

7 Ausblick: Übertragung auf andere ästhetische Texte Schillers?

Am Ende dieser Arbeit soll es ausblickartig um die Frage gehen, inwieweit sich dieses literarische und epistemologische Potential, das sich in der Form einer spezifischen literarischen Textualität oder eines dichterischen Sprachmodus entfaltet, ein Modell bereitstellt, mit dem sich auch andere als ›philosophisch‹, ›theoretisch‹ oder ›ästhetisch‹ bezeichnete Texte Friedrich Schillers lesen lassen.

Würde es überhaupt Sinn machen, dieses für die ›ästhetische Kunst‹ der *Ästhetischen Briefe* vorherrschende Modell des literarischen Sinnprozessierens im paradoxen Vollzug zwischen Referenz und Selbstreferenz auch auf andere »ästhetische Abhandlungen« Friedrich Schillers zu übertragen? Oder ist es ein Spezifikum der *Ästhetischen Briefe*? Lässt sich auch in anderen Texten Schillers der strategische Einsatz von logischen und prinzipiell dreiwertigen Denkfikuren wie *Wechselwirkung*, *Paradoxon*, *Widerspruch* und *Zirkel* nachweisen? Wie wird mit diesen Begriffen und ihrem sinnprozessierenden Potential in den jeweiligen Texten umgegangen?

Diese Fragen verstehen sich als mögliche Ausgangspunkte für weitere ›Untersuchungsfäden‹, die sich aus den in der vorliegenden Arbeit vorgestellten Ansätzen und Thesen entwickeln könnten. Die Möglichkeiten ihrer Umsetzung innerhalb weiterführender und umfassenderer Analysen werden hier thesenartig anhand einiger Hinweise in diesen ›Schriften‹ Schillers sowie einiger Bemerkungen aus der Forschung aufgezeigt.

Im Folgenden werden zunächst einige Gedanken über Schillers allgemeine »ästhetische Regularien«¹, die seine ›konzeptionelleren‹ Texte prägen, vorgestellt und im Anschluss drei ästhetische Texte von ihm etwas genauer auf

1 Luserke-Jaqui: *Friedrich Schiller*, S. 251.

das sinnprozessierende Potential hin betrachtet. Die beiden hier interessierenden Texte sind *Ueber Anmuth und Würde* (1793) und *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* (1795/1796). Die Auswahl eben dieser Texte für einen weiteren Ausblick auf die vorliegende Thematik orientiert sich an der Einteilung der theoretischen Texte Schillers in der Weimarer Nationalausgabe, die mit den *Ästhetischen Briefen* zusammen unter dem Titel »Die großen ästhetischen Abhandlungen« erscheinen.²

In diesem Zusammenhang muss darauf hingewiesen werden, dass der Text *Ueber Anmuth und Würde* zwei Jahre vor den *Ästhetischen Briefen* entstanden ist. Aufgrund dessen wurde dieser Text zu einem viel früheren Zeitpunkt als die *Ästhetischen Briefe* publiziert und erscheint auch noch deutlich vor Fichtes Veröffentlichung seiner *Wissenschaftslehre*. Man kann hier aber bereits anhand einiger Formulierungen zu dem Schluss kommen, dass Schiller das sinnprozessierende Prinzip der *Wechselwirkung* schon vor Fichte im Sinn hatte, es gegebenenfalls anders bezeichnet, aber literarisch bereits zu nutzen weiß.

Wenn man den Ausführungen Carsten Zelles Glauben schenkt und seinem Vorschlag folgt, dass alle »philosophischen« Texte fragmentarisch angelegt seien und im Grunde ein großes ganzes Textgebilde darstellten, das eine Fülle an intertextuellen Querverweisen zu den jeweils anderen »theoretischen« Texten beinhalte, wird deutlich, wie weitreichend Schillers Konstruktion eines literarischen oder literaturförmigen Ästhetischen ist, das die Verschleierung eingrenzender und einengender philosophischer Begrifflichkeiten zum Ziel hat und das erst durch seine Generaltechnik des Sinnprozessierens und unter Verwendung von logischen Denkformen wie *Wechselwirkung*, *Paradoxon*, *Widerspruch* und *Zirkel* neben anderen Strategien produziert wird. Ausgehend von einer solchen Gesamtkomposition des Ästhetischen, wozu laut Zelle im Übrigen auch das *Erhabene* gezählt werden müsste, legitimiert sich also die Überlegung von Übertragungen der gefundenen Prinzipien und Prämissen in den *Ästhetischen Briefen* auf andere »ästhetische« Texte.

Als äußerst bedeutend im Hinblick auf diese These wird in der vorliegenden Arbeit der »Satz« im 15. Brief der *Ästhetischen Briefe* angesehen, »der in diesem Augenblicke vielleicht paradox erscheint«. Dieser deutet selbst auf seine Ausweitung über die eigenen Textgrenzen hin, indem er intertextuell auf ein »ganzes« »Gebäude der ästhetischen Kunst« verweist, mit dem »Versprechen«

2 Vgl. NA 20.

das er dieses zugleich »tragen« werde, und beansprucht damit über die Enden dieser Schrift hinaus eine »tragende« Bedeutung.³

Weitere sich daran anschließende Fragen, die im Rahmen eines Ausblicks nur grundsätzlich aufgeworfen werden können, sind die folgenden:

Wie werden das Ästhetische und die Schönheit in diesen Texten charakterisiert und sind diese »Definitionen« eindeutig, mehrdeutig oder gar widersprüchlich und paradox angelegt?

Welchen Stellenwert hat die *Wechselwirkung* in den einzelnen Texten oder gibt es Prinzipien und Ideen, die dieser zum früheren Zeitpunkt bereits entsprechen?

Welche referentiellen, intra- und intertextuellen Verweise, d.h. welche etwaigen Verweise und Wechselwirkungen zwischen den hier untersuchten Texten lassen sich feststellen?

