

Michael Preis

„Die Freiheit reizte mich“

Dekonstruktionen der Mittelbarkeit
in Schillers *Wallenstein*

Michael Preis

„Die Freiheit reizte mich“. Dekonstruktionen der Mittelbarkeit
in Schillers *Wallenstein*

Dissertationen der LMU München

Band 18



Universitätsbibliothek
Ludwig-Maximilians-Universität München

„Die Freiheit reizte mich“

Dekonstruktionen der Mittelbarkeit
in Schillers *Wallenstein*

von
Michael Preis

Herausgegeben von der
Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität
Geschwister-Scholl-Platz 1
80539 München

Text © Michael Preis 2018
Erstveröffentlichung 2018
Zugleich Dissertation der Universität zu München 2015

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Herstellung über:
readbox unipress
in der readbox publishing GmbH
Am Hawerkamp 31
48155 Münster
<http://unipress.readbox.net>
Münsterscher Verlag für Wissenschaft

Open-Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:
<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:19-215189>

978-3-95925-071-9 (Druckausgabe)
978-3-95925-072-6 (elektronische Version)

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
1.1	Das schreibende Subjekt und die Dekonstruktion von Mitteilbarkeit	4
1.2	Das Subjekt, das sich ausdrückt, der Gemeinsinn und Schillers Erziehungsprojekt	12
1.3	Das sich verspielende Subjekt und die Dekonstruktion des Erziehungsprojektes	17
2	Kommunikabilität als Grundproblem der Dekonstruktion	25
2.1	Idealisierende Einbildungskraft (Hegel)	31
2.2	Wechselrede und Schrift (Husserl)	49
2.3	Wahrnehmung, Gedächtnis, Schrift – Der Wunderblock (Freud)	81
2.4	Mutter Natur? – Stimme des Mitleids (Rousseau)	108
2.5	Absolute Abwesenheit – „Abracadabra“	129
3	Tod und Freiheit des Menschen	143
3.1	Schöne Freiheit – Wider die Ästhetisierung der Vernunft	152
3.2	<i>différance</i> des Spieltriebs – Teleologie der Vernunft?	177
3.3	Das Erhabene: Supplement des Schönen	216
3.4	Ästhetik der Tragödie – Spuren des Erhabenen in der Poetik der Satire	248
4	Schillers <i>Wallenstein</i> – eine dramatische Theorie sui generis	265
4.1	Vom ästhetischen Imperativ	269
4.2	Gefährliches Spiel – Die Wallenstein-Figur	297
4.3	Briefe für und wider den Kaiser – Octavio, der Gegenspieler	329
4.4	„[V]erschwunden“ – Idylle und Moderne	361
5	Literaturverzeichnis	369
5.1	Primärliteratur	369
5.2	Forschungsliteratur	370

Danksagung

Die vorliegende Arbeit wurde im Sommersemester 2015 an der Ludwig-Maximilians-Universität München als Dissertation angenommen. Für die Publikation habe ich eine neue Einleitung verfasst sowie den Fußnotenapparat erweitert. Der Text selbst entspricht ansonsten bis auf Korrekturen im Detail der ursprünglich abgegebenen Version.

Für kritische Gegenlektüren von Teilen dieser Ursprungsfassung danke ich Dr. Tim Becker, Dr. Roman Giesen und PD Dr. Mario Grizelj. Dankbar bin ich auch, dass ich Vorstufen der Arbeit bei verschiedenen Gelegenheiten im Kreis der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter am Lehrstuhl von Prof. Dr. Oliver Jahraus sowie im Rahmen der dortigen Doktorandenkolloquien diskutieren konnte. Diese Diskussionen waren zum Teil einschneidend und jedes Mal wieder eine große Bereicherung.

Der Universität Bayern e. V. und dem Elitenetzwerk Bayern danke ich für das von Juni 2010 bis August 2012 gewährte Promotionsstipendium und die damit verbundene zusätzliche Förderung durch Büchergeld, Zuschüsse für Forschungsreisen sowie mehrtägige Softskill-Seminare. Für die stets unbürokratische und zügige Hilfe in allen Belangen meines Stipendiums danke ich Anton Würfl vom Stipendienreferat der Ludwig-Maximilians-Universität.

Es war eine glückliche Fügung, dass ich ab der Saison 2012/2013 – direkt nach dem Auslaufen des Stipendiums – durch meine redaktionelle Tätigkeit für die Bamberger Symphoniker – Bayerische Staatsphilharmonie die weitere Arbeit an meiner Dissertation finanzieren konnte. Der Intendanz sowie den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern im Orchesterbüro danke ich für die wohlwollende Zusammenarbeit und ganz besonders für die mir entgegengebrachte Geduld während der Abschlussphase meiner Dissertation. Genau in dieser Zeit nämlich war das 70-jährige Jubiläum des Orchesters vorzubereiten, das dann 2016 groß gefeiert wurde.

Für den guten Ablauf der Disputation, für konstruktive Fragen sowie für treffende und nachdrückliche Kritik danke ich Prof. Dr. Susanne Lüdemann, die das Zweitgutachten verfasst hat, sowie Prof. Dr. Dr. Lorenz Welker. Für die Unterstützung bei der Veröffentlichung des Manuskripts danke ich Claudia Höhn und für die Hilfestellung beim technisch-formalen Feinschliff Maximilian Westphal der Publikationsdienste Dissertationen der Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Ganz besonders danken möchte ich dem ‚Vater‘ dieser Dissertation, Prof. Dr. Oliver Jahraus. Sie hätte niemals entstehen können ohne die Freiheit, die er immer wieder gefordert und gefördert hat. Ich danke ihm für sein Vertrauen, sein ganz hermeneutisches Wohlwollen und für sein Fingerspitzengefühl auch in Krisensituationen. Seine Lehrveranstaltungen an der Universität Bamberg haben mich fasziniert, da sie so undogmatisch wie ironisch waren und da man sie – in meinen Augen – gerade deshalb umso ernster nehmen konnte. Die Zeit an seinem Lehrstuhl in München gehört zu den spannendsten intellektuellen und persönlichen Erfahrungen, die ich während meines Studiums machen durfte.

Ein ganz anderer großer Dank gilt meinen Eltern, Maria und Anton Preis. Sie geben mir nicht erst seit meinen Studienjahren einen selbstverständlichen Rückhalt in allen Lebenslagen. Das ist der Anfang von so vielem. Meinem Bruder Andreas danke ich für seine mehrfach ange deutete Ungeduld mit der vorliegenden Arbeit. Ja, es hat alles etwas länger gedauert als gedacht.

In der eher schattigen Abschlussphase der Dissertation ertragen hat mich Verena Obermayer. Ohne sie wäre ich damals sehr viel einsamer gewesen. Sie hat mich immer wieder an die sonnigen Seiten des Lebens erinnert und sie zeigt mir jeden Tag, dass sie auch in Büchern liegen können.

1 Einleitung

Schillers *Wallenstein* ist nicht nur eine literarische Figur. Bezieht man sie auf Begriffe wie den des Spiels¹, der Einbildungskraft² oder beispielsweise des Gemeinsinns³, dann zeigt sich, dass Schiller an dieser Figur subjektphilosophische und kulturtheoretische Probleme fort-schreibt, die er in seinen ästhetischen Schriften bereits formuliert hatte⁴. Darüber hinaus dekonstruiert er an ihr grundlegende Positionen, die er in seinem Projekt einer ästhetischen Erziehung des Menschen noch als gültig erachtet hatte. Um diese These zu entfalten und zu untermauern, benutze ich in der vorliegenden Arbeit Grundbegriffe der Dekonstruktion Jacques Derridas. So lässt sich Schillers eigenes dekonstruktives Schreiben im Hinblick auf die Philosophie der Subjektivität transparent machen und mittels genuin dekonstruktiver Termini an neuralgischen Stellen seiner Theoriebildung reformulieren. Weder Schiller noch Derrida aber setzen das Paradigma der Subjektivität einfach voraus. Indem sie sich mit der Philosophie der Subjektivität auseinandersetzen, fördern sie Differenzierungspotenziale zutage, die für ihr Denken von Subjektivität ganz unterschiedliche Konsequenzen nach sich ziehen.

-
- 1 Siehe dazu bspw. Karl S. Guthke: „Wallenstein. Ein Spiel vom Spiel – und vom Nichtspieler“, in: ders.: *Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis*. Tübingen, Basel: Francke 1994, S. 165–206.
 - 2 Zum Begriff der Einbildungskraft in Schillers ästhetischen Schriften siehe Hans Feger: *Die Macht der Einbildungskraft in der Ästhetik Kants und Schillers*. Heidelberg: Winter 1995. Mit Rückbezug auf Humboldts Sprachphilosophie erörtert das Verhältnis von Einbildungskraft und Sprache im *Wallenstein* Jürgen Trabant in seinem Aufsatz „Wallenstein und die Sprachen des neuen Kontinents“, in: Hans Feger, Hans Richard Brittnacher (Hgg.): *Die Realität der Idealisten. Friedrich Schiller – Wilhelm von Humboldt – Alexander von Humboldt*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2008, S. 53–67.
 - 3 Siehe dazu Michael Preis: „Eine Tragödie des Gemeinsinns. Dekonstruktionen des Spiels und der Person in der *Wallenstein*-Trilogie“, in: Cordula Burtscher, Markus Hien (Hgg.): *Schiller im philosophischen Kontext*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 134–148.
 - 4 Eine enge Verbindung zwischen Schillers ästhetischen Schriften und der *Wallenstein*-Tragödie wird auch in den folgenden Arbeiten nachvollziehbar: Wolfgang Ranke: *Dichtung unter den Bedingungen der Reflexion. Interpretationen zu Schillers Philosophischer Poetik und ihren Auswirkungen im „Wallenstein“*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1990 sowie Meinolf Schmidt: *Die ästhetischen Kategorien Schillers als Weg zum Verständnis und zur Vermittlung des „Wallenstein“*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1988.

Die folgenden Ausführungen gehen davon aus, dass sich zwischen Derridas und Schillers Schreiben dennoch eine Analogie entfalten lässt. Sie basiert auf einem Kommunikationsbegriff⁵, der besagt, dass wir, wenn wir kommunizieren, etwas mitteilen, indem wir über etwas⁶ sprechen – wobei wir unsere Individualität transzendieren und damit zugleich auch *uns mit-teilen*⁷. Diesen Begriff setzen Schiller und Derrida auf jeweils unterschiedliche Art und Weise in Szene, um ihn im Hinblick auf die Philosophie der Subjektivität zu dekonstruieren: Derrida dekonstruiert einen phänomenologisch interpretierten Terminus der Kommunikation; er impliziert, dass es beim Sprechen über etwas um das ‚Übertragen‘ von präsenten Inhalten gehe⁸. Schiller hingegen

-
- 5 Vgl. dazu den historisch-systematischen Überblick zum vergleichsweise jungen philosophischen Begriff der Kommunikation von Dirk Baecker: *Kommunikation*. Stuttgart: Reclam 2005 (= Grundwissen Philosophie), der in seiner kurzen kommentierten Auswahlbibliographie auch auf Derridas *Grammatologie* eingeht und dabei den dekonstruktiven Schriftbegriff vom hermeneutischen Verständigungsmodell der Kommunikation abhebt, siehe S. 108. Nach den Möglichkeitsbedingungen von Mitteilungen fragt Baecker mit Blick auf die Ästhetik Baumgartens und Kants sowie bzgl. des Geschmacksurteils, wie es in der *Kritik der Urteilskraft* diskutiert wird, siehe S. 17–32, hier bes. 26–32.
- 6 Dazu grundsätzlich Eckhard Schumacher: *Die Ironie der Unverständlichkeit. Johann Georg Hamann, Friedrich Schlegel, Jacques Derrida, Paul de Man*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, ab S. 157 das Kapitel III. „Über Über (Die Unverständlichkeit der Ironie). Friedrich Schlegels Versuche, das Verstehen zu verstehen.“
- 7 Siehe Briankle G. Chang: *Deconstructing Communication. Representation, Subject, and Economies of Exchange*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press 1996, S. 39. Dort schreibt Chang: „Despite its differing formulations, the central challenge facing all communication theories is the question of how individuality is transcended.“
- 8 Siehe dazu u. a. Bettine Menke: „Dekonstruktion. Lesen, Schrift, Figur, Performanz“, in: Milos Pechlivanos, Stefan Rieger, Wolfgang Struck, Michael Weitz (Hgg.): *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1995, S. 116–137, hier S. 119 – Die kommunikationstheoretischen Potenziale der Dekonstruktion hat Natalie Binczek ausführlich entfaltet in ihrer Dissertation *Im Medium der Schrift. Zum dekonstruktiven Anteil in der Systemtheorie Niklas Luhmanns*, München: Fink 2000, eine prägnante Einführung liefert sie in Natalie Binczek: „Medien- und Kommunikationstheorie. b) Natalie Binczek: Neuere deutsche Literatur“, in: Claudia Benthien, Hans Rudolf Velten (Hgg.): *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002, S. 152–174. Ebenfalls im Überschneidungsbereich von Systemtheorie und Dekonstruktion zu situieren ist die Arbeit von Urs Stäheli: *Sinnzusammenbrüche. Eine dekonstruktive Lektüre von Niklas Luhmanns Systemtheorie*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2000, siehe zur „Umschreibung von Kommunikation“ ebd., S. 93–128. Grundlegend zum Zusammenhang von Dekonstruktion und Kommunikation ist u. a. die bereits genannte Arbeit von Briankle G. Chang: *Deconstructing Communication*. Die vorliegende Untersuchung schließlich

polemisiert innerhalb seiner Ästhetik gegen Kants Begriff des Gemeinsinns, und indem er dies tut, dekonstruiert er zugleich einen Begriff der ästhetischen Kommunikation⁹, der im Sprechen über Schönes subjektive, aber gleichwohl allgemeine Urteile erkennt. Die genannten Kommunikationsbegriffe lassen sich dann hinsichtlich der Philosophie der Subjektivität aufeinander beziehen, wenn man beide Termini daraufhin untersucht, ob und inwieweit sie als Ermöglichungsbedingung einer je bestimmten Form von Subjektivität gelesen werden können.

Wie ich im zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit zeigen möchte, bildet Derridas Arbeit am Begriff der Kommunikation im Begriff der Schrift die Voraussetzung für ein noch genauer zu bestimmendes Subjekt, das schreibt. Schillers an Kant orientiertes Konzept ästhetischer Kommunikation hingegen lässt sich am Begriff eines Subjekts nachzeichnen, das sich mitteilt, indem es sich ausdrückt; es ist ein anthropologisches Subjekt, dem, indem es sich ausdrückt, auf dem Weg der ästhetischen Erziehung des Menschen eine Übergangsfunktion hin zu einem moralisch freien Subjekt zugemessen wird. Während ich im dritten Kapitel Derridas Subjekt, das schreibt, und Schillers Subjekt, das sich ausdrückt, auf grundbegrifflicher Ebene miteinander in Beziehung setze, soll das vierte Kapitel mithilfe der zuvor entwickelten dekonstruktiven Terminologie darlegen, dass und inwieweit Schiller in seiner *Wallenstein*-Trilogie Grundannahmen widerruft, die er in seinen explizit ästhetischen Schriften noch als gültig postuliert hatte¹⁰.

wäre nicht zustande gekommen ohne die produktive Auseinandersetzung mit den systemtheoretisch akzentuierten Positionen von Oliver Jahraus, siehe zum Beispiel Oliver Jahraus, Benjamin Marius: *Systemtheorie und Dekonstruktion. Die Supertheorien Niklas Luhmanns und Jacques Derridas im Vergleich*. Siegen 1997 (= LUMIS-Schrift 48) oder Oliver Jahraus: *Theorieschleife. Systemtheorie, Dekonstruktion und Medientheorie*. Wien: Passagen 2001.

- 9 Siehe dazu Gerhard Plumpe: *Ästhetische Kommunikation der Moderne*. Band 1: *Von Kant bis Hegel*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1993, S. 47–150, hier S. 52ff. und S. 125ff.
- 10 Schiller und die Dekonstruktion sind bislang aufeinander bezogen worden u. a. in folgenden Publikationen: Juliet Sychrava: *Schiller to Derrida. Idealism in aesthetics*. Cambridge, New York, New Rochelle u. a.: Cambridge University Press 1989. Dekonstruktiv argumentiert und wertet Paul de Man: „Kant and Schiller“, in: ders.: *Aesthetic Ideology*. Hg. von Andrzej Warminski. Minneapolis, London: University of Minnesota Press 1997, S. 129–162; vgl. dazu kritisch Jeffrey S. Librett: „Vom Spiegelbild zur Unterschrift: Paul de Mans Ideologiebegriff und Schillers Dramen“, in: Karl Heinz

1.1 Das schreibende Subjekt und die Dekonstruktion von Mittelbarkeit

Das zweite Kapitel meiner Arbeit widmet sich kommunikationstheoretischen Implikationen von Derridas Dekonstruktion der Metaphysik der Präsenz¹¹. Die Ausgangsfrage lautet, an welchem Punkt und in welcher Form Subjektivität, indem sie sich ihrer Selbstpräsenz versichert, auf eine diese Präsenz unterwandernde Funktionalität von Schrift ver- und angewiesen ist, um als Subjektivität mit sich in Beziehung treten zu können. Insbesondere in seinen Lektüren von Texten Hegels, Husserls und Rousseaus dekonstruiert Derrida ein Subjekt, das seine Stimme im Sprechen selbst vernimmt, für dessen konstitutive Leistungen diese Form der Selbstpräsenz grundlegend ist – und das gezwungen ist, die Schrift als Medium des Nicht-Präsenten, des bloß Erinnerung abzuwerten. In einer für seine Dekonstruktion klassischen Bewegung identifiziert Derrida diese hierarchische Unterscheidung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit als solche, verschränkt beide miteinander und wertet die Differenz um: Der Performanz¹² der Schrift wird in Derridas Modell ein Vorrang gegenüber dem inneren Monolog zugestanden, in dem sich Subjektivität ihrer Gegenstände zu versichern meint.

Weder allerdings handelt es sich beim Subjekt, das sich im Sprechen selbst vernimmt, noch bei seinem schreibenden Pendant bloß um

Bohrer (Hg.): *Ästhetik und Rhetorik. Lektüren zu Paul de Man*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 206–252.

- 11 Siehe zur Dekonstruktion der Präsenzmetaphysik, um nur einige Beispiele zu nennen, Jonathan Culler: *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*. Aus dem Amerikanischen von Manfred Mombberger. Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999, S. 99–123, hier insbes. S. 103ff., Susanne Lüdemann: *Jacques Derrida zur Einführung*. Hamburg: Junius 2011, S. 52–96, Michael Wetzel: *Derrida*. Stuttgart: Reclam 2010 (= Grundwissen Philosophie), S. 15. In einen kommunikationstheoretischen Rahmen integriert hat Derridas Dekonstruktion u. a. bereits Peter Fuchs: Siehe dazu Peter Fuchs: *Die Umschrift. Zwei kommunikationstheoretische Studien: „japanische Kommunikation“ und „Autismus“*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 32–46.
- 12 Zur Kontextualisierung des Begriffs siehe Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, und darin Uwe Wirth: „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität“, S. 9–60, hier S. 30ff. sowie – mit Bezug auf Derridas Austin-Lektüre – S. 41ff.

empirische Subjekte; Derrida benutzt vielmehr das erstere als Metapher für die abendländische Subjektivität generell. Schrift ist in diesem kritischen Modell ebenfalls nicht allein empirische Schrift. Sie ist, wie ich zeigen möchte, gleichermaßen wie die mündliche Rede Metapher für einen Modus, in dem die Subjektivität kommunizierend mit sich selber in Beziehung treten kann. Das schreibende Subjekt ist dabei nicht ein alternatives Modell neben und unabhängig von dem Subjekt, das spricht. Sondern ersteres treibt das letztere erst hervor.

Es mag naiv erscheinen, in dieser Weise von einem schreibenden Subjekt zu sprechen, da doch die Schrift nicht einfach aus der transzendentalen Aktivität eines konstituierenden Subjekts rührt, das vor dem Schreiben bereits wüsste, was durch das Schreiben nur noch nachträglich aufgezeichnet – oder mitgeteilt – werden müsste. Wiederholt nicht eine solche Vorstellung nur die grundlegende Figur ebenjener Metaphysik der Präsenz, die Derrida doch gerade dekonstruiert? Kommunikation besteht der Dekonstruktion zufolge ja gerade nicht in der Übermittlung jenes Sinns, der dem Sender einer Botschaft einmal präsent gewesen sein mag. Eine solche Sendung „dient“, wie Natalie Binczek es formuliert,

nicht der Kontaktherstellung auf Distanz, sondern beschreibt die Gesetze des Umwegs. Um lesbar zu sein, muss ein Brief das Ich und Du der Anrede auslöschen, und er „[muß] immer nicht ankommen [...] am Schickungsort“.¹³

Binczeks radikalisierende Lesart der Dekonstruktion fokussiert, vergleichbar der Lesart von Peter Fuchs¹⁴, auf eine anonyme Funktionalität der Schrift, ja geradezu auf eine autonome Schriftmaschine, die vom Subjekt nicht zu steuern ist und die sogar ganz losgelöst von den Intentionen der Kommunikationsteilnehmer arbeitet. Im Rahmen des traditionellen Sender-Empfänger-Modells der Kommunikation funktioniert Schrift diesen Lesarten zufolge nur als Störung, als parasitäre

¹³ Binczek: „Medien- und Kommunikationstheorie“, S. 160.

¹⁴ Siehe u.a. Fuchs: *Umschrift*.

Wucherung an den Grenzen eines Sinns, auf den man kommunikativ vielleicht verweisen, über den man sich aber nicht mehr verständigen kann.

Den Begriff eines schreibenden Subjektes kann man allerdings genauso wie den Begriff der Kommunikation nicht nur aus einem grundlegenden, sich im Sprechen selbst vernehmenden Subjekt ableiten, sondern ebenso aus Derridas Modell der Schrift. Dass es *Wirkungen gibt*, die man der transzendentalen Subjektivität zuschreiben kann, wenn sie sich auch erst unter der Voraussetzung einer allgemeinen Schrift konstituieren, bestreitet auch Derrida nicht, schreibt er doch in seiner Auseinandersetzung mit Austins Sprechakttheorie:

Die *différance*, die irreduzible Abwesenheit der Intention [...] berechtigt mich [...], die allgemeine graphematische Struktur jeder „Kommunikation“ zu behaupten. Ich werde daraus vor allem nicht den Schluß ziehen, daß es keine relative Spezifität der Wirkungen des Bewußtseins gibt, der Wirkungen der Rede (im Gegensatz zur Schrift im traditionellen Sinn), daß es gar keine Wirkung des Performativs gibt, keine Wirkung der gewöhnlichen Sprache [*langage*], keine Wirkung der Anwesenheit und des diskursiven Ereignisses (*speech act*). Nur schließen diese Wirkungen nicht das aus, was man ihnen im allgemeinen Punkt für Punkt entgegensetzt, sondern sie setzen es auf unsymmetrische Weise als den allgemeinen Raum ihrer Möglichkeit voraus. [...] Dieser allgemeine Raum ist zunächst die Verräumlichung als Durchschlagung [*disruption*] der Anwesenheit im Zeichen [*marque*], was ich hier die Schrift nenne.¹⁵

Eine konsensuell-dialogische Hermeneutik¹⁶ lässt sich daraus zwar kaum ableiten. Auch sträubt sich die Dekonstruktion ihrem Gestus

15 Jacques Derrida: „Signatur Ereignis Kontext“, in: ders.: *Limited Inc.* Hg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen 2001, S. 15–45, hier S. 41.

16 Ob und inwieweit man allerdings das Verhältnis zwischen Hermeneutik und Dekonstruktion zwingend als Streit inszenieren muss, ist nach wie vor eine offene Frage. Dass die „(zumal in einem Teil der Sekundärliteratur) stilisierte Selbstdistanzierung gegenüber der Hermeneutik nur die halbe Wahrheit über die Dekonstruktion ist“, behauptet Emil Angehrn: „Dekonstruktion und Hermeneutik“, in: Andrea Kern, Christoph Menke (Hgg.): *Philosophie der Dekonstruktion. Zum Verhältnis von Normativität und*

nach dagegen, dass man sie in Bezug auf eines ebenjener Paradigmen interpretiert, dessen Grundvoraussetzungen sie doch so nachhaltig kritisiert hat. Nichtsdestotrotz aber lässt sich die Dekonstruktion, gegen den Strich gelesen, ihrer eigenen Logik zufolge richtiggehend als ein Subjektivierungsdiskurs¹⁷ deuten. Denn die „allgemeine graphematische Struktur jeder ‚Kommunikation‘“, von der Derrida spricht, und die „irreduzible Abwesenheit der Intention“¹⁸ widersprechen nicht einfach nur den Grundvoraussetzungen der transzendentalen Subjektivität, wie sie sich besonders deutlich in der Philosophie Edmund Husserls findet. Schrift ist – paradoxerweise – gleichermaßen Bedingung der Möglichkeit jener Wirkungen des Bewusstseins, der Rede etc., die Derrida im obigen Zitat – ja eben: *nicht* bestreitet.

Diese Rhetorik der doppelten Verneinung spiegelt eine paradoxe logische Komplexität wider, die dadurch entsteht, dass dem zu Dekonstruierenden „Punkt für Punkt entgegen[ge]setzt“ wird, was dessen Argumentationslogik zugleich widerspricht und von ihr „auf unsymmetrische Weise“¹⁹, uneingestanden vorausgesetzt wird. Um diese rhetorische und logische Komplexität zu reduzieren, lasse ich die Lektüren des zweiten Kapitels in immer wieder neuen Anläufen auf die Figur des schreibenden Subjekts zusteuern.

Praxis. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 177–199, hier S. 177. Und auch Georg W. Bertram sieht durchaus Gemeinsamkeiten zwischen beiden Verfahren des kontrollierten Umgangs mit Texten, siehe ders.: *Hermeneutik und Dekonstruktion. Konturen einer Auseinandersetzung der Gegenwartsphilosophie*. München: Fink 2002.

17 Das mag einerseits weit hergeholt erscheinen, insbesondere wenn man an die bereits erwähnten Lektüren der Dekonstruktion von Natalie Binczek und Peter Fuchs denkt. Andererseits gibt es durchaus Autoren, die nach und auf der Basis der Dekonstruktion auch weiterhin ganz selbstverständlich von einer Philosophie der Subjektivität sprechen, so z. B. Rudolf Bernet in seinem Aufsatz „Derrida – Husserl – Freud. Die Spur der Übertragung“, in: Hans-Dieter Gondek, Bernhard Waldenfels (Hgg.): *Einsätze des Denkens. Zur Philosophie von Jacques Derrida*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, siehe S. 99–123.

18 Derrida: „Signatur“, S. 41.

19 Derrida: „Signatur“, S. 41.

So bildet diese Instanz in Derridas Husserl-Lektüre²⁰ ein Subjekt, das sich schreiben sieht und das sich demzufolge nicht – wie im Hören – unmittelbar selbst präsent ist. In der Freud-Lektüre²¹ verwendet Derrida das schreibende Subjekt im Zusammenhang mit der Wunderblock-Metapher als Figur, an der sich der ursprünglich polemische Charakter der Wahrnehmung erklären lässt; diese versteht sich eben nicht unmittelbar und erinnerungslos von selbst. Derridas Rousseau-Lektüre²² widmet sich einer historischen Form der Subjektivität, die sich in ihrem autobiographischen Schreiben dem Medium der Schrift nur widerwillig überlässt, eben da diese, analog wie bei Hegel und Husserl, in einem spezifischen Widerspruch zur ersehnten Selbstpräsenz in der erfüllten Rede steht. In seiner Auseinandersetzung mit Austins Sprechakttheorie²³ schließlich bindet Derrida die Figur des schreibenden Subjekts an ein Kommunikationsmodell, in dem das Medium des Briefs in dem Moment seine konstitutive Kraft entfaltet, da man die absolute Abwesenheit jedes empirischen Senders und Empfängers sowie die Nicht-Präsenz des Sinns in der Schrift als Voraussetzung dafür wertet, dass sich Sinn bilden, dass Subjektivität wirken kann.

Nimmt man Derridas Argument ernst, nach dem die genannte doppelte Abwesenheit als konstitutiv für die Bildung von Sinn und für

20 Jacques Derrida: *Die Stimme und das Phänomen. Einführung in das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Husserls*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003. Siehe dazu außerdem Manfred Frank: „Eine fundamental-semiologische Herausforderung der abendländischen Wissenschaft“, in: *Philosophische Rundschau* 23 (1976), S. 1–16, und Bernhard Waldenfels: *Phänomenologie in Frankreich*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, S. 535–547, der Hinweis auf diese beiden Titel findet sich bei Hans Ulrich Gumbrecht: „Deconstruction Deconstructed. Transformationen französischer Logozentrismus-Kritik in der amerikanischen Literaturtheorie“, in: *Philosophische Rundschau* 33 (1986), S. 1–35, hier S. 10f. Eine Rekonstruktion von Derridas Dekonstruktion der Phänomenologie bietet Uwe Dreisholtkamp: *Jacques Derrida*. München: Beck 1999, S. 24–122, zu *Die Stimme und das Phänomen* siehe S. 64–98. Eine Verortung in neueren Strömungen phänomenologischen Denkens in Frankreich liefern Hans-Dieter Gondek, László Tengelyi: *Neue Phänomenologie in Frankreich*. Berlin: Suhrkamp 2011, S. 391–432.

21 Jacques Derrida: „Freud und der Schauplatz der Schrift“, in: ders.: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, S. 302–350.

22 Jacques Derrida: *Grammatologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, S. 244–541, hier insbes. S. 244–328.

23 Derrida: „Signatur“.

das Bedeuten gelten muss, so erhält jene Abwesenheit einen transzendenten Wert auch für die Subjektivität selbst. Derridas an brieflicher Kommunikation entfaltetes Argument einer autonom funktionierenden Schrift lässt sich auf Derridas Dekonstruktion der transzendenten Subjektivität reapplizieren: Als Schrift im dekonstruktiven Sinne ist der Brief, insoweit er von Subjektivität selbst spricht, transzendente Voraussetzung dafür, dass Subjektivität sich insofern auf sich selbst beziehen kann, als sie im Brief von der konstitutiven Abwesenheit ihrer selbst für sich selbst liest – und dass sie dabei zugleich der (absenten) Präsenz ihrer selbst im Medium des Briefes überhaupt erst ansichtig wird. Indem der Brief paradoxerweise auch und gerade in Abwesenheit der Subjektivität über die Subjektivität spricht, wird diese – aporetisch zugespitzt – für sich selbst erst ‚als solche‘ lesbar.

So beobachtet Derrida die transzendente Subjektivität an zentralen Stellen ihrer schriftlichen Überlieferung: Er liest gleichsam, wie die Subjektivität, indem sie sich selbst beschreibt, zugleich auch sich selbst lesbar macht und er macht sie durch seine dekonstruktiven Lektüren auf die blinden Flecken dieser Selbstbeschreibung aufmerksam. Derrida liest, wie die Subjektivität sich selbst liest, indem sie über sich schreibt, aber er geht über diese Re-Lektüre hinaus und durchkreuzt die Geltung dieser Selbstbeschreibung, indem er auf die Voraussetzungen weist, die diese Selbstbeschreibung zugleich ermöglichen und konterkarieren.

In der metaphorisierenden Figur des schreibenden Subjekts deutet sich damit eine Grundfigur von Derridas Dekonstruktion der abendländischen Subjektivität insgesamt an: Während es über sich selbst spricht, als würde es sich im Sprechen selbst vernehmen, ohne dass Schrift an diesem Prozess ursprünglich beteiligt wäre, beschreibt sich das Subjekt nach Derrida bereits als schreibendes. Und somit behauptet und widerruft es zugleich, es würde über sich selbst als ein Subjekt sprechen können, das sich im Akt dieser Rede dadurch selbst präsent wäre, dass es sich selbst darin als unmittelbar präsent wahrnehme.

Die vorliegende Arbeit interpretiert die Dekonstruktion der Metaphysik der Präsenz, wie sie sich am Paradigma der Subjektivität verfolgen lässt, als Dekonstruktion von Mittelbarkeit, und sie stützt diese Interpretation auf einen heuristischen Begriff der Intersubjektivität, der sich aus der Dekonstruktion von Subjektivität auf abstraktester Ebene ableiten lässt. Intersubjektivität verstehe ich im vorliegenden Zusammenhang zunächst als jene Beziehung, die sich in Derridas Dekonstruktion des Übertragungsmodells der Kommunikation zwischen den empirischen Instanzen von Sender und Empfänger dann einstellt, wenn man, wie weiter oben bereits geschehen, diese Instanzen als stellvertretende Beispiele für das allerdings *allgemeine* phänomenologische Modell der transzendentalen Subjektivität deutet²⁴.

Auf abstraktester Ebene bedeutet Intersubjektivität im Rahmen dieser Arbeit damit einerseits die Beziehung der (empirischen) Subjekte untereinander, wie sie sich andererseits innerhalb des Modells der (transzendentalen) Subjektivität durch Schrift als Differenz und *différance* dieser Subjektivität öffnet²⁵. Als die Dekonstruktion von Mittelbarkeit wiederum bezeichne ich im Folgenden die Offenlegung jener kommunikationstheoretischen Implikationen, die eruierbar werden, wenn man Derridas Rede von der Subjektivität, die sich im Sprechen selbst vernimmt, als anschauliche Metapher für den Prozess von Kommunikation wertet, insoweit dieser sich vom Begriff der Subjektivität *nicht* lösen lässt, da er für die Fundierung des Begriffs selbst virulent ist²⁶. Derridas Begriffe der *Schrift*, der *différance*, der

24 Siehe dazu Dirk Baeckers These, nach der sich der Kommunikationsbegriff seit Anbeginn daran abarbeitet, die Übersetzungsleistung zwischen einem Individuellen und einem Allgemeinen zu beschreiben. Baecker: *Kommunikation*, S. 14–25.

25 Peter Völkner hat diesen *re-entry* mit Bezug auf das nicht zeichenfreie Erleben des Subjekts folgendermaßen zum Ausdruck gebracht: Ich bin „nicht privilegiert, was den zeichenfreien Zugang zu meinen Erlebnissen angeht. Im negativen Sinne hat der andere sie auch, nämlich nicht zeichenfrei. In diesem Sinne habe ich kein Erlebnis, das nicht auch jeder andere hat. *Derridas Dekonstruktion verlegt diese irreduzible und definitive Grenze, die nach Husserl Subjekt von Subjekt trennen soll, in das erkennende Subjekt selbst*.“ Siehe Peter Völkner: *Derrida und Husserl. Zur Dekonstruktion einer Philosophie der Präsenz*. Wien: Passagen 1993, S. 47, Hervorhebungen von mir, M.P.

26 In dieser Begründungsfigur schlägt sich einer der historisch weitreichendsten systematischen Paradigmenwechsel nieder, den die Kulturtheorie der Moderne zu verzeichnen hat, indem sie von der Letztbegründungskategorie des Bewusstseins auf diejenige

Supplementarität, der *Spur*, der *Iterabilität* etc. lassen sich demzufolge als Terminologie verstehen, die die ‚Intersubjektivität der Subjektivität‘ sowie Struktur- und Prozesslogik eines Kommunikationsgeschehens beschreibt, in dem das Übertragungsmodell zwar dekonstruiert, aber letztlich nicht vollends verabschiedet wird.

Der oben dargelegte Begriff der Intersubjektivität hat darüber hinaus einen für die vorliegende Untersuchung maßgeblichen methodologischen Wert: Er dient als *tertium comparationis*, um die so unterschiedlichen subjektphilosophischen Modelle Derridas und Schillers aufeinander zu beziehen, im Hinblick auf Prozesse der Kommunikation zu interpretieren und letztlich Schillers *Wallenstein*-Tragödie mittels dekonstruktiver Begriffe neu zu deuten. Das zweite Kapitel hatte seinen Ausgangspunkt von der Leitfrage genommen, an welchem Punkt und in welcher Form Subjektivität, indem sie sich ihrer Selbstpräsenz versichert, auf eine diese Präsenz unterwandernde Funktionalität von Schrift ver- und angewiesen ist, um als ‚schreibendes Subjekt‘ mit sich und mit anderen Subjekten in Beziehung treten zu können. Im dritten

der Kommunikation umstellte. Nachverfolgen ließe sich dieser Paradigmenwechsel beispielsweise an Texten von Jürgen Habermas, der nach eigener Aussage „den Begriff der kommunikativen Vernunft ohne zu erröten verwendet“, wobei er sich beinahe im selben Atemzug von Ähnlichkeiten seines Ansatzes mit der klassischen Transzendentalphilosophie distanziert, siehe Jürgen Habermas: *Theorie des kommunikativen Handelns. Band 1: Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung*. 4., durchgesehene Auflage. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 9 (Vorwort zur ersten Auflage). Siehe darüber hinaus den Band von ders.: *Nachmetaphysisches Denken. Philosophische Aufsätze*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992, darin insbes. S. 52–57 sowie den Beitrag „Die Einheit der Vernunft in der Vielfalt ihrer Stimmen“, S. 153–186. Auf Habermas’ *Philosophischen Diskurs der Moderne* nimmt Bezug Armin Nassehi: *Der soziologische Diskurs der Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009. Dass mit der Diagnose eines Paradigmenwechsels von der Letztbegründungskategorie des Bewusstseins hin zu der der Kommunikation „etwas automatisch Beachtenswertes gemeint [sei] oder gar etwas gänzlich Neues“, bestreitet nachdrücklich Peter Fuchs in ders.: *Umschrift*, S. 8. Weiter heißt es dort: „Der Austausch, auf den ich mich beziehe, ist bekannt, er ist der Honig, der viele Bienen und Drohnen im Laufe mindestens zweier Jahrhunderte ange lockt hat. Er hat viele Namen, aber er ist strukturell gekennzeichnet dadurch, daß die Probleme des Bewußtseins mehr und mehr umgeschrieben werden auf Probleme der Kommunikation, daß Descartes’ Leerformel des ‚ich denke, ich bin‘ heute zum Ausgriff in eine Welt nötig, die sozial (also kommunikativ) konstituiert ist, ein Ausgriff mit nicht rücknehmbaren Folgen für das, was man dann noch denken, was man dann noch kommunizieren kann“.

Kapitel beziehe ich das schreibende Subjekt Derridas auf Schillers ästhetisches Subjekt, das *sich ausdrückt und sich in diesem Ausdruck auf spezifische Weise angesprochen findet*.

1.2 Das Subjekt, das sich ausdrückt, der Gemeinsinn und Schillers Erziehungsprojekt

Kantische Prämissen weiterführend, konturiert Schiller sein Modell ästhetischer Subjektivität mithilfe von implizit kommunikationstheoretischen Begriffen: Urteile über das Schöne reguliert nach Kant der Gemeinsinn, jenes regulative Prinzip, das die Allgemeinheit von subjektiven Geschmacksurteilen begründet, die als nur private keineswegs allgemeine Geltung beanspruchen könnten; solche subjektiven Urteile sind – so Kant explizit – *mitteilbar*²⁷, und Schiller bezieht sich in seiner Schrift *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* nicht nur ausführlich auf den hier genannten Begriff des Gemeinsinns, er gibt ihm eine eigene Deutung und integriert ihn funktional in sein Erziehungsprojekt²⁸. Das gilt analog auch für Kants Theorem des Erhabenen, das Schiller ebenfalls in kommunikationstheoretischer Terminologie weiterführt: Seinem Theorem des Pathetischerhabenen²⁹ zufolge soll sich das Subjekt durch die Darstellung des Leidens sinnlich so angesprochen finden, dass seine Affektnatur unmittelbar auf das auf die Bühne gebrachte Leid antwortet, das Mitleid sei laut Schiller der „mitgeteilte Affekt“³⁰. Jedoch ist der Zweck

27 Siehe Immanuel Kant: *Werkausgabe*. Hg. von Wilhelm Weischedel. Band X: *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 222–231. Kants Werke zitiere ich im Folgenden aus dieser Ausgabe.

28 Siehe dazu prägnant Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 667f. Schillers ästhetische Schriften zitiere ich im Folgenden grundsätzlich in der hier verwendeten Kurzform. Die Seitenangaben beziehen sich auf: Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke in fünf Bänden*. Auf der Grundlage der Textedition von Herbert G. Göpfert hg. von Peter-André Alt, Albert Meier und Wolfgang Riedel. Band 5: *Erzählungen. Theoretische Schriften*. Hg. von Wolfgang Riedel. München: dtv 2004. Die verschiedenen Ausgaben, die ich im Laufe der Arbeit an dieser Dissertation verwendet habe, sind im Literaturverzeichnis gesondert aufgeführt.

29 Schiller: *Vom Erhabenen*, S. 509–512.

30 Siehe dazu Schiller: *Vom Erhabenen*, S. 510, oder bspw. Schiller: *Über die tragische Kunst*, S. 378.

dieser Affektäußerung nicht das identifikatorische Einstimmen ins dargestellte Leid, sondern die Distanzierung davon, bis schließlich die Stimme der Vernunft dem Subjekt von seiner moralischen Freiheit kündigt; diese besteht darin, sich über die Welt der Sinnlichkeit zu erheben und sich davon unabhängig selbst zu bestimmen.

In *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* hat Schiller von Kant nicht nur den Begriff des Gemeinsinns übernommen, sondern er hat in Analogie zum Kantischen Terminus des Geschmacksurteils in der „schöne[n] Mitteilung“³¹ eine spezifisch ästhetische Form des Sprechens auf den Begriff gebracht: War das Geschmacksurteil nach Kant zwar subjektiv, da im Gefühl der Lust bzw. Unlust fundiert, aber dennoch ebendarin als allgemein gültig zu betrachten, so beziehen sich in der schönen Mitteilung die Menschen auf das Gemeinsame aller, und das heißt nach Schiller auf das gemeinsam geteilte schöne Ideal einer Menschheit, die in Freiheit miteinander zu leben gelernt hat, ohne dabei den Einzelnen in der Entfaltung seiner Kräfte auch nur zu behindern.

Eine Analogie zwischen dem Geschmacksurteil und der schönen Mitteilung besteht darin, dass sich in beiden Begriffen auf je spezifische Weise das allgemeine Modell der Subjektivität in den Plural individueller Kommunikationsteilnehmer öffnet: Bei Kant fundierte das Gefühl der Lust und der Unlust die allgemeine Geltung zunächst bloß subjektiver Geschmacksurteile, wobei der Gemeinsinn zwischen nur privaten und zwar ebenfalls individuellen, dabei aber eben subjektiv-allgemeinen Urteilen unterscheidet. Dieser gemeinschaftliche Sinn ist ein Beurteilungsvermögen, das bei den zuletzt genannten Äußerungen

in seiner Reflexion auf *die Vorstellungsart jedes andern* in Gedanken (a priori) Rücksicht nimmt, um gleichsam *an die gesamte Menschenvernunft* sein Urteil zu halten.³²

31 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 667.

32 Kant: *Kritik der Urteilskraft*, S. 225. Hervorhebungen von mir, M.P.

Die schöne Mitteilung bei Schiller hingegen wirkt umgekehrt insofern verallgemeinernd, als sich in ihr die Individuen auf ein Gemeinsames beziehen, das allerdings deswegen als solches nicht mehr selbstverständlich ist, weil den einzelnen Menschen der Moderne, im Gegensatz zu den Griechen der Antike, die Menschheit als solche, ganze und gemeinsam geteilte längst abhandengekommen ist.

Genauer bestimmen lässt sich Schillers Begriff der schönen Mitteilung, wenn man nach deren Form fragt und danach, wie sie sich in Schillers Modell ästhetischer Subjektivität fügt. Dessen kommunikationstheoretische Dimension erschließt sich ganz erst dann, wenn man sie mit der literaturtheoretischen Argumentation aus *Über naive und sentimentalische Dichtung* verknüpft. Zwar führt Schiller sein Erziehungsprojekt nicht systematisch weiter, als er *Über naive und sentimentalische Dichtung* schreibt. Dennoch aber liegt es zumindest nahe, die schöne Mitteilung, von der er in den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* spricht, durch die Theorie der Dichtungsformen konkretisiert zu finden, die Schiller in *Über naive und sentimentalische Dichtung* entfaltet: Denn in seiner in dieser Schrift entfalteten Theorie der modernen Literatur beschreibt Schiller die Dichtung als Ausdrucksform, in der sich letztlich die subjektiven Empfindungsweisen der gesamten Menschheit zeigen sollen.

Schillers ästhetisches Subjekt ist damit ein Subjekt, das sich im Medium der schönen Mitteilung ausdrückt ebenso, wie es des Ausdrucks der Menschheit in der Kunst gewahr wird. In der Literatur leiht der Dichter dem modernen Subjekt gleichsam eine Stimme, und zugleich schafft er durch die Literatur die Position eines Subjekts, das durch das, was in der Literatur ausgedrückt ist, rezeptiv zur Freiheit erzogen werden soll. Darin besteht die eigentümliche Doppelstruktur, die man berücksichtigen muss, wenn man Schillers Modell ästhetischer Subjektivität verständlich machen will: Nicht nur äußert sich das Subjekt in und durch Dichtung, auch wird es in und durch Dichtung als Subjekt erst angesprochen. Während Kunst und speziell Literatur den subjektiven Empfindungsweisen der ganzen Menschheit Ausdruck verleihen, erfährt sich durch diese Form schöner Mitteilung das

ästhetische Subjekt nach Schiller als zu erziehendes – wobei allerdings Freiheit als die Erfahrung des Erhabenen³³ und damit das Ideal der Erziehung per definitionem gar nicht explizit darstellbar ist.

Wenn man demnach, um Schillers Modell ästhetischer Subjektivität zu bestimmen, von einem Subjekt sprechen will, das sich im Medium der schönen Mitteilung zugleich ausdrückt und angesprochen findet, dann hat man zuletzt die folgende maßgebliche Einschränkung zu machen: Schillers großes Projekt einer ‚ästhetischen Erziehung des Menschen‘ hat den Anspruch, eine Form ästhetischer Subjektivität transzendentalphilosophisch zu fundieren, durch die sich der – und damit letztlich jeder einzelne – Mensch zu einem moralisch freien Wesen entwickeln soll. Literatur hat die Aufgabe, im ästhetisch rezipierenden Subjekt durch die schöne Darstellung erhabener Gegenstände Erfahrungen der Freiheit vorzubereiten, die dann im Ernst des politischen Lebens im Falle des Falles reaktiviert werden können. Da aber das Erhabene als Idee selbst nicht darstellbar ist³⁴, steht die ästhetische Erziehung des Menschen vor dem Grundproblem, dass sie zu etwas erziehen muss, was sie gar nicht anschaulich zeigen kann: Der Mensch kann seine eigene Erhabenheit über die Natur und damit seine moralische Freiheit nur *ex negativo* erkennen, indem schön geformte Kunst den Menschen so anspricht, dass er – allein auf sich bezogen – erkennt, inwiefern er selbst frei ist.

33 Zum hier bereits vorausgesetzten Projekt einer Erziehung durch das Schöne und das Erhabene siehe insbesondere Carsten Zelle: *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1995.

34 Die Kantischen Prämissen, die im Begriff der negativen Darstellung liegen, erläutert Schiller folgendermaßen: „[G]egen das Leiden selbst hat er [der Mensch, M. P.] keine andre Waffen als Ideen der Vernunft. Diese müssen also in der Darstellung vorkommen oder durch sie erweckt werden, wo Pathos stattfinden soll. Nun sind aber Ideen im eigentlichen Sinn und positiv nicht darzustellen, weil ihnen nichts in der Anschauung entsprechen kann. Aber negativ und indirekt sind sie allerdings darzustellen, wenn in der Anschauung etwas gegeben wird, wozu wir die Bedingungen in der *Natur* vergeben aufsuchen. Jede Erscheinung, deren letzter Grund aus der Sinnenwelt nicht kann abgeleitet werden, ist eine indirekte Darstellung des Übersinnlichen“, Schiller: *Über das Pathetische*, S. 518, Hervorhebung im Original, M. P. Siehe bei Kant: *Kritik der Urteilskraft*, S. 191–207, hier insbes. S. 201f.

Schiller beschreibt diese Herausforderung, der sich seine eigene Theoriebildung praktisch ausgesetzt sieht, mehrfach als diskontinuierlichen Übergang, den das individuelle Subjekt vollführen muss, ohne dass es allerdings in der Hand des Dichters oder in der Macht der Dichtung läge, den Erfolg dieses Übergangs sicherzustellen³⁵. Ganz im Gegenteil zeigt sich Schiller in seinem Erziehungsprojekt höchst skeptisch, ob und inwieweit es gelingen könne. Die These der vorliegenden Arbeit lautet, dass er trotz dieser Skepsis nicht aufhört, sein Projekt zu verfolgen, sondern dass er es aus diesem Projekt immanenten Gründen in dem Moment richtiggehend zu dekonstruieren beginnt, in dem er seine „philosophische Bude“³⁶ schließt, um sich dem Wallenstein-Stoff zu widmen. Während Friedrich Schiller in den explizit ästhetischen Schriften die ästhetische Erziehung des Menschen durch das Schöne und das Erhabene bloß proklamiert, ändert er in der darauf reagierenden *Wallenstein*-Trilogie seine Strategie, wobei er Theoreme der Kommunikation fort- und umschreibt, die er in der expliziten Ästhetik nur erst grundgelegt hatte. Oblag es dort dem Gemeinwohl, der Einbildungskraft und dem Spiel, den Menschen zu seiner Vernunftbestimmung zu führen, so verwirft Schiller in der *Wallenstein*-Tragödie jene Teleologie³⁷, indem er gerade an den genannten Begriffen sein eigenes Projekt in die Aporie führt.

Es ist die entscheidende Pointe von Schillers Theoriebildung, dass er sie nicht im Rahmen einer expliziten Ästhetik weiterverfolgt, sondern dass er Theoreme dieser Ästhetik in die Tragödienhandlung transferiert, ohne den Anspruch seines Erziehungsprojekts damit aufzugeben. Vielmehr bilden Schillers explizite Ästhetik und seine *Wallenstein*-Tragödie gemeinsam eine dramatische Theorie sui generis, die es Schiller erlaubt, anhand individueller Dramenfiguren Probleme der Intersub-

35 Siehe bspw. Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 655.

36 So Schillers bekannte Formulierung im Brief an Goethe vom 17. Dezember 1795, siehe Friedrich Schiller: *Johann Wolfgang von Goethe. Der Briefwechsel*. Historisch-kritische Ausgabe. Band 1: *Text*. Hg. und komment. von Norbert Oellers unter Mitarbeit von Georg Kurscheidt. Stuttgart: Reclam 2009, S. 149–150.

37 Dass die Dekonstruktion dieser Teleologie in *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* bereits angelegt ist, zeigt in der vorliegenden Arbeit das Kap. 3.2.

jektivität und der Kommunikation performativ weiterzuverfolgen, wie sie sich ihm im Zusammenhang mit seinem Modell ästhetischer Subjektivität gestellt hatten³⁸; dabei verliert er das besagte, allgemeine Modell nicht aus dem Blick – war es doch die ästhetische Subjektivität, die in Schillers Augen die Voraussetzung dafür bildete, den Menschen zu selbstbestimmten Wesen zu erziehen³⁹.

1.3 Das sich verspielende Subjekt und die Dekonstruktion des Erziehungsprojektes

Das dritte Kapitel der vorliegenden Arbeit benutzt Grundbegriffe von Derridas Dekonstruktion, um Schillers eigenes dekonstruktives Schreiben an zentralen Stellen seiner Theoriebildung zu reformulieren. Im vierten Kapitel dieser Arbeit verwende ich die genannte Terminologie, um die Struktur- und Prozesslogik der Kommunikation, wie Schiller sie in seiner Dramenhandlung vorführt, zu beschreiben und in ihrem Verhältnis zu Schillers Modell der ästhetischen Subjektivität

38 Dass Schiller damit Kantische Probleme fortschreibt, belegt die folgende Passage in Georg Mein: *Die Konzeption des Schönen. Der ästhetische Diskurs zwischen Aufklärung und Romantik: Kant – Moritz – Hölderlin – Schiller*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2000, S. 47: „Da Kant darauf aus ist, dem ästhetischen Urteil Notwendigkeit zuzusprechen, [...] wird er zu Begründungsstrategien genötigt, die nicht immer sauber nachzuvollziehen sind. Die erste Überraschung bereitet die Feststellung, daß sich ‚Erkenntnisse und Urteile, samt der Überzeugung, die sie begleitet, allgemein mitteilen lassen [müssen], denn sonst käme ihnen keine Übereinstimmung mit dem Objekt zu‘ [Kant: *Kritik der Urteilskraft*, S. 157, M.P.]. Das bedeutet aber, daß die intersubjektive Bestätigung konstitutiv für die Erkenntnis wäre, was dem methodischen Solipsismus der ersten beiden Kritiken zuwiderlaufen würde. Dort nämlich wird die Gültigkeit von Urteilen durch die Einheit des Selbstbewußtseins garantiert – als transzendente Bedingung der Möglichkeit von Erkenntnis überhaupt – und nicht durch den intersubjektiven Charakter der Urteile.“

39 Damit lässt sich für Schillers Ästhetik eine zumindest doppelt supplementäre Struktur formulieren: Nicht nur supplementiert die Erziehung durch das Erhabene die durch das Schöne, auch supplementiert im Rahmen des Erziehungsprojektes die *Wallenstein*-Tragödie die explizit ästhetischen Schriften. Vgl. dazu Michael Hofmann: *Schiller. Epoche – Werke – Wirkung*. München: Beck 2003, S. 98: „Verlangen die an der Theorie der Schönheit orientierten Überlegungen zur anthropologischen Fundierung der Konzeption des ästhetischen Zustandes aus systematischen Gründen nach einer Ergänzung durch die Theorie des Erhabenen? Diese könnte sich freilich als ein ‚supplément‘ im Sinne Derridas erweisen, das die Grundlage der zu ‚ergänzenden‘ Konzeption in Frage stellt.“

näher zu beleuchten. Denn die Probleme der Intersubjektivität und der Kommunikation, die sich Schiller in seiner Ästhetik eher implizit stellten, werden nun auf einmal zum Movens und zu einem der zentralen theoretischen Probleme der Dramenhandlung selbst⁴⁰.

Schiller verfolgt damit das Problem der Kommunikation nicht auf einer Meta-Ebene weiter, sondern er zeigt an einem Drama mit vielen handelnden Figuren, wie sich die genannten Probleme, die sich in der expliziten Ästhetik bereits gestellt hatten, praktisch als wirksam erweisen. Insbesondere mit Blick auf die Hauptfigur der Trilogie, den Feldherrn Wallenstein, lässt sich zeigen, dass Schiller in seiner Dramen-trilogie sein Erziehungsprojekt fortführt. Wallenstein ist ein Spieler – und damit einer der wichtigsten Repräsentanten von Schillers Modell der ästhetischen Subjektivität. Und dieses allgemeine Modell versucht Schiller praktisch wirksam werden zu lassen, indem er individuelle Kommunikationsteilnehmer auf die Bühne schickt, durch die sich Theoreme der expliziten Ästhetik auf ganz neue Weise vertreten lassen.

Spätestens seit Karl S. Guthkes Deutung der *Wallenstein*-Trilogie⁴¹ ist die Rede von Wallenstein, dem Spieler, geradezu topisch geworden⁴². An ihm zeigt Schiller exemplarisch, wie sein eigenes Projekt einer ästhetischen Erziehung des Menschen im konkreten Handlungs- und vor allem Kommunikationszusammenhang dysfunktional wird. Und Schiller demonstriert das, indem er den Begriff des Spiels, der für sein anthropologisches Erziehungsprojekt zentral war, unter der Hand kommunikationstheoretisch umdeutet: In Konfrontation mit dem Gegenbegriff des Ernstes des politischen Lebens führt Schiller Kommunikationsprozesse vor Augen, in denen immer wieder die Frage diskutiert wird, ob und inwieweit es Wallenstein ernst sei mit seinen Reden, ob er also meint, was er sagt – wobei entscheidend jene

40 Vgl. zur Aristotelischen Vorstellung eines tragischen Handlungszusammenhangs, dem Schillers *Wallenstein*-Trilogie wesentliche Impulse verdankt, Hartmut Reinhardt: „Schillers ‚Wallenstein‘ und Aristoteles“, in: *JbDSG* 20 (1976), S. 278–337.

41 Siehe Guthke: „Wallenstein“.

42 Einschlägig dazu ist außerdem der Tagungsband von Peter-André Alt, Marcel Lepper, Ulrich Raulff (Hgg.): *Schiller, der Spieler*. Göttingen: Wallstein 2013.

Momente in der Trilogie sind, in denen sich über die Differenz zwischen Spiel und Ernst eben gerade nicht mehr souverän entscheiden lässt.

