimmbarkeit aus, aber nicht ›bloße‹ im Sinne von ›leere‹ Bestimmbarkeit und Bestimmungslosigkeit wie in der Version Fichtes, sondern inhaltlich gefüllte ›ästhetische Bestimmbarkeit‹, was auch

seinerseits alle Möglichkeiten zu jeglicher inhaltlicher Bestimmung bereithält und offen lässt.

Das Gemüt ist bestimmbar, bloß insofern es überhaupt nicht bestimmt ist; es ist aber auch bestimmbar, insofern es nicht ausschließend bestimmt, d.h. bei seiner Bestimmung nicht beschränkt ist. Jenes ist bloße Bestimmungslosigkeit (es ist ohne Schranken, weil es ohne Realität ist); dieses ist die ästhetische Bestimmbarkeit (es hat keine Schranken, weil es alle Realität vereinigt).¹⁴⁴

Dieser reine Möglichkeitsmodus der ›ästhetischen Bestimmbarkeit‹ wird im 21. Brief weiter mit den Ausdrücken *erfüllte Unendlichkeit* und *ästhetische Bestimmungsfreiheit* beschrieben. Der nachfolgende Satz beruft sich in Ansätzen auf die Validität einer mathematischen Formalisierung, wenn er versucht, diese Erkenntnis in eine numerische Funktion zu übersetzen: »In diesem ästhetischen Zustande ist der Mensch also Null«.¹⁴⁵

Der Text *praktiziert* die selbstbezüglich paradoxen Formen, von denen er als »Wechselwirkungen« *spricht*. Durch das Paradoxon bzw. die praktizierte Wechselwirkung sind die Gegensätze nicht mehr voneinander unterscheidbar, wenn die Vernunft *spricht*, ist sie schon nicht mehr von den Sinnen zu unterscheiden.

Es ist nicht zu entscheiden, ob es Vernunft ist, die *spricht* oder die Sinne. Durch diese Vermittlung der wechselwirkenden Seiten der jeweiligen Unterscheidungen kann der Text als ›ästhetisch‹ im eigenen Sinne gelesen werden. Das Ästhetische ist durch das Zerfließen der miteinander wechselwirkenden Seiten der jeweiligen Unterscheidungen vermittelt, was in den *Ästhetischen Briefen* den inhaltlichen Beschreibungen seiner konstitutiven Beschaffenheit prinzipiell entspricht.

4.3 Das selbstbezügliche Paradoxon als paradigmatischer Generator des ›Ästhetischen‹¹⁴⁶

In diesem Abschnitt wird die paradoxe Selbstbezüglichkeit der Aussagen der *Ästhetischen Briefe* am Beispiel des Verhältnisses von Form und Inhalt unter-

144 NA 20, S. 376 (21. Brief).

145 NA 20, S. 377 (21. Brief).

146 Vgl. zum Folgenden die Verfasserin: Paradoxe Wiederholbarkeit, S. 38ff.

sucht. Die paradoxe Selbstbezüglichkeit wurde schon im Kapitel *Sinnprozessieren I* anhand des Beispiels der Vernunft beschrieben, die über das Ästhetische aussagt, dass die Vernunft über das Ästhetische nichts aussagen kann. Sie negiert dazu die Bedingung ihrer eigenen Seinsmöglichkeit, was ihre Aussage dadurch wieder unentscheidbar wahr oder unwahr erscheinen lässt.

4.3.1 Inhalt/Form-Differenz

Im 22. Brief wird die Feststellung getroffen, die »wahre ästhetische Freyheit« sei etwas, das »nur von der Form zu erwarten ist, da der ›Inhalt‹, wie »weitumfassend er auch sei«, »einschränkend« wirke. Bekräftigt wird dies durch die Formel, dass die ›Form den Stoff vertilge«. Diese Aussage ist selbstbezüglich paradox, so die Annahme dieses Analyseabschnitts, und die paradoxe Form dieser Aussage vertilgt zugleich ihren eigenen Inhalt.

In den *Ästhetischen Briefen* wird ›Stoff‹ mit ›Inhalt‹ gleichgesetzt. Auch ›Materie‹ und ›Realität‹ bilden die oppositionellen Pendants zu ›Form‹ im 15. Brief. Die Widersprüchlichkeit des Verhältnisses von ›Form‹ und ›Stoff‹ wurde in den letzten Kapiteln dargelegt. Hier soll jetzt die hierarchische Bestimmung des Ästhetischen als ›Form vertilgt Stoff‹ im Vordergrund stehen.¹⁴⁷

Die Aussage, dass das Ästhetische nur von der Form und nicht vom Inhalt zu erwarten ist, betrifft selbstbezüglich die eigene Aussage, da sie sich selbst über Form und Inhalt mitteilt. Der Inhalt dieser Aussage negiert also die Bedingung seiner eigenen Seinsmöglichkeit und Gültigkeit, indem er Inhalt in Bezug auf das Ästhetische nicht gelten lässt. Wenn der Inhalt dieser Aussage also ›wahr‹ wäre, dann wäre sie selbstbezüglich betroffen, weil es auch ihren eigenen Inhalt beträfe. Somit wäre alles, was der Inhalt aussagt, auch im Hinblick auf den gesamten Inhalt der *Ästhetischen Briefe* und der inhaltlichen Aussagen über das Ästhetische nicht gültig und es wäre nur auf die Form zu achten, über die das Ästhetische sich mitteilt. ›Wahrheit‹ und ›Falschheit‹ dieser (inhaltlichen) Aussage sind nicht zu entscheiden, da sie

147 Alle Zitate in NA 20, S. 382 (22. Brief). Dieses ›Paradigma des Ästhetischen‹ wird in ähnlichen Varianten wiederholt. Z. B. ist nur der Schein ›ästhetisch‹ und ›frei, wenn er »allem Beystand der Realität entbehrt« (NA 20, S. 402, 26. Brief), der ›ästhetische Schein‹ ist der ›reine Schein« (NA 20, S. 404, 26. Brief) bzw. der erste Sprung zum Ästhetisch-Werden des Menschen ist geschafft, sobald der Mensch »dem Stoff die Gestalt [vorzieht]« (NA 20, S. 405, 27. Brief) und seine Einbildungskraft die »freie Form« versucht (NA 20, S. 407, 27. Brief).

sich selbst und ihre eigene Unterscheidung hintergeht. Der Sinn dieser Aussage oszilliert und prozessiert zwischen Negation und Position ihres Inhalts hin und her, typisch für die formallogische Beschreibung eines Paradoxons.

Form und Inhalt sind wiederum ununterscheidbar – auch, was Form und Inhalt dieser Aussage angeht – da die Unterscheidung von Form und Inhalt keinen Sinn mehr macht. Die Unterscheidung, die gleichzeitig sich selbst mittels ihrer eigenen Unterscheidung beobachtet, wird paradox. Der Sinn dieser Aussage, den sie aufgrund der Unterscheidung von Form und Inhalt (bzw. Stoff) selektiert, zirkuliert durch den gleichzeitigen (!) Wiedereintritt¹⁴⁸ der Unterscheidung von Form und Inhalt (bzw. Stoff) in die eigene Unterscheidung unendlich zwischen beiden Seiten der nicht mehr unterscheidungsfähigen Unterscheidung. Das beschriebene selbstbezügliche Paradoxon könnte man folgendermaßen formalisieren:

Inhalt, weil nicht Inhalt
bzw. analog: Stoff, weil nicht Stoff

Der Inhalt dieser Aussage besagt, dass dieselbe Aussage (sie selbst) das, was sie mit dem Inhalt aussagt, nicht aussagen kann.

Die paradoxe Konstitution dieser Aussage ermöglicht aber gerade wieder das, was der Text selbst über das Ästhetische beschreibt, zugleich inhaltlich unbestimmt bzw. bestimmbar (i.S. von immerwährender Potentialität) und unendlich inhaltlich gefüllt zu sein, also zugleich Inhalt zu bejahen und zu negieren. Denn das Paradoxon ist inhaltlich gefüllt (es aktiviert zwei Seiten einer wenn auch vermeintlichen Differenz), bleibt aber in unendlicher Zirkulation zwischen beiden Seiten inhaltlich »nicht ausschließend bestimmt«¹⁴⁹ bzw. bestimmbar. Im Text wird im 21. Brief »bemerkt«, dass das Ästhetische inhaltlich »erfüllte Unendlichkeit« bzw. inhaltlich gefüllte »Bestimmbarkeit« ist – und damit eine Art Modus »vor« jeder Bestimmung darstellt, also eine reine Möglichkeitsbedingung für seine Bestimmung.

Es ist jenes paradoxe Konzept des Ästhetischen, das sich auf den zweiten Blick über das selbstbezügliche logische Sinnprozessieren erfüllt, denn nur dadurch bleibt es bestimmbar – im Sinne seines unendlichen stofflichen

148 Worunter also nicht dasjenige »re-entry« (George Spencer Brown) verstanden werden soll, bei dem die Paradoxie in zeitlicher Nachfolge der Beobachtung neutralisiert werden kann, aufgrund von so tun, als ob es eine andere Unterscheidung wäre. Vgl. dazu Baraldi u.a. (Hg.): *GLU*, S. 152ff.

149 NA 20, S. 376 (21. Brief).

Potentials. Es ist nicht bestimmt, aber auch nicht ganz unbestimmt: Es hat zwar Inhalte bzw. Stoffe, die aber nachrangig zu bewerten sind und ›vertilgt‹ werden. Dieses selbstbezügliche Paradoxon umfasst und ›vertilgt‹ den ganzen Text der *Ästhetischen Briefe*. ›Vertilgen‹ kann hier im Sinne von ›fressen‹¹⁵⁰ und ›komplett in sich aufnehmen‹ verstanden werden, der Inhalt wird nicht negiert, denn er existiert weiter innerhalb der ihn aufnehmenden Formen, er erscheint aber kontingent und unselektiert. Es ist unmöglich, etwas Bestimmtes über etwas auszusagen, das sich per Definition nicht bestimmen lässt und dessen jegliche Bestimmung ›aufgehoben‹ ist. Die These ›Form vertilgt Stoff‹ stimmt als selbstbezügliches Paradoxon auch wieder mit ihrer scheinbar widersprüchlichen These überein, dass Form und Inhalt gleich-gültig und »zugleich und wechselseitig als Effekt und Ursache« (25. Brief) sich bedingen, um das Ästhetische, das gemeinsame Dritte, als *die* vollzogene Wechselwirkung, generieren zu können. Denn in dem selbstbezüglichen Paradoxon, in dem das Ästhetische als »Form vertilgt Stoff« ›bestimmt‹ wird, geschieht formallogisch fast dasselbe wie bei einer reziproken Wechselwirkung: Beide Seiten der ›Unterscheidung‹ Form/Inhalt (bzw. Form/Stoff) bedingen einander und sind deshalb nicht voneinander zu ›scheiden‹.¹⁵¹ Die zweite ›Operation‹ bewirkt, dass

beyde Zustände in einem Dritten gänzlich verschwinden, und keine Spur der Theilung in einem Ganzen zurückbleibt; sonst vereinzeln wir, aber vereinigen nicht.¹⁵²

Die beschriebene Wechselwirkung kann genauso wenig zwischen ihren beiden Seiten unterscheiden wie die ›Unterscheidung‹ innerhalb eines selbstbezüglichen Paradoxons. Somit wären beide Thesen (These 1: ›Form und Inhalt als Wechselwirkung‹ und These 2: ›Form vertilgt Inhalt‹), die auf den ersten Blick einander widersprüchlich scheinen, in Bezug auf ihre unendlich zirkuläre Verweisung der beiden Determinanten ihrer Unterscheidungen gleich.

150 Vgl. Ort: Stoff durch die Form vertilgen.

151 Der Sinn löst sich bei der Wechselwirkung nicht vollkommen in einer sinngebenden dualen Differenzierung auf, wie es von Fichte (und dem ›Briefeschreiber‹) noch gewünscht bzw. gefordert wurde, denn bei der paradoxen Wiedereinführung auf eine der beiden Seiten erscheint oszillierend ein nicht aufgelöster prozessierender ›Reflexionsrest‹ (Gotthard Günther) als medialer Rest der Selbstbezüglichkeit.

152 NA 20, S. 366 (18. Brief).

4.3.2 Das performative *Erscheinen* des Ästhetischen in der logischen Form des Paradoxons

Auf der Ebene des Textes und seiner Textualität erfüllt das selbstbezügliche Paradoxon, das als Aussageform alle in den *Ästhetischen Briefen* aufgestellten Antinomien betrifft, formal genau das, was der Text inhaltlich beschreibt: die vollkommene Wechselwirkung jeweils beider Gegensätze Form/Inhalt, Vernunft/Sinne, Schönheit/Wahrheit, Natur/Kunst usf. in ihrem jeweils gemeinsamen Dritten, dem »Ästhetischen«.

Dieses selbstbezügliche Paradoxon, welches das Ästhetische erst auf einer Art Ebene zweiter Ordnung »generiert«, indem jenes erst durch die Vermittlung der logischen »Form« des Paradoxons erscheint und nicht erscheint, wird zum paradigmatischen Generator des »Ästhetischen«.

Das Ästhetische erscheint, weil das, was über das Ästhetische im Textinhalt auf widersprüchliche Art und Weise beschrieben wird, in der Performanz der selbstbezüglich paradoxen Formen, die dabei unweigerlich produziert werden, »materialisiert« erscheint. Es offenbart sich nicht im Sinne einer konkreten Bedeutung, weil der Sinn des »Ästhetischen« unendlich im Paradoxon prozessiert und damit nicht auf einen eindeutigen Sinn festgeschrieben werden kann. Damit entspricht es auf der »Formseite« der *Ästhetischen Briefe* genau der Bestimmung von Schönheit im Textinhalt der Briefe – bestimmbar zu sein, aber nicht »bloße Bestimmbarkeit« (20. Brief) und »leere Unendlichkeit« (19. Brief), sondern inhaltlich gefüllte »ästhetische Bestimmbarkeit« (21. Brief) und »erfüllte Unendlichkeit« (21. Brief). Denn beide Seiten der paradoxen Unterscheidung sind zugleich an- und abwesend in der unendlichen prozessierenden Zirkulation des Sinns. Der Sinn des Ästhetischen (bzw. die Schönheit) lässt sich letztlich nicht ergründen, er ist und bleibt »unerforschlich«:

Dadurch aber, daß wir die Bestandtheile anzugeben wissen, die in ihrer Vereinigung die Schönheit hervorbringen, ist die Genesis derselben auf keine Weise noch erklärt; denn dazu würde erfordert, daß man jene Vereinigung selbst begriffe, die uns wie überhaupt alle Wechselwirkung zwischen dem endlichen und unendlichen unerforschlich bleibt.¹⁵³

Es ist ein Zitat über die unerklärliche »Genesis« des Ästhetischen und über die Grenzen wissenschaftlicher (und philosophischer) Erkenntnis dessen, denn im Medium der theoretischen und wissenschaftlichen Erforschung sowie auf

153 NA 20, S. 356 (15. Brief).

der Basis von zweiwertiger Logik und Widerspruchsfreiheit ist Schönheit, Kunst oder Ästhetisches nicht zu erkennen, denn im widersprüchlichen und paradoxen Sinnprozessieren kann sie einerseits nicht begrifflich ›fixiert‹ werden und ist andererseits in ›reiner‹, ›bloßer‹ oder ›leerer‹ Bestimmbarkeit nicht existent. Nur in den selbstbezüglich paradoxen Formen in der Kunst kann das ›Ästhetische‹ in einer unerforschlichen und unergründlichen Bewegung performativ ›erscheinen‹, wo es in paradoxen Sätzen wie im 15. Brief ›längst schon lebte und wirkte‹¹⁵⁴. Der strategische Einsatz von logischen und selbstbezüglich paradoxen Denkfiguren im Text produziert dieses ästhetische Sinnprozessieren, das dabei zugleich vom figurativen ›Briefeschreiber‹ beobachtet und ›aufgeführt‹, d.h. literarisch in Szene gesetzt wird.

Der Widerspruch zwischen beiden Thesen 1 (Form und Inhalt als Wechselwirkung) und 2 (Form vertilgt Inhalt) ist damit erklärt: Man könnte meinen, dass man nun einfach die erste These ernst und wörtlich nehmen kann, da sie inhaltlich schon beschreibt, was strukturell auf die andere These ebenfalls zutrifft. Doch auf den zweiten Blick, auf einer Ebene zweiter Ordnung, kann man erkennen, dass die zweite These ebenso wörtlich zu nehmen ist und zwar selbstbezüglich auf den eigenen Text, den sie dadurch genauestens beschreibt. Denn aufgrund dessen, dass Schönheit *nur vermitteltst der Wechselwirkung von Form und Inhalt* beschrieben werden kann, da im ›Inhalt‹ des Textes Schönheit ja gerade als etwas bestimmt wird, das allen bestimmten Inhalt vertilgt und unendlich bestimmbar ist (es ist ›erfüllte Unendlichkeit‹ und ›Null‹), so erscheint sie gerade nur über die ›Form‹ des Paradoxons, die bei aller Beschreibung von Schönheit notwendig auftaucht, also auch im selben Text, der das praktiziert. So gesehen ist die zweite These die wörtlich zu nehmende, da die ›Form‹ des Paradoxons den ›Inhalt‹ des Textes ›vertilgt‹.

Die Form der *Ästhetischen Briefe* ist ununterscheidbar von ihrem Inhalt, der Inhalt beschreibt in widersprüchlicher und paradoxer Art und Weise die selbstbezüglich paradoxe Form, in der er erscheint.

Dass die ›Form den Stoff vertilge‹ ist im Übrigen das »eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters«¹⁵⁵. Die ›Schönheit‹, um die die *Ästhetischen Briefe* als ihrem Untersuchungsgegenstand kreisen, entzieht sich dabei durch die unendliche Zirkulation der paradoxen Selbstbezüglichkeit und erscheint als Form nur im Medium des logischen Paradoxons.

154 NA 20, S. 359 (15. Brief).

155 NA 20, S. 382 (22. Brief).

Indem der Text praktiziert, was er beschreibt, indem er also in *paradoxaler Form* konstituiert ist, deren Wirkungsweise die inhaltliche paradoxe Beschreibung wiederholt, ist er nach eigenen Vorgaben *ästhetisch*.¹⁵⁶

Schiller schreibt in seiner Abhandlung *Ueber die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen*, er schreibe seine Abhandlungen im Stil der ›schönen Diktion‹ und verwende nicht die wissenschaftlich-philosophische Schreibart.¹⁵⁷

Der ästhetische Formgewinn geschieht durch den Einsatz von logischen Problemfiguren. Durch diese kunstpraktizierende Operation bleibt das Ästhetische als Zirkulierendes das ›Geheimnis der Schönheit‹ (2. Brief) und lässt sich nur ›in einigen wenigen auserlesenen Zirkeln‹ finden, wie in der berühmten Formel im letzten Brief zu lesen ist.

156 Vgl. die Verfasserin: Paradoxe Wiederholbarkeit. Vgl. auch Berghahn: Schillers philosophischer Stil, S. 294ff.

157 Vgl. Anm. 142, Kap. II.

5 Textuelle und paratextuelle Kommentare und Metakommentare

5.1 Grade der textuellen Selbstreferenz nach Winfried Nöth

In diesem und dem nächsten Abschnitt der vorliegenden Arbeit soll gezeigt werden, dass die *Ästhetischen Briefe* eine konzeptuelle Selbstbezüglichkeit aufweisen, indem sie ausdrücklich durch explizite *Metakommentare*, Anweisungen und ähnlich eindeutige Sequenzen auf den selbstbezüglichen Charakter des gesamten Textes und seiner Aussagen über das Ästhetische hinweisen. Es kann dabei eine höchst intendierte und ›bewusste‹ Selbstreflexivität der eigenen Textpraxis und -logik nachgewiesen werden. Die selbstbezüglichen Verweise zeigen außerdem sehr explizit auf die Widersprüche, Paradoxien und Zirkel in der Argumentation, wie im Nachfolgenden gezeigt werden soll. Im darauf folgenden Abschnitt *Kommentare in Paratexten* sollen Schillers eigene Kommentare in anderen Quellen wie beispielsweise in seinen Briefwechseln und weitere intertextuelle Verweise und Hinweise hinzugezogen werden, um die Frage zu klären, welche Art der Lektüre er selbst für seine *Ästhetischen Briefe* vorsieht. Es soll an dieser Stelle bereits vorweggenommen werden, dass die ausgewählten Kommentare Schillers in seinen Paratexten ihre eigene Lektüre als Literatur nicht nur als Möglichkeit unter anderen nahelegen, sondern diese sogar anleiten.

In diesem Abschnitt soll zunächst die explizite Selbstbezüglichkeit der *Ästhetischen Briefe* mit dem Modell der textuellen Selbstreferenz von Winfried Nöth nachgewiesen werden. Paradoxe Selbstbezüglichkeit, das wurde bereits mehrfach betont, ist ein typisches Kriterium von literarischen Texten. Deshalb soll hier Nöths relativ praktikabler Ansatz genutzt werden, um die ›Grade‹ der Selbstreferenz des Textes nachzuweisen, mit denen der Text selbstre-

ferentielle Bezüge zu sich selbst herstellt.¹ Die Gradeinteilungen nach Nöth gehen auf Roman Jakobsons »Theorie der sechs Sprachfunktionen« zurück: ›fremdreferentiell‹, ›selbstreferentiell‹ oder höchst ›selbstbezüglich‹. In dieser Analyse werden drei seiner Konzepte, die textuelle Selbstreferenz zeigen, zugrunde gelegt: 1. das Konzept *Metasprache* mit Kommentaren über den eigenen Text, das »per Definition selbstreferentiell« (5) ist, 2. die *Verweise von einer Passage des Textes auf die andere*, die »indexikalisch (Verweise durch deiktische Ausdrücke [...]) oder auch ikonisch sein [können] (z.B. durch Wiederholung eines Motivs)« (5), 3. die »höchst selbstbezügliche« *poetische Funktion der Sprache*, »weil sie nach Jakobson die Aufmerksamkeit auf die Zeichen selbst statt auf deren Referenz lenkt« (5).² Die in Punkt eins und zwei ausgedrückten Konzepte zeigen nach Nöth die *textuelle Selbstreferenz*. Hauptsächlich diese beiden werden in diesem Kapitel behandelt, die *poetische Funktion der Ästhetischen Briefe* wurde bereits im Kapitel *Simmprozessieren I* in der vorliegende Arbeit untersucht.

Die einzelnen Briefe werden durchgehend im Hinblick auf das Verfahren des ›Beweises‹ bzw. der ›Untersuchung‹ selbstbezüglich kommentiert, wie besonders im ersten Analyseabschnitt der vorliegenden Arbeit hervorgehoben wurde. Insofern können die die Argumentation mitkommentierenden ›Kommentare‹ und ›Metakommentare‹ bereits »per Definition« schon als selbstbezügliche Verweise auf den eigenen Text gewertet werden. Wie sich bereits herausstellte, hat der ›Kommentator‹ eine andere Sicht auf den Text als sein fiktionales Gegenüber, der implizite Leser. An der Rezeption des Schillerschen Textes im Kapitel *Stand der Forschung* konnte man beispielsweise erkennen, dass diese sich zum Teil die Sicht des *impliziten Lesers* zu eigen macht. Die Forschung sieht mit dem impliziten Leser Widersprüche, wenn der ›Kommentator‹ argumentative Stringenz behauptet. Wo jener aber Widersprüche sieht, wird argumentative Stringenz angenommen. Aber auch der implizite

1 Vgl. zum Folgenden Nöth: Selbstreferenz. Graduelle Selbstreferentialität im Gegensatz zur reinen Selbstreferentialität wäre nach Nöth die einzige Möglichkeit des Nachweises überhaupt von Selbstreferentialität im Sprachgebrauch. Die reine Selbstreferenz von Zeichen ist, so gibt es doch Annäherungen und damit Grade der Selbstreferentialität von Zeichen«. Seiner Auffassung nach, die auf Luhmanns Annahme der Unmöglichkeit von reiner Selbstreferenz zurückgeht, – welcher aber, wie gezeigt wurde, Luhmann teils selbst wieder widerspricht, – spricht die »Bestimmung des Zeichens als eine triadische Relation gegen die Möglichkeit der reinen Selbstreferenz« (3).

2 Vgl. dazu ebd.

Leser scheint wieder einen anderen Blick zu vertreten, wenn der ›Kommentator‹ überraschend und willkürlich auf die fiktiven Einwände und Vorwürfe des Widerspruchs und der Zirkelargumentation ›reagiert‹. Die Begriffe ›Widerspruch‹, ›Zirkel‹ und ›Paradoxon‹ tauchen in seinem Text häufig auf und weisen darauf hin, dass der Text sich seiner widersprüchlich-paradoxen Konstitution bewusst ist.³ Die in verschiedenen Passagen eines Textes vorkommende Häufung eines Motivs nach Nöth kann schon an und für sich als Zeichen von textueller Selbstreferenz gelten, indem die einzelnen Passagen eines Textes auf diese Art aufeinander Bezug nehmen.⁴

5.1.1 Widerspruch

Bei der Untersuchung der Widersprüche stellt sich heraus, dass das, was dort als »Widerspruch« bezeichnet wird, sich häufig auf etwas anderes bezieht als auf die tatsächlichen und in unmittelbarer Nähe auftretenden Widersprüche innerhalb der eigenen Argumentation. Interessanterweise löst der ›Briefschreiber‹ die eigenen Widersprüche im Text nicht auf, die aufgrund einer wörtlichen Lektüre zustande kommen, sondern verweist auf fiktive andere, wie im Kapitel *Die Trope des ›Beweises‹* gezeigt wurde.⁵ Auf welche Widersprü-

3 Vgl. zur Häufigkeit des Begriffs ›Widerspruch‹: NA 20, S. 329 (7. Brief), 341 (11. Brief), 346 (12. Brief), 362 (16. Brief), 366 (18. Brief), 370 (19. Brief) und 382 (22. Brief). Vgl. zum Begriff des logischen ›Zirkels‹ insbesondere den Anfang des 9. Briefes (NA 20, S. 332) bzw. im 27. Brief (S. 412) und zum Paradoxon bzw. zum Begriff ›paradox‹ S. 310 (1. Brief) und 359 (15. Brief). Zur ›Wechselwirkung‹ vgl. NA 20, S. 348 (13. Brief, 2X), S. 352 (14. Brief), S. 356 (15. Brief) sowie S. 360 und 361 (16. Brief, 3X), zum »Wechselverhältnis« S. 352 (14. Brief) und sehr häufig das Wort ›Wechsel‹ (beispielsweise S. 409, 27. Brief).

4 Vgl. Nöth: Selbstreferenz.

5 Die Wechselwirkung zwischen ›Kommentator‹ und dem impliziten Leser wäre ein weiterer Untersuchungsgegenstand im Hinblick auf die selbstbezüglich paradoxe Konstitution seines Textes, kann aber im Rahmen dieser Analyse nicht ausführlich bearbeitet werden. Vgl. dazu aber zum Beispiel den Anfang des 6. Briefes, wo er auf einen »Einwurf« ›reagiert‹, ob er »dem Zeitalter wohl zuviel gethan« habe. Er ›kontert‹ mit der Aussage: »Ich erwarte diesen Einwurf nicht, eher einen andern: daß ich zuviel dadurch bewiesen habe« (NA 20, S. 321). Der implizite Leser durchschaut noch nicht, dass der ›Kommentator‹ durch das Tun durchscheinen lässt, dass er bereits mittels aktiver und freier Formen, mit der er seine Umwelt betrachtet, seine ästhetische Freiheit zeigt. Ein idealer Leser weiß bereits, dass das seinem Konzept nicht widerspricht, sondern eher ein Beweisverfahren in Bezug auf die nicht bestimmbare Schönheit ist. Vgl. auch den 19. Brief, in der das immer ›verwickeltere‹ Rede-Und-Antwort-Stehen-Spiel, ihn *scheinbar* in immer weitere ausweglose Argumentationen verstrickt: »Indem ich aber durch

che er hier wörtlich im Einzelnen referiert und inwiefern diese das Kriterium der textuellen Selbstreferenz nach Nöth erfüllen, soll im Folgenden exemplarisch dargestellt werden.

Im 7. Brief stellt er folgenden Satz auf: »der Widerspruch des Betragens wird stets gegen die Einheit der Maximen beweisen«. ⁶ Aus dem Kontextbezug dieses Zitats wird deutlich, dass hier offensichtlich ein Widerspruch im menschlichen Betragen gemeint ist. Die menschliche Natur steht im Widerspruch zu seinen (moralischen) Maximen – hier der psychologischen Deutungsrichtung eines Paradoxons durch Sulzer sehr ähnlich. Bedeutend ist diese Textstelle hinsichtlich des Hinweises auf das (formallogische) Potential eines Widerspruchs. Der Widerspruch wird hier als etwas charakterisiert, das imstande ist, etwas zu »beweisen«: und zwar durch seine problematische Dualität, bei der beide Seiten einer Differenz gleich gültig sind, »beweist« er die Unmöglichkeit einer eindeutigen Bestimmung oder die Verhinderung (»gegen«) einer vereinheitlichenden Deutung. Das heißt, während der »Beweis« selbst in den *Ästhetischen Briefen* eher tropologisch aufgebaut ist, wird der Widerspruch an dieser Stelle als etwas dargestellt, das das Merkmal oder das Potential der Beweisfähigkeit in sich trägt.

Dieses Zitat kann im Übrigen mit Nöth als textuell selbstreferent eingestuft werden, aufgrund eines *Verweises von einer Passage des Textes auf die andere*, durch die Wiederholung des Motivs ⁷ des »Widerspruchs«.

Im 11. Brief wird eine Aussage getroffen, dass »von der Übereinstimmung zum Widerspruch« übergegangen wird. ⁸ Diese Aussage ist eingebunden in eine Textpassage, in der zum ersten Mal der Begriff des »Wechsels« in den Briefen zu finden ist.

diese Erklärung einem Einwurfe zu begegnen suche, habe ich mich, wie es scheint, in einen andern verwickelt« (370). Vgl. auch den 21. Brief und 23. Brief. Vgl. dazu auch Zelle: Über die ästhetische Erziehung, S. 426 und Wilkinson/Willoughby: *Schillers Ästhetische Erziehung*, S. 63.

6 NA 20, S. 329 (7. Brief). Die ganze Textstelle, in die das Zitat eingebunden ist, lautet folgendermaßen: »Der Charakter der Zeit muß sich also von seiner tiefen Entwürdigung erst aufrichten, dort der blinden Gewalt der Natur sich entziehen, und hier zu ihrer Einfalt, Wahrheit und Fülle zurückkehren; eine Aufgabe für mehr als Ein Jahrhundert. Unterdessen gebe ich gerne zu, kann mancher Versuch im Einzelnen gelingen, aber am Ganzen wird dadurch nichts gebessert seyn, und der Widerspruch des Betragens wird stets gegen die Einheit der Maximen beweisen.« (Ebd.)

7 Vgl. Nöth: Selbstreferenz.

8 NA 20, S. 341 (11. Brief).

Bey aller Beharrung der Person wechselt der Zustand, bey allem Wechsel des Zustands beharret die Person. Wir gehen von der Ruhe zur Thätigkeit, vom Affekt zur Gleichgültigkeit, von der Uebereinstimmung zum Widerspruch [...].⁹

Diese Passage kann mit Nöth ebenfalls als eine Textstelle mit textueller Selbstreferenz angesehen werden, ebenfalls aufgrund der Wiederholung des Motivs des Wechsels, der von da an als Motiv in mehreren aufeinander folgenden Briefen (auch als ›Wechselwirkung‹) auftaucht. Wenn man alle aufgestellten Differenzen in den *Ästhetischen Briefen* miteinander in einer Wechselwirkung stehend begreift, wie dargestellt im Kapitel *Paradoxe Selbstbezüglichkeit als Zeichen von ›ästhetischer Kunst‹ und Literatur*, also als selbstbezüglich paradoxe Anwendungen der textinternen aufgestellten Gesetzmäßigkeiten auf den eigenen Text, dann lässt sich auch diese Passage in einer möglichen Selbstanwendbarkeit auf den eigenen Text folgendermaßen deuten: Die Übereinstimmung mit den im Text aufgestellten Gesetzmäßigkeiten erfordert paradoxerweise das im Widerspruch-Sein mit seinen eigenen Gesetzen im Hinblick auf das Konzept der »Ästhetischen Bestimmbarkeit«. Im Text wechselt also die Übereinstimmung mit dem Widerspruch, oder mit den Worten im Zitat ›wir gehen von der Übereinstimmung zum Widerspruch‹. Die Metaphorik des ebenfalls *höchst selbstbezüglichen* (Nöth) ›Weges‹ oder ›Ganges‹, die der (implizite) Autor und sein (impliziter) Leser gemeinsam beschreiten sollen, kommt an dieser Stelle ebenfalls zum Ausdruck.