7.1 Das »System« Schillers

Es gibt zahlreiche Versuche einer Deutung von Schillers gesamtem »ästhetisch-essayistischen« Werk. Neben den *Ästhetischen Briefen* bezeichnet Luserke-Jaqui im Übrigen auch die Schriften *Ueber Anmuth und Würde* und *Über naive und sentimentalische Dichtung*, die diesem zugeordnet werden, als »Essays«, was diesen einen eher erzählerischen Stil zugesteht als terminologische Exaktheit. Forschungsbeiträge, die von dem Bestreben geprägt sind, eine Systematisierung des Ästhetischen nach Schiller anhand seiner ästhetischen Essays nachzuzeichnen, geben nicht selten auf oder versehen das »System Schiller« letzten Endes in einfache Anführungszeichen.⁴ Die Untersuchung von Schillers Zeitkonzeptionen darin führen zu der Erkenntnis Teresa Cadetes von der »Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen« oder von der »Labyrinthizität«⁵ seiner »Zeitdimension«; und gleichzeitig zu dem Eingeständnis einer »Offenheit« des »Systems Schillers« für »Lesarten und

3 Vgl. NA 20, S. 359 (15. Brief).

4 Exemplarisch Teresa R. Cadete: System oder Labyrinth? Schillers Raumvorstellung und Zeitpoetik. In: Klaus Manger (Hg.): *Der ganze Schiller – Programm ästhetischer Erziehung*. Heidelberg 2006, S. 232. Vgl. auch Luserke-Jaqui, der gegenüber einer »Geschlossenheit eines philosophischen Systems« starke Zweifel hegt und darin lediglich den »Habit eines solchen« erkennt. Luserke-Jaqui: *Friedrich Schiller*, S. 250.

5 Beide Zitate bei Cadete: System oder Labyrinth, S. 229.

Weitergestaltungen, die wir in die nicht ausgefüllten Lücken einzutragen vermögen«⁶.

Insofern rechtfertigt sich eine Übertragung der im Rahmen der vorliegenden Studie gewonnenen Erkenntnisse, denn in die ›Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen‹ ist das unstete und stets sich wandelnde konstitutive Element des paradoxen Grundes mit eingewebt, der nur als Asymptote eines anamorphotischen Fadens gestreift werden kann. Die Frage Luserke-Jaquis nach dem Grund Schillers für die widerspruchsvolle und einschränkende Bindung von Schönheit an die *Bewegung* in dem Essay *Ueber Anmuth und Würde*, da im Umkehrschluss dann nur »alles Nichtbewegte nicht schön sein«⁷ könne, weil auf diese Weise »Schiller den Großteil der Kunst wie beispielsweise Literatur, Bildhauerei oder Malkunst aus[schlösse]«⁸, kann mit dem Prinzip der Prozessualität allen (ästhetischen, literarischen,...) Sinns beantwortet werden. Das Schöne und das Ästhetische sind das Sinnprozessieren, sind die immer neuen Sinnformierungen, und sind das *Bewegte* »auf einem immer wechselndem Grunde, auf dem Strome der Imagination, der immer fortfließt.«⁹

Denn so definiert Schiller Grazie in *Ueber Anmuth und Würde*: als »Schönheit der *durch Freyheit bewegten Gestalt*«. ¹⁰

Im Einzugsfeld von Doppelsinnigkeit, Widersprüchen und Aporien befinden wir uns auch in diesen ästhetischen Schriften, so die in diesem Ausblick weiter aufgestellte These, denn dort scheinen dieselben darin angelegten Prinzipien, Gesetze und Regularien zu wirken wie in den *Ästhetischen Briefen*.¹¹ Luserke-Jaqui spricht in seiner Darstellung von *Ueber Anmuth und Würde* auch vom »klassischen Zirkelschluss«¹². Von der Gefahr des Kurzschließens solcher »Teufelkreise« spricht auch Teresa Cadete bei dem Versuch, Parallelen zwischen »Schillers theoretischen Überlegungen und poetologischem Werk«¹³ zu sehen, wobei angesichts der Erkenntnisse der vorliegenden Arbeit noch zu fragen wäre, wo bei ihrer Unterscheidung eigentlich genau die Grenze verlaufen würde. Des Weiteren soll hier auch nicht der Versuch unternommen werden, eine terminologische Scheidung zwischen *Anmut* und

6 Cadete: System oder Labyrinth, S. 232.

7 Luserke-Jaqui: *Friedrich Schiller*, S. 249.

8 Luserke-Jaqui: *Friedrich Schiller*, S. 249.

9 NA 21, S. 10.

10 NA 20, S. 265.

11 Vgl. Luserke-Jaqui: *Friedrich Schiller*, S. 248, 250f.

12 Luserke-Jaqui: *Friedrich Schiller*, S. 251.

13 Cadete: System oder Labyrinth, S. 228

Würde oder *Naiver* und *Sentimentalischer Dichtung* vorzunehmen, sondern ihre mutmaßliche und konzeptionell höchst beabsichtigte Wechselseitigkeit zu überprüfen.

7.2 *Kallias-Briefe* oder *Das Schöne der Kunst* (1793)¹⁴

In den *Kallias*-Briefen, die thematisch als unmittelbare Ausgangsbasis für seine weiteren Überlegungen über das Schöne und die Schönheit gesehen werden, wie auch in seinen darauf folgenden Schriften *Ueber Anmut und Würde* und *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*¹⁵, findet sich in Schillers Brief vom 8. Februar 1793 an seinen Freund Christian Gottfried Körner erstmalig das bezeichnende und definierende Postulat von der *Schönheit* als *Freiheit in der Erscheinung*. Wiederkehrend findet sich noch 1795 in einer Fußnote des 23. Briefes der *Ästhetischen Briefe* die Formel »Schönheit aber ist der einzig mögliche Ausdruck der Freyheit in der Erscheinung.«¹⁶ Diese erste Formel in den *Kallias*-Briefen bildet nach Klaus L. Berghahn den definitorischen Grundstein für alle nachfolgenden ästhetischen Schriften.¹⁷ Dabei enthält diese Definition »Freiheit in der Erscheinung«, die von der Mehrheit aller Kritiker als Schillers »problematische« »Deduktion seines Schönheitsbegriffes« angesehen wird, keine offensichtliche Positionalität, also »kein positives Merkmal, das uns nötigen könnte, einen Gegenstand schön zu nennen«.¹⁸ Den Begriff der *Erscheinung* verwendet Schiller allerdings hier im Übrigen bereits ganz ähnlich, nach der Auffassung der vorliegenden Arbeit, wie die gleichnamigen Konzepte von Hegel, Paul de Man oder nach ihm beispielsweise Gerald Posselt bzw. Dieter Mersch: als »Vollzug«, das spezifische sich durch die Kunst offenbarende und unaussprechliche Wissen während ihres performativen Vollzugs, deren Freiheitsgrade denjenigen überschüssigen Sinnprozessen entsprechen, die sich jenseits aller (dualen) Logik und jenseits aller argumentativen und wissenschaftlichen Beweisbarkeiten abspielen.

Kallias-Briefe, so werden die Briefe zwischen Schiller und seinem engen Freund Körner zwischen dem 25. Januar und dem 28. Februar 1793 genannt,

14 Friedrich Schiller: *Kallias oder über die Schönheit. Fragment aus dem Briefwechsel zwischen Schiller und Körner*. Hg. von Klaus L. Berghahn. Stuttgart 1971.