Der Spiel-Begriff⁴³ hat demnach eine zumindest dreifache Funktion: Erstens weist er darauf, dass speziell Wallensteins Äußerungen lange unentschieden zwischen ernst gemeinten und taktischen Behauptungen oszillieren; in bestimmten Momenten wird sogar deutlich, dass nicht einmal Wallenstein selbst entscheiden könnte, welche seiner Aussagen ernst zu nehmen sind. Damit zeigt sich am Spiel-Begriff innerhalb der Dramenhandlung zweitens, dass das besagte Spiel niemals allein gespielt wird. Die Frage, ob Wallensteins Äußerungen ernst zu nehmen sind oder nicht, entsteht ja erst, wenn man nicht mehr nur fragt, *was* er sagt, sondern *wie* es von anderen Kommunikationsteilnehmern aufzufassen ist. Drittens verbindet sich im Begriff des Spiels das Modell der ästhetischen Subjektivität mit einem Begriff des Tragischen, der sich aus der Dekonstruktion von Schillers Erziehungsprojekt in der *Wallenstein*-Trilogie dann entwickeln lässt, wenn man danach fragt, wie Schiller seine in der expliziten Ästhetik entwickelte Figur eines Subjekts, das sich ausdrückt und in diesem Ausdruck angesprochen findet, im Wallenstein weiterführt.

Die Tragik des Wallenstein liegt darin, dass er ein Subjekt ist, das sich verspielt, weil es sich verspielen muss, und das hat Konsequenzen für das Publikum, an das sich die *Wallenstein*-Tragödie wendet. Mittels zweier bedeutsamer Briefdokumente, die die Legitimität der verschiedenen Parteien begründen sollen⁴⁴, inszeniert Schiller in dieser Tragödie ein Spiel von Intrige und Gegenintrige, das sich nicht darin

43 Vgl. zu diesem Begriff im Zusammenhang neuerer Theoriebildung unter anderem die Aufsätze von Reingard Nethersole: „... die Triebe zu leben, zu schaffen, zu spielen“: Schillers Spieltriebkonzeption aus gegenwärtiger Sicht“, in: Hans-Jörg Knobloch, Helmut Koopmann (Hgg.): *Schiller heute*. Tübingen: Stauffenburg 1996, S. 167–188, und Sibylle Krämer: „Ist Schillers Spielkonzept unzeitgemäß? Zum Zusammenhang von Spiel und Differenz in den Briefen, Über die ästhetische Erziehung des Menschen“, in: Jan Bürger (Hg.): *Friedrich Schiller. Dichter, Denker, Vor- und Gegenbild*. Göttingen: Wallstein 2007, S. 158–171.

44 Siehe dazu insbes. das Kap. 4.3 in der vorliegenden Untersuchung.

erschöpft, dass am Ende Wallenstein gegenüber Octavios Partei verliert. Am *Wallenstein* entfaltet Schiller vielmehr eine Form ästhetischer Subjektivität, die den Modus des Spiels verabsolutiert, der doch nur ein Übergangsstadium auf dem Weg in die politische Freiheit hätte sein sollen. In der Art und Weise, wie Schiller Wallensteins Spiel vor Augen führt, zeigt er allerdings gleichermaßen, dass keiner der Protagonisten von dieser Form des Spiels ganz unberührt bleibt. Das Spiel wird zum bestimmenden Moment des Politischen selbst. Und mehr noch: Schiller situiert dieses Spiel in einer Dramenhandlung, die sich den großen historischen Themen seiner Zeit widmet. Der Dreißigjährige Krieg ist dabei gar nicht unbedingt das wichtigste Thema. Wie Helmut Koopmann dargelegt hat, lässt sich dieses Thema als Reflexionsmedium für die Ereignisse der Französischen Revolution deuten⁴⁵, deren Implikationen für die Ästhetik sich Schiller bereits in *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* gewidmet hatte.

Dass dieses Erziehungsprojekt laut Schiller durch die dramatische Schule des Erhabenen ergänzt zu werden habe, schlägt sich in der *Wallenstein*-Tragödie dadurch nieder, dass dort im Grunde alle wichtigen Figuren am Ende tot sind. Was Hegel in seiner Rezension als „entsetzlich“⁴⁶ beschrieb, ist allerdings dann eine logische Folge von Schillers ästhetischem Denken, wenn man bedenkt, dass der Tod als die absolute Grenzerfahrung des Erhabenen das Problem der Freiheit auf die Spitze treibt: Einerseits lässt sich nach Schiller der Freitod noch als Ausdruck der Freiheit eines Subjekts verstehen, das sich angesichts übermächtiger Naturkräfte dafür entscheidet, seinem Leben selbst entschlossen ein Ende zu setzen⁴⁷. Andererseits aber fügt sich dieses Subjekt damit

45 Helmut Koopmann: „Die Tragödie der verhinderten Selbstbestimmung. Schillers Aufklärungsdenken, die Französische Revolution und Wallenstein als politische Antwort“, in: ders.: *Freiheitssonne und Revolutionsgewitter. Reflexe der Französischen Revolution im literarischen Deutschland zwischen 1789 und 1840*. Tübingen: Niemeyer 1989, S. 13–58.

46 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: „Über Wallenstein (um 1800)“, in: Fritz Heuer, Werner Keller (Hgg.): *Schillers Wallenstein*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977, S. 15–16, hier S. 16.

47 Schiller: *Über das Erhabene*, S. 805.

ja nur ins Notwendige⁴⁸ – die Freiheit des Menschen besteht hier darin, sich in einem letzten souveränen Akt ins Unausweichliche zu fügen; entscheidend ist dabei für Schiller allerdings gar nicht die existenzialistische Frage nach der Freiheit des Menschen noch in Bezug auf seinen Tod, sondern die Tatsache, dass der Mensch als das Naturwesen, das er immer auch ist, dem Tod nicht ausweichen kann und dass er zumindest insofern prinzipiell unfrei ist⁴⁹.

Schiller zieht aus diesem Grenzfall des Erhabenen die Konsequenz, dass er dem Tod auf der Bühne eine wichtige Funktion für sein Erziehungsprojekt zumisst: Beinahe alle Protagonisten der *Wallenstein*-Tragödie sind am Ende tot. In der Darstellung des Furchtbaren zeigt sich dem Publikum, dass dessen reflexive Distanz fragil ist, auch wenn Schiller sie vor allem in seiner Ästhetik des Mitleids stets als Bedingung der Möglichkeit einer adäquaten Ansprache des zu erziehenden Publikums eingefordert hatte; nie durfte das Dargestellte auf der Bühne affektiv so stark wirken, dass eine Distanzierung vom Geschehen auf der Bühne ausgeschlossen ist. In der *Wallenstein*-Tragödie dreht Schiller den Spieß um: Er verweigert dem Publikum die Möglichkeit, sich vom erhabenen Ernst der Geschichte zu distanzieren, indem er diese in ihren fatalen Konsequenzen für seine Dramenhandlung deutlich vor Augen führt. Distanz als Bedingung der Möglichkeit, sein Publikum zu erziehen, wird hier zur Bedingung der Unmöglichkeit, den Rezipienten so anzusprechen, dass er in sich selbst – trotz allem – Momente der Freiheit über die übermächtigen Naturkräfte entdeckt, deren a-moralischen Kampf untereinander Schiller als Movens der menschlichen Geschichte zeichnet⁵⁰.

48 Thomas Stachel: *Der Ring der Notwendigkeit. Friedrich Schiller nach der Natur*. Göttingen: Wallstein 2010 (= Manhattan Manuscripts 4).

49 Mathias Mayer hat in diesem Zusammenhang von der „tragischen Würde des Menschen“ gesprochen und diese mit Blick auf Schillers Ästhetik des Erhabenen in einer kurzen Geschichte der Abdankung nachgezeichnet, siehe Mathias Mayer: *Die Kunst der Abdankung. Neun Kapitel über die Macht der Ohnmacht*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 78–86, hier S. 80.

50 Skeptisch schreibt Schiller: „Die Welt, als historischer Gegenstand, ist im Grunde nichts anders als der Konflikt der Naturkräfte untereinander selbst und mit der Freiheit des Menschen, und den Erfolg dieses Kampfs berichtet uns die Geschichte. So weit die Geschichte bis jetzt gekommen ist, hat sie von der Natur (zu der alle Affekte im

Die *Wallenstein*-Trilogie spricht damit nicht einfach über ein tragisches Sujet. An Spuren von Theoremen aus der expliziten Ästhetik – einer doppelten Ästhetik des Schönen und des Erhabenen⁵¹ –, die sich über die gesamte Trilogie hinweg finden lassen, dekonstruiert Schiller vielmehr die Themen, über die diese Trilogie spricht. Indem sie das tut, fordert sie ein ästhetisches Subjekt dazu auf, sich selbst zu einem moralisch und politisch freien Subjekt zu bilden – und sie deutet dabei auf die tragische Dimension, die der modernen Subjektivität selbst zumindest der Möglichkeit nach innewohnt. Das tragische Potenzial der modernen Subjektivität generell ist in Schillers explizit ästhetischen Schriften mit dem Theorem des Pathetischerhabenen zunächst nur angedeutet, entfaltet wird es erst in der *Wallenstein*-Trilogie: Zwar hätte sich das Subjekt als erhabenes in der Geschichte gegenüber dem Ernst des politischen Lebens frei zu behaupten⁵². Doch macht Schiller in der *Wallenstein*-Tragödie deutlich, dass und wie der Lauf der historischen Ereignisse die Subjekte in ihrer Moralität und Menschlichkeit an ihre Grenzen nötigt. In Schillers expliziter Ästhetik fungierte die ästhetische Subjektivität noch als Bedingung der Möglichkeit, dass sich der Mensch als ganzer frei entfalte. An der *Wallenstein*-Figur aber

Menschen gezählt werden müssen) weit größere Taten zu erzählen, als von der selbstständigen Vernunft, und diese hat bloß durch einzelne Ausnahmen vom Naturgesetz [...] ihre Macht behaupten können. Nähert man sich nur der Geschichte mit großen Erwartungen von Licht und Erkenntnis – wie sehr findet man sich da getäuscht! Alle wohlgemeinte Versuche der Philosophie, das, was die moralische Welt *fodert*, mit dem, was die wirkliche *leistet*, in Übereinstimmung zu bringen, werden durch die Aussagen der Erfahrungen widerlegt, und so gefällig die Natur in ihrem *organischen Reich* sich nach den regulativen Grundsätzen der Beurteilung richtet oder zu richten scheint, so unbändig reißt sie im Reich der Freiheit den Zügel ab, woran der Spekulationsgeist sie gern gefangen führen möchte.“ Schiller: *Über das Erhabene*, S. 803f., Hervorhebungen im Original, M. P.

- 51 Zelle: *Doppelte Ästhetik*. Auf Zelles Arbeit bezieht sich Michael Hofmann, wenn er die implizite Ästhetik des Erhabenen in Schillers *Wallenstein*-Tragödie herausarbeitet, siehe Michael Hofmann: „Die unaufhebbare Ambivalenz historischer Praxis und die Poetik des Erhabenen in Friedrich Schillers ‚Wallenstein‘-Trilogie“, in: *JbDSG* 43 (1999), S. 241–265, hier S. 243.
- 52 Die viel diskutierten Fragen nach erhabenen Charakteren und erhabenen Handlungen in Schillers Dramen zielen jeweils auf den falschen Gegenstand. Zu fragen ist immer mit Blick auf den Rezipienten dieser Dramen. Schillers Dramenästhetik muss sich aus ihr inhärenten Gründen stärker für das Bewusstsein des Betrachters interessieren als für das anschauliche Geschehen auf der Theaterbühne – das gilt auch und gerade deswegen, weil das Bewusstsein des Betrachters prinzipiell unzugänglich ist.

erweist sich der Modus des Spiels, die Ausdrucksform des Menschlichen schlechthin, als Bedingung der Unmöglichkeit⁵³ der Freiheit des ganzen Menschen im politischen Leben.

Schiller beschreibt so die Tragik seines Erziehungsprojektes, und entfaltet sie als eine Tragödie der ästhetischen Subjektivität: Tragisch ist diese Form der Subjektivität, weil sie einerseits auf das Ästhetische angewiesen ist, um zu einem moralisch freien Wesen zu werden; so lautet ja bekanntlich Schillers These über die ästhetische Erziehung des Menschen. Andererseits und zugleich aber wird das Subjekt eben durch das Ästhetische daran gehindert, sich im politischen Leben zu behaupten. Gerade an Wallenstein, dem Spieler, zeigt sich, wie ein ästhetisches Subjekt das eigene Leben verspielt. Und mehr noch lässt sich diese These in die Aporie treiben, dass dieses Subjekt gar nicht anders kann, als zu spielen – und dadurch, in äußerster Zuspitzung, das eigene Leben zu verspielen – das heißt: die eigene Freiheit, Moralität und Selbstbestimmtheit im menschlichen Miteinander gänzlich zu verlieren. Die Wallenstein-Figur verkörpert so in nuce die Aporie von Schillers Erziehungsprojekt. Die *Wallenstein*-Tragödie entfaltet damit, wie gesagt, die tragische Dimension von Schillers Erziehungsprojekt insgesamt. Und letztlich spricht die *Wallenstein*-Trilogie somit nachdrücklich, wenn auch im ästhetischen Rahmen, von der tragischen Dimension der modernen Subjektivität selbst⁵⁴.

53 Vgl. dazu Slavoj Žižek: *Die politische Suspension des Ethischen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 15, mit Bezug auf Judith Butlers *Kritik der ethischen Gewalt*: „Butlers elementarer Denkschritt ist die Derridasche Standardwendung von der Bedingung der Unmöglichkeit zur Bedingung der Möglichkeit: Die Tatsache, daß ein Subjekt in seiner Autonomie eingeschränkt ist, geworfen in eine vorgegebene komplexe Situation, die für es undurchschaubar bleibt und für die es nicht voll verantwortlich ist, ist zugleich die Bedingung der Möglichkeit moralischen Handelns, das, was moralisches Handeln sinnvoll macht, da wir für andere nur insofern verantwortlich sein können, als sie (und wir) Grenzen haben und in eine undurchschaubare Situation geworfen sind.“

54 Ob man das Tragische als Deutungsmuster für die Subjektivität der Gegenwart noch als aktuell werten möchte, muss in der vorliegenden Untersuchung dahingestellt bleiben. Auffällig ist die Konjunktur, die der Begriff des Tragischen zuletzt in Philosophie und Kulturtheorie erfahren hat, siehe dazu nur u. a. folgende Publikationen: Christoph Menke: *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, sowie, mit distanzierendem Bezug zu Menke: Daniel Fulda, Thorsten Valk: „Einleitung“, in: dies. (Hgg.): *Die Tragödie der Moderne. Gattungsgeschichte – Kulturtheorie – Epochendiagnose*. Berlin, New York: De Gruyter 2010, S. 1–20, hier S. 1f.

2 Kommunikabilität als Grundproblem der Dekonstruktion

Die Abschnitte des vorliegenden Kapitels widmen sich nacheinander einigen frühen Lektüren Derridas, in denen er seine Dekonstruktion der Metaphysik der Präsenz besonders deutlich formuliert hat⁵⁵. Diese Dekonstruktion lässt sich insgesamt dann als Dekonstruktion von Kommunikabilität verstehen, wenn man den Zusammenhang von Kommunikation und Subjektivität erläutert, wie ihn Derrida in seiner Dekonstruktion des phänomenologisch gedeuteten Übertragungsmodells der Kommunikation vorführt.

Entscheidend an Derridas Dekonstruktion ist nicht, dass Derrida für das Funktionieren von Kommunikation den Begriff einer anonym-autonomen Schrift entwirft, die in absoluter Abwesenheit aller Instanzen wirkt, die sonst noch an Kommunikation beteiligt wären⁵⁶. Entscheidend ist, dass Derrida dem Bewusstsein sowie der Rede im Gegensatz zum traditionellen Begriff der Schrift und damit der Subjektivität dennoch Wirkungen zugesteht⁵⁷, wenn sie auch erst unter der Voraussetzung einer allgemeinen Schrift zutage treten, die für den Begriff der Kommunikation grundlegend ist.

Genauer verständlich wird dieser Zusammenhang von schriftlicher Kommunikation und Subjektivität, wenn man, wie Derridas Texte selbst es tun, dessen Austin- mit Derridas Husserl-Lektüre verknüpft⁵⁸. Am phänomenologischen Begriff der Wahrnehmungsaussage hat Derrida die Vorstellung dekonstruiert, dass einer Aussage in Gegenwart des Gegenstandes, über den gesprochen wird, ein Vorrang gegenüber solchen Aussagen zuzugestehen sei, die in Abwesenheit dieses Gegenstandes sprechen. Die Abwesenheit, um die es Derrida geht, ist von

55 Siehe dazu die Erläuterungen in der Einleitung zur vorliegenden Untersuchung.

56 Unter anderem darin zeigt sich bei allen Unterschieden in der Letztbegründung die Nähe zu systemtheoretischen Ansätzen, vgl. auch dazu die Ausführungen in der Einleitung dieser Arbeit, Fußnote 8.

57 Siehe dazu, ebenfalls in der Einleitung, S. 6ff.

58 Siehe zum Folgenden die Kapitel 2.2 und 2.5.

grundsätzlicher Natur, und dies wird besonders deutlich an seiner Austin-Lektüre: Der Vorstellung eines Gesprächs als einer Wechselrede, die in Anwesenheit von ego, alter ego und des Gegenstandes ihrer Rede stattfände, setzt Derrida ein Modell brieflicher Kommunikation entgegen, das sich der klassischen Differenz zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit nicht mehr fügt.

Der Wechselrede in Anwesenheit der Kommunikationsteilnehmer und ihres Gegenstandes hält Derrida eben nicht einen Briefverkehr entgegen, in dem diese räumliche und zeitliche Präsenz nur aufgeschoben wäre. Wie es der Begriff der *différance* als unendlicher Aufschub schon andeutet, wechselt Derrida mit seinem Schrift-Begriff gänzlich die Vorzeichen: Schrift in seinem Kommunikationsmodell macht die grundsätzliche Möglichkeit stark, dass Schrift auch und gerade dann als Schrift funktionieren können muss, wenn sämtliche Sender und Empfänger sowie alle Referenten dieser Schrift absolut abwesend, d. h. unendlich weit entfernt in Raum und Zeit wären, sodass die Kategorie der Präsenz für die Fundierung des Kommunikationsbegriffs nachrangig wird, ja mehr noch: so, dass sie dazu gar nicht mehr als notwendig erscheint.

Wie ich dagegen zeigen möchte, lässt sich Derridas sehr überzeugender Dekonstruktion ihrer eigenen Logik zufolge allerdings durchaus entgegenhalten, dass auch und gerade die Dekonstruktion des Übertragungsmodells der Kommunikation *ex negativo* die Möglichkeit gelten lassen muss, dass Schrift von einem Subjekt gelesen sowie einem Subjekt zugerechnet werden *kann* – auch und gerade, wenn die Schrift von Subjektivität spricht; Derridas Dekonstruktion dagegen kann und muss dies zwar ausblenden – würde sie es allerdings grundsätzlich auch nicht zugestehen, entzöge sie ihrem eigenen Argument den Boden, da es ja seinerseits nur in Differenz zur Vorstellung der Präsenzmetaphysik funktioniert.

Die folgenden Lektüren konzentrieren sich zunächst auf einen Begriff der Subjektivität, der sich – in räumlich-zeitlicher wie in sozialer Dimension – aus ihrem Anderen erst richtig herleiten lässt. Indem

Derrida die Metaphysik der Präsenz dekonstruiert, macht er die von dieser Metaphysik zwar implizierten, aber zugleich systematisch ausgeschlossenen Voraussetzungen geltend. So legt er dar, dass das Subjekt, das sich im Sprechen selbst vernimmt, nur dann Kontur gewinnt, wenn man einen es einbegreifenden allgemeinen Begriff der Schrift voraussetzt und mit ihm Derridas Terminologie, wie sie in den Begriffen der *différance*, der *Supplementarität*, der *Spur*, der *Iterabilität* etc. einschlägig geworden ist. Diese Begrifflichkeiten reduzieren mithin die Komplexität, die dadurch entsteht, dass Derrida die transzendente Subjektivität gleichsam solange befragt, bis sie beginnt, sich selbst zu widerrufen – wobei Derrida nicht allein diesen Selbstwiderruf inszeniert, sondern gleichermaßen das Subjekt wie seine Dekonstruktion durch diesen Selbstwiderruf in und unter der Voraussetzung der Schrift.

Diese Differenz zwischen allgemeiner Schrift und einem Subjekt, das sich innerhalb dieser Schrift selbst widerruft, ist als *différance* im Begriff des schreibenden Subjekts aufgehoben, wie ich ihn in der vorliegenden Untersuchung verwende: Das schreibende Subjekt ist eine Figur, die sich ihrer selbst nicht dadurch versichert, dass sie sich im Sprechen selbst vernimmt, sondern dadurch, dass sie ihre Lesbarkeit garantiert, indem sie für sich selbst ihren Bezug auf Andere in der Schrift zur Voraussetzung nimmt, – der Möglichkeit nach – als sie selbst lesbar zu werden.

Schrift, die in diesem Sinne *gelesen werden kann*, ist die Voraussetzung für ein Subjekt, das schreibt – oder, um in der Metapher zu bleiben: Es ist ein Subjekt, das sich insofern ganz seinem Anderen verschreibt, als es sich der Möglichkeit gänzlich begibt, dass es, wenn es kommuniziert, über die Präsenz seiner selbst für es selbst und für Andere systematisch selbst verfügen könnte. Im Rahmen von Derridas Dekonstruktion des phänomenologisch gedeuteten Übertragungsmodells der Kommunikation heißt dies zunächst, dass dieses schreibende Subjekt über die Konstitution von Bedeutung eben nicht als es selbst verfügt – deswegen lässt sich nicht einfach von der Übertragung einer Bedeutung sprechen –, sondern dass die Bedeutung sich erst gleichsam in den Augen

des Anderen konstituiert, der den Brief liest, mittels dessen Derrida das klassische Übertragungsmodell dekonstruiert.

Der Brief und wie sich mittels seiner Bedeutung konstituiert, lässt sich darüber hinaus allerdings als eine Metapher für die Konstitution des Subjekts selbst verstehen: Indem es schreibt, begreift es sich – in räumlich-zeitlicher ebenso wie in sozialer Dimension – als Anderes seiner selbst, da es sich nicht mehr suggerieren kann, es wäre sich unmittelbar selbst präsent, wie dies der Fall war, als es sich noch im Sprechen selbst vernommen hat⁵⁹. Das heißt nun nicht allein, dass sich das Subjekt im Akt des Schreibens selbst als empirisch Anderes vorstellen kann, sondern vielmehr zeigt sich im Schreiben, dass und inwiefern für die Konstitution des Subjekts Andere mit ausschlaggebend sind – und sei es das lebendige Subjekt, das sich als gestorbenes phantasieren können muss, um tatsächlich Bedeutung erzeugen zu können, wie Derrida es in *Die Stimme und das Phänomen* stark macht⁶⁰.

Systematisch betrachtet öffnet Derrida anhand seines dekonstruktiven Begriffs schriftlicher Kommunikation in sozialer Dimension das selbstbezügliche Modell der abendländischen Subjektivität und lenkt den Blick auf den für ihren Selbstbezug konstitutiven Bezug auf Andere. Derridas Dekonstruktion konzentriert sich insbesondere auf jene egologischen Momente der subjektphilosophischen Theoriebildung, in denen der Fremdbezug zugunsten des Selbstbezugs der Subjektivität ausgeschlossen wird. Briefliche Kommunikation wird zur Metapher für einen kommunikativen Modus im Medium der Schrift, in dem Subjektivität gleichermaßen mit sich selbst und mit Anderen in Beziehung treten kann. Das gilt allgemein für das Modell der transzendentalen Subjektivität und empirisch für den Plural individueller Kommunikationsteilnehmer.

59 Derrida erklärt diesen Zusammenhang anhand der Phantasievorstellung des Subjekts von seinem eigenen Tod, die die Voraussetzung für Prozesse der Bedeutung bildet, siehe in der vorliegenden Untersuchung die S. 134ff.

60 Siehe Derrida: *Stimme*, S. 124f.

Darin nämlich besteht für den Rahmen der vorliegenden Untersuchung die entscheidende Pointe von Derridas früher Theoriebildung: Indem Derrida das Übertragungsmodell der Kommunikation dekonstruiert, eröffnet er die Möglichkeit, seine Dekonstruktion der transzendentalen Subjektivität selbst zu dekonstruieren. Zwar zeigt Derrida, dass die Selbst- und Letztbegründung der Subjektivität widersprüchlich ist, da sie zugleich widerrufen müsste, was sie behauptet. Daraus folgt jedoch nicht, dass nach Derrida damit Subjektivität als Paradigma schlicht zu verabschieden wäre. Mit Blick auf den Zusammenhang von Kommunikation und Subjektivität lässt sich dagegen festhalten, dass in der aporetischen Selbstbegründung der Subjektivität nicht nur die Unmöglichkeit einer widerspruchsfreien Letztbegründung liegt, sondern ebenso die Möglichkeit eines aus der Aporie der Subjektivität abgeleiteten Begriffs der Intersubjektivität und daraus folgend der Kommunikabilität.

Intersubjektivität, so verstanden, meint zunächst nur zweierlei: erstens eine durch Derridas Terminologie auf den Begriff gebrachte interne Spaltung der auf sich selbst bezogenen Subjektivität, in der zweitens die Beziehung zu anderen Subjekten aufscheint⁶¹. Diese Beziehung *ist* zwar nicht bereits Kommunikabilität. Beide aber implizieren sich wechselseitig innerhalb Derridas Modell der Schrift⁶². Schrift in dem Sinne, den die Dekonstruktion ihr verleiht, ist Voraussetzung von Kommunikabilität. Letztere leitet sich zuallererst von jener intersubjektiven Beziehung innerhalb der Subjektivität ab, wobei diese Beziehung die Subjektivität erst ermöglicht.

Während sie immer wieder den Begriff des schreibenden Subjekts ansteuern, ist allen Abschnitten des vorliegenden Kapitels gemeinsam, dass sie sich dabei für die Frage interessieren, wie sich die Subjektivität aus einer sie prägenden intersubjektiven Beziehung heraus erst konsti-

61 Der Arbeit stellt sich damit eine der dialogischen Theorie der Subjektivität Peter Zimas vergleichbare Ausgangsproblematik, vgl. dazu Peter V. Zima: *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*. 2., durchgesehene Auflage. Tübingen, Basel: Francke 2007, S. IX-XIV.

62 Derrida: *Grammatologie*.

tuiert und inwieweit in dieser Differenz Kommunikabilität impliziert ist. Die historische Dimension dieses Kapitels ist insofern eng mit seiner systematischen verknüpft, als sich die Konstitution von Subjektivität dort besonders gut beobachten lässt, wo sie in ihrem Selbstbezug auf Prozesse der Wiederholung verwiesen ist, die der Konstitution von Bedeutung, wie Derrida sie in Husserls Phänomenologie ausmacht, strukturell ähneln.

Die Chronologie der Abschnitte folgt nicht der Systematik des hier entwickelten Arguments. Derridas Husserl-Lektüre in *Die Stimme und das Phänomen* erläutere ich in Abschnitt 2.2, die Verknüpfung mit Derridas Austin-Lektüre folgt in Abschnitt 2.5. Die sonstigen Abschnitte entwickeln einen losen begrifflichen Problemzusammenhang, der der systematischen Dimension des Arguments eine historische Tiefendimension verleiht. In Abschnitt 2.1 wird die strukturelle Ähnlichkeit von Hegels und Husserls Denken besonders deutlich an Hegels radikalisierender Weiterführung von Kants Begriff der (re)produktiven Einbildungskraft sowie am damit verknüpften Begriff der Idealisierung.

Die mit dem Begriff der Einbildungskraft zusammenhängenden Probleme der Wahrnehmung, der Erinnerung und des Gedächtnisses finden sich in ganz anderem begrifflichen Kontext wieder in Derridas Husserl-Lektüre und, was überraschen mag, in seiner mit der Husserl-Lektüre verknüpften Lektüre von Freud; letzterer widmet sich der Abschnitt 2.3. Der Begriff der Einbildungskraft wiederum ist für Derridas Rousseau-Lektüre von nicht zu unterschätzender Bedeutung, hängt er doch systematisch eng zusammen mit Rousseaus Begriff des Mitleids und seiner für die menschliche Kultur konstitutiven Funktion. Derridas Rousseau-Lektüre aus der *Grammatologie* erläutert der Abschnitt 2.4.

Dieser lose begriffliche Zusammenhang bildet einen Kontext, der jenseits seiner losen Enden immer wieder auf ein Problem zurückkommt, das auch für die Schiller-Lektüren der vorliegenden Untersuchung zentral ist: Es ist der Moment, in dem sich das allgemeine Modell der Subjektivität

vität in seiner je spezifischen Ausprägung jeweils in den Plural individueller, anderer Kommunikationsteilnehmer öffnet – und umgekehrt. Zwar sind zum Beispiel die im vorliegenden Kapitel erläuterten Begriffe der Einbildungskraft oder des Mitleids auch für Schillers Ästhetik von zentraler Bedeutung. Doch folgt diese Arbeit der Intuition, dass sowohl die frühen Texte Derridas als auch Schillers Ästhetik immer wieder von dem allgemeineren Problem vorangetrieben werden, wie und in welcher Weise Subjektivität sich konstituiert – bzw. Subjektivitäten sich konstituieren. Es ist ein vorrangig praktisches und letztlich ein ethisches Problem, auf das beide Autoren ganz unterschiedliche Antworten geben. Die Analogie zwischen Derridas Dekonstruktion und Schillers Ästhetik liegt dabei in der ostentativ resignativen Frage nach der transzendentalen Subjektivität.

2.1 Idealisierende Einbildungskraft (Hegel)

Der Text *Der Schacht und die Pyramide*⁶³ beginnt mit einer Explikation von Derridas großem Thema, einer Kurzdarstellung der Präsenzmetaphysik und der von ihr implizierten Logik des Zeichens⁶⁴. Jene, die das Sein als Präsenz bestimmt habe, könne das Zeichen nicht anders denn als Übergangsmoment behandeln, als Umweg zu einer originären oder aber finalen Präsenz, sei es des Bewusstseins oder des Objekts. Das Zeichen, das von dieser Metaphysik konstituiert werde, sei darin nichts weiter als der „*provisorische* Verweis“⁶⁵ einer Präsenz auf eine andere. Die Bedeutung und die Wahrheit des Zeichens bestehen gera-

63 Jacques Derrida: „Der Schacht und die Pyramide“, in: ders.: *Randgänge der Philosophie*. Hg. von Peter Engelmann. 2., überarbeitete Auflage. Wien: Passagen 1999, S. 93–132.

64 Der einseitige Blick, den Jacques Derrida auf die Geschichte der Philosophie ‚seit Plato‘ wirft, wurde vielfach kritisiert. Ich schließe mich der Einschätzung von Stefan Majetschak an: „Doch wäre es vorschnell, wollte man sich, wie es immer noch oft genug geschieht, durch den Aufweis von ‚Einseitigkeit‘, ja ‚Oberflächlichkeit‘ in Derridas Lesart klassischer Texte der Würdigung der ‚systematischen‘ Pointe seiner Reduktionen entziehen. Seine ‚Stärke‘ entspringt vielmehr geradezu aus den ‚Einseitigkeiten‘ dessen, was er untergründig in den klassischen Texten diagnostiziert“, siehe Stefan Majetschak: „Radikalisierte Hermeneutik. Zu einigen Motiven der semiologischen Metaphysikkritik bei Jacques Derrida“, in: *Philosophisches Jahrbuch* 100 (1993), S. 155–171, hier S. 158.

65 Derrida: „Schacht“, S. 94, Hervorhebung im Original, M.P.

dezu in seiner vorläufigen Geschichte, und diese, hier bringt Derrida seinen Gegner in Stellung, trage in sich die Struktur einer Wiederaneignung⁶⁶. Indem das Zeichen sich dann aufhebt, wenn es die durch es gehinderte Präsenz wiederherstellt, hat es demnach seinen Zweck erfüllt, es vergeht in der Selbstpräsenz eines absoluten Wissens. Die Logik dieser dialektischen Kontinuität aber bestreitet Derrida, indem er auf die Diskontinuitäten abhebt, die jener hegelianischen Logik in einer Weise zuwiderliefen, die sich gerade nicht einfach dialektisch aufheben lassen soll⁶⁷.

Die Herausforderung, der sich Derrida mit dieser Intervention ausgesetzt sieht, besteht darin, dass er sich davor hüten muss, den Problematisierungsgrad Hegels dadurch zu unterschreiten, dass seine Gegenthese einfach zu einem Moment der dialektischen Selbstaufhebung wird. Zugleich hat er der Dialektik Hegels, indem er diese radikal ernstnimmt, etwas ihr Anderes entgegenzusetzen, das sich der Logik einer wiederaneignenden Negation entzieht, indem es ein ihr Undenkbares formuliert. Es gilt ihm, sich in radikal metaphysikkritischer Absicht dem Zwang zu widersetzen, der für das Denken der Präsenz maßgeblich sei. Und wenn es, wie Derrida zu bedenken gibt, zutreffe, dass es sich beim Hegelianismus um die „Vollendung der Metaphy-

66 Derrida: „Schacht“, S. 96. Siehe zu dieser Problematik auch die Hinweise auf den Doppelsinn von Hegels Begriff der Setzung in Jacques Derrida, Peter Engelmann: „Positionen, 14 Jahre später“, in: Jacques Derrida: *Positionen. Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*. Hg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen 1986, S. 19ff. sowie in Jacques Derrida: „Positionen. Gespräch mit Jean-Louis Houdebine und Guy Scarpetta“, in: ders.: *Positionen*, S. 83–184, hier S. 176–184 und insbes. S. 182–184. So prägnant wie vorsichtig verknüpft Derrida in Antwort auf einen Brief Jean-Louis Houdebines die Wiederaneignung mit dem (Begriff des) Anderen: Die Setzung des Anderen *als Anderen* sei deswegen innerhalb von Hegels Logik so problematisch, weil dieser Setzung innerhalb der Dialektik immer der Status eines „Sich-selbst-Setzen[s] der Idee als Anderes“ zukomme, S. 183. Dagegen ‚setzt‘ Derrida eine Reihe von Begriffen, die nicht nach Hegels Logik wirken sollen: „Einschreibung, Markierung, Text und nicht nur *These* oder *Themen-Einschreibung der These*“ etc., S. 183, Hervorhebungen im Original, M. P.

67 Hegel sei, so Derrida, „der letzte Philosoph des Buches und der erste Denker der Schrift“, Derrida: *Grammatologie*, S. 48. Schon an dieser frühen Formel zeigt sich, dass Derrida Hegel als Philosophen liest, für den Begriffe wie die des Absoluten, der Identität und der Totalität so entscheidend sind wie die Termini der Differenz und des Anderen.

sik“ handle, „ihr Ende und ihre höchste Verwirklichung“⁶⁸, dann sei zu erwarten, dass jener weitreichende Zwang, der letztlich ein Zwang zur Wiederaneignung ist, im System Hegels zugleich am schärfsten formuliert und bis an seine Grenze getrieben werde⁶⁹.

Derrida begegnet der damit formulierten Herausforderung einer Teleologie der Präsenz mit einer typisch dekonstruktiven Form der Lektüre und setzt an einer Systemstelle an, die für Hegels Philosophie ganz peripher zu sein scheint. Im Rückbezug auf die eingangs des Textes explizierte metaphysische Zeichenlogik fragt Derrida danach, wie Hegel selbst es mit dem Zeichen halte. Um also die hegelianische Logik einer dialektischen Wiederaneignung des Anderen als einer Selbstexplikation der Vernunft in der Geschichte zu unterlaufen, verschiebt Derrida mit der Art seiner Fragestellung den Modus der hegelianischen Argumentation, indem er nach der semiologischen Selbstbeschreibung des Hegelschen Systems fragt. Dies lässt sich deswegen rechtfertigen, weil dieses System im Begriff der Einbildungskraft einen seiner maßgeblichen Grundbegriffe besitzt. Sie nimmt bei Hegel, deutlicher noch als bei Kant, die Funktion einer erzeugenden Kraft ein, in der und durch die alles, was dem Bewusstsein als Objekt äußerlich ist, für das Bewusstsein als zeichenhafte Erscheinung verfügbar wird.

68 Derrida: „Schacht“, S. 96.

69 Mit Hegel als „Denker universaler Einbeziehung und ausnahmsloser Aneignung“ hat sich Derrida in vielen Texten auseinandergesetzt. Siehe dazu kurz und bündig Ulrich Johannes Schneider: „Einleitung: Der französische Hegel“, in: ders. (Hg.): *Der französische Hegel*. Berlin: Akademie Verlag 2007 (= Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Sonderband 12), S. 7–18, hier S. 13f. Schneider schreibt weiter: „In seinem Buch *Glas* (1974, dt. 2006) unternimmt Derrida, nach vielen anderen, aber begrenzteren Auseinandersetzungen mit Hegel in kleineren Schriften, dieser eine Ausführlichkeit angedeihen zu lassen, die einer abschließenden Erledigung gleichkommt“, S. 13. Siehe zu dieser Diagnose Denis Kambouchner: „Hegel unter Dekonstruktion“, in: Schneider: *Der französische Hegel*, S. 143–153. Als prägnante Einführung in Derridas Text *Glas* lässt sich die Rezension von Mario Grizelj zur dt. Übersetzung lesen: Mario Grizelj: „Konnte Hegel tanzen?“. (Rezension über: Jacques Derrida: *Glas*. Aus dem Frz. von Hans-Dieter Gondek und Markus Sedlaczek. München: Wilhelm Fink 2006.) In: IASOnline [06.10.2007] URL: http://www.iasonline.de/index.php?vorgang_id=2575, Datum des Zugriffs: 5.10.2017.

In der architektonischen Ausgestaltung von Kants Kritischer Philosophie besetzte die Einbildungskraft insofern eine zentrale Stelle des epistemologischen Diskurses, als sie dafür sorgte, dass sich Begriffe und Anschauungen zu einer sinnvollen Erkenntnis verknüpften.⁷⁰ Die Einbildungskraft bildete als das Dritte den transzendentalen Schematismus, mittels dessen die Verstandeskategorien zu den Sinneswahrnehmungen so in Beziehung gesetzt werden konnten, dass daraus gültige Erkenntnisurteile entstanden. Damit verknüpfte die Einbildungskraft die in der Deduktion der Kategorien hergeleiteten Begriffsformate mit der in der transzendentalen Ästhetik eruierten abstrakten Formalität der Anschauungen. Die Einbildungskraft wirkte im von Kant modellierten allgemeinen Bewusstsein als eine den Dualismus der Erkenntnisstämme homogenisierende Instanz. Wie Derrida zu Recht herausstellt, ist ihre Funktion bei Hegel derjenigen in Kants Modell bei allen Unterschieden in der Weiterführung äquivalent⁷¹. Die

70 Hier geht es zunächst um die Einbildungskraft im Sinne der *Kritik der reinen Vernunft*. Siehe dazu und zum Folgenden das Kapitel über den „Schematismus der Verstandesbegriffe“ in Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, S. 187–194. Hegels Bezugnahme auf Kant wird von Derrida hier aber eben auch mit Blick auf die *Kritik der Urteilskraft* rekonstruiert. Diese Kant-Diskussion ist dokumentiert in Georg Wilhelm Friedrich Hegel: „Reflektierende Urteilskraft“, in: Jens Kulenkampff (Hg.): *Materialien zu Kants „Kritik der Urteilskraft“*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 212–217. Zwar erläutert Derrida nicht näher, warum er den Begriff der Einbildungskraft, wie Kant ihn in der ersten und dritten *Kritik* verwendet, als einen homogenen Begriff gebraucht. Doch deutet sich in Hegels Kritik des Kantischen Begriffs der reflektierenden Urteilskraft zumindest an, warum Derrida, ausgehend von Hegels Terminus der Einbildungskraft, die Differenzen zwischen den durchaus unterschiedlichen Verwendungsweisen bei Kant vernachlässigen kann: Hegel nämlich folgt Kant in dessen Suche nach einem „Mittelglied zwischen Naturbegriff und Freiheitsbegriff“, Hegel: *Urteilskraft*, S. 212. Doch kritisiert er, dass Kant als dieses Vermittelnde nicht die Vernunft, sondern nur eben die reflektierende Urteilskraft ansieht. Und weiter formuliert Hegel: „Für die ideelle Form der Schönheit stellt Kant die Idee einer von selbst gesetzmäßigen Einbildungskraft, einer Gesetzmäßigkeit ohne Gesetz und einer freien Übereinstimmung der Einbildungskraft zum Verstande auf. Die Erklärungen hierüber, z. B. über eine ästhetische Idee, daß sie diejenige Vorstellung der Einbildungskraft sei, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgendein bestimmter Begriff adäquat sein, die folglich durch keine Sprache völlig erreicht und verständlich gemacht werden könne, lauten höchst empirisch; denn es zeigt sich nicht die leiseste Abnung, daß man sich hier auf dem Gebiete der Vernunft befinde“, ebd., Hervorhebungen von mir, M.P. Indem Derrida den Begriff der Einbildungskraft bei Hegel diskutiert, liest er – an dieser Stelle – Kant mit den Augen Hegels.

71 An Derridas Lektüreentscheidung wird damit deutlich, dass er den Problembestand der Kantischen Transzendentalphilosophie, wenn auch im Rahmen der Philosophie Hegels, an einer ihrer zentralen Funktionsstellen aufnimmt. Und er bewerkstelligt

Hegelsche Übernahme des Kantischen Begriffs⁷² beschreibt Derrida folgendermaßen:

Jedenfalls bleibt bestehen, daß der produktiven Einbildungskraft – Grundbegriff der Hegelschen Ästhetik – eine Stellung und ein Statut zukommen, die analog sind zu Stellung und Statut der transzendentalen Einbildungskraft bei Kant. Weil auch diese eine Art natürlicher Kunst ist: „eine verborgene Kunst der menschlichen Seele“, eine „produktive Einbildungskraft“, wie auch Kant sagt. Aber vor allem, weil der transzendente Schematismus der Einbildungskraft als Vermittlung zwischen Sinnlichkeit und Verstand, als „ein Drittes“, das mit der Kategorie wie mit dem Phänomen homogen ist, die widersprüchlichen Prädikate der rezeptiven Passivität und der produktiven Spontaneität aufweist. Und schließlich ist die Bewegung der transzendentalen Einbildungskraft die Bewegung der Temporalisation: auch Hegel erkennt einen essentiellen Zusammenhang zwischen der Zeichen produzierenden Einbildungskraft und der Zeit. Wir werden uns bald die Frage stellen, *was* und wie die Zeit *bedeutet*, worin sie für den Prozeß der Bedeutung konstitutiv ist.⁷³

dies, indem er das Modell desjenigen Kantkritikers problematisiert, der sich wohl am vehementesten gegen die im Dualismus der Erkenntnisstämme verharrende Architektur der Kritischen Philosophie gestemmt hatte. Gerade im Rahmen der vorliegenden Arbeit belegt dies am prägnantesten wohl diejenige Passage aus Hegels Ästhetik, in der er Schiller das Verdienst zugesteht, die Kantischen Dualismen einer Vermittlung zuzuführen: Schiller habe, so Hegel, „die Kantische Subjektivität und Abstraktion des Denkens durchbrochen und den Versuch gewagt [...], über sie hinaus *die Einheit und Versöhnung denkend als das Wahre zu fassen und künstlerisch zu verwirklichen*. Denn Schiller hat bei seinen ästhetischen Betrachtungen nicht nur an der Kunst und ihrem Interesse, unbekümmert um das Verhältnis zur eigentlichen Philosophie, festgehalten, sondern er hat sein Interesse des Kunstschönen mit den philosophischen Prinzipien verglichen und ist erst von diesen aus und mit diesen in die tiefere Natur und den Begriff des Schönen eingedrungen“, Georg Wilhelm Friedrich Hegel: „Vorlesungen über die Ästhetik“, in: Kulenkampff: *Materialien*, S. 218–228, hier S. 227, Hervorhebungen von mir, M.P.

72 Geoffrey Bennington weist darauf hin, „daß Derrida nicht mehr und nicht weniger hegelianisch als kantisch ist. *Glas* und die Lektüre Hegels verraten uns nicht mehr als andere Texte die Wahrheit über Derrida – auch wenn es nicht zu leugnen ist, daß ihnen aufgrund des Gewichts Hegels, das auf unserem gesamten Denken lastet, ein zufälliges Privileg innerhalb der Konfiguration seiner Texte zukommen mag“, in: *Jacques Derrida. Ein Portrait von Geoffrey Bennington und Jacques Derrida*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 308.

73 Derrida: „Schacht“, S. 103, Hervorhebungen im Original, M.P.

Dreierlei bleibt hier vorläufig festzuhalten: zuerst, dass die produktive Einbildungskraft bei Hegel ebenso wie bei Kant in einem „essentiellen“ Zusammenhang mit der Zeit steht⁷⁴, außerdem, dass Derrida diesen Zusammenhang, was auch für die Husserl-Lektüren zentral ist, mit der Frage nach dem „Prozeß der Bedeutung“ verknüpft – der seinerseits zeitlich organisiert ist, sodass sich die Frage nach dem Bedeuten eben auch auf die Art und Weise beziehen lässt, was und wie Zeit selbst bedeutet. Und schließlich erläutert Derrida nach der oben zitierten Problembeschreibung auf abstraktester Ebene die Struktur des Zeichens und führt Hegels Diskurs damit an einen Punkt, an dem sich Dialektik und Semiologie begegnen:

[I]m Begriff des Zeichens werden sich [...] alle zueinander gegensätzlichen Merkmale überschneiden. Alle Gegensätze von Begriffen laufen hier zusammen, finden sich hier vereinigt, drängen sich hier ein. Alle Gegensätze scheinen sich hier aufzulösen, aber zur gleichen Zeit scheint das, was sich unter dem Namen des Zeichens ankündigt, auf keinen der formalen Gegensätze von Begriffen zurückführbar oder von ihm betroffen: indem es *zugleich* das Innere und das Äußere, das Spontane und das Rezeptive, das Intelligible und das Sinnliche, das Identische und das Andere und so weiter ist, ist das Zeichen nichts von all dem, *weder* dies *noch* jenes und so weiter.⁷⁵

Wenn auch Derrida nach dem hier Zitierten die Frage danach, ob „dieser Widerspruch die Dialektizität selbst“⁷⁶ sei, noch zurückstellt, so lässt sich doch an dieser Stelle erläutern, warum Hegels Dialektik im Rahmen seiner Semiologie gelesen und darin einer dekonstruktiven Lektüre unterzogen werden kann⁷⁷. Indem die Einbildungskraft nämlich nicht nur erinnerte Anschauungen, sondern Anschauungen

74 Siehe dazu grundlegend Jacques Derrida: „Ousia und Gramme. Notiz über eine Fußnote in *Sein und Zeit*“, in: ders.: *Randgänge*, S. 57–92.

75 Derrida: „Schacht“, S. 103, Hervorhebungen im Original, M.P.

76 Derrida: „Schacht“, S. 103. Vgl. dazu auch Catherine Malabou: „Dialektik und Dekonstruktion: ein neues ‚Moment‘“, in: Schneider: *Der französische Hegel*, S. 155–162.

77 Vgl. dagegen kritisch Heinz Kimmerle: *Jacques Derrida zur Einführung*. 6., ergänzte Auflage. Hamburg: Junius 2004, S. 51–59, hier v.a. S. 52–55.

schlechthin *produziert*, bildet sie als „*Zeichen machende Phantasie*“⁷⁸ Ausgangs- und Mittelpunkt einer „Semiopoetik“⁷⁹, in der sich Hegels von Kant übernommene Gegensätze neutralisieren, und zwar dergestalt, dass laut Derrida von der produktiven Einbildungskraft ausgehend das „Aktionsfeld“ des Zeichens potenziell bis ins Unendliche ausgedehnt werden kann⁸⁰.

Da nun aber Hegel das Zeichen in eine es übergreifende Dialektik integriert, bleibt diese Möglichkeit des Hegelschen Diskurses gleichsam unausgesprochen, ohne damit sich selbst als Möglichkeit schlicht negieren zu können. Denn zwar hält Derrida Hegel zugute, dass die Möglichkeit des Zeichens als „abstrakte[r] *Formalismus*“⁸¹ in die Dialektik einbegriffen sei. Doch gerade indem diese damit den Sinn der dialektischen Bewegung schon voraussetzt, der, qua produktiver Einbildungskraft, durch das Zeichen überhaupt erst vermittelt werden soll, begibt sich Hegel derjenigen Möglichkeit, die Derrida ergreift, indem er den zitierten Formalismus auf die wenn auch höchst problematische Möglichkeit einer anderen, gleichsam a-dialektischen Funktionalisierung hin durchleuchtet:

Das semiotische Moment bleibt in dem Maße formal, als der Gehalt und die Wahrheit des Sinns ihm entgehen, in dem Maße, als es diesen untergeordnet ist, als es ihnen vorausgeht und äußerlich bleibt. Für sich genommen ist das Zeichen nur *im Hinblick* auf die Wahrheit haltbar.⁸²

Im Anschluss an das obige Zitat konstatiert Derrida zuerst den „Fortschritt“ der Semiologie, in der das Zeichen zwar formalisiert, aber eben nicht länger bloß als „Abfalls- oder empirisches Zufallsprodukt“ angesehen wird. Dann jedoch verweist er darauf, dass es trotzdem gelte, die Frage zu stellen, *warum* Wahrheit als „Präsenz des Seienden [...] in der

78 Derrida: „Schacht“, S. 104, Hervorhebungen im Original, M.P.

79 Derrida: „Schacht“, S. 104.

80 Siehe Derrida: „Schacht“, S. 104. Anhand der *Wissenschaft der Logik* konfrontiert werden Hegel und Derrida von Karin de Boer in dies.: „Zur Dekonstruktion des Hegelschen Zweckbegriffs“, in: Kern, Menke: *Philosophie der Dekonstruktion*, S. 80–102.

81 Derrida: „Schacht“, S. 104, Hervorhebung im Original, M.P.

82 Derrida: „Schacht“, S. 104, Hervorhebungen im Original, M.P.

Form der adäquaten Selbstpräsenz“ als „Abwesenheit im Zeichen“⁸³ bestimmt wird.

Warum hängt der metaphysische Wahrheitsbegriff mit einem Zeichenbegriff zusammen und warum mit einem Zeichenbegriff, der als das Fehlen von Wahrheit bestimmt ist? Und warum schließlich – wenn man den Hegelianismus als das letzte Aufgebot der Metaphysik betrachtet – bestimmt diese notwendigerweise das Zeichen als Fortschritt im Hinblick auf die Wahrheit? [...] *Warum* steht es um die Beziehung zwischen Zeichen und Wahrheit so und nicht anders?⁸⁴

Wie bereits dargelegt, eröffnet Hegel also die Möglichkeit, das Zeichen in einer Weise zu funktionalisieren, die es einer bloß provisorischen, zwischenzeitlichen Bedeutung im Hinblick auf eine demgegenüber wichtigere Wahrheit enthebt. Zugleich aber macht gerade er deutlich, dass genau in der so bezeichneten Abwesenheit der Wahrheit im Zeichen die Voraussetzung dafür liegt, dass das Zeichen überhaupt dergestalt ‚enthoben‘ werden könnte. Denn wenn es als formales in einer auf Wahrheit zielenden Dialektik situiert ist, die das Zeichen einschließt und aufhebt, dann ist es schon im Rahmen dieser dialektischen Logik formuliert, wenn man behauptet, dass das Zeichen ‚einer bloß provisorischen, zwischenzeitlichen Bedeutung enthoben‘ werden könnte. Derrida beschreibt diesen Problembestand nahezu als aporetisch, wenn er schreibt:

Wir erreichen hier eine Grenze, an der die Frage „Was bedeutet die Bedeutung?“ , „Was meint das Meinen?“ jede Relevanz verliert. Dann muß die Frage in einem Punkt und in der Form gestellt werden, da die Bedeutung nichts mehr bedeutet und das Meinen nichts mehr meint – nicht daß sie im Inneren ihres Systems, also der Metaphysik, absurd wären, sondern weil wir gerade mittels dieser Frage den äußeren Rand ihrer Umschließung (*clôture*) erreicht haben werden, gesetzt den Fall, daß eine solche Operation einfach und ohne weiteres innerhalb unserer Sprache möglich

83 Alle Zitate in Derrida: „Schacht“, S. 104f.

84 Derrida: „Schacht“, S. 105, Hervorhebung im Original, M.P.

ist; und gesetzt den Fall, daß wir eine klare Vorstellung davon haben, was das Innere eines Systems und Sprache ist.⁸⁵

Um nun zumindest eine *klarere* Vorstellung davon zu bekommen, wie sich in den Augen Derridas das Innere von Hegels System bemerkbar macht, ist es notwendig, sich noch einmal eingängiger mit der Funktionsweise des Zeichens auseinanderzusetzen, wie sie bei Hegel zutage tritt.

Die dafür relevanten Passagen finden sich in den Unterabschnitten „Die Hegelsche Semiologie“⁸⁶ sowie „Aufheben“⁸⁷ – was Sprechen bedeutet“. Ausgehend von Hegels Logik der Einbildungskraft erläutert Derrida hier den Bedeutungsprozess, der sich im Zeichen entfaltet, indem er Hegels auf Kant zurückgehende Begriffe mit den Termini verbindet, die Ferdinand de Saussure in seiner Zeichentheorie verwendete:

Das Zeichen verbindet eine „selbständige Vorstellung“ und eine „Anschauung“, mit anderen Worten, einen Begriff (ein Signifikat) und die sinnliche Wahrnehmung (eines Signifikanten). Aber Hegel muß sogleich eine Art Abweichung, eine *Dislokation* feststellen, die, gerade indem sie die „Anschauung“ disloziert, den Raum und das Spiel der Bedeutung eröffnet.⁸⁸

85 Derrida: „Schacht“, S. 105, Hervorhebung im Original, M. P.

86 Derrida: „Schacht“, S. 106–112.

87 Peter V. Zima hat die Grundfigur von Derridas Dekonstruktion aus dem bekannten Doppelsinn des Begriffs der Aufhebung abgeleitet: „Man müßte aufhören, die Einheit der Gegensätze als *Aufhebung* oder *Synthese* zu denken, um die Negativität der Hegelschen Dialektik wiederzuentdecken. Denn das Wort *Aufhebung* bedeutet nicht nur ‚Aufbewahrung‘, sondern auch ‚Annullierung‘: Ein Beschluß wird aufgehoben. Angesichts dieser *Ambivalenz*, die dem zentralen Begriff der Hegelschen Dialektik anhaftet, kann Derrida versuchen, seinen Gegen- und Nicht-Begriff der *différance* [...] aus der dekonstruktiven Negativität dieser Dialektik abzuleiten. Denn es erscheint durchaus möglich, die Einheit der Gegensätze ohne Synthese, ohne *Aufhebung* zu denken, und zwar als *radikale Ambivalenz* oder als *Aporie*“, Peter V. Zima: *Die Dekonstruktion. Einführung und Kritik*. Tübingen, Basel: Francke 1994, S. 45f., Hervorhebungen im Original, M. P.

88 Derrida: „Schacht“, S. 106, Hervorhebung im Original, M. P.

In dieser Dislokation liegt nun insofern eine transzendentalisierende Wendung⁸⁹, als sich in der Verbindung von Begriff und Wahrnehmung – bzw. Signifikat und Signifikant – erstens eine Anschauung aus einem Anschauungszusammenhang löst. Zweitens liegt in dieser Isolation die Bedingung der Möglichkeit, dass sich ein bedeutendes Zeichen bildet. Und drittens eröffnen sich, indem sich ein Zeichen zusammensetzt, „de[r] Raum und das Spiel der Bedeutung“⁹⁰, in denen auch Derridas Dekonstruktionen der Hegelschen Identitätslogik überhaupt erst möglich werden. Zwar bleibt das Objekt, auf das das Zeichen sich bezieht, in diesem repräsentiert – es verschwindet also nicht. Doch es ist erst im Spielraum der Bedeutungen, der wiederum nicht einfach ein durch die Transzendentalität der Anschauungsformen vorgeprägter empirischer Raum ist, dass das Zeichen in Funktion tritt: Es konstituiert sich „als eine Idealität im Gegensatz zur Stofflichkeit des in der Anschauung gegebenen Signifikanten“⁹¹.

An dieser Stelle verbindet sich laut Derrida Hegels Bedeutungstheorie mit derjenigen Husserls. Die Idealität als Bedeutung lasse sich nämlich sowohl bei Husserl als auch bei Hegel als Inhalt eines Meinens, als *vouloir-dire*⁹² deuten, und zwar schon deswegen, weil diese Interpretation die gesamte Metaphysik betreffe, an der Hegel, Husserl, aber auch beispielsweise Jean-Jacques Rousseau oder Ferdinand de Saussure teilhaben.