Im Text findet man zweimal die an Fichte ›erinnernden‹ Formulierungen des ›Hebens‹ von Widersprüchen. Im Folgenden soll der spezifische Umgang mit diesem unumstößlichen Gesetz für Wissenschaft und Wissenschaftlichkeit im 18. Jahrhundert, wie er in den Texten von Fichte und Sulzer vorgefunden wurde, in den *Ästhetischen Briefen* analysiert und bewertet werden.

Unmittelbar integriert in eine Passage seiner berühmten Darlegung einer zweifachen Schönheit, der schmelzenden und der energischen Schönheit, beschreibt der Text im 16. Brief einen Widerspruch in den »Urtheilen der Menschen«:

Und nunmehr, glaube ich, wird jener Widerspruch erklärt und beantwortet seyn, den man in den Urtheilen der Menschen über den Einfluß des Schönen, und in Würdigung der ästhetischen Kultur anzutreffen pflegt. Er ist erklärt dieser Widerspruch, sobald man sich erinnert, daß es in der Erfahrung eine

9 NA 20, S. 341 (11. Brief).

zweifache Schönheit giebt, und daß beide Theile von der ganzen Gattung behaupten, was jeder nur von einer besondern Art derselben zu beweisen im Stande ist. Er ist gehoben dieser Widerspruch, sobald man das doppelte Bedürfniß der Menschheit unterscheidet, dem jene doppelte Schönheit entspricht. Beyde Theile werden also wahrscheinlich Recht behalten, wenn sie nur erst miteinander verständigt sind, welcher Art der Schönheit und welche Form der Menschheit sie in Gedanken haben.¹⁰

Ich werde daher im Fortgange meiner Untersuchungen den Weg, den die Natur in ästhetischer Hinsicht mit dem Menschen einschlägt, auch zu dem meinigen machen, und mich von den Arten der Schönheit zu dem Gattungsbegriff derselben erheben. Ich werde die Wirkungen der schmelzenden Schönheit an dem angespannten Menschen, und die Wirkungen der energischen an dem abgespannten prüfen, um zuletzt beyde entgegengesetzte Arten der Schönheit in der Einheit des Ideal-Schönen auszulöschen, so wie jene zwey entgegengesetzten Formen der Menschheit in der Einheit des Ideal-Menschen untergehn.¹¹

Hier ist mit ›Widerspruch‹ etwas Ähnliches gemeint wie in Sulzers Beschreibung des Paradoxons. Und zwar bezieht sich der in dieser Textpassage sogar dreifach genannte Begriff des »Widerspruchs« auf »Urtheile der Menschen«. Hier hat man es mit einer Art angedeuteten Referenz zu tun: Man könnte sich als Leser an die ›philosophische Schule‹ Sulzers ›erinnert‹ fühlen, wie im ersten Brief zu lesen ist. Eine solche Kontextualisierung und Charakterisierung des Widerspruchs folgt eher einem psychologischen Verständnis und einer Tradition, die die Auffassung vertritt, dass Widersprüche oder Paradoxien in zwei sich gleichzeitig und sich gegenseitig überlagernden Urteilen des Menschen zustande kommen.¹²

Der eigentliche Widerspruch, den er speziell »in den Urtheilen der Menschen über den Einfluß des Schönen« meint, bleibt an dieser Stelle aber seltsam unklar und unspezifisch. Der ›Kommentator‹ spricht über einen referentiell unbestimmten und fiktiven Widerspruch im Urteil der Menschen, nicht aber über einen Widerspruch in seiner eigenen Argumentation. Der Widerspruch, der »erklärt und beantwortet seyn wird« und »der gehoben ist«, hat keinen eigentlich Bezugspunkt in der Argumentation in seinem Text,

10 NA 20, S. 362f. (16. Brief).

11 NA 20, S. 363 (16. Brief).

12 Vgl. Sulzer: Erklärung, S. 106.

sondern der Text entwirft dessen Fiktion als asymmetrisierende Externalisierung. Diese Textstelle spricht also eher für ein fiktionales Verdecken der Selbstreferenz im Text.

»Beide Theile werden [...] Recht behalten« – Dieses charakterisiert aber gerade formallogisch einen Widerspruch, wenn beide Seiten gleiche Gültigkeit haben oder beide wahr sind. Er möchte beide ›Theile‹ miteinander ›verständigen‹ und »zuletzt beide entgegengesetzten Arten der Schönheit in der Einheit des Ideal-Schönen auslöschen«. Diese sprachliche Metaphorik »auslöschen« würde aber das vorher Gesagte wieder ›aufheben‹, denn das ›Heben des Widerspruchs‹ besteht hier zunächst in der Annahme einer grundsätzlichen Teilung der Schönheit.¹³ Dann wird aber wieder die Symmetrie ihrer Differenz angenommen, was hier die Zurücknahme der zuvor angestrebten Entparadoxierung bedeuten würde. Indem nämlich gerade die Teilung als Voraussetzung für die Widerspruchsfreiheit im Fall der Schönheit behauptet wurde, wäre die logische Folge von der Aufhebung ihrer Teilung durch ihre ›Auslöschung‹, dass diese ›Operation‹¹⁴ eigentlich einen erneuten Widerspruch auslösen würde.¹⁵ Das hieße in der Konsequenz, dass es dem Text gar nicht vordergründig um das ›Heben‹ dieses Widerspruchs geht, sondern um ein anderes Projekt: der Vereinheitlichung der Teilung (d.h. ihrer Differenz), was nur über das ›Aufheben‹ der Entgegensetzung zweier Zustände in der Vereinigung in ihrem Dritten der Schönheit gelingen kann (s. 18. Brief). Das ›Heben‹ des Widerspruchs wird im 18. Brief zum ›Aufheben‹ umformuliert; das kann aber, wie schon erläutert, auch in zweideutiger Hinsicht als ›Verschwinden‹ und ›Bewahren‹ verstanden werden. ›Aufheben‹ hatte in der Fichteschen Bedeutung nur eindeutig das *logische* ›Aufheben‹ gemeint: Wenn also zwei Sätze miteinander in Widerspruch stehen, heben sie sich gegenseitig auf, d.h. dann verlieren sie beide ihre Gültigkeit und müssen *ad acta* gelegt werden. Bei Schiller ›behalten beyde Theile Recht‹. Die Widerspruchsfreiheit

13 Interessant ist hierbei, dass eine fast formallogische Erklärung für die Widerspruchsfreiheit erfolgt: »daß beide Theile von der ganzen Gattung behaupten, was jeder nur von einer besondern Art derselben zu beweisen im Stande ist«. Das erinnert, in anderen Worten, an die logische Voraussetzung für Widerspruchsfreiheit, bei der nur eine Seite einer Differenz aktualisiert ist – »was jeder nur von einer besonderen Art derselben zu beweisen im Stande ist.«

14 Vgl. NA 20, S. 366 (18. Brief).

15 »Schiller ›löst‹ einen Widerspruch, indem er einen neuen schafft« Zelle: Die Notstandsgesetzgebung im ästhetischen Staat, S. 426.

beider Arten der Schönheit wird der Operation ihrer (symmetrischen) Vereinheitlichung geopfert. Widersprüche werden gegebenenfalls durch dieses Prozedere, sei es beabsichtigt oder unbeabsichtigt, erst erzeugt und dann beibehalten. An keiner Stelle der *Ästhetischen Briefe* zeigt sich eine ernst gemeinte Absicht oder die Notwendigkeit, weder im Text noch im Kommentar, im Sinne einer widerspruchsfreien Argumentation auftretende oder selbst produzierte Widersprüche zu ›heben‹. In der genannten Passage im 16. Brief steht zudem der Ausdruck »glaube ich«. Die Unsicherheit des Kommentars in Bezug auf das ›Erklären‹, Beantworten‹ und ›Heben‹ von Widersprüchen wird hier ebenfalls deutlich. Auch ist das ›Heben‹ von Widersprüchen an Bedingungen geknüpft, die in eine ungewisse Zukunft verlegt werden, ausgedrückt durch die temporale Konjunktion »sobald«.

Wie wird der eigene Umgang mit den vom textinternen Kommentar der *Ästhetischen Briefe* festgestellten Widersprüchen weiter beschrieben?

Konstatiert wird im 18. Brief ein weiterer Widerspruch zwischen der Annahme, dass die Schönheit in einen mittleren Zustand der Differenzen zwischen Materie und Form oder zwischen Leiden und Thätigkeit »versetze«, und der Behauptung, dass »der Abstand zwischen Materie und Form [...] unendlich sei« und »durch nichts vermittelt werden [kann]«, wie im folgenden Zitat zu lesen ist:

Aus diesem scheint zu folgen, daß es zwischen Materie und Form, zwischen Leiden und Thätigkeit einen m i t t l e r e n Z u s t a n d geben müsse, und daß uns die Schönheit in diesen mittleren Zustand versetze. Diesen Begriff bildet sich auch wirklich der größte Theil der Menschen von der Schönheit, so bald er angefangen hat, über ihre Wirkungen zu reflektieren, und alle Erfahrungen weisen darauf hin. Auf der andern Seite aber ist nichts ungereimter und widersprechender, als ein solcher Begriff, da der Abstand zwischen Materie und Form, zwischen Leiden und Thätigkeit, zwischen Empfinden und Denken u n e n d l i c h ist, und schlechterdings durch nichts kann vermittelt werden.

Wie heben wir nun diesen Widerspruch? Die Schönheit verknüpft die zwey entgegengesetzten Zustände des Empfindens und des Denkens, und doch gibt es schlechterdings kein Mittleres zwischen beyden. Jenes ist durch Erfahrung; dieses ist unmittelbar durch Vernunft gewiß.¹⁶

16 NA 20, S. 366 (18. Brief).

Explizit steht hier die Frage: »Wie heben wir nun diesen Widerspruch?« Im Folgenden geht es um die Funktion dieser Frage. Es soll im Folgenden um den Sachverhalt gehen, der als Widerspruch ausgewiesen wird, und um die sich daran anschließende Textstelle, die eventuell für eine Auflösung dieses Widerspruchs in Frage käme.

Zunächst scheint die hier präsentierte Problematik an die ursprüngliche Problematik Fichtes anzuknüpfen, an dessen Widerspruch, dass es zwei vollkommen einander entgegen gesetzte Totalitäten gibt, die aber gleichzeitig vereinigt werden sollen, was diese aber in der Folge nicht mehr als komplett entgegen gesetzt erscheinen lässt. Ihre Vereinigung soll aber bei Fichte unbedingt bewerkstelligt werden und er experimentiert zu diesem Zweck mit verschiedenen Varianten dieser Vereinigung, wie durch ein gemeinsames Merkmal X, weiter durch die Wechselwirkung oder wieder anders durch den Begriff der ›bloßen Bestimmbarkeit‹. Zum Schluss entscheidet er sich, wie schon erläutert, insgesamt für das synthetische Verfahren. In den *Ästhetischen Briefen* werden auch zwei Totalitäten vollständig einander entgegen gesetzt, indem ein ›Unendliches‹ dazwischen angenommen wird, so dass sie vollständig voneinander getrennt sind und »durch nichts kann vermittelt werden«. Die oben zitierte Frage scheint auf den von Fichte bereits konstatierten Widerspruch zu referieren und auch auf dessen Anspruch, diesen zu ›heben‹. Die unmittelbare Antwort auf diese Frage in den *Ästhetischen Briefen* aber lautet: »Die Schönheit verknüpft die zwey entgegengesetzten Zustände des Empfindens und des Denkens, und doch gibt es schlechterdings kein Mittleres zwischen beyden.« Dieser Satz ist eine reine Wiederholung des von Fichte konstatierten Widerspruchs. Was dann folgt, ist, wie in der vorliegenden Analyse schon erläutert wurde, als eine Schlüsselstelle in den *Ästhetischen Briefen* in Bezug auf ihr Selbstverständnis zu bewerten, was ebenfalls durch das indexikalische Wort »Dieß« als Zeichen seiner Selbstreferenz und Selbstbezüglichkeit nach Nöth zum Ausdruck kommt:

Dieß ist der eigentliche Punkt, auf den zuletzt die ganze Frage über die Schönheit hinausläuft, und gelingt es uns, dieses Problem befriedigend aufzulösen, so haben wir zugleich den Faden gefunden, der uns durch das ganze Labyrinth der Aesthetik führt.

Es kommt hiebey auf zwey höchst verschiedene Operationen an, welche bey dieser Untersuchung einander nothwendig unterstützen müssen. Die Schönheit, heißt es, verknüpft zwey Zustände miteinander, die e i n a n d e r e n t g e g e n g e s e t z t s i n d, und niemals Eins werden können.

[...] Zweytens heißt es: jene zwey entgegengesetzten Zustände *v e r b i n - d e t* die Schönheit, und hebt also die Entgegensetzung auf. Weil aber beyde Zustände einander ewig entgegengesetzt bleiben, so sind sie nicht anders zu verbinden, als indem sie aufgehoben werden. Unser zweytes Geschäft ist also, diese Verbindung vollkommen zu machen [...].¹⁷

Der Text spricht an dieser Stelle bezeichnenderweise nicht mehr von einem ›Widerspruch‹, sondern von einem ›Problem‹. Der Kommentar verspricht im Falle von dessen Auflösung, »den Faden durch das ganze Labyrinth der Aesthetik« gefunden zu haben. Der deiktische Ausdruck »dieß« macht auch in seiner Selbstbezüglichkeit deutlich, dass sich der Kommentar seiner labyrinthischen Argumentation hochgradig bewusst ist oder dass die ›Aesthetik‹, um die es hier geht oder was mit ihr zum Ausdruck kommt, einem Labyrinth gleicht. Hervorzuheben ist an dieser Stelle, dass der Kommentar aber nicht die tatsächliche Auflösung des ›Problems‹ verspricht (das ›Heben‹ des Widerspruchs), sondern im Falle des Gelingens seiner Auflösung verspricht er, den ›Faden durch das ganze Labyrinth der Aesthetik« gefunden zu haben.

Nachfolgend beschreibt er die beiden Operationen, bei der beide Seiten einer strikten Differenz jetzt auch durch die Schönheit »vereinigt« werden sollen.

Genau jene zweite ›Operation‹, die es laut Fichte gerade zu vermeiden gilt, dass zwei widersprechende Sätze zu ihrer (gegenseitigen) Aufhebung führen,¹⁸ wird hier aber als notwendiger Teil der beiden ›Operationen‹ bei der ›Vereinigung‹ in und Erzeugung von Schönheit beschrieben. Die Zweideutigkeit des ›Aufhebens‹, das hier das ›Heben‹ und auch die eindeutige Form des ›Aufhebens‹ bei Fichte als Verlust der Gültigkeit im Sinne philosophischer Wahrheitsfindung ersetzt, bekommt hier, wie bereits erläutert wurde, eine Zweideutigkeit von ›Verschwinden‹ und ›Bewahren‹.

Das ›Aufheben‹, das bei Fichte durch einen Widerspruch zustande kommt und den Verlust der Gültigkeit von Sätzen bedeutet, wird bei Schiller zum konstitutiven Element bei der Erzeugung der Schönheit. Seine schon fast formallogische Beschreibung seiner Operationen zeugen von der Absichtlichkeit seines Vorhabens, das nicht in erster Linie auf Widerspruchsfreiheit aus ist, sondern darauf, die ›Operationen‹ der Kunsterzeugung zu beschreiben.

17 NA 20, S. 366 (18. Brief).

18 Vgl. Fichte: Wissenschaftslehre, S. 287 (vgl. das Kapitel *Widerspruch: Geforderter Umgang mit Widersprüchen nach Fichte*).

Der zuvor beschriebene Widerspruch wird *in facto* nachfolgend aber nicht ›gehoben‹, sondern dient einem Erkenntnisprozess *in* und *durch* ›Schönheit‹. Denn nur aufgrund des wirkmächtigen Potentials dieser Figur zeichnet sich womöglich ein fiktionaler ›Faden durch das ganze Labyrinth der Aesthetik‹ ab.

Dadurch, dass die Widersprüche in den *Ästhetischen Briefen* aber nicht tatsächlich ›gehoben‹ und aufgelöst werden, ist das Hinweisen auf die Widersprüche ein reines Verweisen auf den Umstand, dass der Text Widersprüche enthält und bleibt das Fragen nach ihrem ›Heben‹ ein rein rhetorisches Fragen.

Festzuhalten ist, dass unter seinen Bedingungen der Produktion von Schönheit in den *Ästhetischen Briefen* ein Prozess ausgelöst werden kann, der sogar Widersprüche und Paradoxa mitunter erst erzeugt – dieses Resultat und auch der damit verbundene philosophische Anspruch der Widerspruchsfreiheit scheint ›Schiller‹ im Gegensatz zu Fichte nicht im Geringsten zu interessieren, wie im folgenden Verlauf des Textes deutlich wird.

Denn auch der Hinweis in Klammern im 19. Brief »(welches einen offenbaren Widerspruch enthält)«¹⁹ zeigt ein reines selbstbezügliches Verweisen in Klammern, ein beiläufiges und am Rande des Geschehens stehendes Kommentieren einer durch und durch selbstreferentiellen Textpraxis, die Widersprüche nicht nur enthält, sondern sie in dieser Form unaufgelöst belässt und sie konstitutiv zur Erzeugung seines ästhetischen und literarischen Formgewinns benötigt.

5.1.2 Paradoxon

Eine weitere, schon in der vorliegenden Studie erläuterte, weitere Schlüsselstelle zum Selbstverständnis der *Ästhetischen Briefe* ist unmittelbar nach einer in der Forschung »berühmten Formel«²⁰ zu finden, die normalerweise als Schlüsselstelle angesehen wird. Dieser berühmte Satz im 15. Brief lautet:

Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.

19 NA 20, S. 370 (19. Brief).

20 Stašková: Der Chiasmus, S. 200.

Die Literatur folgt mit der Einschätzung seiner »großen Bedeutung« der Anleitung im nachfolgenden Kommentar im unmittelbar an diese Stelle anschließenden Satz, der ihn als denjenigen Satz präsentiert, der »das ganze Gebäude der ästhetischen Kunst« »tragen« wird:

Dieser Satz, der in diesem Augenblicke vielleicht paradox erscheint, wird eine große und tiefe Bedeutung erhalten, wenn wir erst dahin gekommen seyn werden, ihn [...] anzuwenden; er wird, ich verspreche es Ihnen, das ganze Gebäude der ästhetischen Kunst und der noch schwürigern Lebenskunst tragen. Aber dieser Satz ist auch nur in der Wissenschaft unerwartet; längst schon lebte und wirkte er in der Kunst.²¹

Durch den deiktischen Ausdruck »dieser Satz« kann hier wieder nach Nöth ein indexikalisches und ausdrücklich selbstbezügliches Verweisen auf den eigenen Text festgestellt werden. Der Bezug des Ausdrucks »dieser Satz« ist aber etwas unklar: er könnte sich auf die Aussage zuvor beziehen, deren paradoxe und zirkuläre Konstitution er bemerkt, oder er bezieht sich selbstbezüglich auf die paradoxe Konstitution des Satzes selbst. Relevant ist bei diesem Sachverhalt die selbstreferentielle und selbstbezügliche Anwendbarkeit auf den eigenen Text, der, wie schon ausgeführt, auf die paradoxe Gesamtkonstitution des eigenen Textes auf das Sinnprozessieren in der »ästhetischen Kunst« verweist. Er beschreibt das Paradoxe im Hinblick auf die Wahrheitsfindung in der Wissenschaft als »unerwartet«, aber auch als ein elementares Ingrediens der Wirkungsweise und der Wissensaufbereitung in der Kunst.

Eine ähnliche Deutung eines Paradoxons findet sich in folgendem Zitat gleich im ersten Brief:

Ist es ein Wunder, wenn sich das natürliche Gefühl in einem solchen Abbild [des Begriffs bzw. des »dürftigen Wortgerippes«, Herv. AL] nicht wieder findet, und die Wahrheit in dem Berichte des Analytischen als ein Paradoxon erscheint?²²

Der letzte Teil enthüllt bereits im 2. Brief ein (eigenes) Wissen über den Umgang mit Paradoxien unter der Vorgabe wissenschaftlicher und analytischer Diskurse. In dieser Formulierung zeichnet sich andeutungsweise ein Wissen über formallogische Prinzipien ab. Indem der »Kommentator« an diese Frage unmittelbar mit dem Satz »Lassen Sie daher auch mir einige Nachsicht

21 NA 20, S. 359 (15. Brief).

22 NA 20, S. 310 (1. Brief).

zu Statten kommen, wenn die nachfolgenden Untersuchungen ihren Gegenstand, indem sie ihn dem Verstande zu nähern suchen, den Sinnen entrücken sollten« anschließt, entwirft er gleich im ersten Brief eine Art Lektüeranleitung für seine Briefe. Das Erscheinen des Textes in einer paradoxalen Konstitution ist das Ergebnis von formallogischen und analysierenden Beschreibungen. Im Sinnprozessieren des logischen Paradoxons ist die Schönheit, jedoch unzugänglich, enthalten. Der unmittelbar anschließende *Metakommentar* im 1. Brief, der nach Nöth ›per Definition‹ selbstreferentiell wäre, verweist ausdrücklich auf die nachfolgende Vorenthaltung seines Gegenstands der ›Schönheit‹:

Lassen Sie daher auch mir einige Nachsicht zu Statten kommen, wenn die nachfolgenden Untersuchungen ihren Gegenstand, indem sie ihn dem Verstande zu nähern *suchen*, den Sinnen *entrücken* sollten. Was dort von moralischen Erfahrungen gilt, *muß in einem noch höhern Grade von der Erscheinung der Schönheit gelten*. Die ganze Magie derselben beruht auf ihrem Geheimniß, und mit dem nothwendigen Bund ihrer Elemente ist auch ihr Wesen aufgehoben.²³

Die Erscheinung der Schönheit kann in dieser Passage als ›entrückende‹ gedeutet werden. Eindeutig ist der erste Teil der Aussage nicht, denn der Text enthält nicht das Verb ›versuchen‹, sondern ›suchen‹. Er beschreibt auf diese Weise eine doppelte ›Entrückung‹ seines Gegenstandes.

Die Passage enthält aber auch einen Verweis auf einen Mehrwert, der in Bezug auf die ›Erscheinung der Schönheit‹ zum Tragen kommt. Denn neben ihrer sie konstituierenden paradoxen Form, die nur in einem formallogischen »Berichte eines Analysten als Paradoxon erscheint«, sind auch »ihre Elemente« konstitutiv wichtig und der »nothwendige Bund«, der ihr »Wesen« ausmacht und Geschlossenheit ausdrückt. Im Sinne von »Bewahren« bleiben ihre »Elemente« existent – das Wesen der Schönheit in der ästhetischen Bestimmbarkeit ist mit den Worten des Textes »unendlich erfüllt«. Denn im sinnprozessierenden Mehrwert zwischen Referenz und Selbstreferenz passiert mehr als die reine Beschreibung der logischen Form eines Paradoxons, »die ganze Magie beruht auf ihrem Geheimniß«.

23 NA 20, S. 310 (1. Brief, Herv. AL).

5.1.3 Zirkel

Insbesondere eine Textstelle direkt zu Anfang des neunten Briefes zeigt explizit das Verständnis des »Zirkels« im Sinne einer logischen Denkfigur und verweist explizit und höchst selbstbezüglich auf einen argumentativen tautologischen Zirkel im eigenen Text:

Aber ist hier nicht vielleicht ein Zirkel? Die theoretische Kultur soll die praktische herbeiführen und die praktische doch die Bedingung der theoretischen sein?

Was sich hier präsentiert, ist die Beschreibung einer tautologischen Argumentationsschleife *par excellence*. Ursache und Folge werden vertauscht, die Argumentation erscheint zirkulär. Durch die Selbstbezüglichkeit dieser Frage (durch das autodeiktische ›hier‹) auf die eigene Argumentation verwendet der Text das Wort »Zirkel« im Sinne der logischen Denkfigur »Tautologie«. Insofern ist die Möglichkeit gegeben, den hier auf diese Weise verwendeten Begriff des Zirkels im Text ebenfalls auf den Schluss der Briefe zu beziehen, als *ikonisches Verweisen von einer Passage des Textes auf die andere*, nach Nöth aufgrund der *Wiederholung eines Motivs*.

Eine tatsächliche Auflösung der Zirkelargumentationen lässt sich innerhalb der *Ästhetischen Briefe* nicht finden, wie in Kapitel *Sinnprozessieren I* gezeigt wurde. Das Verweisen auf die Zirkularität des Gesagten stellt sich ebenfalls als ein reines Verweisen auf den Umstand heraus, dass argumentative und tautologische Zirkel in dem eigenen Text enthalten sind.

5.1.4 Die textuelle Selbstreferenz der Allegorie des ›Laufes‹ und des ›Weges‹

Es gibt weitere Verweise, die sich jedoch explizit auf den eigenen Text selbst rückbezüglich lesen lassen, also eine textuelle Selbstreferenz aufweisen.

Gleich im 1. Brief weist der Text explizit auf seine Selbstreflexivität und Selbstbezüglichkeit hin und schließt jede referentielle und kontextualisierende Lesart von vornherein als Möglichkeit der Lektüre aus:

Meine Ideen, mehr aus dem *ein förmigen Umgange mit mir selbst als aus einer reichen Welterfahrung geschöpft oder durch Lektüre erworben*, werden ihren Ursprung nicht verläugnen, werden [...] eher aus eigener Schwäche fallen, als durch Autorität und fremde Stärke sich aufrecht erhalten. Zwar will

ich Ihnen nicht verbergen, daß es größtentheils Kantische Grundsätze sind, auf denen die nachfolgenden Untersuchungen *ruhen* werden; aber meinem Unvermögen, nicht jenen Grundsätzen schreiben Sie es zu, wenn Sie im *Lauf* dieser Untersuchungen an irgend eine besondere philosophische Schule erinnert werden sollten.²⁴

Der Hinweis auf den ›einförmigen Umgang mit sich selbst‹ kann als Zeichen seiner Selbstbezüglichkeit und als *selbstreferentieller Metakommentar* eingestuft werden. Seinen Weltkontakt bestreite der ›Briefschreiber‹ hauptsächlich im Selbstkontakt. Zugleich schließe er alle intertextuellen und fremdreferentiellen Bezüge seines Konzepts, das an die »Lektüre« des einen oder anderen Textes der philosophischen Tradition anschließen könnte, aus. Falls die Möglichkeit zur Referentialisierung gegeben scheine, liege es am Unvermögen von ihm selbst, dem Kommentator. Es ist die Anleitung zur selbstreferentiellen Lektüre und zum Ausschließen von fremdreferentiellen Bezügen. Dass alle Bestimmungen und aller Sinn nur innerhalb der gesetzten Textgrenzen gefunden werden können, folgt daraus.

Wieder verwendet der Text hier den metaphorischen Begriff des »Laufes« statt des eindeutigeren Begriffes des »Verlaufes« seiner Untersuchung. Im Folgenden taucht dieses Bild der »Wanderung« und des »Weges«, das seine ›Untersuchung‹ allegorisch beschreibt, immer wieder auf.²⁵ Die Wiederholung eines Motivs – hier des ›Weges‹ – über mehrere Passagen hinweg, kann zum einen als *ikonischer Verweis* nach Nöth und damit als Zeichen seiner textuellen Selbstreferenz gedeutet werden.

Zum anderen kann die *poetische Funktion der Sprache* in den *Ästhetischen Briefen* als *höchst selbstbezüglich* gewertet werden, »weil sie nach Jakobson die Aufmerksamkeit auf die Zeichen selbst statt auf deren Referenz lenkt«.²⁶

Die Negation von Referenz zeigt sich auch an anderen Stellen der *Ästhetischen Briefe*. Die als scheinbar dargestellte Bezugnahme auf Kant wird erreicht durch die Behandlung von Zitaten, als wären sie keine.²⁷

24 NA 20, S. 309f. (1. Brief, Herv. AL)

25 Diese Begriffe sind durchaus üblich für einen Beweis in der Wissenschaftssprache dieser Zeit, wie im Kapitel zu Fichte (*Historische Vorüberlegungen I*) gezeigt werden konnte.

26 Vgl. Nöth: Selbstreferenz.

27 Vgl. das Kapitel *Sinnprozessieren I*. Vgl. NA 20, S. 310 (1. Brief). Vgl. auch den 6. Brief, wo er die »Critik der reinen Vernunft« als Resultat der »menschlichen Denkkraft« kennzeichnet und nicht als Kants Werk. Daran, dass es nicht als Zitat kenntlich gemacht oder hervorgehoben ist, sondern sich in das Schriftbild des Satzes mit einreihet, kann man sehen, dass es hier nicht als explizite Referenz gemeint ist. (Vgl. NA 20, S. 327, 6.

Diesen eigenen Weg identifiziert er immer wieder mit dem Weg der Schönheit, wie nun gezeigt werden soll. Da der ›Kommentator‹ seine Argumentation als »Weg« bezeichnet, lassen sich intratextuelle Bezüge als Zeichen von textueller Selbstreferenz zwischen seiner ›Erzählung‹ des »Weges« und »Ganges« des ›Beweises‹ – der Wanderung durch bzw. zur Schönheit – und seinem eigenen »Weg« zur Schönheit feststellen, auf dem er den Leser zuweilen an die Hand nimmt und diesen führt. Der »Weg« zur Schönheit gestaltet sich folgendermaßen:

Man wird niemals irren, wenn man das Schönheitsideal eines Menschen auf dem nehmlichen Wege sucht, auf dem er seinen Spieltrieb befriedigt.²⁸

Dieser Weg scheint die Richtung zur Schönheit zu verraten, jedoch ist auch hier wieder von der ›Suche‹ nach der Schönheit die Rede, die als abwesend deklariert wird. Es ist auf jeden Fall vom Motiv des ›Weges‹ zur Schönheit die Rede und analog wird im Text ebenfalls die Untersuchung als ›Weg‹ bezeichnet.

Diese Lesart, dass die *Ästhetischen Briefe* sich selbst als Weg zur Schönheit verstehen und in diesem Sinne selbst ästhetisch seien,²⁹ wird durch selbstbezügliche Reflexionen nahe gelegt:

Ich werde daher im Fortgange meiner Untersuchungen den Weg, den die Natur in ästhetischer Hinsicht mit dem Menschen einschlägt, *auch zu dem meinigen machen* [...]. Ich werde die Wirkungen der schmelzenden Schönheit [...] und die Wirkungen der energischen [...] prüfen, um zuletzt beyde entgegengesetzte Arten der Schönheit in der Einheit des Ideal-Schönen auszulöschen [...].³⁰

Wir werden die Klippen vermeiden, an welchen beyde [Philosophen] gescheitert sind, wenn wir von den zwey Elementen beginnen, in welche Schönheit sich vor dem Verstande theilt, aber *uns alsdann auch zu der reinen ästhetischen Einheit erheben*, durch die sie auf die Empfindung wirkt, und in welcher jene beyden Zustände gänzlich verschwinden.³¹

Brief) Ähnlich geht er mit dem Begriff der bloßen Bestimmbarkeit von Fichte um, den er ebenfalls nicht als Zitat kennzeichnet.

28 NA 20, S. 358 (15. Brief).

29 Zur These der ästhetisch verfassten *Ästhetischen Briefe* vgl. so oder so ähnlich die Verfasserin: Sinn und Paradoxe Wiederholbarkeit.