15 Klaus L. Berghahn: Nachwort. In: Schiller: *Kallias*, S. 157-173.

16 NA 20, S. 386 (23. Brief).

17 Vgl. Berghahn: Nachwort, S. 168.

18 Berghahn: Nachwort, S. 166.

deren Titel aus einem Brief an Körner vom 21. Dezember 1792 entlehnt wurde: darin kündigt Schiller »auf die kommenden Ostern« eine Publikation seiner geordneten Gedanken in einem Gespräch an, das er mit der Überschrift *Kallias oder über die Schönheit* versehen möchte.¹⁹ Diese Publikation blieb allerdings eine reine Absichtserklärung und ist nie erschienen. Am Ende dieses Briefwechsels, der mit dem 28. Februar abbricht, schickt er Körner zumindest eine erste kleine ästhetische Abhandlung mit dem Titel *Das Schöne der Kunst*, dessen versprochene Fortsetzung im nächsten Brief am »künftigen Posttag« jedoch ausbleibt. Sie enthält bereits wichtige und sich von diesem Zeitpunkt an wiederholende und das Ästhetische betreffende Schlüsselbegriffe wie *Verbinden* und *Vereinigen*, das *Besiegen des Stoffes durch die Form*, das *völlige Untergehen der Sprache ›in der ihr gegebenen Form‹* und das sich ineinander *Verlieren* von *Körper in der Idee*, von *Zeichen in dem Bezeichnetem* und der *Wirklichkeit in der Erscheinung*.²⁰ Mit anderen Worten deuten diese auf nichts anderes als das gleichzeitige und wechselseitige Ineinanderzerfließen mit demselben Ergebnis: dem Verlust (ausschließend) bestimmender Differentialität dieser Begriffspaare. Die auch später wieder aufgegriffenen Begriffe und Gegensatzpaare tauchen in dieser Schrift und an früherer Stelle der *Kallias*-Briefe zum ersten Mal auf. Man könnte an dieser Stelle anmerken, dass Schiller solche Ideen wie beispielsweise sein Prinzip der *Vereinigung* schon 1793 und bereits vor Fichtes Veröffentlichung seiner *Wissenschaftslehre* im Jahr 1794 im Sinn hatte, das schon konzeptionelle Grundzüge seiner späteren Auslegung der Fichteschen *Wechselwirkung* trug. Denn letztere vereinnahmte er wiederum für seine eigene Konzeption der vollkommenen *Vereinigung* (in Schönheit).²¹ Daraus ließe sich also der nahe liegende Schluss ziehen, dass er von 1795 an den Fichteschen Begriff der *Wechselwirkung* für eigene Zwecke nutzt, um seine Überlegungen anschaulicher darzustellen.

Als ein weiterer wichtiger Punkt dieser fragmentarischen Miniatur-Schrift *Das Schöne der Kunst* im Hinblick auf die *Ästhetischen Briefe* ist, dass

19 Vgl. Berghahn: Nachwort, S. 139.

20 Vgl. Schiller: *Kallias*, S. 64f.

21 Vgl. auch den 11. Brief in den *Ästhetischen Briefen*, wo von *Vereinigung* (›vereinigt‹) und *Wechsel* gesprochen und das Prinzip der Wechselwirkung, das im 13. Brief explizit genannt wird, bereits vorbereitet wird (NA 20, S. 343). Vgl. zum Begriff der *Vereinigung* auch insbesondere den 15., den 18. sowie den 25. Brief, wo »V e r e i n i g u n g« als Schlüsselbegriff durch Sperrung hervorgehoben wird und synonym zum Begriff der *Auswechslung* gebraucht wird (NA 20, S. 397). Vgl. zum Begriff des *Wechsels* bei Schiller und Goethe auch die Verfasserin: Absage an die Tradition.

das ästhetische Kriterium der siegenden Form *über* den Stoff zu erfüllen und anzuwenden sei, denn das sei die Bedingung einer *freien poetischen Darstellung* und nur damit zeige sich die *Größe der Kunst*:

Soll also eine poetische Darstellung frei sein, so muß der Dichter »die *Tendenz der Sprache zum Allgemeinen durch die Größe seiner Kunst überwinden und den Stoff* (Worte und ihre Flexions- und Konstruktionsgesetze) *durch die Form* (nämlich die Anwendung derselben) besiegen«. ²²

Zitiert wird ein Unbekannter, der, wie's scheint, ein unumstößliches Gesetz der Poesie oder der Dichtkunst preisgibt, dass der kunstmäßige Aspekt aus der Form heraus- und über seinem Stoff hervorragen muss. ²³ Dieses vor dem Stoff oder dem Medium der Sprache sich erhebende und sicht- sowie spürbar werdende Element der künstlerischen Form zeigt erst die wahre Größe des Dichters. Eine deutliche Parallele ist hier zur berühmten Formel *Form vertilgt Stoff* in den *Ästhetischen Briefen* gegeben. Als besonders wichtig für das Konstitutionsprinzip einer *freien poetischen Darstellung* durch die »siegende« Form wird dabei bereits hier die (gleichzeitige) *Anwendung* der Form erachtet, wie im genannten Zitat in Klammern zu lesen ist. Diese kunstkonfigurierende »Operation« einer poetischen Darstellung findet sich also bereits in dieser frühen fragmentarischen ästhetischen Schrift, die nie vollendet oder veröffentlicht wurde. Das Wort »Operation« wird hier ebenfalls inauguriert und bedeutet im Feld der ästhetischen Techniken die Anwendung von dichterischen Praktiken.

Frei und siegend muß das Darzustellende aus dem Darstellenden hervorscheinen, und trotz allen Fesseln der Sprache in seiner ganzen Wahrheit, Lebendigkeit und Persönlichkeit vor der Einbildungskraft stehen. ²⁴

Einige Begriffe und Wörter, die in Schillers ästhetischen Texten immer wieder genutzt werden, scheinen bleibende und konstante gedankliche Konzepte zu repräsentieren. *Operation*, *Vereinigung* und selbstverständlich die Beziehung von *Form* und *Stoff* sowie auch von *Kunst* und *Natur* sind dafür Beispiele.

Schillers Schlüsselbegriff der *Vereinigung* in den *Ästhetischen Briefen* lässt sich also bereits in diesem kurzen Text und zwar in dem folgenden Kontext finden:

²² Schiller: *Kallias*, S. 64.

²³ Vgl. die Verfasserin: Absage an die Tradition.

²⁴ Schiller: *Kallias*, S. 65.