Hegel verleiht dem Gehalt dieses Meinens (*vouloir-dire*), dieser *Bedeutung**, den Namen und die Würde einer *Seele**. Einer in einem Körper deponierten Seele, versteht sich – im Körper des Signifikanten in der sinnlichen Leiblichkeit der Anschauung. Das Zeichen, die Einheit des

89 Zum Begriff des Transzendentalen im Zusammenhang mit Jacques Derridas Dekonstruktion informiert umfassend, allerdings konzentriert auf die Philosophie Edmund Husserls die Dissertation von Maxime Doyon: *Der transzendente Anspruch der Dekonstruktion. Zur Erneuerung des Begriffs ‚transzendental‘ bei Derrida*. Würzburg: Ergon 2010, siehe dort insbesondere die S. 165–195, auf denen Doyon die Auseinandersetzung zwischen Richard Rorty und Rodolphe Gasché nachzeichnet.

90 Derrida: „Schacht“, S. 106.

91 Derrida: „Schacht“, S. 106.

92 Zu dieser Übersetzung Derridas von Husserls Bedeutungsbegriff siehe Derrida: *Stimme*, S. 28f.

bezeichneten Körpers und der bezeichneten Idealität, wird zu einer Art Inkarnation. Die Opposition von Seele und Körper und, analog dazu, die des Sinnlichen und des Intelligiblen konditionieren also die Differenz zwischen dem Signifikat und dem Signifikanten, zwischen der signifikanten Intention (bedeuten*), die eine bewegende belebende Tätigkeit einschließt, und dem inerten Körper des Signifikanten. [...] Hegel wußte, daß dieser dem Signifikanten eigene, belebte Körper auch ein *Grab* war. [...] Das Grab ist das Leben des Körpers als Zeichen des Todes, der Körper als das Andere der Seele, der belebten Psyche, des lebendigen Atems.⁹³

Indem Derrida an dieser Stelle seiner Erörterungen das Zeichen an die Differenz von Tod und Leben bindet, lässt sich eine grundlegend ethische und gleichermaßen transzendentalisierende Wendung konstatieren, die auch die Husserl-Lektüre prägt. Diese Differenz bildet eine quasi-existenzialistische Spur, der Derrida speziell bei Hegel und Husserl folgt.

[D]as Grab schützt, bewahrt, thesauriert auch das Leben, indem es anzeigt, daß dieses anderswo weitergeht. Die Familiengruft: *oikesis*. Sie sanktioniert das Verschwinden des Lebens, indem sie sein hartnäckiges Fortdauern bezeugt. Sie bietet ihm also auch Schutz vor dem Tod. Sie *warn*t die Seele vor dem möglichen Tod, sie warnt vor dem Tod der Seele und sie *ver-war*nt den Tod, dem sie die Existenz der Seele ankündigt, sie wendet den (Blick des Menschen vom) Tod ab. Diese doppelte Funktion der Warnung gehört zum Grabmal. Der Zeichenkörper wird so zum Monument, in dem die Seele eingeschlossen, behütet, bewahrt, in ihrem Zustand erhalten, präsent, bezeichnet wäre. Im Inneren dieses Monuments erhält sich die Seele am Leben, aber sie benötigt das Monument nur in dem Maße, als sie sich in ihrer lebendigen Beziehung zu ihrem eigenen Körper – dem Tod – aussetzt. Es war durchaus notwendig, daß zuerst der Tod sein Werk verrichtete – die *Phänomenologie des Geistes* beschreibt das Werk des Todes –, damit ein Monument das Leben der Seele festhalten und schützen konnte, indem es dieses Leben bedeutet.⁹⁴

93 Derrida: „Schacht“, S. 106f. Hervorhebungen im Original, M.P.

94 Derrida: „Schacht“, S. 107, Hervorhebungen im Original, M.P.

Nicht nur, dass der Tod in Hegels Dialektik dadurch zum Grundbegriff wird, dass er als die Arbeit des Negativen⁹⁵ das Leben des Geistes erst möglich macht⁹⁶, der sich dialektisch in der Geschichte der Vernunft verwirklicht. In der für das Zeichen konstitutiven Bewegung der Verinnerlichung setzt sich dessen Bedeutung gewissermaßen der Möglichkeit ihres Todes aus – und allein dadurch kann sie überhaupt bedeuten. Erst im ‚sterblichen‘ Zeichenkörper wird Bedeutung frei, denn erst an diesem Körper wird deutlich, dass jene *bewahrt* werden muss und ebenso gleichsam zugrunde gehen kann – wobei hinzugefügt werden muss, dass dieses Zugrundegehen bezüglich der von Hegel verwendeten Beispiele gerade kein absoluter Bedeutungsverlust ist, sondern das Eingehen in den Vorrat derjenigen Bilder, die die Einbildungskraft allererst hervorbrachte.

Deshalb trägt Derridas „Einführung in die Hegelsche Semiologie“ die Überschrift „Der Schacht und die Pyramide“. Die durch die reproduktive Einbildungskraft erzeugten Anschauungen lösen sich als erinnerte von der sinnlichen Unmittelbarkeit, geraten zu Bildern und werden so für die Begriffsbildung verfügbar. Aufgabe der Intelligenz ist es dabei nicht zuletzt, diese Bilder, die nicht mehr einfach ein Existierendes bezeichnen, in Abwesenheit der Anschauung dort aufzuspüren, wo sie „bewußtlos aufbewahrt“ werden:

95 Volker Rühle parallelisiert das Denken Hegels und Derridas im „Verhältnis des Subjekts zu seinem Tod, das sich jenseits der geläufigen Interpretationstopoi vom Theorem einer Verabsolutierung des Subjekts bei Hegel bzw. von dessen Verschwinden bei Derrida als das in den Texten beider Denker gemeinsam Dargestellte und Erfahrbare erweist“, siehe Volker Rühle: „Spekulation und Dekonstruktion. Die Darstellbarkeit von Negativität im Blick auf Hegel und Derrida“, in: *Philosophisches Jahrbuch* 100 (1993), S. 22–38, hier S. 24.

96 Ich beziehe mich hier auf eine zentrale Formulierung aus Hegels *Phänomenologie des Geistes*: „Der Tod, wenn wir jene Unwirklichkeit so nennen wollen, ist das Furchtbarste, und das Tote festzuhalten das, was die größte Kraft erfordert [...] Aber nicht das Leben, das sich vor dem Tode scheut und von der Verwüstung rein bewahrt, sondern das ihn erträgt und in ihm sich erhält, ist das Leben des Geistes. Er gewinnt seine Wahrheit nur, indem er in der absoluten Zerrissenheit sich selbst findet. Diese Macht ist er [...] nur, indem er dem Negativen ins Angesicht schaut, bei ihm verweilt. Dieses Verweilen ist die Zauberkraft, die es in das Sein umkehrt“, zit. nach Toni Tholen: *Erfahrung und Interpretation. Der Streit zwischen Hermeneutik und Dekonstruktion*. Heidelberg: Winter 1999, S. 2. Anhand dieser Passage interpretiert Toni Tholen den dekonstruktiven Begriff der Erfahrung als den eines „Leben[s]-im-Tod“, siehe ebd.

Die Intelligenz hortet diese Bilder in der Tiefe eines dunklen Schlupfwinkels als Vorrat wie das Wasser in einem nächtlichen* oder bewußtlosen Schacht* – oder vielmehr wie eine wertvolle Ader in der Tiefe des Bergwerks.⁹⁷

Der Schacht also ist der Ort, der den Bildervorrat birgt, von dem die Intelligenz zehrt, wenn sie ihre Innerlichkeit aufhebt, um „in ihrer *eigenen Äußerlichkeit in sich zu sein*“⁹⁸. Diese Veräußerung ist notwendig, da die unmittelbar sinnlichen Eindrücke ansonsten allein im Subjektiven verblieben⁹⁹ und damit außerhalb der Subjektivität schlechterdings bedeutungslos wären.

Hegel gibt an dieser Stelle seiner Philosophie den Bezug zur Empirie, zu dem, was existiert, nicht preis, und somit ist es so merkwürdig wie konsequent, dass die Einbildungskraft als reproduktive noch „in sich selbst eingeschlossen“¹⁰⁰ bleibt. Erst als produktive nämlich überschreitet sie die Innerlichkeit der bloßen Erinnerung, tritt schöpferisch nach außen: setzt Zeichen – und wird darin noch vor der reproduktiven Einbildungskraft zum rätselhaften Grundbegriff der Hegelschen Philosophie:

Halten wir zunächst fest, daß die schöpferischste Produktion des Zeichens sich hier auf eine bloße Äußerung, das heißt auf einen *Ausdruck*, auf eine Veräußerlichung eines inneren Gehaltes beschränkt, mit all dem, was man aus diesem sehr konventionellen Motiv folgern kann. Und doch bewirkt diese phantastische Produktion umgekehrt nichts Geringeres als die *Produktion von Anschauung*. Diese Behauptung könnte skandalös oder unverständlich erscheinen. Sie impliziert tatsächlich die spontane Schöpfung dessen, was erscheint, durch gerade das, was auf diese Weise das Erscheinende wahrnehmen und aufnehmen kann.¹⁰¹

97 Derrida: „Schacht“, S. 101.

98 Es handelt sich hierbei um ein Zitat aus Hegels *Enzyklopädie*, zit. nach Derrida: „Schacht“, S. 100, Hervorhebungen dort, M. P.

99 Siehe Derrida: „Schacht“, S. 100.

100 Derrida: „Schacht“, S. 102.

101 Derrida: „Schacht“, S. 102, Hervorhebungen im Original, M. P.

Die produktive Einbildungskraft ist mithin diejenige Funktionsstelle in Hegels Theorie der Bedeutung, an der das Subjekt, den Selbstbezug der reproduktiven Einbildungskraft transzendierend, sich dadurch äußert, dass es Zeichen gibt. Und es äußert sich, so bleibt radikalisiert hinzuzufügen, indem es den Bezug auf erinnerte Anschauungen, die zu verinnerlichen waren, aufgibt – und diese Anschauungen schlichtweg phantasiert^{102!}

Derrida hütet sich hier, die Frage weiter zu erörtern, inwieweit sich der Bezug der produktiven Einbildungskraft auf die empirische Außenwelt der Anschauungen bei Hegel weiter konkretisiert. Vielmehr konzentriert sich seine Lektüre auf den Prozess der Idealisierung, der der Einbildungskraft schon insofern eng verbunden ist, als mittels dieses Prozesses alles Angesehene verinnerlicht und damit zeichenhaft verfügbar wird.

Die Idealität im allgemeinen ist in Hegelschen Worten die „*Negation* des Reellen, dieses aber zugleich aufbewahrt, virtualiter erhalten, ob es gleich nicht existiert“ (§ 403). Da das Zeichen die Negativität ist, welche die sinnliche Anschauung in die Idealität der Sprache aufhebt, muß es sich in und von einer den Sinnen gegebenen Materie abheben, die sich dafür gewissermaßen anbietet, indem sie der Arbeit der Idealisierung mit einer prädisponierten Widerstandslosigkeit entgegenkommt. Die idealisierende und aufhebende Negativität, die im Zeichen tätig ist, hat immer schon begonnen, die Materie der sinnlichen Wahrnehmung insgesamt zu affizieren.¹⁰³

Die produktive Einbildungskraft hatte sich der reproduktiven als vorgängig erwiesen, da sie genau das erzeugte, was als erinnerte Anschauung überhaupt Inhalt der reproduktiven Einbildungskraft werden konnte. Diese Vorgängigkeit wird von Derrida in der zitierten Passage

102 Allen, die durch das Fegfeuer des radikalen Konstruktivismus gegangen sind, mag dies wie eine kaum noch erwähnenswerte Selbstverständlichkeit erscheinen. Sie ist allerdings gleichermaßen die Paradoxie einer Theorie, die zugleich eine Außenwelt als solche anzunehmen und diese als Phantasieprodukt zu bezeichnen bereit ist.

103 Derrida: „Schacht“, S. 115, Hervorhebung bei Derrida, die Angabe des Paragraphen bezieht sich auf Hegels *Enzyklopädie*, M. P.

dadurch noch einmal deutlicher bestimmt, dass er der Wahrnehmung ihre Unmittelbarkeit nimmt, indem er auf ihre Medialität hinweist: Die im Zeichen tätige Hegelianische Logik der Idealisierung ist nicht nur reproduktiv, sie nimmt nicht nur wahr und auf, was die Außenwelt an Sinneseindrücken darbietet; vielmehr habe „die aufhebende Negativität [...] immer schon begonnen, die Materie der sinnlichen Wahrnehmung insgesamt zu affizieren“¹⁰⁴ – und damit als Idealisierung Wahrnehmung mindestens zu verändern¹⁰⁵. Auch angesichts dessen ist es nicht das Anliegen von Derridas Lektüre, zu klären, inwieweit etwa eine möglicherweise anzunehmende ‚eigentliche‘ Wahrnehmung durch den Prozess der Idealisierung beeinflusst oder gar ‚verfälscht‘ würde. Das weitere Interesse gilt vielmehr der Frage, wie der Idealisierungsprozess selbst bei Hegel genauer konzeptualisiert ist.

Dieser Prozess nimmt seinen Ausgangspunkt wiederum beim Begriff der Einbildungskraft, mittels derer sich durch das Gedächtnis die Produktion der Zeichen sowie auch das Denken vollziehen¹⁰⁶. Es ist eine bekannte These, auf die Derrida nun rekurriert. Sie wird umso häufiger zitiert, seit Derrida sie dekonstruiert hat: die These vom Primat der gesprochenen Rede vor ihrer schriftlichen Aufzeichnung sowie die laut Derrida daraus erwachsenden, weit über diese schlichte Formulierung hinausreichenden Implikationen.

Der Kern der These ist schnell dargelegt: das Privileg oder die Vortrefflichkeit des linguistischen – das heißt phonischen – Systems gegenüber jedem anderen semiotischen System. Es handelt sich also um das Privileg des Sprechens gegenüber der Schrift – und der phonetischen Schrift gegenüber jedem anderen System der Einschreibung, im besonderen gegenüber der hieroglyphischen oder ideographischen, aber auch gegenüber der mathematischen Schrift, gegenüber allen formalen Symbolen, den Algebren, Pasigraphien und sonstigen Projekten vom Leibnizschen

104 Derrida: „Schacht“, S. 115.

105 In der *Grammatologie* schreibt Derrida dazu: „Hegel ist *auch* der Denker der irreduziblen Differenz. Er hat das Denken als ein Zeichen *produzierendes Gedächtnis* wieder zu Ehren gebracht“, siehe Derrida: *Grammatologie*, S. 48, Hervorhebungen im Original, M. P.

106 Siehe Derrida: „Schacht“, S. 112.

Typus, gegenüber all dem, was, wie Leibniz sagte, nicht „auf die Stimme – oder auf das Wort (*vox*) – Bezug zu nehmen“ braucht.¹⁰⁷

Was Derrida an dieser These interessiert, bewegt sich insofern im Rahmen der eingangs dargelegten metaphysikkritischen Absicht, als es ihm darum zu tun ist, den die Wahrheit des Zeichens garantierenden Prozess der Idealisierung in seiner Grundstruktur freizulegen. Hierzu beruft er sich auf ein Theorem Hegels, welches selbst wiederum auf Kant zurückzuführen ist, nämlich die Kraft der Einbildung als eine Funktion, die sich nicht einfach in der Zeit vollzieht, sondern die als verzeitlichendes Vermögen überhaupt erst Erkenntnis erzeugt.

Kant hatte die Einbildungskraft in der *Kritik der reinen Vernunft* in ihrer transzendentalen Funktion dahingehend charakterisiert, dass durch sie jegliche Erkenntnis *a priori* als zeitliche bestimmt sei¹⁰⁸. Den äußeren, auf den empirischen Raum ausgerichteten Sinnen war mithin der innere Sinn, in dem sich die Zeit ausdrückte, insofern vorausgesetzt, als erst in dessen Bestimmung gültige Begriffsbildungen denkbar wurden. An diese Präferenz der Anschauungsform der Zeit vor derjenigen des Raums knüpft Hegel an, wenn er die in der Einbildungskraft bereits inaugurierte Bewegung der negierenden Dialektik als Negation der empirisch-sinnlichen Räumlichkeit des Zeichens beschreibt, in dessen Zeitlichkeit wiederum eine absolute Nähe zur Wahrheit liege. Die Zeitlichkeit nämlich integriert von Beginn an die dem Raum inhärierende Bedeutung:

Warum ist das Dasein in der Zeit die *wahrhaftere* Gestalt der Anschauung, wie sie im Zeichen aufgehoben werden kann? Weil die Zeit die Aufhebung – das heißt in Hegelschen Ausdrücken die Wahrheit, das Wesen als Gewesenheit – des Raumes ist. Die Zeit, das ist der wahre essentielle, gewesene Raum, wie er gedacht, das heißt aufgehoben wurde. *Das, was der Raum bedeutet haben wird, ist die Zeit.*¹⁰⁹

107 Derrida: „Schacht“, S. 112, Hervorhebung bei Derrida, M.P.

108 Siehe Kant: *Kritik der reinen Vernunft* I, S. 147–152.

109 Derrida: „Schacht“, S. 113. Hervorhebungen im Original, M.P.

Bleibt der Anschauungsmodus zu erläutern, in dem für Hegel die wahrheitsgarantierende Kraft der so verstandenen Zeitlichkeit in ihrer reinsten Form zum Ausdruck kommt. Es sei die im Hinblick auf das Zeichen zu ziehende Schlussfolgerung, dass „der Inhalt der sinnlichen Anschauung (der Signifikant)“ zurückzutreten habe vor der „Bedeutung“, vor der bezeichneten Idealität“. Nachrangig bezüglich der Bedeutung „bewahrt“ er dennoch zugleich diese und sich selbst; „und einzig in der Zeit – oder eher *wie* die Zeit selbst – kann diese Aufhebung Durchlaß finden, sich vollziehen“¹¹⁰.

Als das Medium, in dem sich die Logik des Zeichens als bedeutungsvolles Vergehen der Zeit am prägnantesten realisiert, identifiziert Hegel nun den Ton. Für Hegels Logik der Aufhebung ist es dabei entscheidend, dass man im Ton nicht nur hört, wie die Zeit vergeht, sondern dass sich darin gleichermaßen der Selbstbezug der Subjektivität garantiert, oder, um es in Derridas, Hegel gleichsam nachempfundenen, Worten zu formulieren:

Welche der signifikanten Substanzen (das, was die Glossematisten die „Substanz des Ausdrucks“ nennen) ist nun am besten geeignet, sich wie die Zeit selbst zu vollziehen? Es ist der *Ton*, der seiner Natürlichkeit entbundene, aus ihr aufgehobene und an die Beziehung-auf-sich des Geistes, der Psyche als sich selbst affizierendes Subjekt für sich gebundene, der *beseelte*, der phonische Ton, die Stimme (*Ton**).¹¹¹

Während der in der Produktion der Anschauungen privilegierte, ideale Gesichtssinn zugunsten des Hörsinns aufgehoben wird¹¹², affiziert sich das Subjekt im idealisierenden Ton der Stimme¹¹³ dadurch als es

110 Alle Zitate Derrida: „Schacht“, S. 113, Hervorhebungen im Original, M.P.

111 Derrida: „Schacht“, S. 114, Hervorhebungen im Original, M.P.

112 Siehe Derrida: „Schacht“, S. 116–118.

113 „Dieser teleologische Begriff des Klanges als eine Bewegung der Idealisierung, eine *Aufhebung** der natürlichen Äußerlichkeit, Aufhebung des Sichtbaren im Hörbaren, ist im Verein mit der ganzen Naturphilosophie die grundlegende Voraussetzung der Hegelschen Interpretation der Sprache, insbesondere des als materiell bezeichneten Teils des Sprachsystems der Lexikologie.“ Derrida: „Schacht“, S. 117, Hervorhebung im Original, M.P.

selbst, dass es für es selbst den Bezug auf es selbst garantiert, indem es sich im Sprechen selbst vernimmt.

An dieser Stelle deutet sich erneut die Nähe zu Derridas Husserl-Lektüre an, und es ist bemerkenswert, dass sich diese Nähe hinsichtlich der Differenz zwischen einem Innen sowie einem Außen kundgibt, ohne die die Funktionsweise der Einbildung als Zeichen erzeugende Kraft schlechterdings nicht zu beschreiben sein würde. Wie Derrida hinsichtlich des Tons der Stimme, die sich als natürliche aufhebt, geltend macht, ist

diese phonische Beziehung zwischen dem Sinnlichen und dem Intelligiblen, dem Realen und dem Idealen und so weiter hier als Beziehung der Expressivität zwischen einem Inneren und einem Äußeren bestimmt. Die Tonsprache, das Sprechen, trägt das Innere nach außen, läßt es jedoch dort nicht einfach – etwa wie eine Schrift – zurück. Indem sie das Innere gerade im Akt des Äußerns in sich zurückhält, ist sie par excellence das, was der inneren Repräsentation die Existenz, das Dasein* verleiht und die Existenz des Begriffs (des Signifikats) begründet. Aber insofern sie das in der sinnlich-räumlichen Anschauung gegebene *Dasein** verinnerlicht und temporalisiert, erhöht die Sprache damit auch die Existenz selbst, hebt sie in ihrer Wahrheit auf und bewirkt dadurch eine Art Aufstieg im Dasein (*promotion de présence*). Sie läßt die sinnliche Existenz zur Existenz der Vorstellung, zur intellektuellen Existenz, zur Existenz des Begriffs übergehen.¹¹⁴

Die Ausdrücklichkeit, um die es geht, ist also nicht einfach ein Nach-außen-Gehen der Stimme. Indem diese sich ausdrückt, bleibt sie vielmehr zugleich absolut bei sich, und darin wiederum äußere sich die paradigmatische Form des Denkens: gleichsam sein Ideal¹¹⁵. Die verzeitlichende Dynamik des Sprechens liegt so nicht im Min-

114 Derrida: „Schacht“, S. 114, Hervorhebungen im Original, M.P.

115 Inwieweit sich dieses Ideal des Denkens mit einer Form der „souveränen Kommunikation“ verbinden lässt, hat Derrida in Auseinandersetzung mit Hegel und Bataille diskutiert, siehe dazu Jacques Derrida: „Von der beschränkten zur allgemeinen Ökonomie. Ein rückhaltloser Hegelianismus“, in: ders.: *Die Schrift und die Differenz*, S. 380–421, hier S. 404.

desten schlichtweg in dessen tönender Lautmasse, sondern vielmehr darin, dass jede empirische Realität, jedes Dasein, jede Existenz zur *idealisierten* Existenz, und das heißt: zur intellektuellen Existenz des Begriffs aufgehoben wird. Damit also wäre Derridas Hegel gleichsam zu sich selbst gekommen. Wir sehen ihm zu, wie er sich im Sprechen vernimmt. Auf welche Weise lässt sich nun Derridas Husserl-Lektüre ins Spiel bringen? Und vor allem: Inwiefern ändern sich dadurch die Vorzeichen?

2.2 Wechselrede und Schrift (Husserl)

Schon der Titel *Die Stimme und das Phänomen* rührt an den Kern der transzendentalen, Bedeutung stiftenden Subjektivität, wie sie von Edmund Husserl in seiner Phänomenologie beschrieben wurde. Während sich nach Derrida nämlich in der Idealität der Stimme für Husserl die Gegenwärtigkeit eines Gegenstandes als potenziell jederzeit wiederholbar¹¹⁶ erweist, ist die Phänomenalität des dem Bewusstsein gegenwärtigen Gegenstandes gerade durch die Stimme begründet, die, in bedeutenden Akten, die Möglichkeit einer identifizierenden Idealisierung dieses Gegenstandes artikuliert. Die Stimme ist mithin nicht nur Medium der Idealisierung – durch die sich die mindestens partiell identische Wiederholbarkeit von Gegenständlichkeiten garantiert –, sondern gleichermaßen Begründungsinstanz.

116 Da sie diese Wiederholbarkeit begründet, ist der Prozess der Idealisierung sowie der Begriff der Idealität für die vorliegende Untersuchung so interessant. Vgl. dazu auch Thomas Rentsch: *Philosophie des 20. Jahrhunderts. Von Husserl bis Derrida*. München: Beck 2014, S. 113ff.: „Der Ansatz von Jacques Derrida (1930–2004) argumentiert auf sehr anspruchsvollem hermeneutischem Niveau“, und weiter resümiert Rentsch einige Seiten später: „Indem wir den Sinn eines Textes zu verstehen versuchen, *wiederholen* wir den sich uns in den *Zeichen* der Schrift zeigenden Sinn gemäß unserem Verständnis“, S. 115, Hervorhebungen im Original, M. P. Während die vorliegende Untersuchung, ähnlich wie Thomas Rentsch und andere, den phänomenologischen Ursprung der Dekonstruktion akzentuiert, wählt Susanne Lüdemann in ihrer Einführung mit guten Gründen die Philosophie Martin Heideggers als Ausgangspunkt, siehe Lüdemann: *Derrida*, S. 22 sowie S. 23ff. Anschließend erörtert die Autorin Derridas Verhältnis zu Nietzsche und Freud.

Zugleich aber ist Husserls Phänomenologie laut Derrida gerade durch die Stimme mit dem Problem der Sprache konfrontiert, das die Philosophie einer reinen Gegenständlichkeit, als die die Phänomenologie ursprünglich angetreten war, zumindest stört: Edmund Husserl hat,

wie wir sehen werden, eine originär stillschweigende, „vorausdrückliche“ Schicht des Erlebnisses aufrechterhalten wollen. Doch da die Möglichkeit, ideale Gegenstände zu konstituieren, zum Wesen des Bewusstseins gehört, und da diese idealen Gegenstände geschichtliche Erzeugnisse sind und nur dank Akten des Erzeugens oder Meinens erscheinen, wird es immer schwieriger werden, das Element des Bewusstseins und das Element der Sprache zu unterscheiden. Wird nun aber nicht gerade ihre Ununterscheidbarkeit die Nicht-Gegenwärtigkeit und die Differenz (die Vermitteltheit, das Zeichen, die Verweisung usw.) ins Herz der Selbstgegenwärtigkeit einführen?¹¹⁷

Die Nähe zur im vorigen Absatz dargelegten Hegel-Lektüre Derridas ist augenfällig. Neben dem zentralen Begriff der Idealisierung ist es unter anderem „die Vermitteltheit, das Zeichen“, die Derrida schon im „Herz[en] der Selbstgegenwärtigkeit“ am Werk vermutet. Bei Hegel war es der Begriff der Einbildungskraft, an dem sich das Paradox erwies, dass die Welt der Anschauungen in einem gleichwohl äußerlichen Akt der idealisierenden Internalisierung sowohl rezipiert als auch zeichenhaft produziert wurde. Husserls Begriff der „lebendigen Stimme“ liegt dem insofern nahe, als das phänomenologische Bewusstsein „nichts anderes [ist] als die Möglichkeit der lebendigen Stimme“¹¹⁸. Denn diese Stimme begründet Husserls Phänomenologie der Gegenwärtigkeit und fungiert zugleich als Medium der Idealisie-

117 Derrida: *Stimme*, S. 25. Rekonstruktionen von Derridas Dekonstruktion der Phänomenologie Edmund Husserls in *Die Stimme und das Phänomen* gibt es in der einschlägigen Sekundärliteratur zuhauf, siehe nur Dreisholtkamp: *Derrida*, S. 24–122 sowie Doyon: *Der transzendente Anspruch*, S. 87–134, und darin auf S. 107ff. den §7.B. „Die Idealität der Bedeutung und die quasi transzendente Macht der Wiederholung“. Innerhalb neuerer Formen phänomenologischen Denkens in Frankreich verorten Jacques Derridas Dekonstruktion Hans-Dieter Gondek und László Tengelyi in dies.: *Neue Phänomenologie*, S. 392–411.

118 Derrida: *Stimme*, S. 25.

rung; so bricht sich in ihr mit dem Sprachproblem die Frage Bahn, ob in der Sprache der vom Bewusstsein konstituierte Gegenstand mittels Sprache als bedeutender bloß repräsentiert, gleichsam nachgebildet, oder aber durch Sprache *präsentiert und mithin produziert* wird¹¹⁹.

In der oben erörterten Hegel-Lektüre hatte sich Derridas Argumentation insbesondere gegen eine Teleologie gewandt, die darauf abzielte, die dialektisch operierende Vernunft als Weltgeist zu sich selbst kommen zu lassen¹²⁰. In der Husserl-Lektüre hingegen gilt der dekonstruktive Blick einer Teleologie der Gegenständlichkeit, in der der Gegenstand dem Bewusstsein qua phänomenologischer Stimme schließlich als absolut gegenwärtig (re)präsentiert wird. Um diese genuin Husserlsche Teleologie zu dekonstruieren, konzentriert sich Derridas Lektüre, wie es auch schon im Hinblick auf Hegels Dialektik der Fall war, auf den in der betreffenden Teleologie virulenten Zeichenbegriff. Derrida setzt in seiner Dekonstruktion von Husserls Phänomenologie bei den sie tragenden, grundlegenden Unterscheidungen an, zuvorderst derjenigen, die das Zeichen bei Husserl selbst noch einmal in Ausdrücke und Anzeichen spaltet¹²¹. Dabei stellt sich das folgende Ausgangsproblem, das sich in ähnlicher Weise schon nach Derridas an Hegel gerichteter Frage „Was ist die Einbildungskraft?“ formulieren ließ: Das Zeichen ist eine Verweisungsstruktur, eine Für-etwas-Relation. Nach

119 Auch diese Fragestellung kann wenig überraschen, wenn man im Gefolge des *linguistic turn* die „etwas überholte Sprachauffassung“ der Phänomenologie nicht teilt, siehe dazu etwa Terry Eagleton: *Einführung in die Literaturtheorie*. 4., erweiterte und aktualisierte Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler 1997, S. 19ff., hier S. 24. Zu einer Kritik des phänomenologischen Sprachkonzepts von Edmund Husserl siehe überdies ausführlicher Ernst Tugendhat: *Vorlesungen zur Einführung in die sprachanalytische Philosophie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, S. 143–175. Zu einer Kritik von Tugendhats Kritik siehe Gianfranco Soldati: „Bedeutungen und Gegenständlichkeiten. Zu Tugendhats sprachanalytischer Kritik von Husserls früher Phänomenologie“, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 3 (1996), S. 410–441.

120 Man kann die gegen Hegel arbeitende Spur der Dekonstruktion sogar als eine ihrer entscheidenden Komponenten bezeichnen, siehe dazu bspw. Peter Engelmann: „Einführung. Postmoderne und Dekonstruktion. Zwei Stichwörter zur zeitgenössischen Philosophie“, in: ders. (Hg.): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam 1990, S. 5–32, hier S. 18–32; siehe außerdem grundlegend Rodolphe Gasché: *The tain of the mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection*. Cambridge / MA: Harvard University Press 1986.

121 Siehe dazu und zum Folgenden Derrida: *Stimme*, S. 28ff.

dieser Struktur im Allgemeinen jedoch lässt sich deswegen nicht einfach in Form einer ‚Was-ist‘-Frage fragen, weil man durch diese das Zeichen mit allen argumentativen Konsequenzen einer Ontologie der Wahrheit unterstellte, die das phänomenologische Interesse an deren transzendentalen Konstitutionsbedingungen von vornherein systematisch verfehlen würde¹²². Zudem bliebe ausgeblendet, dass die Frage nach dem Zeichen notwendigerweise nur zeichenhaft beantwortet werden kann, sodass die Frage nach dem Was des Zeichens wiederum bloß zeichenhaft verschoben würde, indem sich in der Antwort gerade jene Verweisungsstruktur wiederholte und in ihrer Funktionalität bloß vorausgesetzt würde, die doch eigentlich hätte hinterfragt und erläutert werden sollen. Derrida stellt demgegenüber, wenn auch in seinen Formulierungen durchaus vorsichtig, eine Situation heraus, in der das Zeichen auch noch die ‚Was-ist‘-Frage nach ihm selbst allererst hervorbringt¹²³.

Geradezu in idealtypischer Form erhellt Derrida dieses Problem durch eine dekonstruktive Lektüre¹²⁴, die noch die zu dekonstruierende, interne Basisdifferenz des zu lesenden Textes aus ihr selbst heraus erläutert – und eben nicht bereits von vornherein ein Interesse an diesem Text zeigt, das sich nicht aus seiner ganz eigenen Systematik rechtfertigen ließe. So rekonstruiert Derrida die für das Zeichen nach Husserl maßgebliche Differenz zwischen Anzeichen und Ausdruck allererst durch den Begriff der Bedeutung. Nur der Ausdruck sei, so Husserl, ein bedeutendes Zeichen, das Anzeichen hingegen entbehre per se sowohl der Bedeutung als auch des Sinnes¹²⁵, es bildet den materiellen Träger

122 Derrida: *Stimme*, S. 36–39.

123 Siehe dazu Derrida: *Stimme*, S. 35–39.

124 Zu diesem typischen Verfahren der Dekonstruktion siehe Gasché: *The tain of the mirror*, S. 163–176, hier insbes. S. 171: „The phase of reversal of the hierarchy of predicates or concepts is only the first step; the second step consists of what is called a reinscription, displacement, or reconstruction. This second phase is necessary because the first operates solely within the conceptuality of the system to be deconstructed.“

125 Zum Übersetzungsproblem, das diese Definition mit sich bringt, siehe Derrida: *Stimme*, S. 28f.: „Es kann dem Wesen nach kein Zeichen ohne Signifikation, keinen Signifikanten ohne Signifikat geben. Deshalb läuft die traditionelle Übersetzung von *Bedeutung** durch *signification* – sosehr sie auch bestätigt und beinahe unvermeidlich ist – Gefahr, Husserls gesamten Text zu verwirren und ihn in seiner durchgängigen Intention un-

erst noch zu konstituierender Ausdrücke. Als sprachliches Zeichen entfaltet der Ausdruck seine Bedeutungsfunktion in der intentionalen Bezugnahme auf einen Gegenstand¹²⁶. In dieser Beziehung hat sich der Ausdruck immer schon von der Sache, die er bezeichnet, differenziert, er hat sich aber zugleich auf sie hin selbst überschritten. Mittels der Akte des Ausdrückens stiftet die Subjektivität in der doppelten Weise Bedeutung, dass das ausdrückende Subjekt einerseits eine Intention kundgibt und andererseits Zeichen setzt, in denen und mittels derer diese Intention überhaupt kundgegeben werden kann:

Man könnte [...] vielleicht, ohne Husserls Intention zu überziehen, *bedeuten** durch *vouloir-dire* definieren, wenn nicht gar übersetzen, und zwar sowohl in dem Sinne, wie ein Subjekt, das spricht, um sich, wie Husserl sagt, „über etwas zu äußern“, damit etwas *bedeutet, meint, sagen will* (*veut dire*), als auch in dem Sinne, wie ein Ausdruck etwas *bedeutet, meint, besagt* (*veut dire*); und man könnte versichert sein, daß die *Bedeutung** stets *das* ist, *was* jemand oder *was* eine Rede *bedeutet, meint, sagen will*: Es ist immer der Sinn einer Rede, ein diskursiver Gehalt.¹²⁷

verständlich zu machen und im weiteren auch alles das unverständlich zu machen, was von diesen ersten ‚wesentlichen Unterscheidungen‘ abhängen wird. [...] Man kann auf deutsch über den Ausdruck als *bedeutsames Zeichen** sprechen, was Husserl tut; aber man kann nicht ohne Redundanz *bedeutsames Zeichen** durch *signe signifiant* übersetzen, denn das ließe gegen die Evidenz und gegen die Intention Husserls die Vorstellung zu, es könnte auch nicht-signifizierende Zeichen geben“, Hervorhebungen im Original, M. P.

126 Siehe zum Begriff der Intentionalität auch Jacques Derrida: *Die Phänomenologie und die Schließung der Metaphysik. Eine Einführung in Husserls Denken. Mit einer Auswahl aus seinen Schriften*. Hg. von Marcus Coelen. Zürich: diaphanes 2011, S. 57–59. In dieser Publikation finden sich prägnante Einträge auch zu Begriffen und Themen wie „Der allgemeine Gegenstand und die Idealität der Bedeutung“ oder „Die transzendente Intersubjektivität“. Einen unverzichtbaren Überblick zur Philosophie Edmund Husserls bietet Hans-Helmuth Gander (Hg.): *Husserl-Lexikon*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2009.

127 Derrida: *Stimme*, S. 29f., Hervorhebungen im Original, M. P. Die Rede vom „*vouloir-dire*“ findet sich in zahlreichen Texten Derridas, u. a. in ders.: „Implikationen. Gespräch mit Henri Ronsse“, in: ders.: *Positionen. Gespräche mit Henri Ronsse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*. Hg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen 1986, S. 33–51, hier S. 49ff.

Allerdings soll sich laut Husserls Phänomenologie im Ausdruck darüber hinaus die Sphäre einer reinen Ausdrücklichkeit garantieren lassen – die die „Idealität einer *Bedeutung*“¹²⁸ unterstelle –, von der aus eine reinlogische Grammatik entwickelt werden kann; in ihr repräsentiert sich eine Gegenständlichkeit, die durch das Verfahren einer transzendentalen Reduktion in ihren Konstitutionsbedingungen erhellt wurde. Und um im Rahmen seiner Zeichenlogik die besagte Ausdrücklichkeit als solche zu isolieren und dadurch ihre Reinheit zu garantieren, ist Husserl gezwungen, von der faktischen Realität der mündlichen Rede zu abstrahieren. Denn beide Formen des Zeichens sind in der Rede stets miteinander verflochten. Jedes ausdrückende Sprechen ist notwendigerweise in einen Anzeigevorgang eingeflochten, wobei nicht das Umgekehrte gelten soll. Insofern wäre es nicht von vornherein abwegig, die expressive Funktion der Sprache zu einer Art der Anzeige zu erklären, wodurch das Sprechen, um dieses Problem zuzuspitzen, „nur eine Form der Geste“¹²⁹ wäre. Genau dem aber widerspricht Husserl und somit ist er einerseits gezwungen, den Nachweis zu führen, dass die Sphäre der Ausdrücklichkeit von derjenigen der Anzeichen funktional eindeutig unterscheidbar ist. Andererseits muss er von der konkreten Wechselrede abstrahieren und darüber hinaus zeigen, dass eine „phänomenologische Situation“¹³⁰ auffindbar ist, in der der Ausdruck ausdrückt, ohne auf einen Anzeigevorgang angewiesen zu sein.

128 Derrida: *Stimme*, S. 29, Hervorhebung im Original, M. P. Siehe zu dieser begrifflichen Konstellation auch Jacques Derrida: „Die Form und das Bedeuten. Bemerkungen zur Phänomenologie der Sprache“, in: ders.: *Randgänge*, S. 177–194, hier S. 179–188, die als ergänzender Kommentar zu *Die Stimme und das Phänomen* anhand des Begriffs der Form gelesen werden können.

129 Derrida: *Stimme*, S. 33. Die Nietzscheanisch-Freudsche Linie in Derridas Texten kann man m. E. in diesem Sinne durchaus als ‚gestisches Schreiben‘ charakterisieren, das die ‚apollinische‘, phänomenologisch geprägte Vorstellung einer auf Verständigung hin orientierten Kommunikation von vornherein systematisch zu unterlaufen versucht. Alexander García Düttmann hat diesbezüglich vom „*Nichts einer Geste des Denkens*“ gesprochen, mit der Derrida die Philosophie herausfordere, siehe ders.: „Dichtung und Wahrheit der Dekonstruktion“, in: Kern, Menke: *Philosophie der Dekonstruktion*, S. 72–79, hier S. 79, Hervorhebungen im Original, M. P.

130 Derrida: *Stimme*, S. 34. Peter Völkner spricht in diesem Zusammenhang von „Husserls Strategie einer Immunisierung des ‚intentionalen Bewußtseins‘“, siehe ders.: *Derrida und Husserl*, S. 50.

Da diese Angewiesenheit allerdings für jedes mitteilende Sprechen gilt, ist es nur konsequent, einen Bereich reiner Ausdrücklichkeit dort zu suchen, wo die Annahme eines Sprechens erlaubt scheint, das deswegen keine Rede ist, weil es nichts mitteilt¹³¹. Nur ausdrückende Ausdrücke wären demnach da möglich, wo Kommunikation als Mitteilungsgeschehen nicht stattfindet und dem Bewusstsein letztlich Zeichen nicht nötig wären, um in Kommunikation mit sich selbst zu treten. Es wäre dies freilich insofern eine paradoxe Kommunikation, als sich in ihr zwar in Ausdrücken Bedeutung manifestiert, aber dennoch nichts mitgeteilt werden, sondern allenfalls eine Gegenständlichkeit als solche in ihrer Ausdrücklichkeit erscheinen soll. Doch inwiefern lässt sich die Rede einer kommunikationslosen Kommunikation im Innersten von Husserls Phänomenologie überhaupt legitimieren? Husserl selbst schließlich konzidiert zwar, dass die dem Ausdruck ursprüngliche Funktion die der Mitteilung sei¹³². Doch trete die Ausdrücklichkeit des Ausdrucks gerade dann hervor, wenn er nicht(s) mehr mitteile. Warum also lässt sich dennoch behaupten, dass auch und gerade der postulierte reine Ausdruck mindestens Kommunikabilität impliziere und mehr noch: bereits selbst als Medium der Mitteilung funktioniere¹³³?

Um diese Frage zu beantworten, ist es notwendig, zuerst Husserls Argumente nachzuzeichnen, die begründen sollen, warum (sich) das Subjekt in der Einsamkeit des inneren Monologs nicht(s) mitteilt¹³⁴.

131 Husserls Anliegen wird genauer verständlich auch durch folgende Ausführungen von Uwe Dreisholtkamp: „Husserl weiß, daß wir in Sprache denken – und jeder Versuch, ihn hierüber belehren zu wollen, offenbarte nur eine Unkenntnis schon der frühesten Phänomenologie, wie sie etwa in den *Logischen Untersuchungen* entwickelt wird. Daß wir in Sprache denken, hindert ihn aber – wie wir sehen – gerade *nicht* daran, diese Sprache in Abhängigkeit von einer Aktivität zu situieren, die zwar *real* immer nur zusammen mit Sprache vorkommt, *ihrem Sinn nach* aber etwas radikal Verschiedenes und Unabhängiges ist. Wir *erleben* zwar die *Wortvorstellung*, also die Repräsentanz des gesprochenen oder geschriebenen Wortes im Bewußtsein, jedoch *leben* wir nur im Vollzug der Bedeutung, zu deren Konstitution uns das entsprechende Wort aktiviert“, Dreisholtkamp: *Derrida*, S. 69, Hervorhebungen im Original, M. P.

132 Siehe Derrida: *Stimme*, S. 53.

133 Die Frage stellt sich umso dringlicher, wenn man bedenkt, dass auch Derrida selbst Husserl zugestanden hat, dass ihm die strenge Trennung von Ausdrücklichkeit und Kommunikativität geglückt sei. Siehe dazu Derrida: „Signatur“, S. 31.

134 Zu einer kürzeren Rekonstruktion des Folgenden vgl. Michael Wetzel: *Derrida*. Stuttgart: Reclam 2010, S. 18–25. Einen sehr klar formulierten Leitfadens zur Lektüre bietet Völkner: *Husserl und Derrida*, S. 43–68.

Zwei Arten von Argumenten seien es, so Derrida, auf die Husserl sich bezieht: Erstens teile sich das Subjekt in der inneren Rede nicht tatsächlich etwas mit, es stelle sich dies allenfalls vor:

In der inneren Rede teile ich mir selbst nichts mit. Ich zeige mir nichts an. Ich kann mir allerhöchstens vorstellen (*imaginer*), daß ich dies tue, ich kann einzig mich mir selbst vorstellen (*représenter*) als mir selbst etwas kundtuend. Das ist dann aber bloß eine *Vorstellung* und eine *Phantasie* (*imagination*).¹³⁵

Zweitens sei eine Anzeige für das Subjekt selbst zwecklos, da ihm, was es erlebt, unmittelbar transparent ist:

[D]ie Mitteilung von sich an sich [...] kann nicht stattfinden, weil sie keinen Sinn hätte; und sie hätte keinen Sinn, weil sie *keinen Zweck* hätte. Das Dasein psychischer Akte muß nicht angezeigt werden [...], weil sie dem Subjekt im gegenwärtigen Augenblick unmittelbar gegenwärtig ist [sic!].¹³⁶

Die Art und Weise, wie Derrida nun diese beiden Argumente kritisiert, ist erneut idealtypisch für die Dekonstruktion, da sie Husserls Argumente nicht mittels einer ihnen äußerlichen Alternative zu entkräften versucht. Die Dekonstruktion wendet Husserls eigene Argumente gegen diese selbst, indem sie aus ihren Selbstwidersprüchen Argumente gegen Husserls Position entwickelt, ohne deren Aporien dadurch auflösen zu können.

¹³⁵ Derrida: *Stimme*, S. 67, Hervorhebungen im Original, M.P.

¹³⁶ Derrida: *Stimme*, S. 67, Hervorhebungen im Original, M.P. Zu den Operationen des Bewusstseins, die die Phänomenologie für diesen Problemkomplex voraussetzt, siehe Klaus Held: „Einleitung“, in: Edmund Husserl: *Die phänomenologische Methode. Ausgewählte Texte I*. Hg. von Klaus Held. Durchgesehene und bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart: Reclam 1998, S. 5–51, hier S. 22–51. Zu einer differenztheoretischen Reformulierung der Theorie des Bewusstseins siehe in Oliver Jahraus: *Literatur als Medium. Sinnkonstitution und Subjekterfahrung zwischen Bewußtsein und Kommunikation*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2003 das Kapitel 6.6 „Die dekonstruktivistische Schriftkritik von Derrida“, S. 413–427, und darin insbes. die S. 419–427.

Hinsichtlich des ersten Arguments äußert Derrida den Verdacht, Husserl wende eine grundlegende Differenz auf die Sprache an, die nämlich zwischen „Realität und Repräsentation“¹³⁷, und er tue dies dadurch, dass er für die bloß vorgestellte Mitteilung unterstelle, dass sie sich substantiell von der wirklichen Mitteilung unterscheide, indem die erstere eine Mitteilung nur innerhalb der Ordnung der Repräsentation, oder genauer gesagt: eben der Vorstellung sei. Die von Derrida inszenierte Wendung Husserls gegen sich selbst vollzieht sich in zwei Schritten: Zuerst bestreitet Derrida die Möglichkeit, dass in der Sprache strikt zwischen Realität und Repräsentation unterschieden werden könne. Anschließend gliedert er Husserls Philosophie der Geschichte der Metaphysik ein, als deren nachdrücklichsten Verfechter Derrida neben Husserl, wie oben dargelegt, Hegel identifiziert hatte.

Zunächst tritt Derrida einen Schritt zurück, um zu fragen, was geschieht, wenn man von Worten Gebrauch macht – und zwar noch bevor man fragt, ob dies nun zum Zweck der Mitteilung passiere oder nicht. Worte verwenden heißt laut Derrida Zeichen benutzen. Und dies wiederum impliziere den Vollzug einer „Wiederholungsstruktur“¹³⁸, da jedes Zeichen völlig unabhängig von seiner jeweiligen konkret-empirischen Ausprägung wiedererkennbar sein muss, um als Zeichen funktionieren zu können. Wiedererkennbar ist die formale Identität des Zeichens, diese aber ist eine ideale, und diese Idealität wiederum impliziere

notwendigerweise eine Repräsentation: als *Vorstellung**, als Ort der Idealität im allgemeinen, als *Vergegenwärtigung**, als Möglichkeit der reproduzierenden Wiederholung im allgemeinen und als *Repräsentation**, insofern jedes signifikante Ereignis Ersatz (ebenso für das Signifikat wie für die ideale Form des Signifikanten) ist. Insofern diese repräsentative Struktur die Bedeutung (*signification*) selbst ist, kann ich nicht zu einer „wirklichen“ Rede ansetzen, ohne daß ich nicht originär in eine endlose Repräsentativität eingebunden bin.¹³⁹

137 Derrida: *Stimme*, S. 68.

138 Derrida: *Stimme*, S. 69.

139 Derrida: *Stimme*, S. 70, Hervorhebungen im Original, M. P.

Alles konzentriert sich in dem Nachweis, dass Husserls Argumentation nur möglicherweise in dem Moment zu plausibilisieren wäre, in dem man ihr zugestände, dass die Sekundarität des Zeichens nach jeder durch es repräsentierten Gegenwärtigkeit legitimierbar wäre¹⁴⁰. Doch wenn jeder Zeichengebrauch nicht nur auf Idealität(en) angewiesen ist, sondern damit auch in Strukturen der Repräsentation eingebunden bleibt, verliert die Unterscheidung zwischen wirklicher und bloß vorgestellter Rede ihre Funktion für Husserls Argument, da die durch Zeichenstrukturen erst inaugurierte Bedeutung der Unterscheidung vorausgeht, die die Zeichenlosigkeit jener inneren Rede belegen sollte, der gegenüber die wirkliche und stets auch anzeigende Rede gleichsam als uneigentlich und nachrangig zu gelten habe.

Paradox ist schon die Struktur dieses ‚Telos‘, das Zeichen in der Gegenwärtigkeit des gegenwärtigen Gegenstandes auszulöschen, und fragwürdig damit die Legitimierbarkeit des Husserlschen Unterfangens, über das die metaphysische Struktur des Zeichens allerdings hinausreicht:

Wenn nun behauptet wird, wie wir das gerade getan haben, im Zeichen *finde die Differenz* zwischen Realität und Repräsentation usw. *nicht statt*, so läuft das auf die Behauptung hinaus, die Geste, welche diese Differenz bestätigt, sei die eigentliche Auslöschung des Zeichens. Doch läßt sich die Eigenart des Zeichens auf zweierlei Art auslöschen, und auf die Instabilität all dieser Bewegungen ist achtzugeben. Sie gehen in der Tat sehr schnell und sehr subtil ineinander über. Man kann das Zeichen in der klassischen Art einer Philosophie der Anschauung und der Gegenwart auslöschen. Diese löscht das Zeichen aus, indem sie es ableitet, indem sie die Reproduktion und die Repräsentation dadurch annulliert, daß sie diese zu der Modifikation macht, die zu einer schlichten Gegenwärtigkeit unvermutet hinzutritt. Doch da eine derartige Philosophie – und in Wahrheit *die* Philosophie und die Geschichte des Abendlandes – so den Zeichenbegriff selbst konstituiert und begründet hat, ist dieser von seinem Ursprung

¹⁴⁰ Eine Aufstellung unterschiedlicher Klassen von Zeichen bietet Dieter Mersch in ders.: „Einleitung“, in: ders. (Hg.): *Zeichen über Zeichen. Texte zur Semiotik von Peirce bis Eco und Derrida*. München: dtv 1998, S. 9–36, hier S. 9–13.

an und in seinem Sinninnersten von diesem Willen zur Ableitung oder Auslöschung geprägt. *Infolgedessen ist die gegen die klassische Metaphysik gerichtete Wiederherstellung der Eigenart und des nicht-abgeleiteten Charakters des Zeichens aufgrund eines sichtlichen Paradoxons genauso die Auslöschung eines Zeichenbegriffs, dessen ganze Geschichte und ganzer Sinn dem Abenteuer der Metaphysik der Gegenwärtigkeit zugehören.*¹⁴¹

Einerseits also konstatiert Derrida den Willen, der in der Metaphysik des Zeichens dessen Auslöschung gewissermaßen vorprogrammiert sehen möchte. Andererseits ist gerade die Dekonstruktion dieser nur vorläufigen Struktur des Zeichens ebenso die Auslöschung genau jenes Zeichen-Begriffs, der sich der Metaphysik der Gegenwärtigkeit verdankt. Die Dekonstruktion ist also im Innern dieser Metaphysik am Werk und beide sind wechselseitig aufeinander verwiesen. Indem beide Formen der Auslöschung, instabil ineinander übergehend, oszillierend miteinander verschmelzen, zeigt sich auch, in der Lektüre Derridas, die Dekonstruktion als Moment ebenjener Metaphysik, die, vielleicht, von Beginn an, dekonstruiert werden will.

„Was ist ein Zeichen?“, „Was ist die Einbildungskraft?“ – Im Rückbezug auf Derridas oben rekonstruierte Hegel-Lektüre schließen sich hier an diese bereits als problematisch markierten Fragen jene autoreflexiven Fragen an, von denen Derrida an den Grenzen des Hegelschen Diskurses behauptete, sie verlören ihre Relevanz: „Was bedeutet die Bedeutung?“ und „Was meint das Meinen?“ Hegels wie Husserls Philosophie partizipieren, nach Derrida, an einer Metaphysik der Gegenwärtigkeit, deren Implikationen für eine Theorie der Bedeutung in dem Moment offen zutage treten, in dem die dieser Metaphysik eingeschriebene Logik des Zeichens in ihrer oben dargelegten paradoxalen Selbstwidersprüchlichkeit enthüllt wird. Die Ontologie der Wahrheit, die auch von der Präsenzmetaphysik der Phänomenologien impliziert wird, sieht sich dann nämlich durch die Dekonstruktion des Zeichens insofern durchkreuzt, als diese Dekonstruktion an dem Punkt, an dem

¹⁴¹ Derrida: *Stimme*, S. 71f. Hervorhebungen im Original sowie, am Ende des Zitats, von mir, M.P.

die Bedeutung innerhalb jener Metaphysik gleichsam nach sich selbst fragt, beinahe unvermeidlich zu einer Funktionalisierung der oben zitierten, autoreflexiven Fragen führt: „Wie bedeutet das Bedeuten?“ bzw. „Wie meint das Meinen?“¹⁴²

In dieser Funktionalisierung bietet diese Dekonstruktion ganz explizit dort die Möglichkeit, gegen Husserl zu denken, wo es in diesem Denken ganz prinzipiell angelegt ist, ohne dass sich dies dort schon offenlegte:

Man leitet die Gegenwärtigkeit-der-Gegenwart von der Wiederholung ab und nicht umgekehrt. Gegen Husserls ausdrückliche Intention, doch nicht ohne eine Würdigung dessen, was sich, wie weiter unten vielleicht deutlich werden wird, in seiner Beschreibung der Bewegung der Zeitigung und der Beziehung zum Anderen impliziert findet.¹⁴³

Während er sich in seiner Hegel-Lektüre vorrangig auf den Bedeutung erzeugenden Prozess der Idealisierung konzentriert hat, bezieht sich Derrida im Zusammenhang mit Husserls Phänomenologie auf den Begriff der Idealität¹⁴⁴. Dieser ist deshalb so wichtig für das Problem der Bedeutung, weil sowohl der Signifikant als auch das Signifikat nur als Idealitäten wiederholbar und als identische wiedererkennbar sind. Kein Signifikant würde als solcher funktionieren ohne die Möglichkeit, dass er durch sämtliche empirische Variationen hindurch in seiner formalen Identität transparent ist. Das Signifikat ist die Bedeutung in Form einer intentionalen Bezugnahme auf einen Gegenstand, deren damit gemeinter Sinn genauso wenig der Gegenstand ist wie der Akt des Meinens, in dem sich das Signifikat erst konstituiert.

Diese Idealität jedoch, die nur der Name für die Ständigkeit des Selben und die Möglichkeit seiner Wiederholung ist, *existiert nicht* in der Welt

142 In diesem autoreflexiven Moment liegt einer der zahlreichen Berührungspunkte zu systemtheoretischen Ansätzen, vgl. dazu ausführlich Sven-Eric Knudsen: *Lubmann und Husserl. Systemtheorie im Verhältnis zur Phänomenologie*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.

143 Derrida: *Stimme*, S. 72.

144 Derrida: *Stimme*, S. 73.

und kommt auch nicht aus einer anderen Welt. Sie hängt voll und ganz von der Möglichkeit von Akten einer Wiederholung ab. Sie wird durch sie konstituiert. Ihr „Sein“ entspricht dem Maß des Wiederholungsvermögens. Die absolute Idealität ist das Korrelat einer Möglichkeit endloser Wiederholung. Folglich kann man sagen, daß das Sein durch Husserl als Idealität, das heißt als Wiederholung bestimmt wird.¹⁴⁵

Genau in dem Moment also, in dem er das ‚Sein der Idealitäten‘ näher bestimmt, grenzt Derrida in diesem Zitat die Phänomenologie von einer ontologisierenden Deutung im Sinne des Existenzialismus ab – um gleich im nächsten Moment einmal mehr auf eine Paradoxie von Husserls Diskurs aufmerksam zu machen, die diesen in seinem Zentrum erneut auf eine Weise bestimmt, welche in diesem Diskurs zunächst nicht vorgesehen ist. Wenn nämlich die absolute Idealität als Möglichkeit unendlicher Wiederholung bestimmt wird, impliziert dies zugleich die Möglichkeit meiner absoluten Abwesenheit – in dessen Anwesenheit sich für das in sie begriffene transzendente Ego doch die Selbstgegenwart des transzendentalen Lebens überhaupt erst konstituieren sollte – und mit sowie in ihr die Gegenwärtigkeit der Gegenstände, die dieses Leben zur Erscheinung bringt.