30 NA 20, S. 363 (16. Brief, Herv. AL).

31 NA 20, S. 367f. (18. Brief, Herv. AL).

Aber indem ich bloß einen Ausgang aus der materiellen Welt und einen Uebergang in die Geisterwelt suchte, hat mich der *freye Lauf meiner Einbildungskraft schon mitten in die letztere hineingeführt. Die Schönheit, die wir suchen, liegt bereits hinter uns, und wir haben sie übersprungen*, indem wir von dem bloßen Leben unmittelbar zu der reinen Gestalt, und zu dem reinen Objekt übergiengen. Ein solcher Sprung ist nicht in der menschlichen Natur, und um gleichen Schritt mit dieser zu halten, werden wir zu der Sinnenwelt *wieder umkehren* müssen.³²

Die *ästhetische* Selbstbezüglichkeit des eigenen Textes wird in diesen Textstellen explizit reflektiert.³³

Interessant sind die Richtungen, die der Weg durch das ›Labyrinth der Aesthetik‹ nimmt: Der Kommentar beschreibt die Lokalisierung der Schönheit durch eine verwirrende Rückschau. Diese ist, wie schon erläutert, als Zeichen der Literarizität des Textes lesbar. »Die Schönheit, die wir suchen, liegt bereits hinter uns, und wir haben sie übersprungen«. Erwartet wurde, dass man der Schönheit auf dem Wege des ›Kommentators‹ begegnet, den dieser eingeschlagen hat und der zu wissen vorgibt, wo sie zu finden ist. Aber die Erwartung wird enttäuscht, denn sie entzieht sich fortwährend und was bleibt, ist die *Suche* nach ihr. Die Formulierung »wieder umkehren müssen« deutet an, dass die Präsenz von Schönheit nur in unendlicher prozessierender Zirkularität und Reversibilität zu suchen ist. Man ›möchte‹ sie ›nur in wenigen auserlesenen Zirkeln‹ finden, heißt es resümierend im letzten Satz des 27. und zugleich letzten Briefes.

An diesen Textstellen wird wieder deutlich, dass der Text sich selbst als *ästhetisch* bzw. auf dem ästhetischen ›Weg‹ begreift, der zur ›Schönheit‹ bzw. zur reinen ästhetischen Einheit führt. Indem ›Erzähler‹ seinen Text selbst als »Gemälde« bezeichnet, kann dieser ebenfalls aufgrund des *ikonischen Verweizens* auf die »Gemälde der Dichter« an anderer Stelle im Text als *literarisches* – oder mit Abel – als *poetisches Gemälde* verstanden werden.

In den Metakommentaren liefert der Text seine eigene selbstreferentielle Lektüreeinweisung mit: Denn in der Selbstanwendung seiner (selbstbezüglich) paradoxen Sätze liegt der Schlüssel zu ihrem (Selbst)Verständnis:

32 NA 20, S. 396 (25. Brief, Herv. AL).

33 Vgl. so oder so ähnlich die Verfasserin: Sinn.

Dieser Satz, der in diesem Augenblicke vielleicht paradox erscheint, wird eine große und tiefe Bedeutung erhalten, wenn wir erst dahin gekommen seyn werden, ihn [...] anzuwenden. (15. Brief)

Nur dann, unter der Bedingung der selbstbezüglichen Anwendung ›dieses Satzes‹ auf den eigenen Text, erfüllt sich das Versprechen von der Tragfähigkeit ›des ganzen Gebäude[s] der ästhetischen Kunst‹ in den *Ästhetischen Briefen*.

5.2 Kommentare in Paratexten³⁴

Hinweise darauf, dass Friedrich Schiller selbst in Bezug auf seinen Text eher etwas Ästhetisches bzw. Literarisches als etwas Philosophisches im Sinn hatte, liefert der bereits in der vorliegenden Studie erwähnte Kommentar Schillers in den *Horen*:

Diese Briefe sind wirklich geschrieben; an Wen? thut hier nichts zur Sache, und wird dem Leser vielleicht zu seiner Zeit bekannt gemacht werden. Da man alles, was darinn eine lokale Beziehung hatte, für nöthig fand zu unterdrücken, und doch nicht gern etwas anders an die Stelle setzen mochte, so haben sie von der epistolarischen Form fast nichts als die äussere Abtheilung beybehalten; eine Unschicklichkeit, welche leicht zu vermeiden war, wenn man es mit ihrer Aechtheit weniger streng nehmen wollte.³⁵

Referentialität und Referenzbeziehungen innerhalb der *Ästhetischen Briefe*, wie beispielsweise hier die genannte ›lokale Beziehung‹, werden als ›unterdrückt‹ dargestellt. Die *Ästhetischen Briefe* erscheinen nur als (fiktive) ›Briefe‹ aufgrund ihrer ›epistolarischen Form‹ unter Ausschluss von Referentialität, von Zeit- und Raumangaben oder von Adressat und Absender. In diesem Kommentar wird angedeutet, dass sie einen eigenen in sich geschlossenen Text darstellen.

34 Vgl. Anm. 103, Paratext, Peritext und Epitext sind begriffliche Konzepte, die auf Gérard Genettes Buch *Paratexte* (1989) zurückgehen und Begleittexte in der Umgebung eines Textes meinen. Vgl. zu den folgenden Ausführungen die Verfasserin: Paradoxe Wiederholbarkeit, S. 42ff.

35 NA 21, S. 243. Dies ist ein Kommentar aus den *Horen* (1795, erster Jahrgang, erstes Stück, eine von Schiller herausgegebene Monatsschrift), der den ersten Brief der *Ästhetischen Briefe* in ihrer ersten Veröffentlichung ursprünglich begleitete.

Die ›epistolarische Form‹ ist das für sie bewusst gewählte Format laut künstlerischem Kommentar und ähnelt in gewisser Weise der prosaischen Form von Erzähltexten. Einem zeitgenössischen *Briefroman* oder beispielsweise auch einem Erzähltext wie Goethes *Unterhaltungen* im Übrigen, der ebenfalls Ansichten über die Kunst enthält und im wechselweisen Duell mit den *Ästhetischen Briefen* in den *Horen* publiziert wird, wäre der Text damit vielleicht gar nicht so unähnlich.³⁶ Nicht zuletzt erscheinen Goethes kurz zuvor veröffentlichten ›Epistel‹ als prompte Reaktion auf Schillers *Ästhetische Briefe*, die ebenfalls im ersten Stück der *Horen* abgedruckt sind (Briefe 1-9). Beide Texte Goethes vertragen in ihren Anspielungen eine eher skeptische Haltung gegenüber einem Programm ästhetischer Erziehung und zeugen aber von der literarischen Anschlussfähigkeit der *Ästhetischen Briefe*.

Hinter seinem Ausspruch der ›äußeren Abtheilung‹ verbirgt sich die ›äußere Form‹ des Textes, es ist eine bewusst gewählte Formentscheidung für das in ihm wirkende literarische Ästhetische. Obwohl der Adressat in diesem Zitat Schillers für unwichtig erklärt wird bzw. dem Leser unbekannt bleibt sowie jede lokale Referentialisierungsmöglichkeit negiert und sogar absichtsvoll ›unterdrückt‹ wird, ist dieser Passage eine Art Authentizitäts- und ›Aechtheits‹-Anspruch der Briefe zu entnehmen. Auch das Zugeben einer ›Unschick-

36 Ob Briefroman, Tagebuchroman oder fiktive Briefe – für all diese gilt beispielsweise das Charakteristikum der ›verordneten Pausen‹ oder der ›Schnitte‹: »Der dadurch erzwungene ›Suspense-Effekt‹ – man muß auf die nächste Folge warten, um den Fort- oder Ausgang der Handlung zu erfahren – forciert zweifellos die Beteiligung des Lesers: ›Der Leser wird gezwungen, durch die ihm verordneten Pausen sich immer etwas mehr vorzustellen, als dies bei kontinuierlicher Lektüre in der Regel der Fall ist.‹ Aber diese Art, ›Schnitte‹ anzubringen, stellt eben nur eine besonders auffällige Extremform dar. Immer noch auffällig genug bedient sich ihrer auch der Briefroman, den man in einem Zug verschlingen kann, und so auch andere Gattungen, andere Textsorten. Ferner ist sie nicht die einzige Art, vielmehr gibt es mancherlei, d.h. verschiedene Arten von ›Schnitttechniken‹, denen lediglich dies gemeinsam ist: »daß nun der Leser die unausformulierten Anschlüsse selbst herstellen muß«. Bernhard Dotzler: Werthers Leser. Über die Appellstruktur der Texte im Licht von Goethes Roman (11.02.2004). In: Goethezeitportal. URL: <www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/werther_dotzler.pdf> (30.9.2018). Vgl. im Folgenden zur wechselweisen und duellartigen Publikationstätigkeit Goethes und Schillers und ihrer Programme in den *Horen* die Verfasserin: Absage an die Tradition, S. 121ff. Vgl. zur Thematik des ›Epistolaren‹ in Bezug auf die *Briefe* auch Natalie Binczek: Epistolare Paratexte. *Über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts in einer Reihe von Briefen*. In: Klaus Kreimeier/Georg Stanitzek unter Mitarbeit v. N.B. (Hg.): *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Berlin 2004, S. 116-133.

lichkeit, welche leicht zu vermeiden war« deutet auf die höchst strategische und absichtsvolle Fokussierung der Form. In einem Brief an Goethe vom 27. Februar 1795, während der Arbeit an der dritten und letzten Lieferung der Briefe, schreibt Schiller:

Ich ... entdecke mit jedem Schritt den ich vorwärts thue, wie fest und sicher der Grund ist, auf welchem ich baute. Einen Einwurf, der das ganze umstürzen könnte, habe ich von nun an nicht mehr zu fürchten, und gegen einzelne Irrthümer in der Anwendung wird die strenge Verbindung des Ganzen selbst mich sicher stellen, wie den Mathematiker die Rechnung selbst vor jedem Rechnungsfehler warnt.³⁷

Den häufig auftretenden Thesen und Unterstellungen der Forschung der unterstellten philosophischen Inkompetenz Schillers, seinem vermeintlichen Eingeständnis des eigenen theoretischen Scheiterns, seiner unbeabsichtigten Verstrickungen in Widersprüche sowie dem ›Fragmentarischen‹ in seinen Argumentationen zum Trotz, beansprucht Schiller für seinen Text eine formale und logische Kohärenz des ›Ganzen‹, das seine Konstruktion als mathematisch-geschlossen darstellt.

Seine Texte verfasst Schiller, so schreibt er in seiner Schrift *Ueber die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen*, im Stil der ›schönen Diktion‹.³⁸ In derselben Abhandlung schreibt er:

Da, wo man eine strenge Überzeugung aus Principien zu bewirken sucht, da ist es nicht damit gethan, die Wahrheit bloß dem *I n h a l t* nach vorzutragen, sondern auch die Probe der Wahrheit muß in der Form des Vortrags zugleich mit enthalten seyn. Dieß kann aber nichts anderes heißen, als nicht bloß der Inhalt, sondern auch die Darlegung desselben muß den Denkräften gemäß sein.³⁹

Das Zitat spricht für einen ›bewussten‹ Einsatz der Wechselwirkung von Form und Inhalt als geeignete Vermittlungsform für das Ästhetische und die ›ästhetische Kunst‹. Der philosophische Vortrag, der im Dienste einer dual verstandenen ›Wahrheit‹ von der wörtlichen Sprache Gebrauch macht, deren Bedeutung durch die unterstellte Referenzbeziehung eindeutig zuzuweisen ist,

37 Vgl. NA 21, S. 241.

38 Vgl. im Folgenden so oder so ähnlich die Verfasserin: Paradoxe Wiederholbarkeit.

39 NA 21, S. 5.

ist diesem Zitat zufolge nicht Schillers Favorit unter den Sprachen der (ästhetischen) Wahrheit und des Wissens.

Wenn in einem Vortrag die *Tropizität* in den Vordergrund tritt und logische Formen wie Widerspruch, Paradoxon und argumentative Zirkel den Vortrag dominieren, ist der Text in wörtlicher und grammatischer Hinsicht nicht zu verstehen und kann allenfalls noch mit einem anderen Lektüreschlüssel verstanden werden.

Ein weiteres wichtiges persönliches Zitat von Schiller findet sich in einem anderen Epitext: »denn gewöhnlich übereilte mich der Poet, wo ich philosophiren sollte, und der philosophische Geist, wo ich dichten wollte«. ⁴⁰ Üblicherweise wird dieses Zitat seiner »Zwitter-Natur« zwischen Poet und Philosoph zugeordnet. ⁴¹ Man könnte diese Stelle im Brief aber auch zunächst von einer Seite her verstehen. Als Antwort auf seine explizite Aufgabe, etwas Philosophisches zu verfassen (er schreibt: »wo ich philosophiren sollte«), die auf diese Weise als eine von außen an ihn herantretende Forderung dargestellt ist, – man denke beispielsweise an einen Auftraggeber wie den Prinzen von Augustenburg, – produziert er eher etwas Literarisches bzw. Dichterisches. Der Poet »übereilt« ihn dort, wo er »philosophieren sollte«. D.h. statt Philosophisches abzuliefern, ist das, was er produziert, literarisch und poetisch überformt. Die ästhetischen und philosophischen Gegenstände gelten dem Poeten aber nur als »Stoff«. Auch der zweite Teil dieses Zitats weist seine Texte nicht als philosophische aus, sondern besagt lediglich, dass seine *beabsichtigte* Dichtung (er schreibt: »wo ich dichten wollte) Philosophisches verhandelt. Denn er spricht in diesem Zitat nicht etwa vom Philosophen, der ihn »übereilt«, sondern vom »philosophischen Geist«, der Eingang in seine Dichtung hält. Dass es sich bei *Ästhetischen Briefen* eher um Poesie, Dichtung bzw. Kunst handelt, zeigt ein weiterer Hinweis in einem Brief an den Herzog von Augustenburg vom 9. Februar 1793:

Zur Gründung einer Kunsttheorie ist es, dünkt mir, nicht hinreichend, Philosoph zu seyn; man muß die Kunst selbst ausgeübt haben [...]. Eine ziemlich lange Ausübung der Kunst hat mir Gelegenheit verschafft, der Natur in mir

40 Brief an Goethe vom 31.8.1794 (*Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794-1805*. Mit Einleitung und Erläuterungen. Hg. v. Philipp Stein. Erster Band 1794-1796. Leipzig 1955).

41 Vgl. z.B. Ho: *Ausgleich der Gegensätze*.

selbst bei denjenigen Operationen, die nicht aus Büchern zu erlernen sind, zuzusehen.⁴²

In diesem Zitat versteht Schiller sich selbst bloß als ›Zuschauer‹ ›derjenigen Operationen‹, die der erfahrene Kunstpraktizierende in ihm bei der ›Ausübung der Kunst‹ anwendet. Diese »Operationen« lassen sich aber nicht in einer (auf Widerspruchsfreiheit beruhenden) Sprache der Philosophie beschreiben. Nur in der Kunst selbst und durch die langjährige Praxis lässt sich das praktische Wissen der Kunst beobachten, und nur hier gibt es die Möglichkeit, das letztlich inkommunikable Wissen über die Kunst in einer Art synchronen Selbstbeobachtung bei ihrer Anwendung anzueignen.

Ein weiterer persönlicher Kommentar, der in eben dieselbe Richtung zielt, dass seine Texte tatsächlich als Kunstpraxis zu verstehen sind, ist dem folgenden Zitat zu entnehmen:

So erschafft sich der beredete Schriftsteller aus der Anarchie selbst die herrlichste Ordnung, und errichtet auf einem immer wechselnden Grunde, auf dem Strome der Imagination, der immer fortfließt, ein festes Gebäude.⁴³

In diesem Kommentar Schillers wird deutlich, dass seine Texte immer Wechselndes und Prozessierendes verhandeln: Hierfür steht der Ausdruck »Fortfließen«. Das Verhandeln eines solchen immerwährenden und unendlichen (Sinn)Prozessierens ist für die Kunst kein zu vermeidendes Problem, sondern stellt im Gegenteil ein gewinnbringendes Potential innerhalb der Kunst bereit, auf dessen Grundlage neue Ordnungen und Neuformierungen des Wissens ermöglicht werden.

42 Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, S. 128.

43 NA 21, S. 10. Gefunden bei Luserke-Jaqui: Friedrich Schiller, S. 214.

6 Schillers *Ästhetische Briefe* als Literatur

Die Beobachtungen und Analysen in der Dissertation führen zu dem Ergebnis, dass sich die *Ästhetischen Briefe* ›als Literatur‹ selbst beschreiben und verstehen, was sowohl an den expliziten Kommentaren seiner Paratexte deutlich wird, als auch aufgrund des gleichzeitigen praktischen Vollzugs des eigenen ästhetischen programmatischen Anspruchs an die ›ästhetische Kunst‹ bzw. an die ›Dichtung‹ zu beobachten ist. Die Umsetzung dieses eigenen Anspruchs vollzieht sich anhand von sinnprozessierenden literarischen Praktiken (Schiller spricht von ›Operationen‹), die außerdem von narrativen Strategien eines unzuverlässigen ›Kommentars‹ zugleich begleitet und präsentiert werden. Das ›Ästhetische‹ in den *Ästhetischen Briefen* konstituiert und performiert sich sinnprozessierend, über die Selektion von logischen Denkfiguren wie (selbstbezüglichen) Paradoxien, Widersprüchen und Tautologien, was einen Schlüssel für ihre rätselhafte und ›labyrinthische‹ Lektüre bereit hält, mit denen die ›eigentümlichen‹ Formen im Text Sinn machen. Die Funktionen einzelner selbstbezüglich logischer Denkfiguren werden im Nachfolgenden im Hinblick auf die Gesamtkonstruktion verdeutlicht werden.

Die Resultate der einzelnen Analyseabschnitte sprechen dafür, dass das ›Ästhetische‹ in den *Ästhetischen Briefen* nicht als Philosophie, sondern als ›ästhetische Kunst‹ sowie gemäß der eigenen Zuweisung zur ›Dichtung‹ und zum ›Gemälde‹ eher als Literatur anzusehen ist. Im folgenden Überblick sollen die Argumente und Argumentationslinien aus den einzelnen Analyse-teilen noch einmal zusammenfassend erläutert und abschließend vor dem Hintergrund einer wissens- und kulturhistorischen Einordnung einer resümierenden Schlussbetrachtung unterzogen werden.

6.1 Rhetorisierung der Grammatik

Nach der *Theorie der Lektüre*¹ Paul de Mans stellte sich dieses konstitutive Sinnprozessieren in den *Ästhetischen Briefen* durch die Unentscheidbarkeit und Wechselhaftigkeit zweier Lektüren ein, deren Perspektivrichtung als *Rhetorisierung der Grammatik* bezeichnet werden kann. Durch den tropologischen Charakter der *Ästhetischen Briefe* wird eine *grammatische* Lektüre, die auf eindeutige Selektionen und die Anschlussfähigkeit von Sinn abzielt, wie das in wissenschaftlicher und philosophischer Kommunikation der Fall ist, aber verhindert, indem die Eindeutigkeit der Lektüre durch Widersprüche dekonstruiert wird.

Es konnte gezeigt werden, dass der Text seinen eigenen im Text und immanent aufgestellten Gesetzmäßigkeiten folgt und diese zuweilen auch bricht – laut Christoph Menke ein untrügliches Kennzeichen von Literatur. Der ›Verfasser‹ oder ›Briefeschreiber‹, der hier – vorsichtig formuliert – erzählerische Qualitäten hat und Eigenschaften einer Art ›unzuverlässigen Erzählers‹ aufweist, kennt sich mit Techniken der Selbstinszenierung² aus und wendet beispielsweise ›Verschleierungstaktiken‹³ an. Seine narrativen Strategien wie zirkuläre und *verwirrende Vorwärts- und Rückwärtsbezüge* sowie *figurative* und *metafigurative Kommentare* (Paul de Man) lassen seine willkürliche Ambivalenz, ähnlich einer ›Tricksterfigur‹, in den textuellen Vordergrund treten. Er stellt seinen ›Beweis‹ als fragwürdig und nicht zweifelsfrei in Rücksicht auf ein argumentationslogisch ›ordentliches‹ und wissenschaftliches Beweisverfahren hin. Der Leser der 27 Briefe wird bis zuletzt im Unklaren darüber gelassen, ob der ›Beweis‹, der in den *Ästhetischen Briefen* zu erbringen beabsichtigt wird, selbst trägt und eine intendierte *Trope* darstellt oder ob der ›Briefeschreiber‹ das, was in den Briefen dargestellt wird, nur als vermeintliches ›Beweisverfahren‹ präsentiert und inszeniert. Diese Unentscheidbarkeit der beiden Lek-

1 Diese Formulierung stellt eine eigene Charakterisierung seiner Methode dar, vgl. de Man: *Allegorien des Lesens*, S. 2.

2 Vgl. zur literarischen Selbstinszenierung Lucas Marco Gisi/Urs Meyer/Reto Sorg (Hg.): *Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview*. München 2013, insbesondere den Beitrag von Jochen Strobel: Die Geschichte von Franz und Felice. Über Brieflektüre und Erzähltheorie, a.a.O., S. 69–86. Darin befürwortet Strobel in einem Unterabschnitt den »Nutzen der Erzähltheorie für die Brieflektüre« (84).

3 Vgl. Anglet: Zwischen den Kraftfeldern ästhetischer, politischer und philosophischer Diskurse, S. 210.

türestränge führt neben anderen Argumenten zu der Annahme, das Ganze literarisch zu lesen. Die textuell selbstreferentiellen Kommentare oder Metakommentare durch den impliziten wissenden oder unwissenden ›Autor‹, ›Kommentator‹ oder wie man diesen auch immer nennen möchte, lassen sich wie *Bühnenanweisungen* (Paul de Man) einer Aufführung des Beweises lesen und verstärken den Eindruck, dass man es mit literarischen Techniken zu tun hat. Der ›Verfasser‹ der Briefe inszeniert damit sich selbst als fiktionale Figur (des Verlusts) von *hermeneutischer Kontrolle*.

Neben der literarischen Technik des Brechens der im Text selbst aufgestellten Gesetzmäßigkeiten wie der logischen und widerspruchsfreien Stimmigkeit von Beweisverfahren lassen sich weitere literarische Praktiken beispielsweise die permanenten Ersetzungen und *wechselseitigen Überblendungen der Begriffe* nennen: Alle Bestimmungen des Schönen, der Schönheit oder des Ästhetischen werden durch synonyme Ersetzungen ins Unendliche aufgeschoben bzw. erscheinen in wechselhafter und überblendender Austauschbarkeit der Gegensätze entzogen sowie in Widersprüche und selbstbezügliche Paradoxien verstrickt, was paradoxerweise die Bestimmung des Signifikanten Schönheit unmöglich macht.

Diese permanente Substitutions- und Verweisungsstruktur verhindert mit den Worten der Dekonstruktion die Zuschreibung auf ein singuläres Signifikat oder mit den Worten der Systemtheorie eine einzige Selektion von aktualisiertem Sinn, was aber *die* Voraussetzung für die wissenschaftliche bzw. philosophische Erkenntnisweise ist, die mithilfe des dualen Codes wahr/falsch ihre Umwelt beobachtet: »eine Bedingung von Wahrheit ist die Präsenz einer konstanten Bedeutung in unterschiedlichen Erscheinungsweisen«. ⁴

Weitere Strategien des Literarischen sind in der tropologischen Verfasstheit der Sprache in den *Ästhetischen Briefen* und seiner irreführenden Referentialisierungen nachgewiesen worden: Die Sprache referiert auf keine letzten Referenten, sie verweist aufgrund der sich widersprechenden Lektüren auf referentielle Unbestimmtheit. Alle Autoritäten, Referenzen, referentielle Verweise und formale Gesetzmäßigkeiten verlieren durch widersprüchliche Aussagen ihre Glaubwürdigkeit. Diese Sachlage wird außerdem über den paradoxen Selbstbezug erreicht bzw. über die Einbindung prozessualer Denkfiguren als Tropen in den Text, die diesen als literarischen lesbar werden lassen.

4 Culler: *Dekonstruktion*, S. 121.

Aus der Perspektive Paul de Mans handelt es sich bei den dargestellten Techniken und Strategien um Merkmale von Literatur, so dass nach dieser ersten Analyse der literarische Charakter der *Ästhetischen Briefe* bereits plausibel gemacht werden konnte. Das sinnprozessierende ›Spiel‹, dass durch die intendierten Wechsellektüren, das Verweisspiel der Signifikanten und die selbstbezüglich paradoxe Textlogik erreicht wird, verhindert die Möglichkeit einer grammatischen und wörtlichen Lektüre und damit die Möglichkeit ihres theoretischen Verständnisses. Es gibt keine ›letzte‹ Bedeutung der Schönheit, denn alle referentiellen (philosophischen, wissenschaftlichen und politischen...) ›Stoffe‹ fallen dem Sinnprozessieren zum Opfer: Die *Ästhetischen Briefe* überformen alles in Kunst und Literatur.

In der ersten Perspektivrichtung (*Rhetorisierung der Grammatik*) hat die Studie insbesondere die Negation des (eindeutigen) Sinns in den *Ästhetischen Briefen* über dekonstruktive Verfahrensweisen und ihre Fähigkeit zu selbstbezüglichen Paradoxien dargestellt, die sie einem selbstreflexiven und damit literarischen Lektürepotential zugänglich machen, denn gerade in dieser Selbstreflexivität repräsentiere sich ein »charakteristisches Merkmal literarischen Schreibens«.⁵

6.2 Grammatikalisierung der Rhetorik

In einer zweiten Perspektivrichtung drängt sich dennoch die Frage nach dem ›Sinn‹ des Ganzen und seiner Bedeutung auf: ihre Beantwortung zielt auf das, was die Denk- und Sinnfiguren der Widersprüche und Paradoxa prozessierend auslösen, deren Wirkungen wie ›zufällig‹ und unbeabsichtigt erscheinen, und was in der Kunst und Literatur aber den epistemologischen Umgang mit Ordnungen des Wissens und der Wahrheit sowie mit Sinnprozessen im Allgemeinen enthüllen kann, die diese intern verhandeln und verwalten. Es ist das, was Paul de Man als *Grammatikalisierung der Rhetorik* bezeichnen würde und was Niklas Luhmann mit dem Inventar formallogischer Operationalisierung von Sinnprozessen beobachtet.

Beide Theorien zu verknüpfen, um das Sinnprozessieren in den *Ästhetischen Briefen* einer systematischen, polyperspektivischen und einordnenden Analyse zu unterziehen, erwies sich in der vorliegenden Arbeit als nützlich:

5 Niederhoff: *Rule of Contrary*, S. 25

Klärt die textanalytische Methode nach Paul de Man die paradoxe Selbstbezüglichkeit und andere Techniken als Voraussetzungen und Bedingungen für Literatur, beschreibt und erklärt das Formalisierungspotential nach Luhmann in der Nachfolge Browns mögliche Funktionen dieser selbstreflexiven Sinnphänomene wie beispielsweise Paradoxon und Widerspruch. Beide Ansätze sind Differenztheorien, die in der Lage sind, das Prozesshafte, das in der logischen Struktur von selbstbezüglichen Denkfiguren angelegt ist, von unterschiedlicher Warte aus erklären zu können – schon der Begriff der *différance* lenkt die Aufmerksamkeit auf den Prozess. Eine Komponente des Sinns der prozessualen Denkfiguren im Kontext Schillers kann dennoch eher mit der Theorie Luhmanns beobachtet und erklärt werden.

Gegen Ende der Arbeit könnte man resümierend pointieren, dass die *Ästhetischen Briefe* einer selbstreflexiven und selbstbezüglich paradoxen Textlogik folgen und zwar aus drei Gründen: 1. aufgrund ihrer referentiellen Unbestimmtheit und ihrer Unvereinbarkeit von grammatischer und rhetorischer Lektüreebene, wodurch eine hochgradig selbstreflexive und literarische Seite des Textes zum Vorschein kommt, 2. aufgrund der Selektion der logischen Denkfiguren Widerspruch, Paradoxon und Tautologie als Tropen in den Text, deren Sinn im Prozessieren zwischen Referenz und Selbstreferenz unendlich verschoben ist und 3. aufgrund seiner selbstreferentiellen Metakommentare, wie im vorangegangenen Kapitel gezeigt wurde.

Mit Blick auf die Häufigkeit inhaltlich widersprüchlicher und selbstbezüglicher Satzungen und Nennungen beispielsweise der Begriffe ›Widerspruch‹ und ›Paradox‹ in den *Ästhetischen Briefen* kann das Anwenden (reflexions)logischer Denkfiguren wie Paradoxie und Widerspruch als tatsächlich strategisch und kalkuliert erachtet werden. Der Text produziert, bricht und erfüllt mit seiner ›verqueren‹ Logik textintern selbst aufgestellte explizite und implizite Gesetzmäßigkeiten – Horn, Menke und Menke erkennen in diesen verschiedenen Arten des Selbstbezugs typische Verfahrensweisen von Literatur.

Diese besonderen Gesetzmäßigkeiten im Text und die strategischen Weisen ihrer Bezugnahme sollen im Folgenden noch einmal explizit zur Sprache kommen.

Im zweiten Analysekapitel *Sinnprozessieren II* der vorliegenden Arbeit konnte gezeigt werden, dass die logische Form des selbstbezüglichen Paradoxons auf der Ebene des Textes genau das erfüllt, was der Text inhaltlich einfordert: die vollkommene Wechselwirkung jeweils beider Gegensätze wie beispielsweise Form/Inhalt in ihrem gemeinsamen Dritten, dem *Ästhetischen*.

Formal ähneln sich Paradoxon und Wechselwirkung: So beschreibt Luhmann das Paradoxon mit der Formel *A, weil nicht A*.

Es wurde in der vorliegenden Arbeit vorgeschlagen, eine Wechselwirkung nach Schiller folgendermaßen zu formalisieren: *A, weil nicht (nur) A*.

Die wechselwirkende Differenz von Inhalt (Stoff) und Form auf der inhaltlichen Ebene des Textes findet ihr Echo in der Form des formallogisch beschreibbaren Paradoxons. Auch rückt die im Textinhalt beschriebene Wechselwirkung selbst formallogisch schon in die Nähe eines Paradoxons, wodurch Sinn sich ebenfalls prozessierend formiert.

Damit entspricht es auf der ›Formseite‹ der *Ästhetischen Briefe* genau dem aufgestellten Gesetz der paradoxen Bestimmung des Ästhetischen im Textinhalt der *Ästhetischen Briefe* – nicht ausschließend bestimmt zu sein, aber bestimmbar, und zwar nicht im Sinne von ›leerer Bestimmbarkeit‹, sondern im Sinne einer inhaltlich gefüllten ›ästhetischen Bestimmbarkeit‹. Das selbstbezügliche Paradoxon der inhaltlichen Bestimmung des Ästhetischen als etwas, das inhaltlich nicht bestimmt werden kann, jedoch gleichzeitig unendlich inhaltlich gefüllt ist, bewirkt die gleichzeitige Möglichkeit und Unmöglichkeit der Referentialisierung, die Gleichzeitigkeit von Kontext und Kontextlosigkeit.⁶

Das selbstbezüglich paradoxe Sinnprozessieren des Ästhetischen zwischen Kontext und Kontextlosigkeit bzw. zwischen Referenz und Selbstreferenz als Bedingung seiner Möglichkeit wird in den *Ästhetischen Briefen* darstellbar: Das ›Ästhetische‹ kann nicht auf einer logischen Ebene erster Ordnung im Text festgemacht werden, da Widersprüche und Paradoxien eindeutige Zuschreibungen verhindern, sondern es wird erst auf einer Art Ebene zweiter Ordnung ›generiert‹, indem es im Medium der logischen ›Form‹ des Paradoxons *erscheint*. Diese mediale Vermittlung des Ästhetischen *durch* (Dieter Mersch) das sinnprozessierende Paradoxon kann dabei als ein paradigmatischer Generator des Ästhetischen gelten. In dieser Hinsicht macht die paradoxe Selbstbezüglichkeit in den *Ästhetischen Briefen* erst auf den zweiten Blick *Sinn*: Beide Seiten der Differenz eines Paradoxons sind zugleich anwesend, gleichzeitig präsent; das Paradoxon ist inhaltlich gefüllt, durch den Verlust seiner Differentialität aber nur (formal) bestimmbar. Entsprechend heißt es beispielsweise im 1. Brief: »Ist es ein Wunder, wenn [...] die Wahrheit in dem Berichte des Analytisten als ein Paradoxon erscheint?«

6 Vgl. so oder so ähnlich die Verfasserin: Paradoxe Wiederholbarkeit, S. 40ff.

Dieser prozessierende (Rückkopplungs-)Effekt der paradoxen Form wird dabei als »Wirklichkeitseffekt« (Roland Barthes) und als sekundär erzeugtes »Überschüssige« oder »Reale« wieder produktiv im System des Textes strategisch genutzt, um die positive Negativität des Ästhetischen performativ zum *Erscheinen* zu bringen.⁷ Insofern beschreibt die Formulierung »Form vertilgt Stoff« selbstbezüglich die Dominanz der alles vertilgenden Form des logischen Paradoxons in den *Ästhetischen Briefen*. Dieser unvermeidliche Wiederhall der Selbstbezüglichkeit »erscheint« auf diese Weise betrachtet als das »selbstschmückende« »Überflussprodukt« (27. Brief) und gebiert automatisch und unwillkürlich den ästhetischen Schein. Dem eher imaginären⁸ oder fiktionalen Ästhetischen verleiht es den Effekt von Präsenz aufgrund des Hervorbrechens durch das Medium Text.⁹ Der Schluss liegt nahe, dass die *Ästhetischen Briefe* Schönheit und Ästhetisches im eigenen Sinne und nach eigener Logik produzieren, so dass mit ihnen eine tatsächlich *ästhetische* Abhandlung vorliegt. Denn durch das Prozessieren des Sinns zwischen Referenz (durch das Evozieren widersprüchlicher Referenzkontexte) und Selbstreferenz (durch die paradoxe Ununterscheidbarkeit zwischen beiden Seiten der Differenz in der Wechselwirkung und im Paradoxon) ereignet sich formal genau das, was inhaltlich beschrieben wird: Die Schönheit produziert sich hier selbst – sie erscheint performativ in den sinnprozessierenden Schleifen, die bei den Versuchen, sie begrifflich zu fassen, produziert werden.