Bei der Beschreibung des *Schönen der Kunst* unterscheidet der Text anfangs das Schöne in ein »a) Schönes der Wahl oder des Stoffes – Nachahmung des Naturschönen« und »b) Schönes der Darstellung oder der Form – Nachahmung der Natur.«²⁵ Unmittelbar im Anschluss an diese Eingangsdefinitionen in dieser fragmentarischen Schrift stellt der Text die Behauptung auf: »Beides vereinigt, macht den großen Künstler.«²⁶ Eine ähnliche Definition des großen Künstlers bzw. »Meisters« wird in den *Ästhetischen Briefen* gegeben, allerdings offenbart sich das

»eigentliche Kunstgeheimniß des Meisters, daß er den S t o f f d u r c h d i e F o r m v e r t i l g t.«²⁷ Dieses und das Postulat am Ende des Textes *Das Schöne der Kunst*, dass der Dichter die Größe seiner Kunst daran bemesse, dass er den *Stoff durch die Form besiege*²⁸, widerspricht aber wieder dem Prinzip einer auflösenden oder wechselseitigen *Vereinigung* zwischen der Schönheit des Stoffes und der Schönheit der Form, wie zu Anfang des Textes *Das Schöne der Kunst* behauptet wurde. Auch dieser Widerspruch zwischen wechselseitiger und auflösender *Vereinigung* von *Form* und *Stoff* auf der einen Seite und einer hierarchischen Überhöhung der *Form über dem Stoff* auf der anderen Seite zeigt eine deutlich Parallele zu den *Ästhetischen Briefen*.

Zurück zum Begriff der *Erscheinung*: Die berühmte Formel in den *Kallias*-Briefen »Schönheit ist also nichts anders als Freiheit in der Erscheinung« enthält ein weiteres Schlüsselprinzip, nämlich das der Freiheit, der Freiheitsgrade und der Überschüsse, die an einem Produkt der Schönheit und der Kunst *erscheinen* und *sich zeigen* müssen. An anderen Stellen in den *Kallias*-Briefen formuliert er in gleicher Weise:

Das schöne Produkt darf und muß sogar regelmäßig sein, aber es muß regelfrei erscheinen.²⁹

Schönheit aber wohnt nur im Feld der Erscheinungen [...].³⁰

Einer Regelhaftigkeit einer unausgesprochenen oder unaussprechlichen dichterischen und kunstproduzierenden Praxis anhand technikbasierter »Operationen« wird hier keineswegs widersprochen. Nur in der *Erscheinung* existiere

25 Schiller: *Kallias*, S. 56.

26 Schiller: *Kallias*, S. 56. Herv. AL.

27 NA 20, S. 382 (22. Brief).

28 Schiller: *Kallias*, S. 64.

29 Schiller: *Kallias*, S. 25.

30 Schiller: *Kallias*, S. 25.

aber ein ›schönes Produkt‹. Das Prinzip der ›Ästhetischen Freyheit‹ wie es in den *Ästhetischen Briefen* heißt, scheint auch bereits in den *Kallias*-Briefen konstitutiv für sein Konzept von Schönheit und ihr ›Produkt‹, der Kunst, zu sein. Der Einsatz von Widersprüchen und Wechselwirkungen zwischen den Begriffen in den *Kallias*-Briefen könnte bereits hier strategisch im Hinblick auf das Ziel der ›Freiheit in der Erscheinung‹ angelegt und angewendet sein. Diese ›Freyheit‹ versteht sich, wie in der vorliegenden Arbeit festgestellt wurde, zum einen als Überschussprodukt und als Mehrwert eines intendierten und technisch gesteuerten Sinnprozessierens innerhalb der Kunst und Literatur, zum anderen als eine Möglichkeit, neue Sinnformen unter Ablösung von alten und traditionellen Denk- und Sinnmustern zu entwickeln und entstehen zu lassen, und damit versteht sie sich als eine Freiheit des Künstlers, als ein freies künstlerisches Schaffen von ›freien (Sinn-)Formen‹.³¹ Es ist außerdem eine Freiheit des *durch sich selbst* und nicht durch etwas Äußeres bestimmten Seins³² und Handelns, was nur dann zu dem Resultat ›Schönheit‹ führt, wenn die *Autonomie in der Erscheinung*³³ gewahrt bleibt, wie Schiller über seine *fabula docet* im Brief vom 19. Februar 1793 an Körner schreibt. Im Brief vom Tag zuvor heißt es bei Schiller in analoger Richtung:

Eine Form erscheint also frei, sobald wir den Grund derselben weder außer ihr finden *noch außer ihr zu suchen veranlaßt werden*.³⁴

Ähnlich wie in Schillers Text *Ueber die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen* werden auch Unterschiede zwischen der ›Beschreibung‹ und der ›Darstellung‹ festgemacht.

In *Das Schöne der Kunst* definiert er eine ›Beschreibung‹ im Kontrast zur ›Darstellung‹ folgendermaßen:

Man beschreibt einen Gegenstand, wenn man die Merkmale, die ihn kenntlich machen, in Begriffe verwandelt und zur Einheit der Erkenntnis verbindet.

31 Vgl. den 27. Brief: Die Einbildungskraft macht »in dem Versuch einer freyen Form den Sprung zum ästhetischen Spiele« (NA 20, S. 407). Vgl. zu diesen Überlegungen die Verfasserin: Absage an die Tradition.

32 Schiller: *Kallias*, S. 27.

33 Vgl. Schiller: *Kallias*, S. 32. (Brief an Körner, 19. Febr. 93)

34 Schiller: *Kallias*, S. 26.

Man stellt ihn dar, wenn man die verbundenen Merkmale unmittelbar in der Anschauung vorlegt.³⁵

Die Verbindung zwischen den einzelnen Merkmalen in einer Darstellung ist also das, was der Künstler hinzufügt.

Festzuhalten ist, dass viele Begriffe, die später in den *Ästhetischen Briefen* Wichtigkeit erhalten, bereits in dieser kurzen und unvollständigen Schrift zum Teil schon widersprüchlich angelegt sind und in dieser Widersprüchlichkeit auch sein späteres ›ästhetisches Werk‹ durchziehen.

7.3 *Ueber Anmuth und Würde* (1793)³⁶

Die ästhetische Schrift *Ueber Anmuth und Würde* wird oft als Fortsetzung der *Kallias-Briefe* angesehen.³⁷

Auch in dem Text *Ueber Anmuth und Würde* sind ›differenzproblematische‹ Hürden eingebaut, denn den Widerspruch zwischen gleichzeitiger Differenzauflösung durch eine Art wechselwirkendes Prinzip und einer hierarchischen Strukturierung der den Text leitenden Grundbegriffe, wie man ihn später in den *Ästhetischen Briefen* vorfindet, entdeckt man auch hier.