Der Bezug auf die Gegenwärtigkeit der Gegenwart als äußerster Form des Seins und der Idealität ist die Bewegung, durch die ich das empirische Dasein, die Faktizität [...] überschreite. Und als erstes *die meinige*. Die Gegenwärtigkeit als universale Form des transzendentalen Lebens zu denken heißt mich dem Wissen zu öffnen, daß in meiner Abwesenheit, jenseits meines empirischen Daseins, vor meiner Geburt und nach meinem Tod, *die Gegenwart ist*. Ich kann sie jeglichen empirischen Inhalts entleeren, einen absoluten Zusammenbruch des *Inhalts* jeder möglichen Erfahrung, eine radikale Verwandlung der Welt phantasieren: Die universale Form der Gegenwärtigkeit, das ist mir auf eine merkwürdige und einmalige Weise gewiß, da sie kein bestimmtes Seiendes betrifft, wird davon nicht berührt sein. Somit liegt in dieser Bestimmung des Seins als Gegenwärtigkeit, Idealität und absoluter Möglichkeit einer Wiederho-

145 Derrida: *Stimme*, S. 73, Hervorhebungen im Original, M. P.

lung der Bezug zu *meinem Tod* (zu meinem Verschwinden schlechthin) verborgen. Die Möglichkeit des Zeichens ist dieser Bezug zum Tod. Die Bestimmung und die Auslöschung des Zeichens in der Metaphysik sind die Verheimlichung dieses Bezugs zum Tod, der freilich die Bedeutung hervorbrachte.¹⁴⁶

Galt Hegel als das Leben des Geistes eben nicht dasjenige, welches sich „vor der Verwüstung rein bewahrt“, sondern jenes, das den Tod „erträgt und in ihm sich erhält“¹⁴⁷, so wird ähnlich in Derridas Husserl-Lektüre paradoxerweise gerade erst der Bezug zum Tod zur Bedingung der lebendigen Bedeutsamkeit alles dessen, was in der Welt ist – ohne dass Derrida dies nach Husserl mit dem gleichen existenziellen Pathos formulierte wie Hegel. Auch bei letzterem spielte der Bezug zum Tod in der Logik des Zeichens seine Rolle: Durch das Grabmal werde der

Zeichenkörper [...] zum Monument, in dem die Seele eingeschlossen, behütet, bewahrt, in ihrem Zustand erhalten, präsent, bezeichnet wäre. Im Inneren dieses Monuments erhält sich die Seele am Leben, aber sie benötigt das Monument nur in dem Maße, als sie sich in ihrer *lebendigen Beziehung zu ihrem eigenen Körper – dem Tod – aussetzt*.¹⁴⁸

Und es gibt weitere Berührungspunkte mit der Zeichentheorie Hegels, namentlich, was die Funktion der Phantasie betrifft, der Husserl bei der Gegenstandskonstitution aus Gründen, die seiner eigenen Logik inhärent sind, eine hervorgehobene Stellung zuweist: Wenn nämlich in der Idealität eine Gegenwärtigkeit auch und gerade dann wiederholbar bleiben muss, wenn das sie hervorbringende Subjekt – absolut abwesend – noch gar nicht geboren oder aber bereits gestorben ist, dann durchsetzen sich Phantasievorstellung und Gegenwärtigung eines Gegenstandes bereits für den Moment ihrer Hervorbringung¹⁴⁹.

146 Derrida: *Stimme*, S. 75, Hervorhebungen im Original, M. P.

147 Siehe oben die Fußnote 96 in der vorliegenden Untersuchung.

148 Derrida: „Schacht“, S. 107, Hervorhebungen von mir, M. P.

149 In Literaturgeschichte und -theorie ist diese Struktur durch die rhetorische Figur der *Prosopopoiia* entfaltet worden. Siehe dazu die umfangreiche Arbeit von Bettine Menke: *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*. München: Fink 2000.

Zwar kann Husserl in seiner Phänomenologie, die bekanntlich die Sachen selbst zur Erscheinung bringen möchte, nicht so weit gehen, jegliche Idealisierung schlechthin zu einem Phantasieprodukt zu erklären. Doch folgert Derrida ganz zu Recht:

Die Macht einer reinen, die Idealität eröffnenden Wiederholung und die Macht, welche die Reproduktion in der Phantasie von der empirischen Wahrnehmung befreit, können einander nicht fremd sein. Und ihre Erzeugnisse ebenso wenig.¹⁵⁰

Wie auch bereits in seiner Hegel-Lektüre – beim Begriff der produktiven Einbildungskraft – hütet sich Derrida, dem Problem der Differenzierung von Wahrnehmung und Phantasie dadurch zu begegnen, dass er nach Kriterien suchen würde, die eine trennscharfe Unterscheidung beider ermöglichen. Zwar muss es insofern zu den Grundanliegen der Phänomenologie zählen, zwischen beiden Bewusstseinsformen unterscheiden zu können, als es einen fundamentalen Unterschied ausmacht, ob sich Bewusstsein auf gegenwärtige oder erinnerte Wahrnehmungen oder aber bloß phantasierte Vorstellungen bezieht – wie auch immer man sich auch erklären mag, dass letztere zustande kämen. Wenn allerdings die transzendente Subjektivität sich bereits in ihren idealisierenden Akten ins endlos Wiederholbare phantasieren muss, um die Signifikanz der damit einhergehenden Intentionen zu sichern, dann zeigt sich schon diejenige Instanz als von einer Phantasievorstellung gezeichnet, die zwischen Realität und Phantasie allererst unterscheiden können müsste.

„Das Zeichen wird originär von der Fiktion bearbeitet“¹⁵¹; zweierlei lässt sich aus dieser Problematik ableiten: Erstens weist Derrida von hier aus Husserls erstes Argument zurück, das begründen sollte, warum die Annahme eines tatsächlichen inneren Monologs im einsamen Seelenleben des Subjekts unhaltbar ist. Die Behauptung war, dass sich dieses Subjekt für es selbst nicht wirklich etwas mitteilt, sondern dass

¹⁵⁰ Derrida: *Stimme*, S. 77, dort im Folgenden auch Derridas ausführliche Kritik an Husserls Argumentationsgang in der ersten der *Logischen Untersuchungen*.

¹⁵¹ Derrida: *Stimme*, S. 78. Hervorhebungen im Original, M. P.

es sich dies allenfalls vorstellen kann. Doch wenn Worte verwenden, ganz gleich, ob fiktiv oder tatsächlich, zuallererst bedeutet, Zeichen zu benutzen, dann geht diese Struktur der Unterscheidung zwischen anzeigend-kundgebenden Mitteilungen und rein ausdrückender ‚innerer Rede‘ voraus und durchsetzt sie, obwohl doch Husserl für die letztere nur und allenfalls die Notwendigkeit von Zeichen im Sinne von Ausdrücken gelten lassen will. Gerade um diese reine Ausdrücklichkeit zu isolieren, ist es angesichts der unausweichlichen Verflechtung von Anzeige und Ausdruck in der wirklichen Rede so wichtig, den inneren Monolog als bloß vorgestellt abzuwerten, obwohl doch, wie gezeigt, schon das Subjekt für sich selbst als Vorstellung kenntlich sein muss, um *tatsächlich* Bedeutung herstellen zu können.

Dies leitet über zum zweiten Argument Husserls, gegen das Derrida sich wendet: Bereits für dieses allgemeine Modell des Subjekts gilt, dass dieses *sich sich selbst* in der grundlegenden Weise vorstellen muss, dass es die von ihm konstituierten Intentionen auch bereits vor dessen Geburt und nach seinem Tod mit Bedeutung erfüllen können muss. Das Subjekt, *wie es für es selbst ist*, ist also bereits als Vorstellung gekennzeichnet, und zwar grundsätzlich, noch bevor man zwischen tatsächlichen und phantasierten Mitteilungsakten unterscheiden könnte. Husserl allerdings versucht gegenüber Derridas nachträglicher Lesart mit allem Nachdruck geltend zu machen, dass die Annahme einer solchen basal-semiologischen Repräsentationsstruktur des Subjekts für es selbst falsch ist. Und zwar, so Derrida,

weil sie nutzlos ist. Das Subjekt zeigt sich selbst nichts an, weil es dies nicht vermag, und es vermag dies nicht, weil es dies nicht nötig hat. Denn wenn das Erlebnis über den Modus der Gewißheit und der absoluten Notwendigkeit unmittelbar selbstgegenwärtig ist, dann ist die Kundgabe von sich zu sich durch Aussendung oder Vorstellung eines Anzeichens unmöglich, weil überflüssig. Sie wäre, in sämtlichen Bedeutungen dieses Wortes, *grundlos, maßlos, ohne Vernunft (sans raison)*. Also ohne Ursache. Ohne Ursache, weil ohne Zweck: *zwecklos**, sagt Husserl.¹⁵²

152 Derrida: *Stimme*, S. 81, Hervorhebungen im Original, M.P.

Ohne dass es an dieser Stelle offen ausgesprochen würde, wäre es also auch falsch, für das Subjekt selbst zu reklamieren, dass es sich für es selbst nur zeichenhaft repräsentierte, da es sich selbst als gegenwärtiges transparent sei.

An dieser Stelle beginnen sich Derridas Argumentationsstränge zu bündeln: Denn die Gegenwärtigkeit der Subjektivität für sie selbst wird von Derrida am Leitfaden von Husserls Vorstellung einer Vertrautheit des transzendentalen Lebens mit sich selbst verfolgt, und insbesondere daran, in welchem Medium dieses Leben sich transparent wird und wie es Bedeutung schafft, indem es idealisiert, was ihm begegnet, seien es andere Subjekte oder Gegenständlichkeiten welcher Art auch immer.

Zwar interessiert sich Derrida in seiner Lektüre für Husserls grundlegende Unterscheidung innerhalb des Zeichen-Begriffs und die damit verbundene Für-*etwas*-Relation; davon ausgehend erst erläutert er Husserls Argumente, die dieser gegen die Vorstellung ins Feld führte, das Subjekt könne in und mit sich selbst kommunizieren. Doch deutet sich an der Form, die Husserl laut Derrida dem phänomenologischen Bewusstsein gibt, bereits an, dass dessen Gegenwärtigkeit für es selbst erst kommunikativ konstituierbar ist – wenn auch dies vorderhand von Husserl gerade bestritten wird, und zwar mit allem Nachdruck: Nicht nur die Anzeige in Form einer anzeigenden Mitteilung nämlich soll reduziert werden – was, wie gezeigt, problematischer ist, als Husserl dies anzunehmen bereit ist. Noch die reine Ausdrücklichkeit möchte Husserl von einer vorausdrücklichen Schicht des reinen Erlebens abheben, einer Transparenz des Bewusstseins für es selbst, die im Ausdruck widergespiegelt würde, wobei die sich darin abzeichnenden Formen allerdings dennoch insofern zumindest partiell kommunikabel zu sein hätten, als ein Anderer sie teilweise re-konstituieren können müsste, da sie – zumindest als objektive – ansonsten prinzipiell der intersubjektiven Welt entzogen wären.

Als Medium, in dem sich das Bewusstsein transparent wird, identifiziert Derrida, wie schon bei Hegel, auch bei Husserl die Stimme, die

den Selbstbezug der Subjektivität sichert, indem sie sich im Sprechen selbst vernimmt, ohne deshalb in ihrer empirischen Lautlichkeit zu bestehen. Die Stimme im phänomenologischen Sinne verlässt die Innerlichkeit der Subjektivität eben gerade nicht.

Die somit „scheinbare Transzendenz“ der Stimme hängt damit zusammen, daß das Signifikat, das stets von seinem Wesen her ideal ist, die „ausgedrückte“ *Bedeutung**, dem Ausdrucksakt unmittelbar gegenwärtig ist. Diese unmittelbare Gegenwärtigkeit hängt damit zusammen, daß der phänomenologische „Körper“ des Signifikanten sich in genau dem Moment auszulöschen scheint, in dem er hervorgebracht wird. Er gehört scheinbar immer schon dem Element der Idealität an. Er reduziert sich phänomenologisch selbst, verwandelt die weltliche Undurchsichtigkeit seines Körpers in reine Durchsichtigkeit. Diese Auslöschung des sinnlichen Körpers und seiner Äußerlichkeit ist *für das Bewußtsein* schlicht die Form der unmittelbaren Gegenwärtigkeit des Signifikats.¹⁵³

Das Sprechen der phänomenologischen Stimme ist gleichsam die ideale Form aller idealisierenden Akte, da sich in ihr die Ausdrücklichkeit der Ausdrücke insofern bestätigt, als die Phänomenalität dieser Stimme nicht „die Form der Weltlichkeit“ hat, sodass sich in ihr für ein transzendentes Bewusstsein gleichermaßen die „*Gegenwärtigkeit des Gegenstandes*“ präsentiert und die „*Selbstgegenwart*, die absolute Nähe der Akte zu sich selbst“¹⁵⁴.

Der ‚Laut‘ dieser Stimme, die *phoné*, schließt merkwürdigerweise jedoch nicht nur jede weltlich-empirische Lautlichkeit aus. In der phänomenologischen Stimme, in deren Sagen-Wollen sich ideale Gegenstände intentional konstituieren, soll damit einhergehend jeder Weltbezug sowie jede Beziehung zu einem Anderen überhaupt soweit reduziert sein, dass jede in und mittels der Stimme konstituierte Idealität von diesen unabhängig wiederholbar wäre.

153 Derrida: *Stimme*, S. 104f., Hervorhebungen im Original, M.P.

154 Alle Zitate in Derrida: *Stimme*, S. 103, Hervorhebungen im Original, M.P.

Der lebendige Akt, der Leben spendende Akt, die *Lebendigkeit**, die den Körper des Signifikanten beseelt und ihn in einen bedeutenden Ausdruck verwandelt, die Seele der Sprache scheint sich nicht von sich selbst, von ihrer Selbstgegenwart zu trennen. *Sie geht nicht das Wagnis des Todes im Körper eines der Welt und der Sichtbarkeit des Raumes überlassenen Signifikanten ein.* Sie kann den idealen Gegenstand oder die ideale *Bedeutung**, die sich auf den Gegenstand bezieht, zeigen, *ohne sich auf ein Abenteuer außerhalb der Idealität, außerhalb der Innerlichkeit des selbstgegenwärtigen Lebens einzulassen.*¹⁵⁵

Genau diese Differenzlosigkeit lässt Derrida nicht gelten. Seine Dekonstruktion rührt an die Identität des selbstgegenwärtigen Lebens mit sich selbst, indem sie diese Identität in zweierlei Hinsicht anzweifelt: „[B]elastet, wenn nicht gar bestritten“¹⁵⁶ werde die Phänomenologie dieses Lebens durch ihre eigenen Beschreibungen der zeitlichen Form, in der sich dieses selbst hervorbringt, sowie durch die Art und Weise, wie sich für diese Phänomenologie Intersubjektivität konstituiert¹⁵⁷.

Derrida konzentriert sich in seiner Lektüre auf die Aporien der phänomenologischen Logik der Zeitigung, wohingegen Husserls Beschreibungen der Intersubjektivität vor allem insoweit interessieren, als sie von jener in die Aporie geführten Logik gerade dort impliziert werden, wo sie systematisch ausgeschlossen bleiben sollten, in der Innerlichkeit des Bewusstseins, das als Stimme die Gegenwärtigkeit idealer Gegenstände konstituiert, die laut Husserl weder von irgendeiner Nicht-Ge-

155 Derrida: *Stimme*, S. 105f., Hervorhebungen der mit Stern markierten Termini im Original, ansonsten von mir, M. P.

156 Derrida: *Stimme*, S. 13.

157 Siehe dazu auch Derrida: *Phänomenologie*, S. 37f. Dort entfaltet Derrida Husserls Thema der Intersubjektivität, wobei er diese angesichts des transzendentalen Ego im Inneren der monadischen Sphäre als so unmöglich wie notwendig heraushebt. In der fünften der *Cartesischen Meditationen* beschreibe Husserl versuchsweise „das Rätsel der Erscheinung des Sinns von etwas – dem alter Ego –, das nicht in der Welt, das ein *anderer* Ursprung der Welt ist [...]“. Es war für Husserl umso notwendiger, auf diese Frage [nach dem Anderen, M. P.] zu antworten, als die transzendente Intersubjektivität die Bedingung der Objektivität überhaupt, also die Bedingung der Wissenschaft ist. Objektiv ist das, was nicht nur für mich, sondern auch für jeden anderen außer mir gilt. Objektive Gültigkeit zu beanspruchen, heißt, sich auf alle anderen Subjekte überhaupt zu berufen.“ Hervorhebung im Original, M. P.

genwärtigkeit noch von einem Anderen beeinträchtigt werden sollen: dort also, wo auch das Mitteilungsgeschehen ausgeschlossen sein sollte, um eine reine Ausdrücklichkeit des Ausdrucks zu garantieren, um wiederum die Idealität der Gegenstände von der Irritation durch Anzeichen freizuhalten. Anschaulich lässt sich dies an der Form demonstrieren, die das Sich-im-Sprechen-Vernehmen in dem Augenblick erhält, in dem es einem Anderen gegenüber geschieht:

Im Gespräch *scheint* die Verbreitung der Signifikanten auf kein Hindernis zu stoßen, weil sie zwei *phänomenologische* Ursprünge der reinen Selbstaffektion in Beziehung bringt. Zu jemandem sprechen heißt zweifellos sich sprechen hören, von sich gehört werden, aber auch und im selben Zug, wenn man vom Anderen gehört wird, bewirken, daß dieser *unmittelbar* in sich das Sich-sprechen-hören in eben der Form *wiederholt*, in der ich es hervorgebracht habe. Es unmittelbar wiederholt, das heißt die reine Selbstaffektion ohne die Hilfe durch irgendeine Äußerlichkeit reproduziert. Diese Möglichkeit einer Reproduktion, deren Struktur absolut einmalig ist, *gibt sich* als das Phänomen einer grenzenlosen Herrschaft oder Macht über den Signifikanten, da dieser die Form der Nicht-Äußerlichkeit selbst hat. Idealerweise, im teleologischen Wesen des Sprechens, sollte es somit möglich sein, daß der Signifikant dem durch die Intuition gemeinten und das Bedeuten (*vouloir-dire*) leitenden Signifikat absolut nahe ist. Der Signifikant würde eben aufgrund der absoluten Nähe zum Signifikat vollkommen durchsichtig. Diese Nähe wird durchbrochen, sobald ich mich, anstatt mich sprechen zu hören, schreiben oder durch Gesten bedeuten (*signifier*) sehe.¹⁵⁸

Die beiden phänomenologischen Ursprünge, von denen Derrida spricht, rühren nicht aus einer empirischen Gesprächssituation, in der ego und alter ego sich in der Wechselrede gegenseitig verständigen, indem sie sich durch ihre kundgebenden Mitteilungen dazu anregen, kundnehmend ihre psychischen Akte zu korrelieren, auf dass die durch sie erzeugten Intentionen partiell übereinstimmen¹⁵⁹. Die transzenden-

158 Derrida: *Stimme*, S. 108f., Hervorhebungen im Original, M.P.

159 Siehe Derrida: *Stimme*, S. 56f.

talen Ursprünge, um die es – Husserl! – geht, reduzieren sich dagegen idealerweise insofern auf einen einzigen, als zumindest die Form der reinen Selbstaffektion beim Hörenden exakt und unmittelbar reproduziert wird, ohne dass dabei ein Signifikant als Anzeichen störend dazu auffordern würde, *das Gehörte zu interpretieren*.

Anders allerdings, wenn die absolute Nähe des Signifikanten zum Signifikat durchbrochen wird, sobald der Sprechende sich nicht mehr hört, sondern sich schreiben oder durch andere Gesten bedeuten sieht¹⁶⁰. Dann nämlich entfernt sich das Subjekt durch den Umweg visueller Wahrnehmung von den Akten, die ihm im Hören unmittelbar präsent waren. Husserl hatte zwar angenommen, dass es wissenschaftliche Wahrheit in Form absolut idealer Gegenstände nur als Aussagen gibt. Doch kann er die damit implizierte Sprachlichkeit jener objektiven Gegenstände deshalb reduzieren, weil er zugleich der Ansicht ist, dass die im Sprechen vernommene Form in der phonetischen Schrift bloß aufgezeichnet und damit gewissermaßen auf zukünftigen Abruf hin gespeichert werde. Dieser Degradierung der Schrift zu einem sekundären Speichermedium widerspricht Derrida bekanntlich, und zwar nicht dadurch, dass er die Hierarchie einfach umkehrt¹⁶¹, sondern indem er aufgrund der bereits dargestellten Wiederholungsstruktur des Zeichens darauf beharrt, „daß die Möglichkeit der Schrift dem Drinnen des Sprechens innewohnen konnte, das selbst in der Intimität des Denkens an der Arbeit war.“¹⁶²

160 Das hat Konsequenzen für das Subjekt, das spricht: „[W]as man das sprechende Subjekt nennt, [ist] nicht mehr jener oder jener allein, der spricht. Er befindet sich in einer irreduziblen Zweitrangigkeit, dem immer schon, aus einem organisierten Feld der Rede, in dem er vergeblich eine stets fehlende Stelle sucht, entwendeten Ursprung“, Jacques Derrida: „Die soufflierte Rede“, in: ders.: *Die Schrift und die Differenz*, S. 259–301, hier S. 272.

161 Vgl. dazu in weiterer kulturwissenschaftlicher Perspektive Albrecht Koschorke: „Platon / Schrift / Derrida“, in: Gerhard Neumann (Hg.): *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*. DFG-Symposium 1995. Stuttgart, Weimar: Metzler 1997, S. 40–58, hier insbes. S. 46, wo Koschorke betont, wie sehr sich Derrida von „Descartes, Hegel und Husserl soufflieren“ lässt, wenn er seine Dekonstruktion von den genannten Philosophen aus auf die gesamte abendländische „Metaphysik der Präsenz“ ausdehnt.

162 Derrida: *Stimme*, S. 111.

Damit lassen sich nun nach und nach Derridas Begriffe der *différance*, der *Spur* und der *Supplementarität* erläutern. Sie alle bilden integrale Bestandteile jenes allgemeinen Textes¹⁶³, der sich im Medium einer Schrift ausdrückt, die mit Derrida als Urschrift verstanden werden kann. Diese Urschrift ist ebenjenes Medium, das die „Intimität des Denkens“ zugleich ermöglicht und in seiner phänomenologischen Transparenz für es selbst durchkreuzt. Eingewoben in den Text, der sich durch jene Schrift konstituiert, ist diejenige Terminologie, mittels derer Derrida die Ermöglichungsbedingungen der Bedeutung stiftenden Subjektivität hervorruft, die doch selbst bereits als transzendente wirken sollte. Konkretisiert wird diese Struktur von Derrida zuvorderst durch seinen einschlägig gewordenen Begriff der *différance*, der etymologisch zugleich ein Moment des Differenzierens sowie des Aufschubs mit sich bringt¹⁶⁴, durch welches sich, nach Derridas intervenierender Lektüre, auch Husserls Subjekt gezeichnet weiß: Das Subjekt tritt in Differenz zu sich und findet sowohl seine Selbstpräsenz als auch die absolute Gegenwärtigkeit der durch es konstituierten Gegenständlichkeiten prinzipiell dadurch problematisiert, dass sie, durch die Notwendigkeit der endlos wiederholbaren Idealisierung, unendlich aufgeschoben werden. Des Weiteren signalisiert die Endung –ance, dass der Begriff unentschieden zwischen Aktiv und Passiv verbleibt¹⁶⁵: Weder lässt Derrida die transzendente Subjektivität in ihren konstituierenden *Akten* unberührt, noch beschrieb er jene als rein passive. Überdies liegt im Neologismus der *différance* die Pointe, dass der phonologische Unterschied zwischen der französischen *différence* und Derridas *différance* nicht hörbar ist¹⁶⁶. Damit unterläuft diese Begriffsbildung performativ Husserls phonozentristisches Theorem einer Stimme, in der und mittels derer sich die Subjektivität, sich affizierend, selbst vernimmt. Ja mehr noch:

Diese Bewegung der *différance* überfällt nicht unvermutet ein transzendentes Subjekt. Sie bringt es hervor. Die Selbstaffektion ist keine Moda-

163 Siehe dazu bspw. Derrida: *Positionen*, S. 65–71.

164 Jacques Derrida: „Die *différance*“, in: ders.: *Randgänge*, S. 31–56, hier S. 36.

165 Derrida: „*différance*“, S. 37.

166 Derrida: „*différance*“, S. 32f.

lität einer Erfahrung, die bezeichnend wäre für ein Seiendes, das bereits es selbst (*autos*) wäre. Sie bringt das Selbe als Beziehung zu sich in der Differenz mit sich, das Selbe als das Nicht-Identische hervor.¹⁶⁷

Auf dieser abstraktesten Formalisierungsebene dekonstruiert Derrida mithin die Grundlage der phänomenologischen Identitätsphilosophie, indem er deren differenztheoretische Implikationen hervorkehrt. Die Selbstaffektion ist nicht eine Zustandsänderung in dem Sinne, dass diese sich einer Erfahrungsidentität erst beifügte, wie sie sich aus einem Existierenden als Seiendes konstituierte. Jene Affektion erzeugt diese Erfahrung, die in der Selbstgegenwart einer lebendigen Gegenwart entsteht, welche erst in Differenz zu sich zutage tritt.

[D]iese reine Differenz, die die Selbstgegenwart der lebendigen Gegenwart konstituiert, führt darin originär die ganze Unreinheit ein, die man daraus ausschließen zu können glaubte. Die lebendige Gegenwart geht aus ihrer Nicht-Identität mit sich und aus der Möglichkeit der retentionalen Spur hervor. Sie ist immer schon eine Spur. Diese Spur ist von der Einfachheit einer Gegenwart her, derer das Leben selbstinnerlich wäre, undenkbar. Das Selbst der lebendigen Gegenwart ist ursprünglich eine Spur. Die Spur ist kein Attribut, von dem man sagen könnte, daß das Selbst der lebendigen Gegenwart sie „ursprünglich ist“. Man muß das Ursprünglich-Sein von der Spur aus denken und nicht umgekehrt. Diese Urschrift ist im Ursprung des Sinns am Werk.¹⁶⁸

Die Urschrift, die hier mit der Spur identifiziert wird, ermöglicht also die lebendige Gegenwart, indem sie sie als ihr Nicht-Identisches erzeugt. Als retentionale führt die Spur als dieses Nicht-Identische eine Nicht-Wahrnehmung ins Zentrum der Wahrnehmung ein, die in ihrer zeitlichen Struktur zwar ungeteilt, aber zugleich extensiv und darin re- und protentional organisiert ist.

¹⁶⁷ Derrida: *Stimme*, S. 112, Hervorhebungen im Original, M.P.

¹⁶⁸ Derrida: *Stimme*, S. 115.

Diese Nicht-Wahrnehmung ist zwar laut Husserl nicht einfach eine Phantasievorstellung; für den Phänomenologen muss es eine unauslöschliche Grenze zwischen aktueller oder aktualisierter Wahrnehmung und bloßer Phantasie geben. Auch kann Husserl Retention und Repräsentation nicht einander angleichen, da die Retention noch zur originären Zone der Wahrnehmung gehören soll, während in der Repräsentation etwas vergegenwärtigt wird, das bereits nicht mehr der Extension der Wahrnehmungszeit zugehörig ist. Doch indem Derrida die retentionale Spur als „Möglichkeit der Wiederholung in ihrer allgemeinsten Form“¹⁶⁹ interpretiert, macht er auch schon für die unmittelbar gegenwärtige Wahrnehmung jene Iterationsstruktur geltend, die er für jeden Wort- und mithin Zeichengebrauch generell gegen Husserl ins Feld geführt hatte, wo dieser behauptet hatte, Zeichen seien in der Selbstgegenwart der Subjektivität für sie selbst nicht nötig.

An dieser Stelle führt Derrida Husserls Phänomenologie insofern noch radikaler als zuvor an ihre Grenzen, als er die von der Gegenwärtigkeit des sich selbst gegenwärtigen Lebens her gedachte Struktur der Zeitigung dekonstruiert, die für jene Phänomenologie dort bestimmend ist, wo sie annimmt, dass das Bewusstsein für seine grundlegenden Operationen keiner Zeichen mehr bedürfe. Dies bestreitet Derrida, indem er an der Stelle der phänomenologischen Forschung ansetzt, an der Aussagestrukturen der Form S ist P entstehen¹⁷⁰, in denen sich wissenschaftliche Wahrheit kristallisiert. Dabei geht es Derrida um die spezifische Form der Zeitigung, die einerseits im selbstgegenwärtigen Leben für die Idealisierung der Gegenstände grundlegend ist, und andererseits auch die genannte Aussagestruktur insofern bestimmt, als in dieser das Verb „sein“ in der operativen Form der 3. Person Singular Indikativ Präsens verwendet wird, die den „irreduzible[n] und reine[n] Kern des Ausdrucks“¹⁷¹ bildet.

169 Derrida: *Stimme*, S. 92.

170 Derrida: *Stimme*, S. 98f.

171 Derrida: *Stimme*, S. 100. Phänomenologische Erkenntnis äußert sich demnach folgendermaßen: „[D]er *Indikativ Präsens des Verbs sein* ist die reine und teleologische Form der Logizität des Ausdrucks. Besser noch: der Indikativ Präsens des Verbs Sein in der *dritten Person*. Genauer noch: Der Satz vom Typ ‚S ist P‘, in welchem S keine Person sein soll, die man durch ein Personalpronomen ersetzen könnte, da dieses in je-

Wie in Derridas Hegel-Lektüre geschieht dies hier in der Beobachtung des Mediums der Stimme, welche sich im Sprechen selbst vernimmt, was bei Husserl nur dann ein Sprechen-mit-sich meint, wenn dieses als Sprechen-über in der Form „Sich-sagen, daß S ist P“¹⁷² Form erhält¹⁷³. Das Subjekt affiziert sich in und wie die Zeit selbst – und tritt dabei gleichermaßen nach außen, wie es in absoluter Nähe bei sich bleibt. In Bezug auf jegliche sinnhafte Erfahrung, die das Subjekt für es selbst in der transparenten Selbstgegenwart machen kann, formuliert Derrida im Rückbezug auf Husserls Bemühen, im Inneren der Subjektivität eine Region der reinen Ausdrücklichkeit zu isolieren:

Wenn [...] [der Sinn], wie Husserl erkannt hat, zeitlicher Natur ist, so ist er niemals einfach gegenwärtig, ist er immer schon eingebunden in die „Bewegung“ der Spur, das heißt in die Ordnung der „Bedeutung“. Er ist immer schon aus sich in die „Schicht des Ausdrucks“ des Erlebnisses herausgetreten. Da die Spur der Bezug der innigen Vertrautheit der lebendigen Gegenwart zu ihrem Draußen, die Offenheit für die Äußerlichkeit im allgemeinen, für das Nicht-Eigene usw. ist, *ist die Zeitigung des Sinns von Beginn an „Verräumlichung“*. Sobald man die Verräumlichung zugleich als „Intervall“ oder Differenz und als Öffnung nach draußen zugesteht, gibt es keine absolute Innerlichkeit mehr, hat sich das „Draußen“ in die Bewegung eingeschlichen, durch die das Drinnen des Nicht-Raumes, das, was den Namen „Zeit“ hat, sich erscheint, sich konstituiert, sich „gegenwärtig“. Der Raum ist „in“ der Zeit, er ist das reine Aus-sich-herausgehen der Zeit, er ist das Außer-sich als Selbstbeziehung der Zeit. Die Äußerlichkeit des Raumes, die Äußerlichkeit als Raum, überfällt nicht unversehens die Zeit; sie eröffnet sich als reines „Draußen“ „in“ der Bewegung der Zeitigung.¹⁷⁴

der wirklichen Rede einen bloß anzeigenden Wert hat. Das Subjekt S muß ein Name, und zwar der Name von einem Gegenstand sein. Und wie man weiß, ist für Husserl *S ist P* die Grund- und Urform, die originäre apophantische Operation, von der jeder logische Satz durch einfache Konstruktion muß abgeleitet werden können.“ Ebd., S. 99, Hervorhebungen im Original, M.P.

172 Derrida: *Stimme*, S. 100.

173 Siehe Derrida: *Stimme*, S. 100.

174 Derrida: *Stimme*, S. 115f., Hervorhebungen im Original, M.P.

Die Äußerungsstruktur der Stimme impliziert also, bezogen auf die identitätslogische Form der Zeitigung, eine Verräumlichung, wobei sich in diesem räumlich-zeitlichen Gefüge gleichsam die Stimme aufhebt, in der und durch die Subjektivität zugleich nach außen tritt und bei sich bleibt.

Während Husserl diese Bewegung so interpretiert hatte, als würde die Subjektivität nicht das „Wagnis [...] [ihres] Todes“ eingehen und als würde sie sich nicht auf das „Abenteuer außerhalb [...] der Innerlichkeit des selbstgegenwärtigen Lebens“¹⁷⁵ einlassen, wenn sie konstituierend in Kraft tritt, gibt Derrida dem eine andere Deutung; bezogen auf Husserls Theorem einer „Punktualität des Augenblicks“¹⁷⁶, in deren pro- und retentional gesättigter Struktur nach Derrida Wahrnehmung und Nicht-Wahrnehmung kontinuierlich oszillierten, schreibt er:

Sowie man diese Kontinuität des Jetzt und des Nicht-Jetzt, der Wahrnehmung und der Nicht-Wahrnehmung in der Urimpression und Retention gemeinsamen Originaritätszone zugesteht, empfängt man den Anderen in der Selbstidentität des *Augenblicks**: die Nicht-Gegenwärtigkeit und die Nicht-Einsichtigkeit im *Augenzwinkern des Augenblicks*. Es gibt eine Dauer des Augenzwinkerns, und sie verschließt das Auge. Diese Andersheit ist sogar die Bedingung der Gegenwärtigkeit, der Gegenwärtigung und folglich der *Vorstellung** schlechthin.¹⁷⁷

Angesichts dessen verliert sich die Innerlichkeit der transzendentalen Subjektivität im Bezug zu einem Draußen, das diese Subjektivität und damit einhergehend die Möglichkeit ihrer Innerlichkeit überhaupt erst hervorbringt. Und dieser Bezug zu einem Draußen lässt sich, auf der Ebene der von Derrida erarbeiteten Begrifflichkeiten, als *intersubjektive Beziehung innerhalb der Subjektivität* deuten, wobei die erstere die

175 Derrida: *Stimme*, S. 105f.

176 Derrida: *Stimme*, S. 84.

177 Derrida: *Stimme*, S. 89f., Hervorhebungen im Original, M.P.

letztere erst ermöglicht, ohne dass dadurch die Subjektivität einfach als konstitutiv intersubjektiv gekennzeichnet würde¹⁷⁸.

Wenn aber Subjektivität in dieser auf einen Anderen hin geöffneten Differenz ihrer selbst erst zu sich selbst kommt, dann fragt sich, in welcher Form sie dies tut. Und wenn die oben erläuterten Begrifflichkeiten der *différance* und der *Spur* in ihrer der Struktur der Schrift geschuldeten raum-zeitlichen Struktur genau diese Form bestimmen, in der die Subjektivität erst qua intersubjektiver Beziehung auf sich selbst verwiesen ist, dann werden diese Schlüsselbegriffe der Dekonstruktion als Kommunikabilien interpretierbar, die beschreiben, innerhalb welcher Matrix die Subjektivität sich, obgleich differenziell, sowohl mit Anderen als auch mit sich selbst verbindet. Derridas Terminologie eröffnet nicht allein das raum-zeitliche Gefüge, dem noch die transzendente Subjektivität erst entspringt. Seine quasi-transzendentalen Begrifflichkeiten sind Bedingungen der Möglichkeit der Kommunikation der Subjekte in der Differenz der Intersubjektivität, die sich wiederum erst innerhalb der Subjektivität öffnet.

Intersubjektivität als diese doppelte Spaltung des Subjekts in sich und darin auf andere hin impliziert mithin Kommunikabilität, und zwar deswegen, weil sich in dieser Spaltung erst die Möglichkeit jener *doppelten* Ursprünglichkeit eröffnet, die Derrida bei Husserl im idealisierenden Gespräch der transzendentalen Wechselrede in der Form des Sich-im-Sprechen-Vernehmens ausgemacht hatte. Diese Möglichkeit eröffnet sich deswegen, weil die intersubjektivierende Differenz der Subjektivität zugleich eine doppelte Ursprünglichkeit verunmöglicht, jene nämlich, die nur darin bestünde, die idealisierenden Akte der kundgebenden Instanz kundnehmend bloß zu wiederholen. Die Unmöglichkeit einer solchen rein identifizierenden Wiederholung ergibt sich schon allein deswegen, weil das Anzeichen sich für die Sub-

¹⁷⁸ Meine Deutung basiert auf der Husserl-Lektüre von Jacques Derrida. Zu den Begriffen der Kommunikation und der Intersubjektivität, wie Edmund Husserl selbst sie entfaltet, vgl. dagegen Hubert Knoblauch: „Zwischen Einsamkeit und Wechselrede. Zur Kommunikation und ihrer Konstitution bei Edmund Husserl“, in: *Husserl-Studies 2* (1985), S. 33–52.

jektivität, die sich im Sprechen selbst vernimmt, eben nicht akzidentuell hinzufügt, nachdem das Ausdruckszeichen in seiner Reinheit sich konstituiert hätte:

Genauso wie der Ausdruck nicht kommt und sich als eine „Schicht“ der Gegenwärtigkeit eines vor-ausdrücklichen Sinns hinzufügt, genauso auch kommt nicht das Draußen der Anzeige und affiziert akzidentuell das Drinnen des Ausdrucks. Ihre *Verflechtung** ist originär, sie ist keine kontingente Verknüpfung, die eine methodische Aufmerksamkeit und eine geduldige Reduktion auflösen könnten. Bei all ihrer Notwendigkeit stößt die Analyse darin auf eine absolute Grenze.¹⁷⁹

Und jene Grenze lässt sich nicht zuletzt dadurch in sich bestimmen, dass sie auf den stets situativen Kontext weist, den das Anzeichen indiziert.

Dies wird am deutlichsten am „Extremfall einer ‚Wahrnehmungsaussage‘“¹⁸⁰ im Zusammenhang mit dem Verhältnis von Husserls Begriffen der Intention und der Intuition¹⁸¹. Die Differenz zwischen den zuletzt genannten Begriffen ermöglicht nämlich einerseits erst die für Husserls Phänomenologie grundlegenden Unterscheidungen zwischen Ausdruck, Bedeutung und Gegenstand¹⁸². Andererseits ist die durch eine Anschauung erfüllte Intention schon allein deshalb kein notwendiger Bestandteil der aufgrund ihrer Ausdrücklichkeit bedeutenden Rede, weil der Gegenstand auch als aktuell abwesender und im betreffenden Augenblick bloß erinnertes präsent ist: als Re-präsentation; damit wird der Ausdruck durch die Abwesenheit des intendierten Gegenstandes eben nicht auf die Dimension seines Anzeichens reduziert, weil die Akte des Bedeutens auch dann funktionieren, wenn die gemeinte Gegenständlichkeit nicht durch die Fülle einer Anschauung, und das heißt einer erfüllten Intuition, bereichert wird. Genau dies gilt

179 Derrida: *Stimme*, S. 117, Hervorhebung im Original, M.P.

180 Derrida: *Stimme*, S. 124.

181 Siehe dazu Derrida: *Stimme*, 120ff.

182 Siehe dazu Derrida: *Stimme*, S. 121f. Dort findet sich überdies eine Reihe von erläuternden Beispielen.

auch und gerade für den Fall der Wahrnehmungsaussage: Denn selbst wenn ein bedeutender Ausdruck im Moment seiner Kundgabe von der Anschauung eben des intendierten Gegenstandes gegenwärtig erfüllt würde, müsste diese Struktur der Rede auch dann funktionieren können, wenn ihre Gegenstände als Intuition re-präsentativ konstituiert zu werden hätten, um die Bedeutung der mittels Anzeichen kommunizierten Akte kundnehmend zu verstehen. Dies gilt sogar dann, wenn als Gegenstand der Rede der sie Äußernde selbst begriffen wird, und im Umkehrschluss gilt es für das alter ego, das diese Rede vernähme.

Entscheidend an alledem ist, dass sich das Beispiel der Wahrnehmungsaussage in Derridas Lektüre eben nicht auf den situativen Bezug bezieht, in dem die Wahrnehmung zustande kam, sondern auf die Situation, in der der intentionale Bezug auf diese Wahrnehmung rekonstituiert werden will¹⁸³! Das könnte zwar auch die konkrete Situation einer Wechselrede sein, in der die betreffende Wahrnehmung thematisiert wird. Doch geht es Derrida hier, prägnant formuliert, gerade darum, die zu rekonstituierende Wahrnehmung deswegen an Schrift zu binden, weil erst durch diese – damit durchaus heuristische – Anbindung absolut ausgeschlossen werden kann, dass Wahrnehmungsaussagen in Präsenz des wahrgenommenen Gegenstandes, der einer erfüllten Intuition ganz gegenwärtig wäre, ein Privileg gegenüber anderen Formen der Aussage zugestanden werden könnte¹⁸⁴. Und dies verbietet sich deswegen, weil auch und gerade der Inhalt der Wahrnehmungsaussage als idealer zu gelten hat, sodass „[d]erjenige, welcher, *neben mir oder in einem unendlichen Abstand in Zeit und Raum*, diesen Satz

183 Zum phänomenologischen Begriff der Wahrnehmung im Zusammenhang mit dem der Konstitution sowie dem Zeitbewusstsein siehe Klaus Held: „Einleitung“, in: Edmund Husserl: *Phänomenologie der Lebenswelt. Ausgewählte Texte II*. Hg. von Klaus Held. Bibliographisch revidierte Ausgabe. Stuttgart: Reclam 2002, S. 5–53, hier S. 13–31.

184 Vgl. dazu auch Derridas Skepsis gegenüber Interviews, beispielsweise wenn Derrida sich von Habermas' Vorstellung einer ‚idealen Sprechsituation‘ absetzt in Derrida: *Positionen*, S. 23–30. Unterschiedliche Stile des Dialogs, dessen grundsätzliche Problematik sowie Nähe und Distanz zwischen Hermeneutik und Dekonstruktion lassen sich nachvollziehen in Jacques Derrida, Hans-Georg Gadamer: *Der ununterbrochene Dialog*. Hg. von Martin Gessmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.

hört“¹⁸⁵, jenen Inhalt verstehen können muss, und zwar letztlich ganz gleich, wo und wann dies geschähe.

Bezogen auf Husserls grundlegende Differenzierung zwischen Ausdruck und Anzeichen lässt sich damit ein weiterer von Derridas Schlüsselbegriffen einführen, in seiner eigentümlichen Zeitstruktur erläutern sowie in seinen Implikationen für das Problem der Kommunikabilität genauer konturieren. Direkt im Anschluss an das zuletzt formulierte Langzitat heißt es bei Derrida folgendermaßen:

Doch auch wenn die Anzeige sich nicht zum Ausdruck hinzufügt, der sich nicht zum Sinn hinzufügt, kann man nichtsdestoweniger, was sie betrifft, von einem originären „Supplement“ sprechen: ihre *Hinzurechnung* *suppliert* einen Mangel, eine originäre Nicht-Selbstgegenwart. Und wenn die Anzeige, zum Beispiel die Schrift im geläufigen Sinne, „sich“ notwendig dem Sprechen „hinzufügen“ muß, um die Konstitution des idealen Gegenstandes zu vollenden, wenn das Sprechen „sich“ der gedachten Identität des Gegenstandes „hinzufügen“ mußte, so hat das seinen Grund darin, daß die „Gegenwärtigkeit“ des Sinns und des Sprechens bereits begonnen hatte, sich selbst zu fehlen.¹⁸⁶

Ohne dass das transzendente Ego und seine konstituierenden Akte dadurch schlichtweg verabschiedet würden, wird doch dessen Status und ebenso der des alter ego unterwandert. Denn die Struktur des ursprünglichen Sich-Fehlens betrifft nicht allein intendierte Objekte, seien diese nun durch Intuition erfüllt oder nicht. Jene Struktur affiziert auch schon die Äußerungsinstanzen der kommunikativen Wechselrede selbst, und zwar gleichgültig, ob diese sich in mündlichen

185 Derrida: *Stimme*, S. 124, Hervorhebungen von mir, M.P. Um zu zeigen, dass die Abwesenheit des wahrgenommenen Gegenstandes auch schon für Husserl selbst einen konstitutiven Wert besitzt, verweist Derrida in diesem Zusammenhang auf den § 14 aus dem zweiten Band von Husserls *Logischen Untersuchungen*: „In der Wahrnehmungsaussage unterscheiden wir, wie bei jeder Aussage, zwischen *Inhalt* und *Gegenstand*, und zwar so, daß unter Inhalt die identische *Bedeutung** verstanden wird, welche auch der Hörende, obschon nicht selbst Wahrnehmende, richtig erfassen kann.“ Derrida: *Stimme*, S. 124, Fußnote, Hervorhebungen im Original, M.P.

186 Derrida: *Stimme*, S. 117, Hervorhebungen im Original, M.P.

oder schriftlichen Mitteilungen konstituierte: Die Schrift schließlich durchwirkt beide, und so darf allenfalls angenommen werden, dass sich dieses Moment der Schrift in der schriftlichen Rede deutlicher heraushebe als in der mündlichen, die eben keineswegs als gleichsam primäres Ideal gelten kann, dem sich die schriftliche Aufzeichnung oder beispielsweise Briefverkehr als bloß sekundär hinzufügen.

Kommunikabilität erweist sich dadurch einmal mehr als prinzipiell vom Andern her gedacht: Intersubjektiv gespalten sich als Subjektivität konstituierend impliziert diese durch ihre innere Öffnung hin auf Andere je schon insofern Kommunikabilität, als diese sich schlechterdings nicht tilgen lässt, wo angenommen wird, aus Gegenständlichkeiten bilde sich das Leben des Bewusstseins und Aussagen über sie seien möglich. Kommunikabilität, also Mittelbarkeit, impliziert damit zugleich eine Spaltung innerhalb der je spezifischen Gegenständlichkeit selbst, und zwar insofern, als sie sich nicht erst konstituiert, bevor über sie kommuniziert wird. Vielmehr ist ihr Konstitutionsprozess selbst prinzipiell erst als kommunikativer aussagekräftig¹⁸⁷. Strukturell bestimmt sich dieser Prozess, wie gesehen, durch die Begriffe der *Schrift* wie der *Urschrift*¹⁸⁸, der *retentionalen Spur*, der *différance* sowie der *Supplementarität*¹⁸⁹, wobei die letzteren beiden aufeinander verwiesen sind:

187 In durchaus drastischer Metaphorik hat Derrida dies folgendermaßen formuliert: Die Sprache müsse, indem sie konstitutiv wirksam wird, „frei ihre eigene Vernichtung auf sich nehmen und die Metaphern gegen die Metaphern schleudern [...]“. Um den Preis dieses Krieges der Sprache gegen sich selbst werden der Sinn und die Frage ihres Ursprungs gedacht werden. Man sieht, dieser Krieg ist nicht ein Krieg unter anderen. Als Polemik zugunsten der Möglichkeit des Sinns und der Welt findet er seine Stätte in jener *Differenz*, von der wir sahen, daß sie nicht der Welt, sondern allein der Sprache in ihrer transzendentalen Unruhe innewohnen kann. In Wahrheit ist sie weit davon entfernt, ihr bloß innezuwohnen; sie ist zudem ihr Ursprung und ihre Bleibe. Die Sprache wahrt die Differenz, die die Sprache wahrt.“ Derrida: *Stimme*, S. 23, Hervorhebungen im Original, M. P.

188 Dazu ausführlich Detlef Thiel: „Urschrift. Systematische und historische Bemerkungen zu Derridas Motiv der *archi-écriture*“, in: Gondok, Waldenfels: *Einsätze*, S. 60–98.

189 Siehe zu diesem Begriff die Ausführungen von Fabio Ciarra: „Jacques Derrida und das Supplement des Ursprungs“, in: Gondok, Waldenfels: *Einsätze*, S. 124–152.

So verstanden, ist die Supplementarität [...] die *différance*, die Operation des Differierens, die in einem die Gegenwärtigkeit zerspaltet und verzögert und sie so im selben Zug der ursprünglichen Teilung und dem ursprünglichen Aufschub unterwirft. Die *différance* ist vor der Trennung zwischen dem Differieren als Aufschub und dem Differieren als aktiver Arbeit der Differenz zu denken. Selbstverständlich ist das vom Bewußtsein, das heißt von der Gegenwärtigkeit, oder schlichtweg von ihrem Gegenteil, der Abwesenheit oder dem Nicht-Bewußtsein, her undenkbar. Genauso undenkbar ist sie als die einfache *homogene* Komplikation eines Diagramms oder einer Linie der Zeit, als komplexe „Sukzession“. Die supplementäre Differenz vertritt die Gegenwärtigkeit in ihrem originären Sich-selbst-fehlen.¹⁹⁰

Das originäre Sich-selbst-Fehlen des Subjekts noch in der vermeintlichen einsamen inneren Rede hatte Derrida schon vor Beginn von *Die Stimme und das Phänomen* mit einem Zitat aus der *Faszination des Grauens* von Edgar Allan Poe vorformuliert:

Ich habe sowohl von „Klang“ als von „Stimme“ gesprochen. Ich will damit sagen, daß es sich um Laute von deutlicher – ja, von schier wundersam, schauerlich deutlicher – Silbengliederung handelte. M. Valdemar sprach – ersichtlich in Beantwortung der Frage ... [...] Jetzt sagte er: „Ja; – nein, – ich *habe* geschlafen – und jetzt – *bin ich tot*.“¹⁹¹

Dies sei, so Derrida gegen Ende seiner Husserl-Lektüre, „keine außergewöhnliche Geschichte von Poe, sondern die gewöhnliche Geschichte der Sprache“¹⁹². Die Frage, auf die jenes Jetzt-bin-ich-tot antwortet, hat Derrida zwei Seiten zuvor gestellt:

Kann ich, sobald ich *ich* sage, und sei dies auch in der einsamen Rede, meiner Aussage anders Sinn verleihen als indem ich darin, wie immer, die

190 Derrida: *Stimme*, S. 118, Hervorhebungen im Original, M.P.

191 Zit. nach Derrida: *Stimme*, S. 7, Hervorhebungen dort, M.P.

192 Derrida: *Stimme*, S. 129.

mögliche Abwesenheit des Gegenstandes der Rede, hier: meiner selbst, impliziere?¹⁹³

Diese Frage, die sich weniger kontraintuitiv für den Prozess des Schreibens stellen lässt, kann man auch auf den Adressaten einer geschriebenen oder mündlichen Äußerung beziehen: Muss ich nicht, indem ich die genannte Abwesenheit impliziere, umgekehrt die Anwesenheit eines Kundnehmenden implizieren, der in meiner Abwesenheit meine Kundgabe vernähme, oder aber sie in ihrer schriftlichen Form bloß läse? – Ich komme auf diese Fragen in Abschnitt 2.5 zurück.

2.3 Wahrnehmung, Gedächtnis, Schrift – Der Wunderblock (Freud)

In seinem frühen Aufsatz *Freud und der Schauplatz der Schrift* erweitert Derrida den spezifisch phänomenologischen Problemhorizont¹⁹⁴, indem er das Bewusstsein mit einem Modell des Psychischen konfrontiert, das im Gedächtnis seinen maßgeblichen Grundbegriff trägt. Derridas Interesse gilt in dieser Lektüre nicht der Art und Weise, wie Freud, ausgehend von Prämissen der naturwissenschaftlichen Psychologie seiner Zeit, Gedächtnis in einer neurologischen Terminologie erläutert. Vielmehr beschäftigt sich Derrida mit zwei Metaphernreihen, die nämlich des Textes sowie die der Maschine, mittels derer der Freudsche Gedächtnis-Begriff seine Konturen erhält. In diesen Metaphern bestimmt sich Freuds Text vom *Entwurf einer Psychologie* an

193 Derrida: *Stimme*, S. 127, Hervorhebung im Original, M.P. An anderer Stelle hat Derrida diese Problematik umgekehrt im Zusammenhang mit dem transzendentalen Ego der Phänomenologie erläutert: Die Frage nach der Möglichkeit der transzendentalen Reduktion, in der sich die phänomenologische Welt erst erschließt, sei „die Frage nach der Möglichkeit der Frage, die Öffnung selbst, der klaffende Spalt, aus dem heraus das *transzendente Ich*, das Husserl ‚ewig‘ zu nennen versucht war (was jedenfalls in seinem Denken nicht unendlich oder ahistorisch heißen will, ganz im Gegenteil), dazu gebracht wird, alles zu hinterfragen, im besonderen die Möglichkeit der ungebändigsten und nackten Tatsächlichkeit des Nicht-Sinns, im gegebenen Fall zum Beispiel seines eigenen Todes“, siehe Jacques Derrida: „Genesis und Struktur“ und die Phänomenologie“, in: ders.: *Die Schrift und die Differenz*, S. 236–258, hier S. 258, Hervorhebungen im Original, M.P.

194 Ich beziehe mich hier auf die Phänomenologie Edmund Husserls.

über die *Traumdeutung* bis hin zur für Derrida so wichtigen *Notiz über den Wunderblock*. Die relevante Frage lautet also nicht etwa, inwiefern sich die neurologischen Termini für eine Bestimmung des Psychischen eignen. Das Interesse gilt der Frage, welche Gesetzmäßigkeiten für dieses gelten müssen, um es – nur der Möglichkeit nach zutreffend – in den erwähnten Metaphernreihen beschreiben zu können¹⁹⁵:

Nicht, ob das Psychische tatsächlich eine Art von Text ist, sondern was ein Text ist und was das Psychische sein muß, um vermittels eines Textes dargestellt werden zu können. Denn wenn es weder Maschine noch Text ohne psychischen Ursprung gibt, dann gibt es keine textlose Psyche. Welcher Art muß schließlich das Verhältnis zwischen dem Psychischen, der Schrift und der Verräumlichung sein, damit ein solcher metaphorischer Durchgang möglich wird; und das nicht nur in erster Linie im Innern eines theoretischen Diskurses, sondern in der Geschichte des Psychischen, des Textes und der Technik?¹⁹⁶

Der psychoanalytische Diskurs steht somit keineswegs unverbunden neben den Lektüren, in denen sich Derrida mit der bewusstseinstheoretischen Tradition auseinandersetzt, wie sie sich seit der Transzendentalphilosophie des deutschen Idealismus entwickelt hat¹⁹⁷. Er bietet Derrida einen Kontext, um diejenigen blinden Flecken des Bewusstseins¹⁹⁸ begrifflich weiter auszuleuchten, die bezüglich dieses Begriffs dann theoretisch virulent werden müssen, wenn nicht danach gefragt wird, wie (sich für das) Bewusstsein Welt konstituiert, sondern wie dieses Bewusstsein sich selbst im Verhältnis zu einem ihm Anderen konstituiert – einem Unbewussten –, das weder die Welt noch einfach in der Welt ist¹⁹⁹, sondern das *als Gedächtnis* für das transzendente

195 Einen vergleichbaren Ausgangspunkt hat die Studie von Susanne Lüdemann: *Mythos und Selbstdarstellung. Zur Poetik der Psychoanalyse*. Freiburg i. Br.: Rombach 1994.

196 Derrida: „Schauplatz“, S. 306.

197 Siehe dazu auch die Kontextualisierungen in Klaus Englert: *Jacques Derrida*. Paderborn: Fink 2009, S. 15–24.

198 Siehe dazu prägnant Lüdemann: *Derrida*, S. 32–36.

199 Dazu präzisierend etwa Derrida: „Schauplatz“, S. 324: „Die ‚objektivistische‘ oder ‚weltbezogene‘ Betrachtung der Schrift lehrt uns nichts, bezieht man sie nicht auf einen Raum psychischer Schrift (transzendentaler Schrift würde man sagen, falls man mit Husserl in der Psyche eine Region der Welt erblickte. Da das aber auch der Fall Freuds

Bewusstsein eine kaum zu unterschätzende Funktion innehat, ist doch schlechthin alles, was diesem Bewusstsein nicht durch Wahrnehmung erscheint, nur durch Erinnerung verfügbar. Und mehr noch: Wie sich zeigen wird, ist noch Wahrnehmung selbst in hohem Maße durch Erinnerungen beeinflusst, die das Wahrgenommene als solches erst in den Blick rücken.