Die rätselhaften »auserlesene Zirkel« im 27. Brief verweisen aus dieser Perspektive selbstreflexiv auf die unendliche sinnprozessierende Zirkulation zwischen bestimmtem und unbestimmtem Sinn des Ästhetischen oder zwischen Referenz und Selbstreferenz in den *Ästhetischen Briefen*. Seine expliziten selbstreferentiellen Metakommentare, in denen er feststellt, dass innerhalb der eigenen Argumentation »Zirkel« enthalten seien, können aufgrund der Verwendungsweise dieses Begriffs und auch im Kontext des 18. Jahrhunderts, tatsächlich auch im Sinne von Zirkelargumentationen oder logischen Zirkelschlüssen gedeutet werden. Sie zeigen ein textinternes Bewusstsein für die Unmöglichkeit, seine sinnprozessierenden »Zirkel« verlassen zu können.

7 Vgl. Ortlieb: Materialität, S. 44, und Mersch: Spur und Präsenz, S. 24.

8 Zur Lösung der paradoxen Selbstbezüglichkeit, die einen unendlichen »Regreß« ergibt, orientiert sich Fritz Simon an den Lösungen der Mathematik, die »imaginäre Zahlen« verwende. Demnach müsse es für »sinnvolle Argumente« drei Klassen von Aussagen geben: wahre, falsche und imaginäre. Vgl. Simon: Mathematik und Erkenntnis, S. 42.

9 Vgl. Mersch: Mediale Paradoxa, S. 11f.

Der Beobachterstandort angesichts einer endlosen tautologischen oder paradoxen Schleife ist problematisch, da sich die Frage stellt, ob die Bestimmung eines Ästhetischen, das in sich das logische Problem der Zirkularität birgt¹⁰, überhaupt möglich ist. Denn in das Innere einer in sich geschlossenen Zirkulation kann man nicht blicken.

So »möchte man ihn wohl nur, wie die reine Kirche und die reine Republik in einigen auserlesenen Zirkeln finden«, den »Staat des schönen Scheins«¹¹ im 27. Brief. Die Schönheit bleibt ein »geheimen« und imaginäres Sinnprozessieren im Inneren dieser Zirkel:

Die ganze Magie derselben beruht auf ihrem [der Schönheit, AL] Geheimniß, und mit dem nothwendigen Bund ihrer Elemente ist auch ihr Wesen aufgehoben.¹²

Die Einlösung dieser Prämisse für die Evidenz von Schönheit ist ihre Vermittlung durch die unendliche Potenz der Wechselwirkung von Form und Inhalt, wodurch einseitige Bestimmungen unmöglich gemacht werden. Ihre Genesis soll »wie überhaupt alle Wechselwirkung« »unerforschlich«¹³ bleiben. Nur »sie allein kann es beweisen«, nur sie »dient« dem »siegenden Beweis«.¹⁴

6.3 Funktion der Widersprüche

Formentscheidungen in Schillers *Ästhetischen Briefen*, die durch Asymmetrisierungen wie Referentialisierungen oder Externalisierungen zustande kommen, werden konsequent durch Widersprüche wieder zurückgenommen.¹⁵

10 Zum Problem der Zirkularität in der Selbstreferenz vgl. Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 65. Vgl. auch Jahraus *Theorieschleife*, insbesondere S. 13 und 19ff., zum Problem des Sichtbarmachens von autoreflexiven theoretischen Schleifen und der damit einhergehenden Schwierigkeit bzw. verschwindenden Möglichkeit der Einnahme eines äußeren Beobachterstandorts.

11 NA 20, S. 412 (27. Brief).

12 NA 20, S. 310 (1. Brief).

13 NA 20, S. 356 (15. Brief, beide Zitate).

14 NA 20, S. 397 (25. Brief).

15 Vgl. zu den folgenden Überlegungen so oder so ähnlich die Verfasserin: *Paradoxe Wiederholbarkeit*, S. 41f. und die Verfasserin: *Sinn*, S. 405ff.

Die Widersprüche in den *Ästhetischen Briefen* erfüllen die sinn-volle Funktion, bereits erreichte Bestimmtheit von Sinn in Unbestimmtheit¹⁶ umschlagen zu lassen.

Die Zurücknahme von bestimmtem, eindeutigen Sinn macht ebenfalls Sinn im Hinblick auf die »erfüllte Unendlichkeit« im 21. Brief bzw. die »unendliche Fülle«¹⁷. Die *Bestimmbarkeit* des Ästhetischen, so heißt es, ist »nicht ausschließend bestimmt, d.h. bey seiner Bestimmung nicht beschränkt«¹⁸, aber auch nicht unbestimmt. Diese Bestimmung schließt paradoxerweise eine ausschließende Selektion von Sinn aus, denn das Ästhetische muss *bestimmbar* bleiben, im Sinne einer Potentialität. Somit ist die »ästhetische Stimmung« »der Grund der Möglichkeit von alle[m]«. ¹⁹ Das Ästhetische will sich alle Möglichkeiten zur (Selbst)Bestimmung offen halten. Es wird auch nicht als unbestimmt oder »leer« – wie eine »leere Unendlichkeit«²⁰ – vorgestellt, »weil es alle Realität vereinigt«. ²¹ Im Dienste der *ästhetischen Bestimmbarkeit* machen also auch die Widersprüche in den *Ästhetischen Briefen* Sinn. Ein Widerspruch ist zugleich inhaltlich erfüllt, er lässt nur keinen bestimmten Sinn gelten. Der These der Unbewusstheit oder der philosophischen Schwierigkeiten Schillers im Hinblick auf seine Widersprüchlichkeit in der (philosophischen) Argumentation kann also entgegen gesetzt werden, dass die Widersprüche, bezogen auf das immanent wirkende selbstbezügliche Potential des Textes, das zur Paradoxie führt, eine spezifische Funktion einnehmen.

Systemtheoretisch gesprochen, könnte man sagen, dass, sobald durch fiktionale Formen von Asymmetrien und (Fremd-)Referenzen Sinn selektiert und infolge dessen Selbstreferenz unterbrochen wird, die Widersprüche ihrerseits die fiktionalen *Selbstreferenzunterbrecher*²² demaskieren und alle bestimmten Sinnmomente, die das Ästhetische betreffen, wieder als *bestimmbar* und kontingent erscheinen lassen. Denn Widerspruch lässt aus systemtheoretischer Sicht das schon erreichte Bestimmte von Sinn wieder ins Unbestimmte umschlagen. ²³ Dennoch bleibt das zuvor Bestimmte weiterhin

16 Vgl. Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 493.

17 Alle Zitate ebd., S. 377.

18 Ebd., S. 376.

19 Ebd., S. 379.

20 Ebd., S. 377.

21 Ebd., S. 376.

22 Vgl. Plumpe: *Kunst ist Kunst*, S. 74.

23 Vgl. Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 493.

aktualisiert: »Das, was sich widerspricht, ist ja bestimmt; sonst könnte man keinen Widerspruch feststellen.«²⁴

Alles zuvor Bestimmte wird von der Form der *Ästhetischen Briefe* »vertilgt«, dient der paradoxen ›Bestimmung‹ des Ästhetischen nur als Stoff. Auf diese Weise sind alle scheinbar referentiellen Bezüge und Verweise, die an einen bestimmten philosophischen Kontext ›erinnern‹ (1. Brief), betroffen, denn alle aktualisierten externalisierenden Sinnofferten der *Ästhetischen Briefe* wie der Bezug zur Philosophie Kants, die politische Utopie, die Legitimierung der Kunstautonomie oder die Bestimmung durch die an die Antike anschließende Differenz Form/Stoff werden durch die strategischen Widersprüche sich widersprechender Lektüren wieder zurückgenommen. Die Funktion der Widersprüche lassen die (fremd)referentiellen Bezüge als Fiktion und Maskerade erscheinen. Bei den *Ästhetischen Briefen* verhält es sich folgendermaßen: Hier wird der fiktionale Status der *Selbstreferenzunterbrecher* durch die Widersprüche sichtbar gemacht, indem sie im Dienste des Ästhetischen alle bestimmten Informationen in den unendlich gefüllten Pool von unbestimmten und unselektierten Inhalten und Stoffen überführen. Die faktischen und dokumentarisch wirkenden Referenzbezüge, die einen (kontrollierten) ›Wirklichkeitsbezug‹ darzustellen beanspruchen, werden durch den strategischen Einsatz von Widersprüchen als Fiktionales demaskiert. Der durch die referentiellen Verweise geschaffene Sinn erhält in dieser Zurücknahme einen inaktuellen Status im Reich des Potentiellen und Möglichen. Der Sinn des Ästhetischen verweist interessanterweise auf die zweite Seite der sinnkonstitutiven Differenz Aktualität/Potentialität, nach deren Maßgabe Sinn zwar aus systemtheoretischer Perspektive prozessiert, aber als aktualisierter Sinn sich gegen einen anderen potentiellen Sinn differenziert. Beim Sinn des *Ästhetischen* ist es genau spiegelverkehrt: Es setzt ein *Mögliches* gegen ein Bestimmtes bzw. Aktualisiertes oder Eindeutiges ab. Es macht das Mögliche zu seiner Referenz und darauf verweist nach Luhmann aber im Grunde auch jeder Sinn. Das Ästhetische oder Literar-Ästhetische erweist sich somit als etwas, das das Thema *Sinn* behandelt inklusive seiner symmetrischen und zirkulären Formen der Widersprüche, Tautologien und Paradoxien.

Das Ästhetische in den *Ästhetischen Briefen* hält ebenfalls die Differenzen der drei Sinndimensionen, die als Doppelhorizonte der Systemtheorie zur

24 Ebd.

Horizontierung des Sinns dienen,²⁵ in der symmetrischen Schweben. In der *Sachdimension* unterscheidet der Sinn des Ästhetischen nicht zwischen diesem/anderem, durch die Rücknahmen von Externalisierungen und Referenzialisierungen sind ihm alle Bezugnahmen, alle Stoffe und alle Bestimmungen gleich. Das Ästhetische widersetzt sich ebenfalls allen Asymmetrisierungsversuchen in der *Zeitdimension*, die die Gleichzeitigkeit einer symmetrischen und dadurch paradoxen Unterscheidung durch Temporalisierung und zeitliche Sukzession in den Griff bekommen wollen.

Jeder andere Zustand, in den wir kommen können weist uns auf einen vorhergehenden zurück und bedarf zu seiner Auflösung eines folgenden; nur der ästhetische ist ein Ganzes in sich selbst, da er alle Bedingungen seines Ursprungs und seiner Fortdauer in sich vereinigt. Hier allein fühlen wir uns wie aus der Zeit gerissen.²⁶

Die Unterscheidung alter/ego in der *Sozialdimension* wird ebenfalls nivelliert in den *Ästhetischen Briefen*; in Bezug auf das Vermögen einer ästhetisch freien Betrachtung sind alle Unterschiede zwischen dem Künstler und dem Betrachter von Kunst eingeebnet.²⁷

Widersprüche und Paradoxien greifen Sinn und damit die Möglichkeit zu Anschlusskommunikationen in allen drei Sinndimensionen an: statt Aktualität und Selektion erwirken sie Unentscheidbarkeit und Unbestimmtheit, statt Zeitgefälle Gleichzeitigkeit, statt Verständigung blockieren sie die Kommunikation. Das System der Kunst, nach Luhmann hochgradig gefährdet, seine Autopoiesis nicht weiterführen zu können, übersteht jedoch den Angriff, baut Paradoxien strukturell ins System ein. Es selektiert geradezu Paradoxien, Widersprüche und Tautologien als Sinn und erzeugt damit »erwartbare Unerwartbarkeit«²⁸, ein spezifisches Merkmal von Literatur.

Auch die Asymmetrisierungsform der *Hierarchisierung* kommt zum Einsatz (Form *über* Stoff oder Vernunft *über* Sinne), wird aber durch den dazu widersprüchlich angenommenen symmetrischen Status dieser Differenzen

25 Ebd., S. 111-135. Luhmann greift mit seinen als Doppelhorizonte vorgestellten Differenzen die Horizontstruktur des Sinns im Anschluss an das phänomenologische Denken Husserls und (in dessen Nachfolge) an die philosophische Hermeneutik Gadamers auf. Vgl. Isenböck: Die Paradoxie des Verstehens, S. 346.

26 NA 20, S. 379 (22. Brief).

27 NA 20, S. 382f. (22. Brief).

28 Plumpe: Kunst ist Kunst, S. 74.

in der Wechselwirkung (Form *und* Inhalt bzw. Vernunft *und* Sinne) zurückgenommen und eingegebenet.

In den *Ästhetischen Briefen* werden die eigenen Formentscheidungen und Sinnprozesse außerdem *höchst selbstbezüglich* in den eigenen Kommentaren und Metakomentaren mitreflektiert, indem diese selbst oft als »Widerspruch«, »Zirkel« und »Paradoxon« bezeichnet werden.²⁹ Im folgenden Zitat wird deutlich, dass sich die *Ästhetischen Briefe* ihre eigene Lektüremöglichkeit als Kunst und Literatur anleiten, ›Unerwartetes‹ und ›Paradoxes‹ finde sich eben auch als Wirkung von ›ästhetischer Kunst‹:

Dieser Satz, der in diesem Augenblicke vielleicht paradox erscheint, [...] wird, ich verspreche es Ihnen, das ganze Gebäude der ästhetischen Kunst und der noch schwüriern Lebenskunst tragen. Aber dieser Satz ist auch nur in der Wissenschaft unerwartet; längst schon lebte und wirkte er in der Kunst.³⁰

Derselben literarischen Lektürefferte entspricht, dass Schiller seine Ausführungen im fünften Brief als »Gemähld« bezeichnet, die jedoch, so heißt es im zehnten Brief, von »Dichtern« stammen.³¹

Die Vieldeutigkeit und Mehrfachanschlussfähigkeit der *Ästhetischen Briefe* wird gerade durch die Widersprüche erreicht, die in referentielle Unbestimmtheit münden. Jegliche Inhalte aber – ob philosophisch, politisch oder ästhetisch – werden gleichzeitig, gleich-gültig und gleichwahrscheinlich in der Schwebelage gehalten und dienen letztlich bloß dazu, ein unendliches Stoff- und Formenreservoir im Sinne einer »erfüllten Unendlichkeit« anzulegen. Der Fokus der *Briefe* richtet sich dabei eher auf die eigene Form, die diesen reichhaltigen Pool von Möglichkeiten als Medium nutzt, um das Ästhetische, das nicht bestimmt werden darf, nur mithilfe des eigenen literarischen Sinnprozessierens im Text selbst als *Bestimmbares* hervorbringen zu können. Alle im ersten Analyseteil herausgearbeiteten ›dekonstruktiven‹ und literarischen Strategien des Textes können dabei derselben Funktionalität zugeordnet werden, allen bestimmten Sinn in bestimmbar, zirkulierenden und prozessierenden Sinn ›aufzuheben‹.

Die *Ästhetischen Briefe* erfüllen insofern auf einer höheren Ebene ihre eigenen textinternen Gesetzmäßigkeiten, indem sie diese paradoxerweise gleich-

29 Vgl. zur Häufigkeit dieser Begriffe das Kapitel *Textuelle und paratextuelle Kommentare und Metakomentare*.

30 NA 20, S. 359 (15. Brief).

31 Vgl. Anm. 116, Kap. 4.

zeitig brechen müssen, gerade im Hinblick darauf, dass die Bedingung der Seinsmöglichkeit des Ästhetischen und seiner adäquaten Reflexion nur in der Kunst und Literatur zu finden ist.

Wie auch immer man es nennen möchte, *ästhetische Kunst, Literatur, Literaturarizität oder Literarästhetisches*, zeichnet sich aus dieser Perspektive 1. durch Selbstreflexivität des eigenen Sinnprozessierens zwischen Selbstreferenz und Referenz in selbstbezüglichen Kommentaren und Metakomentaren aus³², 2. durch *erwartbare Unerwartbarkeit* aufgrund von Rücknahmen von Formentscheidungen innerhalb eines Textes und Erreichen von referentieller Unbestimmtheit, 3. durch Mehrfachanschlussfähigkeit aufgrund von potentiell Bestimmungsreichtum, 4. durch die Selektion von Paradoxien und anderen prozessualen Sinnformen bzw. durch Demaskierungen des fiktionalen Sinns. Alle diese Formen und Weisen der Erzeugung des Literarischen wenden die *Ästhetischen Briefe* konsequent an.

6.4 Ästhetisches Wissen ›durch‹ die Kunst

Wissen und seine Ordnungen kann, wie bereits dargelegt wurde, auch in literarischen Texten verwaltet werden. Es kann innerhalb der Kunst auch um die Kunst selbst gehen, als Thema und als Wissen über die Kunst oder über das Wissen selbst.³³ Durch die Einbindung prozessualer Wissensformen und Denkfiguren drückt sich bei den *Ästhetischen Briefen* eher ein indirektes oder implizites Wissen *durch* das Ästhetische selbst bzw. die Kunst aus. Wirkungen der Kunst lassen sich über ihre Effekte von Präsenz eher ›spüren‹, ›wahrnehmen‹ und ›erfahren‹, als dass sie in einer theoretischen und konstativen Sprache beschrieben werden können – ›Wahrnehmung‹ und ›Erfahrung‹ sind außerdem typische traditionelle Wirkungsfelder des Ästhetischen.

32 Vgl. zu einer Definition von *Literatur* als »diejenige Sprachverwendung«, »die ihre Selbstreferenz zur Schau stellt, also darauf aufmerksam macht, wie gesagt wird, was gesagt wird« Niels Werber: *Der Cyberspace als Medium der Literatur? Zur semantischen Tradition der Entdifferenzierung und der Technik der Literatur*. In: *Diss.Sense, Konstanz 1999* (www.diss.sense.uni-konstanz.de/lesen/werber.htm).

33 »Auch die Kommunikation über Kunst findet als Kunst in der Kunst statt.« (Niels Werber: *Kunst ohne Künstler. Paradoxien der Kunst der Moderne*. In: Martin Hellmold/Sabine Kampmann/Ralph Lindner/Katharina Sykora (Hg.): *Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst*. Bonn 2003, S. 149-162, S. 155).

Die *Performativität* des Ästhetischen, das sich in einem ›Durch‹ von literarischen Strategien zeigt, kann nach Mersch als dritte Kategorie der *Epistemologie des Ästhetischen* charakterisiert werden.³⁴

Dieses Wissen des Ästhetischen wird nicht in einem »über« im Sinne einer theoretischen oder philosophischen »Forschung-über« vermittelt, sondern in einem »durch« (ästhetischer und künstlerischer Praktiken) präsentiert und gleichzeitig ›performed‹. Die Tatsache, dass Dieter Mersch gleich eine dreifache Kategorisierung des Ästhetischen vornimmt, mag als Beleg dafür gelten, dass das Ästhetische (als System) sich aufgrund seiner uneinheitlichen Voraussetzungen und Bestimmungen seit dem 18. Jahrhundert und bei seinen Beobachtern bis heute durch eine Unentschiedenheit auszeichnet, welche Elemente es tatsächlich konstituieren (philosophische, ästhetische, artifizielle, literarische....Elemente), wie im Kapitel über die historische Herleitung des Begriffs des Ästhetischen gezeigt wurde. Von dieser Warte aus betrachtet, findet die hier vorgenommene Einordnung des Ästhetischen in den *Ästhetischen Briefen* Schillers unter das System der Kunst und Literatur weitere Unterstützung.

6.5 Historischer Kontext und Umgang mit »referentiellen Zeichen«

Die Untersuchung der formallogischen Strukturen und Denkfiguren wie das Paradoxon, die Wechselwirkung, der Widerspruch und der tautologische Zirkel und ihrer Funktionalität in der vorliegenden Studie legitimiert sich dabei nicht nur vor dem Hintergrund, dass diese aufgrund avancierter Formalisierungsmöglichkeiten die einzige beschreibbare Ebene des Ästhetischen in den *Ästhetischen Briefen* darstellen, sondern auch im Horizont ihrer zu jener Zeit üblichen sprachlichen, logischen, wissenschaftlichen und philosophischen Verwendungsweisen und Funktionen im Entstehungskontext der *Ästhetischen Briefe*. Die spezifischen Funktionen und die Bedeutungen dieser Denkfiguren in den *Ästhetischen Briefen* gewinnen hier in der Abgrenzung von ihren konventionellen Verwendungen und diskursiven Redeweisen in den genannten Kontexten des 18. Jahrhunderts Kontur. Als historische und empirische Texte aus dem engeren und weiteren Lektürehorizont Schillers wurden zu diesem Zweck Fichtes und Sulzers Arbeiten hinzugezogen, um beurteilen

34 Vgl. Mersch: *Epistemologien des Ästhetischen*, S. 57ff.

zu können, auf welche Art Schiller auf die beiden Quellen referiert. Besonders die eingehende Betrachtung von Fichtes philosophischen Grundannahmen und Theoremen in seiner *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* legitimiert sich in Anbetracht der Tatsache, dass die explizite und exakte Zitierung seines Werks in einer Fußnote ein tatsächliches »referentielles Zeichen« (Paul de Man) in den *Ästhetischen Briefen* darstellt. Auch drei weitere Referenzen – die Begriffe der *Bestimmbarkeit*, der *Vereinigung* und der *Wechselwirkung* – entstammen, wie schon erläutert, ursprünglich der konzeptuellen Feder Fichtes.

Die Frage ist, wie man im Rahmen dieser Studie, die die *Ästhetischen Briefe* als literarischen Text einstuft, mit diesen expliziten Referentialisierungen in Schillers Text umgeht. Zuerst sei mit Paul de Man noch einmal daran erinnert, dass das Faktum referentieller Zeichen in Anbetracht einer Überdetermination des Textes nicht unbedingt dem fiktiven Kunstcharakter widerspreche.³⁵ Das zweite Argument gegen seine faktuale Lesart zielt auf ein Spezifikum der *Ästhetischen Briefe*: Es handelt sich eben um die hier dargestellte Tatsache, dass alle Asymmetrisierungen wie Referentialisierungen und Externalisierungen dem paradigmatischen Generator des Ästhetischen zum Opfer fallen. Alle Referenzen werden auf diese Weise vom die gesamten *Ästhetischen Briefe* umfassenden Prinzip des Sinnprozessierens (in der Form der prozessualen Denkfiguren) »vertilgt«. In einem bereits zitierten Kommentar äußert sich »Schiller« oder der textinterne Briefautor ausdrücklich zum Umgang mit Referenzen in seinem Text:

Diese Briefe sind wirklich geschrieben; an Wen? thut hier nichts zur Sache, und wird dem Leser vielleicht zu seiner Zeit bekannt gemacht werden. Da man alles, was darinn eine lokale Beziehung hatte, für nöthig fand zu unterdrücken, und doch nicht gern etwas anders an die Stelle setzen mochte, so haben sie von der epistolarischen Form fast nichts als die äussere Abtheilung beybehalten; eine Unschicklichkeit, welche leicht zu vermeiden war, wenn man es mit ihrer Aechtheit weniger streng nehmen wollte.³⁶

Der Kommentar dementiert eine tatsächliche Relevanz von referentiellen Bezügen in seinem Text. Er schreibt von der »nöthigen« Unterdrückung *aller* re-

35 Vgl. de Man: *Ästhetische Formalisierung*, S. 225ff. und beispielsweise zur Kant-Referenz in den *Ästhetischen Briefen* vgl. das Kap. *Die Trope des »Beweises«*. Schiller schreibt beispielsweise im 20. Brief über die *bloße Bestimmbarkeit*, ohne ausdrücklich den Fichte-Bezug kenntlich zu machen.

36 NA 21, S. 243. Dies ist ein Kommentar aus den *Horen* (1795, erster Jahrgang, erstes Stück), der von Schiller herausgegebenen Monatsschrift.

ferentiellen Bezüge, aber *zugleich* von ihrer beibehaltenen Anwesenheit, denn sie bleiben an ihrer für sie vorgesehenen Stelle in den Briefen stehen. Sie sind der ›Form‹ in diesem Zitat ausdrücklich untergeordnet; d.h. sie dienen nur als Stoff für den Formgewinn, um deren Charakter der ›Aechtheit‹ nicht zu ›vermeiden‹, sondern im Gegenteil diesen Effekt von Authentizität kunst- und absichtsvoll einzusetzen.

6.6 Unterschiede im Umgang mit Widersprüchen bei Fichte und Schiller

Der Rekurs auf die historische Situation der Differenzen im 18. Jahrhundert sowie der Umgang mit diesen in der Zeit Schillers bzw. vor ihm, hier exemplarisch bei Fichte und Sulzer, ist für die vorliegende Arbeit von hoher Relevanz, um vor dieser Folie den Umgang mit Differenzen in seinem Text einordnen und adäquat bemessen zu können. Hier war es außerdem wichtig, Schillers Quellen für seine sprachlichen und begrifflichen Konzepte der Wechselwirkung, des Widerspruchs, des Zirkels und des Paradoxons aufzudecken.

Und zwar zeigte sich in einem empirischen Teil der vorliegenden Studie, dass in den ihn umgebenden philosophischen und wissenschaftlichen Texten, die er nachweislich kannte bzw. studiert hatte, sinnprozessierende Denkfikturen wie der Widerspruch und auch das Paradoxon unter allen Umständen asymmetrisiert und entparadoxiert werden müssen. Sowohl Fichte als auch vor ihm Sulzer weisen, wie gezeigt werden konnte, in beiden Texten explizit und sehr häufig auf dieses unumstößliche wissenschaftliche Prinzip des ›Hebens‹ von Widersprüchen in allen aufgestellten Sätzen und Beweisen hin. Es gilt ihnen als ein allererstes und oberstes Prinzip des wissenschaftlichen und philosophischen Argumentierens und Publizierens. Es ist eine strenge formal-wissenschaftliche Verfahrensweise, die eingehalten werden muss, damit wissenschaftliche Thesen, Argumentationsgänge und Beweissätze vor einem wissenschaftlichen und philosophischen Publikum überhaupt Geltung erlangen. Man kann den Unmut der Zeitgenossen Schillers unter diesem Aspekt nur zu gut verstehen, wenn er die Erwartungen an ein wissenschaftliches und philosophisches Arbeiten und dessen disziplinäre Gepflogenheiten sowie streng einzuhaltenden Gesetzmäßigkeiten nicht nur nicht einhielt, sondern überdies den Anschein machte, sie bewusst brechen zu wollen. Allein aufgrund seiner Stellung und allgemeinen Anerkennung ließ man ihm dieses nur zähneknirschend ›als Philosophie‹ durchgehen, obwohl sich Schiller in

seinen Kommentaren im Text und Metakomentaren sogar prinzipiell und sehr poetisch gegen eine solche Einordnung aussprach. Dass das Ganze in seinen siebenundzwanzig Briefen als Dichtung verstanden werden sollte, das sollte und konnte sein Text aber nur selbst vermitteln.

Auf der Bühne ihrer vorgespielten philosophischen Authentizität und im Medium von ›Briefen‹ werden Gesetzmäßigkeiten der Logik und ihr gleichzeitiges Unterlaufen zur Schau gestellt. Auch scheinbar philosophische Begriffe oder Formulierungen nach wissenschaftssprachlichem Muster sowie Versatzstücke logischer deduktiver und induktiver Argumentationsstrukturen spiegeln sich, wie im Anschluss an das Kapitel zu Fichte und Sulzer gezeigt wurde, zu Hauf in den als »philosophisch« bezeichneten Briefen und bieten einen authentisch wirkenden Realitätsbezug auf existente philosophische ›Vorlagen‹ seiner Zeit. Alle Aussagen des Textes verwickeln sich aber konsequent in Widersprüche und selbstbezügliche Paradoxien oder die Begriffe weisen Uneindeutigkeiten und uneinheitliche Verwendungen auf.

In Schillers Text steht aber an keiner Stelle explizit, dass ein vom ›Kommentator‹ festgestellter Widerspruch in der eigenen Argumentation des Textes tatsächlich ›gehoben‹ oder ein Paradoxon aufgelöst wird. Der interne ›Autor‹, ›Kommentator‹, ›Erzähler‹ oder ›Briefeschreiber‹ weiß, dass Widersprüche, Zirkel, Wechselwirkungen und Paradoxien im Text angelegt sind, ›erzählt‹ in einem munteren Ton mehrfach von ihrer Existenz, aber nicht von ihrer tatsächlichen Auflösung. Eine Frage wie die nachfolgende präsentiert sich aufgrund dieser Tatsache als eher rhetorisch gemeint: »Wie heben wir nun diesen Widerspruch?« Das Auflösen des Widerspruchs bleibt aber aus oder verwickelt sich in einen neuen Widerspruch.³⁷ Die *Ästhetischen Briefe* verweisen nur auf die ähnliche Formulierung ›aufheben‹ – wie das ›Aufheben‹ der Bedeutung zweier Komponenten bei einer Wechselwirkung in ihrem Dritten, der ›Schönheit‹, – aber fügen diesem ›Aufheben‹ zunächst eine Zweideutigkeit hinzu. In der Umdeutung dieses Begriffs von seiner Verwendung durch Fichte als ›Ausmerzen‹ und ›Eliminieren‹ (von Widersprüchen) in ein ›Bewahren‹ bei Schiller werden die Widersprüche und widersprüchlichen Differenzen beibehalten und dienen dem Ästhetischen als wechselwirkender ›Stoff‹. Der Text kommentiert zwar: »(welches einen offenbaren Widerspruch enthält)« oder etwas »erscheint« »paradox« oder »als Paradoxon« bzw. als Frage formuliert »Aber ist hier nicht vielleicht ein Zirkel?« und »Wie heben wir diesen Widerspruch?« Diese expliziten Kommentare präsentieren sich als ein

37 Vgl. auch Zelle: Über die ästhetische Erziehung des Menschen, S. 426.

rhetorisches und selbstreflexives Verweisen auf das Faktum, dass Widersprüche, Paradoxien und (argumentative) Zirkel in den *Ästhetischen Briefen* vorhanden sind. Ihre Auflösung oder zumindest eine explizite und ernst gemeinte Absichtserklärung, diese im Sinne von philosophischer oder wissenschaftlicher Wahrheitsfindung aufzulösen, bleibt aber aus. Die Frage nach dem ›Heben‹ von Widersprüchen bleibt auf diese Weise rein rhetorisch und ohne Erwartung einer Antwort.

Dies gilt aber der vorliegenden Arbeit als *das* zentrale Argument, warum die *Ästhetischen Briefe* sich selbst nicht als philosophischer Text verstehen. Denn der Text belässt die Widersprüche unaufgelöst und paradox; er entparadoxisiert nicht, im Gegenteil: Er überführt Bestimmtes wieder zurück in Unbestimmtes! Und er prozessiert die dadurch frei werdenden Sinnüberschüsse (den ›ästhetischen Überfluß‹) performativ als ›ästhetische Kunst‹, und zwar gemäß der eigenen literar-ästhetischen Vorgaben, wie er sie selbst im 15. und 18. Brief beschreibt.