Beim Lesen begegnet man dem Begriff *Widerspruch* auch in diesem ästhetischen ›Essay‹.³⁸

Auch dieser Text besitzt nach Luserke-Jaqui lediglich »vermeintliche Beweisführungen, die sich entweder auf Evidenzapriorität stützen oder diese einfach reklamieren.«³⁹ Insofern finden sich in Bezug auf den Stil dieses Textes, der beweisführende Argumentationen ganz offensichtlich unterläuft, ebenfalls Parallelen und Übereinstimmungen zwischen *Ueber Anmuth und Würde* und den *Ästhetischen Briefen*.

Selbst wenn sich der gesamte Text so liest, als sei er in zwei Kapitel unterteilt, da gegen Ende des Textes ein Teil mit dem Titel *Würde* überschrieben ist, und dadurch suggeriert, dass der erste Teil sich mit seinem Begriffspendant *Anmut* befasst und die beiden Begriffe innerhalb des Textes mit zahlreichen

35 Beide Zitate in Schiller: *Kallias*, S. 57.

36 NA 20, S. 252–308.

37 Vgl. Luserke-Jaqui: *Friedrich Schiller*, S. 245.

38 Vgl. NA 20, S. 287, 296.

39 Luserke-Jaqui: *Friedrich Schiller*, S. 251. Zu den Widersprüchen in dieser Schrift vgl. ebd. S. 246–252.

sie voneinander differenzierenden Definitionen und Verhältnisbestimmungen versehen werden, sind solche Begriffsbestimmungen grundsätzlich paradox angelegt und lassen die trennende *Grenze* zwischen *Anmut* und *Würde* verschwimmen.⁴⁰

Als ›widersinnige Vereinigung‹ beider Begriffe wird diese Verfahrensweise in *Über Anmut und Würde* auch im *Schiller-Handbuch* von Helmut Koopmann bezeichnet:

In der Tat bereitet die Synthetisierung der beiden so antithetisch angelegten Begriffe beträchtliche Schwierigkeiten.⁴¹

Diese Bemerkung Hans Richard Brittnachers spricht dafür, auch diese Schrift nicht mit der konventionellen Brille philosophischer oder theoretischer Lektüremodi zu lesen, sondern hierfür ebenfalls einen anderen Zugang zum Text zu suchen.

Die Begriffe *Anmut* und *Grazie* werden hier allerdings offenbar synonym verwendet.⁴²

Während in der schönen Seele »Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren«, ist »Grazie ihr Ausdruck in der Erscheinung«. ⁴³ Der erste Teil des ersten Satzes unter der Überschrift *Würde* besagt dasselbe über die *Anmut*:

So wie die Anmuth der Ausdruck einer schönen Seele ist, so ist Würde der Ausdruck einer erhabenen Gesinnung.⁴⁴

Zunächst wird im ersten Teil des Textes, in der Rede über die *Anmut* Harmonie zwischen der vernünftigen bzw. moralischen und seiner sinnlichen Natur gefordert.⁴⁵ Darüber hinaus wird aber die *Vereinigung* von *Anmut*, die ihrerseits schon für die Vereinigung des Gegensatzes von Moral und Sinnlichkeit stand,

40 Vgl. Luserke-Jaqui: *Friedrich Schiller*, S. 250.

41 Hans Richard Brittnacher: *Über Anmut und Würde*. In: Koopmann: *Schiller-Handbuch*, S. 625–648, S. 646.

42 Vgl. Kalliope Koukou: Schillers Kant-Kritik in seiner Schrift *Ueber Anmuth und Würde*. In: Burtscher/Hien: *Schiller im philosophischen Kontext*, S. 44. Luserke-Jaqui merkt an, dass die Unterscheidung von Anmut und Grazie wenig Trennschärfe besitzt, vgl. ders.: *Friedrich Schiller*, S. 248.

43 NA 20, S. 288.

44 NA 20, S. 289.

45 Vgl. NA 20, S. 280.

und *Würde* in *derselben Person* angestrebt. Womit man es mit einem selbstbezüglichen Paradoxon zu tun hätte, durch den gleichzeitigen Wiedereintritt der Unterscheidung in dieselbe Unterscheidung. Diese ›Person‹ wird dann als Ort der *vollendeten Menschheit* deklariert, in der die Synthese von Sinnlichkeit und Sittlichkeit gelingt, und zwar gerade in der *Vereinigung* von *Anmut* und *Würde*, was im Grunde die Auflösung des zuvor aufgestellten Gegensatzes von *Anmut* und *Würde* bedeutet.⁴⁶

Sind Anmuth und Würde [...] in derselben Person *verei*nigt, so ist der Ausdruck der Menschheit in ihr vollendet, und sie steht da, gerechtfertigt in der Geisterwelt, und freygesprochen in der Erscheinung. Beyde Gesetzgebungen berühren einander hier so nahe, daß ihre Grenzen zusammenfließen.⁴⁷

Alle Begriffe sind hinreichend bekannt, sowohl die *vollendete Menschheit* als auch die *Vereinigung*, wie auch die *Person* werden einem beim Lesen der *Ästhetischen Briefe* wiederbegegnen.

Man könnte diesen zunächst scheinbaren Gegensatz zwischen *Anmut* und *Würde*, der später zugunsten der *vollendeten Menschheit* wieder fallen gelassen und aufgelöst wird, und ihre sich verändernden Verhältnisbestimmungen in äquivalenter Entsprechung zu den wechselnden Status der Beziehung von Form und Stoff sehen: Während zunächst nur im Bereich der *Anmut* eine Art wechselwirkende Beziehung zwischen zwei Gegensätzen angenommen wird, die dem Prinzip der Wechselwirkung (z.B. Vernunft und Sinne) in den *Ästhetischen Briefen* gleich kommt, und eine hierarchische Beziehung bei der *Würde* im zweiten Teil von *Ueber Anmuth und Würde* vorausgesetzt wird, bei der die Geisteskräfte über die sinnlichen Kräfte dominieren, wird die gesamte Differentialität des Gegensatzpaares *Anmut und Würde* in der *Vereinigung* und in der *vollendeten Menschheit* insgesamt wieder zurückgenommen. Das hierarchische Prinzip wird in diesem Passus vollends von einem gleichzeitig wirkenden und wechselwirkenden Prinzip verdrängt. Das Prinzip der *Vereinigung* wird in den *Ästhetischen Briefen* im 18. Brief als eine notwendige ›Operation‹ bei der Produktion von Schönheit vorausgesetzt; es ist die ›vollkommene Verbindung‹

46 Vgl. Koukou: Schillers Kant-Kritik, S. 48. Carsten Zelle spricht angesichts der ›logischen Unmöglichkeit: der ›Vereinigung von Anmut und Würde‹ von zwei ›kollidierenden Zielprojektionen‹, vgl. ders.: Notstandsgesetzgebung, S. 455.

