

## 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*<sup>1</sup> 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 Selbstinszenierung<sup>2</sup> aus und wendet beispielsweise ›Verschleierungstaktiken‹<sup>3</sup> 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«. <sup>4</sup>

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«.<sup>5</sup>

## 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.<sup>6</sup>

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.<sup>7</sup> 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 imaginären<sup>8</sup> oder fiktionalen Ästhetischen verleiht es den Effekt von Präsenz aufgrund des Hervorbrechens durch das Medium Text.<sup>9</sup> 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 birgt<sup>10</sup>, 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«<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup>

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«<sup>13</sup> bleiben. Nur »sie allein kann es beweisen«, nur sie »dient« dem »siegenden Beweis«.<sup>14</sup>

### 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.<sup>15</sup>

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 Unbestimmtheit<sup>16</sup> 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«<sup>17</sup>. Die *Bestimmbarkeit* des Ästhetischen, so heißt es, ist »nicht ausschließend bestimmt, d.h. bey seiner Bestimmung nicht beschränkt«<sup>18</sup>, 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]«. <sup>19</sup> Das Ästhetische will sich alle Möglichkeiten zur (Selbst)Bestimmung offen halten. Es wird auch nicht als unbestimmt oder »leer« – wie eine »leere Unendlichkeit«<sup>20</sup> – vorgestellt, »weil es alle Realität vereinigt«. <sup>21</sup> 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*<sup>22</sup> 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. <sup>23</sup> 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.«<sup>24</sup>

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,<sup>25</sup> in der symmetrischen Schweben. In der *Sachdimension* unterscheidet der Sinn des Ästhetischen nicht zwischen diesem/anderem, durch die Rücknahmen von Externalisierungen und Referenzialialisierungen sind ihm alle Bezugnahmen, alle Stoffe und alle Bestimmungen gleich. Das Ästhetische wersetzt 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.<sup>26</sup>

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.<sup>27</sup>

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«<sup>28</sup>, 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 Plümpe: 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.<sup>29</sup> 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 schwürigern Lebenskunst tragen. Aber dieser Satz ist auch nur in der Wissenschaft unerwartet; längst schon lebte und wirkte er in der Kunst.<sup>30</sup>

Derselben literarischen Lektürefferte entspricht, dass Schiller seine Ausführungen im fünften Brief als »Gemähle« bezeichnet, die jedoch, so heißt es im zehnten Brief, von »Dichtern« stammen.<sup>31</sup>

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 Schwebel 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 heraus gearbeiteten ›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 aus<sup>32</sup>, 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.<sup>33</sup> 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](http://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.<sup>34</sup>

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 ›performiert‹. 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: *Epistemologie 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 Überdeterminati- on des Textes nicht unbedingt dem fiktiven Kunstcharakter widerspreche.<sup>35</sup> 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.<sup>36</sup>

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.<sup>37</sup> 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.<sup>38</sup>

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«<sup>39</sup> 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.<sup>40</sup> 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; [...].<sup>41</sup>

## 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.<sup>42</sup>

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.<sup>43</sup>

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*»<sup>44</sup> hinstellt oder auf das Ästhetische als eine »Verbindung zwischen ästhetischen und mathematischen (und epistemologischen) Diskurs«<sup>45</sup> 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-Differenz<sup>46</sup> 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«<sup>47</sup> 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.<sup>48</sup> 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«<sup>49</sup> sein kann und dass »[b]eyde Principien [...] einander also zugleich subordiniert und coordiniert«<sup>50</sup> 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).<sup>51</sup>

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.<sup>52</sup> 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.<sup>53</sup> 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.<sup>54</sup> 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 fiktionale 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.<sup>55</sup> Ohne weiteres könne man nach Dieter Mersch alle Zeichentheorien diesen beiden Lagern zuordnen.<sup>56</sup>

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.<sup>57</sup>

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 ›Gemähde 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,<sup>58</sup> 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 Analytens [erscheint] als ein Paradoxon«<sup>59</sup>, 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 abzulockern – 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.<sup>60</sup>

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*.