Schiller betreibt also *nicht* Philosophie wie Fichte und Sulzer, sondern er macht etwas anderes, vollkommen Gegenteiliges. Indem er sich von dem wissenschaftlichen und streng einzuhaltenden Grundsatz der Vermeidung von Widersprüchen, Paradoxien, Wechselwirkungen und argumentativer Zirkel distanziert und diese in ihrer sinnprozessierenden Form belässt, erhalten diese den Status von (dreiwertigen) Figuren und Tropen, die den literarischen Charakter der ›ästhetischen Kunst‹ in den *Ästhetischen Briefen* enthüllen. Das Ästhetische in den *Briefen* lassen die Präsenz-Effekte (Roland Barthes) dieser (dreiwertigen) Tropen als eine literarische Fiktion seiner selbst performativ aufscheinen.

Referenz wird zwar im Falle des Ästhetischen gefordert, doch als prozessierender und zirkulierender Sinn, dessen Referenz stets in die Richtung der Ambivalenz zwischen Referenz und Selbstreferenz verschoben ist. Alles, auch alle philosophischen und wissenschaftlichen Referentialisierungsmöglichkeiten dürfen gleichwertig neben allen anderen Stoffen in der Kunst verhandelt werden. Schiller gelten die diskursiven Formen von Wissenschaft und Philosophie nur als ›Stoff‹ und er spielt mit ihnen, um aus ihnen literarische Formen zu gießen.

Schillers Version eines tropologischen ›Beweises‹ ironisiert und persifliert ein wissenschaftliches Beweisverfahren, wie es noch von Fichte praktiziert wird. Dass diese Ironisierung insbesondere auf die Beweissätze in der *Wissenschaftslehre* abzielen könnte, lässt sich aber im Rahmen der vorliegenden Studie nicht hinreichend klären. Die expliziten und irreführenden referenti-

ellen Verweise auf Fichte sowie die an Fichtes Formulierungen sehr nah angelehnten Sätze in den *Ästhetischen Briefen* zeugen von der Wahrscheinlichkeit einer solchen Vermutung. Diese Überlegung, ob Schillers fiktive Briefe tatsächlich Fichtes Beweise und aufgestellten Sätze meinen, die sie literarisch überformen, wäre genauer zu untersuchen. Ein Vergleich der teilweise überaus ähnlichen und augenscheinlich fast gleichen Sätze und Satzkonstruktionen ergäben dafür höchstwahrscheinlich reichliches Untersuchungsmaterial.³⁸

Auch der philosophisch-wissenschaftliche Kommentar, der das ›Heben‹ von Widersprüchen in der eigenen wissenschaftlichen Argumentation begleitet und mitkommentiert, wie es bei Fichte an mehreren Stellen zu lesen ist, wird von Schiller mitsamt seines wissenschaftlichen Vokabulars übernommen, wie das bereits hier dargelegte ›Widersprüche heben‹, dessen tatsächliche Umsetzung dann aber fehlt. Der unterschiedliche und das Vorgehen im Text mitreflektierende Kommentar ist außerdem ein weiterer wichtiger Hinweis dafür, dass es sich bei den *Ästhetischen Briefen* um einen eher literarischen Text handelt. Denn der Kommentar und der selbstreferentielle Metakommentar in diesem Text unterscheidet sich erheblich vom wissenschaftlichen und philosophischen Kommentar dadurch, dass er nicht weiter die Rolle der unhintergehbaren Kontrollinstanz der wissenschaftlichen und wissenschaftssprachlichen Verfahrensweise übernimmt und stets das Gesetz der Widerspruchsfreiheit anzuwenden bemüht ist. Er entpuppt sich und inszeniert sich selbst als eine Art Spieler, mal als Wissenschaftler, mal als Zuschauer, dann wieder als Leser oder als Künstler bzw. Dichter, dem strenge wissenschaftliche Verfahren im Grunde einerlei sind und dem es nur um den ästhetischen Formgewinn innerhalb literarischer Zeichen geht und diesen selbstbezüglich mitreflektiert.

Im Gegensatz zu Fichte, der aufgrund seiner eigenen Forderung nach Widerspruchsfreiheit in wissenschaftlichen Argumentationen das Prinzip der *Wechselwirkung* letztlich *ad acta* legt, wird das entstehende paradoxe und prozessierende ›Sinnproblem‹, das durch die Annahme von Wechselwirkungen verursacht wird, in den *Ästhetischen Briefen* verwaltet sowie ansatzweise operationalisiert (Schiller spricht von ›Operationen‹) und als differenzenaufsprengendes paradoxe Potential performativ und produktiv zur Genesis des Äs-

38 Ein Beispiel: Fichtes ›Zuschauer‹ wird von Schiller in der Form eines impliziten Lesers übernommen. Die *Ästhetischen Briefe* lassen sich teilweise wie eine theatralische Version des Fichteschen Textes lesen.

thetischen im Text genutzt: Im Prozessieren der paradoxen Sinnüberschüsse, die bei einer Wechselwirkung unweigerlich mitproduziert werden, performiert sich das Ästhetische als ›ästhetischer Überfluß‹ und als ›ästhetische Kunst‹ selbst. Insofern transformieren und übertreffen die *Ästhetischen Briefe* die *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, als sie die zweiwertigen ›Sinnkonstellationen‹ (Emilio Acosta) Fichtes in Richtung einer dreiwertigen Sinnkonstellation des Ästhetischen aufgrund ihrer strategischen Nutzung dieses differenzenaufsprenghenden Potentials prozessualer Denkfiguren (wie Wechselwirkung und Paradoxon) öffnen. Schiller erhebt gar nicht den Anspruch, diese um jeden Preis auflösen oder entparadoxieren zu wollen, sondern nutzt sie als neue Formen der Erkenntnis innerhalb der Kunst.

Der berühmte Ausdruck, dass die ›Form den Stoff vertilge‹, was im Übrigen das »eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters«³⁹ darstelle, erhält dadurch eine ganz wörtliche Bedeutung: alle inhaltlichen ›Stoffe‹ wie referentiellen (philosophischen, wissenschaftlichen und politischen...) Bezüge werden in den *Ästhetischen Briefen* durch die ›logische‹ Form des Paradoxons (bzw. der Wechselwirkung) ›vertilgt‹. Indem der Text *praktiziert*, was er beschreibt, indem er also in *paradoxaler Form* konstituiert ist, weist er sich selbst als *ästhetische Kunst* aus.

Dem von Gotthard Günther festgestellten »Reflexionsüberschuss«, was den Befund eines *reflexionslogischen* und semantischen Mehrwerts aufgrund von anfallenden überschüssigen Sinnprozessen bei Paradoxien und Wechselwirkungen ausdrückt, entspricht der bei Schiller ganz ähnlich formulierte »Ueberfluß« an dem Stoffe, der bei ihm das Ästhetische ausdrückt. Das Entstehen dieser überschüssigen und ›überflüssigen‹ Sinnprozesse wird, wie im Kapitel *Historische Vorüberlegungen II* beschrieben, aber gerade durch einen zweiwertigen Umgang mit Differenzen beispielsweise aufgrund von transzendentalen Prämissen ausgelöst. Diese problematischen Implikationen können von einer der zweiwertigen aristotelischen Logik verhafteten Philosophie nicht mehr bearbeitet werden. Denn während Fichte und im Anschluss daran Hegel die problematische duale Polarität mit synthetischen und dialektischen Relationen zu überwinden (ver)suchen, was aufgrund des dabei entstehenden und nicht weiter auflösbaren ›Reflexionsrests‹ nach Gotthard Günther aber ein vergebliches Unterfangen darstellt, überwindet Schiller *avant la lettre* die logischen Probleme von Differenz und Dualität, indem er dieses Überschussprodukt als ästhetisches und epistemologisches

39 NA 20, S. 382 (22. Brief).

Potential begreift und in seinen unendlichen sinnprozessierenden Schleifen in der Kunst erscheinen lässt.

Indem Schiller diese prozessualen Sinnformen und Denkfiguren mit gestalterischem Kalkül in seine Texte einbindet, kann man ihn zu Recht als einen ›Denker‹ im Übergang von der Dualität zur Triplizität begreifen.⁴⁰ Es ist aber nicht Philosophie, was er macht, denn aufgrund der Orientierung der Philosophie an einer zweiwertigen Logik wird sein Text nicht verstehbar, wie es im folgenden Zitat von Fichte deutlich wird:

Ich muß alles von Ihnen erst übersetzen, ehe ich es verstehe; [...] Ihre philosophischen Schriften sind gekauft, bewundert, angestaunt, aber, soviel ich merke, weniger gelesen, und gar nicht verstanden worden; [...].⁴¹

6.7 Die *Ästhetischen Briefe* als Zeugnis der Kunst und ihres epistemologischen Potentials

Aufgrund der bisherigen Beobachtungen und Argumente kann man die Schlussfolgerung ziehen, dass sich die *Ästhetischen Briefe* als Selbstzeugnis einer neueren Entwicklung der (ästhetischen) Kunst am Ende des 18. Jahrhunderts lesen lassen, indem sie prozessuale und paradoxe Sinnformen und Praktiken wählen und ihr epistemologisches Potential auf diese Weise von demjenigen der Philosophie abgrenzen.⁴²

Der Umgang mit diesen Denkfiguren in beiden Systemen ist unterschiedlich: Operiert das System der Philosophie mit asymmetrisierenden und entparadoxierenden Formen des Sinns, so konstituiert sich die Kunst bzw. die Literatur über den strategischen Einsatz von paradoxen und sinnprozessierenden Formen, anschaulich dargestellt und exemplifiziert in den *Ästhetischen Briefen*, die sich über dieses spezifische Verfahren als Kunst in Kunst sowohl konstituieren als auch performieren und eben auf diese Weise ihre Identität eher im Bereich des kunstvollen und literarischen Schreibens inszenieren.

40 Wolfgang Welsch sagt resümierend über die von Schiller ›skizzierte Ästhetik‹ in den *Kallias-Briefen*: »Sie überwindet den modernen Dualismus«. Welsch: Schillers Ästhetik neu betrachtet, S. 447.

41 NA 35, S. 232, zit.n. Luserke-Jaqui: *Friedrich Schiller*, S. 215.

42 Vgl. zu den diversen sich zunehmend voneinander unabhängig entwickelnden Wissenskulturen im 18. Jahrhundert Schneider: *Kulturen des Wissens*.

Ein lockerer Konnex zwischen beiden Systemen ist in der in den *Ästhetischen Briefen* dargestellten Möglichkeit gegeben, dass philosophische und wissenschaftliche Inhalte Einzug in die Kunst halten können, aber bloß insofern sie »Stoff« für die mindestens dreiwertigen und prozessierenden Sinnformen in der Kunst liefern. Es sind zwar Wechselwirkungen zwischen den philosophischen Inhalten und den literarischen Formen möglich, aber letztlich dominieren und »vertilgen« die sinnprozessierenden literarischen Formen alle (philosophischen) Inhalte. Die *Ästhetischen Briefe* können daher als ein Schwellentext der modernen Kunst bezeichnet werden, der die epistemologischen Dynamiken zwischen dem System der Kunst und anderen Systemen (wie Wissenschaft, Philosophie, Logik, Mathematik, Anthropologie usw.) ihrer Zeit innerhalb der Kunst spiegelt und die miteinander wechselnden Verhältnisse reflektiert. Die Dominanz des Dichtungs- und Kunstaspekts in den *Ästhetischen Briefen* gewinnt aufgrund der Beobachtungen und Ergebnisse dieser Studie eine höhere Plausibilität.

Ästhetisches Wissen kann eben auch in der Kunst, *durch* die Kunst oder als Kunst zum Ausdruck kommen. Im schon zitierten Kommentar Schillers äußert er sich in eben diese Richtung, es sei

nicht hinreichend, Philosoph zu seyn; man muß die Kunst selbst ausgeübt haben [...]. Eine ziemlich lange Ausübung der Kunst hat mir Gelegenheit verschafft, der Natur in mir selbst bei denjenigen Operationen, die nicht aus Büchern zu erlernen sind, zuzusehen.⁴³

In diesem Zitat versteht Schiller sich selbst nur als »Zuschauer« dessen, was an Wissen in der Kunst zum Ausdruck kommen kann. Er nennt dieses Wissen der Kunst zwar explizit und formalisierend »Operationen« – diese können aber eben nicht in einer entparadoxierenden und widerspruchsfreien sowie differenzorientierten und differenzierenden Sprache der Philosophie beschrieben werden. Nur durch die Kunst selbst kann man sich diesem unaussprechlichen Wissen annähern und dieses beobachten: durch die »ziemlich lange Ausübung der Kunst« eines erfahrenen Kunstpraktizierenden einerseits und in einem Prozess der Selbstreflexion andererseits, der die Anwendungen dieser Operationen in der Kunst synchron begleitet.

Im Falle des Ästhetischen verweist Paul de Man ähnlich wie Dieter Mersch auf ein epistemologisches »Problem«, indem er das Ästhetische als eine *Verbin-*

43 Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, S. 128.

«*Verbindung zwischen Trope und Epistemologie*»⁴⁴ hinstellt oder auf das Ästhetische als eine »Verbindung zwischen ästhetischen und mathematischen (und epistemologischen) Diskurs«⁴⁵ rekurriert. Schiller selbst referiert auf seine *Ästhetischen Briefe* als »mathematisch geschlossene« Konstruktion, d.h. eine den eigenen formalen Prinzipien treue Gesamtkonzeption, und nicht etwa als etwas Fragmentarisches oder theoretischen Anforderungen gegenüber Problematisches. Sein höchst avancierter Umgang mit dem Differenzen aufsprengenden Potential der logisch problematischen Denkfiguren in seiner Zeit, den Ansätzen ihrer Formalisierung und die Nutzung ihres sinnprozessierenden Potentials für epistemologisch-ästhetische Themen und Probleme innerhalb der Literatur geben der eigenen Einschätzung seines Textes Recht.

So spiegelt sich in den *Ästhetischen Briefen* »als Literatur« die ästhetische Reflexion der Differenzproblematik in logischen, mathematischen und wissenschaftlichen Zusammenhängen am Anfang einer modernen Entwicklung der Wissenskulturen im 18. Jahrhundert in der Kunst. Beispielsweise wird die historisch bis zum französischen Materialismus zurückreichende und kulturübergreifende Materie/Stoff-Form-Differenz⁴⁶ in allen möglichen Formen von Schiller durchgespielt, von der Wechselwirkung, über die hierarchisierte Dominanzbeziehung zur paradoxen Beziehung; der Status bzw. der Modus dieser Differenz scheint sich verändern lassen zu können – womit wir es vielleicht mit dem Phänomen einer Art »Transdifferenz«⁴⁷ zu tun hätten. Das epistemologische Potential der jeweiligen experimentellen Differenzbildungen kommt auf diese reflektierende Weise der Kunst zum Vorschein: Beispielsweise ist das epistemologische Potential einer Wechselwirkung in der Literatur demjenigen einer asymmetrisierenden synthetischen und dialektischen Hierarchiebildung wie in der Philosophie Fichtes oder im Anschluss Hegels vorzuziehen, lässt es doch alle Stoffe als gleich wahrscheinlich und das Ästhetische als *Bestimmbares* erscheinen.

44 De Man: *Ästhetische Formalisierung*, S. 208.

45 De Man: *Ästhetische Formalisierung*, S. 212.

46 Zum Beispiel vgl. zu Schillers Konzept des Influxionismus Neubauer: *On Mechanism, Materialism, and the young Schiller and Alcandre: Médecine et écriture dramatique*. *Influxus* bezeichnet die Wechselwirkung zwischen Leib und Seele oder zwischen Körper und Geist. Es wäre interessant, einmal genauer zu überprüfen, inwieweit Schillers Modell der Wechselwirkung bereits in seinen früheren Schriften angelegt ist und zum Ausdruck kommt.

47 Zum Konzept »Transdifferenz« vgl. Anm. 61.

Schiller löst also die theoretischen und logischen Probleme von Dualität und der Differenzproblematik kreativ mit der Figur der Wechselwirkung, deren Potential er für die Literatur erkennt. Die logische Nähe der von Schiller konstatierten Wechselwirkung von Stoff/Form sowohl zum Paradoxon als auch zur Luhmannschen Unterscheidung von Medium/Form erwies sich in der vorliegenden Arbeit für eine genauere Analyse des Potentials beider logischen Strukturen als nützlich.⁴⁸ Denn der wechselseitigen Luhmannschen Beziehung zwischen Medium und Form ähnlich beschreibt Schiller die Wechselwirkung in seinen *Ästhetischen Briefen*, dass »ohne Form keine Materie, ohne Materie keine Form«⁴⁹ sein kann und dass »[b]eyde Principien [...] einander also zugleich subordiniert und coordiniert«⁵⁰ sind. Wenn man die Stoff-Form-Differenz in die Luhmannsche Operationalisierung der Begriffe Medium und Form übersetzte, könnte es zu folgenden Überlegungen kommen: Der Status von Sinn innerhalb des Bereichs des Ästhetischen und der Kunst kann zwar temporäre Medium-Form-Kopplungen annehmen, je nachdem, mit welchen Kontexten er gepaart wird, in deren Medium er als aktualisierte Form erscheint, jedoch verweist er selbstreflexiv stets auf den Modus der Medialität dieser temporären Differenz und Differentialität mithilfe derselben Differenz. Der (ästhetische bzw. literarische) Text verweist damit auf sein unbestimmbares Referenzmedium. Ein Blick in die Zukunft, in unsere heutige Gegenwart zeigt, dass die bis heute andauernde daran anschließende Entwicklung der Differenzen dazu führt, dass Paradoxien im Sinnverstehen normal integriert sind:

48 Die Medium-Form-Differenz schließt modern an weit zurück reichende traditionelle abendländische Unterscheidungen wie Stoff/Form bzw. Inhalt/Form oder auch Materie/Form an und könnte daher äußerst produktiv zur Beschreibung kultureller Transfer- sowie ästhetischer Sinnprozesse verwendet werden. Vgl. zu Medium und Form Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 190ff. Vgl. auch Werber zur Darstellung von Sinn mit der Medium-Form-Differenz: Ders.: *Luhmanns Medien*. Vgl. zu einer literaturwissenschaftlichen Anwendung dieser Differenz auf Schillers dramatische Texte Niels Werber: *Technologien der Macht. System- und medientheoretische Überlegungen zu Schillers Dramatik*. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*. Hg. Wilfried Barner, Walter Müller-Seidel und Ulrich Ott. 40. Jahrgang 1996, S. 210-243.

49 NA 20, S. 348 (13. Brief).

50 NA 20, S. 348 (13. Brief).

[M]an nimmt sie nicht mehr wahr als auszurottende Widersprüche und Paradoxien, man zieht sie vielmehr heran als Generatoren fürs weitere Entfalten (des Beobachtens, des Formens, des gesellschaftlichen Prozessierens).⁵¹

Schillers Lösung differenztheoretischer Probleme könnte sogar heutige ästhetische und differenztheoretische Ansätze betreffen: Das Ästhetische und sein Sinnprozessieren in der Literatur, wie Schiller es versteht, so könnte man annehmen, ist das Resultat eines textinternen Signifikations- und Übersetzungsprozesses und erscheint als ein Konglomerat an synchron evozierten Bedeutungen oder an diachron evozierten Bedeutungsresiduen, die alle im gleichen Moment aufscheinen.⁵² Im Horizont einer drei- bis mehrwertigen Logik wäre folgendes Szenario vorstellbar und repräsentierbar: Ein mögliches und denkbare Spektrum an Bedeutungen zwischen dem Zeichen und seinem genauen Gegenteil, seiner Negation, leuchtet ›zwischen‹ der paradoxen Unentscheidbarkeit ähnlich einer Oszillation prozessierend auf. ›Dazwischen‹ meint den Raum, wo für gewöhnlich ein gerader Trennstrich die Grenze einer Differenz markiert.⁵³ Durch das semantische Verwebungssystem aller Signifikanten miteinander in den *Ästhetischen Briefen* und ihre ständigen Verschiebungen und Transformationen, deren Bedeutungen sich dadurch der (Be-)Greifbarkeit entziehen, lässt der Text ein oszillierendes Spektrum an (unendlich) möglichen Bedeutungen bzw. eher Bedeutungsbruchstücken oder

51 Ternes: Exzentrische Paradoxie, S. 53.

52 Ein ähnliches Modell bietet die Theorie von Medium-Form-Verschachtelungen, die Medien in Formen übersetzt, die wieder als Medien für Formen dienen (ein stark vereinfachtes Schema, was komplizierter noch durch selbstbezügliche Form der Form etc. wird). Die immer komplexeren Verschachtelungen, tragen die Resultate ihrer permanenten Transfers bzw. Verschiebungen, Verlagerungen, Übertragungen und Übersetzungen in immer ›größerer Last‹ auf der ›Seite‹ des Mediums mit sich. Diese ›Last‹ in der unbestimmten Negativität ist dennoch bestimmbar, als Residuen, als ›Stoff‹, als ›Material‹, als ›Präsenz‹ oder als ›Spur‹. Dies könnte ein Modell für Übersetzungsprozesse schlechthin bereitstellen.

53 Vgl. Publikationen, die dieses ›Zwischen‹ für die Beschreibung der Kunst und ihrer ästhetischen Strukturen und Erfahrungen thematisieren und problematisieren und das sogar im Titel bereits kenntlich machen, wie z.B. Gertrud Koch/Christiane Voss (Hg.): *Zwischen Ding und Zeichen. Zur ästhetischen Erfahrung in der Kunst*. München 2005. Dort wird auch auf die Möglichkeit des Theoretischen *in der Kunst* hingewiesen: einer Art ›Theorie der Kunst‹ selbst, die aber untrennbar von ihrer *Wirkung* als Kunst ist. In diesem Zusammenhang wird Derrida zitiert, von ihm stammt die Formulierung der »Grundbestimmung einer Kunst, die ›noch nicht ganz Zeichen‹, ›aber auch kein Ding mehr‹ ist« (ebd. S. 17).

-teilchen von dem einen ›Ende‹ der Differenz, der einen Seite, und ihrem anderen ›Ende‹, ihrem genauen Gegensatz, prozessierend sichtbar werden. Die zweiwertige paradoxe ›Differenz‹ zeigt aus Sicht dieser Darstellung, dass sie ein mögliches, dazwischen prozessierendes Bedeutungsspektrum nur auf die beiden äußersten Pole oder Extreme zusammenfasst.⁵⁴ Ähnlich formuliert es Gotthard Günther, der als das Problem aller zweiwertigen Logik die ausschließliche Dualität der Position und ihrer Negation beschreibt, die alle anderen möglichen *Typen* ignoriert: z.B. gibt es nicht nur Schwarz und Weiß als Endpunkte eines Farbspektrums, sondern dazwischen gibt es alle Farben wie Rot, Gelb, Grün und Blau usf. mitsamt ihrer Farbverläufe. Ihr oszillierendes Erscheinen in der Kunst könnte in etwa mit dem eher imaginierten, dazwischen liegenden, prozessierenden und teilweise sowie momenthaft sichtbar werdenden oder durchscheinenden Bedeutungsspektrum gleich gesetzt werden: in den *Ästhetischen Briefen* ›prangt‹ dann das »Gemälde der Dichter« »mit den glänzendsten Farben«. Dieser überwiegend imaginierte Prozess oder dieses fiktionalen Prozessieren würde im Übrigen die Probleme von Zeichentheorien erklären, die sich zwischen dem ›Anderen‹ der Differenz als seinem genauen binären und oppositionellen Gegensatzpartner oder als seiner reinen Negation, die ›alles andere‹ beinhalten kann, nicht entscheiden können. In ihrer Beschreibung von Zeichen als (latent paradoxe) Differenzen fällt die Systemtheorie selbst diesem Widerspruch anheim, so wird mal das eine, mal das andere angenommen.⁵⁵ Ohne weiteres könne man nach Dieter Mersch alle Zeichentheorien diesen beiden Lagern zuordnen.⁵⁶

Dass es Schiller explizit um Epistemologisches in der Kunst geht, ist besonders dem hier schon mehrfach genannten wichtigen selbstreferentiellen und selbstreflexiven Metakommentar zu entnehmen:

Dieser Satz, der in diesem Augenblicke vielleicht paradox erscheint, wird eine große und tiefe Bedeutung erhalten, wenn wir erst dahin gekommen seyn werden, ihn [...] anzuwenden; er wird, ich verspreche es Ihnen, das ganze Gebäude der ästhetischen Kunst und der noch schwürigern Lebenskunst tragen. Aber dieser Satz ist auch nur in der Wissenschaft unerwartet; längst schon lebte und wirkte er in der Kunst.

54 Vgl. Günther: *Idee und Grundriß*.

55 Vgl. z.B. Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 111ff. und S. 493f. oder Ort: *Medienwechsel und Selbstreferenz*. Christian Weise und die literarische Epistemologie des späten 17. Jahrhunderts. Tübingen., S. 5.

56 Vgl. Dieter Mersch: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*. München 2002, S. 14f.

Paradoxe Sätze sind nur in der Wissenschaft unerwartet, dort werden diese ›zuförderst‹ (Fichte) entparadoxiert. In der Kunst aber nicht, dort können sie ›leben‹ und ›wirken‹. Ihre Bedeutung ist konstitutiv (›tragen‹) für die ›ästhetische Kunst‹. Er spricht hier explizit von Ästhetischem *als* Kunst (›ästhetische Kunst‹) und von einer Abgrenzung der Kunst zur Wissenschaft in ihrem grundverschiedenen Umgang mit sinnprozessierenden paradoxen Sätzen. Im Bereich der Kunst werden sie selektiert und ›angewendet‹: sie ›leben‹ und ›wirken‹ in der Kunst. In der Wissenschaft erwartet man keine Paradoxien, sondern eindeutige Sinnselektionen.

Schiller geht es vor allem um Wissen und ›Wahrheit‹ in der Kunst und durch die Kunst, direkt im Anschluss an dieses Zitat gibt er eine Kostprobe ihres Potentials:

Aber dieser Satz ist auch nur in der Wissenschaft unerwartet; längst schon lebte und wirkte er in der Kunst und in dem Gefühle der Griechen, ihrer vornehmsten Meister; nur daß sie in den Olympus versetzten, was auf der Erde sollte ausgeführt werden. Von der Wahrheit desselben geleitet, ließen sie sowohl den Ernst und die Arbeit, welche die Wangen der Sterblichen furchen, als die nichtige Lust, die das leere Angesicht glättet, aus der Stirne der seligen Götter verschwinden, gaben die ewig Zufriedenen von den Fesseln jedes Zweckes, jeder Pflicht, jeder Sorge frey und machten den Müßiggang und die Gleichgültigkeit zum beneideten Loose des Götterstandes: ein bloß menschlicher Name für das freyeste und erhabenste Seyn.⁵⁷

Das Wissen der Kunst kann hier also nur durch die Kunst selbst überliefert werden. Die daraus resultierende notwendige logische Konsequenz ist die eigene Klassifizierung seiner ›Briefe‹ als Kunst, als ›Gemälde der Dichter‹, also als Dichtung und Literatur. Als weitere Belege dafür, dass er insbesondere die Repräsentationsweisen von Wissen und Wahrheit unter den Erkenntnisbedingungen von Kunst und Literatur in den *Ästhetischen Briefen* reflektiert, können die folgenden Textstellen gelten: Denn ›Ästhetischer Schein‹ wird zwar auch von ›Wirklichkeit‹ und ›Wahrheit‹ differenziert,⁵⁸ zugleich spricht der Text von der »wahren ästhetischen Güte« und »wahrer ästhetischer Freiheit« (22. Brief) und davon, dass die ›Wahrheit in der Täuschung fortlebt‹ (9. Brief). Außerdem wird allein die Kunst als etwas dargestellt, dass die ›Dichtungskraft‹ und die ›Strahlen der Wahrheit‹ auffangen kann (ebd.).

57 NA 20, S. 359 (15. Brief).

58 Vgl. NA 20, S. 399 (26. Brief).

Denn »die Wahrheit in dem Berichte des Analytischen [erscheint] als ein Paradoxon«⁵⁹, wird dieses aufgelöst und asymmetrisiert, geht auch seine darin enthaltene Wahrheit verloren.

Für die epistemologische Überlegenheit der Kunst im Umgang mit paradoxen Differenzen aufgrund ihres spezifischen Sinprozessierens gegenüber einer linearen, faktualen und widerspruchsfreien Theorie kann an dieser Stelle ein treffendes Zitat von Dieter Mersch die dargestellten Zusammenhänge der vorliegenden Arbeit abrunden. Mersch geht es um das Verhältnis von Kunst und Medientheorie. Interessanterweise spricht auch er von einem Moment der ›Unruhe‹, den Hegel bereits im ›unaufgelösten Reflexionsrest‹ der Zweiwertigkeit ›erahnte‹:

Dies ist auch der Grund, weshalb die Kunst der Medientheorie mehr zu *zeigen* hat, als umgekehrt die Medientheorie der Kunst zu *sagen* hätte. Denn mittels paradoxer Interventionen bringt sie die medialen Bedingungen und Strukturen ebenso ins Spiel, wie sie diese in negativer Weise auf sich selbst anwendet und verkehrt und gerade dadurch zum Vorschein kommen lässt. Dann vollziehen die Paradoxa jene Bewegungen der Verschiebung und Verwirrung, wie sie Heidegger für die Sprache und Derrida für die Schrift geltend gemacht haben: als Bewegungen, die »Spuren« und »Furchen« legen und dadurch »Zeichnungen« hinterlassen, woran die je spezifischen Mechanismen und Operationen medialer Prozesse offenkundig werden und ihre Evidenz enthüllen: als Arbeit des Bildes z.B. am Sichtbaren, als Sperrigkeit des Materials im Sinn, als Unbeherrschbarkeit der Konstruktion, als Machteffekt oder Indifferenz zwischen Realität und Fiktionalität, um nur einige zu nennen. Es handelt sich also durchweg um Differenzstrategien, um die Einzeichnung von Unterschieden ins mediale Repertoire, wodurch das geschieht, was Heidegger den »Aufriss« nannte mit allen Konnotationen des Flüchtigen und Vorläufigen wie auch des Offenen, das plötzlich etwas sichtbar macht, was sich gewöhnlicher Anschauung verbirgt. Die Prozesse ständig wieder neu entfachen, sie in Unruhe zu versetzen, um ihnen andere, noch unbekannte Seiten abzulocken – das bedeutet kein *l'art pour l'art*, sondern eine Weise ästhetischer Erkenntnis, die anders nicht zu entdecken ist, die aber auch nirgends garantiert werden kann, weil sie ausschließlich mit indirekten Effekten, an Prozessen des *Zeigens*, nicht am Diskursiven teilhat.⁶⁰

59 NA 20, S. 310 (1. Brief).

60 Mersch: *Mediale Paradoxa*, S. 11f.

Schillers *Ästhetische Briefe*, die die hier dargestellten »Differenzstrategien« anwenden und mittels der Paradoxa und Widersprüche das vollziehen, wovon sie gleichzeitig reden, ist nach dem Zitat von Dieter Mersch Kunst und nicht Theorie. Sie sind imstande zu *zeigen*, was sie paradoxerweise nicht *sagen* können. Schiller lässt Ästhetisches sich ereignen – es wird erfahrbar im Text durch seine selbstbezüglichen Schleifen. Es ist, wie Paul de Man sagen würde, keine lineare Schnur, sondern ein Faden, der sich in die Tropen windet – und das auf eine eher spiralförmige Art und Weise.

Insofern kann abschließend resümiert werden: Schillers *Ästhetische Briefe* beschreiben, performieren und verstehen sich selbst als *Literatur*.

7 Ausblick: Übertragung auf andere ästhetische Texte Schillers?

Am Ende dieser Arbeit soll es ausblickartig um die Frage gehen, inwieweit sich dieses literarische und epistemologische Potential, das sich in der Form einer spezifischen literarischen Textualität oder eines dichterischen Sprachmodus entfaltet, ein Modell bereitstellt, mit dem sich auch andere als ›philosophisch‹, ›theoretisch‹ oder ›ästhetisch‹ bezeichnete Texte Friedrich Schillers lesen lassen.

Würde es überhaupt Sinn machen, dieses für die ›ästhetische Kunst‹ der *Ästhetischen Briefe* vorherrschende Modell des literarischen Sinnprozessierens im paradoxen Vollzug zwischen Referenz und Selbstreferenz auch auf andere ›ästhetische Abhandlungen‹ Friedrich Schillers zu übertragen? Oder ist es ein Spezifikum der *Ästhetischen Briefe*? Lässt sich auch in anderen Texten Schillers der strategische Einsatz von logischen und prinzipiell dreiwertigen Denkfiguren wie *Wechselwirkung*, *Paradoxon*, *Widerspruch* und *Zirkel* nachweisen? Wie wird mit diesen Begriffen und ihrem sinnprozessierenden Potential in den jeweiligen Texten umgegangen?