Derridas Zugriff auf Freuds Diskurs steht von Beginn an im Zeichen einer supplementären Logik. So macht Derrida nachdrücklich darauf aufmerksam, dass die Metaphern bei Freud nicht dazu verwendet werden, „in didaktischer Absicht“²⁰⁰ einen bekannten Sachverhalt zu illustrieren. Genauso wenig allerdings alludieren laut Derrida die verwendeten Metaphern einfach ein Unbekanntes:

Wenn diese Metaphorik unerlässlich ist, dann weil sie vielleicht rückwirkend den Sinn der Spur im allgemeinen und folglich den Sinn der Schrift in seiner geläufigen Bedeutung erhellt, indem sie sich mit ihm verschränkt. Freud handhabt sicher keine Metaphern, wenn das Handhaben von Metaphern Anspielung vom Bekannten auf das Unbekannte hin meint. Durch die Beharrlichkeit seiner metaphorischen Zernierung bewirkt er im Gegenteil, daß das, was man mit dem Begriff der Schrift zu kennen glaubt, rätselhaft wird. [...] Der von Freud entworfene Gestus [...] eröffnet einen neuen Fragetypus über die Metaphorizität, die Schrift und die Verräumlichung im allgemeinen.²⁰¹

Indem Derrida sein Augenmerk darauf richtet, wie Freud seine Metaphern verwendet, interessiert er sich für die Frage nach deren Funktionsweise, insofern sie Konsequenzen zeitigt für eine Neubestimmung

ist, der zugleich das In-der-Welt-Sein des Psychischen, seine Ortsbezogenheit und die Originalität seiner Topologie, die auf jede gewöhnliche Innerweltlichkeit irreduzibel ist, respektieren will, muß man vielleicht denken, daß das, was wir hier als Schreibbarkeit beschreiben, die transzendente Differenz zwischen Ursprung der Welt und In-der-Welt-Sein auslöscht: sie auslöscht, indem sie sie erzeugt: Milieu des Dialogs und des Mißverständnisses zwischen den Husserlschen und Heideggerschen Begriffen des In-der-Welt-Seins).“

200 Derrida: „Schauplatz“, S. 305.

201 Derrida: „Schauplatz“, S. 305f.

des traditionellen Begriffs der Schrift. Und er verbindet dieses Interesse gleich zu Beginn seines Aufsatzes mit einer allgemeineren Fragestellung, die sich des Weiteren an den Begriffen der Schrift und der Veräumlichung orientiert, ohne an dieser Stelle bereits ein klar umrissenes Ziel zu haben. Diese Unbestimmtheit jedoch wird in Derridas negativer Bestimmung der Metapher genauer bestimmt: Sich nachträglich dem beifügend, was sie erläutern sollen, *und dieses substituierend*, lassen sie, worauf sie verweisen, ebenso zum Rätsel werden, wie sie sich selbst in ihrer performativen Dimension enthüllen und damit das Rätselhafte dieses Rätsels überhaupt erst kenntlich werden lassen²⁰².

Derrida beginnt damit, den bereits in der Husserl-Lektüre virulenten Begriff der Spur mit dem Freudschen Terminus des Gedächtnisses zu assoziieren; dieses zu erklären, ist nach Freud für „jede irgendwie beachtenswerte psychologische Theorie“²⁰³ unabdingbar. Doch

[d]ie Crux einer derartigen Erklärung und das, was einen solchen Apparat fast unvorstellbar macht, besteht darin, daß sie in einem – wie die *Notiz* das dreißig Jahre später tun wird – über das Fortbestehen der Spur und der Jungfräulichkeit der aufnehmenden Substanz, über die Einschreibung der Bahnen und die stets unangetastete Blöße der aufnehmenden oder wahrnehmenden Oberfläche Rechenschaft geben muß: hier über die Neuronen.²⁰⁴

Freud unterscheidet deshalb zwischen zwei Arten von Neuronen, solchen nämlich, die Wahrnehmungseindrücke spurlos passieren lassen, und denen, in welchen sich diese Eindrücke als Spuren erhalten. Diese letzteren sind laut Freud „Träger des Gedächtnisses, wahrscheinlich

202 Siehe zu Derridas Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse den ausführlichen und konzisen Beitrag von Hans-Dieter Gondek: „La séance continue“, Jacques Derrida und die Psychoanalyse“, in: Jacques Derrida: *Vergessen wir nicht – die Psychoanalyse!* Hg. von Hans-Dieter Gondek. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S. 179–232.

203 Zit. nach Derrida: „Schauplatz“, S. 307.

204 Derrida: „Schauplatz“, S. 307.

also der psychischen Vorgänge überhaupt²⁰⁵. Damit sei es, wie Derrida konstatiert, „das Wesen des Psychischen selbst“²⁰⁶.

Die Differenzierung zwischen Wahrnehmungs- und Erinnerungsneuronen ist nicht nur notwendig, um zwischen aktuellen und bloß aktualisierbaren Eindrücken zu unterscheiden. Erst aus der Differenz der beiden Neuronenarten ist erklärlich, warum sich das Gedächtnis nicht einfach als Speichermedium darstellen lässt, in dem Wahrnehmungseindrücke schlichtweg aufbewahrt würden. Denn die Aktualisierung der Eindrücke, die keineswegs dadurch erfolgt, dass ein transzendentes Ego souverän über diese verfügen würde, kann nur durch eine diese Eindrücke betreffende, spezifische Differenz vonstattengehen, in der sich die Kräfte der Erinnerungen, diese erzeugend, unterscheiden. Andernfalls würde

[j]ede *Bevorzugung* in der Auswahl der Abläufe [...] durch die Gleichheit der Widerstände gegen die Bahnung oder durch die Äquivalenz der Bahnungskräfte reduziert. Das Gedächtnis wäre damit paralytisch. In der Differenz der Bahnungen besteht der wirkliche Ursprung des Gedächtnisses und somit des Psychischen.²⁰⁷

Dass allerdings die zuletzt angesprochene Differenz aus einer „einfachen Entgegensetzung“²⁰⁸ der Quantität der bahnbrechenden Eindrücke sowie der Qualität der bloßen Wahrnehmung rühre, bezweifelt Derrida, auch und gerade während er Freud attestiert, dass er anscheinend vorhabe, sich auf diese Entgegensetzung zu verlassen. In Bezug auf seinen Begriff der Spur erörtert Derrida das Gedächtnis eben nicht als reines Bahnungsgeschehen, durch das sich Eindrücke bildeten, die jederzeit in der Qualität ihrer vollen Präsenz wiederhergestellt werden könnten. Dagegen erläutert er das Gedächtnis in seiner spezifischen Wiederholungsstruktur, in der sich die Erregungsquantität mit der

205 Zit. nach Derrida: „Schauplatz“, S. 308.

206 Derrida: „Schauplatz“, S. 308.

207 Derrida: „Schauplatz“, S. 308, Hervorhebungen im Original, M. P.

208 Derrida: „Schauplatz“, S. 308.

Anzahl der Wiederholungen verbindet – oder anders, in den Worten Freuds formuliert:

Das Gedächtnis, d. h. die fortwirkende Macht eines Erlebnisses (hängt) von einem Faktor ab, den man die Größe des Eindrucks nennt, und von der Häufigkeit der Wiederholung desselben Eindrucks.²⁰⁹

Indem nun nach Derrida der Eindruck und dessen Wiederholung absolut heterogenen Ordnungen entstammen, verbinden sich im Gedächtnis zwei Momente in ihrer untilgbaren Differenz, sodass es umso plausibler wird, das andere der Quantität eben nicht schlichtweg als Qualität zu bestimmen. Denn diese Differenz verstärkt noch einmal den Unterschied zwischen wahrgenommenen und erinnerten Eindrücken, deren letztere, würden sie in erfüllter Präsenz erscheinen, von Wahrnehmungen schlechterdings nicht mehr differenzierbar wären – vorausgesetzt, diese letzteren ihrerseits könnten überhaupt jemals in absoluter Präsenz erscheinen²¹⁰.

Diesem Modell der Bahnungen entsprechend speist sich mithin das Gedächtnis gerade aus solchen differenzierenden Spuren²¹¹, wie sie als retentionale schon in Husserls Phänomenologie die ideale Gegenwärtigkeit des Sinns spalteten: Sie scheinen sich in Freuds Modell des Gedächtnisses ursprünglich zu wiederholen, indem sie einerseits die Erinnerung einer präsenten Qualität verunmöglichen und andererseits gerade dadurch Gedächtnis überhaupt erst in Gang setzen. Hatte Der-

209 Derrida: „Schauplatz“, S. 309.

210 Dass dies ebenso wenig als gesichert anzunehmen ist wie die Realitätstreue von Erinnerungen, unterstreicht den ausgesprochen heuristischen Charakter der psychoanalytischen Theoriebildung.

211 Vgl. dazu auch Derrida: *Stimme*, S. 115: „Doch diese reine Differenz, die die Selbstgegenwart der lebendigen Gegenwart konstituiert, führt darin originär die ganze Unreinheit ein, die man daraus ausschließen zu können glaubte. Die lebendige Gegenwart geht aus ihrer Nicht-Identität mit sich und aus der Möglichkeit der retentionalen Spur hervor. Sie ist immer schon eine Spur. Diese Spur ist von der Einfachheit einer Gegenwart her, derer das Leben selbstinnerlich wäre, undenkbar. Das Selbst der lebendigen Gegenwart ist ursprünglich eine Spur. Die Spur ist kein Attribut, von dem man sagen könnte, daß das Selbst der lebendigen Gegenwart sie ‚ursprünglich ist‘. Man muß das Ursprünglich-Sein von der Spur aus denken und nicht umgekehrt. Diese Urschrift ist im Ursprung des Sinns am Werk.“

rida in *Die Stimme und das Phänomen* die retentionale Spur als „Möglichkeit der Wiederholung in ihrer allgemeinsten Form“²¹² gedeutet und noch die Struktur der Wahrnehmung aus dieser Iterativität²¹³ abgeleitet, so gilt ihm in *Freud und der Schauplatz der Schrift* die Spur gewissermaßen als der Eindruck, der, als Anzeichen, durch die Bahnung eines genügend großen Wahrnehmungsreizes gebildet wird – und darüber hinaus als erzeugendes Moment von Erinnerung. Angesichts dieser doppelten Struktur der Spur erstaunt es zunächst wenig, wenn Derrida diese auch in seiner Freud-Lektüre auf seinen Terminus der *différance* bezieht, der bekanntlich unentschieden weder die Passivität noch die Aktivität des transzendentalen Subjekts meint, welches durch die *différance* gleichwohl hervorgebracht wird. Mehr schon überrascht, dass und wie Derrida beinahe im selben Atemzug Freuds Begriff des Lebens assoziiert:

Alle diese Unterschiede in der Erzeugung der Spur können als Momente der „différance“ reinterpretiert werden. Einem Motiv zufolge, das ohne Unterlaß das Denken Freuds leitet, wird diese Bewegung als Anstrengung des Lebens beschrieben, das sich selbst schützt, indem es die gefährliche Besetzung *aufschiebt*, das heißt, indem es einen „Vorrat“ anlegt. Die bedrohliche Verausgabung oder Präsenz werden mit Hilfe der Bahnung und der Wiederholung hinausgeschoben.²¹⁴

Hatte sich in Hegels Denken das Leben des Geistes dadurch bewahrt, dass es sich nicht ‚vor dem Tode scheute‘, sondern ‚in ihm sich erhielt‘²¹⁵, und war in Derridas Lektüre von Husserls Philosophie das Leben des Subjekts seiner unentwegten Gebundenheit an den Tod entsprungen²¹⁶, so ist es in Derridas Freud-Lektüre gerade so, dass die lebendige Präsenz, die Husserl als Gegenwärtigkeit für das Subjekt reklamierte, als bedrohlich hinausgeschoben wird, um das Leben

212 Derrida: *Stimme*, S. 92.

213 Vgl. dagegen zum Begriff der Iterabilität das Kap. 2.5 in der vorliegenden Untersuchung.

214 Derrida: „Schauplatz der Schrift“, S. 309f., Hervorhebungen im Original, M.P.

215 Siehe oben die Fußnote 96 in dieser Untersuchung.

216 Siehe oben, Abschnitt 2.2, ausführlicher informiert über die Operativität des Lebens-Begriffs bei Husserl außerdem Jean-Claude Höfliger: *Jacques Derridas Husserl-Lektüren*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995, S. 102–116.

zu schützen. Hatte demnach Derrida in seiner Husserl-Lektüre den Aufschub (vor) der Präsenz erst ex negativo aufgewertet, liegt diese Aufwertung laut seiner Freud-Lektüre in der Logik der Psychoanalyse selbst. Inwieweit sich deswegen allerdings Phänomenologie und Psychoanalyse im Hinblick auf die retentionale Spur tatsächlich parallelisieren lassen, ist damit noch nicht entschieden: Denn im Hinblick auf Husserls Phänomenologie hatte diese *Spur* im Zusammenhang mit der *différance* und der *Supplementarität* nur erst die iterative Struktur der *Wahrnehmung* enthüllt. Bei Freud dagegen macht Derrida die Spur zunächst als hervorbringenden Eindruck von *Erinnerung* aus – wie er allerdings einer Wahrnehmung entstammt²¹⁷.

Um entscheiden zu können, ob überhaupt und inwieweit sich zwischen Edmund Husserls Bewusstseinsmodell und Freuds Modell der Psyche eine Parallele bilden lässt, ist es hilfreich, sich noch einmal auf den Lebensbegriff zu besinnen, wie er für Husserls Phänomenologie bestimmend geworden ist. Denn an diesem Begriff zeigen sich nicht nur die metaphysischen Implikationen der Phänomenologie, sondern auch die der Psychoanalyse, und anhand dieser Implikationen lässt sich die Parallelisierung beider Theorien gut verfolgen. Den phänomenologischen Lebensbegriff und seinen Zusammenhang mit der Psychoanalyse hat Rudolf Bernet in einem so eingängigen wie sehr erhellenden Aufsatz mit dem Titel *Derrida – Husserl – Freud. Die Spur der Übertragung* dargelegt. Drei Formen der Übertragung²¹⁸ sind es, mittels derer Bernet Phänomenologie und Psychoanalyse aufeinander bezieht: Erstens wird nach psychoanalytischer Auffassung in der Übertragung zu einem Adressaten gesprochen, dabei allerdings, wie reflektiert auch immer, an einen Dritten gedacht, der der eigentliche Adressat des Ausgesagten ist²¹⁹. An dieses Modell anschließend möchte Bernet

217 Michael Wetzel hat Derridas Freud-Lektüren auch im Zusammenhang mit Derridas Begriff der *dissémination* näher erläutert, siehe Wetzel: *Derrida*, S. 44–54, hier S. 54.

218 Zu diesem Begriff, wie Derrida ihn verwendet, siehe Gondek: „Séance“, S. 187ff.

219 Vgl. dazu grundlegend Derridas Dekonstruktion von Jacques Lacans Lektüre von Edgar Allan Poes *Der entwendete Brief*, siehe Jacques Derrida: „Der Facteur der Wahrheit“, in: ders.: *Die Postkarte von Sokrates bis an Freud und jenseits. 2. Lieferung*. Autorisierte Übersetzung von Hans-Joachim Metzger. Berlin: Brinkmann & Bose 1987, S. 184–281. Dort macht Derrida deutlich, dass jede briefliche Sendung auch nicht ankommen kön-

zeigen, „daß Derrida, wenn er sich mit Husserl auseinandersetzt, dabei Freud im Sinn hat“²²⁰. In einer zweiten Bedeutung meint Übertragung Übergang. Letzteren als Figur der *différance* lesend, da er die „Topologie metaphysischer Gegensätze“²²¹ durchbreche, beschreibt Bernet Edmund Husserls Bedeutungstheorie und Sigmund Freuds ihr nahe verwandte Theorie eines Ausdrucks des Unbewussten im manifesten Trauminhalt als Beispiele eines solchen Übergangs²²². Drittens schließlich widmet sich Bernet dem Übertragungsbegriff als Synonym für einen Terminus der Metapher, der die Differenz zwischen eigentlicher und uneigentlicher Bedeutung zugleich etabliert und unterläuft. Derrida nehme Freuds Verwendung der Schrift-Metapher ernst und lade dadurch ein, „die Bedeutung der Schrift auf die Urschrift zu übertragen“²²³, und Bernet behauptet weiter: „Das Freudsche Unbewußte bietet sich ebenso wie Husserls vergegenwärtigendes Bewußtsein für eine solche Interpretation als Urschrift an“²²⁴.

Um die veranschlagte ‚Spur der Übertragung‘ in ihren ersten beiden, eng zusammenhängenden Formen zu plausibilisieren, rekonstruiert Bernet Derridas Husserl-Lektüre, wie sie sich ausgehend von der Unterscheidung zwischen Ausdruck und Anzeichen Bahn gebrochen hat. Er beginnt damit, eine vielfach geäußerte Kritik an dieser Lektüre zurückzuweisen, die lautet, Derrida habe

Husserls transzendente Phänomenologie mit einem cartesianischen Dualismus verwechselt bzw., was überzeugender ist, alle wesentlichen (oder transzendentalen) Unterscheidungen, die bei Husserl auftauchen, unter die Unterscheidung zwischen Ausdruck und Anzeichen subsumiert.²²⁵

nen *miss*. Im Rückbezug noch auf seinen Text *Der Schauplatz der Schrift* hat Derrida sein Verhältnis zu Freud und später Lacan nachgezeichnet in Jacques Derrida: „Aus Liebe zu Lacan“, in: ders.: *Psychoanalyse*, S. 15–58, der Hinweis auf *Der Schauplatz der Schrift* steht auf S. 39.

220 Bernet: „Spur“, S. 100.

221 Bernet: „Spur“, S. 100.

222 Siehe Bernet: „Spur“, S. 100.

223 Bernet: „Spur“, S. 100.

224 Bernet: „Spur“, S. 100.

225 Bernet: „Spur“, S. 102.

Diese Kritik aber sei schon deshalb nicht zutreffend, da sie nur auf einen Teil von Derridas Argument ziele. Dieses aber betrifft, wie im vorigen Abschnitt dieser Arbeit gezeigt, Husserls zentrale These, wonach das Bewusstsein für es selbst einen Gegenstand konstituieren könne, ohne dabei auf Zeichen angewiesen zu sein. Derrida aber bestreitet eben dies, indem er nachweist, dass Ausdruck und Anzeichen nicht allein in der ausdrückenden Rede ineinander verflochten sind. Vielmehr ist, wie gesehen, deren Verflechtung bereits für jenen inneren Monolog anzunehmen, in dem der Subjektivität im eigentümlichen Draußen einer konstitutiven intersubjektiven Beziehung Gegenstände erscheinen. Um für sich selbst transparent zu werden, ist das Bewusstsein auf Zeichen angewiesen, da ja die genannte Verflechtung auch und gerade dann anzunehmen ist, wenn das Bewusstsein sich in einer transzendentalen Reflexion selbst zum Gegenstand macht; dies resümiert Rudolf Bernet folgendermaßen:

Die Gegenwart eines „transzendentalen Signifikats“ wird ebenso zweifelhaft wie die Gegenwart des Signifikanten. Transzendentes Bewußtsein ist niemals völlig gegenwärtig weder in sich noch in seiner Vergegenwärtigung mittels eines Zeichens, und das Zeichen ist gegenwärtig, indem es in andere Zeichen übergeht und sich selbst dabei austreicht. Derrida gebraucht die Worte „Spur“, „(Ur)Schrift“ und „*différance*“, wenn er die flackernde Vergegenwärtigung einer Gegenwart zu erklären versucht, die unendlich aufgeschoben wird. Er lädt uns auf diese Weise ein, Gegenwart als eine Form von Versprechen zu denken, das im selben Zug, in dem es aus der Vergegenwärtigung hervorgeht, dadurch aufgehoben und aufgeschoben wird.²²⁶

Die Dekonstruktion ursprünglicher Gegenwart macht auf den Prozess des Vergegenwärtigens selbst aufmerksam, mittels dessen sich Bewusstsein zeichenhaft seiner Gegenstände versichert. Die dekonstruktive Zeichenlogik entspricht dabei nicht mehr den metaphysischen Gesetzen der Repräsentation. Vielmehr unterläuft die begriffliche Systematik der „Spur“, der „(Ur)Schrift“, der „*différance*“ und

226 Bernet: „Spur“, S. 103, Hervorhebung im Original, M.P.

anderer Termini die Zweiwertigkeit eines Modells, in dem das Zeichen als Signifikant stets der bloß zweitrangige Repräsentant einer Präsenz, also einer Gegenwärtigkeit, war, die als solche allerdings laut Derrida nicht nur nie erscheint. Sie wäre auch nicht ursprünglich in dem Sinne, dass ein Zeichen nachträglich auf sie verweisen könnte. Derridas supplementärer Logik entsprechend ist vielmehr darauf zu bestehen, dass das Zeichen – als *Spur*, *Schrift*, *différance*, etc. –, indem es sich nachträglich zum Verweis auf eine ‚ursprüngliche‘ Präsenz lesbar macht, gerade das ermöglicht, worauf es deutet. Es bleibt darauf zu beharren, dass das Zeichen diese Präsenz damit zugleich durchstreicht, indem es ihre Nicht-Ursprünglichkeit kenntlich macht, und mehr noch: Indem sich das Zeichen dergestalt als Auslöser der Gegenwärtigung etabliert, entgegnet es dem Begehren nach Präsenz mit einem Versprechen, das, merkwürdig gastlich, diese zugleich aufhebt und ins Uneinholbare verschiebt.

Der Übergang der Zeichen in- und auseinander ist damit auch das Moment, in dem sich diese zugleich selbst durchstreichen. Dieses Moment erzeugt erst die Vorstellung einer sich ursprünglich konstituierenden Präsenz, und eben dies lässt sich nach Bernet auch in Freuds Psychoanalyse ersehen, namentlich in der *Traumdeutung*, in der Bernet speziell auf den Übergang zwischen Primär- und Sekundärvorgängen fokussiert:

Der manifeste Gehalt des Traums drückt einen unbewußten „Gedanken“ aus, der von der Energie eines unbewußten Wunsches besetzt ist. Genauso wie bei Husserl vollzieht dieser Ausdruck die Übertragung einer Bedeutung von einem Ort zu einem anderen, das heißt die Übertragung von einer Region des Seins in eine andere. [...] Auch für Freud kann die unbewußte Bedeutung erst dann erscheinen, wenn sie in einen Bereich übertragen wird, der ihrer wahren Natur fremd ist. Die ursprüngliche Bedeutung bekundet sich selbst anderswo und mit Verzug; die Primärvorgänge des Unbewußten unterwerfen sich den Regeln der Sekundärvorgänge, um die Bekundung ihrer (verborgenen) Bedeutung möglich zu machen.

Auch hier scheint der Ausdruck von einer Logik der Stellvertretung oder „Übersetzung“ beherrscht.²²⁷

Die von Rudolf Bernet veranschlagte erste Form der Übertragung, nach der Derrida, wenn er Husserl liest, dabei Freud im Sinn hat, lässt sich demnach dahingehend konkretisieren, dass Derrida, indem er Husserls Metaphysik der Präsenz dekonstruiert, die dem phänomenologischen Bewusstsein notwendigerweise unbewussten Grundlagen der Gegenstandskonstitution vorhält. Die Übertragung wirkt allerdings auch in umgekehrter Richtung, legt Derrida doch Freud umgekehrt seine präsenzmetaphysischen Prämissen dar, etwa dort, wo Freud für den Traum einzugestehen hat, dass man allein von dessen manifestem Inhalt aus auf dessen unbewusste Bedeutung schließen kann; und welchen Status auch immer der Psychoanalytiker dieser Folgerung zumessen mag, als Traumdeuter kann er so wenig darauf verzichten, wie er schon auf das Unbewusste, wie es im Traum sich zeigt, nur nachträglich Rückschlüsse zu ziehen vermag. Bernet diagnostiziert in der Beschreibung dieser Übergänge die für die Dekonstruktion typische Bewegung, in der die für die dekonstruierten Theorien grundlegenden Differenzen in ihrer hierarchischen Struktur bloßgelegt und umgekehrt werden. Wenn es Bewusstsein gibt, gibt es auch ein Unbewusstes, so lautet Derridas These, und genauer noch: Wenn man Husserls phänomenologisches Bewusstseinsmodell bis in seine Aporien hinein ernstnimmt, dann lässt sich als dessen konstitutives Anderes Freuds Unbewusstes ausweisen, wobei die Dekonstruktion genauso sehr das psychoanalytische Modell des Unbewussten betrifft. Denn

[d]iese Umkehrung führt zu einer Kritik der Logik der Stellvertretung und infolgedessen zu einer Verschiebung der Begriffe Präsenz und Repräsentation. Nicht nur ist der unbewusste Gedanke niemals in sich gegenwärtig, er ist genausowenig je gänzlich gegenwärtig in seiner Repräsentation mittels des manifesten Traum inhalts. Die Übertragung einer Bedeutung vom Unbewußten auf das Vorbewußte überspringt zwar die Grenzen der beiden verschiedenen psychischen Systeme, aber sie vertieft zugleich

227 Bernet: „Spur“, S. 104.

die Kluft zwischen ihnen. Weder fallen Primär- und Sekundärvorgänge je zusammen, noch fungieren sie je völlig unabhängig voneinander. Der manifeste Inhalt eines Traums wird gleichermaßen von Sekundär- wie von Primärvorgängen beherrscht, und die Unterscheidung zwischen unbewußten Sachvorstellungen und vorbewußten Wortvorstellungen wird damit unentscheidbar.²²⁸

In der Umkehrung kollabiert, so wird aus dieser Passage ebenso deutlich, die dekonstruierte Differenz, und zwar *indem* sie als unüberwindlich gekennzeichnet wird. Die Differenz wird also dadurch, dass sie dekonstruiert wird, umgekehrt, aber eben so, dass weder schlicht ihre hierarchisch niedrigere Seite affirmiert noch die Differenz damit einfach getilgt wird: Die Differenz kollabiert also genauer gesagt, und sie kollabiert zugleich nicht, weil sie durch ihre Dekonstruktion in ihrer vormaligen hierarchischen Struktur hervorgehoben und mittels deren Umkehrung ebenso durchgestrichen wird wie ihre umgekehrte Struktur²²⁹.

Genauer bestimmen lässt sich die so beschriebene erste Form der Übertragung durch die zweite, in der diese Übertragung als Übergang auf die konstitutive Funktion der retentionalen Spur bezogen wird – wobei diese Bezugnahme in einer parallelisierenden Engführung von Phänomenologie und Psychoanalyse geschieht, die den Rückbezug auf die genannte Spur erst ermöglicht. Bernet geht es, wie er darlegt, in seinen Ausführungen nicht so sehr darum,

die Ähnlichkeiten zwischen Derridas Lektüre von Husserl und von Freud herauszuarbeiten, als vielmehr zu erkunden, was sie für ein besseres Verständnis von Derridas Darstellung des *Husserlschen Bewußtseinsbegriffs* erbringen können. Der erstaunlichste Punkt unseres Vergleichs ist in der Tat, daß Husserls transzendentes Bewußtsein mit Freuds Unbewußtem in Parallelstellung gesetzt wird.²³⁰

228 Bernet: „Spur“, S. 104f.

229 Vgl. Menke: „Dekonstruktion“, S. 126.

230 Bernet: „Spur“, S. 105, Hervorhebungen im Original, M. P.

Um aber dieses Bewusstsein näher bestimmen zu können, hatte Bernet zuvor nicht zufällig auf Sigmund Freuds *Traumdeutung* rekurriert. An ihr nämlich lässt sich darlegen, wie sich in den Übergangsprozessen der Primär- und Sekundärvorgänge Bedeutung konstituiert. Vergleichbar dem Husserlschen Bewusstsein fungiert der Traum bei Freud als Medium der Ausdrücklichkeit einer Sprache, die sich bei Freud allerdings nicht dem idealen Gegenstand beifügt. Vielmehr sehen sich in diesem Medium die Primärvorgänge des Unbewussten, anders als im Wachen, von den Sekundärvorgängen des Bewusstseins und des Vorbewussten nicht gehindert. In der Sprache des Traums formieren sich bildhaft diejenigen wunschbesetzten Vorstellungen, die im Wachleben einer Zensur unterworfen sind, also aufgeschoben und in ihrer Befriedigung hinausgezögert werden. Die hochassoziative Traumsprache artikuliert sich dabei vorrangig mittels der als Primärvorgänge wirkenden Modi der Verschiebung und Verdichtung derjenigen Inhalte, die dem Gedächtnis des Unbewussten kraftvoll und frei nach dem Lustprinzip anhängig sind. In dieser Sprache sind damit die Sekundärvorgänge, die für das Leben nach dem Realitätsprinzip zuständig sind, in ihrer Wirksamkeit gehemmt. Weder die das Alltagsbewusstsein disziplinierenden Zensurprozesse des Vorbewussten noch die bewussten Entscheidungen, mittels derer dem Alltag handelnd begegnet wird, sind also für die Sprache des Traums bestimmend. In ihr drückt sich vielmehr das Leben der Wünsche aus, die im Traum ihre Erfüllung erfahren.

Die Intensität der Wünsche rührt daher, dass sich in ihren Zeichen gleichsam die Zeiten überlagern, die Wiederholungen ineinander fügen und sich mit den Erinnerungsspuren verbinden, die ehemals durch tagesaktuelle Wahrnehmungen gesetzt worden sind. Bernet verweist in diesem Zusammenhang ganz zu Recht darauf, dass damit, anders als bei Husserl, Freuds Unbewusstes „direkt mit der Verwendung von Zeichen und Schrift verknüpft“²³¹ ist. Mehr noch allerdings identifiziert er mit Derrida dieses Unbewusste mit der Urschrift, die, wie schon in der Husserl-Lektüre ersichtlich geworden ist, der traditi-

231 Bernet: „Spur“, S. 105.

onellen Unterscheidung vorausgeht, nach der Schrift der mündlichen Rede als bloß sekundäres Speichermedium diene:

Das durch einen Traum repräsentierte unbewußte Denken verdankt einen Großteil seines Inhalts der regressiven Besetzung von Erinnerungsspuren. Diese sind die ursprünglichsten und unveränderlichsten Elemente im Unbewußten. In seiner Bezugnahme auf derlei Spuren verwendet Freud ganz selbstverständlich Schriftmetaphern wie „Einschreibung“, „Umschrift“ und „Schrift“. Derrida nimmt diese Metaphern ernst und wirft bei dieser Gelegenheit auch ein Licht auf Freuds Metaphysik der Präsenz. Für Derrida ist die Metapher der Schrift die geeignetste Definition des Unbewußten, weil das Unbewußte in seiner eigentlichen Beschaffenheit metaphorisch und schriftförmig ist, das heißt, weil sein eigentliches Sein darin besteht, vermittels Zeichen übertragen zu werden, die angemessener als „Spuren“ zu bezeichnen wären. [...] Diese unbewußten Spuren existieren allein im Plural, und jede Spur ist mit anderen Spuren in ein Gewebe von Verdichtungen und Verschiebungen eingefangen und verflochten. Derrida nennt dieses Gewebe „Urschrift“.²³²

Tatsächlich sieht Derrida bei Freud das neuronale Gewebe der Bahnungen ab einem bestimmten Zeitpunkt innerhalb einer Metaphorik der geschriebenen Spur neu erläutern, in der sich überdies der Übergang von einem neuronalen zu einem psychischen Modell zu erkennen gebe²³³. An diesem Punkt von Derridas Rekonstruktion der ihn interessierenden Freudschen Metaphernreihen fokussiert er nicht zufällig auf das Problem der Kommunikation sowie der Sprachlichkeit des Unbewussten. Der beschriebene Übergang vollziehe sich in einem Brief an Wilhelm Fließ vom 6.12.1896²³⁴:

Nicht nur wird hier die Kommunikation ausdrücklich durch die Spur und die Nachträglichkeit (das heißt durch eine nicht-konstituierte Präsenz, die ursprünglich durch die „Zeichen“ des Bewußtseins rekonstituiert wird) erklärt, sondern der Sitz des Sprachlichen wird hier dem Innern

232 Bernet: „Spur“, S. 105.

233 Derrida: „Schauplatz“, S. 315f.

234 Siehe Derrida: „Schauplatz“, S. 315.

eines geschichteten Schreibsystems zugewiesen, von dessen Beherrschung es weit entfernt ist.²³⁵

Nicht zufällig konzentriert sich Derrida deshalb auf die beiden genannten Probleme, weil er in seiner Interpretation des Unbewussten als Urschrift zugleich diese letztere in ihrer Modalität als „*Umschrift*“²³⁶ näher beleuchtet. Diese Umschrift entsteht nicht dadurch, dass in ihr ein ursprünglich vorhandener Text umgeschrieben würde. In der Umschrift zeigt sich die Logik jener „Schrift-Landschaft“, jenes „Schriftwald[es]“, in denen der regressiv verführende Traum zum Ausdruck kommt, und diese Logik bezeichnet Derrida als „metaphonetische, nicht-linguistische, a-logische Lithographie“, in der eben gerade kein „Echo einer taub gewordenen Verbalität“ ertöne²³⁷.

Ebenso wenig also, wie die von Edmund Husserl zur Geltung gebrachte Idealität der Stimme, die sich im Sprechen selbst vernimmt, bereits den Ursprung der Gegenwärtigkeit bildete, repräsentiert die Freudsche Schrift laut Derrida ein vor ihr existierendes Unbewusstes. Es wirkt als Schrift, und sie wiederum bewegt sich als Umschrift in sich selbst, indem sie sich, sich immer wieder differenzierend, auf sich selbst wendet und damit, vergegenwärtigend, jene Bilder, Chiffren und Symbole bildet, die erst nachträglich im Medium einer abstrakt-phonetischen Schrift ihre Freudsche Deutung erfahren. Laut Rudolf Bernet ist

[d]ie Schrift, die das Vorbewußte oder den manifesten Inhalt des Traums konstituiert, [...] eine nicht-phonetische Schrift, welche eine Umschrift oder Transkription der Urschrift des Unbewußten ist. Folglich resultieren das Unbewußte und das Vorbewußte aus der Schrift und werden nicht etwa nur von dieser sekundär repräsentiert. Schrift ist insofern pure Übertragung (Derrida sagt: „*différance*“), als sie zwischen dem Unbewußten und dem Vorbewußten zirkuliert, ohne selbst einen eigenen Ort zu haben. Anstatt irgendeinen eindeutig umschriebenen (metaphysischen) Raum zu

235 Derrida: „Schauplatz“, S. 316.

236 Derrida: „Schauplatz“, S. 316, Hervorhebung im Original, M. P.

237 Alle Zitate aus Derrida: „Schauplatz“, S. 317.

bewohnen, erschafft sich die Schrift vielmehr ihren eigenen Raum in der ihr eigenen Bewegung der „Verräumlichung (*espacement*)“.²³⁸

Hier bringt Bernet Husserls Bewusstseinsmodell wieder ins Spiel, wie es von Derrida in von Spuren erzeugten Vergegenwärtigungen der Gegenwarten gezeichnet worden ist. Galt Husserl die Retention noch als Zone eines aktuellen Jetztpunktes, der sich erst über die besagte Retention in die vormals gegenwärtigen Vergangenheiten verlor, so nimmt Derrida ebendiese Spaltung zum Anlass, die Differenzialität der Gegenwärtigkeit selbst zu konstatieren, indem er die letztere als supplementäre Vergegenwärtigung konturiert²³⁹. Sich Husserls ursprünglicher Gegenwart hinzufügend, setzt sich die retentionale Spur an die Stelle dieser Gegenwart und bringt als Supplement diese Gegenwart ebenso hervor, wie sie deren Nachträglichkeit sichtbar werden lässt. Laut Rudolf Bernet gewinnt diese Struktur insbesondere dann an Relevanz, wenn man sie auf das Selbstbewusstsein des Subjekts bezieht, wie es für die gesamte neuzeitliche Philosophie seit Descartes prägend geworden ist²⁴⁰. Damit erhält die im vorigen Abschnitt aufgezeigte Struktur der Subjektivität, wie sie nach Derridas Husserl-Lektüre beschrieben werden kann, einen erweiterten Rahmen:

In der *neuzeitlichen Philosophie* hat man das Selbstbewusstsein des Subjekts für die ursprünglichste Form von Gegenwart gehalten. Die Gegenwart anderer Subjekte, idealer Bedeutungen, idealer und realer Objekte und der empirischen Welt wurde mit der vollen und unmittelbaren Selbstgegenwart des Subjekts in einem gegenwärtigen Augenblick verglichen und von dieser abgeleitet. Wenn jedoch die gegenwärtige Selbstgegenwart des Subjekts nur mittels Spuren verwirklicht (oder eher aufgeschoben) wird, dann kommt damit eine Form von Andersheit herein, die anders als die „Andersheit“ der anderen Subjekte, der Objekte des Denkens oder der sinnlichen Erfahrung und der empirischen Welt, nicht als dem Sub-

238 Bernet: „Spur“, S. 105f., Hervorhebungen im Original, M. P.

239 Siehe dazu kritisch Bernet: „Spur“, S. 111ff.

240 Siehe Bernet: „Spur“, S. 106. Vgl. zum Verhältnis von Philosophie und Psychoanalyse auch Michael Turnheim: *Mit der Vernunft schlafen. Das Verhältnis Lacan – Derrida*. Zürich: diaphanes 2009.

jekt fremd und äußerlich betrachtet werden kann. Derrida nimmt sogar an, daß diese der Selbstgegenwart des Subjekts inhärente Andersheit die frühere Unterscheidung zwischen innerlichen und äußeren Formen von Andersheit untergräbt. Sobald es eine Öffnung in der Haut des selbstgegenwärtigen Subjekts gibt, wird die Trennung zwischen dem Inneren und dem Äußeren problematisch.²⁴¹

An dieser Stelle beginnt Bernet damit, die dritte Form der Übertragung zu erläutern, indem er auf Derridas Deutung der Stimme rekurriert, wie sie in *Die Stimme und das Phänomen* virulent ist. Bernet verfährt dabei so, dass er die „Metapher der Stimme“ als Antwort auf die Frage versteht, wie sich „die Wunde Schrift“ ins Innere von Husserls transzendentaler Subjektivität fügt. Derridas Interpretation der Stimme zehrt nachhaltig aus dem „Zickzack“²⁴² zwischen buchstäblicher und übertragener Bedeutung, durch das Derrida diese Stimme führt. In ihrer ersten Bedeutung erörtert Bernet die Stimme als Medium des Sprechens, demgegenüber die Schrift deshalb als sekundär zu gelten hat, weil der in ihr niedergelegte Sinn erst sprechend wiederbelebt werden muss, wohingegen er in der Stimme unmittelbar zutage tritt. Letzteres allerdings geschieht eben nur dann, wenn das sprechende Subjekt sich keinem alter ego ausgesetzt sieht, dem erst durch deutbare Zeichen mitgeteilt zu werden hat, was der Sprecher für sich rein ausdrückend gewahrt. In übertragener Bedeutung hört sich die Stimme nach Derrida bei Husserl selbst, und dies wiederum heißt, die Stimme als Metapher für das Selbstbewusstsein der transzendentalen Subjektivität zu interpretieren, die sich im Sprechen selbst affiziert.

Die Stimme wird zur Metapher für alle Formen reiner Selbstaffektion. Wenn es jedoch eine solche reine Selbstaffektion gar nicht gibt, dann wird das augenblickliche Selbstbewußtsein nicht nur von Blindheit geschlagen („dem Zwinkern eines Auges“), sondern auch von Stummheit („die Stimme, die das Schweigen wahrte“). Derrida plädiert für die Unmöglichkeit einer reinen Selbstaffektion in der Stimme, indem er betont, daß

241 Bernet: „Spur“, S. 106f., Hervorhebungen im Original, M.P.

242 Alle Zitate aus Bernet: „Spur“, S. 107.

auch das Selbstgespräch noch von einem überindividuellen sprachlichen Code abhängt, daß seine idealen Ausdruckszeichen nicht ohne empirische Sprechereignisse auskommen und daß die der moralischen Sphäre entnommenen Husserlschen Beispiele aufzeigen, daß das innere Sprechen tatsächlich die Einrede der Stimme einer äußeren Autorität ist (die Stimme des Über-Ichs).²⁴³

Der Gegensatz von Stimme und Schrift wird von Derrida dadurch dekonstruiert, dass die Äußerlichkeit der Schrift noch auf die konstituierende Instanz des transzendentalen Ego selbst angewendet wird. In dieser Re-Applikation findet sich die Stimme des Ego von einer Schrift unterwandert, die dieser Stimme immer schon innewohnt und die verhindert, dass sich das Subjekt nur allein aus eigener Kraft selbst affiziert oder dass es bloß eigenmächtig einen Sinn kommuniziert, der sich in der absoluten Innerlichkeit der Subjektivität bereits konstituiert hätte. Zu Recht verweist Bernet darauf, dass dieser Derridasche Schriftbegriff zwar den Unterschied zwischen der Stimme und dem traditionellen Begriff der Schrift schwinden lässt und dass damit die von ihm geltend gemachte Differenz zwischen buchstäblicher und metaphorischer Bedeutung von Stimme zweifelhaft wird. Doch impliziert diese dekonstruktive Bewegung zugleich, dass der neu gewonnene Schriftbegriff, wenn man ihn als Metapher für das Selbstbewusstsein versteht, nicht einfach so erläutert werden kann, dass man dessen buchstäbliche Bedeutung bloßlegt; dies verbietet sich nach Derridas Husserl-Lektüre, die ja gerade erwiesen hatte, dass und wie sich die Konstitution einer solchen buchstäblichen Bedeutung in und mittels der Stimme verunmöglicht.

Die von Bernet dargelegte dritte Form der Übertragung, in der damit der Unterschied zwischen der eigentlichen und der uneigentlichen Bedeutung einer Metapher fraglich wird, erhält ihre Konturen insbesondere dann, wenn man, ausgehend von der Metapher der geschriebenen Stimme, beleuchtet, *wie sich aus dem Gedächtnis der Spuren Wahrnehmungen und Erinnerungen formen*. Daran anschließend lässt

²⁴³ Bernet: „Spur“, S. 108.

sich schließlich die Metaphorizität des Gedächtnisses erläutern, wie es nach Derridas Freud-Lektüre für Bewusstsein noch in seiner Wahrnehmungsstruktur prägend ist. In Freuds psychoanalytischer Sprachtheorie bildet sich zur von Derrida dekonstruierten Zeichentheorie in Husserls transzendentaler Phänomenologie insofern eine Parallele, als dort, prominent in der *Traumdeutung*, einerseits auf die komplexen „Zeichenbeziehung[en]“²⁴⁴ eingegangen wird, mittels derer auf die Prozesse des Unbewussten überhaupt erst geschlossen werden kann. Andererseits aber verdeutlicht Freud mit seiner Verwendung der Modellgebenden Metaphern²⁴⁵, in denen er die Prozesse des Unbewussten beschreibt, dass er jene eben nicht in dem Sinne verstanden wissen will, dass sich in ihnen ein gegebenes Unbewusstes schlichtweg übersetzt²⁴⁶. Im Gegenteil machen erst solche Metaphern es möglich, auf ein Unbewusstes Rückschlüsse zu ziehen, das keineswegs als solches *existiert*, sondern allenfalls in und durch Metaphern sichtbar wird²⁴⁷. Bezogen auf die Begriffe der *Spur*, der *Urschrift* und der *différance* wird somit *Metaphorizität* in ihrer supplementären Logik kenntlich: Sowohl Husserls Bewusstsein – in der geschriebenen Stimme – als auch Freuds Unbewusstes – als Gewebe retentionaler Spuren – entstehen erst aus solchen schriftartigen Spuren, die auf Bewusstsein und Unbewusstes nicht nur verweisen, sondern sie jeweils dadurch erst ermöglichen – indem sie sich in dieser Verweisung nachträglich an die Stelle dessen setzen, was sich in der Form einer ursprünglichen Gegenwart dessen, worauf die Spuren wiesen, ohnehin als unmöglich herausstellte.

Die Metaphorizität des Gedächtnisses, wie sie in Freuds Psychoanalyse hervortritt, lässt sich am besten am Modell des Wunderblocks erklären, das Derrida am Ende einer langen Entwicklung liegen sieht, die Freuds Theoriebildung hinsichtlich des Verhältnisses von Wahrnehmung, Erinnerungsspuren und Gedächtnis nahm. An dieser begrifflichen

244 Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*. Frankfurt a. M.: Fischer 2007, S. 284.

245 Siehe dazu auch Bennington: *Derrida*, S. 128–141. Zu Derridas Interesse an der Operativität von Metaphern siehe Höfliger: *Derridas Husserl*, S. 54–66.

246 Siehe dazu bspw. Freud: *Traumdeutung*, S. 596f.

247 Daher erklären sich Freuds immer wieder geäußerte Vorbehalte gegenüber seinen Modellen des Unbewussten ebenso wie hinsichtlich seiner Beschreibungssprache im Allgemeinen.

Konstellation nun erweist sich auch, inwiefern sich in der hier interessierenden begrifflichen Konstellation, und wie Rudolf Bernet es konstatierte, zwischen Phänomenologie und Psychoanalyse eine Parallele aufweisen lässt: Bislang war im Rückbezug auf die retentionale Spur ja nur für die Phänomenologie die Wahrnehmung aus einem iterativen Moment abgeleitet worden, das sich für jedwede Form von Erinnerung schon aus der – vordergründig – einfachen Tatsache ergibt, dass nur erinnert werden kann, was sich bereits ereignet hat. Gegenwärtige Wahrnehmung selbst hingegen aus der Wiederholungsstruktur der retentionalen Spur abzuleiten, musste deswegen überraschen, weil die Zeitstruktur der Wahrnehmung laut Husserl trotz der Retentionen in der Extension des gegenwärtigen Jetzt-Punktes strikt von den Vergegenwärtigungen zu unterscheiden ist, wie sie sich in der Erinnerung abspielen. Anders liegt der Fall bei Freud: Von Beginn seiner Forschungen an hatte er das Gedächtnis an das Bahnungsgeschehen von Erinnerungsspuren gebunden, die zwar aus Wahrnehmungseindrücken rühren. Doch ist damit ja noch nicht erklärt, wie in Freuds Psychoanalyse Wahrnehmung selbst erläutert wird. In den ersten von Derrida herangezogenen Beschreibungen differenzierte sie sich von der Erinnerung vorrangig dadurch, dass die für Wahrnehmung zuständigen Neuronen im Gegensatz zu den Erinnerungsneuronen durchlässig waren für die Eindrücke, die in den letzteren als Spuren aktualisierbar blieben. Für die *Traumdeutung* hatte Derrida konstatiert, dass die Metaphorik der Spur in Metaphern der Schriftlichkeit neu formuliert wurde; das Problem der Wahrnehmung interessierte allenfalls am Rande.

In seiner Lektüre der *Notiz über den Wunderblock* allerdings wendet sich das Blatt. Oder vielmehr erhält es eine neue Deutung. Bereits für seinen Begriff der Urschrift hatte Derrida konstatiert: „Gibt es eine ursprüngliche Schrift, muß sie den Raum und den Körper des Blattes selbst hervorbringen“²⁴⁸. Damit hatte Derrida eine Interpretation zurückgewiesen, nach der es jenseits der Signifikantenschrift eine Schrift gäbe, in der sich die Präsenz des Signifikats zeigte. Die Lektüre der *Notiz* ändert an dieser These nichts, allerdings spezifiziert sie diese

248 Derrida: „Schauplatz“, S. 321.

im Hinblick auf die Frage, wie sich anhand des Blattes, auf dem im Wunderblock geschrieben wird, Wahrnehmung erörtern lässt; signifikanterweise geschieht dies allerdings zunächst ausgehend von einer Erläuterung der Logik der Erinnerung. In der ersten²⁴⁹ von „drei Analogien der Schrift“²⁵⁰, die Derrida in Freuds Beschreibung des Wunderblocks ausmacht, sieht Derrida die traditionelle Bestimmung der Schrift als Gedächtnisstütze am Werk. Entscheidend ist dabei, dass dieser Block, im Gegensatz etwa zu einem Blatt Papier oder einer Schiefertafel, den beiden Anforderungen zugleich genügt, die Freud an das Gedächtnis gestellt sah: potenziell grenzenlose Bewahrung des Erinnerten bei gleichzeitiger ständiger Durchlässigkeit der wahrnehmenden Oberfläche. Das Blatt Papier mag zwar die Spuren der Einschreibung unbegrenzt bewahren, wird aber so verstanden auch bald nicht mehr aufnahmefähig sein für unterscheidbare Formen. Die Schiefertafel, sofern man sie abwischt, erhalte sich zwar ihre Aufnahmefähigkeit. Stärker noch als Papier aber ist sie darauf ausgelegt, nach der Bewahrung Platz für neuerliche Einträge zu geben. Der Wunderblock bietet zur Darstellung des Erinnerungsvermögens beide Vorteile: Nicht nur behält die Wachsmasse sämtliche Eindrücke, die sie je empfangen hat. Darüber hinaus bringt die Kombination aus dem über dieser Masse gelagerten Wachspapier sowie dem darüber befindlichen Zelluloid die Möglichkeit mit sich, die Blöße der aufnehmenden Oberfläche jederzeit wiederherzustellen:

Dieses Blatt ist der interessantere Anteil des kleinen Apparates. Es besteht selbst aus zwei Schichten, die außer an den beiden queren Rändern voneinander abgehoben werden können. Die obere Schicht ist eine durchsichtige Zelluloidplatte, die untere ein dünnes, also durchscheinendes Wachspapier. Wenn der Apparat nicht gebraucht wird, klebt die untere Fläche des Wachspapiers der oberen Fläche der Wachstafel leicht an. Man gebraucht diesen Wunderblock, indem man die Aufschreibung auf der Zelluloidplatte des die Wachstafel deckenden Blattes ausführt. Dazu bedarf es keines Bleistifts oder einer Kreide, denn das Schreiben beruht

²⁴⁹ Siehe Derrida: „Schauplatz“, S. 337f.

²⁵⁰ Derrida: „Schauplatz“, S. 337.

nicht darauf, daß Material an die aufnehmende Fläche abgegeben wird. Es ist eine Rückkehr zur Art, wie die Alten auf Ton- und Wachstafelchen schrieben. Ein spitzer Stilus ritzt die Oberfläche, deren Vertiefungen die ‚Schrift‘ ergeben. Beim Wunderblock geschieht dieses Ritzen nicht direkt, sondern unter Vermittlung des darüber liegenden Deckblattes. Der Stilus drückt an den von ihm berührten Stellen die Unterfläche des Wachspapiers an die Wachstafel an und diese Furchen werden an der sonst glatten weißlichgrauen Oberfläche des Zelluloids als dunkle Schrift sichtbar. Will man die Aufschreibung zerstören, so genügt es, das zusammengesetzte Deckblatt von seinem freien unteren Rand her mit leichtem Griff von der Wachstafel abzuheben. Der innige Kontakt zwischen Wachspapier und Wachstafel an den geritzten Stellen, auf dem das Sichtbarwerden der Schrift beruhte, wird damit gelöst und stellt sich auch nicht her, wenn die beiden einander wieder berühren. Der Wunderblock ist nun schriftfrei und bereit, neue Aufzeichnungen aufzunehmen.²⁵¹

Unter der Fläche, die sich den Einritzungen darbietet, entsteht damit in der Wachsmasse ein gleichsam zweidimensionaler Raum der Schrift, in dessen Oberfläche sich die Schriften in unkalkulierbarem Abstand vielfach übereinander lagern. Unter der Blöße des kombinierten Papiers bildet sich damit ein Raum von Dauerspuren, Erinnerungen, die auf dem wieder unbeschriebenen Blatt „bei geeigneter Belichtung“²⁵² sichtbar gemacht werden können. Genau darin besteht die zweite Analogie der Schrift, mittels deren Logik Derrida Gedächtnis beschreibt:

Die Schrift ergänzt die Wahrnehmung, noch bevor diese sich selbst erscheint. Das „Gedächtnis“ oder die Schrift sind die Eröffnung dieses Erscheinens selbst. Das „Wahrgenommene“ läßt sich nur als Vergangenes, unter der Wahrnehmung und nach ihr lesen.²⁵³

Hier wird also die Wahrnehmung nicht von ihrer Außenseite her beleuchtet, sondern von innen, von dort, wo die Erinnerungsspuren

251 Derrida: „Schauplatz“, S. 339f.

252 Zit. nach Derrida: „Schauplatz“, S. 341.

253 Derrida: „Schauplatz“, S. 341.

zur Wahrnehmung in einer Beziehung stehen, die Derrida in einer dritten Analogie der Schrift im Hinblick auf die gegenüber der Räumlichkeit der Schrift bislang vernachlässigte Zeitlichkeit verdeutlicht. Letztere findet ihre Darstellung in der Wachsmasse als flächig diskontinuierlicher Zusammenhang diverser Einschreibungen, die Bahnungen durch Wahrnehmungen wahrscheinlicher machen:

Diese Hypothese ist die einer diskontinuierlichen Verteilung, die vermittelt schneller und periodischer Stöße, der „Besetzungsinervationen“, die von Innen nach Außen, in das völlig durchlässige System *W-Bw* geschickt werden, vonstatten geht. Diese Bewegungen werden anschließend „zurückgezogen“ oder „zurückgegeben“. Das Bewußtsein erlischt jedesmal, wenn die Besetzung in dieser Weise zurückgezogen wird.²⁵⁴

An dieser Stelle fügen sich die beiden Metaphernreihen der Schrift und der Maschine wieder ineinander, für die sich Derrida von Beginn seiner Freud-Lektüre an interessiert hatte. Und damit einhergehend deutet Derrida seine Lektüre des frühen Freud aus der Perspektive des mit dem Wunderblock erscheinenden späteren. Was zuvor in der Terminologie der Bahnungskräfte erläutert worden war, kommt nun in der Rede von den „Besetzungsinervationen“ wieder zum Vorschein, in denen sich die Funktionsweise des Bewusstseins zu erkennen gibt. Gleich „Fühlern“²⁵⁵ zieht es sich wieder zurück, wenn die Besetzung abgezogen wird. Im Blick auf den Wunderblock zeigt sich das an der Kontaktstelle zwischen dem Papier, auf das etwas, ein Reiz, eingeritzt wird, und der Wachsmasse, die diese Ritzung bewahrt: Wird das Papier von der Masse entfernt, löst sich der Kontakt zwischen der geritzten Masse und dem die Ritzung übertragenden Papier, das damit in seiner Transparenz wiederhergestellt ist.

Deutlich wird am Wunderblock damit nicht allein die Funktionsweise der Wahrnehmung, die ganz maßgeblich von Erinnerung beeinflusst, ja aus ihr gespeist wird. Sichtbar wird überdies, dass die wiederherge-

²⁵⁴ Derrida: „Schauplatz“, S. 342f., Hervorhebung im Original, M. P.

²⁵⁵ Derrida: „Schauplatz“, S. 343.

stellte Blöße der wahrnehmenden Oberfläche vom Schreibenden erst wieder neu hervorgebracht werden muss. Nimmt man die Metapher des Wunderblocks ernst, so ergibt sich damit zweierlei: Einerseits ist die gegenwärtige Wahrnehmung untergraben vom Schriftgeflecht der Erinnerungen, wie es in der Wachsmasse eingedrückt ist. Andererseits aber zeigt der Wunderblock, dass die Offenheit der Wahrnehmung dadurch nicht etwa komplett blockiert ist, da schließlich das gedoppelte Papier von der Wachsmasse entfernt werden kann. Der Schreibende, als das Subjekt der Schrift, das darin, vordergründig anschaulich, erscheint, lässt sich so durchaus mit der transzendentalen Subjektivität Edmund Husserls in Verbindung bringen, dann nämlich, wenn man die Wunderblock-Metapher auf die dort herrschende Logik der retentionalen Spur bezieht. Rudolf Bernet hatte zwar kritisch notiert, dass Derridas Interpretation der Retention zwar insofern problematisch sei, als er, im Gegensatz zu Husserl, in dieser bereits eine Vergegenwärtigung sieht – und eben nicht, wie Husserl, den gleichsam verglimmenden Schweif eines hell erleuchteten Jetzt-Punktes einer gegenwärtigen Wahrnehmung. Doch schärft Derridas Interpretation, und zwar gerade vor der Folie seiner Freud-Lektüre, den Blick dafür, dass Wahrnehmung, indem sie strukturell vergegenwärtigend wirkt, *geleistet* werden muss.

