

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: er prozessiert 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 Zweigeteilttheit 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* sieht, bietet sich das in dieser Arbeit für die Analyse der *Ästhetischen Briefe* 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 »Trop« 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 *Semiotologie 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 Semiotologie 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 »Tropen 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 ›Freiheit‹ 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 Freiheit«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 Freiheit‹ (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 ausgibt:

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 offenkundiger 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 unterschei-

›Briefschreibers‹ 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 ›Briefschreiber‹ 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 Ausgangsthesen 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 Ausgangsthesen 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 eigner 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 Verwendungsweisen 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 Aesthetik«⁷⁵, 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 Scheinschluß 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:

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.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 untersuchenden 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 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 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 »reine[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 nothwendige Bedingung der Menschheit aufzeigen lassen [müsste]«¹⁰³, in den Kontext des reinen Vernunftbegriffs der Schönheit und also in den einen 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 »Trobe« 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 selbstbezoglicher 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 ›Begreifbarkeit‹ 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 denselben 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 anzugelenken, 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 Theo-
 rie. 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 Teilung‹ 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 herausseht, 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 *l e e r e U n e n d l i c h k e i t* 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 entgegensetzt.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 realisiert werden kann«¹⁷⁷, ist die Simultaneität, die bereits im 11. und 12. Brief als Charakteristikum der Wechselwirkung von Form und Stoff aufgestellt wurde, bei der 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 Vereinigung 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 Stoff 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 Bedeutungsevokeationen 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 Kunstgeheimnis 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 Probierestein 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 Bedürfnis 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.