Diese Fragen verstehen sich als mögliche Ausgangspunkte für weitere ›Untersuchungsfäden‹, die sich aus den in der vorliegenden Arbeit vorgestellten Ansätzen und Thesen entwickeln könnten. Die Möglichkeiten ihrer Umsetzung innerhalb weiterführender und umfassenderer Analysen werden hier thesenartig anhand einiger Hinweise in diesen ›Schriften‹ Schillers sowie einiger Bemerkungen aus der Forschung aufgezeigt.

Im Folgenden werden zunächst einige Gedanken über Schillers allgemeine ›ästhetische Regularien‹¹, die seine ›konzeptionelleren‹ Texte prägen, vorgestellt und im Anschluss drei ästhetische Texte von ihm etwas genauer auf

1 Luserke-Jaqui: *Friedrich Schiller*, S. 251.

das sinnprozessierende Potential hin betrachtet. Die beiden hier interessierenden Texte sind *Ueber Anmuth und Würde* (1793) und *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* (1795/1796). Die Auswahl eben dieser Texte für einen weiteren Ausblick auf die vorliegende Thematik orientiert sich an der Einteilung der theoretischen Texte Schillers in der Weimarer Nationalausgabe, die mit den *Ästhetischen Briefen* zusammen unter dem Titel »Die großen ästhetischen Abhandlungen« erscheinen.²

In diesem Zusammenhang muss darauf hingewiesen werden, dass der Text *Ueber Anmuth und Würde* zwei Jahre vor den *Ästhetischen Briefen* entstanden ist. Aufgrund dessen wurde dieser Text zu einem viel früheren Zeitpunkt als die *Ästhetischen Briefe* publiziert und erscheint auch noch deutlich vor Fichtes Veröffentlichung seiner *Wissenschaftslehre*. Man kann hier aber bereits anhand einiger Formulierungen zu dem Schluss kommen, dass Schiller das sinnprozessierende Prinzip der *Wechselwirkung* schon vor Fichte im Sinn hatte, es gegebenenfalls anders bezeichnet, aber literarisch bereits zu nutzen weiß.

Wenn man den Ausführungen Carsten Zelles Glauben schenkt und seinem Vorschlag folgt, dass alle ›philosophischen‹ Texte fragmentarisch angelegt seien und im Grunde ein großes ganzes Textgebilde darstellten, das eine Fülle an intertextuellen Querverweisen zu den jeweils anderen ›theoretischen‹ Texten beinhalte, wird deutlich, wie weitreichend Schillers Konstruktion eines literarischen oder literaturförmigen Ästhetischen ist, das die Verschleierung eingrenzender und einengender philosophischer Begrifflichkeiten zum Ziel hat und das erst durch seine Generaltechnik des Sinnprozessierens und unter Verwendung von logischen Denkformen wie *Wechselwirkung*, *Paradoxon*, *Widerspruch* und *Zirkel* neben anderen Strategien produziert wird. Ausgehend von einer solchen Gesamtkomposition des Ästhetischen, wozu laut Zelle im Übrigen auch das *Erhabene* gezählt werden müsste, legitimiert sich also die Überlegung von Übertragungen der gefundenen Prinzipien und Prämissen in den *Ästhetischen Briefen* auf andere ›ästhetische‹ Texte.

Als äußerst bedeutend im Hinblick auf diese These wird in der vorliegenden Arbeit der »Satz« im 15. Brief der *Ästhetischen Briefe* angesehen, »der in diesem Augenblicke vielleicht paradox erscheint«. Dieser deutet selbst auf seine Ausweitung über die eigenen Textgrenzen hin, indem er intertextuell auf ein ›ganzes‹ »Gebäude der ästhetischen Kunst« verweist, mit dem ›Versprechen‹,

2 Vgl. NA 20.

das er dieses zugleich »tragen« werde, und beansprucht damit über die Enden dieser Schrift hinaus eine »tragende« Bedeutung.³

Weitere sich daran anschließende Fragen, die im Rahmen eines Ausblicks nur grundsätzlich aufgeworfen werden können, sind die folgenden:

Wie werden das Ästhetische und die Schönheit in diesen Texten charakterisiert und sind diese »Definitionen« eindeutig, mehrdeutig oder gar widersprüchlich und paradox angelegt?

Welchen Stellenwert hat die *Wechselwirkung* in den einzelnen Texten oder gibt es Prinzipien und Ideen, die dieser zum früheren Zeitpunkt bereits entsprechen?

Welche referentiellen, intra- und intertextuellen Verweise, d.h. welche etwaigen Verweise und Wechselwirkungen zwischen den hier untersuchten Texten lassen sich feststellen?

7.1 Das »System« Schillers

Es gibt zahlreiche Versuche einer Deutung von Schillers gesamtem »ästhetisch-essayistischen« Werk. Neben den *Ästhetischen Briefen* bezeichnet Luserke-Jaqui im Übrigen auch die Schriften *Ueber Anmuth und Würde* und *Über naive und sentimentalische Dichtung*, die diesem zugeordnet werden, als »Essays«, was diesen einen eher erzählerischen Stil zugesteht als terminologische Exaktheit. Forschungsbeiträge, die von dem Bestreben geprägt sind, eine Systematisierung des Ästhetischen nach Schiller anhand seiner ästhetischen Essays nachzuzeichnen, geben nicht selten auf oder versehen das »System Schiller« letzten Endes in einfache Anführungszeichen.⁴ Die Untersuchung von Schillers Zeitkonzeptionen darin führen zu der Erkenntnis Teresa Cadetes von der »Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen« oder von der »Labyrinthizität«⁵ seiner »Zeitdimension«; und gleichzeitig zu dem Eingeständnis einer »Offenheit« des »Systems Schillers« für »Lesarten und

3 Vgl. NA 20, S. 359 (15. Brief).

4 Exemplarisch Teresa R. Cadete: System oder Labyrinth? Schillers Raumvorstellung und Zeitpoetik. In: Klaus Manger (Hg.): *Der ganze Schiller – Programm ästhetischer Erziehung*. Heidelberg 2006, S. 232. Vgl. auch Luserke-Jaqui, der gegenüber einer »Geschlossenheit eines philosophischen Systems« starke Zweifel hegt und darin lediglich den »Habitus eines solchen« erkennt. Luserke-Jaqui: *Friedrich Schiller*, S. 250.

5 Beide Zitate bei Cadete: System oder Labyrinth, S. 229.

Weitergestaltungen, die wir in die nicht ausgefüllten Lücken einzutragen vermögen«⁶.

Insofern rechtfertigt sich eine Übertragung der im Rahmen der vorliegenden Studie gewonnenen Erkenntnisse, denn in die ›Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen‹ ist das unstete und stets sich wandelnde konstitutive Element des paradoxen Grundes mit eingewebt, der nur als Asymptote eines anamorphotischen Fadens gestreift werden kann. Die Frage Luserke-Jaquis nach dem Grund Schillers für die widerspruchsvolle und einschränkende Bindung von Schönheit an die *Bewegung* in dem Essay *Ueber Anmuth und Würde*, da im Umkehrschluss dann nur »alles Nichtbewegte nicht schön sein«⁷ könne, weil auf diese Weise »Schiller den Großteil der Kunst wie beispielsweise Literatur, Bildhauerei oder Malkunst aus[schlösse]«⁸, kann mit dem Prinzip der Prozessualität allen (ästhetischen, literarischen,...) Sinns beantwortet werden. Das Schöne und das Ästhetische sind das Sinnprozessieren, sind die immer neuen Sinnformierungen, und sind das *Bewegte* »auf einem immer wechselndem Grunde, auf dem Strome der Imagination, der immer fortfließt«.⁹

Denn so definiert Schiller Grazie in *Ueber Anmuth und Würde*: als »Schönheit der durch *Freyheit bewegten Gestalt*«. ¹⁰

Im Einzugsfeld von Doppelsinnigkeit, Widersprüchen und Aporien befinden wir uns auch in diesen ästhetischen Schriften, so die in diesem Ausblick weiter aufgestellte These, denn dort scheinen dieselben darin angelegten Prinzipien, Gesetze und Regularien zu wirken wie in den *Ästhetischen Briefen*.¹¹ Luserke-Jaqui spricht in seiner Darstellung von *Ueber Anmuth und Würde* auch vom »klassischen Zirkelschluss«¹². Von der Gefahr des Kurzschließens solcher »Teufelkreise« spricht auch Teresa Cadete bei dem Versuch, Parallelen zwischen »Schillers theoretischen Überlegungen und poetologischem Werk«¹³ zu sehen, wobei angesichts der Erkenntnisse der vorliegenden Arbeit noch zu fragen wäre, wo bei ihrer Unterscheidung eigentlich genau die Grenze verlaufen würde. Des Weiteren soll hier auch nicht der Versuch unternommen werden, eine terminologische Scheidung zwischen *Anmut* und

6 Cadete: System oder Labyrinth, S. 232.

7 Luserke-Jaqui: *Friedrich Schiller*, S. 249.

8 Luserke-Jaqui: *Friedrich Schiller*, S. 249.

9 NA 21, S. 10.

10 NA 20, S. 265.

11 Vgl. Luserke-Jaqui: *Friedrich Schiller*, S. 248, 250f.

12 Luserke-Jaqui: *Friedrich Schiller*, S. 251.

13 Cadete: System oder Labyrinth, S. 228

Würde oder *Naiver* und *Sentimentalischer Dichtung* vorzunehmen, sondern ihre mutmaßliche und konzeptionell höchst beabsichtigte Wechselseitigkeit zu überprüfen.

7.2 *Kallias*-Briefe oder *Das Schöne der Kunst* (1793)¹⁴

In den *Kallias*-Briefen, die thematisch als unmittelbare Ausgangsbasis für seine weiteren Überlegungen über das Schöne und die Schönheit gesehen werden, wie auch in seinen darauf folgenden Schriften *Ueber Anmut und Würde* und *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*¹⁵, findet sich in Schillers Brief vom 8. Februar 1793 an seinen Freund Christian Gottfried Körner erstmalig das bezeichnende und definierende Postulat von der *Schönheit* als *Freiheit in der Erscheinung*. Wiederkehrend findet sich noch 1795 in einer Fußnote des 23. Briefes der *Ästhetischen Briefe* die Formel »Schönheit aber ist der einzig mögliche Ausdruck der Freyheit in der Erscheinung.«¹⁶ Diese erste Formel in den *Kallias*-Briefen bildet nach Klaus L. Berghahn den definitiven Grundstein für alle nachfolgenden ästhetischen Schriften.¹⁷ Dabei enthält diese Definition ›Freiheit in der Erscheinung‹, die von der Mehrheit aller Kritiker als Schillers ›problematische‹ »Deduktion seines Schönheitsbegriffes« angesehen wird, keine offensichtliche Positionalität, also »kein positives Merkmal, das uns nötigen könnte, einen Gegenstand schön zu nennen.«¹⁸ Den Begriff der *Erscheinung* verwendet Schiller allerdings hier im Übrigen bereits ganz ähnlich, nach der Auffassung der vorliegenden Arbeit, wie die gleichnamigen Konzepte von Hegel, Paul de Man oder nach ihm beispielsweise Gerald Posselt bzw. Dieter Mersch: als ›Vollzug‹, das spezifische sich durch die Kunst offenbarende und unaussprechliche Wissen während ihres performativen Vollzugs, deren Freiheitsgrade denjenigen überschüssigen Sinnprozessen entsprechen, die sich jenseits aller (dualen) Logik und jenseits aller argumentativen und wissenschaftlichen Beweisbarkeiten abspielen.

Kallias-Briefe, so werden die Briefe zwischen Schiller und seinem engen Freund Körner zwischen dem 25. Januar und dem 28. Februar 1793 genannt,

14 Friedrich Schiller: *Kallias oder über die Schönheit. Fragment aus dem Briefwechsel zwischen Schiller und Körner*. Hg. von Klaus L. Berghahn. Stuttgart 1971.

15 Klaus L. Berghahn: Nachwort. In: Schiller: *Kallias*, S. 157-173.

16 NA 20, S. 386 (23. Brief).

17 Vgl. Berghahn: Nachwort, S. 168.

18 Berghahn: Nachwort, S. 166.

deren Titel aus einem Brief an Körner vom 21. Dezember 1792 entlehnt wurde: darin kündigt Schiller »auf die kommenden Ostern« eine Publikation seiner geordneten Gedanken in einem Gespräch an, das er mit der Überschrift *Kallias oder über die Schönheit* versehen möchte.¹⁹ Diese Publikation blieb allerdings eine reine Absichtserklärung und ist nie erschienen. Am Ende dieses Briefwechsels, der mit dem 28. Februar abbricht, schickt er Körner zumindest eine erste kleine ästhetische Abhandlung mit dem Titel *Das Schöne der Kunst*, dessen versprochene Fortsetzung im nächsten Brief am »künftigen Posttag« jedoch ausbleibt. Sie enthält bereits wichtige und sich von diesem Zeitpunkt an wiederholende und das Ästhetische betreffende Schlüsselbegriffe wie *Verbinden* und *Vereinigen*, das *Besiegen des Stoffes durch die Form*, das *völlige Untergehen der Sprache ›in der ihr gegebenen Form‹* und das sich ineinander *Verlieren* von *Körper in der Idee*, von *Zeichen in dem Bezeichnetem* und der *Wirklichkeit in der Erscheinung*.²⁰ Mit anderen Worten deuten diese auf nichts anderes als das gleichzeitige und wechselseitige Ineinanderzerfließen mit demselben Ergebnis: dem Verlust (ausschließend) bestimmender Differentialität dieser Begriffspaare. Die auch später wieder aufgegriffenen Begriffe und Gegensatzpaare tauchen in dieser Schrift und an früherer Stelle der *Kallias*-Briefe zum ersten Mal auf. Man könnte an dieser Stelle anmerken, dass Schiller solche Ideen wie beispielsweise sein Prinzip der *Vereinigung* schon 1793 und bereits vor Fichtes Veröffentlichung seiner *Wissenschaftslehre* im Jahr 1794 im Sinn hatte, das schon konzeptionelle Grundzüge seiner späteren Auslegung der Fichteschen *Wechselwirkung* trug. Denn letztere vereinnahmte er wiederum für seine eigene Konzeption der vollkommenen *Vereinigung* (in Schönheit).²¹ Daraus ließe sich also der nahe liegende Schluss ziehen, dass er von 1795 an den Fichteschen Begriff der *Wechselwirkung* für eigene Zwecke nutzt, um seine Überlegungen anschaulicher darzustellen.

Als ein weiterer wichtiger Punkt dieser fragmentarischen Miniatur-Schrift *Das Schöne der Kunst* im Hinblick auf die *Ästhetischen Briefe* ist, dass

19 Vgl. Berghahn: Nachwort, S. 139.

20 Vgl. Schiller: *Kallias*, S. 64f.

21 Vgl. auch den 11. Brief in den *Ästhetischen Briefen*, wo von *Vereinigung* (›vereinigt‹) und *Wechsel* gesprochen und das Prinzip der Wechselwirkung, das im 13. Brief explizit genannt wird, bereits vorbereitet wird (NA 20, S. 343). Vgl. zum Begriff der *Vereinigung* auch insbesondere den 15., den 18. sowie den 25. Brief, wo »V e r e i n i g u n g« als Schlüsselbegriff durch Sperrung hervorgehoben wird und synonym zum Begriff der *Auswechslung* gebraucht wird (NA 20, S. 397). Vgl. zum Begriff des *Wechsels* bei Schiller und Goethe auch die Verfasserin: Absage an die Tradition.

das ästhetische Kriterium der siegenden Form *über* den Stoff zu erfüllen und anzuwenden sei, denn das sei die Bedingung einer *freien poetischen Darstellung* und nur damit zeige sich die *Größe der Kunst*:

Soll also eine poetische Darstellung frei sein, so muß der Dichter »die *Tendenz der Sprache zum Allgemeinen durch die Größe seiner Kunst überwinden und den Stoff* (Worte und ihre Flexions- und Konstruktionsgesetze) *durch die Form* (nämlich die Anwendung derselben) besiegen«. ²²

Zitiert wird ein Unbekannter, der, wie's scheint, ein unumstößliches Gesetz der Poesie oder der Dichtkunst preisgibt, dass der kunstmäßige Aspekt aus der Form heraus- und über seinem Stoff hervorragen muss. ²³ Dieses vor dem Stoff oder dem Medium der Sprache sich erhebende und sicht- sowie spürbar werdende Element der künstlerischen Form zeigt erst die wahre Größe des Dichters. Eine deutliche Parallele ist hier zur berühmten Formel *Form vertilgt Stoff* in den *Ästhetischen Briefen* gegeben. Als besonders wichtig für das Konstitutionsprinzip einer *freien poetischen Darstellung* durch die »siegende« Form wird dabei bereits hier die (gleichzeitige) *Anwendung* der Form erachtet, wie im genannten Zitat in Klammern zu lesen ist. Diese kunstkonfigurierende ›Operation‹ einer poetischen Darstellung findet sich also bereits in dieser frühen fragmentarischen ästhetischen Schrift, die nie vollendet oder veröffentlicht wurde. Das Wort ›Operation‹ wird hier ebenfalls inauguriert und bedeutet im Feld der ästhetischen Techniken die Anwendung von dichterischen Praktiken.

Frei und siegend muß das Darzustellende aus dem Darstellenden hervorscheinen, und trotz allen Fesseln der Sprache in seiner ganzen Wahrheit, Lebendigkeit und Persönlichkeit vor der Einbildungskraft stehen. ²⁴

Einige Begriffe und Wörter, die in Schillers ästhetischen Texten immer wieder genutzt werden, scheinen bleibende und konstante gedankliche Konzepte zu repräsentieren. *Operation*, *Vereinigung* und selbstverständlich die Beziehung von *Form* und *Stoff* sowie auch von *Kunst* und *Natur* sind dafür Beispiele.

Schillers Schlüsselbegriff der *Vereinigung* in den *Ästhetischen Briefen* lässt sich also bereits in diesem kurzen Text und zwar in dem folgenden Kontext finden:

22 Schiller: *Kallias*, S. 64.

23 Vgl. die Verfasserin: Absage an die Tradition.

24 Schiller: *Kallias*, S. 65.

Bei der Beschreibung des *Schönen der Kunst* unterscheidet der Text anfangs das Schöne in ein »a) Schönes der Wahl oder des Stoffes – Nachahmung des Naturschönen« und »b) Schönes der Darstellung oder der Form – Nachahmung der Natur«. ²⁵ Unmittelbar im Anschluss an diese Eingangsdefinitionen in dieser fragmentarischen Schrift stellt der Text die Behauptung auf: »Beides vereinigt, macht den großen Künstler.« ²⁶ Eine ähnliche Definition des großen Künstlers bzw. »Meisters« wird in den *Ästhetischen Briefen* gegeben, allerdings offenbart sich das

»eigentliche Kunstgeheimniß des Meisters, daß er den S t o f f d u r c h d i e F o r m v e r t i l g t.« ²⁷ Dieses und das Postulat am Ende des Textes *Das Schöne der Kunst*, dass der Dichter die Größe seiner Kunst daran bemesse, dass er den *Stoff durch die Form besiege* ²⁸, widerspricht aber wieder dem Prinzip einer auflösenden oder wechselseitigen *Vereinigung* zwischen der Schönheit des Stoffes und der Schönheit der Form, wie zu Anfang des Textes *Das Schöne der Kunst* behauptet wurde. Auch dieser Widerspruch zwischen wechselseitiger und auflösender *Vereinigung* von *Form* und *Stoff* auf der einen Seite und einer hierarchischen Überhöhung der *Form über dem Stoff* auf der anderen Seite zeigt eine deutlich Parallele zu den *Ästhetischen Briefen*.

Zurück zum Begriff der *Erscheinung*: Die berühmte Formel in den *Kallias*-Briefen »Schönheit ist also nichts anders als Freiheit in der Erscheinung« enthält ein weiteres Schlüsselprinzip, nämlich das der Freiheit, der Freiheitsgrade und der Überschüsse, die an einem Produkt der Schönheit und der Kunst *erscheinen* und *sich zeigen* müssen. An anderen Stellen in den *Kallias*-Briefen formuliert er in gleicher Weise:

Das schöne Produkt darf und muß sogar regelmäßig sein, aber es muß regelfrei erscheinen. ²⁹

Schönheit aber wohnt nur im Feld der Erscheinungen [...]. ³⁰

Einer Regelhaftigkeit einer unausgesprochenen oder unaussprechlichen dichterischen und kunstproduzierenden Praxis anhand technikbasierter »Operationen« wird hier keineswegs widersprochen. Nur in der *Erscheinung* existiere

25 Schiller: *Kallias*, S. 56.

26 Schiller: *Kallias*, S. 56. Herv. AL.

27 NA 20, S. 382 (22. Brief).

28 Schiller: *Kallias*, S. 64.

29 Schiller: *Kallias*, S. 25.

30 Schiller: *Kallias*, S. 25.

aber ein ›schönes Produkt‹. Das Prinzip der ›Ästhetischen Freyheit‹ wie es in den *Ästhetischen Briefen* heißt, scheint auch bereits in den *Kallias*-Briefen konstitutiv für sein Konzept von Schönheit und ihr ›Produkt‹, der Kunst, zu sein. Der Einsatz von Widersprüchen und Wechselwirkungen zwischen den Begriffen in den *Kallias*-Briefen könnte bereits hier strategisch im Hinblick auf das Ziel der ›Freiheit in der Erscheinung‹ angelegt und angewendet sein. Diese ›Freyheit‹ versteht sich, wie in der vorliegenden Arbeit festgestellt wurde, zum einen als Überschussprodukt und als Mehrwert eines intendierten und technisch gesteuerten Sinnprozessierens innerhalb der Kunst und Literatur, zum anderen als eine Möglichkeit, neue Sinnformen unter Ablösung von alten und traditionellen Denk- und Sinnmustern zu entwickeln und entstehen zu lassen, und damit versteht sie sich als eine Freiheit des Künstlers, als ein freies künstlerisches Schaffen von ›freien (Sinn-)Formen‹.³¹ Es ist außerdem eine Freiheit des *durch sich selbst* und nicht durch etwas Äußeres bestimmten Seins³² und Handelns, was nur dann zu dem Resultat ›Schönheit‹ führt, wenn die *Autonomie in der Erscheinung*³³ gewahrt bleibt, wie Schiller über seine *fabula docet* im Brief vom 19. Februar 1793 an Körner schreibt. Im Brief vom Tag zuvor heißt es bei Schiller in analoger Richtung:

Eine Form erscheint also frei, sobald wir den Grund derselben weder außer ihr finden *noch außer ihr zu suchen veranlaßt werden*.³⁴

Ähnlich wie in Schillers Text *Ueber die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen* werden auch Unterschiede zwischen der ›Beschreibung‹ und der ›Darstellung‹ festgemacht.

In *Das Schöne der Kunst* definiert er eine ›Beschreibung‹ im Kontrast zur ›Darstellung‹ folgendermaßen:

Man beschreibt einen Gegenstand, wenn man die Merkmale, die ihn kenntlich machen, in Begriffe verwandelt und zur Einheit der Erkenntnis verbindet.

31 Vgl. den 27. Brief: Die Einbildungskraft macht »in dem Versuch einer freyen Form den Sprung zum ästhetischen Spiele« (NA 20, S. 407). Vgl. zu diesen Überlegungen die Verfasserin: Absage an die Tradition.

32 Schiller: *Kallias*, S. 27.

33 Vgl. Schiller: *Kallias*, S. 32. (Brief an Körner, 19. Febr. 93)

34 Schiller: *Kallias*, S. 26.

Man stellt ihn dar, wenn man die verbundenen Merkmale unmittelbar in der Anschauung vorlegt.³⁵

Die Verbindung zwischen den einzelnen Merkmalen in einer Darstellung ist also das, was der Künstler hinzufügt.

Festzuhalten ist, dass viele Begriffe, die später in den *Ästhetischen Briefen* Wichtigkeit erhalten, bereits in dieser kurzen und unvollständigen Schrift zum Teil schon widersprüchlich angelegt sind und in dieser Widersprüchlichkeit auch sein späteres ›ästhetisches Werk‹ durchziehen.

7.3 *Ueber Anmuth und Würde (1793)*³⁶

Die ästhetische Schrift *Ueber Anmuth und Würde* wird oft als Fortsetzung der *Kallias-Briefe* angesehen.³⁷

Auch in dem Text *Ueber Anmuth und Würde* sind ›differenzproblematische‹ Hürden eingebaut, denn den Widerspruch zwischen gleichzeitiger Differenzauflösung durch eine Art wechselwirkendes Prinzip und einer hierarchischen Strukturierung der den Text leitenden Grundbegriffe, wie man ihn später in den *Ästhetischen Briefen* vorfindet, entdeckt man auch hier.

Beim Lesen begegnet man dem Begriff *Widerspruch* auch in diesem ästhetischen ›Essay‹.³⁸

Auch dieser Text besitzt nach Luserke-Jaqui lediglich »vermeintliche Beweisführungen, die sich entweder auf Evidenzapriorität stützen oder diese einfach reklamieren.«³⁹ Insofern finden sich in Bezug auf den Stil dieses Textes, der beweisführende Argumentationen ganz offensichtlich unterläuft, ebenfalls Parallelen und Übereinstimmungen zwischen *Ueber Anmuth und Würde* und den *Ästhetischen Briefen*.

Selbst wenn sich der gesamte Text so liest, als sei er in zwei Kapitel unterteilt, da gegen Ende des Textes ein Teil mit dem Titel *Würde* überschrieben ist, und dadurch suggeriert, dass der erste Teil sich mit seinem Begriffspendant *Anmut* befasst und die beiden Begriffe innerhalb des Textes mit zahlreichen

35 Beide Zitate in Schiller: *Kallias*, S. 57.

36 NA 20, S. 252-308.

37 Vgl. Luserke-Jaqui: *Friedrich Schiller*, S. 245.

38 Vgl. NA 20, S. 287, 296.

39 Luserke-Jaqui: *Friedrich Schiller*, S. 251. Zu den Widersprüchen in dieser Schrift vgl. ebd. S. 246-252.

sie voneinander differenzierenden Definitionen und Verhältnisbestimmungen versehen werden, sind solche Begriffsbestimmungen grundsätzlich paradox angelegt und lassen die trennende *Grenze* zwischen *Anmut* und *Würde* verschwimmen.⁴⁰

Als ›widersinnige Vereinigung‹ beider Begriffe wird diese Verfahrensweise in *Über Anmut und Würde* auch im *Schiller-Handbuch* von Helmut Koopmann bezeichnet:

In der Tat bereitet die Synthetisierung der beiden so antithetisch angelegten Begriffe beträchtliche Schwierigkeiten.⁴¹

Diese Bemerkung Hans Richard Brittnachers spricht dafür, auch diese Schrift nicht mit der konventionellen Brille philosophischer oder theoretischer Lektüremodi zu lesen, sondern hierfür ebenfalls einen anderen Zugang zum Text zu suchen.

Die Begriffe *Anmut* und *Grazie* werden hier allerdings offenbar synonym verwendet.⁴²

Während in der schönen Seele »Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren«, ist »Grazie ihr Ausdruck in der Erscheinung«.⁴³ Der erste Teil des ersten Satzes unter der Überschrift *Würde* besagt dasselbe über die *Anmut*:

So wie die Anmuth der Ausdruck einer schönen Seele ist, so ist Würde der Ausdruck einer erhabenen Gesinnung.⁴⁴

Zunächst wird im ersten Teil des Textes, in der Rede über die *Anmut* Harmonie zwischen der vernünftigen bzw. moralischen und seiner sinnlichen Natur gefordert.⁴⁵ Darüber hinaus wird aber die *Vereinigung* von *Anmut*, die ihrerseits schon für die Vereinigung des Gegensatzes von Moral und Sinnlichkeit stand,

40 Vgl. Luserke-Jaqui: *Friedrich Schiller*, S. 250.

41 Hans Richard Brittnacher: *Über Anmut und Würde*. In: Koopmann: *Schiller-Handbuch*, S. 625-648, S. 646.

42 Vgl. Kalliope Koukou: *Schillers Kant-Kritik in seiner Schrift Ueber Anmuth und Würde*. In: Burtscher/Hien: *Schiller im philosophischen Kontext*, S. 44. Luserke-Jaqui merkt an, dass die Unterscheidung von *Anmut* und *Grazie* wenig Trennschärfe besitzt, vgl. ders.: *Friedrich Schiller*, S. 248.

43 NA 20, S. 288.

44 NA 20, S. 289.

45 Vgl. NA 20, S. 280.

und *Würde* in *derselben Person* angestrebt. Womit man es mit einem selbstbezüglichen Paradoxon zu tun hätte, durch den gleichzeitigen Wiedereintritt der Unterscheidung in dieselbe Unterscheidung. Diese ›Person‹ wird dann als Ort der *vollendeten Menschheit* deklariert, in der die Synthese von Sinnlichkeit und Sittlichkeit gelingt, und zwar gerade in der *Vereinigung* von *Anmut* und *Würde*, was im Grunde die Auflösung des zuvor aufgestellten Gegensatzes von *Anmut* und *Würde* bedeutet.⁴⁶

Sind Anmuth und Würde [...] in derselben Person v e r e i n i g t, so ist der Ausdruck der Menschheit in ihr vollendet, und sie steht da, gerechtfertigt in der Geisterwelt, und freygesprochen in der Erscheinung. Beyde Gesetzgebungen berühren einander hier so nahe, daß ihre Grenzen zusammenfließen.⁴⁷

Alle Begriffe sind hinreichend bekannt, sowohl die *vollendete Menschheit* als auch die *Vereinigung*, wie auch die *Person* werden einem beim Lesen der *Ästhetischen Briefe* wiederbegegnen.

Man könnte diesen zunächst scheinbaren Gegensatz zwischen *Anmut* und *Würde*, der später zugunsten der *vollendeten Menschheit* wieder fallen gelassen und aufgelöst wird, und ihre sich verändernden Verhältnisbestimmungen in äquivalenter Entsprechung zu den wechselnden Status der Beziehung von Form und Stoff sehen: Während zunächst nur im Bereich der *Anmut* eine Art wechselwirkende Beziehung zwischen zwei Gegensätzen angenommen wird, die dem Prinzip der Wechselwirkung (z.B. Vernunft und Sinne) in den *Ästhetischen Briefen* gleich kommt, und eine hierarchische Beziehung bei der *Würde* im zweiten Teil von *Ueber Anmuth und Würde* vorausgesetzt wird, bei der die Geisteskräfte über die sinnlichen Kräfte dominieren, wird die gesamte Differentialität des Gegensatzpaares *Anmut und Würde* in der *Vereinigung* und in der *vollendeten Menschheit* insgesamt wieder zurückgenommen. Das hierarchische Prinzip wird in diesem Passus vollends von einem gleichzeitig wirkenden und wechselwirkenden Prinzip verdrängt. Das Prinzip der *Vereinigung* wird in den *Ästhetischen Briefen* im 18. Brief als eine notwendige ›Operation‹ bei der Produktion von Schönheit vorausgesetzt; es ist die ›vollkommene Verbindung‹

46 Vgl. Koukou: Schillers Kant-Kritik, S. 48. Carsten Zelle spricht angesichts der ›logischen Unmöglichkeit der ›Vereinigung von Anmut und Würde‹ von zwei ›kollidierenden Zielprojektionen‹, vgl. ders.: Notstandsgesetzgebung, S. 455.

47 NA 20, S. 300f.

und ›Aufhebung‹ von ›zwey entgegengesetzten Zuständen‹ in einem ›Dritten‹, in dem sie komplett ›verschwinden‹ und dadurch ihre Differentialität verlieren.