Rudolf Bernet hat dies im Hinblick auf das vergegenwärtigende Leben des transzendentalen Subjekts folgendermaßen formuliert:

Statt Quelle und Ursprung jeglicher Bedeutung zu sein, tritt seine eigene Bedeutung indirekt, diskontinuierlich und mit Verzug in Erscheinung. Entstanden aus der verborgenen Arbeit von Spuren, kann das Subjekt nicht anders gegenwärtig sein als in der Form einer Derridaschen Vergegenwärtigung. Selbstbewußtsein bezieht also Verzug und Andersheit mit ein. Das Subjekt entsteht nicht aus sich selbst heraus; das Leben wird ihm gegeben und wird ihm genommen. Lebendig zu sein heißt für das Subjekt, zu versuchen, sich ein Leben zu eigen zu machen, das niemals vollständig begriffen werden kann. Dieses Zueigenmachen dessen, was niemals gänzlich gegenwärtig gewesen ist, aus einem Abstand heraus, ist die wahre Bedeutung der Vergegenwärtigung. Diese Selbst-Vergegenwärtigung eines

subjektiven Lebens, das Spuren entstammt, ist zugleich die Antwort auf einen Ruf und eine Gabe, deren Ursprung fremd und abwesend bleibt.²⁵⁶

Beleuchtet man diese Beschreibung aus der Perspektive von Derridas Freud, so lesen sich die letzten Seiten aus *Der Schauplatz der Schrift* passagenweise wie ein Kommentar zu ebenjener Subjektivität, die ihre Bedeutung erst nachträglich erhält. Die Metapher des Wunderblocks dient dabei als Modell, um das Leben der Subjektivität anhand einer es technisch ermöglichenden Maschine zu erhellen, die das Gedächtnis jener Subjektivität ebenso erläutert wie ihre Wahrnehmungen. In diesem Begriff wiederholt sich allerdings eine Urszene der transzendentalen Subjektivität, die bereits in Derridas Husserl-Lektüre zum Vorschein kam: Nicht nur, dass Derrida die Ursprünge, an denen sich Bedeutung konstituiert, multipliziert²⁵⁷. Auch situiert er an ihnen den intersubjektiven Bezug zum Anderen, und mehr noch klammert er, indem er diesen Bezug anhand des dekonstruktiven Begriffs der Schrift erläutert, den Terminus der Wahrnehmung ein, macht an ihm den Ort einer intersubjektiv polemischen Form der Gegenstandskonstitution aus und verwendet den Wahrnehmungsbegriff nur noch in Anführungszeichen. Die Schreibszenen, als welche Derrida schon die Traumscene deutet, die zur Maschine des Wunderblocks überleitet, wird so nicht zuletzt zum Moment einer Szenerie der Selbstwahrnehmung des Subjekts, die erst in der polemischen Differenz zu anderen Subjekten vonstattengeht.

Ist eine Maschine, die zweier Hände zu ihrer Bedienung bedarf, eine Vielheit von Instanzen oder Ursprüngen, nicht das Verhältnis zum Andern und zur ursprünglichen Zeitlichkeit der Schrift, ihre „primäre“ Verwicke-

256 Bernet: „Spur“, S. 119f.

257 Dass diese Multiplikation der Ursprünge genauso sehr eine – disseminative – Strategie der Dekonstruktion selbst sein kann, zeigt Derridas Beitrag „Gerecht sein gegenüber Freud“. Die Geschichte des Wahnsinns im Zeitalter der Psychoanalyse“, in: ders.: *Psychoanalyse*, S. 59–127. Dieser Aufsatz liefert u. a. eine Re-Lektüre von Derridas eigener Auseinandersetzung mit Michel Foucault, wie sie dokumentiert ist in Jacques Derrida: „Cogito und Geschichte des Wahnsinns“, in: ders.: *Die Schrift und die Differenz*, S. 53–101. Zum Begriff der *dissémination* siehe Jacques Derrida: „Dissemination“, in: ders.: *Dissemination*. Hg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen 1995, S. 323–414.

lung: Verräumlichung, ursprünglicher Aufschub und Auflösung des einfachen Ursprungs, Polemik, die an der Schwelle dessen, was man hartnäckig Wahrnehmung nennt, anhebt? Die Traumszene, die „alten Bahnungen“ folgt, war eine Schreibszenen. Das kommt daher, daß die „Wahrnehmung“, der erste Bezug des Lebens zu seinem Andern, der Ursprung des Lebens, immer schon die Repräsentation vorbereitet hatte. Man muß zu mehreren sein, um schreiben, aber auch schon um „wahrnehmen“ zu können.²⁵⁸

Genauso sehr, wie erst in der Mehrzahl individuelle Wahrnehmung möglich wird, ist diese Wahrnehmung als Selbstbezug durch den in ihr liegenden Fremdbezug schon an der Wurzel gefährdet. Besinnt man sich einmal mehr auf die ethische Wende, die Bernet Derridas Freud-Lektüre gibt, so lässt sich diese Szene der Wahrnehmung, diese Schreibszenen und diese Szene polemischen Kommunizierens auch als Szene deuten, in der das Leben der Subjektivität als Doppelleben kenntlich wird, das sie, was eine unendliche Aufgabe darstellt, in und mit sich zu vermitteln hat. Oder in Rudolf Bernets Worten: „Dieses Doppelleben ist zugleich ein Überleben, das einer zweifachen Form des Todes entgeht, nämlich der Verschmelzung mit sich selbst und der Verschmelzung mit dem anderen“²⁵⁹. Konnte man mithin Derridas Husserl-Lektüre, bei oberflächlicher Betrachtung, noch als destruktiv in dem Sinne werten, dass Derrida dort die transzendente Subjektivität in ihren Grundfesten erschüttert und untergräbt, so wird eine solche Lesart spätestens nach der Parallelführung jener Lektüre mit

258 Derrida: „Schauplatz“, S. 344. Und weiter heißt es dort: „Gäbe es nur Wahrnehmung, reine Durchdringlichkeit der Bahnungen, dann gäbe es keine Bahnungen. Wir wären geschrieben, nichts aber wäre verzeichnet, keine Schrift würde entstehen, sich zurückhalten und sich als Lesbarkeit wiederholen. Die reine Wahrnehmung aber gibt es nicht: wir werden nur als Schreibende durch die Instanz in uns, die immer schon die Wahrnehmung, ob sie nun äußerlich oder innerlich ist, überwacht, geschrieben. Das ‚Subjekt‘ der Schrift existiert nicht, versteht man darunter irgendeine souveräne Einsamkeit des Schriftstellers. Das Subjekt der Schrift ist ein *System* von Beziehungen zwischen den Schichten: des Wunderblocks, des Psychischen, der Gesellschaft, der Welt. Im Innern dieser Szene ist die punktuelle Einfachheit des klassischen Subjektes unauffindbar“, S. 344f., Hervorhebung im Original, M.P.

259 Bernet: „Spur“, S. 122, Hervorhebung von mir, M.P. Der Begriff des Überlebens rührt an die existenzielle Spur der Dekonstruktion ebenso wie an ihren testamentarischen Charakter, siehe dazu ausführlich Jacques Derrida: *Leben ist Überleben*. Hg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen 2005.

der Freud-Lektüre hinfällig. Denn zwar macht erst die Differenz, als *différance*, inmitten der Subjektivität die Kluft sichtbar, die das Subjekt spaltet. Doch ist diese Differenz, indem sie das Subjekt gefährdet, als *dekonstruktive* zugleich die Bedingung der Möglichkeit dafür, dass es weder mit sich noch mit anderen verschmilzt. Das Augenmerk auf der Differenz schärft den Blick für die Differenz. Darin besteht die Aufgabe der Differenz. Sie besteht gerade darin, die aufgegebene Differenz nicht aufzugeben: Die Aufgabe der Differenz ist nicht die Aufgabe der Differenz.

2.4 Mutter Natur? – Stimme des Mitleids (Rousseau)

Wie nebenbei gibt Derrida in der *Grammatologie* seiner quasi-transzendentalen Theorie der Subjektivität eine kulturhistorische Tiefendimension, indem er anhand einer Lektüre des Mitleidsbegriffs bei Rousseau Partei in der Auseinandersetzung darüber ergreift, welcher Schaffensphase dessen *Essay über den Ursprung der Sprachen* einzugliedern sei. Und gleichermaßen wie nebenbei distanziert sich diese Lektüre von einer psychoanalytischen Deutung Rousseaus, da in jener seiner „irreduzible[n] Originalität“ ebenso Rechnung getragen werden müsste wie seiner Zugehörigkeit zur „abendländischen Metaphysik“²⁶⁰, in deren Geschichte ihm laut Derrida eine geradezu paradigmatische Position zuzuweisen ist²⁶¹. Der Mitleidsbegriff²⁶² steht dabei in einer Linie mit Rousseaus Begriff des Supplements, und indem Derrida ausgehend von letzterem einmal mehr auch ein Licht auf die der Dekonstruktion eigene Terminologie wirft, spezifiziert er in historischer und systematischer Hinsicht das merkwürdige Draußen in der Innerlichkeit jenes phänomenologischen Bewusstseins, in dem sich

260 Alle Zitate Derrida: *Grammatologie*, S. 278.

261 Zu einer alternativen Historisierung vgl. das Kapitel „Mit der Aufklärung gegen die Aufklärung: Rousseau und Schiller“ in: Georg Bollenbeck: *Eine Geschichte der Kulturkritik. Von Rousseau bis Günther Anders*. München: Beck 2007, S. 22–110.

262 Siehe zum Begriff des Mitleids u. a. Käte Hamburger: *Das Mitleid*. Stuttgart: Klett-Cotta 1985, darin zu Rousseau und Schopenhauer S. 10–23, sowie Hans-Jürgen Schings: *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*. München: Beck 1980, zu Mandeville und Rousseau S. 22–33.

für die transzendente Subjektivität die Konstitution idealer Gegenstände erst zuträgt. Dadurch bestimmt er jene intersubjektive Beziehung innerhalb dieser Subjektivität genauer, aus der diese sich überhaupt erst in ihrem Selbstbezug konstituierte.

Derrida beginnt damit, Rousseaus Metaphysik der Präsenz, wie sie hinsichtlich des Schreibens und Sprechens zur Sprache kommt, in ihrer Widersprüchlichkeit zu rekonstruieren: Einerseits drückt sich im Diskurs Rousseaus immer wieder die Sehnsucht nach der sinnerfüllten Rede aus, wie sie in der Schrift nur unzulänglich gespeichert werden kann. Andererseits aber herrscht gegenüber dieser Rede im Diskurs Rousseaus eine massive Skepsis, die sich daraus speist, dass der Autor erst in der Schrift den eigenen Worten jene Bedeutung geben zu können meint, die, wenn er spricht, von seinen Gegenübern unverstanden bleibt²⁶³. Die Vorbehalte bezüglich der Schrift, in der sich die irreduzible Originalität Rousseaus erhalten will, schlagen sich nieder im Begriff des Supplements, das die Stellvertreterfunktion der Schrift als zugleich notwendig und absolut destruktiv kennzeichnet für jene Rede, die sie substituiert. Jenes Supplement bestimmt Derrida, wie schon in der Husserl-Lektüre, in der doppelten Hinsicht, dass es sich der Fülle einer Präsenz hinzufügt und diese zugleich ersetzt: Die Repräsentation erzeugt die Fiktion der Präsenz, die sie nur zu repräsentieren schien, wobei beide Bedeutungen der Supplementarität, beispielsweise für Rede und Schrift, dergestalt ineinander oszillieren, dass sie sich im Schreiben Rousseaus gegenseitig eine an die Stelle der anderen setzen und umgekehrt – die Differenz zwischen beiden bleibt dabei bestehen²⁶⁴.

263 Siehe dazu auch Jean Starobinski: *Rousseau. Eine Welt von Widerständen*. Aus dem Frz. von Ulrich Raulff. Frankfurt a.M.: Fischer 2012, S. 183–251, sowie Karl-Heinz Görtter: *Kommunikationsideale. Untersuchungen zur europäischen Konversations-theorie*. München: Iudicium-Verlag 1988, S. 129–135.

264 Aus Gründen, die ‚in der Sache selbst‘ liegen, konnte also gerade Derridas Rousseau-Lektüre gar nicht unwidersprochen bleiben, vgl. dazu u.a. die folgenden Beiträge: Paul de Man: „Die Rhetorik der Blindheit: Jacques Derridas Rousseauinterpretation“, in: ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Aus dem Amerik. von Jürgen Blasius. Hg. von Christoph Menke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 185–230, und dagegen Dieter Thomä: „Das Gefühl der eigenen Existenz¹ und die Situation des Subjekts. Mit Rousseau gegen Derrida und de Man denken“, in: Kern, Menke: *Philosophie der Dekonstruktion*,

Ausgehend davon, dass der erst in dieser Differenz entstehende lebendige Selbstbezug der von einem Mangel an Selbstpräsenz gezeichneten Subjektivität nur wiederum erst durch deren Bezug zum Tod gewährleistet werden kann, erörtert Derrida diesen Mangel als Differenz innerhalb des Subjekts, das sich im schriftlichen Bezug auf andere hin als Subjekt erst konstituiert. Diese

différance *widersteht* nicht der Aneignung, sie setzt ihr keine äußere Grenze. Im Anfang *leitete* sie die Entfremdung *ein*, am Ende gelingt ihr die Wiederaneignung nur *bruchstückhaft*. Bis zum Tod. Der Tod ist die Bewegung der *différance*, insofern diese Bewegung notwendig endlich ist. Das besagt, daß die *différance* den Gegensatz zwischen der Anwesenheit und der Abwesenheit ermöglicht. Ohne diese Möglichkeit der *différance* würde das Verlangen nach der Präsenz als solcher nicht zum Leben erweckt werden. Gleichzeitig heißt das, daß dieses Verlangen die Bestimmung seiner Unstillbarkeit schon in sich trägt. Die *différance* bringt hervor, was sie versagt, sie ermöglicht gerade das, was sie unmöglich macht.²⁶⁵

Jene *Supplementarität*, die als *différance* das Schreiben Jean-Jacques Rousseaus in Form eines unstillbaren Begehrens prägt, konkretisiert Derrida in zweierlei Hinsicht:

Das impliziert auf seiten [sic!] der Erfahrung einen Rekurs auf die Literatur als Wiederaneignung der Präsenz, das heißt aber, wie wir sehen werden, der Natur. Auf seiten [sic.] der Theorie eine Anklage der Negativität des Buchstabens, an dem die Entartung der Kultur und der Zerfall der Gemeinschaft ablesbar wird.²⁶⁶

Damit wird Rousseaus Schreiben im Schema eines Geschichtsmodells gedeutet, in dem die Natur zugleich herbeigesehnt wird und als solche unwiederbringlich verloren ist. Aus der Negativität des Buchstabens,

S. 311–330, sowie Judith Frömmer: „Derrida liest Rousseau, de Man liest Derrida, Derrida liest de Man, de Man liest Rousseau...“, in: Ralf Klausnitzer, Carlos Spoerhase (Hgg.): *Kontroversen in der Literaturtheorie/Literaturtheorie in der Kontroverse*. Bern, Berlin, Brüssel u. a.: Peter Lang 2007, S. 341–351.

²⁶⁵ Derrida: *Grammatologie*, S. 247f., Hervorhebungen im Original, M.P.

²⁶⁶ Derrida: *Grammatologie*, S. 248f.

der auch die Literatur nicht entrinnt, folgt damit einhergehend der kulturkritische Impetus, die Entfernung von der Natur als Mangel der Gesellschaft zu interpretieren, der allerdings damit vorgehalten wird, was schon in der medialen Struktur der Äußerung liegt – und an ihr beklagt wird –, mittels derer die genannte Kritik artikuliert wird. Entfaltet wird die Kette der Supplemente, in denen dieser Mangel sich zeigt, am Leitfaden von Rousseaus Erziehungskonzept, das Derrida als „beherrschende[n] Teil des rousseauistischen Denkens“ bezeichnet. Es werde „als Stellvertretungssystem beschrieben oder verordnet [...], dem es zukommt, so natürlich wie möglich das Gebäude der Natur wieder aufzubauen“²⁶⁷.

Dem „gefährlich[en]“²⁶⁸ Supplement der Schrift fügt sich alsbald ein weiteres dieser Supplemente bei, das als Masturbation für die Form sexueller Selbstaffizierung des zu erziehenden Kindes steht und damit für die Selbstaffizierung überhaupt. Pikant, dass Derrida dieser Facette von Rousseaus Schreiben ausdrücklich einen paradigmatischen Wert beimisst? Tatsächlich verwahrt sich Derrida in den diesbezüglichen Passagen der *Grammatologie* gegen einfache psychoanalytische Deutungsmuster ebenso, wie er nicht in moralische Wertungsschemata abgeleitet²⁶⁹. Der systematische Wert der Entscheidung, Rousseaus Thema der Masturbation als derart bedeutsam für dessen gesamtes Schreiben zu werten, begründet sich daraus, dass in der sexuellen Selbstaffizierung die Einbildungskraft spielt und im gleichen Atemzug darauf aufmerksam macht, dass sie in ihrer Funktion, Abwesendes zu vergegenwärtigen, nicht in der Masturbation allein wirkt²⁷⁰. Mehr noch:

267 Beide Zitate Derrida: *Grammatologie*, S. 251.

268 Derrida: *Grammatologie*, S. 249. Siehe dazu auch Dreisholtkamp: *Derrida*, S. 149–154.

269 Eine kommentierte Textsammlung zum Thema bietet Ludger Lütkehaus (Hg.): *„O Wollust, o Hölle“*. *Die Onanie – Stationen einer Inquisition*. Gießen: Psychosozial-Verlag 2003. Siehe außerdem die Dissertation von Anja Christine Belemann-Smit: *Wenn schnöde Wollust dich erfüllt...: Geschlechtsspezifische Aspekte in der Anti-Onanie-Debatte des 18. Jahrhunderts*. Bern, Berlin, Brüssel u. a.: Peter Lang 2003.

270 Vgl. dazu etwa Jacques Derrida: *Psyche. Erfindung des Anderen*. Hg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen 2011, darin z. B. die Passagen über die produktive Einbildungskraft bei Kant, Schelling und Hegel auf S. 74f.

Die sexuelle Selbstaffektion, das heißt die Selbstaffektion überhaupt, beginnt und endet nicht mit dem, was man mit dem Wort Masturbation glaubt umschreiben zu können. Der Ersatz ist nicht nur die Macht, eine abwesende Anwesenheit durch ihr eigenes Bild hindurch zu *verschaffen*: indem er uns diese durch Besorgung von Zeichen verschafft, hält er die Anwesenheit auf Distanz und beherrscht sie. Denn diese Anwesenheit wird ebenso stark herbeigesehnt wie gefürchtet. Das Supplement überschreitet und respektiert zugleich die Versagung. Das ist es auch, was die Schrift als Supplement der Rede, aber auch die Rede als Supplement der Schrift im allgemeinen ermöglicht hat: eine Ökonomie, die uns zugleich bloßstellt und beschützt, entsprechend dem Kräftespiel und dem Kräfteunterschied.²⁷¹

An der Masturbation wird demnach die ökonomische Struktur eines Begehrens deutlich, das sich dadurch am Leben hält, dass es die Differenz zum beehrten Bild durch das Bild erst schafft und es in der Distanz in Schach hält; zwiespältig im affektiven Bezug zum Beehrten verbleibt es auch und gerade durch die Überschreitung in der Differenz zum inneren Bild. Beinahe müßig zu ergänzen, dass Derrida in der oszillierenden Supplementarität von Rede und Schrift eine ähnlich zwiegespaltene Affektstruktur ausmacht wie in der sexuellen Selbstaffizierung.

Diese Analogisierung hat, wie sich in den anschließenden Passagen zeigt, einen methodologischen Wert. Denn in dem, was anhand des Themas der Masturbation erläutert wird, scheint eine Kette von Supplementen auf, die im Bild der abwesenden Frau nicht beginnt, mittels dessen Rousseau sich, von diesem berührt, selbst berührt: Madame de Warens, die Rousseau auch und gerade als Mutter begehrt, ist nicht einfach ein Ersatz für die bei Rousseaus Geburt gestorbene Mutter. Ebenso wenig substituiert Thérèse im Anschluss die Madame de Warens. Ihre volle kulturhistorische Tiefendimension erhält Derridas Dekonstruktion der Subjektivität, wenn man die Instanz der Mutter als mütterliche Stimme versteht, bezüglich derer sich die Natur der

271 Derrida: *Grammatologie*, S. 268, Hervorhebung im Original, M.P.

(männlichen) Subjektivität zu denken gibt. Jene signifikante Struktur, in die Rousseau sich als männliches Subjekt hineinbegibt, ist gekennzeichnet als Spiel von Anwesenheit und Abwesenheit, das sich nicht in einer rein empirischen Dimension zuträgt.

Wenn Derrida im Anschluss an seine Lektüre der Rousseauschen Szenarien der Selbstaffizierung seine „Methodenfrage“²⁷² am Begriff des Exorbitanten²⁷³ entwickelt, so hat dies seinen Grund eben darin, dass in diesem Begriff das Problem der Empirizität aufgeworfen ist, wie es sich auch hinsichtlich der Selbstaffizierung im Allgemeinen stellt. Die Masturbationsszenen als paradigmatische Momente im Schreiben Rousseaus beleuchtend, erklärt Derrida, dessen Schreibweise mittels einer Lektüre zu erhellen, die sich, so verführerisch dies sein mag, nicht thematisch den Anschauungen beugt, die Rousseau zugleich heraufbeschwört und als verderblich zeichnet. In dem allem Rousseau treu muss die Lektüre laut Derrida dennoch

ein bestimmtes, vom Schriftsteller selbst unbemerktes Verhältnis zwischen dem, was er an verwendeten Sprachschemata beherrscht, und dem, was er nicht beherrscht, im Auge behalten. Dieses Verhältnis ist jedoch nicht durch eine bestimmte quantitative Verteilung von Schatten und Licht, Schwäche oder Stärke gekennzeichnet, sondern durch eine signifikante Struktur, die von der Lektüre erst *produziert* werden muss.²⁷⁴

Die Lektüre hält sich also in der Einbildungskraft, die das Rousseausche Schema – es nicht einfach kommentierend – verdoppelt, ohne deswegen allerdings dessen Text auf irgendein Signifikat hin zu überschreiten, welches auch immer es sei. Wie auch bereits in seinen Lektüren der Semiologie Hegels und Husserls interessiert sich Derrida aus systematischen Gründen nicht für diese Überschreitung, sondern für die Gesetze der Bedeutung, die sich als supplementäre erst anstelle dessen erzeugt, was sich als Bedeutung buchstäblich nur vorstellt. Das gefährliche Supplement der Masturbation ist allenfalls ein pikanter

272 Derrida: *Grammatologie*, S. 272.

273 Siehe dazu Derrida: *Grammatologie*, S. 272ff.

274 Derrida: *Grammatologie*, S. 273, Hervorhebung im Original, M. P.

Prolog in der Kette der Supplemente²⁷⁵, um die es Derrida zu tun ist. Indem er ausgerechnet anhand dieses Themas die Grundlagen derjenigen Kultur der Präsenz untersucht, die sich in ihm *insgesamt* als in sich zwiegespalten ankündigt, legt Derrida zumindest nahe, die dort wirksamen affektiven Besetzungen auch da am Werk zu sehen, wo sie in dieser Form zunächst nicht erwartet würden, im Sprechen zum Beispiel, im Schreiben, in der historischen Verbundenheit der Subjektivität mit der Natur und mit dem Gesetz der mütterlichen Stimme, die zugleich die Stimme des Gewissens repräsentiert.

Das Text-Äußere, auf das hin sich Rousseaus Schreiben Derridas Vernehmen nach nie transzendiert, wird von Derrida in einem ersten Schritt als ein rein Empirisches spezifiziert, dem eben kein Signifikat entspricht, sei es etwa die Psychobiographie Rousseaus oder etwa seines Lesers Jacques Derrida. Und gerade wegen dieser infrastrukturellen Logik²⁷⁶ hat sich die Lektüre Rousseaus, sofern dies möglich ist, über die Grenze von dessen Schreiben hinauszubegeben, da einerseits dessen Text von seinem Inneren her entfaltet, und andererseits die methodischen Strukturen der Lektüre aus ihr selbst heraus produziert werden sollen. Diese gemäß den eigenen Prämissen der Dekonstruktion nicht zu erfüllende Anforderung an das Schreiben hat Derrida in der *Grammatologie* in einem zweiten Schritt folgendermaßen formuliert:

Das *Hinaustreten* ist auf radikale Weise empiristisch. Es schreitet voran in der Weise eines Denkens, das sich über die Möglichkeit des Weges und der Methode im unklaren ist. Es wird vom Nicht-Wissen als seiner eigenen Zukunft affiziert und *setzt* bewußt *sein eigenes Geschick aufs Spiel*. Die Form und die Verwundbarkeit dieses Empirismus wurde von uns selbst bestimmt. Doch hier zerstört sich der Begriff des Empirismus selbst.²⁷⁷

Die Passage respezifiziert das Postulat Derridas, das er der Dekonstruktion bereits an früherer Stelle der *Grammatologie* auferlegte: Die Dekonstruktion habe

²⁷⁵ Siehe dazu auch Lüdemann: *Derrida*, S. 85–96.

²⁷⁶ Siehe dazu Gasché: *Tain of the mirror*, S. 142–154 sowie 185–224.

²⁷⁷ Derrida: *Grammatologie*, S. 279, Hervorhebungen im Original, M.P.

notwendigerweise von innen her zu operieren, sich aller subversiven, strategischen und ökonomischen Mittel der alten Struktur zu bedienen, sich ihrer strukturell zu bedienen, daß [sic!] heißt, ohne Atome und Elemente von ihr absondern zu können. Die Dekonstruktion wird immer auf bestimmte Weise durch ihre eigene Arbeit vorangetrieben.²⁷⁸

Ogleich der Text von seiner Lektüre empiristisch transzendiert wird, wenn sie nicht von vornherein, ihn als Kommentar verdoppelnd, mit ihm verschmelzen will, verbleibt die Lektüre insofern im Text, als sie, von innen her – quasi identifikatorisch – operierend, sich seiner eigenen Strukturen bedient, die sie gleichwohl durch und in sich selbst erst erzeugt. Daraus erst, dass die Lektüre sich in ihrer Praxis selbst aufs Spiel setzt, schöpft sie die Bedingung ihrer eigenen Möglichkeit – die sie allerdings unabdingbar deshalb immer schon zerstört weiß, weil sie, als transzendente Praxis, der Unmöglichkeit eines reinen Empirismus ebenso gewahr ist, wie sie sich notwendigerweise, unter Vorgabe jenes Empirismus', selbst aufs Spiel zu setzen und sich ihm auszusetzen hat, wenn sie in die Dimension einer Erfahrung reichen will, in der sich die davon geschiedene Dimension des Empirischen erst erschließt.

Die so beschriebene Autoperformativität der Dekonstruktion innerhalb der „Strukturalität der Struktur“²⁷⁹ der von ihr gelesenen Texte wiederum wird verständlich, wenn man sie in transzendentaler und damit methodologischer Hinsicht erläutert, wie dies durch Überlegungen möglich ist, die Derrida schon in vorangegangenen Passagen seiner *Grammatologie* bezüglich des Begriffs der Erfahrung entfaltet hat: Derrida zufolge habe man in der Geschichte der Metaphysik den Erfahrungsbegriff stets auf eine Präsenz bezogen, wobei diese nicht zwingend „die Form des Bewußtseins“²⁸⁰ ausprägte. Dagegen Erfahrung als Urschrift²⁸¹ interpretierend, klammert Derrida die Dimensionen empirischer Erfahrung aus, um zu einem „Bereich[] transzendenta-

278 Derrida: *Grammatologie*, S. 45.

279 Jacques Derrida: „Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen“, in: ders.: *Die Schrift und die Differenz*, S. 422–442, hier S. 424.

280 Derrida: *Grammatologie*, S. 106.

281 Vgl. dazu Sebastian Rödl: „Schrift als Form menschlicher Erfahrung“, in: Kern, Menke: *Philosophie der Dekonstruktion*, S. 127–142.

ler Erfahrung²⁸² zu gelangen, den Derrida allerdings seinerseits noch einmal problematisiert:

Nur um nicht wieder in [...] [einen] naiven Objektivismus zurückzufallen, beziehen wir uns hier auf eine Transzendentalität, die wir andernorts in Frage stellen. Und auch weil wir glauben, daß es ein Diesseits und ein Jenseits der transzendentalen Kritik gibt. Die Rückkehr des Jenseits ins Diesseits verhindern heißt, in der Verzerrung (des Diskurses) die Notwendigkeit eines *Parcours* anzuerkennen. Dieser *Parcours* muß im Text eine Furche hinterlassen. Ohne diese Furche und dem bloßen Inhalt seiner Schlussfolgerungen überlassen, wird der ultra-transzendente Text dem vorkritischen Text zum Verwechseln ähnlich sein.²⁸³

Im von der Differenzierung des Transzendentalen und des Empirischen gestifteten Rahmen lässt sich die Form der Fragestellung und der Methode konturieren, die sich Derrida bezüglich seiner Rousseau-Lektüre verordnete, als er diese methodologisch dem Begriff des Exorbitanten verschrieben hat. Der vorgestellte Rahmen vervollständigt sich allerdings erst, wenn man berücksichtigt, dass Derrida bei Rousseau „eine entscheidende Artikulierung der logozentrischen Epoche“²⁸⁴ ausmachen möchte, die Derrida für deren Untersuchung als besonders geeignet scheint. Die Prämissen dieser Untersuchung und deren Konsequenzen für die Fragestellung, in der die Untersuchung durchgeführt wird, hat Derrida folgendermaßen erläutert:

Das setzt natürlich voraus, daß wir diesem Ausgang bereits einen Durchbruch verschafft, die Unterdrückung der Schrift als fundamentale Wirkkraft der Epoche bestimmt und eine Anzahl von Texten, wenn auch nicht sämtliche Texte Rousseaus gelesen haben. Dieses empirische Zugeständnis kann nur durch die Aufrichtigkeit der Frage gestützt werden. Die Erschließung der Frage, das Hinaustreten aus der Geschlossenheit einer Evidenz, die Erschütterung eines Systems von Gegensätzen, all diese Bewegungen verlaufen notwendig in der Gestalt des Empirismus und

282 Derrida: *Grammatologie*, S. 107.

283 Derrida: *Grammatologie*, S. 107, Hervorhebung im Original, M.P.

284 Derrida: *Grammatologie*, S. 280.

der Irrung. Zumindest können sie *in bezug [sic!] auf vergangene Normen* nur in dieser Gestalt beschrieben werden. Keine andere Spur steht zur Verfügung. Und da diese irrenden Fragen keine absoluten, jenseits des Durchbruchs gelegenen Anfänge sind, lassen sie sich tatsächlich auf einer Oberfläche ihrer selbst mit Hilfe dieser Beschreibung, die sich zugleich als Kritik versteht, erfassen. Wir müssen *irgendwo, wo immer wir sind*, beginnen, und das Denken der Spur, das sich des Spürsinn nicht entschlagen kann, hat uns bereits gezeigt, daß es unmöglich wäre, einen bestimmten Ausgangspunkt vor allen anderen zu rechtfertigen. *Irgendwo, wo immer wir sind*: schon in einem Text, in dem wir zu sein glauben.²⁸⁵

Konkretisiert man nun – und dies ist eine ihrerseits methodologisch ausgreifende Entscheidung – den Bezug auf vergangene Normen im Hinblick auf Derridas Husserl-Lektüre in *Die Stimme und das Phänomen*, so lassen sich die dekonstruktiven Grundbegriffe der *Spur*, der *différance* und der *Supplementarität* in ihrer kulturhistorischen Tiefendimension hinsichtlich jener intersubjektiven Beziehung schärfen, die sich in Derridas Dekonstruktion der transzendentalen Subjektivität als konstitutiv für ebendiese Subjektivität hervorgekehrt hatte. Der Schlüsselbegriff, an dem sich dies plausibilisieren und erläutern lässt, ist Rousseaus Begriff des Mitleids, wie Derrida ihn in seiner Lektüre konturiert. Es ist ein Begriff, an dem sich das Verhältnis der Subjekte zueinander in historischer wie systematischer Perspektive, und dabei durchaus normbildend, konkreter fassen lässt, als dies mittels Derridas Husserl-Lektüre alleine möglich wäre. Darüber hinaus wird in dieser Interpretation die differenzielle Affektstruktur deutlich, die die absolute Identifizierung der Subjektivität in und mit sich selbst unbedingt verhindern soll.

Möglich wird ein solcher Bezug zwischen Husserl und Rousseau, weil Derrida selbst ihn zu Beginn des Kapitels „Genese und Struktur des *Essai sur l'origine des langues*“ herstellt, indem er einmal mehr die sexuelle Selbstaffektion und die Selbstaffektion überhaupt assoziiert, wobei er diese Assoziation auf das Vermögen der Idealisierung zulau-

285 Derrida: *Grammatologie*, S. 280f., Hervorhebungen im Original, M. P.

fen lässt, sodass die Einheit der Differenz beider Affizierungsformen im Medium der Stimme erscheint, wie Derrida es dekonstruiert. Nachdem er auf die Bewegung der Idealisierung als Wiederholungsvermögen der transzendentalen Subjektivität verwiesen hat und darauf, dass die Stimme laut phänomenologischer Fiktion strikt bei und in sich verbleibt, während sie sich äußert, reformuliert Derrida diese Logik der Innerlichkeit, auf die das phänomenologische Subjekt sich verlässt, im Hinblick auf die Wechselrede:

Das Gespräch ist demnach eine Kommunikation zwischen zwei absoluten Ursprüngen, die, wenn man es einmal so formulieren will, reziprok sich selbst affizieren, indem sie im unmittelbaren Echo jeweils die Selbst-Affektion des anderen wiederholen. Die Unmittelbarkeit fungiert hier als Mythos des Bewußtseins. Die Stimme und das Stimm-Bewußtsein – das heißt das Bewußtsein überhaupt als Selbst-Präsenz – stellen das Phänomen einer Selbst-Affektion dar, die als Unterdrückung der *différance* erlebt wird. Dieses *Phänomen*, diese mutmaßliche Unterdrückung der *différance*, diese erlebte Reduktion der Opazität des Signifikanten sind der Ursprung dessen, was man die Präsenz nennt.²⁸⁶

Das konstitutive Moment der Nicht-Präsenz im Innern der Präsenz der Stimme, die sich im Sprechen selbst vernimmt, macht Derrida bekanntlich in der Schrift aus, deren Zwiespältigkeit in Bezug auf jene Stimme inzwischen vertraut ist: Sie vertieft die Differenz zum sich allerdings nur als gegenwärtig gebenden Sinn des Gesprochenen, das sie so zugleich in sich einzuholen versucht.

Im einen wie im anderen Sinne läßt sich sagen, daß die Schrift auf die eine oder die andere Weise bereits begonnen hatte, auf das „lebendige“ Wort einzuwirken, indem sie es dem Tod im Zeichen aussetzte. Aber das supplementäre Zeichen setzt nicht dem Tode aus, indem es eine schon mögliche Selbst-Präsenz affiziert. Die *Auto*-Affektion konstituiert das Selbst

²⁸⁶ Derrida: *Grammatologie*, S. 285, Hervorhebung im Original, M.P.

(*auto*), indem sie es teilt. Der Entzug der Präsenz ist die Bedingung der Erfahrung, das heißt der Präsenz.²⁸⁷

Die Supplementarität bestimmt Derrida daran anschließend als paradoxe Addition: Sie zeichne sich dadurch aus, dass in der Supplementarität einer Fülle der Präsenz etwas beigefügt wird, was aufgrund jener Fülle deshalb nicht möglich sei, weil bereits die Fülle als erfüllt gedacht wird.

Obwohl die Schrift für die Bewahrung des Wortes und die Verständigung über sich selbst als notwendig erachtet wird, fügt sie dem gesprochenen Wort dieser Logik zufolge nichts hinzu, und so erklärt sich das Supplement in diesem metaphysischen Denken als „*einfache Exteriorität*“²⁸⁸, der gegenüber Derrida eine Logik der Spur geltend macht, in der sich Wort und Schrift, Sexualität und Masturbation, Natur und Kultur etc. wechselseitig so hervorbringen, dass sie sich in einer supplementären Oszillation wechselseitig dadurch konstituieren, dass sie sich differenziell gegeneinander abgrenzen – und dabei untrennbar aufeinander ver- und angewiesen bleiben.

Wie kommt nun der Mitleidsbegriff ins Spiel? – Derridas Interesse in der *Grammatologie* besteht darin, zu zeigen, dass dieser Begriff bei Rousseau bereits im *Essay über den Ursprung der Sprachen* soweit ausgearbeitet ist, dass er nicht vom Terminus der mutmaßlich später entstandenen Werke abweicht²⁸⁹. Die Diskussion des Mitleids, das auch eine Stimme ist, bildet damit einen zentralen Moment in Derridas Ansinnen, Rousseaus Position in der metaphysischen Epoche zu lokalisieren, indem er dem *Essay* und der darin entfalteten Problematik der Sprachen und der Schrift eine Schlüsselstellung im Schreiben Rousseaus generell zuweist. Vorbereitet wird dies eben bereits dadurch, dass Derrida das Mitleid in seinen Bezügen zum implikationsreichen Begriff der Stimme näher beleuchtet und darin insbesondere auf die affektiven Beziehungen der Subjekte untereinander fokussiert, wie sich

287 Derrida: *Grammatologie*, S. 285, Hervorhebungen im Original, M.P.

288 Derrida: *Grammatologie*, S. 286, Hervorhebungen im Original, M.P.

289 Siehe Derrida: *Grammatologie*, S. 293ff.

diese in kulturhistorischer ebenso wie in systematischer Perspektive entfalten.

Auf dem Spiel steht, wie bereits in *Die Stimme und das Phänomen*, die Differenz zwischen den Subjekten, die zugleich eine Differenz in der Subjektivität selbst ist. Diese Differenz wird, wie nicht mehr erstaunt, von Derrida als *différance* gefasst und damit für eine Geschichte der Subjektivität relevant, die über den mit dem Namen Rousseau verbundenen Rahmen weit hinausweist. Schon mit der Darstellung der Schriften Rousseaus anhand des Begriffs der *Supplementarität* hatten sich Verbindungslinien zu Derridas Husserl-Lektüre angedeutet, für die dieser Terminus fundamental wichtig war. Im systematischen Rückbezug auf diese Lektüre zeigt sich nun an der Diskussion des dekonstruktiv gelesenen Mitleidsbegriffs eine Kulturtheorie der intersubjektiven Beziehungen innerhalb der Subjektivität *in nuce*, wie sie mit der Husserl-Lektüre in der Dekonstruktion der transzendentalen Subjektivität nur erst grundgelegt worden war.

Der Mitleidsbegriff, wie Rousseau ihn in seinem zweiten *Diskurs* entfaltet, folgt dort im ersten Teil unmittelbar den Passagen, in denen das Problem des Ursprungs der Sprachen abgehandelt wird²⁹⁰. Im Widerspruch zu Hobbes' Hypothese, dass der Mensch ‚von Natur aus böse‘ sei, erklärt Rousseau, den Menschen bestimme als ursprüngliche, gütige Emotion die Selbstliebe, und diese Liebe werde im Mitleid wirksam für die Gemeinschaft derer, die sich im und durch Mitleid, die Selbstliebe mäßigend, verbinden. Das Mitleid geht der Reflexion zwar voraus, verschwindet aber nicht, wenn sie einsetzt und darin, in einer bestimmten Phase der menschlichen Entwicklung, der Vernunftgebrauch anhebt. Zwar erwächst damit einhergehend die Eigenliebe, jene depravierte Form der Selbstliebe, in der der zivilisierte Mensch sich in der sich ausdifferenzierenden Gesellschaft vereinzelt und emotional isoliert; illusionslos konstatiert Rousseau, dass den Philosophen – also den Reflexionsmenschen aus Berufung – kein menschliches Lei-

²⁹⁰ Siehe Jean-Jacques Rousseau: „Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen“, in: ders.: *Schriften*. Band 1. Hg. von Henning Ritter. München, Wien: Hanser 1978, S. 165–302, hier S. 218ff.

den mehr stört, es sei denn, es berge Gefahren für die Gesellschaft insgesamt. Doch geht das Mitleid daran eben nicht zugrunde, wenn es auch schwindet und sich gleichsam institutionalisiert²⁹¹.

Für die generelle Bestimmung des Mitleidsbegriffs ist mit alledem insofern schon viel gewonnen, als im Moment der Reflexion zugleich die Entfernung der Individuen voneinander als auch die – in der Zivilisation reduzierte – Möglichkeit ihrer Identifikation aufscheint, in Derridas Worten:

Das Mitleid ist die erste Derivation der Selbstliebe. Es ist beinahe ursprünglich; die ganze Problematik des Mitleids liegt in dieser Differenz zwischen absoluter Nähe und absoluter Identität.²⁹²

Und diese Problematik gilt auch für jene Gesellschaftsform, in der die Selbstliebe Gefahr läuft, von der Eigenliebe ganz abgelöst zu werden.

Unauffällig und eher am Rande nimmt Derrida hier den Faden wieder auf, der in der implikationsreichen Fülle der in der *Grammatologie* gelesenen Texte leicht aus dem Blick zu geraten droht: inwieweit sich nämlich Derridas eigener Diskurs über seine Methode, den er am Begriff des Exorbitanten entfaltetete, in der folgenden Lektüre konkret ausprägt. Tatsächlich verliert Derrida in seiner Diskussion des Mitleidsbegriffs das mit dieser Methode verbundene Problem der Irrung insofern nicht aus den Augen, als er am Mitleid in historischer wie systematischer Perspektive einen Grundbegriff für die menschliche Sozialisation überhaupt ausmacht, wie Rousseau sie in seinem eurozentristischen Blickwinkel darstellt. Dem Mitleidsbegriff ist die Metapher der Stimme eingeschrieben, die selbst wiederum als mütterliche sowohl das Verhältnis der Subjektivität zur Natur als auch die Beziehung des Kindes zur Mutter alludiert. In Derridas Hinweis auf diese Konstellation scheint die Szenerie der Masturbation wieder auf, der Derrida jenen paradigmatischen Status zugewiesen hatte, da sie eine

291 Siehe dazu Henning Ritter: *Nahes und fernes Unglück. Versuch über das Mitleid*. München: Beck 2004.

292 Derrida: *Grammatologie*, S. 299.

Metapher bildet für die konstitutiven Selbstaffizierungen der Subjektivität überhaupt. Einerseits ruft er damit das familiale Paradigma wieder auf, ohne welches das psychoanalytische Denken schlechterdings jeden Sinn verlöre. Andererseits aber klammert Derrida, indem er dieses Paradigma aufwirft, dessen einfache Psychoanalyse ein, um das Schreiben Rousseaus nicht einer konventionellen symptomalen Lektüre unterwerfen zu müssen²⁹³. Stattdessen verbindet Derrida die quasi-familiäre Szene, in die er Rousseau in der supplementären Kette seiner geliebten Frauen versetzt sah, mit dem Mitleidsbegriff und dessen Logik der verbotenen Identifikation, die sich in der Stimme ausdrückt. Sie ihrerseits befindet sich in einer Linie mit den Stimmen Husserls und Hegels, welche sich laut Derrida im Sprechen selbst vernehmen. Er erzählt damit nicht zuletzt die – notwendig scheiternde? – Emanzipationsgeschichte der männlichen Subjektivität, wie sie sich im Denken Rousseaus bemerkbar machte.

Diese aus männlicher Sicht erzählte Geschichte ist gleichzeitig eine Geschichte der aus Familienstrukturen erwachsenden menschlichen Kultur *in nuce*. Denn an der Differenz zwischen dem Mitleid und der Liebe wird deutlich, dass ersteres die Menschheit vor einer Form der Liebe schützt, die sich in der identifikatorischen Hingabe an nur eine(n) Andere(n) dadurch verausgabt, dass sie die Vergesellschaftung durch das Mitleid untergräbt.

Ist es ein Zufall, wenn das Mitleid den Menschen (*homo*) insofern vor seiner Zerstörung durch die Raserei der Liebe beschützt, als es den Mann (*vir*) vor seiner Zerstörung durch die Raserei der Frau bewahrt? Die Göttliche Einschreibung besagt nichts anderes, als daß das Mitleid – welches das Kind an die Mutter und das Leben an die Natur bindet – uns vor jener Liebesleidenschaft bewahren muß, die das Mann-Werden des Kindes (die „zweite Geburt“) an das Frau-Werden der Mutter bindet. Dieses Werden ist die große Substitution. Das Mitleid bewahrt die Menschheit des Menschen und das Leben des Lebendigen, insofern – wir werden es

293 Siehe Derrida: *Grammatologie*, S. 262–264, die ausführliche Fußnote 6.

sehen – sie die Virilität des Mannes und die Maskulinität des männlichen Geschlechts rettet.²⁹⁴

Doch hat Rousseau das Mitleid nicht allein in Bezug auf die Sozialisationsinstanz der Familie beschrieben. Von der konkret damit einhergehenden, männlich perspektivierten Geschlechterdifferenz²⁹⁵ abstrahierend konturiert sich die Funktionsweise des Mitleids allererst im Zusammenhang mit dem philosophischen Begriff der Einbildungskraft²⁹⁶. Während die Reflexion und die Vernunft vom Anderen entfernen, indem sie sich von seiner konkreten Existenz abwenden, wird am Begriff der Einbildungskraft deutlich, dass erst in der – reflexiven! – Differenz zum Anderen Mitleid in seiner vollen sozialen Bedeutung überhaupt möglich wird. Erst nämlich, wenn das Leid des Anderen als anderes Leiden vergegenwärtigt wird, wird eine Verschmelzung mit jenem Leiden verhindert.

Wir können nicht noch dürfen wir das Leiden des anderen unmittelbar und unumschränkt mitempfinden, denn eine solche Identifikation oder Verinnerlichung wäre gefährlich und destruktiv. Deshalb erwecken die Einbildungskraft, die Reflexion und das Urteil zwar das Mitleid, beschränken aber auch seine Macht; sie halten das Leiden des anderen in gewissem Abstand. [...] Diese Lehre – man könnte sie wiederum mit der Theorie der theatralischen Darstellung in Verbindung bringen – wird

²⁹⁴ Derrida: *Grammatologie*, S. 300, Hervorhebungen im Original, M.P.

²⁹⁵ Dass in der damit erläuterten Logik der Supplementarität, auf deren Folie Derridas Rousseau-Lektüre durchgehend basiert, die Geschlechterdifferenz ganz grundlegend problematisiert wird, zeigen die folgenden Zitate, in denen sich Derrida auf Rousseaus Thema der moralischen Liebe bezieht. Das stets gefährdete Identifikationsverbot mit ‚der Anderen‘ spielt hier ebenfalls seine Rolle: „Die Weiblichkeit – und diese Weiblichkeit, dieses weibliche Prinzip kann bei den Frauen so gut wie bei jenen am Werk sein, die die Gesellschaft Männer nennt und die, wie Rousseau sagt, von den Frauen ... zu Frauen gemacht werden“ – geht so vor, daß sie die Energie vereinnahmt und sie an ein einziges Thema, an eine einzige Repräsentation fesselt“; Derrida: *Grammatologie*, S. 304, Hervorhebungen von mir, M.P. Wie in der vorangegangenen Passage bleibt allerdings der männliche Blick auch in der folgenden bestimmend: „Die ganze Verdorbenheit der Kultur als Bewegung der Differenz und der Präferenz hängt mit dem Besitz der Frauen zusammen. Das Problem ist immer, wer die Frauen haben wird, aber auch, was die Frauen haben werden. Und welchen Preis dieser Kalkül der Kräfte verlangt“, Derrida: *Grammatologie*, S. 309, erste Hervorhebung im Original, die folgenden von mir, M.P.

²⁹⁶ Siehe Derrida: *Grammatologie*, S. 311ff.

sowohl im *Essai* als auch im *Emile* vertreten. Das Paradox des Verhältnisses zum anderen kommt hier deutlich zum Ausdruck: je mehr man sich mit dem anderen identifiziert, desto stärker empfindet man dessen Leiden als *das seinige*: unser Leiden ist das Leiden des anderen. Das Leiden des anderen, als das, was es ist, muß nun aber das Leiden des anderen bleiben.²⁹⁷

Insofern wäre also auch und gerade das natürliche Mitleid im Naturzustand von einer Pervertierung bedroht. Während das Mitleid in der modernen, reflektierten Gesellschaft dadurch schwindet, dass man sich vor dem Anderen in die Reflexion begibt, birgt es vor der Reflexion die Gefahr der Verschmelzung zugleich mit dem Andern und sich selbst. Mag auch Rousseau der Tendenz nach in seiner Erzählung des Naturzustandes das natürliche Mitleid als ursprüngliches Gefühl dahingehend idealisiert haben, dass durch dieses die vormaligen Gemeinschaften gegenüber der heutigen Gesellschaft gleichsam als Paradies des Mitgefühls erscheinen konnten; in Derridas Lektüre wendet sich eine solche diachrone Interpretation insofern ins Synchrone, als sich das Mitleid im Rahmen einer allgemeineren dekonstruktiven Terminologie als ursprüngliches Gefühl des Menschen lesen lässt, durch das er in einer ganz grundlegenden Art und Weise je schon auf Andere verwiesen ist, wobei gerade in der Differenz zu den Anderen auch die Differenz zu sich selbst aufscheint, die wiederum für sein soziales Überleben konstitutiv ist.

Wir können das Leiden nur insofern als Leiden des anderen erfahren, als uns die Einbildungskraft eine Art Nicht-Präsenz in der Präsenz erschließt: wir erleben das Leiden des anderen im Vergleich, erleben es als unser nicht-präsentes, vergangenes oder zukünftiges Leiden. Außerhalb dieser Struktur wäre Mitleid überhaupt nicht möglich: sie verbindet die Imagination, die Zeit und den anderen als ein einziges Offenwerden für die Nicht-Präsenz.²⁹⁸

297 Derrida: *Grammatologie*, S. 324f., Hervorhebungen im Original, M.P.

298 Derrida: *Grammatologie*, S. 326.

Bezogen auf Derridas Husserl-Lektüre in *Die Stimme und das Phänomen* wird damit die Einbildungskraft als Begriff kenntlich, der, analog zur Stimme in der Phänomenologie Edmund Husserls, gerade dort die Differenz zum Anderen erzeugt, wo, wenn nicht die Identifikation, so doch eine absolute Nähe zu diesem Anderen impliziert war oder jedenfalls möglich scheinen konnte. Bei Husserl hatte sich diese absolute Nähe zuvorderst als Nähe des Bewusstseins zu einem Gegenstand hervorgebracht, der für einen Anderen bis an den Rand einer restlos identischen Idealität rekonstituierbar war; paradoxerweise ist in dieser Logik der Andere zur Konstitution von Gegenständen desto weniger bedeutsam, je idealer die Gegenstände sind, wobei doch Husserl selbst es war, der diese Idealität erst im Moment ihrer Verschriftlichung vollendet sah: Perfekt wäre demnach also, um es etwas salopp zu formulieren, dennoch nur die resozialisierte Idealität.

Gleiches gilt nach Derrida in anderen Begriffen auch für Rousseaus Begriff des Mitleids, insofern es sich aus der Einbildungskraft herleitet. Denn das Mitleid, als ursprünglich vorreflexive Empfindung, vollendet sich selbst richtiggehend erst dann, wenn es sich in der modernen Gesellschaft reflexiv vom Anderen ab- und eben darin sich ihm zuwendet, nämlich indem sie diesen mittels der Einbildungskraft als Anderen hervorbringt.

Die Ökonomie des Mitleids und der Moralität [so Derrida, M. P.] muß sich immer in den Grenzen der Selbst-Liebe halten lassen, um so [sic!] mehr, als nur diese uns über das Wohl des anderen aufklären kann.²⁹⁹

Und mehr noch: Die Identifikation mit dem Anderen hat nicht nur im Überleben dessen eine Grenze, der sich, partiell, mit dem Leiden des Anderen identifiziert. Wie Derrida darüber hinaus geltend macht, wäre die „verinnerlichende Identifikation [...] nicht moralisch“³⁰⁰, und zwar aus dem letztlich einfachen Grund, dass sie das Leiden des Ande-

299 Derrida: *Grammatologie*, S. 325.

300 Derrida: *Grammatologie*, S. 325.

ren *als solches* nicht anerkennen und in betroffenem Selbstmitleid verharren würde³⁰¹.

Will man Derridas Rousseau-Lektüre im Rahmen seiner Husserl-Lektüre verstehen, lohnt es sich, die Passage, in der das Obige im Hinblick auf die Einbildungskraft erläutert wird, ausführlich zu zitieren:

Sofern die Einbildungskraft „die aktivste von allen“ Fähigkeiten ist, kann sie durch keine andere Fähigkeit geweckt werden. Wenn Rousseau sagt,

301 Derrida: *Grammatologie*, S. 325. Das hat auch Rousseau schon so formuliert: „Um das Weh des anderen zu beklagen, muß man es wohl kennen, aber man braucht es nicht zu fühlen. Wenn man gelitten hat oder wenn man fürchtet, zu leiden, dann beklagt man auch diejenigen, die leiden, aber während man leidet, bedauert man nur sich selbst“, zit. nach ebd., S. 326. Als durchaus strategisch zu beurteilen ist demnach Hans Ulrich Gumbrechts Rede vom „asketischen Selbstmitleid der Dekonstruktion“, so ein Kapitel aus seinem Buch *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*. München: Hanser 2011. Und Gumbrechts eigene Formulierungen untermauern dieses Urteil: „[Den] Schritt von der Skepsis zur Stimmung haben viele zuvor eher wohlwollende Leser Derridas als Anzeichen für seine Bereitschaft aufgefasst, die Geltung von Vernunftkriterien nach Belieben zu variieren. Das Pathos asketischen Selbstmitleids schien sich als eine großzügig gehandhabte Lizenz zu logisch und moralisch Beliebigem zu erweisen; die Dekonstruktion hatte den Auftakt zum Trauermarsch ihrer eigenen Beerdigung gespielt“; Gumbrecht: *Stimmungen*, S. 174. Wie unerwartet nahe Gumbrechts Überlegungen dem Denken der vorliegenden Arbeit über den obigen Anknüpfungspunkt hinaus stehen, mag überdies ein Passus aus Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* belegen, den Hans Ulrich Gumbrecht in der Einleitung zu seinem Band zitiert: „Das Gemüt geht also von der Empfindung zum Gedanken durch eine mittlere Stimmung über, in welcher Sinnlichkeit und Vernunft zugleich tätig sind, eben deswegen aber ihre bestimmende Gewalt gegenseitig aufheben und durch die Entgegensetzung eine Negation bewirken. Diese mittlere Stimmung, in welcher das Gemüt weder physisch noch moralisch genötigt und doch auf beide Art tätig ist, verdient vorzugsweise eine freie Stimmung zu heißen, und wenn man den Zustand sinnlicher Bestimmung den physischen, den Zustand vernünftiger Bestimmung aber den logischen und moralischen nennt, so muß man diesen Zustand der realen und aktiven Bestimmbarkeit den ästhetischen heißen.“ Siehe Gumbrecht: *Stimmungen*, S. 7–34, hier S. 17. Siehe zum Begriff der Stimmung mit Bezug auf Schillers ideengeschichtlichen Kontext überdies Caroline Welsh: „1800/1900. Ästhetische und psychische Stimmungen im Wandel dualistischer Modelle“, in: Markus Dauss, Ralf Haekel (Hgg.): *Leib/Seele. Geist/Buchstabe. Dualismen in der Ästhetik und den Künsten um 1800 und 1900*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 269–292, hier S. 275. Welsh beruft sich, kritischer allerdings als Gumbrecht, auf den Artikel von David Wellbery: „Stimmung“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 5. Hg. von Karl-Heinz Barck, Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S. 703–733.

sie „erwache“, so muß dies in einem äußerst reflektiven Sinne verstanden werden. Allein sich selbst dankt die Einbildungskraft das Vermögen, *sich an den Tag zu bringen*. Da sie Einbildung ist, erschafft sie nichts. Aber sie empfängt auch nichts, das ihr fremd wäre oder ihr vorausginge. Sie wird nicht durch das „Wirkliche“ affiziert. Sie ist reine Selbst-Affektion. Sie ist der andere Name für den Aufschub (*différance*) als Selbst-Affektion.