47 NA 20, S. 300f.

und ›Aufhebung‹ von ›zwey entgegengesetzten Zuständen‹ in einem ›Dritten‹, in dem sie komplett ›verschwinden‹ und dadurch ihre Differentialität verlieren.

Wie auch im Text *Ueber Anmuth und Würde*: Anmut und Würde verlieren in derselben Person oder in demselben Zustand einer Person ihre Differentialität gegenüber einander:

Da Würde und Anmuth ihre verschiedenen Gebiete haben, worinn sie sich äußern, so schließen sie einander in derselben Person, ja in demselben Zustand einer Person nicht aus; vielmehr ist es nur die Anmuth, von der die Würde ihre Beglaubigung, und nur die Würde, von der die Anmuth ihren Werth empfängt.⁴⁸

Wo sich Grazie und Würde vereinigen, da werden wir abwechselnd angezogen und zurückgestoßen; angezogen als Geister; zurückgestoßen als sinnliche Naturen.⁴⁹

Die *Vereinigung* im zweiten Zitat wird hier schon mit dem Prinzip des ›Wechsels‹ (›abwechselnd‹) kombiniert.⁵⁰

Eine weitere Entsprechung zu den *Ästhetischen Briefen* ist in dem ersten Zitat zu finden: Das Gesetz der *ästhetischen Bestimmbarkeit* im 21. Brief, dass das Ästhetische nicht ausschließend bestimmt sein darf, ähnelt der Formulierung, dass sich in der Person oder in ihrem Zustand Anmut und Würde *nicht einander ausschließen* dürfen: die Person und der Zustand dürfen weder von Anmut noch von Würde ausschließend bestimmt sein, ihre ›Grenzen fließen hier zusammen‹.⁵¹

Für die Annahme, diesen Text als groß angelegte Wechsellektüren zu lesen und die darin vorkommenden Begriffe miteinander in Wechselwirkung stehend zu begreifen, spricht ein nachträglicher ›Kommentar‹ in den *Ästhetischen Briefen*. Diesem intertextuellen Verweis kommt eine besondere Wichtigkeit zu, denn er deutet auf den Text *Ueber Anmuth und Würde*, wenn er retrospektiv das Wechselseitige und Symmetrische zwischen *Anmuth* und *Würde* betont. Sehr poetisch ausformuliert wird dort das Verhältnis von beiden im Sinne einer *Wechselwirkung* beschrieben, wie sie in den *Ästhetischen Briefen* vorgestellt

48 NA 20, S. 300.

49 NA 20, S. 302.

50 Das Prinzip des ›Wechsels‹ hat neben Schillers auch Goethes Kunstproduktionen nachhaltig beeinflusst. Vgl. die Verfasserin: Absage an die Tradition.

51 Vgl. NA 20, S. 300f.

wird, ein höchst beabsichtigter (Meta-)Kommentar, wie es scheint, über den früheren Text, da dessen zwei leitenden Begriffe dort in einem Satz erwähnt werden, jedoch ohne den früheren Text dabei als tatsächlich existierende oder referentielle Quelle zu zitieren. Dort heißt es im 15. Brief, der als Schlüsselbrief ebenfalls ›das ganze Gebäude der ästhetischen Kunst‹ ankündigt:

Es ist weder Anmuth noch ist es Würde, was aus dem herrlichen Antlitz einer *Juno Ludovisi* zu uns spricht; es ist keines von beyden, weil es beydes zugleich ist.⁵²

Dieses Zitat lässt die symmetrische »Gleichgültigkeit«, die in der unmittelbar vorangestellten Passage im 15. Brief als eine Eigenschaft des Wahren und Göttlichen erklärt wird, in einer *Juno Ludovisi* direkt plastisch erscheinen. Gleichgültigkeit und Symmetrie werden beispielsweise auch durch das sinnprozessierende Potential von Paradoxien oder von Wechselwirkungen ausgelöst. Diese Anmerkung Schillers oder des ›Erzählers‹ in den *Ästhetischen Briefen* suggeriert, dass seine Gedanken in Richtung ästhetischer Kunst und Literatur schon 1793 im Text *Ueber Anmuth und Würde* in denselben Grundausprägungen anzutreffen sind, wie auch 1795 in den *Ästhetischen Briefen*. Es wird an dieser und anderen Stellen in den *Ästhetischen Briefen* deutlich, dass Schiller das Prinzip der *Wechselwirkung* von Fichte nachträglich für sein eigenes Modell der *Vereinigung* beansprucht und infolgedessen anpasst, um die Anwendung von letzterem besser darstellen zu können. Im 11. Brief der *Ästhetischen Briefe* wird auch das Aufheben der Gegensätze unter Beibehaltung von Fülle sowohl mit dem Begriff der *Vereinigung* als auch mit dem Begriff des *Wechsels* umschrieben.⁵³ Beide Begriffe scheint Schiller schon seit 1793 für sein Konzept des Zusammenfließens von Gegensätzlichem und somit dem Aufheben ihrer Differentialität zu verwenden. Auch wenn der Begriff der *Wechselwirkung* 1793 noch nicht verfügbar war, nutzte Schiller zu dieser Zeit bereits die Begriffe der *Vereinigung* und des *Wechsels*, um diese gleichzeitig in seinen Texten von ihm angewendeten und differenzenauflösenden ›Operationen‹ zu bezeichnen.

Weitere intertextuelle Bezüge zu seinem Text von 1793 enthält der 26. Brief (›Würde‹) sowie der 27. Brief (2x ›Anmut‹), so dass im Rahmen dieses Ausblicks der These Carsten Zelles mit der folgenden Einschränkung zugestimmt

52 NA 20, S. 359 (15. Brief).

53 Vgl. auch den 18. Brief.

werden kann, dass sich explizite intertextuelle Bezüge zwischen diesen beiden ästhetischen Texten Schillers zwar nachweisen lassen, aber nur aus der nachträglichen Perspektive der *Ästhetischen Briefe*, die diese Referenz aber nur indirekt und ohne Quellenangabe in einigen Briefen andeuten.

7.4 *Ueber Naive und Sentimentalische Dichtung* (1795/1796)⁵⁴

Um das grobe Geflecht der Beziehungen zwischen seinen ästhetischen Texten in diesem Ausblick in Ansätzen zu komplettieren, soll zum Schluss *Ueber Naive und Sentimentalische Dichtung*, die zuletzt abgedruckte von den drei »Grossen Abhandlungen« der Weimarer Nationalausgabe, im Hinblick auf die Anwendung der in der vorliegenden Arbeit untersuchten Denkfiguren in den Blick genommen werden. Das Thema habe Schiller seit 1793 bearbeitet und nach Unterbrechungen im Oktober bis Dezember 1795 abgeschlossen sowie in zwei Bänden der Horen 1795 und 1796 publiziert.⁵⁵ Querverweise und gedankliche Bezüge zu der Abhandlung *Ueber Anmuth und Würde* (1793) und dem unmittelbar zuvor publizierten Text *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1795) sind hier ebenfalls nachweisbar.