Wie auch im Text *Ueber Anmuth und Würde*: Anmut und Würde verlieren in derselben Person oder in demselben Zustand einer Person ihre Differentialität gegenüber einander:

Da Würde und Anmuth ihre verschiedenen Gebiete haben, worinn sie sich äußern, so schließen sie einander in derselben Person, ja in demselben Zustand einer Person nicht aus; vielmehr ist es nur die Anmuth, von der die Würde ihre Beglaubigung, und nur die Würde, von der die Anmuth ihren Werth empfängt.⁴⁸

Wo sich Grazie und Würde vereinigen, da werden wir abwechselnd angezogen und zurückgestoßen; angezogen als Geister; zurückgestoßen als sinnliche Naturen.⁴⁹

Die *Vereinigung* im zweiten Zitat wird hier schon mit dem Prinzip des ›Wechsels‹ (›abwechselnd‹) kombiniert.⁵⁰

Eine weitere Entsprechung zu den *Ästhetischen Briefen* ist in dem ersten Zitat zu finden: Das Gesetz der *ästhetischen Bestimmbarkeit* im 21. Brief, dass das Ästhetische nicht ausschließend bestimmt sein darf, ähnelt der Formulierung, dass sich in der Person oder in ihrem Zustand Anmut und Würde *nicht einander ausschließen* dürfen: die Person und der Zustand dürfen weder von Anmut noch von Würde ausschließend bestimmt sein, ihre ›Grenzen fließen hier zusammen‹.⁵¹

Für die Annahme, diesen Text als groß angelegte Wechsellektüren zu lesen und die darin vorkommenden Begriffe miteinander in Wechselwirkung stehend zu begreifen, spricht ein nachträglicher ›Kommentar‹ in den *Ästhetischen Briefen*. Diesem intertextuellen Verweis kommt eine besondere Wichtigkeit zu, denn er deutet auf den Text *Ueber Anmuth und Würde*, wenn er retrospektiv das Wechselseitige und Symmetrische zwischen *Anmuth* und *Würde* betont. Sehr poetisch ausformuliert wird dort das Verhältnis von beiden im Sinne einer *Wechselwirkung* beschrieben, wie sie in den *Ästhetischen Briefen* vorgestellt

48 NA 20, S. 300.

49 NA 20, S. 302.

50 Das Prinzip des ›Wechsels‹ hat neben Schillers auch Goethes Kunstproduktionen nachhaltig beeinflusst. Vgl. die Verfasserin: Absage an die Tradition.

51 Vgl. NA 20, S. 300f.

wird, ein höchst beabsichtigter (Meta-)Kommentar, wie es scheint, über den früheren Text, da dessen zwei leitenden Begriffe dort in einem Satz erwähnt werden, jedoch ohne den früheren Text dabei als tatsächlich existierende oder referentielle Quelle zu zitieren. Dort heißt es im 15. Brief, der als Schlüsselbrief ebenfalls ›das ganze Gebäude der ästhetischen Kunst‹ ankündigt:

Es ist weder Anmuth noch ist es Würde, was aus dem herrlichen Antlitz einer *Juno Ludovisi* zu uns spricht; es ist keines von beyden, weil es beydes zugleich ist.⁵²

Dieses Zitat lässt die symmetrische »Gleichgültigkeit«, die in der unmittelbar vorangestellten Passage im 15. Brief als eine Eigenschaft des Wahren und Göttlichen erklärt wird, in einer *Juno Ludovisi* direkt plastisch erscheinen. Gleichgültigkeit und Symmetrie werden beispielsweise auch durch das sinnprozessierende Potential von Paradoxien oder von Wechselwirkungen ausgelöst. Diese Anmerkung Schillers oder des ›Erzählers‹ in den *Ästhetischen Briefen* suggeriert, dass seine Gedanken in Richtung ästhetischer Kunst und Literatur schon 1793 im Text *Ueber Anmuth und Würde* in denselben Grundausprägungen anzutreffen sind, wie auch 1795 in den *Ästhetischen Briefen*. Es wird an dieser und anderen Stellen in den *Ästhetischen Briefen* deutlich, dass Schiller das Prinzip der *Wechselwirkung* von Fichte nachträglich für sein eigenes Modell der *Vereinigung* beansprucht und infolgedessen anpasst, um die Anwendung von letzterem besser darstellen zu können. Im 11. Brief der *Ästhetischen Briefe* wird auch das Aufheben der Gegensätze unter Beibehaltung von Fülle sowohl mit dem Begriff der *Vereinigung* als auch mit dem Begriff des *Wechsels* umschrieben.⁵³ Beide Begriffe scheint Schiller schon seit 1793 für sein Konzept des Zusammenfließens von Gegensätzlichem und somit dem Aufheben ihrer Differentialität zu verwenden. Auch wenn der Begriff der *Wechselwirkung* 1793 noch nicht verfügbar war, nutzte Schiller zu dieser Zeit bereits die Begriffe der *Vereinigung* und des *Wechsels*, um diese gleichzeitig in seinen Texten von ihm angewendeten und differenzenauflösenden ›Operationen‹ zu bezeichnen.

Weitere intertextuelle Bezüge zu seinem Text von 1793 enthält der 26. Brief (›Würde‹) sowie der 27. Brief (2x ›Anmut‹), so dass im Rahmen dieses Ausblicks der These Carsten Zelles mit der folgenden Einschränkung zugestimmt

52 NA 20, S. 359 (15. Brief).

53 Vgl. auch den 18. Brief.

werden kann, dass sich explizite intertextuelle Bezüge zwischen diesen beiden ästhetischen Texten Schillers zwar nachweisen lassen, aber nur aus der nachträglichen Perspektive der *Ästhetischen Briefe*, die diese Referenz aber nur indirekt und ohne Quellenangabe in einigen Briefen andeuten.

7.4 *Ueber Naive und Sentimentalische Dichtung (1795/1796)*⁵⁴

Um das grobe Geflecht der Beziehungen zwischen seinen ästhetischen Texten in diesem Ausblick in Ansätzen zu komplettieren, soll zum Schluss *Ueber Naive und Sentimentalische Dichtung*, die zuletzt abgedruckte von den drei »Grossen Abhandlungen« der Weimarer Nationalausgabe, im Hinblick auf die Anwendung der in der vorliegenden Arbeit untersuchten Denkfiguren in den Blick genommen werden. Das Thema habe Schiller seit 1793 bearbeitet und nach Unterbrechungen im Oktober bis Dezember 1795 abgeschlossen sowie in zwei Bänden der Horen 1795 und 1796 publiziert.⁵⁵ Querverweise und gedankliche Bezüge zu der Abhandlung *Ueber Anmuth und Würde* (1793) und dem unmittelbar zuvor publizierten Text *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1795) sind hier ebenfalls nachweisbar.

Auf eine detailliertere Wiedergabe des Inhalts wird hier verzichtet, zumal der Text von inzwischen unzähligen Zusammenfassungen und Kommentaren begleitet und etikettiert wird.

Hervorzuheben ist auch hier die (eher negativ gefärbte) Sicht der Forschung auf seine weiter konsequente fehlende »stringente Argumentation« und auf einen »verschleppten Widerspruch«⁵⁶:

Dieses Verfahren des verschleppten Widerspruchs macht auch die Argumentationsführung dieses Essays höchst problematisch, zumal Schiller nicht gewillt ist, sich an Sprachkonventionen der Philosophie und Poetik zu halten. Dies betrifft die Leitantinomie von *naiv* und *sentimentalisch* ebenso wie die weiteren gattungstheoretischen Differenzierungsversuche.⁵⁷

Diese Einschätzung spiegelt die Erkenntnisse der vorliegenden Arbeit in Bezug auf die *Ästhetischen Briefe* wider, wenn auch auf negative Art und Weise

54 NA 20, S. 413-503.

55 Vgl. Luserke-Jaqui: *Friedrich Schiller*, S. 265.

56 Beide Zitate in Luserke-Jaqui: *Friedrich Schiller*, S. 265.

57 Luserke-Jaqui: *Friedrich Schiller*, S. 266.

formuliert. Widersprüche scheinen auch in dieser Schrift ihre Anwendung zu erhalten sowie das Aufheben jeglicher Differentialität zwischen ›Leitantinomien‹. Denn künstlerische und dichterische Sprache, das ist in der vorliegenden Arbeit deutlich geworden, unterscheidet sich massiv und absichtsvoll von philosophischen oder wissenschaftlichen Sprachkonventionen.

Das Wort »Widerspruch« kommt selbst häufig im Text vor und zeugt wieder von einer äußerst bewussten Verwendung. Wenn sich seine Argumentation in den übrigen ästhetischen ›Essays‹ als eine widersprüchliche entpuppt, so ist sie es auch hier: getreu seines leitenden Gesetzes eines literarischen Ästhetischen, das die gleichzeitige Anwendung von sinnprozessierenden Formen in den Vordergrund stellt und einhalten muss.

Wo also auf der einen Seite der Text zunächst die leitende Differenz *naiv* und *sentimentalisch* in ihrer Gegensätzlichkeit einander entgegen setzt und diese beiden Begriffe zunächst als vollkommen differente und »ganz verschiedene Dichtungsweisen«⁵⁸ definiert, geht der Text zu seinem Ende hin wieder über zu dem Prinzip der *Vereinigung* dieses zuvor als vollkommen entgegengesetzt deklarierten Gegensatzes.

Denn endlich müssen wir es doch gestehen, daß weder der naive noch der sentimentalische Charakter, für sich allein betrachtet, das Ideal schöner Menschlichkeit ganz erschöpfen, das nur aus der innigen Verbindung beyder hervorgehen kann.

Zwar so lange man beyde Charaktere biß zum *dichterischen* exaltirt, wie wir sie auch bißher betrachtet haben, verliert sich vieles von den ihnen adhärierenden Schranken und auch ihr Gegensatz wird immer weniger merklich, in einem höhern Grade sie poetisch werden; denn die poetische Stimmung ist ein selbstständiges Ganze, in welchem alle Unterschiede und alle Mängel verschwinden. Aber eben darum, weil es nur der Begriff des poetischen ist, in welche beyde Empfindungsarten zusammentreffen können, so wird ihre gegenseitige Verschiedenheit und Bedürftigkeit in demselben Grade merklicher, als sie den poetischen Charakter ablegen; und dieß ist der Fall im gemeinen Leben. Je tiefer sie zu diesem herabsteigen, desto mehr verlieren sie von ihrem generischen Charakter, der sie einander näher bringt, biß zuletzt in ihren Karrikaturen nur der Artcharakter übrig bleibt, der sie einander entgegensetzt.⁵⁹

58 NA 20, S. 432.

59 NA 20, S. 491.

Die ›innige Verbindung‹ oder das ›Verschwinden aller Unterschiede‹ wird hier als eine Funktion der Poesie oder der ›poetischen Stimmung‹ ausgewiesen, Gegensätzlichkeit und Unterschiedlichkeit ist dagegen eine Funktion des Nicht-Poetischen. Insofern enthält alles Poetische, Dichterische und Literarische ein differenzenauflösendes und -überwindendes Moment. Auch in diesem Text wird ein hierarchisches Prinzip zwischen naiver und sentimentalischer Dichtung zugunsten eines wechselwirkenden Prinzips in der idealen Dichtung und Poesie abgelöst: »demnach erwächst das Ideal dichterischer Schönheit allein aus der wechselseitigen Durchdringung von naiven und sentimentalischen Momenten in einer Dichtung«. ⁶⁰

Dem Prinzip der *Vereinigung* entspricht im oben genannten Zitat der Ausdruck *innige Verbindung*. Dieser Begriff wird ebenfalls im 18. Brief der *Ästhetischen Briefe* und auch in den *Kallias*-Briefen synonym mit dem Ausdruck *Vereinigung* verwendet.

Der wichtige Begriff der *Vereinigung* kommt selbst mehr als einmal in *Ueber Naive und Sentimentalische Dichtung* vor: Innerhalb seiner Beschreibung der *Sentimentalischen Dichtung* wählt der Text die Formulierung, dass diese danach ›strebe‹, »das Naive mit dem Sentimentalischen zu vereinigen [...], und folglich den zwey entgegengesetzten Foderungen, die an ein Gedicht gemacht werden können, in einem gewissen Grade Genüge leistet.« ⁶¹ Der sentimentalische Dichter, der »über der Bemühung, beydes zu vereinigen, keinem von beyden sein volles Recht erweist« ⁶², kann dieses Ziel ja auch nur in der innigen Verbindung mit dem naiven Charakter erreichen, wie das Zitat weiter oben anführt. Hier nimmt das Ganze wieder selbstbezüglich paradoxe Züge an: Der sentimentalische Charakter, der bereits sentimentalische Dichtung und naive Dichtung *vereinigen* möchte, muss sich wiederum erst mit dem naiven Charakter *verbinden*, damit wahre Poesie gelingen kann. Beschrieben wird ein typisch paradoxes Unterfangen, wenn die Unterscheidung gleichzeitig in dieselbe Unterscheidung wieder eingeführt wird.

Des Weiteren kann auch hier festgestellt werden, dass ›Schillers Begriffe‹ wie *Würde*, *Freiheit*, *Spiel*, *Erschlaffung*, *Vollendung*, *Ideal schöner Menschlichkeit*, *Form* und *Stoff* etc. auch in dieser Schrift in variablen Kombinationen vorkommen und tatsächlich für eine Art Gesamtzusammenhang seiner ästhetischen Texte sprechen.

60 Luserke-Jaqui: *Friedrich Schiller*, S. 271.

61 NA 20, S. 471.

62 NA 20, S. 471.

Im Hinblick auf die Frage, ob dieser Text ein poetologischer, ästhetischer (im Sinne: philosophischer) oder ein selbst poetisch und literarisch geschriebener Text ist, der seine eigenen Prämissen im Sinne seiner Selbstanwendung praktiziert, kann auch hier geantwortet werden: der Prozess der (ästhetischen) Erkenntnis im Vollzug des Literarischen scheint maßgeblich für seinen Schreibprozess zu sein, denn in der Anwendung seiner kunstkonfigurierenden Gesetze und Techniken wie das Sinnprozessieren aufgrund der Selektion von Widersprüchen, Wechselwirkungen und selbstbezüglichen Paradoxien werden diese Erkenntnisse erfahrbar und beweisen sich selbst mittels ihres gleichzeitigen Erscheinens.

Der Aufsatz ›Ueber naive und sentimentalische Dichtung‹ kann angemessen nur verstanden werden, wenn seine Antinomien und Äquivokationen nicht unterschlagen, sondern gedeutet werden. [...] Bedingung der Möglichkeit einer solchen Deutung ist die Einsicht, daß der Aufsatz kein System von Sätzen ist [...], sondern das Dokument eines ›work in progress‹ der Erkenntnis.⁶³

Insofern kann die Frage, ob Schillers Texten eine prinzipielle Systematik eingeschrieben ist, nur zu einem Teil bejaht werden; diese ›Systematik‹ umschließt allerdings systematisch ihre eigenen argumentations(un)logischen Negationen als gleichzeitige Selektion des gegenteiligen Sinns und lässt durch die dadurch entstehenden prozessierenden Sinnformen unendlich neue Verbindungen und Sinnmuster entstehen.

Das Prinzip des *Prozessierens* und der *Bewegung* als Prämisse für die »poetische Wirkung« wird auch in *Ueber Naive und Sentimentalische Dichtung* als das Konstitutionsprinzip von Schönheit (Poesie, Dichtung) gesetzt. Denn nur dort, wo »aller Gegensatz [...] vollkommen aufgehoben sey«⁶⁴, sei »Vollendung«⁶⁵ und

Ruhe, die aus dem Gleichgewicht nicht aus dem Stillstand der Kräfte, die aus der Fülle nicht aus der Leerheit fließt, und von dem Gefühle eines unendlichen Vermögens begleitet wird. Aber eben darum, weil aller Widerstand hinwegfällt, so wird es hier ungleich schwüriger, als in den zwey vorigen Dichtungsarten, die Bewegung hervorzubringen, ohne welche doch überall

63 Peter Szondi: Das Naive ist das Sentimentalische. Zur Begriffsdiagnostik in Schillers Abhandlung. In: Ders.: *Lektüren und Lektionen. Versuche über Literatur, Literaturtheorie und Literatursoziologie*. Frankfurt a.M. 1973, S. 97.

64 NA 20, S. 472.

65 NA 20, S. 473.

keine poetische Wirkung sich denken läßt. Die höchste Einheit muß seyn, aber sie darf der Mannichfaltigkeit nichts nehmen; [...].⁶⁶

Ganz ähnlich lesen sich diese Sätze im Vergleich zu besagtem 18. Brief der *Ästhetischen Briefe*, in denen die beiden technischen und Schönheit erzeugenden ›Operationen‹ beschrieben werden. Auch hier inkludiert das ›Aufheben aller Gegensätze‹ die Bedingung des synchronen Beibehaltens von ›Fülle‹, ›Mannichfaltigem‹ und von ›Unendlichkeit‹ im Sinne eines ›unendlichen Vermögens‹. In diesem Zitat ist die ›Bewegung‹ bzw. das Prozessuale die wichtigste und unerlässliche Voraussetzung, unter welcher eine poetische Wirkung, d.h. in und durch Kunst und Literatur, erst hervorgebracht und erzeugt werden kann.

Das Darstellungsprinzip der Bewegung bzw. des Prozessualen schließt die gleichzeitige Anwendung von vereinigenden, wechselwirkenden und differenzauflösenden literarischen Techniken anhand von Widersprüchen und anderen sinnprozessierenden Denkfiguren bei den im vorliegenden Ausblick grob skizzierten und ausschnittsweise betrachteten Texten Schillers mit ein. Auf die Texte kann nicht losgelöst von diesen in ihnen zum Einsatz gebrachten Prinzipien, wie sie auch in den *Ästhetischen Briefen* vorzufinden sind, reflektiert werden. Durch deren konsequente Anwendung in allen hier behandelten ästhetischen Texten kann man das generalisierend wirkende Prinzip des gleichzeitig kunstvollziehenden und literarischen Sinnprozessierens auch hier erkennen. Kunstpraktizierende und kunstproduzierende ›Operationen‹ wie in den in Wechselwirkungen und in Widersprüchen angelegten Texten *Das Schöne der Kunst*, *Ueber Anmuth und Wuerde* und *Ueber Naive und Sentimentalische Dichtung* werden schon vor Fichtes Veröffentlichung seiner *Wissenschaftslehre* konstant angewendet, – zwar *ohne* den Begriff der *Wechselwirkung* zu nennen, jedoch umschrieben mit den früheren Begriffen wie *Vereinigung* und *Wechsel*. Es kann hier festgehalten werden, dass alle hier ausgewählten ›ästhetischen‹ Texte eine spezifische Textualität aufweisen, die – wie in den *Ästhetischen Briefen* – dem Modell eines eher literarischen Erkenntnisprozesses und Darstellungsprinzips folgt.

Aus diesem Grund kann schließlich davon ausgegangen werden, dass sich der hier beobachtete Befund eines kalkulierten Einsatzes von kunstvollen *literarischen* Praktiken und ›Operationen‹ in allen hier untersuchten Texten sehr

66 NA 20, S. 473.

wahrscheinlich auch auf weitere als ›philosophisch‹, ›theoretisch‹ oder ›ästhetisch‹ bezeichnete Texte Friedrich Schillers ausweiten lässt.

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Das Ästhetische als Durchgangsstufe	73
Tabelle 2: Die Ästhetische als Endziel der Menschheit	75
Tabelle 3: Die Tautologie oder der ›Zirkel‹ des Ästhetischen	200

Literaturverzeichnis

Friedrich Schiller

Schiller, Friedrich: Kallias oder über die Schönheit. Fragment aus dem Briefwechsel zwischen Schiller und Körner. Hg. von Klaus L. Berghahn. Stuttgart 1971.

Schiller, Friedrich: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 20 (Philosophische Schriften erster Teil, 1962) und Bd. 21 (Philosophische Schriften zweiter Teil, 1963). Begründet von Julius Petersen. Herausgegeben im Auftrag der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv) und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach von Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese. Weimar 1962/63. [abgekürzt: NA].

Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Mit den Augustenburger Briefen. Hg. von Klaus L. Berghahn. Stuttgart 2000.

Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794-1805. Mit Einleitung und Erläuterungen. Hg. v. Philipp Stein. Erster Band 1794-1796. Leipzig 1955.

Quellen

Baumgarten, Alexander Gottlieb: Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der »Aesthetica« (1750/58). Übers. und hg. v. Rudolf Schweizer. Lateinisch-Deutsch. Hamburg 1983.

Fichte, Johann Gottlieb: Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre als Handschrift für seine Zuhörer (1794/95). In: Ueber den Begriff der Wissenschaftslehre (1794). Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre (1794/95). Studententextausgabe. Teilausgabe der Seiten 91-464 von Band I,2 der Johann Gottlieb Fichte-Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Stuttgart-Bad Cannstatt 1969. S. 173-499.

- Grimm, Jacob/Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Achter Band (R-Schiefe). Bearbeitet von und unter Leitung von Dr. Moriz Heyne. Leipzig 1893.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik I. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu ed. Ausg. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a.M. ⁶1999 [1986].
- Lachmann, Ferdinand Heinrich: Ueber Paradoxie und Originalität. Zwey philosophische Versuche. Zittau–Leipzig 1801; http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN647168103&PHYSID=PHYS_0005.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: SW = Schellings sämtliche Werke, Hg. v. Karl F. August Schelling. 1. Abt.: 10 Bde. (= I-X); 2. Abt.: 4 Bde. (= XI-XIV). Stuttgart/Augsburg 1856.
- Sulzer, Johann Georg: Vermischte philosophische Schriften. Aus den Jahrbüchern der Akademie der Wissenschaften zu Berlin gesammelt. Leipzig 1773-81. [Nachdruck des Exemplars der Universitätsbibliothek Erlangen, Hildesheim/New York 1974].

Forschungsliteratur

- Acosta, Emiliano: Schiller versus Fichte. Schillers Begriff der Person in der Zeit und Fichtes Kategorie der Wechselbestimmung im Widerstreit. Fichte-Studien-Supplementa Bd. 27. Amsterdam/New York 2011.
- Acosta López, María del Rosario: »Making Other People's Feelings Our Own«: From the Aesthetic to the Political in Schiller's Aesthetic Letters. In: Jeffrey L. High/Nicholas Martin/Norbert Oellers (Hg.): Who is this Schiller now? Essays on His Reception and Significance. New York 2011. S. 187-201.
- Agard, Olivier: Kulturkritik et politique: Schiller Rousseau Kant. In: Ders./Françoise Lartillot (Hg.): L'éducation esthétique selon Schiller. Entre anthropologie, politique et théorie du beau. Paris 2013, S. 149-170.
- Agard, Olivier/Françoise Lartillot (Hg.): L'éducation esthétique selon Schiller. Entre anthropologie, politique et théorie du beau. Paris 2013.
- Alcandre, Jean-Jacques: Médecine et écriture dramatique: A propos du jeune Schiller. In: Cahiers d'Études Germaniques 10 (1986), S. 211-227.
- Alt, Peter-André: Aufklärung. 2. durchges. Auflage. Stuttgart/Weimar 2001.
- Alt, Peter-André: Natur, Zivilisation und Narratio. Zur triadischen Strukturierung von Schillers Geschichtskonzept. In: Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge 18 (2008), S. 530-545.

- Alt, Peter-André: Schiller. Leben – Werk – Zeit. Eine Biographie. Zwei Bände. München 2000.
- Alt, Peter-André/Marcel Lepper/Ulrich Raulff (Hg.): Schiller, der Spieler. Göttingen 2013. S. 199-214.
- Anglet, Andreas: Zwischen den Kraftfeldern ästhetischer, politischer und philosophischer Diskurse – die Eigendynamik der Argumentationsstränge und Wirkungsabsichten in Schillers »Briefen über die ästhetische Erziehung«. Olivier Agard/Françoise Lartillot: *L'éducation esthétique selon Schiller. Entre anthropologie, politique et théorie du beau*. Paris 2013, S. 185-211.
- Arndt, Andreas: Grenzen der Vernunft. Anmerkungen zu Hegel. In: Bärbel Frischmann (Hg.): *Grenzziehungen und Grenzüberwindungen. Philosophische und interdisziplinäre Zugänge*. Hannover 2014, S. 124-136.
- Baecker, Dirk (Hg.): *Kalkül der Form*. Frankfurt a.M. 1993.
- Baraldi, Claudio/Corsi, Giancarlo/Esposito, Elena (Hg.): *GLU. Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme*. Frankfurt a.M. ³1999 [1997].
- Barkhoff, Jürgen/Eda Sagarra (Hg.): *Anthropologie und Literatur um 1800*. München 1992.
- Barnouw, Jeffrey: »Freiheit zu geben durch Freiheit«. Ästhetischer Zustand – Ästhetischer Staat. In: Wolfgang Wittkowski: *Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium*. Tübingen 1982, S. 138-161.
- Barthes, Roland: *L'effet de réel*. In: *Communications* 11 (1968), S. 84-89.
- Bauereisen, Astrid/Stephan Pabst/Achim Vesper (Hg.): *Kunst und Wissen. Beziehungen zwischen Ästhetik und Erkenntnistheorie im 18. und 19. Jahrhundert*. Würzburg 2009.
- Beiser, Frederick: *Schiller as Philosopher. A Re-Examination*. Oxford ²2008 [2005].
- Berg, Henk de: *Kunst kommt von Kunst. Die Luhmann-Rezeption in der Literatur- und Kunstwissenschaft*. In: Henk de Berg/Johannes Schmidt (Hg.): *Rezeption und Reflexion. Zur Resonanz der Systemtheorie Niklas Luhmanns außerhalb der Soziologie*. Frankfurt a.M. 2000. S. 175-221.
- Berghahn, Klaus L.: Nachwort. In: *Friedrich Schiller: Kallias oder über die Schönheit. Fragment aus dem Briefwechsel zwischen Schiller und Körner*. Hg. von Klaus L. Berghahn. Stuttgart 1971, S. 157-173.
- Berghahn, Klaus L.: *Schillers philosophischer Stil*. In: Helmut Koopmann (Hg.): *Schiller-Handbuch*. In Zusammenarbeit mit der Deutschen Schillergesellschaft Marbach. Stuttgart ²2011 (1998), S. 304-318.

- Bertram, Georg W.: Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik. Berlin 2014.
- Betzler, Monika/Julian Nida-Rümelin (Hg.): Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen. 2. aktual. und ergänzte Auflage. Stuttgart 2012.
- Binczek, Natalie: Epistolare Paratexte. Über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts in einer Reihe von Briefen. In: Klaus Kreimeier/Georg Stanitzek unter Mitarbeit v. N.B. (Hg.): Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen. Berlin 2004, S. 116-133.
- Böhme, Gernot: Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre. München 2001.
- Bösmann, Holger: ProjektMensch. Anthropologischer Diskurs und Modernenproblematik bei Friedrich Schiller. Würzburg 2005.
- Bollenbeck, Georg/Lothar Ehrlich (Hg.): Friedrich Schiller. Der unterschätzte Theoretiker. Köln u.a. 2007.
- Bolten, Jürgen: Friedrich Schiller. Poesie, Reflexion und gesellschaftliche Selbstdeutung. München 1985.
- Borgards, Roland/Harald Neumeyer/Nicolas Pethes/Yvonne Wübben (Hg.): Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart/Weimar 2013.
- Brittacher, Hans Richard: Über Anmut und Würde. In: Helmut Koopmann (Hg.): Schiller-Handbuch. Stuttgart ²2011 [1998], S. 625-648.
- Brokoff, Jürgen: Die Unvereinbarkeit von Erziehung und ästhetischer Erziehung. Friedrich Schillers Briefe Über die ästhetische Erziehung des Menschen. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 50 (2006), S. 134-149.
- Buchenau, Stefanie: Die Einbindung von Poetik und Ästhetik in die Logik der Aufklärung. In: Astrid Bauereisen/Stephan Pabst/Achim Vesper (Hg.): Kunst und Wissen. Beziehungen zwischen Ästhetik und Erkenntnistheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Würzburg 2009, S. 71-84.
- Bürger, Peter: Zum Problem des ästhetischen Scheins in der idealistischen Ästhetik. In: Willi Oelmüller (Hg.): Kolloquium Kunst und Philosophie 2. Ästhetischer Schein. Paderborn u.a. 1982, S. 34-50.
- Burtscher, Cordula/Markus Hien (Hg.): Schiller im philosophischen Kontext. Würzburg 2011.
- Cadete, Teresa R.: System oder Labyrinth? Schillers Raumvorstellung und Zeitpoetik. In: Klaus Manger (Hg.): Der ganze Schiller – Programm ästhetischer Erziehung. Heidelberg 2006.

- Cho, Kyoung-Sik: Selbstreferentialität der Literatur. Das ›ästhetische Spiel‹, der Moraldiskurs und ihr Verhältnis in der ästhetischen Theorie Friedrich Schillers. Eine systemtheoretische Studie. Bielefeld 1997.
- Coessens, Kathleen/Darla Crispin/Anne Douglas: The artistic turn: a manifesto. Leuven 2009.
- Culler, Jonathan: Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie. Aus dem Amerikanischen von Manfred Mombberger. Reinbek bei Hamburg 1999.
- Dainat, Holger: Wo spielen die Musen? Medientheoretische Überlegungen zu Schillers ästhetischer Theorie. In: Georg Bollenbeck/Lothar Ehrlich (Hg.): Friedrich Schiller: der unterschätzte Theoretiker. Köln u.a. 2007, S. 177-190.
- Deleuze, Gilles: Logik des Sinns. Aus dem Französischen von Bernhard Dieckmann. Frankfurt a.M. 1993.
- Derrida, Jacques: Die différance. In: Ders.: Randgänge der Philosophie. Hg. von Peter Engelmann. Wien 1999.
- Derrida, Jacques: Grammatologie. Frankfurt a.M. 1974.
- Disselbeck, Klaus: Geschmack und Kunst. Eine systemtheoretische Studie zu Schillers Briefen ›Über die ästhetische Erziehung des Menschen‹. Opladen 1987.
- Dotzler, Bernhard: Werthers Leser. Über die Appellstruktur der Texte im Licht von Goethes Roman (11.02.2004). In: Goethezeitportal. URL: <www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/werther_dotzler.pdf> (30.9.2018)
- Drilo, Kazimir: Dialektik der Grenze bei Hegel und Adorno. In: Bärbel Frischmann (Hg.): Grenzziehungen und Grenzüberwindungen. Philosophische und interdisziplinäre Zugänge. Hannover 2014, S. 137-150.
- Düsing, Wolfgang: Ästhetische Form als Darstellung der Subjektivität. Zur Rezeption Kantischer Begriffe in Schillers Ästhetik. In: Klaus L. Bergmann (Hg.): Friedrich Schiller zur Geschichtlichkeit seines Werkes. Kronberg/Ts. 1975. S. 197-239.
- Englert, Dorothea: Literatur als Reflexionsmedium für Individualität. Systemtheoretische Studien zur Funktion des ästhetischen Sinnangebots bei Schiller und Novalis. Frankfurt a.M. u.a. 1993.
- Ernst, Christoph/Walter Sporn/Hedwig Wagner (Hg.): Kulturhermeneutik. Interdisziplinäre Beiträge zum Umgang mit kultureller Differenz. München 2008.
- Feger, Hans: Die Macht der Einbildungskraft in der Ästhetik Kants und Schillers. Heidelberg 1995.

- Fischer, Bernd: Zur kulturpolitischen Dynamik des ästhetischen Spiels in Schillers Briefen Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen. In: Jeffrey L. High/Nicholas Martin/Norbert Oellers (Hg.): *Who is this Schiller now? Essays on His Reception and Significance*. New York 2011, S. 133-146.
- Fischer, Kuno: *Schiller als Philosoph*. Heidelberg ²1905.
- Freier, Hans: *Ästhetik und Autonomie. Ein Beitrag zur idealistischen Entfremungskritik*. In: Bernd Lutz (Hg.): *Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz 1750-1800*. Stuttgart 1974. S. 329-383.
- Fricke, Harald: *Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Bd. 2, neu bearb. 3. Aufl. Berlin/New York 2000.
- Frischmann, Bärbel: *Begrenzte Autonomie. Fichtes Theorie der Konstituierung von Selbstbewusstsein*. In: Dies. (Hg.): *Grenzziehungen und Grenzüberwindungen. Philosophische und interdisziplinäre Zugänge*. Hannover 2014. S. 111-124.
- Frischmann, Bärbel (Hg.): *Grenzziehungen und Grenzüberwindungen. Philosophische und interdisziplinäre Zugänge*. Hannover 2014.
- Gethmann-Siefert, Annemarie: *Einführung in die Ästhetik*. München 1995.
- Gethmann-Siefert, Annemarie: *Idylle und Utopie. Zur gesellschaftlichen Funktion der Kunst in Schillers Ästhetik*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 24 (1980), S. 32-67.
- Geulen Eva/Nicolas Pethes: *Jenseits von Utopie und Entlarvung. Kulturwissenschaftliche Untersuchungen zum Erziehungsdiskurs der Moderne*. Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2007.
- Gisi, Lucas Marco/Urs Meyer/Reto Sorg (Hg.): *Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview*. München 2013.
- Greiner, Bernhard: *Verschiebung und Spiel: Spielräume Schillers*. In: Peter-André Alt/Marcel Lepper/Ulrich Raulff (Hg.): *Schiller, der Spieler*. Göttingen 2013, S. 215-229.
- Grimminger, Rolf: *Die Utopie der vernünftigen Lust. Sozialphilosophische Skizze zur Ästhetik des 18. Jahrhunderts bis zu Kant*. In: Christa Bürger u.a. (Hg.): *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit*. Frankfurt a.M. 1980, S. 116-132.
- Günther, Gotthard: *Idee und Grundriß einer nicht-Aristotelischen Logik. Die Idee und ihre philosophischen Voraussetzungen*. Hamburg ³1991 (1959).