Von dieser Möglichkeit ausgehend bestimmt Rousseau den Menschen. Die Einbildungskraft reiht das Tier in die menschliche Gesellschaft ein. Sie läßt es ins menschliche Geschlecht eingehen. Der Abschnitt des *Essai*, von dem wir ausgegangen waren, schließt mit den Worten: „Wer über keine Einbildung verfügt, der fühlt nur sich selbst; er ist allein inmitten des menschlichen Geschlechts.“ Diese Einsamkeit oder Nicht-Zugehörigkeit zum Menschengeschlecht rührt daher, daß das Leiden stumm und in sich abgeschlossen bleibt. Das bedeutet einerseits, daß es sich dem Leiden des anderen als anderem nicht durch erwachendes Mitleid erschließen kann; und andererseits, daß es sich nicht auf den Tod hin selbst überschreiten kann. Das Tier besitzt zwar eine virtuelle Fähigkeit zum Mitleid, aber es stellt sich weder das Leiden des anderen *als solchen* noch den Übergang des Leidens *zum Tode* vor. Wir haben es hier mit ein und derselben Grenze zu tun. Das Verhältnis zum anderen und das Verhältnis zum Tode stellen ein und dieselbe Eröffnung dar. Dem Wesen, welches Rousseau das Tier nennt, ginge also die Fähigkeit ab, sein Leiden als Leiden eines anderen und als tödliche Bedrohung zu erleben.³⁰²

In der von Derrida als *différance* gedeuteten Einbildungskraft affiziert sich das Subjekt demnach dadurch selbst, dass diese, weder aktiv noch passiv, sowie als *différance* zugleich aktiv und passiv, das Wirkliche eher hervorbringt, als dass sie durch es affiziert würde. Das Tier, gleichsam als der isolierte, da noch nicht sprechende Mensch³⁰³, hat keinen Anteil an der sozialisierenden Kraft des Mitleids, und auch die damit verbundene Grenzerfahrung des Todes ist ihm ‚kein Begriff‘. Der im Schwei-

302 Derrida: *Grammatologie*, S. 319f., Hervorhebungen im Original, M. P.

303 Vgl. zum Thema die an Derridas Heidegger-Lektüren orientierten, grundlegend philosophischen Erläuterungen von Françoise Dastur: „Für eine ‚privative‘ Zoologie oder Wie nicht sprechen vom Tier“, in: Gondek, Waldenfels: *Einsätze*, S. 153–182.

gen verbleibende innere Monolog, in dem Husserl die Konstitution idealer Gegenstände vonstattengehen sah, erhält in der obigen Passage eine anthropologische Wendung. Ausgehend vom Tier oder genauer: *vom Wesen, das nicht spricht*, analogisiert Derrida das Verhältnis zum Anderen und die Beziehung zum Tod. Nicht zuletzt erhält dadurch der reflexivierende Affekt des Mitleids eine eminent sprachliche Dimension. Nur durch die Einbildungskraft beginnt das Leiden des Anderen als anderes Leiden zu sprechen. Bezogen auf Derridas Husserl-Lektüre lässt sich damit resümieren, dass das ‚Wagnis des Todes im Körper des Signifikanten‘³⁰⁴, von dem Derrida im Hinblick auf Husserls Zeichentheorie spricht, demnach in dem Abenteuer bestünde, sich im Leiden Anderer dergestalt reflexiv zu diesem Leiden einzustellen, dass sich dieses Leiden überhaupt als solches mit-teilt.

Indem Derrida das Verhältnis zum Anderen und den Bezug zum Tod analogisiert, parallelisiert er zugleich den Modus einer Stimme, die sich im Sprechen nicht auf einen Anderen hin überschreitet, mit einer Form des Mitleids, das von der Einbildungskraft noch gar nicht geweckt wurde. Das Sprechen, das sich, schriftlos, in diesem Sprechen selbst vernähme, entspräche demnach einem Moment, in dem die Einbildungskraft das Mitleid noch nicht dazu erweckt hätte, durch die Differenzierung eines ursprünglichen Leidens zugleich das eigene Leiden und das des Anderen hervorzubringen und damit erst *die Subjekte* dieses Leidens selbst. Inwiefern sich allerdings ein solches geteiltes Leid zugleich als mitgeteiltes Leid weiter entfalten lässt als bis zu der hier formulierten Analogie, kann erst eine Diskussion zeigen, die sich an einem Begriff des Mitleids abarbeitet, der, stärker als bei Derridas Rousseau, als sprachlicher Affekt konturiert ist. Inwieweit sich das Mitleid nicht nur auf eine Deutung als mitgeteiltes Leid hinführen, sondern eine solche Interpretation sich auch weiter ausführen lässt, zeige ich im Schillers Mitleidsästhetik gewidmeten Abschnitt 3.3.

304 Derrida: *Stimme*, S. 105.

2.5 Absolute Abwesenheit – „Abracadabra“

Gemäß der Form, in der Derrida mittels der Begriffe der *différance*, der *Supplementarität*, der *Spur* etc. den metaphysischen Zeichenbegriff dekonstruiert hatte, beginnt er in seiner Austin-Lektüre damit, den Kommunikationsbegriff zu problematisieren. So hatte sich, am deutlichsten in der Logik der *Supplementarität*, gezeigt, dass jedes Zeichen erst nachträglich als Träger einer abwesenden Bedeutung gelesen werden kann, die es als Zeichen zugleich allererst ermöglicht. Und nach ebendieser Logik, die sich am konzentriertesten in Derridas Text *Die Stimme und das Phänomen* ausgestaltet findet, befragt Derrida gleich zu Beginn seiner Austin-Lektüre auch den Kommunikationsbegriff:

Ist es denn sicher, daß dem Wort *Kommunikation* [*communication*] ein einzelner, eindeutiger, streng beherrschbarer und übermittelbarer: kommunizierbarer Begriff entspricht? Einer seltsamen Diskursfigur [*figure de discours*] zufolge muß man sich doch zunächst fragen, ob das Wort oder der Signifikant „*communication*“ einen bestimmten Inhalt, einen identifizierbaren Sinn, einen beschreibbaren Wert mitteilt [*communiquer*]. Aber schon um diese Frage zu artikulieren und vorzubringen, war es nötig, auf den Sinn des Wortes *Kommunikation* vorzugreifen: Ich mußte im voraus die Kommunikation als das Vehikel, den Transport oder den Durchgangs-ort eines *Sinns* oder eines *einzig*en Sinns bestimmen.³⁰⁵

Die Frage „Was ist Kommunikation?“ erübrigt sich zwar dadurch genauso wenig wie die in den vergangenen Abschnitten zitierten Fragen „Was ist ein Zeichen?“ oder „Was ist die Einbildungskraft?“ Doch erreichen alle diese Fragen in dem Moment eine Grenze, in dem noch der Sinn und das Funktionieren dieser Fragen dadurch unterlaufen werden, dass man, um es einmal mehr in der Sprache der Phänomenologie zu formulieren, den für jenen Sinn und jenes Funktionieren *konstitutiven* Wert eben derjenigen Begriffe voraussetzt, nach denen in unproblematisiert ontologischer Ausrichtung gefragt wird.

³⁰⁵ Derrida: „Signatur“, S. 15, Hervorhebungen im Original, M.P.

Um das Wort Kommunikation nicht streng definieren zu müssen, konfrontiert Derrida dessen Bedeutungsfülle³⁰⁶ mit einem Differenzbegriff, der „das Feld der Mehrdeutigkeiten“, auf dem sich der Terminus der Kommunikation bewegt, deutlich eingrenzt: der Begriff des Kontextes. Da Derrida aber diesen für ebenfalls nicht restlos bestimmbar hält, oder genauer, da er der Ansicht ist, dessen Bestimmbarkeit sei „niemals gesichert oder gesättigt“³⁰⁷, bleibt der Kommunikationsbegriff mehrdeutig. So ist es, auch unabhängig von Derridas spezifischem Interesse an Schrift, nur konsequent, dass er sich auf ein bestimmtes Kommunikationsmodell festlegt, um auf dem ‚Feld der Mehrdeutigkeiten‘ zu intervenieren, das den Begriff der Kommunikation problematisch werden lässt. Im Folgenden dekonstruiert Derrida mittels der Problematik der Schrift das semio-linguistische Übertragungsmodell der Kommunikation. Ihm gibt Derrida dadurch eine phänomenologische Deutung, dass er unterstellt, es ginge in der Übertragung um einen Transport von Bewusstseinsinhalten und von intentionalen Gegenständen.

In einer inzwischen geläufigen Bewegung wendet sich Derrida zunächst an ein Denken, in dem der Wert der Schrift allein darin gesehen wird, dass in ihr mündliche Äußerungen aufgezeichnet und zukünftig als ebensolche wieder verfügbar würden. Für ein diesem Schriftbegriff verpflichtetes Kommunikationsmodell heißt das anzunehmen, dass die Funktion der Schrift im Grunde nur darin bestünde, die durch Raum und Zeit gegebenen empirischen Grenzen der mündlichen Wechselrede unendlich zu erweitern. Kommunikation bestünde demnach in der Übermittlung von Sinn, der durch die Gedächtnis stiftende Kraft der Schrift gleichermaßen die Entfernungen wie die Zeiten zu überdauern in der Lage wäre. Derrida dagegen stellt die Frage, ob nicht Schrift, im Gegenteil, die Kommunikation integriere, zumindest dann, wenn man letztere im Sinne des genannten Übertragungsmodells versteht.

306 Siehe dazu Derrida: „Signatur“, S. 16f.

307 Derrida: „Signatur“, S. 17.

[Der Schriftbegriff] wäre von nun an nicht mehr in der Kategorie der Kommunikation mit einbegriffen, zumindest wenn man sie im eingeschränkten Sinn als Sinnübermittlung versteht. Umgekehrt werden im allgemeinen Feld der so definierten Schrift die Wirkungen der semantischen Kommunikation als besondere, sekundäre, eingeschriebene, supplementäre Wirkungen bestimmt werden können.³⁰⁸

In einer Rekonstruktion von Condillacs *Versuch über den Ursprung der menschlichen Erkenntnisse* verweist Derrida auf den seines Erachtens für die westliche Philosophie insgesamt paradigmatischen Versuch, die Schrift als Medium der Repräsentation von Gedächtnisinhalten auszuweisen, deren Auftreten gegenüber der mündlich geäußerten Rede keinerlei systematische Komplikationen hinsichtlich der in ihr repräsentierten Gegenstände, Bedeutungen etc. verursacht. Condillacs *Versuch* wertet die Schrift damit gegenüber der mündlichen Äußerung nicht nur philosophisch ab. Er gliedert erstere der Kategorie der Kommunikation ein, „gewissermaßen unkritisch“³⁰⁹, wie Derrida behauptet. Mit drei Voraussetzungen, die er bei Condillac ausmacht, begründet er dies: Erstens schreiben die Menschen aus dem Grund, dass sie etwas zu kommunizieren haben, zweitens seien, was die Menschen mitzuteilen haben, ihre Vorstellungen, die mittels Schrift ebenso transportiert werden wie im gesprochenen Wort, und drittens wird das Phänomen bzw. die Technik der Kommunikation nach Derrida bei Condillac insofern nicht hinterfragt, als die Menschen bereits kommunizieren können, sobald sie dann das Medium der Schrift erfinden, um die Kommunikation flexibler zu gestalten.

Zur entscheidenden Wende bei der Beschreibung dieses Problems wird für Derrida die Thematik der Abwesenheit, wie sie bei Condillac bereits vorgezeichnet ist: Er versteht die Schrift als gewissermaßen nur graduelle Abwandlung mündlicher Äußerungen, die in ihrem kommunikativen Wert durch die Schrift nicht infrage gestellt werden; die Abwesenheit ist demnach die Absenz des Empfängers der schriftlichen

308 Derrida: „Signatur“, S. 17f.

309 Derrida: „Signatur“, S. 19.

Mitteilung. Demgegenüber wendet Derrida zweierlei ein: Erstens gibt er zu bedenken, dass jedes Zeichen von einer bestimmbar Form der Abwesenheit geprägt wird und dementsprechend auch die geschriebenen Zeichen. Zweitens erprobt er, ob und inwieweit sich davon ausgehend nicht das geschriebene Zeichen vom Zeichen überhaupt ableiten lasse, sondern umgekehrt letzteres von ersterem:

[S]ollte sich nun zufällig herausstellen, daß das Prädikat, das somit als charakteristisch für die der Schrift eigene Abwesenheit anerkannt wird, auf jede Art von Zeichen [*signe*] und Kommunikation zutrifft, würde sich daraus eine allgemeine Verschiebung ergeben: Die Schrift wäre nicht mehr eine Art der Kommunikation und alle Begriffe, unter deren Allgemeinheit die Schrift subsumiert wurde (der Begriff selbst als Sinn, Idee oder Erfassen des Sinns und der Idee, der Begriff der Kommunikation, des Zeichens [*signe*] und so weiter), würden sich als unkritisch erweisen, als schlecht gebildet oder vielmehr dazu bestimmt, die Autorität und die Stärke eines gewissen historischen Diskurses zu sichern.³¹⁰

Um diese zuletzt zitierte Behauptung zu untermauern, spezifiziert Derrida den Begriff der Abwesenheit und widerspricht dazu zunächst einer Vorstellung, nach der die Abwesenheit des Empfängers einer geschriebenen Mitteilung allein in einer modifizierten Form der Anwesenheit bestehe, einer idealisierten, wenn auch entfernten, Präsenz. Sofern die Schrift existiere, müsse man, so Derrida, von einer absoluten Abwesenheit des Empfängers ausgehen können, damit sich die Struktur der Schrift „konstituiert“³¹¹.

An diesem Punkt kann die *différance* als Schrift keine (ontologische) Modifikation der Anwesenheit mehr (sein), meine „schriftliche Kommunikation“ muß, wenn Sie so wollen, lesbar bleiben, trotz des völligen Verschwindens jedes Empfängers, der im allgemeinen bestimmt wird, damit sie ihre Funktion als Schrift, das heißt ihre Lesbarkeit erfüllt. Sie muß wiederholbar – iterierbar – sein in absoluter Abwesenheit des Empfän-

310 Derrida: „Signatur“, S. 23f., Hervorhebungen im Original, M. P.

311 Derrida: „Signatur“, S. 24.

gers oder der Gesamtheit der empirisch bestimmbaren Empfänger. Diese Iterabilität (*iter*, nochmals, kommt von *itara*, *anders* im Sanskrit, und alles Folgende kann als Ausbeutung dieser Logik gelesen werden, die die Wiederholung mit der Andersheit verknüpft) strukturiert das Zeichen [*marque*] der Schrift selbst, übrigens ganz gleich, um welchen Schrifttypus es sich auch handeln mag (den piktographischen, hieroglyphischen, ideographischen, phonetischen oder alphabetischen, um sich dieser alten Kategorien zu bedienen). Eine Schrift, die nicht über den Tod des Empfängers hinaus strukturell lesbar – iterierbar – wäre, wäre keine Schrift.³¹²

Alles dies gilt deswegen auch für den Grenzfall, dass eine Schrift allein für die Verwendung zweier Kommunikationsteilnehmer erfunden worden wäre, die beide verstürben, ohne dass sie den zur Entzifferung dieser Schrift notwendigen Code hinterlassen hätten. Denn, so Derrida, es gibt deshalb keinen Code, der „strukturell geheim“³¹³ wäre, weil auch für den Code gilt, dass er prinzipiell wiederholbar zu sein hätte, um als Code wirksam zu werden, sei es auch, dass er unbekannt, rätselhaft oder auf welche Art auch sonst momentan unentzifferbar wäre.

Die Struktur der Abwesenheit, die Derrida, ausgehend vom Modell Condillacs, bislang nur für den Empfänger einer Schrift erläutert hat, gilt, wie er nun zeigt, auch für den Absender des Geschriebenen. Der Tod dieser beiden Instanzen wird damit zur transzendentalen Bedingung der Funktionalität von Schrift. Wie Derrida ausführlich bereits in *Die Stimme und das Phänomen* dargelegt hat, gilt für die idealisierenden Akte der transzendentalen Subjektivität, dass sie bis ins Unendliche wiederholbar sein müssen, um in ihren identifizierbaren Intentionen rekonstituierbar zu sein. Die Struktur dieser Wiederholbarkeit hatte Derrida ausdrücklich an eine Form von Schrift gebunden, die die Autorität der lebendigen Stimme des Bewusstseins untergrub. Als sprechendes Beispiel hatte ihm, gleich schon als Zitat noch vor Beginn seiner Husserl-Lektüre, die aus Edgar Allan Poes *Faszination des Grauens* entnommene Passage gedient, in der eine Stimme im fiktionalen

312 Derrida: „Signatur“, S. 24, Hervorhebungen im Original, M.P.

313 Derrida: „Signatur“, S. 25.

Rahmen sagt: „Ja; – nein, – ich *habe* geschlafen – und jetzt – *bin ich tot*.“ Die Phantasievorstellung des eigenen Gestorben-Seins als Grundvoraussetzung Bedeutung konstituierender Akte der – lebendigen – transzendentalen Subjektivität taucht also nicht ganz zufällig auch in Derridas Austin-Lektüre wieder auf. Eine Spur radikaler noch als in *Die Stimme und das Phänomen* löst er in *Signatur Ereignis Kontext* das Funktionieren von Schrift als Voraussetzung der genannten Akte der transzendentalen Subjektivität von jeder empirisch vorstellbaren Instanz, sei sie der Sender oder Empfänger der verschriftlichten Äußerung. Denn während Derrida in der Husserl-Lektüre den Bezug zur lebendigen Subjektivität immer noch wahrte, klammert er ihn jetzt dadurch ein, dass er noch den Grenzfall einbezieht, wonach sämtliche empirischen Sender und Empfänger der brieflichen Botschaft für das Funktionieren dieses Geschriebenen letztlich nicht notwendig seien.

Und dennoch: Auch und gerade dann, wenn man Derrida in dieser radikalen Einklammerung aller empirisch denkbaren Subjekte zustimmt, die für die grundsätzliche Lesbarkeit von Schrift eben nicht notwendig seien, so lässt sich doch, gerade an dieser kontraintuitiven Grenze der Funktionalität von Schrift, nicht leugnen, dass umgekehrt die Möglichkeit einer tatsächlichen Lektüre dessen, was man schreibt, absolut nicht ausgeschlossen ist, sonst verlöre letztlich der Grenzfall, den Derrida herausstellt, als Grenzfall jeden Sinn. Mag ich mich also auch als bereits gestorben phantasieren und ebenso jeden mir denkbaren Empfänger dieser Botschaft, so muss eben trotzdem die Annahme erlaubt sein, dass, noch bei absoluter Abwesenheit aller empirisch denkbaren Empfänger dieser Mitteilung, die Mitteilung als Mitteilung lesbar bleiben *kann*. Mag es am Ende von Abschnitt 2.2 noch naiv erschienen sein, dass ich danach gefragt habe, ob ich mir nicht zumindest vorstellen können muss, dass ein Lesender das dort und hier Geschriebene kundnähme. Auch wenn Derrida sich dagegen verwahrt, dass es sich bei der Abwesenheit, um die es bei der Lesbarkeit von Schrift geht, nur um eine modifizierte Form der Anwesenheit handle: Noch indem ich mich selbst dieser Verwahrung anschließe, mache ich geltend, dass Derridas Theorem der absoluten Abwesenheit zwar die bloße Vorstellung eines

nur aktuell Abwesenden verbietet, nicht aber den Hinweis auf die schlechterdings nicht auszuschließende Lesbarkeit der Schrift auch und gerade angesichts der immer möglichen absoluten Abwesenheit aller denkbaren empirischen Adressaten, an die jene Schrift gerichtet gewesen sein mag oder auch nicht.

Man mag nun einwenden, dass Derrida ja im Grunde genau dies selbst behauptet. Doch liegt sein Fokus auf der von jeder empirischen Subjektivität befreiten Funktionalität von Schrift. Diese aber kann gleichwohl der Möglichkeit und dem Grenzfall nach nur dann von den empirisch an ihr irgend beteiligten Instanzen gelöst werden, wenn man diese Instanzen bereits als notwendig für das Funktionieren von Schrift voraussetzt – und sei es als notwendig in dem Sinne, dass erst die denkbare Abwesenheit aller Sender und Empfänger der schriftlichen Botschaft schlechthin zur Möglichkeitsbedingung der Funktionalität dieser Botschaft gerät. Somit aber bleibt in Differenz dazu die nachdrückliche Behauptung der Möglichkeit ebenfalls unbedingt legitim, dass es, gerade vor dem Hintergrund der dargelegten irreduziblen Abwesenheit, gleichermaßen absolut nicht auszuschließen ist, dass eine Schrift, die funktioniert, wie eben beschrieben, lesbar werden und lesbar geworden sein wird.

Vor diesem Hintergrund sind Derridas in *Signatur Ereignis Kontext* dargelegte Äußerungen zu Edmund Husserls *Logischen Untersuchungen* zu verstehen, mit denen er sich bereits in *Die Stimme und das Phänomen* eingehend auseinandergesetzt hatte. Diese Äußerungen betreffen eine weitere Form der Abwesenheit, die ebenfalls bereits in der Husserl-Lektüre thematisch war: die Absenz des Referenten sowie des Signifikats. Derrida erreicht dieses Thema in *Signatur Ereignis Kontext* erneut, nachdem er den Begriff der *Iterabilität*³¹⁴ entwickelt hat, der die wiederholbare Idealität des Zeichens ermöglicht. Erst dadurch nämlich, dass das Zeichen, der Möglichkeit nach, in potenziell jeden neuen

314 Siehe dazu Ludwig Jäger: „Strukturelle Parasitierung. Anmerkungen zur Autoreflexivität und Iterabilität der sprachlichen Zeichenverwendung, in: Roger Lüdeke, Inka Mülder-Bach (Hgg.): *Wiederholen. Literarische Funktionen und Verfahren*. Göttingen: Wallstein 2006, S. 9–40, hier insbes. S. 12ff.

Kontext integriert werden kann, und zwar völlig unabhängig davon, ob es ihm jemals ursprünglich zgedacht war, durch diese *Iterabilität* also, durch diese mit jeder Wiederholung veränderten Einschreibung des Zeichens in welche bedeutsamen Zeichenketten auch immer, konstituiert sich das Zeichen in Differenz zu allen anderen Zeichen, die durch diese Differenz die identifizierbare, intentional organisierte Idealität des Zeichens erst ermöglichen und hervorbringen³¹⁵.

Die *Iterabilität* ist damit zugleich die Wiederholbarkeit der Zeichen unter Implikation *sämtlicher* der oben genannten Abwesenheiten: des Senders einer Botschaft, ihres Empfängers, damit der Bedeutungsin-tention sowie des Gegenstandes der Rede, inwieweit die beiden letz-teren auch jemals absolut präsent sein könnten.

Diese strukturelle Möglichkeit, des Referenten oder des Signifikats (und somit der Kommunikation und ihres Kontextes) beraubt zu werden, macht, wie mir scheint, [so Derrida,] jedes Zeichen [*marque*], auch ein mündliches, ganz allgemein zu einem Graphem, das heißt, wie wir gese-hen haben, zur nicht-anwesenden *restance* eines differentiellen Zeichens [*marque différentielle*], das von seiner vorgeblichen „Produktion“ oder seinem Ursprung abgeschnitten ist.³¹⁶

Auch diesem Zitat lässt sich im Rückbezug auf *Die Stimme und das Phänomen* eine größere Tiefenschärfe geben, und zwar insbesondere im Anschluss an Derridas Erörterung von Husserls Begriff der Wahr-nehmungsaussage, wie sie im Lichte der *différance* erscheint. Einerseits hatte Derrida noch für die Zeitstruktur der unmittelbaren Wahrneh-mung bei Husserl dahingehend eine iterative Struktur ausgemacht, dass er die Wahrnehmung, gegen Husserls ausdrückliche Intention, der Logik der retentionalen Spur unterordnete. Ausgehend von der Unmöglichkeit der Erfahrung einer ungeteilten Präsenz hatte Derrida,

315 Dass diese Wiederholbarkeit die Form der Kontroverse annehmen kann, zeigt die Auseinandersetzung zwischen John Searle und Jacques Derrida, siehe dazu Dirk Werle: „Die Kontroverse zwischen John Searle und Jacques Derrida über eine adäquate Theorie der Sprache“, in: Klausnitzer, Spoerhase: *Kontroversen*, S. 327–340.

316 Derrida: „Signatur“, S. 29, Hervorhebungen im Original, M.P.

anders als Husserl, damit auch bereits die Möglichkeit eines rein gegenwärtigen Wahrnehmungsereignisses bestritten.

Ohne den Abgrund zu verkleinern, der in der Tat die Retention von der Re-präsentation trennen kann, und ohne sich zu verhehlen, daß das Problem ihrer Bezüge kein anderes als das der Geschichte des „Lebens“ und des Bewußtwerdens des Lebens ist, muß man a priori behaupten können, daß ihre gemeinsame Wurzel, die Möglichkeit der Wiederholung in ihrer allgemeinsten Form, die Spur im universalsten Sinne, eine Möglichkeit ist, die nicht nur der reinen Aktualität des Jetzt innewohnen, sondern sie durch die Bewegung der *différance* selbst konstituieren muß, die sie darin einführt.³¹⁷

Andererseits und damit verknüpft hatte Derrida für die Wahrnehmungsaussage nachdrücklich geltend gemacht, dass diese auch und gerade in Abwesenheit des Inhalts dieser Aussage funktionieren können muss. Der Gegenstand der Wahrnehmung sei, sofern er sich in einer Aussage, und sei sie auch vom Angeschauten erfüllt, zeigt, bereits ideal. Und für jegliche Form von Idealität gilt, dass sie potenziell unendlich als genau diese Idealität wiederholbar sein muss, um als Idealität wirken zu können.

Zwar hat Derrida dies erst in *Signatur Ereignis Kontext* in den damit einhergehenden kommunikationstheoretischen Implikationen entfaltet. Bereits in *Die Stimme und das Phänomen* aber hat er die Situation der Wahrnehmungsaussage mit der Logik der Schrift in Verbindung gebracht:

Derjenige, welcher, neben mir oder in einem unendlichen Abstand in Zeit und Raum, diesen Satz hört (*entend*), muß de jure verstehen, was ich zu sagen beabsichtige (*entends*). Wenn diese Möglichkeit die Möglichkeit der Rede ist, dann muß sie eben auch den Akt desjenigen strukturieren, der, während er wahrnimmt, spricht. Meine Nicht-Wahrnehmung, meine Nicht-Anschauung, meine Abwesenheit *hic et nunc* werden genau

317 Derrida: *Stimme*, S. 92, Hervorhebung im Original, M.P.

dadurch gesagt, daß ich sage, durch *das*, was ich sage, und *weil* ich sage. [...] Die Abwesenheit der Anschauung – und damit auch des Subjekts der Anschauung – wird durch die Rede nicht nur *geduldet*, sondern von der Struktur der Bedeutung im allgemeinen *gefordert*, sofern man sie *in sich selbst* betrachtet. Sie wird radikal gefordert: Die vollständige Abwesenheit des Subjekts und des Objekts einer Aussage – der Tod des Schreibers oder / und das Verschwinden der Gegenstände, die er hat beschreiben können – hindert einen Text nicht daran zu „bedeuten“. Diese Möglichkeit läßt im Gegenteil das Bedeuten als solches entstehen, gibt es zu verstehen und zu lesen.³¹⁸

Der bedeutende Text, auf den hier verwiesen wird, taucht in *Signatur Ereignis Kontext* nun als Briefbotschaft wieder auf, anhand derer Derrida die Szenerie der Abwesenheiten erläutert, wie sie sich aus den oben bereits dargelegten und in der vorhin zitierten Passage bereits aufscheinenden Absenzen ergibt. Der Brief wird somit zunächst zum Gegenstand der Wahrnehmung selbst, anhand dessen daraufhin die Funktionalität von Schrift als Voraussetzung für das Funktionieren einer Wahrnehmungsaussage deutlich wird, ist doch die Abwesenheit des Referenten – nur bedingt allerdings hier des Briefs! – Voraussetzung noch für jene Form der Aussage, in der der Gegenstand des Ange-schauten präsent wäre, während über ihn gesprochen wird.

Doch mehr noch hatte Derrida in *Die Stimme und das Phänomen* der Stimme, die sich im Sprechen selbst vernimmt, einer Logik der Schrift unterstellt, innerhalb derer die Stimme erst zu sich kommt. Die Stimme sei laut Husserl dasjenige ideale Medium, in dem die Subjektivität kommunikativ zugleich nach außen tritt sowie in absoluter Nähe bei sich bleibt. Diese Nähe allerdings wird „durchbrochen, sobald ich mich, anstatt mich sprechen zu hören, schreiben oder durch Gesten bedeuten (*signifier*) sehe“³¹⁹, und genau die so durchbrochene Nähe wird für Derrida zum Anlass, anzunehmen, dass erst diese die Voraussetzung bilde für die, allerdings gebrochene, Selbstgegenwärtigkeit

318 Derrida: *Stimme*, S. 124f., Hervorhebungen im Original, M. P.

319 Derrida: *Stimme*, S. 109, Hervorhebung im Original, M. P.

der transzendentalen Subjektivität. Der Brief, der in *Signatur Ereignis Kontext* auftaucht, erhält damit eine tiefgreifende systematische Bedeutung: Er wird zur Metapher der Situation der transzendentalen Subjektivität. Denn er bildet den Umweg, über den die Subjektivität nach Derrida, schreibend, erst zu sich finden könnte. Indem er sämtliche der bislang bereits wiederholt angeführten Abwesenheiten indiziert, wird er zur Metapher für den Bezug zum Tod, der laut Derrida bereits bei Husserl das gegenwärtigende Leben der Subjektivität erst möglich machte. Und zugleich wird der Brief darin zur Metapher für die intersubjektive Beziehung innerhalb der Subjektivität, die diese einerseits intern spaltete, andererseits aber auch auf Andere hin öffnete.

Dass damit nicht entschieden ist, was die Subjektivität für sich selbst bedeutet, liegt deswegen auf der Hand, weil sich die Subjektivität, ganz gleich, ob man sie als Sender oder Empfänger des Briefs versteht, in dessen Lektüre erst wieder derjenigen Intentionen versichern müsste, die diese Schrift ankündigt. Ohnehin hatte Husserl, wie in Abschnitt 2.2 dargelegt, auch und gerade für die transzendente Subjektivität gezeigt, dass sie sich als sich selbst vorstellen können muss, um Bedeutung erzeugen zu können. Erst die absolute Abwesenheit ihrer selbst, ihr künftiges Gestorben-Sein, bildete die Voraussetzung idealisierter Gegenstände. Dies aber, die sich fehlende Bedeutung der Subjektivität für diese selbst, lässt sich nicht nur in Bezug auf die Phantasievorstellung der gestorbenen Subjektivität erläutern, die laut Derridas Husserl-Lektüre jedwede bedeutenden Akte erst ermöglicht, sondern auch anhand derjenigen Ausnahmefälle, denen Husserl Sinnlosigkeit oder Ungrammatikalität bescheinigt, beispielsweise „Das Grün ist oder“ oder „Abracadabra“³²⁰, die als Ausnahmen die Husserlschen Regeln der Bedeutung noch unterstreichen.

320 Siehe zu diesen Ausdrücken ausführlich John D. Caputo: „The Economy of Signs in Husserl and Derrida: From Uselessness to Full Employment“, in: John Sallis (Hg.): *Deconstruction and Philosophy. The Texts of Jacques Derrida*. Chicago, London: The University of Chicago Press 1987, S. 99–113.

Diese Sätze oder, neutraler gesprochen, Syntagmen, sind im Rahmen von Husserls Bedeutungstheorie deswegen sinnlos, weil ihnen nicht nur kein möglicher Gegenstand entspricht, sondern weil sie die Forderung nach Intentionalität, auf dem diese auf Gegenständlichkeiten fokussierte Bedeutungstheorie basiert, strukturell unterlaufen. Doch impliziert dies eben nicht, dass es nicht Kontexte geben könnte, in denen die obigen Zitate als „signifikante Zeichen“ funktionieren.

Auf dieser Möglichkeit möchte ich bestehen: Möglichkeit des Herausnehmens und des zitathaften Aufpfropfens, die zur Struktur jedes gesprochenen oder geschriebenen Zeichens [*marque*] gehört und die noch vor und außerhalb jeglichen Horizonts semiolinguistischer Kommunikation jedes Zeichen [*marque*] als Schrift konstituiert; als Schrift, das heißt als Möglichkeit eines Funktionierens, das an einem gewissen Punkt von seinem „ursprünglichen“ Sagen-Wollen und seiner Zugehörigkeit zu einem sättigbaren und zwingenden Kontext getrennt wurde. Jedes Zeichen [*signe*], sprachlich oder nicht, gesprochen oder geschrieben (im geläufigen Sinn dieser Opposition), als kleine oder große Einheit, kann *zitiert* – in Anführungszeichen gesetzt – werden; von dort aus kann es mit jedem gegebenen Kontext brechen und auf absolut nicht sättigbare Weise unendlich viele neue Kontexte zeugen.³²¹

Bezogen auf eine sich in obiger Weise sinnlos äußernde Subjektivität hieße dies also, dass diese sich, in welchen bestimmbareren Kontexten auch immer, durchaus als bedeutend wiederfinden könnte. Und dies gilt, so weit entfernt diese Schlussfolgerung zunächst erscheinen mag, in ganz grundlegender Weise auch für diejenige transzendente Subjektivität, die von Derrida im Zeichen der *différance* bereits neu fundiert worden ist.

Was schließlich Derrida anhand der oben genannten Äußerungen vom Typ „Grün ist oder“ sowie „Abracadabra“ zeigt, ist allein die Möglichkeit ihrer Bedeutsamkeit außerhalb eines Kontextes, für den die von Husserl aufgestellten Bedeutungsregeln als gültig unter-

321 Derrida: „Signatur“, S. 32.

stellt werden. Und genau diese Möglichkeit darf man auch für das komplexe Zeichen der transzendentalen Subjektivität voraussetzen, die mit Derrida in den vergangenen Abschnitten zu entdecken war. Die von ihm geltend gemachte Möglichkeit, Zeichen zitathaft auch auf andere Kontexte zu pfpfen³²², bestimmt auch das Modell der transzendentalen Subjektivität. Der Begriff der Pfpfung impliziert damit den der *Iterabilität* der Zeichen auch für die transzendente Subjektivität und dies zusammengenommen besitzt einen methodologischen Wert: Die Struktur der Pfpfung ermöglicht nämlich auch die Applikation der von Derrida entwickelten dekonstruktiven Terminologie, wie sie für die transzendente Subjektivität bestimmend ist, auf einen Kontext, dem sie vorderhand nicht zgedacht war und in dem ihre Bedeutung deswegen nicht gesichert ist, weil sie sich, indem sie sich wieder-holt, verändert.

322 Zum Begriff der Pfpfung sind grundlegend die Arbeiten von Uwe Wirth, siehe u. a. ders.: „Zitieren Pfpfen Exzerpieren“, in: Martin Roussel (Hg.): *Kreativität des Findens. Figurationen des Zitats*. München: Fink 2011, S. 79–98, Uwe Wirth: „Kultur als Pfpfung. Pfpfung als Kulturmodell. Prolegomena zu einer *Allgemeinen Greffologie* (2.0)“, in: ders. (Hg.): *Impfen, Pfpfen, Transplantieren*. Berlin: Kadmos 2011, S. 9–27, sowie Uwe Wirth: „Aufpfpfung als Figur des Wissens in der Kultur- und Mediengeschichte“, in: Lorenz Engell, Bernhard Siegert, Josef Vogl (Hgg.): *Kulturgeschichte als Mediengeschichte (oder vice versa?)*. Weimar: Universitätsverlag 2006, S. 111–121.

3 Tod und Freiheit des Menschen

Friedrich Schiller ist zwar zunächst kein Denker der Schrift. Doch er verfügt über eine eigene Sprachtheorie³²³, er arbeitet aus ästhetischem Interesse am Problem der Intersubjektivität, und er entfaltet es am Leitfaden des Problems der Kommunikation. Beide Probleme werden rekonstruierbar aus der Verbindung, die Schiller sie eingehen lässt, indem er immer wieder danach fragt, wie literarische Sprache auf die menschlichen Empfindungen einwirkt; denn dadurch, dass Schiller diese Sprache sowohl aus darstellungstheoretischer als auch aus rezeptionsästhetischer Perspektive beleuchtet, entwickelt er in und mittels Literatur eine Position für ein Subjekt, welches sich in seiner ästhetischen Dimension dadurch auf andere hin öffnen soll, dass es die genannte Dimension als Voraussetzung für sein tatsächliches Leben mit Anderen annimmt. Während Schiller Ausdrucksformen des Literarischen untersucht, diskutiert er nicht nur Darstellungsfragen³²⁴. Diese sind vielmehr immer ausgerichtet daran, welche Anschauungen und Vorstellungen sie innerhalb der modernen ästhetischen Subjektivität evozieren. Darstellung, so verstanden, wendet sich an die Einbildungskraft. Schillers Ästhetik ist eine Ästhetik der Einbildungskraft³²⁵.

Die Einbildungskraft wird von Friedrich Schiller nicht allein in transzendentalphilosophischer Perspektive entfaltet. Diese Kraft bildet den Begriff, durch den das Spiel zur Wirkung kommt, innerhalb dessen der Mensch laut Schillers Ästhetik seine volle Bestimmung findet. Erst wenn die Einbildungskraft erwacht, gibt es eine Vorstellung von Freiheit. Und erst eine solche ästhetische Freiheit ermöglicht, wie Schiller es im Rahmen seines Erziehungsprojektes ausführt, die

323 Eine Rekonstruktion dieser Theorie liegt vor in Dirk Oschmann: *Bewegliche Dichtung. Sprachtheorie und Poetik bei Lessing, Schiller und Kleist*. München, Paderborn: Fink 2007, S. 149–200.

324 Siehe zu Schillers „vieldeutigem Darstellungsbegriff“ den Beitrag von Carsten Zelle: „Darstellung – zur Historisierung des Mimesis-Begriffs bei Schiller (eine Skizze)“, in: Georg Bollenbeck, Lothar Ehrlich (Hgg.): *Friedrich Schiller. Der unterschätzte Theoretiker*. Köln: Böhlau 2007, S. 73–86, hier S. 73.

325 Siehe Feger: *Macht der Einbildungskraft*.

Freiheit des Menschen in seinem politischen Leben. Im Folgenden rekonstruiere ich Schillers Ästhetik, indem ich diesem Projekt eine Schlüsselstellung für diese Ästhetik zuweise. Die Abhandlung *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* entwickelt eine transzendente Ästhetik der anthropologisierenden Einbildungskraft, die allerdings weder erst in diesen *Briefen* grundgelegt wird, noch außerhalb dieses Textes folgenlos bleibt. Zwar hat Schiller bekanntlich keine streng systematische Ästhetik vorgelegt, wie etwa Immanuel Kant dies tat³²⁶. Doch lässt sich sehr wohl zeigen, dass Schillers transzendente Ästhetik ihre Einheit aus der immer wieder erneuten Auseinandersetzung mit Problemgehalten bezieht, wie sie nicht zuletzt nach Schillers Lektüre von Kants *Kritik der Urteilskraft* virulent geworden sind. Es geht dabei insbesondere um die Probleme der Intersubjektivität³²⁷ und der Kommunikation, wie Kant sie beide in ihrem systematischen Zusammenhang am Begriff des Gemeinsinns erörtert hat³²⁸, der für seine dritte *Kritik* bedeutsam geworden ist³²⁹.

Der Gemeinsinn, den Kant vom bloßen gesunden Menschenverstand absetzt, ist derjenige Sinn, mittels dessen sich das Subjekt dadurch auf Andere hin öffnet, dass es „die Mitteilbarkeit der Empfindungen“³³⁰ a priori beurteilen kann. Die Empfindungen, um die es hier geht, sind die der Lust und der Unlust, in denen dem Subjekt Schönheit bewusst wird. Das Gefühl der Lust und der Unlust, das Kant im Allgemeinen im Singular verwendet, bestimmt er in dieser potenziell oszillierenden Form als eigenständiges Vermögen (reflektierende Urteilskraft) gegenüber dem Erkenntnisvermögen (theoretische Vernunft) und dem Begehrungsvermögen (Wille, praktische Vernunft)³³¹. Im genannten Gefühl erhalten Geschmacksurteile, die bestimmen, was schön sei,

326 Aus philosophischer Sicht erörtert den Zusammenhang zwischen den Ästhetiken Schillers und Kants Cathleen Muehleck-Müller: *Schönheit und Freiheit. Die Völlendung der Moderne in der Kunst. Schiller – Kant*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1989.

327 Siehe zu diesem Problemzusammenhang die wenig bekannte Arbeit von Micha Brumlik: *Gemeinsinn und Urteilskraft*. Frankfurt a. M. 1977.

328 Siehe dazu in der Arbeit von Mein: *Konzeption des Schönen*, S. 47–59, das Kapitel „Gemeinsinn und Intersubjektivität“.

329 Dazu systemtheoretisch akzentuiert Preis: „Tragödie des Gemeinsinns“.

330 So im Titel des § 39 aus Kant: *Kritik der Urteilskraft*, S. 222.

331 Siehe dazu die Tabelle in Kant: *Kritik der Urteilskraft*, S. 110.

nicht nur ihre transzendente Rechtfertigung, sondern auch ihren Anspruch auf subjektive Allgemeinheit, d. h. auf allgemeine Geltung, obwohl sie keine Objektivität beanspruchen können. Während Kant die Mittelbarkeit all derjenigen Erkenntnisse und Urteile, denen eine „Übereinstimmung mit dem Objekt“³³² zukommen muss, eben wegen dieser Übereinstimmung voraussetzt, ist er zur Sicherung der allgemeinen Geltung von Geschmacksurteilen gezwungen, deren Mittelbarkeit dadurch zu hinterfragen, dass er deren Möglichkeitsbedingung ins Subjekt selbst verlegt. Erst dann nämlich, wenn durch die „Norm eines Gemeinsinns“³³³ die Mittelbarkeit der Empfindungen fundiert ist, werden Geschmacksurteile möglich, die nicht allein einem „Privatgefühl“³³⁴ entspringen:

In allen Urteilen, wodurch wir etwas für schön erklären, verstaten wir keinem, anderer Meinung zu sein; ohne gleichwohl unser Urteil auf Begriffe, sondern nur auf unser Gefühl zu gründen: welches wir also nicht als Privatgefühl, sondern als ein gemeinschaftliches zum Grunde legen. Nun kann dieser Gemeinsinn zu diesem Behuf nicht auf der Erfahrung gegründet werden; denn er will zu Urteilen berechtigen, die ein Sollen enthalten: er sagt nicht, daß jedermann mit unserm Urteile übereinstimmen *werde*, sondern damit zusammenstimmen *solle*.³³⁵

Als würden alle mit einer Stimme sprechen, wenn auch nur einer sagt: „Das ist schön“, fundiert der Gemeinsinn damit eine Urteilsform, die erst aus einer intersubjektiven Spaltung der Subjektivität entsteht. Diese *soll* kommunikativ dadurch überwunden werden, dass im Urteil über das Schöne zwar nicht das Schöne selbst objektiviert, aber doch die Allgemeinheit des Urteils über etwas als schön konstatiert wird.

Friedrich Schillers Auseinandersetzung mit Immanuel Kants Kritischer Philosophie lässt sich ausgehend von zwei Gesichtspunk-

332 Kant: *Kritik der Urteilskraft*, S. 157.

333 Kant: *Kritik der Urteilskraft*, S. 159.

334 Kant: *Kritik der Urteilskraft*, S. 159.

335 Kant: *Kritik der Urteilskraft*, S. 158f., Hervorhebungen im Original, M. P.

ten näher erläutern³³⁶: Erstens geht es Schiller um einen objektiven Begriff des Schönen, der die Beurteilungskriterien, was das Schöne sei, nicht ins Subjekt selbst verlegt, wie Kant es tat, wobei er überdies einen objektiven Schönheitsbegriff für unmöglich hielt³³⁷. Indem Schiller seinen Schönheitsbegriff der praktischen Vernunft eingliedert, verbleibt er dabei von Beginn seiner diesbezüglichen Überlegungen an im Rahmen transzendentaler Letztbegründung, wie er von Kant vorgegeben worden ist; und dies ist zunächst die Bedingung für die transzendente Ästhetik, die Schiller ausführlich in seinem Erziehungsprojekt entfaltet. Des Weiteren wird Schiller dann allerdings zweitens das mit Kants *Kritik der Urteilskraft* offen gebliebene Problem der kommunikativen Vermittlung ästhetischer Urteile³³⁸ in einer transzendental fundierten Literaturtheorie³³⁹ reformulieren, die sich praktisch vornehmlich auf dramatische Dichtung konzentriert. Bei Kant war der Begriff der Schönheit insofern am Begriff des Gemeinsinns³⁴⁰ orientiert, als letzterer die Basis bildete für ästhetische Urteile, die zwar subjektiv sind, aber darin trotzdem eine allgemeine Geltung ansinnen³⁴¹. Schiller dagegen interessiert sich, gerade als Theaterpraktiker, weniger für ästhetische Urteile als vielmehr für diejenigen Formen literarischer Rede, die in der Moderne die verlorene Einheit der Natur des Menschen artikulieren.

Erkennbar wird damit auch bei Schiller ein allgemeines Modell ästhetischer Subjektivität, das zumindest dem Anspruch nach transzendental fundiert ist: Während sich allerdings bei Kant die Subjektivität durch die Mitteilung individueller Lustgefühle ins Intersubjektive öffnet, entfaltet Schiller die kommunikative Dimension der ästhetischen Subjektivität so, dass sich diese durch Kunst, und speziell literarische Sprache, angesprochen findet, wobei es ebendiese Ansprache

336 Vgl. dazu Muehleck-Müller: *Schönheit und Freiheit*, die den Zusammenhang von Ästhetik und Moralphilosophie ausgehend von Schillers Erziehungsprogramm entfaltet.

337 Vgl. dazu prägnant die §§ 34/35 in Kant: *Kritik der Urteilskraft*.

338 Siehe dazu in der vorliegenden Arbeit S. 12ff.

339 Siehe dazu u. a. Renate Homann: *Selbstreflexion der Literatur. Studien zu Dramen von G. E. Lessing und H. von Kleist*. München: Fink 1986, S. 7–76, hier insbes. S. 21–31.

340 Siehe Kant: *Kritik der Urteilskraft*, S. 157ff.

341 Siehe § 19 in Kant: *Kritik der Urteilskraft*.

ist, die die Subjekte in ihrer Moralität stärken und so für den Ernst des praktischen Lebens rüsten soll. Damit etabliert Schiller eine Form rezeptiver Subjektivität, die zwar nicht in der gleichen Weise wie bei Kant systematisch ausgearbeitet ist. Doch zeigt sich, dass Schiller in immer neuen Anläufen stets an der durch Kants *Kritiken* vorgegebenen Differenz zwischen der Moralität und der ästhetischen Dimension der Subjektivität laboriert³⁴². Wieder und wieder versucht sich Schiller an der Frage, wie beide Seiten dieser Unterscheidung aufeinander bezogen werden können, und so durchzieht die genannte Differenzierung Schillers im Folgenden gelesene Abhandlungen wie ein roter Faden: Der Abschnitt 3.1 *Schöne Freiheit – Wider die Ästhetisierung der Vernunft* erörtert dies hinsichtlich der *Kallias*-Briefe. Dort beginnt Schiller einen objektiven Begriff des Schönen zu suchen, indem er die Freiheit, als Kategorie der praktischen Vernunft, auf Naturwirkungen bezieht, die laut Schiller als schön zu gelten haben, sofern sie frei erscheinen. Am Ende dieser Briefe ist als keineswegs zweitrangiger Nebeneffekt eine Theorie der literarischen Darstellung formuliert, die zugleich eine richtiggehende Sprachtheorie ist, welche sich wiederum in zentralen ihrer Problemgehalte auf die Abhandlung *Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen* rückbinden lässt. War es in den *Kallias*-Briefen eine Art absichtlicher Kategorienfehler, durch den Schiller die ästhetische und die moralische Dimension der Subjektivität aufeinander bezog, so wandelt sich die Situation in der daraufhin erörterten Schrift: Hier warnt Schiller ausdrücklich vor den geradezu katastrophischen Folgen, die eine Ästhetisierung der praktischen Vernunft für den Menschen haben würde, wäre doch die Konsequenz schlichtweg Unfreiheit; das moralische Subjekt ist nämlich nur als autonomes frei, und Autonomie bedeutet Selbstbestimmung ohne jegliche Einwirkung sinnlicher Faktoren.

342 Dass Schillers Schreiben bereits in seiner „Metaphorik des Schönen“ eminent politische Züge trägt, zeigt sehr überzeugend die gleichnamige Arbeit von Rose Riecke-Niklewski: *Die Metaphorik des Schönen. Eine kritische Lektüre der Versöhnung in Schillers „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“*. Tübingen: Niemeyer 1986, z. B. S. 110–129. Schillers literaturpolitische Auseinandersetzungen mit verschiedenen Schriftstellern seiner Zeit beleuchtet Peter-André Alt: *Schiller. Leben – Werk – Zeit. Eine Biographie*. Zweiter Band. 2., durchgesehene Auflage. München: Beck 2004, S. 153–191 sowie S. 304–344.

Inwieweit allerdings die ästhetisierte Subjektivität, in der eben die Sinnlichkeit keineswegs unterdrückt ist, auf dem Weg zu einer umfassend verstandenen Mündigkeit des Menschen eine Schlüsselfunktion einzunehmen in der Lage sein soll, zeigt Schiller in seinen *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Dort sucht er seine These, wonach der Mensch erst durch die schöne Kunst zur politischen Freiheit befähigt werden könne, durch einen transzendental deduzierten Begriff der Schönheit zu plausibilisieren; ebenletzte sei, so Schiller, in der Übergangsphase vom bloßen Sinnenwesen hin zum vernünftigen Menschen unabdingbar. Der Abschnitt 3.2 *différance des Spieltriebs – Teleologie der Vernunft* möchte allerdings darlegen, dass der Weg zur Vernünftigkeit nicht nur als Dreischritt vom Zustand der sinnlichen Fremdbestimmtheit über den Modus des ästhetischen Spiels hin zur Moralität beschrieben werden kann, wobei das unerreichbare Ideal gerade darin bestünde, den Menschen vernünftig zu machen, ohne ihn darüber für die Stimme seiner Empfindungen taub werden zu lassen. Schiller denkt zugleich abstrakter und konkreter: abstrakter, da er eine so verstandene Teleologie der Vernunft in ihren Zeitstrukturen offenlegt, und konkreter, weil er in dieser Dekonstruktion zeigt, dass und wie die vernünftige Selbstbestimmung des Menschen in der Kultur der Moderne genau dadurch *immer wieder momenthaft* evoziert werden kann, dass man ihn durch das Ästhetische in einen Zustand der Bestimmbarkeit versetzt. Und dieser ermöglicht dem Menschen Schiller zufolge, was ihm die Kultur, in der er lebt, verwehrt, nämlich sich selbst so zu bestimmen, wie er will.

Eine Spur der Skepsis, ob dieses Projekt zu verwirklichen sei, tragen die *Briefe* nicht primär darin, dass sie immer wieder ein anthropologisches Ideal aufrufen, dessen Realisierbarkeit zweifelhaft ist, ohne dass schließlich dadurch das Ideal als Orientierungsmaßstab an Bedeutung verlieren müsste. Schillers Vorbehalte reichen tiefer: Alles, was, wie beispielsweise der Tod, die zeitlose Vernünftigkeit des Menschen aufhebt, rührt zugleich an die menschliche Freiheit. Und genau dies ist das Problem, das sich in Schillers Schrift *Über das Erhabene* in einer Weise Bahn bricht, die Schiller dazu veranlasst, für sein Erziehungsprojekt zu proklamieren, dass in ihm durch das Schöne und das Erhabene

gleichermaßen gebildet werden müsse, um „die Empfindungsfähigkeit des menschlichen Herzens nach dem ganzen Umfang unsrer Bestimmung, und also auch über die Sinnenwelt hinaus, zu erweitern“³⁴³. Die grundlegende Empfindung, mittels derer der Mensch auf diese Weise gebildet werden soll, ist das Mitleid, und spätestens an dieser Stelle wird nicht nur die explizit kommunikative Dimension von Schillers Erziehungsprojekt deutlich, zutage treten auch dessen dekonstruktive Potenziale.

Wie ich zeigen möchte, lässt sich die dekonstruktive Grundstruktur von Schillers Erziehungsprojekt an einer dreifachen Bestimmung der *différance* genauer erläutern: einer *différance* der Einbildungskraft, die den Menschen von seiner Vernunftbestimmung unendlich zu entfernen droht, einer *différance* des Spieltriebs, mit der Schiller auf diese Gefahr reagiert, und schließlich eine *différance* der modernen Subjektivität selbst, die sich in kommunikativer Dimension dadurch auszeichnet, dass sie in sich gebrochen ist und in einer dauernden Entfernung vom Ideal lebt, von dem sie gleichermaßen zehrt, wie sie es nie wird erreichen können. In Abschnitt 3.3 *Das Erhabene: Supplement des Schönen* deute ich die Struktur, durch die sich das Erhabene an das Schöne fügt, als supplementär und beziehe sie auf die zuvor gegebenen Bestimmungen der *différance*. Wie Schiller nämlich in der Abhandlung *Über das Erhabene* zugesteht, gibt es etwas ganz Grundlegendes im Begriff des Menschen selbst, das dessen Freiheit notwendigerweise aufhebt, seine Sterblichkeit: Dass der Mensch sterben muss, wird für Schiller allerdings eben nicht zum Anlass, das Erziehungsprojekt zu verwerfen. Im Gegenteil wendet er die Endlichkeit des Menschen zu einer grundlegenden Bedingung sowohl für die Realisierung des Ideals als auch für den Erfolg des Erziehungsprojekts. Denn die Endlichkeit im Zeitlichen ist ebenso die Bedingung für die Ästhetisierung des Menschen, wie in Differenz zu dieser unaufhebbaren Beschränkung in und durch die Zeit erst das Bewusstsein des Menschen von seiner Erhabenheit möglich wird.

343 Schiller: *Über das Erhabene*, S. 807.

In seiner Dramentheorie geht Schiller von einer kommunikativ gefassten Ästhetik des Mitleids aus, die verbunden ist mit einer transzendentalphilosophisch beglaubigten Tragödientheorie des Pathetischerhabenen. Deren Grundanliegen ist es, dem Menschen durch die Darstellung leidender Menschen seine innere Unabhängigkeit von einem solchen Leiden zum Bewusstsein zu bringen, wobei es erst die reflexive Distanz des Zuschauers ist, die die Einsicht in die moralische Freiheit ermöglicht, welche in einer Welt ganz jenseits des Sinnlichen aufgeht. Dieser reflexive Abstand ist bereits vorgeprägt im Begriff des Mitleids, in dem der Mensch einerseits unmittelbar reagiert; andererseits aber bedeutet dies für den Dramatiker, dass die Darstellung des Leidens nie so weit gehen darf, dass der Zuschauer in seinem Mitleid zur Identifikation mit dem Leidenden genötigt wird. Da Schiller den Terminus des Mitleids nachgerade als mitgeteilten Affekt auslegt, lässt sich die auf der Mitleidsästhetik fußende Dramentheorie durchaus dahingehend verstehen, dass der Zuschauer durch diesen Affekt in seinen eigenen Empfindungen so angesprochen werden soll, dass auch diese selbst sich mitzuteilen beginnen – ohne allerdings einstimmig mit dem dargestellten Leiden zu sprechen: Auf die Ansprache der Empfindungen soll nach Schiller vielmehr die Stimme der Vernunft antworten, die dem Menschen von seiner Freiheit kündigt.

Die Tragödientheorie des Pathetischerhabenen im Anschluss an die Mitleidsästhetik ebenfalls in ihrer kommunikativen Dimension weiter auszulegen, wird nicht zuletzt dann plausibel, wenn man eine weitere der großen ästhetischen Abhandlungen berücksichtigt, die ebenfalls deutlich genug erst aus ihrem Bezug zu Kants Transzendentalphilosophie heraus verständlich wird – und in der Schiller ebenso wie in den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* das triadische Geschichtsmodell³⁴⁴ dekonstruiert, an dem er sich in seinen aufklä-

³⁴⁴ Zwischen Geschichtsphilosophie und Ästhetik verortet Heinz Dieter Kittsteiner Schiller und stellt ihn in eine durch Kant begründbare Tradition, die bis zu Schopenhauer, Feuerbach, Wagner und Carl Schmitt reicht, siehe Heinz Dieter Kittsteiner: „Von der Geschichtsphilosophie zur Ästhetik. Von der Ästhetik zur Geschichtsphilosophie“, in: Bollenbeck, Ehrlich: *Der unterschätzte Theoretiker*, S. 39–58.

rungskritischen³⁴⁵, ästhetischen Schriften immer wieder abarbeitet: Der Abschnitt 3.4 *Ästhetik der Tragödie – Spuren des Erhabenen in der Poetik der Satire* schließt den Bogen um das für Schillers Ästhetik als zentral erachtete Erziehungsprojekt, welches erst in seiner kommunikativen Dimension seinen vollen Sinn erhält. Die Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* entwickelt eine dekonstruktive Theorie der literarischen Darstellung *in nuce*. Schiller stellt darin nicht einfach zwei Typen der Dichtung einander gegenüber, sondern er funktionalisiert ihre Differenz im Rahmen einer supplementär zu verstehenden Wechselbeziehung: Erst aus der modernen Projektion des Naiven folgt die Möglichkeit sentimentalischer Dichtung, und erst die Reflexionsstruktur sentimentalischer Dichtung erläutert den Projektionscharakter des Naiven. Letzteres gibt sich als ursprünglich, das Sentimentalische tritt historisch später auf; doch wird erst in der Moderne die Differenz zwischen beiden überhaupt formulierbar – und damit die sich unterscheidenden Ausprägungen dichterischer Produktion selbst.