Auf eine detailliertere Wiedergabe des Inhalts wird hier verzichtet, zumal der Text von inzwischen unzähligen Zusammenfassungen und Kommentaren begleitet und etikettiert wird.

Hervorzuheben ist auch hier die (eher negativ gefärbte) Sicht der Forschung auf seine weiter konsequente fehlende »stringente Argumentation« und auf einen »verschleppten Widerspruch«⁵⁶:

Dieses Verfahren des verschleppten Widerspruchs macht auch die Argumentationsführung dieses Essays höchst problematisch, zumal Schiller nicht gewillt ist, sich an Sprachkonventionen der Philosophie und Poetik zu halten. Dies betrifft die Leitantinomie von naiv und sentimentalisch ebenso wie die weiteren gattungstheoretischen Differenzierungsversuche.⁵⁷

Diese Einschätzung spiegelt die Erkenntnisse der vorliegenden Arbeit in Bezug auf die *Ästhetischen Briefe* wider, wenn auch auf negative Art und Weise

54 NA 20, S. 413–503.

55 Vgl. Luserke-Jaqui: *Friedrich Schiller*, S. 265.

56 Beide Zitate in Luserke-Jaqui: *Friedrich Schiller*, S. 265.

57 Luserke-Jaqui: *Friedrich Schiller*, S. 266.

formuliert. Widersprüche scheinen auch in dieser Schrift ihre Anwendung zu erhalten sowie das Aufheben jeglicher Differentialität zwischen ›Leitantinomien‹. Denn künstlerische und dichterische Sprache, das ist in der vorliegenden Arbeit deutlich geworden, unterscheidet sich massiv und absichtsvoll von philosophischen oder wissenschaftlichen Sprachkonventionen.

Das Wort »Widerspruch« kommt selbst häufig im Text vor und zeugt wieder von einer äußerst bewussten Verwendung. Wenn sich seine Argumentation in den übrigen ästhetischen ›Essays‹ als eine widersprüchliche entpuppt, so ist sie es auch hier: getreu seines leitenden Gesetzes eines literarischen Ästhetischen, das die gleichzeitige Anwendung von sinnprozessierenden Formen in den Vordergrund stellt und einhalten muss.

Wo also auf der einen Seite der Text zunächst die leitende Differenz *naiv* und *sentimentalisch* in ihrer Gegensätzlichkeit einander entgegen setzt und diese beiden Begriffe zunächst als vollkommen differente und »ganz verschiedene Dichtungsweisen«⁵⁸ definiert, geht der Text zu seinem Ende hin wieder über zu dem Prinzip der *Vereinigung* dieses zuvor als vollkommen entgegengesetzt deklarierten Gegensatzes.

Denn endlich müssen wir es doch gestehen, daß weder der naive noch der sentimentalische Charakter, für sich allein betrachtet, das Ideal schöner Menschlichkeit ganz erschöpfen, das nur aus der innigen Verbindung beyder hervorgehen kann.

Zwar so lange man beyde Charaktere biß zum *dichterischen* exaltirt, wie wir sie auch bißher betrachtet haben, verliert sich vieles von den ihnen adhärierenden Schranken und auch ihr Gegensatz wird immer weniger merklich, in einem höhern Grade sie poetisch werden; denn die poetische Stimmung ist ein selbstständiges Ganze, in welchem alle Unterschiede und alle Mängel verschwinden. Aber eben darum, weil es nur der Begriff des poetischen ist, in welche beyde Empfindungsarten zusammentreffen können, so wird ihre gegenseitige Verschiedenheit und Bedürftigkeit in demselben Grade merklicher, als sie den poetischen Charakter ablegen; und dieß ist der Fall im gemeinen Leben. Je tiefer sie zu diesem herabsteigen, desto mehr verlieren sie von ihrem generischen Charakter, der sie einander näher bringt, biß zuletzt in ihren Karrikaturen nur der Artcharakter übrig bleibt, der sie einander entgegensetzt.⁵⁹

58 NA 20, S. 432.

59 NA 20, S. 491.

Die ›innige Verbindung‹ oder das ›Verschwinden aller Unterschiede‹ wird hier als eine Funktion der Poesie oder der ›poetischen Stimmung‹ ausgewiesen, Gegensätzlichkeit und Unterschiedlichkeit ist dagegen eine Funktion des Nicht-Poetischen. Insofern enthält alles Poetische, Dichterische und Literarische ein differenzenauflösendes und -überwindendes Moment. Auch in diesem Text wird ein hierarchisches Prinzip zwischen naiver und sentimentalischer Dichtung zugunsten eines wechselwirkenden Prinzips in der idealen Dichtung und Poesie abgelöst: »demnach erwächst das Ideal dichterischer Schönheit allein aus der wechselseitigen Durchdringung von naiven und sentimentalischen Momenten in einer Dichtung«. ⁶⁰

Dem Prinzip der *Vereinigung* entspricht im oben genannten Zitat der Ausdruck *innige Verbindung*. Dieser Begriff wird ebenfalls im 18. Brief der *Ästhetischen Briefe* und auch in den *Kallias*-Briefen synonym mit dem Ausdruck *Vereinigung* verwendet.

Der wichtige Begriff der *Vereinigung* kommt selbst mehr als einmal in *Ueber Naive und Sentimentalische Dichtung* vor: Innerhalb seiner Beschreibung der *Sentimentalischen Dichtung* wählt der Text die Formulierung, dass diese danach ›strebe‹, »das Naive mit dem Sentimentalischen zu vereinigen [...]«, und folglich den zwey entgegengesetzten Foderungen, die an ein Gedicht gemacht werden können, in einem gewissen Grade Genüge leistet.« ⁶¹ Der sentimentalische Dichter, der »über der Bemühung, beydes zu vereinigen, keinem von beyden sein volles Recht erweist« ⁶², kann dieses Ziel ja auch nur in der innigen Verbindung mit dem naiven Charakter erreichen, wie das Zitat weiter oben anführt. Hier nimmt das Ganze wieder selbstbezüglich paradoxe Züge an: Der sentimentalische Charakter, der bereits sentimentalische Dichtung und naive Dichtung *vereinigen* möchte, muss sich wiederum erst mit dem naiven Charakter *verbinden*, damit wahre Poesie gelingen kann. Beschrieben wird ein typisch paradoxes Unterfangen, wenn die Unterscheidung gleichzeitig in dieselbe Unterscheidung wieder eingeführt wird.