- Hamburger, Käte: Nachwort. Schillers ästhetisches Denken. In: Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen. Mit einem Nachwort von Käte Hamburger. Stuttgart 1965, S. 131-150.
- Hauskeller, Michael: Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Plato bis Danto. München ⁶2002 [1998].
- High, Jeffrey L./Nicholas Martin/Norbert Oellers (Hg.): Who is this Schiller now? Essays on His Reception and Significance. New York 2011.
- Hinderer, Walter: Utopische Elemente in Schillers ästhetischer Anthropologie. In: Hiltrud Gnüg (Hg.): Literarische Utopie. Entwürfe. Frankfurt a.M. 1982, S. 173-186.
- Ho, Shu Ching: Ausgleich der Gegensätze. Zur Bedeutung der Kantischen Philosophie im Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. In: Bernhard Fischer und Norbert Oellers: Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Berlin 2011, S. 101-120.
- Hofstadter, Douglas R.: Gödel, Escher, Bach – ein Endloses Geflochtenes Band. Stuttgart 1985.
- Horn, Eva/Bettine Menke/Christoph Menke (Hg.): Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur. München 2006.
- Jahraus, Oliver: Theorieschleife. Systemtheorie, Dekonstruktion und Medientheorie. Wien 2001.
- Jannidis, Fotis/Gerhard Lauer/Simone Winko: Radikal historisiert: Für einen pragmatischen Literaturbegriff. In: Dies. (Hg.): Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen. Berlin/New York 2009, S. 3-37.
- Janz, Rolf Peter: Autonomie und soziale Funktion der Kunst. Studien zur Ästhetik von Schiller und Novalis. Stuttgart 1973.
- Janz, Rolf Peter: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: Helmut Koopmann (Hg.): Schiller-Handbuch. In Zusammenarbeit mit der Deutschen Schillergesellschaft Marbach. Stuttgart ²2011 [1998], S. 649-666.
- Johannes, Alexa: Paradoxe Wiederholbarkeit in Friedrich Schillers Briefen Über die ästhetische Erziehung des Menschen. In: Kurt Röttgers/Monika Schmitz-Emans (Hg.): Spiegel – Echo – Wiederholungen. Philosophisch-literarische Reflexionen Bd. 10. Essen 2008, S. 31-44.
- Johannes, Alexa: Sinn – Friedrich Schiller. In: Niels Werber (Hg.): Systemtheoretische Literaturwissenschaft. Begriffe – Methoden – Anwendungen. Berlin/New York 2011, S. 393-410.

- Klein, Christian: Erzählung. In: Roland Borgards/Harald Neumeyer/Nicolas Pethes/Yvonne Wübben (Hg.): *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar 2013, S. 17-21.
- Koch, Gertrud/Christiane Voss (Hg.): *Zwischen Ding und Zeichen. Zur ästhetischen Erfahrung in der Kunst*. München 2005.
- Kohlenbach, Margarete: Vereinigung und Paradox. Anthropologische Bestimmungen in der Geschichtsphilosophie und Poetik des jungen Friedrich Schlegel. In: Jürgen Barkhoff/Eda Sagarra (Hg.): *Anthropologie und Literatur um 1800*. München 1992, S. 141-160.
- Koopmann, Helmut: »Bestimme Dich aus Dir selbst«. Schiller, die Idee der Autonomie und Kant als problematischer Umweg. In: Wolfgang Wittkowski: *Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium*. Tübingen 1982, S. 202-216.
- Koopmann, Helmut: Denken in Bildern. Zu Schillers philosophischem Stil. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*. Hg. von Fritz Martini, Walter Müller-Seidel und Bernhard Zeller. 30. Jahrgang 1986, S. 218-250.
- Koopmann, Helmut: Schillers Staatsdenken. In: Bernd Rill (Hg.): *Zum Schillerjahr 2009. Schillers politische Dimension*. Hans Seidel Stiftung, Argumente und Materialien zum Zeitgeschehen Bd. 67. München 2009, S. 133-143.
- Koopmann, Helmut (Hg.): *Schiller-Handbuch*. Stuttgart ²2011 [1998].
- Koukou, Kalliope: Schillers Kant-Kritik in seiner Schrift *Ueber Anmuth und Würde*. In: Cordula Burtscher/Markus Hien (Hg.): *Schiller im philosophischen Kontext*. Würzburg 2011, S. 40-49.
- Latzel, Sigbert: Zu Schillers Vernunftauffassung. Betrachtungen zur individuellen Verwendungsgeschichte eines Wortes. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 13 (1972)*, S. 41-69.
- Latzel, Sigbert: Die ästhetische Vernunft. In: Klaus L. Berghahn (Hg.): *Friedrich Schiller zur Geschichtlichkeit seines Werkes*. Kronberg/Ts. 1975, S. 241-252.
- Lau, Felix: Die Form der Paradoxie. Eine Einführung in die Mathematik und Philosophie der »Laws of Form« von G. Spencer Brown. Heidelberg 2008.
- Leonhard, Herrmann: Friedrich Schiller (1759-1805), Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen (1795). In: *KulturPoetik: journal of cultural poetics*. Bd. 10 (2010). S. 99-107.
- Lubkoll, Christine: Moralität und Modernität. Schillers Konzept der 'schönen Seele' im Lichte der literaturhistorischen Diskussion. In: Walter Hinderer (Hg.): *Schiller auf dem Weg in die Moderne*. Würzburg 2007. S. 83-99.

- Lucke-Johannes, Alexa: Absage an die Tradition. Ästhetische Duelle in Schillers Ballade Der Handschuh. In: Kurt Röttgers/Monika Schmitz-Emans (Hg.): Hände. Philosophisch-Literarische Reflexionen. Essen 2019.
- Luhmann, Niklas: Das Medium der Kunst. In: Ders.: Schriften zu Kunst und Literatur. Hg. von Niels Werber. Frankfurt a.M. 2008, S. 123-139.
- Luhmann, Niklas: Die Gesellschaft der Gesellschaft. Bd. 1. Frankfurt/M 1997.
- Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt a.M. 1997.
- Luhmann, Niklas: Gesellschaftliche Struktur und semantische Tradition. In: Ders.: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. Bd. 1. Frankf./M. ²1998a [1993]. S. 9-71.
- Luhmann, Niklas: Ist Kunst codierbar? In: Ders.: Soziologische Aufklärung 3. Opladen 1974, S. 245-266.
- Luhmann, Niklas: Schriften zu Kunst und Literatur. Hg. von Niels Werber. Frankfurt a.M. 2008.
- Luhmann, Niklas: Selbstreferenz und binäre Schematisierung. In: Ders.: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. Bd. 1. Frankf./M. ²1998 [1993], S. 301-313.
- Luhmann, Niklas: Selbstreferenz und Teleologie in gesellschaftstheoretischer Perspektive. In: Ders.: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. Bd. 2. Frankf./M. 1993. S. 9-44.
- Luhmann, Niklas: »Sinn der Kunst und Sinn des Marktes – zwei autonome Systeme.« In: Ders.: Schriften zu Kunst und Literatur. Hg. von Niels Werber. Frankfurt a.M. 2008, S. 389-400.
- Luhmann, Niklas: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. 7. Aufl. Frankfurt a.M. ⁷1999 [1987].
- Luhmann, Niklas: Tautologie und Paradoxie in den Selbstbeschreibungen der modernen Gesellschaft. In: Zeitschrift für Soziologie 16, H. 3. (1987). S. 161-174.
- Luserke-Jaqui, Matthias: Friedrich Schiller. Tübingen 2005.
- Luserke-Jaqui, Matthias (Hg.): Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar 2011.
- Macor, Laura Anna: Die Moralphilosophie des jungen Schiller. Ein ›Kantianer ante litteram‹. In: Jeffrey L. High/Nicholas Martin/Norbert Oellers (Hg.): Who is this Schiller now? Essays on His Reception and Significance. New York 2011. S. 99-115.

- Man, Paul de: *Aesthetic Ideology*. Edited with an Introduction by Andrzej Warminski. *Theory and History of Literature*, Vol. 65. Minneapolis/London⁵ 2008 [1996].
- Man, Paul de: *Ästhetische Formalisierung. Kleists Über das Marionettentheater*. In: Ders.: *Allegorien des Lesens*. Aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme. Mit einer Einleitung von Werner Hamacher. Frankfurt a.M. 1988, S. 205-233.
- Man, Paul de: *Allegorien des Lesens*. Aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme. Mit einer Einleitung von Werner Hamacher. Frankfurt a.M. 1988.
- Man, Paul de: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Herausgegeben von Christoph Menke. Aus dem Amerikanischen von Jürgen Blasius. Frankfurt a.M. 1993.
- Man, Paul de: *Kant and Schiller*. In: Ders.: *Aesthetic Ideology*. Edited with an Introduction by Andrzej Warminski. *Theory and History of Literature*, Vol. 65. Minneapolis/London⁵ 2008 [1996]. S. 129-162.
- Man, Paul de: *Phänomenalität und Materialität bei Kant*. In: Ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Herausgegeben von Christoph Menke. Aus dem Amerikanischen von Jürgen Blasius. Frankfurt a.M. 1993, S. 9-38.
- Man, Paul de: *Semiologie und Rhetorik*. In: Ders.: *Allegorien des Lesens*. Aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme. Mit einer Einleitung von Werner Hamacher. Frankfurt a.M. 1988, S. 31-51.
- Manger, Klaus (Hg.): *Der ganze Schiller – Programm ästhetischer Erziehung*. Heidelberg 2006.
- Marsden, Peter H.: *Zur Analyse der Zeit*. In: Peter Wenzel (Hg.): *Handbuch. Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier 2004, S. 89-110.
- Matzner, Sebastian: *Die Poesie der Metonymie. Theorie, Ästhetik und Übersetzung einer vergessenen Trope*. Heidelberg 2016.
- Meier, Lars: *Kantische Grundsätze? Schillers Selbstinszenierung als Kant-Nachfolger in seinen Briefen Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen*. In: Cordula Burtscher/Markus Hien (Hg.): *Schiller im philosophischen Kontext*. Würzburg 2011. S. 50-63.
- Menges, Karl: *Schönheit als Freiheit in der Erscheinung. Zur semiotischen Transformation des Autonomiegedankens in den ästhetischen Schriften Schillers*. In: Wolfgang Wittkowski: *Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium*. Tübingen 1982. S. 181-199.

- Mersch, Dieter: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt a.M. 2002.
- Mersch, Dieter: Mediale Paradoxa. Einleitung in eine negative Medienphilosophie, S. 11f. www.dieter-mersch.de/Texte/PDF-s/
- Mersch, Dieter: Epistemologien des Ästhetischen. Zürich/Berlin 2015.
- Mersch, Dieter: Spur und Präsenz. Zur ›Dekonstruktion‹ der Dekonstruktion. In: Susanne Strätling/Georg Witte (Hg.): Die Sichtbarkeit der Schrift. München 2006, S. 21-39.
- Mersch, Dieter: Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. München 2002
- Müller, Ernst: Denkfigur. In: Roland Borgards/Harald Neumeyer/Nicolas Pethes/Yvonne Wübben (Hg.): Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2013. S. 28-32.
- Müller-Seidel, Walter: Friedrich Schiller und die Politik. »Nicht das Große, nur das Menschliche geschehe«. München 2009.
- Neubauer, John: The Freedom of the Machine. On Mechanism, Materialism, and the young Schiller. In: Eighteenth Century Studies 15 (1981/82), S. 275-290.
- Niederhoff, Burkhard: »The Rule of Contrary«. Das Paradox in der englischen Komödie der Restaurationszeit und des frühen 18. Jahrhunderts. Trier 2001.
- Nöth, Winfried: Selbstreferenz in systemtheoretischer und in semiotischer Sicht. In: Achim Barsch u.a. (Hg.): Festschriftprojekt zu Ehren von Siegfried J. Schmidt. 2000. <http://sjschmidt.net/konzepte/texte/noeth.htm> – Trad.: Auto-referência na teoria dos sistemas e na semiótica. Revista de Comunicação e Linguagens [Lisboa] 29 (2001). S. 13-28.
- Ort, Claus-Michael: Medienwechsel und Selbstreferenz. Christian Weise und die literarische Epistemologie des späten 17. Jahrhunderts. Tübingen 2003.
- Ort, Nina: Reflexionslogische Semiotik. Zu einer nicht-klassischen und reflexionslogisch erweiterten Semiotik im Ausgang von Gotthard Günther und Charles S. Peirce. Weilerswist 2007.
- Ort, Varun F.: Den Stoff durch die Form vertilgen. Das res/verba-Problem in Friedrich Schillers Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen. In: Wolfgang Neuber/Peter L. Oesterreich/Gert Ueding/Francesca Vidal: Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch. Bd. 33 (Rhetorik im 18. Jahrhundert, hg. von Dietmar Till). Berlin/München/Boston 2014, S. 131-149.

- Ortlieb, Cornelia: Materialität. In: Roland Borgards/Harald Neumeier/Nicolas Pethes/Yvonne Wübben (Hg.): *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar 2013, S. 41-45.
- Pethes, Nicolas: »Und nun ihr Pädagogen – beobachtet, schreibt!« Zur doppelten Funktion der Medien im Diskurs über Erziehung und Bildung im 18. Jahrhundert. In: Eva Geulen/ders.: *Jenseits von Utopie und Entlarvung. Kulturwissenschaftliche Untersuchungen zum Erziehungsdiskurs der Moderne*. Freiburg i. Br./Berlin/Wien 2007, S. 49-67.
- Pethes, Nicolas: *Zöglinge der Natur. Der literarische Menschenversuch des 18. Jahrhunderts*. Göttingen 2007.
- Pfotenhauer, Helmut: *Anthropologie, Transzendentalphilosophie, Klassizismus. Begründungen des Ästhetischen bei Schiller, Herder und Kant*. In: Jürgen Barkhoff/Eda Sagarra (Hg.): *Anthropologie und Literatur um 1800* (6. germanistisches Kolloquium am Trinity College). München 1992, S. 72-97.
- Plumpe, Gerhard: *Ästhetische Kommunikation der Moderne. Band 1: Von Kant bis Hegel*. Opladen 1993.
- Plumpe, Gerhard/Niels Werber (Hg.): *Beobachtungen der Literatur. Aspekte einer polykontexturalen Literaturwissenschaft*. Opladen 1995.
- Plumpe, Gerhard: *Kunst ist Kunst. Vom Subjekt zur Tautologie*. In: *Symptome. Zeitschrift für Epistemologische Baustellen* 6 (1990), S. 66-75.
- Plumpe, Gerhard: *Die Literatur der Philosophie*. In: Ders./Niels Werber (Hg.): *Beobachtungen der Literatur. Aspekte einer polykontexturalen Literaturwissenschaft*. Opladen 1995, S. 165-181.
- Pöltner, Günther: *Philosophische Ästhetik. Grundkurs Philosophie. Bd. 16*. Stuttgart 2008.
- Posselt, Gerald: *Katachrese. Rhetorik des Performativen*. München 2005.
- Puntel, Kai: *Empfindung, Reflexion und »ästhetischer Sinn«*. Die Eigengesetzlichkeit von Kunst und Kunstrezeption in Schillers Theorie der Ästhetik. In: Hans Körner u.a. (Hg.): *Empfindung und Reflexion. Ein Problem des 18. Jahrhunderts*. Hildesheim u.a. 1986, S. 117-148.
- Reckwitz, Andreas: *Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken: Eine sozialtheoretische Perspektive*. In: *Zeitschrift für Soziologie* 32/4 (2003), S. 282-301.
- Reicher, Maria E.: *Einführung in die philosophische Ästhetik*. 3., überarbeitete Auflage. Darmstadt 2015.
- Riedel, Wolfgang: *Anthropologie und Literatur in der deutschen Spätaufklärung. Skizze einer Forschungslandschaft*. In: *Internationales Archiv*

- für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL), Sonderheft 6 (1994), S. 93-157.
- Riedel, Wolfgang: Aus den Anfängen der Projektionspsychologie. J.F. Abels Von den Reizungen, die die tote Natur durch die beseelte erhält (1784). Mit dem Abdruck des Abelschen Essays. In: Cordula Burtscher/Markus Hien (Hg.): Schiller im philosophischen Kontext. Würzburg 2011, S. 9-28.
- Riedel, Wolfgang: Die Anthropologie des jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der ›Philosophischen Briefe‹. Würzburg 1985.
- Riedel, Wolfgang: Die anthropologische Wende. Schillers Modernität. In: Jörg Robert (Hg.): Würzburger Schiller-Vorträge 2005. Würzburg 2007, S. 1-24.
- Riedel, Wolfgang (Hg.): Jacob Friedrich Abel. Eine Quellenedition zum Philosophieunterricht an der Stuttgarter Karlsschule (1773-1782). Würzburg 1996.
- Riedel, Wolfgang: Philosophie des Schönen als politische Anthropologie. Schillers Augustenburger Briefe und die Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen. In: Olivier Agard/Françoise Lartillot: *L'éducation esthétique selon Schiller. Entre anthropologie, politique et théorie du beau*. Paris 2013. S. 67-125.
- Riedel, Wolfgang: Schiller und die popularphilosophische Tradition. In: Helmut Koopmann (Hg.): Schiller-Handbuch. Stuttgart ²2011 [1998]. S. 162-174.
- Riedel, Wolfgang: Schriften der Karlsschulzeit. In: Helmut Koopmann (Hg.): Schiller-Handbuch. Stuttgart 2011², S. 582-594.
- Riedel, Wolfgang: Theorie der Übertragung. Empirische Psychologie und Ästhetik in der schönen Natur bei Schiller. In: Astrid Bauereisen/Stephan Pabst/Achim Vesper (Hg.): Kunst und Wissen. Beziehungen zwischen Ästhetik und Erkenntnistheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Würzburg 2009. S. 121-138.
- Rill, Bernd (Hg.): Zum Schillerjahr 2009. Schillers politische Dimension. Hans Seidel Stiftung, Argumente und Materialien zum Zeitgeschehen Bd. 67. München 2009.
- Robert, Jörg: Klassizität in der Modernität. Schillers Antike(n) und der Beginn der Klassik. In: Cordula Burtscher/Markus Hien (Hg.): Schiller im philosophischen Kontext. Würzburg 2011. S. 165-180.
- Robert, Jörg: Vor der Klassik. Die Ästhetik Schiller zwischen Karlsschule und Kant-Rezeption. Berlin/Boston 2011.
- Robert, Jörg (Hg.): Würzburger Schiller-Vorträge 2005. Würzburg 2007.

- Röttgers, Kurt/Monika Schmitz-Emans (Hg.): Spiegel – Echo – Wiederholungen. Philosophisch-literarische Reflexionen Bd. 10. Essen 2008.
- Röttgers, Kurt/Monika Schmitz-Emans (Hg.): Hände. Philosophisch-literarische Reflexionen Bd. 21. Essen 2019.
- Rüsen, Jörn: Bürgerliche Identität zwischen Geschichtsbewußtsein und Utopie. Friedrich Schiller. In: *German Studies Review* 9 (1986), S. 11-27.
- Rupp, Gerhard (Hg.): Ästhetik im Prozeß. Opladen 1998.
- Sandl, Marcus/Harald Schmidt (Hg.): Gedächtnis und Zirkulation: Der Diskurs des Kreislaufs im 18. und frühen 19. Jahrhundert (Formen der Erinnerung, Bd 14). Göttingen 2002.
- Schäfer, Armin: Poetologie des Wissens. In: Roland Borgards/Harald Neumeyer/Nicolas Pethes/Yvonne Wübben (Hg.): *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar 2013. S. 36-41.
- Schatzki, Theodore: *The Site of the Social. A Philosophical Account of the Constitution of Social Life and Change*. Pennsylvania 2002.
- Schings, Hans Jürgen (Hg.): *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*. DFG-Symposion 1992. Stuttgart/Weimar 1994.
- Schings, Hans-Jürgen: Philosophie der Liebe und Tragödie des Universalhasse. »Die Räuber« im Kontext von Schillers Jugendphilosophie (I). In: *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins* 84/85 (1980/81), S. 71-95.
- Schings, Hans-Jürgen: *Revolutionsetüden. Schiller – Goethe – Kleist*. Würzburg 2012.
- Schlich, Jutta: *Literarische Authentizität. Prinzip und Geschichte*. Tübingen 2002.
- Schmidt, Sarah: *Die Konstruktion des Endlichen. Schleiermachers Philosophie der Wechselwirkung*. Berlin/New York 2005.
- Schmidt, Sarah: Transit durch die Unendlichkeit oder (Sündenfall)²? Kleist im Spiegel der philosophischen Frühromantik. In: Michael Nerurkar (Hg.): *Kleists »Über das Marionettentheater«. Welt- und Selbstbezüge: Zur Philosophie der drei Stadien*. Bielefeld 2013.
- Schmidt, Sarah: Zum Denkmodell der Wechselwirkung als Dialektik von Grenzauflösung und Grenzziehung. Freie Geselligkeit bei Friedrich Schleiermacher mit Blick auf Friedrich Schillers Briefe zur ästhetischen Erziehung des Menschen. In: Bärbel Frischmann (Hg.): *Grenzziehungen und Grenzüberwindungen. Philosophische und interdisziplinäre Zugänge*. Hannover 2014. S. 91-109.
- Schneider, Norbert: *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung*. Stuttgart²1997 [1996].

- Schneider, Ulrich Johannes: Kulturen des Wissens im 18. Jahrhundert. Berlin/New York 2008.
- Schwanitz, Dietrich: Systemtheorie und Literatur. Ein neues Paradigma. Opladen 1990.
- Schweikle, Günther/Irmgard Schweikle (Hg.): Metzler-Literatur-Lexikon. Begriffe und Definitionen. Stuttgart ²1990 [1984].
- Senckel, Barbara: Individualität und Totalität. Aspekte zu einer Anthropologie des Novalis. Tübingen 1983.
- Simon, Fritz B.: Mathematik und Erkenntnis. Eine Möglichkeit, die »Laws of Form« zu lesen. In: Dirk Baecker (Hg.): Kalkül der Form. Frankfurt a.M. 1993, S. 38-57.
- Spencer-Brown, George: Laws of Form. Gesetze der Form. Übersetzung Thomas Wolf. Lübeck ²1999 [1997].
- Stachel, Thomas: »Ein unbestechliches Gefühl für Recht und Unrecht«. Schiller und der Moral Sense. In: Cordula Burtscher/Markus Hien (Hg.): Schiller im philosophischen Kontext. Würzburg 2011. S. 29-39.
- Stanitzek, Georg/Klaus Kreimeier unter Mitarbeit v. Natalie Binczek (Hg.): Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen. Berlin 2004.
- Stašková, Alice: Der Chiasmus in Schillers ästhetischen Schriften. In: Peter-André Alt/Marcel Lepper/Ulrich Raulff (Hg.): Schiller, der Spieler. Göttingen 2013. S. 199-214.
- Stöckmann, Ingo: Vor der Literatur. Eine Evolutionstheorie der Poetik Alteuropas. Tübingen 2001.
- Szondi, Peter: Das Naive ist das Sentimentalische. Zur Begriffsdiagnostik in Schillers Abhandlung. In: Ders.: Lektüren und Lektionen. Versuche über Literatur, Literaturtheorie und Literatursoziologie. Frankfurt a.M. 1973.
- Ternes, Bernd: Exzentrische Paradoxie. Sätze zum Jenseits von Differenz und Indifferenz. *Sine Causa* 6. Marburg 2003.
- Ueding, Gert: Rhetorik und Ästhetik in Schillers theoretischen Abhandlungen. In: Klaus L. Berghahn (Hg.): Friedrich Schiller zur Geschichtlichkeit seines Werkes. Kronberg/Ts. 1975. S. 159-195.
- Ueding, Gert: Schiller und die Rhetorik. In: Helmut Koopmann (Hg.): Schiller-Handbuch. Stuttgart ²2011 [1998]. S. 202-209.
- Waibel, Violetta L.: Das Gefühl und der Blick als Erfahrung von Grenzen in den philosophischen Konzeptionen von Hardenberg, Sartre und Hölderlin. In: Bärbel Frischmann (Hg.): Grenzziehungen und Grenzüberwindungen. Philosophische und interdisziplinäre Zugänge. Hannover 2014, S. 73-90.

- Wanning, Berbeli: Statt Nicht-Ich – Du! Die Umwendung der Fichteschen Wissenschaftslehre ins Dialogische durch Novalis (Friedrich von Hardenberg). In: *Fichte-Studien* 12 (1997), S. 153-168.
- Warstat, Matthias: Erfahrungen von Gleichheit: Schillers Theaterästhetik in der Gegenwart. In: Bernd Rill (Hg.): *Zum Schillerjahr 2009. Schillers politische Dimension*. Hans Seidel Stiftung, Argumente und Materialien zum Zeitgeschehen Bd. 67. München 2009. S. 161-168.
- Wegmann, Nikolaus/Detlef Kremer: Ästhetik der Schrift. Kafkas Schrift lesen »ohne eine Interpretation dazwischen zu mengen«? In: Gerhard Rupp (Hg.): *Ästhetik im Prozeß*. Opladen 1998, S. 53-84.
- Welsch, Wolfgang: Schillers Ästhetik neu betrachtet: »Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung«. Ästhetik als Herausforderung der modernen Denkweise. In: *Zeitschrift für deutschsprachige Kultur & Literatur*. Bd. 23 (2014), S. 431-452.
- Wenzel, Peter (Hg.): *Handbuch. Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier 2004.
- Wenzel, Peter (Hg.): Zu den übergreifenden Modellen des Erzähltextes. In: Ders. (Hg.): *Handbuch. Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier 2004, S. 5-22.
- Werber, Niels: Der Cyberspace als Medium der Literatur? Zur semantischen Tradition der Entdifferenzierung und der Technik der Literatur. In: *Diss.Sense*, Konstanz 1999 (www.diss.sense.uni-konstanz.de/lesen/werber.htm).
- Werber, Niels: Der Markt der Musen. Die Wirtschaft als Umwelt der Literatur. In: Gerhard Plumpe/Ders. (Hg.): *Beobachtungen der Literatur. Aspekte einer polykontexturalen Literaturwissenschaft*. Opladen 1995, S. 183-216.
- Werber, Niels: »Economic vices – literary benefits«. Zur Differenzierung von Literatur, Ästhetik und Wirtschaft um 1800. In: *SPIEL (Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft)* 12, H. 1. (1993). S. 62-71.
- Werber, Niels: Kunst ohne Künstler. Paradoxien der Kunst der Moderne. In: Martin Hellmold/Sabine Kampmann/Ralph Lindner/Katharina Sykora (Hg.): *Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst*. Bonn 2003, S. 149-162.
- Werber, Niels: *Literatur als System. Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation*. Opladen 1992.
- Werber, Niels: Luhmanns Medien. Zur philosophischen Rezeption einer anti-philosophischen Medientheorie. In: Alexander Roesler/Bernd Stiegler

- (Hg.): Philosophie in der Medientheorie. Von Adorno bis Zizek. München 2008, S. 171-198.
- Werber, Niels (Hg.): Systemtheoretische Literaturwissenschaft. Begriffe – Methoden – Anwendungen. Berlin/New York 2011.
- Werber, Niels: Technologien der Macht. System- und medientheoretische Überlegungen zu Schillers Dramatik. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. Hg. von Wilfried Barner, Walter Müller-Seidel und Ulrich Ott. 40. Jahrgang 1996. S. 210-243.
- Wiese, Benno von: Die Utopie des Ästhetischen bei Schiller. In: Ders.: Zwischen Utopie und Wirklichkeit. Studien zur deutschen Literatur. Düsseldorf 1963.
- Wiese, Benno von: Friedrich Schiller. Stuttgart 1959.
- Wiese, Benno von: Zwischen Utopie und Wirklichkeit. Studien zur deutschen Literatur. Düsseldorf 1963
- Wild, Markus: Essay. In: Roland Borgards/Harald Neumeyer/Nicolas Pethes/Yvonne Wübben (Hg.): Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart/Weimar 2013, S. 277-281.
- Wilkinson, Elizabeth M./Willoughby, Leonard A.: Schillers Ästhetische Erziehung des Menschen. Eine Einführung. München 1977.
- Winko, Simone: Auf der Suche nach der Weltformel. Literarizität und Poetizität in der neueren literaturtheoretischen Diskussion. In: Simone Winko/Fotis Jannidis/Gerhard Lauer (Hg.): Grenzen der Literatur. Zum Begriff und Phänomen des Literarischen. Berlin/New York 2009, S. 374-396.
- Winko, Simone/Fotis Jannidis/Gerhard Lauer (Hg.): Grenzen der Literatur. Zum Begriff und Phänomen des Literarischen. Berlin/New York 2009.
- Witte, Bernd: Paradoxien der klassischen Literatur. Goethes frühe Mitarbeit an Schillers ›Horen‹. In: Bernhard Fischer/Norbert Oellers (Hg.): Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Berlin 2011, S. 85-100.
- Zelle, Carsten: »Der Geschmack im Vortrag der Wahrheit« – Zu den Gefahren ästhetischer Erziehung und philosophischer Schreibweise im Anschluß an den Augustenburger-Brief vom 21. November 1793. In: Olivier Agard/Françoise Lartillot: L'éducation esthétique selon Schiller. Entre anthropologie, politique et théorie du beau. Paris 2013, S. 45-66.
- Zelle, Carsten: Die Notstandsgesetzgebung im ästhetischen Staat. Anthropologische Aporien in Schillers philosophischen Schriften. In: Hans-Jürgen Schings (Hg.): Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. DFG-Symposium 1992. Stuttgart/Weimar 1994, S. 440- 468.

Zelle, Carsten: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: Matthias Luserke-Jaqui (Hg.): Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar 2011, S. 409-445.

Literaturwissenschaft



Werner Sollors

Schrift in bildender Kunst

Von ägyptischen Schreibern zu lesenden Madonnen

2020, 150 S., kart., Dispersionsbindung, 14 Farbabbildungen, 5 SW-Abbildungen

16,50 € (DE), 978-3-8376-5298-7

E-Book:

PDF: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5298-1



Achim Geisenhanslüke

Der feste Buchstabe

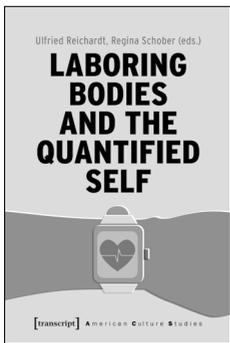
Studien zur Hermeneutik, Psychoanalyse und Literatur

Januar 2021, 238 S., kart.

38,00 € (DE), 978-3-8376-5506-3

E-Book:

PDF: 37,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5506-7



Ulfried Reichardt, Regina Schober (eds.)

Laboring Bodies and the Quantified Self

2020, 246 p., pb.

40,00 € (DE), 978-3-8376-4921-5

E-Book:

PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4921-9

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Literaturwissenschaft



Renata Cornejo,
Gesine Lenore Schiewer,
Manfred Weinberg (Hg.)

Konzepte der Interkulturalität in der Germanistik weltweit

2020, 432 S., kart., Dispersionsbindung, 6 SW-Abbildungen
50,00 € (DE), 978-3-8376-5041-9
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5041-3



Claudia Öhlschläger (Hg.)

Urbane Kulturen und Räume intermedial Zur Lesbarkeit der Stadt in interdisziplinärer Perspektive

2020, 258 S., kart., 10 SW-Abbildungen
40,00 € (DE), 978-3-8376-4884-3
E-Book:
PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4884-7



Wilhelm Amann, Till Dembeck, Dieter Heimböckel,
Georg Mein, Gesine Lenore Schiewer, Heinz Sieburg (Hg.)

Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 11. Jahrgang, 2020, Heft 2: Das Meer als Raum transkultureller Erinnerungen

Januar 2021, 258 S., kart., Dispersionsbindung,
25 SW-Abbildungen
12,80 € (DE), 978-3-8376-4945-1
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-4945-5

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**