Des Weiteren kann auch hier festgestellt werden, dass ›Schillers Begriffe‹ wie *Würde*, *Freiheit*, *Spiel*, *Erschlaffung*, *Vollendung*, *Ideal schöner Menschlichkeit*, *Form* und *Stoff* etc. auch in dieser Schrift in variablen Kombinationen vorkommen und tatsächlich für eine Art Gesamtzusammenhang seiner ästhetischen Texte sprechen.

60 Luserke-Jaqui: *Friedrich Schiller*, S. 271.

61 NA 20, S. 471.

62 NA 20, S. 471.

Im Hinblick auf die Frage, ob dieser Text ein poetologischer, ästhetischer (im Sinne: philosophischer) oder ein selbst poetisch und literarisch geschriebener Text ist, der seine eigenen Prämissen im Sinne seiner Selbstanwendung praktiziert, kann auch hier geantwortet werden: der Prozess der (ästhetischen) Erkenntnis im Vollzug des Literarischen scheint maßgeblich für seinen Schreibprozess zu sein, denn in der Anwendung seiner kunstkonfigurierenden Gesetze und Techniken wie das Sinnprozessieren aufgrund der Selektion von Widersprüchen, Wechselwirkungen und selbstbezüglichen Paradoxien werden diese Erkenntnisse erfahrbar und beweisen sich selbst mittels ihres gleichzeitigen Erscheinens.

Der Aufsatz ›Ueber naive und sentimentalische Dichtung‹ kann angemessen nur verstanden werden, wenn seine Antinomien und Äquivokationen nicht unterschlagen, sondern gedeutet werden. [...] Bedingung der Möglichkeit einer solchen Deutung ist die Einsicht, daß der Aufsatz kein System von Sätzen ist [...], sondern das Dokument eines ›work in progress‹ der Erkenntnis.⁶³

Insofern kann die Frage, ob Schillers Texten eine prinzipielle Systematik eingeschrieben ist, nur zu einem Teil bejaht werden; diese ›Systematik‹ umschließt allerdings systematisch ihre eigenen argumentations(un)logischen Negationen als gleichzeitige Selektion des gegenteiligen Sinns und lässt durch die dadurch entstehenden prozessierenden Sinnformen unendlich neue Verbindungen und Sinnmuster entstehen.

Das Prinzip des *Prozessierens* und der *Bewegung* als Prämisse für die »poetische Wirkung« wird auch in *Ueber Naive und Sentimentalische Dichtung* als das Konstitutionsprinzip von Schönheit (Poesie, Dichtung) gesetzt. Denn nur dort, wo »aller Gegensatz [...] vollkommen aufgehoben sey«⁶⁴, sei »Vollendung«⁶⁵ und

Ruhe, die aus dem Gleichgewicht nicht aus dem Stillstand der Kräfte, die aus der Fülle nicht aus der Leerheit fließt, und von dem Gefühle eines unendlichen Vermögens begleitet wird. Aber eben darum, weil aller Widerstand hinwegfällt, so wird es hier ungleich schwüriger, als in den zwey vorigen Dichtungsarten, die Bewegung hervorzubringen, ohne welche doch überall

63 Peter Szondi: Das Naive ist das Sentimentalische. Zur Begriffsdiagnostik in Schillers Abhandlung. In: Ders.: *Lektüren und Lektionen. Versuche über Literatur, Literaturtheorie und Literatursoziologie*. Frankfurt a.M. 1973, S. 97.

64 NA 20, S. 472.

65 NA 20, S. 473.

keine poetische Wirkung sich denken läßt. Die höchste Einheit muß seyn, aber sie darf der Mannichfaltigkeit nichts nehmen; [...].⁶⁶

Ganz ähnlich lesen sich diese Sätze im Vergleich zu besagtem 18. Brief der *Ästhetischen Briefe*, in denen die beiden technischen und Schönheit erzeugenden ›Operationen‹ beschrieben werden. Auch hier inkludiert das ›Aufheben aller Gegensätze‹ die Bedingung des synchronen Beibehaltens von ›Fülle‹, ›Mannichfaltigem‹ und von ›Unendlichkeit‹ im Sinne eines ›unendlichen Vermögens‹. In diesem Zitat ist die ›Bewegung‹ bzw. das Prozessuale die wichtigste und unerlässliche Voraussetzung, unter welcher eine poetische Wirkung, d.h. in und durch Kunst und Literatur, erst hervorgebracht und erzeugt werden kann.

Das Darstellungsprinzip der Bewegung bzw. des Prozessualen schließt die gleichzeitige Anwendung von vereinigenden, wechselwirkenden und differenzenauflösenden literarischen Techniken anhand von Widersprüchen und anderen sinnprozessierenden Denkfiguren bei den im vorliegenden Ausblick grob skizzierten und ausschnittsweise betrachteten Texten Schillers mit ein. Auf die Texte kann nicht losgelöst von diesen in ihnen zum Einsatz gebrachten Prinzipien, wie sie auch in den *Ästhetischen Briefen* vorzufinden sind, reflektiert werden. Durch deren konsequente Anwendung in allen hier behandelten ästhetischen Texten kann man das generalisierend wirkende Prinzip des gleichzeitig kunstvollziehenden und literarischen Sinnprozessierens auch hier erkennen. Kunstpraktizierende und kunstproduzierende ›Operationen‹ wie in den in Wechselwirkungen und in Widersprüchen angelegten Texten *Das Schöne der Kunst*, *Ueber Anmuth und Wuerde* und *Ueber Naive und Sentimentalische Dichtung* werden schon vor Fichtes Veröffentlichung seiner *Wissenschaftslehre* konstant angewendet, – zwar *ohne* den Begriff der *Wechselwirkung* zu nennen, jedoch umschrieben mit den früheren Begriffen wie *Vereinigung* und *Wechsel*. Es kann hier festgehalten werden, dass alle hier ausgewählten ›ästhetischen‹ Texte eine spezifische Textualität aufweisen, die – wie in den *Ästhetischen Briefen* – dem Modell eines eher literarischen Erkenntnisprozesses und Darstellungsprinzips folgt.

Aus diesem Grund kann schließlich davon ausgegangen werden, dass sich der hier beobachtete Befund eines kalkulierten Einsatzes von kunstvollen *literarischen* Praktiken und ›Operationen‹ in allen hier untersuchten Texten sehr

66 NA 20, S. 473.

wahrscheinlich auch auf weitere als ›philosophisch‹, ›theoretisch‹ oder ›ästhetisch‹ bezeichnete Texte Friedrich Schillers ausweiten lässt.

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Das Ästhetische als Durchgangsstufe 73

Tabelle 2: Die Ästhetische als Endziel der Menschheit 75

Tabelle 3: Die Tautologie oder der ›Zirkel‹ des Ästhetischen 200