In diesem Abschnitt interessiere ich mich einzig für Schillers Ausgestaltung dieser Differenz, da sie sich mit Schillers Theorem des Pathetischerhabenen verschränken lässt: Dieses ebenso wie das Konzept sentimentalischer Dichtung hebt auf einen Modus negativer Darstellung ab, in dem das von der literarischen Kunst adressierte Publikum³⁴⁶ durch die Autonomie der Kunst auf die eigene Moralität verwiesen werden soll. Man hat dabei von einer prekären Einheit der Differenz auszugehen, in der Ästhetik und Moral so aufeinander bezogen sind, dass zwar die Kunst sich nicht zum Moralisieren verwenden darf; doch soll sie gerade in dieser Enthaltung moralisch wirksam werden. Wenn schließlich die Kunst den Menschen zur Mündigkeit erziehen soll, kann sie dies nicht dadurch erreichen, dass sie ihm Gesetze vorschreibe,

345 Siehe dazu bspw. Helmut Koopmann: „Schiller und das Ende der aufgeklärten Geschichtsphilosophie“, in: Knobloch, Koopmann: *Schiller heute*, S. 11–25.

346 Schillers Publikum ist schon deswegen nicht homogen, weil die Gattungen, durch die er es anspricht, sich erheblich voneinander unterscheiden. Eine Zusammenschau, die dem Rechnung trägt, liefert mit Blick auch auf die inneren Widersprüche von Schillers Publikumskonzept Hans-Jochen Marquardt: „Ästhetik der Emanzipation – Emanzipation der Ästhetik? Zu Schillers Konzept des literarischen Publikums“, in: Knobloch, Koopmann: *Schiller heute*, S. 45–58.

nach denen der Mensch zu handeln hätte. Das umgekehrte Problem, dass die Kunst den Menschen moralisch gleichgültig lassen könnte, interessiert Schiller hier kaum. Er ist Idealist genug, um anzunehmen, der Mensch müsse durch die Kunst nur richtig angesprochen werden, um zu sich selbst zu finden.

3.1 Schöne Freiheit – Wider die Ästhetisierung der Vernunft

Die Suche nach einem objektiven Begriff des Schönen findet ihren prägnantesten Ausdruck in den *Kallias*-Briefen, in denen sich Schiller mit Körner über seine Kantstudien verständigte. Die Spannung, in der er sich mit seiner grundsätzlichen ästhetischen Fragestellung bewegt, steht Schiller dabei von Beginn an deutlich vor Augen:

Die Schwierigkeit, einen Begriff der Schönheit objektiv aufzustellen und ihn aus der Natur der Vernunft völlig a priori zu legitimieren, so daß die Erfahrung ihn zwar durchaus bestätigt, aber daß er diesen Ausspruch der Erfahrung zu seiner Gültigkeit gar nicht nötig hat, diese Schwierigkeit ist fast unübersehbar. Ich habe wirklich eine Deduktion meines Begriffs vom Schönen versucht, aber es ist ohne das Zeugnis der Erfahrung nicht auszukommen. Diese Schwürigkeit bleibt immer, daß man mir meine Erklärung bloß darum zugeben wird, weil man findet, daß sie mit den einzelnen Urteilen des Geschmacks zutrifft, und nicht (wie bei einer Erkenntnis aus objektiven Prinzipien doch sein sollte) sein Urteil über das einzelne Schöne in der Erfahrung deswegen richtig findet, weil es mit meiner Erklärung übereinstimmt. Du wirst sagen, daß dies etwas viel gefordert sei, aber solange man es nicht dahin bringt, so wird der Geschmack immer empirisch bleiben, so wie Kant es für unvermeidlich hält.³⁴⁷

³⁴⁷ Schiller: *Kallias*-Briefe, S. 394. Siehe dort außerdem die folgende Einordnung Schillers: „Es ist interessant zu bemerken, daß meine Theorie eine vierte mögliche Form ist, das Schöne zu erklären. Entweder man erklärt es objektiv oder subjektiv; und zwar entweder sinnlich subjektiv (wie Burke u. a.), oder subjektiv rational (wie Kant), oder rational objektiv (wie Baumgarten, Mendelssohn und die ganze Schar der Vollkommenheitsmänner), oder endlich sinnlich objektiv“ (wie Schiller). Dazu mit Blick auf die Erziehungstheese ausführlicher Muchleck-Müller: *Schönheit und Freiheit*, S. 15–24.

Kant hatte als Kriterium zur Beurteilung des Schönen eben nicht dieses selbst zugrunde gelegt, sondern das Gefühl der Lust und der Unlust, innerhalb dessen sich das Subjekt selbst bestimmt und sich dabei in seinem Lebensgefühl gesteigert findet, da es Schönheit fühlt. Damit war es nicht mehr die Kategorie der Vollkommenheit³⁴⁸, durch die ein Gegenstand als schön gelten konnte, sondern der Zustand des Subjekts, für das der Gegenstand als schön erscheint.

Die Heautonomie der Urteilskraft, durch die sich diese selbst ein Gesetz gibt, unterscheidet sich grundlegend von der Autonomie der Vernunft, in der sich der Wille dem moralischen Gesetz unterwirft, nach dem frei zu handeln ihm damit aufgegeben ist. Während bei Kant die *Kritik der Urteilskraft* in der Systematik ihrer Analytiken des Schönen und des Erhabenen an Kategorien aus der *Kritik der reinen Vernunft* orientiert ist, rubriziert Schiller das Schöne unter die praktische Vernunft:

Ich vermute, Du *wirst aufgucken*, daß Du die Schönheit unter der Rubrik der theoretischen Vernunft nicht findest und daß Dir ordentlich dafür bange wird. Aber ich kann Dir einmal nicht helfen, sie ist gewiß nicht bei der theoretischen Vernunft anzutreffen, weil sie von Begriffen schlechterdings unabhängig ist; und da sie doch zuverlässig in der *Familie der Vernunft* muß gesucht werden und es außer der theoretischen Vernunft keine andere als die praktische gibt, so werden wir sie wohl hier suchen müssen und auch finden. Auch, denke ich, sollst Du, wenigstens in der Folge, Dich überzeugen, daß ihr diese Verwandtschaft keine Schande macht.³⁴⁹

Mit seiner dritten *Kritik* hatte Kant den Anspruch verfolgt, eine Brücke zu bauen zwischen den Reichen der Natur (*Kritik der reinen Vernunft*) und der Freiheit (*Kritik der praktischen Vernunft*). Im Gefühl der Lust und der Unlust hatte er neben den Vermögen der Erkenntnis und des Begehrens, also des Willens, ein drittes grundlegendes Vermögen ausgemacht, in dem sich die Subjektivität äußert³⁵⁰. Diese Sys-

³⁴⁸ Siehe Kant: *Kritik der Urteilskraft*, S. 142ff.

³⁴⁹ Schiller: *Kallias-Briefe*, S. 398, Hervorhebungen im Original, M. P.

³⁵⁰ Vgl. dazu Kant: *Kritik der Urteilskraft*, S. 81–87.

tematik verlässt Schiller zunächst, um aus durchaus poetologischem Interesse eine Bewertungsgrundlage für das Schöne zu schaffen, wie es gleichsam an und für sich selbst ist.

Bemerkenswert ist nun, wie Schiller zu seiner Bestimmung des objektiv Schönen gelangt³⁵¹. Denn auch wenn er vorerst nicht ausgehend von Beispielen arbeitet, sondern den Rahmen von Kants transzendentalen Begrifflichkeiten nicht verlässt, erläutert Schiller das Schöne zunächst anhand eines spezifisch Anderen der *praktischen* Vernunft: Wenn diese sich auf eine Naturwirkung beziehe, und damit auf einen Gegenstandsbereich, für den sie nicht das Gesetz aufstellt, dann kann die praktische Vernunft diese Wirkung nur dadurch beurteilen, dass sie ihr wesentlich unterstellt, sie sei durch einen Willen zustande gekommen, wie er nur im Reich der Freiheit wirksam werden kann. Die Vernunft projiziert³⁵² also sich selbst als gesetzgebende Instanz auf die Naturwirkung, wobei sie sich dabei laut Schiller bewusst zu sein hat, dass sie den Willen dieser Wirkung allenfalls wünschen kann, nicht aber fordern, da jener Wille ansonsten fremdbestimmt würde und damit der Autonomie der praktischen Vernunft widerspräche.

Auf der Suche nach der Alterität des ästhetischen Gegenstandes erläutert Schiller diese Verleihung des freien Willens vorderhand am Beispiel von Naturerscheinungen: Entdecke die praktische Vernunft an einer solchen Erscheinung, dass sie durch sich selbst bestimmt sei, so schreibe sie ihr „*Freiheitähnlichkeit* oder kurzweg *Freiheit* zu“³⁵³. Von hier aus nun gelangt Schiller zu einer ersten Annäherung an seinen Begriff des objektiven Schönen, indem er den Freiheitsbegriff von seiner Applikation auf Handlungen entkoppelt und ihn den Naturerscheinungen anschließt, für deren Kategorisierung adäquaterweise die theoretische Vernunft zuständig wäre, wohingegen sich die prak-

351 Siehe Schiller: *Kallias*-Briefe, S. 399.

352 Siehe zum größeren Kontext Wolfgang Riedel: „Theorie der Übertragung, Empirische Psychologie und Ästhetik der schönen Natur bei Schiller“, in: Astrid Bauereisen, Stephan Pabst, Achim Vesper (Hgg.): *Kunst und Wissen. Beziehungen zwischen Ästhetik und Erkenntnistheorie im 18. und 19. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 121–138.

353 Schiller: *Kallias*-Briefe, S. 400, Hervorhebungen im Original, M. P.

tische Vernunft Kant wie auch Schiller zufolge auf Handlungen und deren moralischen Geltungsanspruch wendet. Ebenfalls im Gefolge der Definition Kants, wonach das Schöne ohne Begriffe allgemein gefällt³⁵⁴, müht sich Schiller allerdings konsequent, den Verstand bei der Beurteilung des Schönen außen vor zu lassen. Damit kann sich ein vernunftgemäßer Begriff des Schönen laut Schiller notwendigerweise nur in Bezug auf die praktische Vernunft bilden. In einer eigentümlichen Verquickung Kantischer Vorgaben resümiert Schiller vorläufig folgendermaßen:

[D]a es hier bloß darauf ankommt, daß ein Gegenstand frei erscheine, nicht wirklich ist: so ist diese Analogie eines Gegenstandes mit der Form der praktischen Vernunft nicht Freiheit in der Tat, sondern bloß *Freiheit in der Erscheinung, Autonomie in der Erscheinung*.³⁵⁵

Wenig später gelangt er zu seiner Definition des Schönen, die bekannt geworden ist, obwohl Schiller selbst an dieser Stelle nicht für sie reklamiert, dass sie die Objektivität des Schönen bereits beweise: „Schönheit ist also nichts anders als Freiheit in der Erscheinung“³⁵⁶.

Wie auch immer man zu der vieldiskutierten Frage stehen mag, ob es Schiller gelungen ist, einen objektiven Begriff des Schönen zu entwickeln³⁵⁷, so bleibt bei seinen diesbezüglichen Überlegungen neben der Auseinandersetzung mit Kant durchgängig das poetologische Interesse

354 Siehe dazu Kant: *Kritik der Urteilskraft*, S. 124f.

355 Schiller: *Kallias-Briefe*, S. 400, Hervorhebungen im Original, M. P. Jörg Robert hat diese Briefe u. a. auf ihre implizit metapherntheoretische sowie medienästhetische Disposition hin durchleuchtet, siehe ders.: „*Schein und Erscheinung*: Kant-Revision und Semiotik des Schönen in Schillers Kallias-Briefen“, in: Bollenbeck, Ehrlich: *Der unterschätzte Theoretiker*, S. 159–175, hier S. 162ff. und S. 167.

356 Schiller: *Kallias-Briefe*, S. 400.

357 Es darf wohl als Konsens der Forschung gelten, dass Schillers Versuch gescheitert ist. Siehe als Beleg dazu nur die ausführliche Kritik an Schillers Beweisgang bei Werner Strube: „Schillers Kallias-Briefe oder über die Objektivität der Schönheit“, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 18 (1977), S. 115–131, sowie Käte Hamburger: „Schillers Fragment ‚Der Menschenfeind‘ und die Idee der Kalokagathie“, in: *DVjs* 30.4 (1956), S. 367–400, hier S. 379–400. Dass der hier belegte Konsens nicht dazu führen sollte, Schillers Bewusstsein für die grundlegenden Probleme der Ästhetik seiner Zeit zu übersehen, erörtert Jörg Robert: „Schein und Erscheinung“.

leitend. So überrascht es nicht, dass Schiller nach dieser ersten Definition des Schönen zügig zu Fragen der Darstellung übergeht, die er, wie auch seine primär begriffsbildende ästhetische Grundlagenforschung, an Kantischen Prämissen orientiert. Die Analogie der praktischen Vernunft mit frei erscheinenden Naturobjekten weiterführend, wechselt Schiller von der Rezeptionsperspektive auf die Seite des Produktionsästhetikers, wenn er zu seinem Thema macht, wie sich Freiheit darstellen lasse: Ebenso wie die praktische Vernunft, angewandt auf Handlungen, von deren Inhalt absehe und allein darauf dringe, dass sie frei, da formal durch das sie fordernde Gesetz bestimmt seien, so sei eine Naturerscheinung frei, die rein formal und darin nur durch sich selbst bestimmt erscheine:

Zeigt sich nun ein Objekt in der Sinnenwelt bloß durch sich selbst bestimmt, stellt es sich den Sinnen so dar, daß man an ihm keinen Einfluß des Stoffes oder eines Zweckes bemerkt, so wird es als ein *Analogon* der reinen Willensbestimmung (ja nicht als Produkt einer Willensbestimmung) beurteilt. Weil nun ein Wille, der sich nach bloßer Form bestimmen kann, *frei* heißt, so ist diejenige Form in der Sinnenwelt, die bloß durch sich selbst bestimmt erscheint, eine *Darstellung der Freiheit*; denn dargestellt heißt eine Idee, die mit einer Anschauung so verbunden wird, daß beide *eine* Erkenntnisregel miteinander teilen. Die Freiheit in der Erscheinung ist also nichts anders als die Selbstbestimmung an einem Dinge, insofern sie sich in der Anschauung offenbart.³⁵⁸

In der weiteren Bestimmung der freien Naturerscheinung wendet sich Schiller, seinem literaturtheoretischen Interesse folgend, der Frage zu, wie die Form genauer zu erläutern sei, an der sich die Objektivität des Schönen erweisen soll. Ein deutliches Zeichen für die Schwierigkeit, der sich Schiller in seiner diesbezüglichen Begriffsbildung ausgesetzt sieht, liegt darin, dass er nicht nur die Tätigkeit des Verstandes, Kant gemäß, vom theoretischen Urteilen zu entbinden hat, sondern gleichermaßen die Selbstbestimmtheit eines Objekts beweisen muss, das, eben gerade weil es Erscheinung ist, doch als selbstbestimmt nur von

³⁵⁸ Schiller: *Kallias*-Briefe, S. 401, Hervorhebungen im Original, M. P.

denjenigen subjektiven Vermögen beurteilt werden kann, von denen unabhängig es laut Schiller schön sein soll.

Wenn auch die Auseinandersetzung mit Kant also bereits unter durchaus problematischen Vorzeichen stattfindet, verlässt Schillers diesbezügliche Argumentation dennoch den durch Kant vorgegebenen transzendentalen Rahmen nicht. Sie schreitet zwar auch anhand von veranschaulichenden Beispielen voran, macht diese aber aus systematischen Gründen weniger induktiv nutzbar, als sie sie zur Illustration von Darstellungsfragen verwendet, welche sich aus dem Bemühen um einen objektiven Begriff des Schönen danach fast wie nebenbei zu ergeben scheinen. Tatsächlich verlieren sich die von Schiller ausgiebig verwendeten Beispiele im Laufe der überlieferten *Kallias*-Briefe mehr und mehr, nachdem Schiller vom Thema der schönen moralischen Handlungen dazu gelangt ist, die potenziell schöne Natur der Dinge durch ihre „technische Form“³⁵⁹ zu erläutern:

Ich könnte noch Beispiele genug anhäufen, um zu zeigen, daß alles, was wir schön nennen, sich dieses Prädikat bloß durch die Freiheit in seiner Technik erwerbe. Aber an den angeführten Proben mag es vorjetzt genug sein. Weil also *Schönheit* an keiner Materie haftet, sondern bloß in der Behandlung besteht; alles aber, was <sich> den Sinnen vorstellt, technisch oder nicht technisch, frei oder nicht frei erscheinen kann, so folgt daraus, daß sich das Gebiet des Schönen sehr weit erstreckt, weil die Vernunft bei allem, was Sinnlichkeit und Verstand ihr unmittelbar vorstellen, nach der Freiheit fragen kann und muß. Darum ist das Reich des Geschmacks ein Reich der Freiheit – die schöne Sinnenwelt das glückliche Symbol, wie die moralische sein soll, und jedes schöne Naturwesen außer mir ein glücklicher Bürger, der mir zuruft: Sei frei wie ich.³⁶⁰

Hatte Schiller in einer ersten Reihe von Beispielen³⁶¹ fünf Fälle aufgeführt, in denen einem unter die Räuber gefallenen Reisenden geholfen wird, wobei allein einem dieser Fälle von Schiller das Prädikat schön

359 Schiller: *Kallias*-Briefe, S. 415.

360 Schiller: *Kallias*-Briefe, S. 424, Hervorhebung im Original, M. P.

361 Siehe dazu Schiller: *Kallias*-Briefe, S. 405–408.

zugestanden wurde, so ging es ihm in den danach stehenden Beispielen darum, das Schöne der exemplarischen Gegenstände an deren durch ihre jeweilige Natur bestimmte Technik zu binden. Ein Naturding sei dann schön, wenn die ihm widerfahrene technische Zurichtung nicht als Zwang am Material, sondern als Freiheit der Form erscheine, wie sie sich durch das und dann am Material als notwendig bestimmt. Von der ästhetischen Beurteilung moralischer Handlungen in den zuerst genannten Beispielen war Schiller also zu der These gelangt, dass allein die formale Bestimmung eines Materials für die Schönheit des Dargestellten ausschlaggebend sei. Das Material als solches invisibilisiere sich durch seine ihm notwendige Form.

Für Schillers poetologisch-literaturtheoretisches Interesse entscheidend ist die Wende, die sein Interesse an der Natur der Dinge in dem Moment nimmt, da Schiller deren Schönheit davon abhängig macht, dass sich die Natur des Darstellenden vor der Natur des Dargestellten verflüchtige, ja restlos verberge. Zur Natur des Darstellenden, die mit der Natur des Dargestellten im Streit liegt, zählen laut Schiller „die Natur des darstellenden Stoffes und die Natur des Künstlers“, wobei der letztere das Darzustellende mit dem Medium „in Übereinstimmung bringen soll“³⁶², in dem das erstere zum Ausdruck kommt³⁶³. Zutage treten soll allein die in sich bestimmte Form, an der sich Freiheit in der Erscheinung deswegen zeigt, weil jene Form zwar aus sich heraus an einer Regel orientiert, aber nicht durch eine solche Regel von außen bestimmt sein soll.

362 Alle Zitate Schiller: *Kallias-Briefe*, S. 428.

363 Siehe dazu Jörg Robert: „Schein und Erscheinung“, S. 167. Robert weist darauf hin, dass Schillers Interesse zwar zunächst dem Begriff der Erscheinung, dann aber – nachhaltiger – dem des ästhetischen Scheins gilt. Dadurch verschiebt sich Schillers Fokus von einer „Objekt- zu einer Medienästhetik“. Schillers Überlegungen gehen damit über den von Kant vorgegebenen Rahmen hinaus: „Die Kallias-Briefe durchlaufen so eine Bahn von der Theorie der Urteilskraft zu Fragen der *Mimesis* (in ihrem diffizilen Verhältnis zur *enargeia* [sic!]), zum Problem der Täuschung und der Illusion. Die semiotische Transformation des Autonomiegedankens in den Kallias-Briefen, auf die in der Forschung verschiedentlich hingewiesen wurde, hat in dieser unterschätzten Genealogie ihren Ursprung: Sie verweist nicht nur *voraus* auf Charles Sanders Peirce, sondern auch und vor allem *zurück* auf die Semiotik des 18. Jahrhunderts“, Hervorhebungen im Original, M.P.

Freiheit allein ist der Grund des Schönen, Technik ist nur der Grund unserer Vorstellung von der Freiheit, jene also der unmittelbare Grund, diese nur mittelbar die Bedingung der Schönheit. Technik nämlich trägt nur insofern zur Schönheit bei, als sie dazu dient, die Vorstellung der Freiheit zu erregen.³⁶⁴

Auch die Technik also darf in der durch sie gleichwohl erst ermöglichten Form nicht sichtbar werden, wenn die Form schön sein soll. Ist auch Technik aufseiten des Produzenten als notwendige Bedingung des Schönen anzunehmen oder vielmehr vorzustellen, so erscheint dieses Schöne laut Schiller aufseiten des Betrachters nur dann als schön, wenn die Technik sich gerade verbirgt, da erst dadurch Freiheit als „Nichtvonaußenbestimmtsein“³⁶⁵ der Form hervortreten kann.

Damit wird deutlich, dass sich Schillers Terminus der Form nicht in bloßer Opposition zum durch sie dargestellten Inhalt erschöpft. Indem vielmehr an der durch sich selbst bestimmten Form des je konkreten Kunstwerks die Freiheit vom Material offenkundig wird, mittels dessen sich das Kunstwerk ausdrückt, wird gleichermaßen erst die Natur dessen sichtbar, was durch die in sich selbst bestimmte – autonome – Form zur Darstellung kommt. Damit schafft Schiller die Grundlagen einer gegenstandstheoretischen Beschreibungssprache für das Schöne, in der dieses nur allein denjenigen Kunstwerken zukommt, die die Natur der dargestellten Gegenstände so zum Vorschein bringen, dass jene Natur sich endlich siegreich behauptet:

Die Natur des Repräsentierten erleidet von dem Repräsentierenden Gewalt, sobald dieses seine Natur dabei geltend macht. Ein Gegenstand kann also nur dann *frei dargestellt* heißen, wenn die Natur des Dargestellten von der Natur des Darstellenden nichts gelitten hat. Die Natur des Mediums oder des Stoffs muß also von der Natur des Nachgeahmten völlig besiegt erscheinen.³⁶⁶

³⁶⁴ Schiller: *Kallias*-Briefe, S. 418, Hervorhebung im Original, M. P.

³⁶⁵ Schiller: *Kallias*-Briefe, S. 409.

³⁶⁶ Schiller: *Kallias*-Briefe, S. 428, Hervorhebungen im Original, M. P., siehe dazu weiter: „Frei wäre also die Darstellung, wenn die Natur des Mediums durch die Natur des

Die Natur des durch Repräsentation Dargestellten interessiert Schiller dabei bloß in zweiter Linie, da seiner Ansicht nach zuerst die repräsentierende Natur der Darstellung in den Blick genommen werden muss, um entscheiden zu können, ob der darstellende Künstler, der hier keinesfalls mit dem Schauspieler gleichzusetzen ist, überhaupt als Künstler gelten könne. Der Künstler, sofern er einer ist, wird zum Künstler dadurch, dass er die „Freiheit in der Erscheinung“, von der Schiller zuvor gehandelt hatte, so zur Darstellung bringt, dass mittels der Technik die Darstellung dadurch frei erscheint, dass in ihr das Medium der Darstellung ebenso wie die Person des in diesem Medium Darstellenden vor der Natur des gewählten Stoffes verschwindet. Ist dieser letztere zugleich ein schöner Stoff, so ist der, der den Stoff wählte, laut Schiller ein großer Künstler.

Am Ende der *Kallias*-Briefe, dem diese Überlegungen entnommen sind, entwickelt Schiller eine Theorie der literarischen Sprache³⁶⁷, die die obigen Darlegungen im Hinblick auf Schillers eigenes ästhetisches Medium konkretisiert. Schon bevor er sich aber ausdrücklich darauf konzentriert, betont er einmal mehr, dass das Medium der Darstellung sich vor dem Stoff soweit zurückziehen habe, dass der dargestellte Gegenstand *unmittelbar* vor die Sinne gestellt wird:

Man *beschreibt* einen Gegenstand, wenn man die Merkmale, die ihn kenntlich machen, in Begriffe verwandelt und zur Einheit der Erkenntnis verbindet. Man *stellt ihn dar*, wenn man die verbundenen Merkmale unmittelbar in der Anschauung vorlegt. Das Vermögen der Anschauungen ist die Einbildungskraft. Ein Gegenstand heißt also dargestellt, wenn die Vorstellung desselben unmittelbar vor die Einbildungskraft gebracht wird. Frei ist ein Ding, das durch sich selbst bestimmt ist oder so erscheint.

Nachgeahmten völlig vertilgt erscheint, wenn das *Nachgeahmte* seine reine Persönlichkeit auch in seinem Repräsentanten behauptet, wenn das Repräsentierende durch völlige Ablegung oder vielmehr *Verleugnung* seiner Natur sich mit dem Repräsentierten vollkommen ausgetauscht zu haben scheint – kurz – wenn nichts durch den Stoff, sondern alles durch die Form ist“, Schiller: *Kallias*-Briefe, S. 429, Hervorhebungen im Original, M. P.

367 Oschmann: *Bewegliche Dichtung*, S. 149–200.

Frei dargestellt heißt also ein Gegenstand, wenn er der Einbildungskraft als durch sich selbst bestimmt vorgehalten wird.³⁶⁸

Der geformte Gegenstand erscheint dem Subjekt dadurch als frei, dass die Einbildungskraft gleichsam a-medial dadurch affiziert wird, dass der Gegenstand „in der“ und eben nicht allein ‚der‘ oder etwa ‚für die‘ „Anschauung vorgelegt“ wird. Enger lässt sich produktionsästhetische Grundlagenforschung wohl nicht an das rezipierende Subjekt binden als in Formulierungen wie denjenigen im obigen Langzitat, wo Schiller beinahe den Eindruck erweckt, als würde das Subjekt im Akt des rezipierenden Wahrnehmens der Anschauungen gleichsam zum Regisseur der eigenen Vorstellungen. Zwar ist es der Künstler, der die Anschauungen innerhalb welches Darstellungsmediums auch immer vor die Sinne führt. Doch ist es unvermeidlich das betrachtende Subjekt, dessen „Vermögen der Anschauungen“, der Einbildungskraft, die Darstellung unmittelbar vorgeführt wird, und zwar gleichsam so, als würde das Subjekt mittels seiner produktiven Einbildungskraft diese Darstellung selbst erst hervorbringen.

Dass dem tatsächlich so wäre, wird allerdings im Fall der literarischen Darstellung durch die Natur des Mediums verhindert, wie Schiller sie in seiner Konzeption erörtert: Das Medium der Darstellung, über das der Dichter verfüge, seien „*Worte*“³⁶⁹, mithin Gattungsbezeichnungen. Trotz deren grammatischer Verknüpfungsregeln besteht zwischen den Worten und den individuellen Gegenständen, welche durch jene dargestellt werden sollen, keinerlei Ähnlichkeit. Während in der bildenden Kunst noch eine formale Ähnlichkeit zwischen dem bearbeiteten Medium der Darstellung und dem Dargestellten ausgemacht werden könne, bestehe in der Dichtkunst bzw. allgemeiner in der Sprache generell zwischen Worten und Sachen nicht einmal eine Ähnlichkeit der Form; Sache und „Wortausdruck“³⁷⁰ seien nur durch Konvention miteinander korreliert.

368 Schiller: *Kallias*-Briefe, S. 427, Hervorhebungen im Original, M. P.

369 Schiller: *Kallias*-Briefe, S. 431, Hervorhebung im Original, M. P., alle folgenden Darlegungen ebd.

370 Schiller: *Kallias*-Briefe, S. 431.

Indessen würde auch dies nicht viel zu bedeuten haben, weil es nicht darauf ankommt, was das Wort an sich selbst ist, sondern welche Vorstellung es erweckt. Gäbe es also überhaupt nur Worte oder Wortsätze, welche uns den individuellsten Charakter der Dinge, ihre individuellsten Verhältnisse, und kurz, die ganze objektive Eigentümlichkeit des Einzelnen vorstellten, so käme es gar nicht darauf an, ob dies durch *Konvenienz* oder aus innerer Notwendigkeit geschähe.³⁷¹

Gäbe es also für jede zu evozierende Vorstellung genau einen Ausdruck, so wäre es für die dichterische Darstellung kein Problem, dass die Bezeichnungsfunktion der Sprache allein auf „Übereinkunft“³⁷² beruht. Ebenfalls irrelevant wäre es, wenn diese Funktion qua „innerer Notwendigkeit“ in Kraft gesetzt wäre.

Wie allerdings Schiller direkt im Anschluss an das obige Langzitat konstatiert, existiert eine Eins-zu-eins-Zuordnung von Wort(ausdrück)en und Sachen schlichtweg nicht:

Sowohl die Worte, als ihre Biegungs- und Verbindungsgesetze sind ganz allgemeine Dinge, die nicht *einem* Individuum, sondern einer unendlichen Anzahl von Individuen zum Zeichen dienen. Noch weit mißlicher steht es um die Bezeichnung der *Verhältnisse*, welche nach Regeln bewerkstelligt wird, die auf unzählige und ganz heterogene Fälle zugleich anwendbar sind und nur durch eine besondere Operation des Verstandes einer individuellen Vorstellung angepaßt werden. Das darzustellende Objekt muß also, ehe es vor die Einbildungskraft gebracht und in Anschauung verwandelt wird, durch das abstrakte Gebiet der Begriffe *einen sehr weiten Umweg nehmen*, auf welchem es viel von seiner Lebendigkeit (sinnlicher Kraft) verliert.³⁷³

Was also, wie man einwenden kann, die Darstellungsfunktion der Sprache beispielsweise für den schematisierten Alltagsgebrauch sichert, ist eben die Bürde des Literaten, der sich den Anspruch auferlegt, in sei-

371 Schiller: *Kallias*-Briefe, S. 431, Hervorhebung im Original, M.P.

372 Schiller: *Kallias*-Briefe, S. 431.

373 Schiller: *Kallias*-Briefe, S. 432, Hervorhebungen im Original, M.P.

nen Darstellungen Individuelles³⁷⁴ anschaulich zu machen, und sei es die lapidare Situation, die Schiller als Beispiel für seine Schwierigkeiten mit der Sprache beisteuert:

Der Dichter hat überall kein anderes Mittel, um das Besondere darzustellen, als die künstliche *Zusammensetzung des Allgemeinen*. „Der eben jetzt vor mir stehende Leuchter fällt um“ ist ein solcher individueller Fall, durch Verbindung lauter allgemeiner Zeichen ausgedrückt.³⁷⁵

Man muss die Schlusspassagen der *Kallias*-Briefe Abschnitt für Abschnitt lesen, um sie in ihrem komplexen Implikationsreichtum zu überblicken. Gleich nachdem er den umgefallenen Leuchter als Beispiel gegeben hat, wird Schiller wieder zum Transzendentalphilosophen, wenn er den Widerstreit der Sprache, den der Dichter nicht parteilos schlichten kann, auf die zwei Erkenntnisstämme bezieht, aus denen sich bei Kant Erkenntnisse bilden:

Die *Natur* des Mediums, dessen der Dichter sich bedient, besteht also „in einer Tendenz zum *Allgemeinen*“, und liegt daher mit der Bezeichnung des Individuellen (welches die Aufgabe ist) im Streit. Die Sprache stellt alles vor den *Verstand*, und der Dichter soll alles vor die *Einbildungskraft* bringen (darstellen); die Dichtkunst will *Anschauungen*, die Sprache gibt nur *Begriffe*.³⁷⁶

Nicht nur führt Schillers Weg auf seiner Suche nach einem objektiven Begriff des Schönen hier zu einer Theorie der literarischen Darstellung, die die nachdrücklich an Kants Terminologie erinnernden Begriffe mit Anschauungen konfrontiert, die die Begriffe selbst ursprünglich deswegen nicht zu geben in der Lage sind, weil Anschauungen per definitionem in die Sinne fallen, wenn auch nach Kant nur im Rahmen der apriorischen Formen, innerhalb derer, was sinnlich da ist, erst erschei-

374 Siehe Oschmann: *Bewegliche Dichtung*, S. 149–169.

375 Schiller: *Kallias*-Briefe, S. 432, Hervorhebungen im Original, M. P. Das gewählte Beispiel im Zusammenhang mit der auf es direkt folgenden Formulierung *fallen* möglicherweise ganz allgemein unter die Rubrik ‚Unfreiwillige Komik bei Schiller‘.

376 Schiller: *Kallias*-Briefe, S. 432, Hervorhebungen im Original, M. P.

nen kann. Auch macht Schiller in seiner Terminologie auf genau jenen Prozess des Idealisierens aufmerksam, auf den in den ersten beiden Abschnitten des zweiten Kapitels dieser Arbeit bereits hingewiesen wurde.

Wenn auch die zuletzt genannte nachträgliche Koinzidenz nichts über Schillers Intentionen aussagen mag, so ist die Nähe zu Hegels und Husserls Logik der Idealisierung doch verblüffend. In Bezug auf die in der Darstellung miteinander im Streit liegenden Naturen des Künstlers, des Mediums und des darzustellenden Gegenstandes schreibt Schiller:

Bei zeichnenden und bildenden Künsten fällt es leicht genug in die Augen, wieviel die Natur des Darzustellenden leidet, wenn die Natur des Mediums nicht völlig bezwungen ist. Aber schwerer dürfte es sein, diesen Grundsatz nun auch auf die *poetische* Darstellung anzuwenden, welche doch schlechterdings daraus abgeleitet werden muß. Ich will versuchen, Dir einen Begriff davon zu geben. Auch hier, versteht sich, ist noch gar nicht von dem *Schönen der Wahl* die Rede, sondern bloß von dem *Schönen der Darstellung*. Es wird also vorausgesetzt, der Dichter habe die ganze Objektivität seines Gegenstandes *wahr, rein* und *vollständig* in seiner Einbildungskraft aufgefaßt – das Objekt stehe schon *idealisiert* (d. i. in reine Form verwandelt) vor seiner Seele, und es komme bloß darauf an, es *außer sich darzustellen*. Dazu wird nun erfordert, dass dieses Objekt seines Gemüts von der Natur des Mediums, in welchem es dargestellt wird, keine Heteronomie erleide.³⁷⁷

Passagen wie diese, in denen Schillers Nähe zu einer gegenstandstheoretischen Ästhetik des Ausdrucks zum Vorschein kommt, relativieren immerhin Dirk Oschmanns Einschätzung, der insgesamt jedoch zuzustimmen ist:

[I]m Gegensatz zu den Ausdruckskonzepten, die sich an der Vermittlung von Innen und Außen abarbeiten und am Problem der Unsagbarkeit

³⁷⁷ Schiller: *Kallias*-Briefe, S. 431, Hervorhebungen im Original, M.P.; siehe außerdem in der vorliegenden Arbeit die Abschnitte 2.1 und 2.2.

laborieren, ist es für Schiller gerade die *allgemeine Verfügbarkeit* der Sprache, die sie von der Darstellung eines sinnlich anschaubaren Individuellen weiter entfernt. Diese Verfügbarkeit stellt eine Form der Sistierung des sprachlichen Ausdrucks dar. Sie fixiert die Bewegung und zeichnet der Sprache feste Spuren ein, indem sie durch Verfügbarkeit, also Wiederholung, die zunächst individuelle Bezeichnung zum selbstverständlichen Gattungsbegriff umprägt und hierdurch die der Sprache immanente Tendenz zum Allgemeinen forciert.³⁷⁸

Mag auch Schiller über keine systematische Bedeutungstheorie verfügen, so ist er doch mindestens insoweit einer Ausdrucksästhetik verpflichtet, als die von Oschmann hervorgehobene „allgemeine Verfügbarkeit“ der Sprache für den Dichter gerade die zu überwindende Herausforderung darstellt, wenn es gilt, mittels Sprache Anschauungen bei einem Subjekt zu evozieren, das diese ursprünglich nicht hergebracht hat³⁷⁹.

Mit der ganzen ihm eigenen Emphase hat Schiller dies in seiner Terminologie, die *Kallias*-Briefe unbeabsichtigt beschließend³⁸⁰, folgendermaßen formuliert:

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*“. Die Natur der Sprache (eben diese ist ihre Tendenz zum Allgemeinen) muß in der ihr gegebenen Form völlig untergehen, der Körper muß sich in der Idee, das Zeichen in dem Bezeichneten, die Wirklichkeit in der Erscheinung verlieren. 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

378 Oschmann: *Bewegliche Dichtung*, S. 165f., Hervorhebungen im Original, M.P.

379 Vgl. dazu auch Joachim Jacob: *Die Schönheit der Literatur. Zur Geschichte eines Problems von Gorgias bis Max Bense*. Tübingen: Niemeyer 2007, S. 293ff.

380 Über den historischen Hintergrund informiert Carsten Zelle: „Kallias, oder über die Schönheit (1793)“, in: Luserke-Jaqui: *Schiller-Handbuch*, S. 382–388, hier S. 383.

dastehen. Mit einem Wort: Die Schönheit der poetischen Darstellung ist „freie Selbsthandlung der Natur in den Fesseln der Sprache“.³⁸¹

Fast ist es, als hätte Friedrich Schiller Derridas Theorie der Schrift gelesen und zumindest jene Facette daraus als für das eigene Schreiben maßgeblich erkannt, die behauptet, für eine funktionierende intentionale Bezugnahme auf einen Gegenstand sei eben nicht dessen Gegenwart in der Wahrnehmung maßgeblich, sondern die der Schrift, als retentionaler Spur, eigene Wiederholungsstruktur, durch die die bereits ursprünglich iterative Form der Intentionalität beim Adressaten der Schrift wieder evoziert werden kann, und verstünde sich auch dieser als deren erster Absender.

In den „Fesseln der Sprache“ stellt sich im Optimalfall ein vollständig idealisiertes Objekt vor die Sinne, welches allerdings als solches der sprachlichen Vermittlung bedarf, um frei – von Sprache – erscheinen zu können. Der Dichter drückt eben dieses idealisierte Objekt dadurch aus, dass er es anschaulich vor die Sinne stellt. Mindestens in dieser Äußerungsbewegung erinnern Schillers Beschreibungen an die Art und Weise, wie die bei Hegel³⁸² und Husserl ebenfalls implizierte Innen-Außen-Differenz dazu funktionalisiert wird, die erscheinenden Gegenstände zeichenhaft verfügbar zu halten – ohne dass dies in den *Kallias*-Briefen explizit in Verknüpfung mit einer Terminologie der Kommunikation geschähe. Hatte sich bei Hegel die produktive Einbildungskraft in letzter Konsequenz als diejenige Instanz erwiesen, die die Welt der Anschauungen, die doch ursprünglich rezeptiv bloß in die Sinne fallen sollte, zeichenhaft hervorbrachte, ist es bei Husserl das Ausdruckszeichen, in dem sich einerseits eine bedeutsame Bezug-

381 Schiller: *Kallias*-Briefe, S. 432f., Hervorhebungen im Original, M.P.

382 Siehe zum Verhältnis der Ästhetik Schillers zu derjenigen Hegels detailliert Michael J. Böhler: „Die Bedeutung Schillers für Hegels Ästhetik“, in: *Publications of the Modern Language Association of America (PMLA)* 87 (1972), S. 182–191, sowie Günter Rohrmoser: „Zum Problem der ästhetischen Versöhnung. Schiller und Hegel“, in: *Euphorion* 53 (1959), S. 351–366, und weiter Klaus Erich Kaehler: „Schiller und Hegel: Die Dialektik des Subjekts?“, in: Regine Romberg (Hg.): *Friedrich Schiller zum 250. Geburtstag. Philosophie, Literatur, Medizin und Politik*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 195–215.

nahme auf einen Gegenstand generieren lässt, welche sich andererseits in ein intersubjektiv bestimmtes Draußen des Bewusstseins kerben musste, um als solche rekonstituierbar zu werden.

Während Husserl in der Schrift das Medium der Rekonstitution idealer Gegenstände sah, die allerdings ursprünglich innerhalb der Medialität einer phänomenologischen Stimme erst hätten konstituiert werden sollen, ging Derrida diesbezüglich den entscheidenden Schritt weiter, dass er aus der bereits ursprünglich notwendigen Wiederholbarkeit jedweder Idealität den Vorrang der *Schrift*, und damit der *Spur*, der *différance* etc., vor der konstituierenden Funktion der Stimme geltend machte. Schiller wiederum geht es zwar nicht um die Medientdifferenz von Stimme und Schrift. Doch trifft sich Schillers Theorie der poetischen Darstellung nicht nur als Ausdrucksästhetik mit den Semiologien Hegels und Husserls. Mehr noch strebt Schiller einem Ideal der Darstellung zu, in dem sich das Medium der Darstellung vor dem Darzustellenden soweit zurückzieht, bis es sich restlos invisibilisiert. Und diese Form der Darstellung bildet insofern eine Parallele zu jener von Derrida bei Hegel und Husserl ausgemachten Metaphysik der Präsenz, als hier wie dort der erscheinende Gegenstand, welcher auch immer es sei, seiner zeichenhaften Medien der Repräsentation entkleidet sein soll.

Bei Hegel und Husserl ging es jeweils um strikt epistemologische Modelle, innerhalb derer jene Präsenzmetaphysik in Form einer Stimme zum Tragen kam, die sich im Sprechen selbst vernahm und dadurch sowohl die absolute Nähe des Bewusstseins zu sich selbst garantieren sollte als auch die des Bewusstseins zu seinen Gegenständen. Schiller hingegen laboriert an einer poetologischen Theorie der ästhetischen Darstellung, die den Anspruch verfolgt, der Tendenz der Sprache zum Allgemeinen durch frei nur für sich selbst bestimmte Sprachkunstwerke einen Gegenstand abzutrotzen, der zwar gezwungenermaßen als medial repräsentiert gedacht wird. Die spezifische Formung des Materials aber soll beim rezipierenden Subjekt eine unmittelbare Anschauung desjenigen Gegenstandes evozieren, der ursprünglich eben gerade durch jenes Material überhaupt zur unmittel-

telbaren Anschauung kommen konnte, das sich laut Schiller in dieser Anschauung – späterhin – verabschiedet. Während er also aufseiten des produzierenden Sprachkünstlers von vornherein auf eine Wieder-holungs-Struktur von Sprache abhebt, die die Voraussetzung für die Repräsentation ästhetisch idealisierter Gegenstände bildet, gilt im Hinblick auf das anschauende Subjekt gerade jener Anspruch auf Präsenz, in der die Gegenständlichkeit absolut transparent und bar aller Zeichen zur Erscheinung kommt, die zur Repräsentation dieser Gegenständlichkeit zugleich bereits als notwendig anerkannt worden waren.

Im Folgenden gilt es zunächst, sich denjenigen von Schillers Ausführungen zuzuwenden, in denen er seine darstellungstheoretischen Erörterungen stärker noch rezeptionsästhetisch wendet, als dies in den *Kallias*-Briefen bereits der Fall war. Der einschlägige Text dafür ist Friedrich Schillers polemisch gegen Johann Gottlieb Fichte gerichtete Abhandlung *Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen*. In dieser Schrift differenziert Schiller drei Formen der Rede, deren jeder er im Hinblick auf „[u]nsere Bestimmung [...], uns Erkenntnisse zu erwerben und aus Erkenntnissen zu handeln“³⁸³, eine eigene Funktion zugesteht.

Terminologisch orientiert er sich auch hier durchweg an Kantischen Grundbegriffen, ohne diese allerdings allzu rigide als Vorlage zu verwenden³⁸⁴: Die wissenschaftliche Diktion ist die Prosa des Verstandes, der seine analytisch gewonnenen Erkenntnisse, laut Schiller, nach „strenge[r] Notwendigkeit“³⁸⁵ kombiniert und so dem wissenschaftlichen Vortrag die Richtschnur gibt. Denn dieser hat in der Darstel-

383 Schiller: *Notwendige Grenzen*, S. 670.

384 Dazu treffend Helmut Koopmann: „Kleinere Schriften nach der Begegnung mit Kant“, in: Koopmann: *Schiller-Handbuch*, S. 611–624, hier S. 611f.: „Bei Schillers Beschäftigung und seiner Auseinandersetzung mit Kant geht es nicht um Begriffe ‚an sich‘ oder um grundsätzliche Erkenntnisse. Für Schiller ist die Frage der Anwendbarkeit Kantischer Termini und Definitionen im Bereich der Ästhetik entscheidend gewesen, und seine Überlegungen zu Kant konzentrieren sich vor allem auf eine theaterbezogene Definition der Tragödie.“

385 Schiller: *Notwendige Grenzen*, S. 673.

lung strikt nach logischen Kriterien zu verfahren und seine Erkenntnisse nicht durch eine „geschmackvolle Einkleidung der Begriffe“³⁸⁶ zu verschönern. Der populäre Vortrag dagegen funktioniert durch ebenletzteres. Dadurch, dass er sich an ein nicht oder nur sehr bedingt akademisch gebildetes Publikum wendet, muss er anderen Spielregeln gehorchen als die Diktion der Wissenschaft. Er ist die Prosa der Gefühle und wendet sich an die Einbildungskraft der Zuhörer, indem er an beispielhaften Fällen demonstriert, was der Wissenschaftler nur abstrakt begrifflich mitteilen darf. Dieser nämlich soll rein argumentativ und ganz unanschaulich *beweisen*, während der populäre Vortragende für seinen Gegenstand primär *emotional einnehmen* soll, da bei seinem Publikum nicht vorausgesetzt werden kann, dass es der wissenschaftlichen Diktion zugeneigt ist oder dass es das intellektuelle Handwerkszeug mitbringt, um sie zu verstehen.

Hatte sich der wissenschaftliche Vortrag in der darstellerischen Kombination seiner Erkenntnisse an der „Notwendigkeit der Sachverknüpfung“³⁸⁷ ausgerichtet, adressierte der populäre Vortrag im Unterschied dazu die Einbildungskraft. Diese strebt laut Schiller nach Anschauungen, „d.h. nach ganzen und durchgängig bestimmten Vorstellungen“³⁸⁸, sodass, ihrer Assoziativität zufolge, in ihr allein der „Zufall der Zeitverknüpfung“³⁸⁹ herrscht, worauf sich entsprechend auch der populäre Vortrag verlassen darf. Der schöne Vortrag zeichnet sich dagegen dadurch aus, dass sich in ihm die widersprüchlichen „Interesse[n]“³⁹⁰ von Einbildungskraft und Verstand verbinden. Während die an jener orientierte Rede nämlich gleichsam frei in Anschauungen schwelgen darf, muss sich, wer zum Verstand spricht, strikt einem Gesetz unterwerfen, das von ihm fordert, seine Gegenstände nur nach innerer Notwendigkeit miteinander zu verknüpfen. Die Herausforderung bestünde also für Schillers dritte Form des Vortrags darin, einen Schein der Freiheit zu erzeugen, in dem sich die Anschauungen zwanglos eine

386 Schiller: *Notwendige Grenzen*, S. 671.

387 Schiller: *Notwendige Grenzen*, S. 673.

388 Schiller: *Notwendige Grenzen*, S. 672.

389 Schiller: *Notwendige Grenzen*, S. 673.

390 Schiller: *Notwendige Grenzen*, S. 675.

aus der anderen ergäben, obwohl doch die durch sie veranschaulichten Begriffe auf notwendige Weise miteinander verknüpft sind.

Untersucht man die Zauberkraft der schönen Diktion, so wird man allemal finden, daß sie in einem solchen glücklichen Verhältnis zwischen äußerer Freiheit und innerer Notwendigkeit enthalten ist. Zu dieser Freiheit der Einbildungskraft trägt die *Individualisierung* der Gegenstände und der figürliche oder *uneigentliche Ausdruck* das meiste bei, jener, um die Sinnlichkeit zu erhöhen, dieser, um sie da, wo sie nicht ist, zu erzeugen. Indem wir die Gattung durch ein Individuum repräsentieren und einen allgemeinen Begriff in einem einzelnen Falle darstellen, nehmen wir der Phantasie die Fesseln ab, die der Verstand ihr angelegt hatte, und geben ihr Vollmacht, sich schöpferisch zu beweisen.³⁹¹

Diese Passage wird vor dem Hintergrund der sprachtheoretischen Erörterungen am Ende der *Kallias*-Briefe verständlich. Dort hatte Schiller es als einen der Grundkonflikte des Dichters beschrieben, der Allgemeinheit der Sprache individuelle Gegenstände abzurufen. In emphatisch starken Worten hatte er es als Aufgabe des Literaten herausgestellt, der Tendenz der Sprache zum Allgemeinen durch die ihr zu gebende schöne Form jene individuellen Gegenstände abzurufen, die kraft der tendenziellen Allgemeinheit der Sprache stets nur unter Schwierigkeiten überhaupt darstellbar sind.

Wie in den *Kallias*-Briefen, so ist auch im obigen Zitat das produktionsästhetische Interesse eng an das wirkungsästhetische gekoppelt³⁹²: Durch die individualisierten Gegenstände oder uneigentlichen Ausdrücke verlieren die strikten Kategorien des Verstandes ihre Macht über die Einbildungskraft, da diese durch die Sinnlichkeit der dargestellten Gegenstände so affiziert wird, dass sie zur Produktion eigener Phantasien bewegt wird, die gleichwohl gewissermaßen von einer Ahnung des Begriffs erst ihren Sinn erhalten.

391 Schiller: *Notwendige Grenzen*, S. 676, Hervorhebungen im Original, M.P.

392 Vgl. dazu Holger Dainat: „Wo spielen die Musen? Medientheoretische Überlegungen zu Schillers ästhetischer Theorie“, in: Bollenbeck, Ehrlich: *Der unterschätzte Theoretiker*, S. 177–190, hier S. 183ff.

Stellt man zwischen der wissenschaftlichen, der populären und der schönen Diktion eine Vergleichung an, so zeigt sich, daß alle drei zwar den Gedanken, um den es zu tun ist, der Materie nach gleich getreu überliefern und uns also alle drei zu einer Erkenntnis verhelfen, daß aber die Art und der Grad dieser Erkenntnis bei einer jeden merklich verschieden sind. Der schöne Schriftsteller stellt uns die Sache, von der er handelt, vielmehr als *möglich* und als *wünschenswert* vor, als daß er uns von der Wirklichkeit oder gar von der Notwendigkeit derselben überzeugen könnte; denn sein Gedanke kündigt sich bloß als eine willkürliche Schöpfung der Einbildungskraft an, die für sich allein nie in stand ist, die Realität ihrer Vorstellungen zu verbürgen. Der populäre Schriftsteller erweckt uns den Glauben, daß es sich *wirklich* so verhalte, aber weiter bringt er es auch nicht; denn er macht uns die Wahrheit jenes Satzes zwar fühlbar, aber nicht absolut gewiß. Das Gefühl aber kann wohl lehren, was *ist*, aber niemals, was *sein muß*. Der philosophische Schriftsteller erhebt jenen Glauben zur Überzeugung, denn er erweist aus unbezweifelten Gründen, daß es sich *notwendig* so verhalte.³⁹³

Zwar spricht Schiller an dieser Stelle noch recht sachlich von unterschiedlichen Graden der Erkenntnis, zu denen jede einzelne der von ihm verglichenen Diktionen ver helfe. Es besteht jedoch keinerlei Zweifel, welcher Darstellungsform er selbst zuneigt, der Literatur natürlich, die Schiller im Folgenden mit einer Emphase in Szene setzt, die, wie es sich in seinen Werken immer wieder beobachten lässt, an Fundamentalismus grenzt³⁹⁴.

Ebenso wenig verhehlt Schiller, wie er sich jenen idealen Leser vorstellt, an den die schöne Diktion sich wendet; wenig überraschend inzwi-

393 Schiller: *Notwendige Grenzen*, S. 677, Hervorhebungen im Original, M. P.

394 Dass ein „[ä]sthetischer Fundamentalismus“ durchaus eine ernstzunehmende literarische Position sein kann, hat Oliver Jahraus mit Blick auf das Schreiben von Christian Kracht erörtert, siehe Oliver Jahraus: „Ästhetischer Fundamentalismus. Christian Krachts radikale Erzählexperimente“, in: Johannes Birgfeld, Claude D. Conter (Hgg.): *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 13–23. Dabei verweist Oliver Jahraus auch auf Schillers kulturkritische Beschreibung der Moderne in *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, siehe ebd., S. 14.

schen, dass Schiller auch hier seine literaturtheoretischen Ausführungen mit rezeptionsästhetischen Überlegungen engführt, die insgesamt einen philosophisch modellierten Leser zu erkennen geben, allerdings nicht in dem Sinn, dass der Philosoph es wäre, der die schöne Diktion adäquat aufzunehmen imstande ist. Es ist im Grunde ein Leser, der sich den in der geschmackvollen Literatur erreichten Zielen des dichterischen Produktionsprozesses dadurch widerstandslos ergibt, dass er die Darstellung reflexiv selbst wiederholt, ohne dabei allerdings als ursprünglicher Schöpfer gelten zu können. Im Unterschied zur populären Darstellung sowie zum „Schönen gemeiner Art“³⁹⁵ zeichnet sich die schöne Diktion eben gerade dadurch aus, dass sie auch zum Verstand spricht, ohne ihn aber deshalb als Adressaten *zu fordern*:

Ein solches [nach Maßgabe der schönen Form geglücktes, M. P.] Produkt wird dem Verstand vollkommen Genüge tun, sobald es studiert wird, aber eben weil es wahrhaft schön ist, so dringt es seine Gesetzmäßigkeit nicht auf, so wendet es sich nicht an den Verstand *insbesondere*, sondern spricht als reine Einheit zu dem harmonierenden Ganzen des Menschen, als Natur zur Natur. Ein gemeiner Beurteiler findet es vielleicht leer, dürrig, viel zu wenig bestimmt; gerade dasjenige, worin der Triumph der Darstellung besteht, die vollkommene Auflösung der Teile in einem reinen Ganzen beleidigt ihn, weil er nur zu unterscheiden versteht und nur für das Einzelne Sinn hat.³⁹⁶

Den gemeinen Leser, dem der Sinn für die in sich bestimmte Form der schönen Rede fehlt, vergleicht Schiller mit einem, „der in der Peterskirche selbst nur die Pfeiler suchen würde, welche dieses künstliche Firmament unterstützen“³⁹⁷. Mit letzterem bezieht er sich auf die „Harmonie“³⁹⁸, die die schöne Darstellung dadurch ausstrahle, dass sie den Verlust der Einheit des dargestellten Gegenstandes vermeidet, indem sie sich die Abstraktion gerade verwehrt und so erst dem Dargestellten seine Sinnlichkeit belässt. Auf diese Weise nämlich, mittels einer

395 Schiller: *Notwendige Grenzen*, S. 680.

396 Schiller: *Notwendige Grenzen*, S. 680, Hervorhebung im Original, M. P.

397 Schiller: *Notwendige Grenzen*, S. 681.

398 Schiller: *Notwendige Grenzen*, S. 681.

Form der Rede, die sich an die sinnlichen und kognitiven Vermögen des Menschen gleichermaßen wendet, soll der ganze Mensch angesprochen werden.

Dass damit der große Durchschnitt des lesenden Publikums überfordert sei³⁹⁹, sieht Schiller zwar klar und deutlich.

Aber von der Beschränktheit und Bedürftigkeit seiner Leser empfängt der darstellende Schriftsteller niemals das Gesetz. Dem Ideal, das er in sich selbst trägt, geht er entgegen, unbekümmert, wer ihm etwa folgt und wer zurückbleibt. Es werden viele zurückbleiben; denn so selten es schon ist, auch nur denkende Leser zu finden, so ist es doch noch unendlich seltener, solche anzutreffen, welche darstellend denken können. Ein solcher Schriftsteller wird es also der Natur der Sache nach sowohl mit denjenigen verderben, welche nur anschauen und nur empfinden; denn er legt ihnen die saure Arbeit des Denkens auf: als mit denjenigen, welche nur denken, denn er fordert von ihnen, was für sie schlechthin unmöglich ist, lebendig zu bilden: Weil aber beide nur sehr unvollkommene Repräsentanten gemeiner und echter Menschheit sind, welche durchaus Harmonie jener beiden Geschäfte fordert, so bedeutet ihr Widerspruch nichts; vielmehr bestätigen ihm ihre Urteile, daß er erreichte, was er suchte. Der abstrakte

399 Dazu ist zu bemerken, dass Schiller, insoweit er sich hier in den Bahnen seines Erziehungsprojektes bewegt, von vornherein nicht auf ‚die große Masse‘ abzielt: „Ein solcher [schöner] Schriftsteller ist aber [...] ganz und gar nicht dazu gemacht, einen Unwissenden mit dem Gegenstande, den er behandelt, bekannt zu machen oder, im eigentlichsten Sinne des Worts, zu *lehren*. Dazu ist er glücklicherweise auch nicht nötig, weil es für den Unterricht der Schüler nie an Subjekten fehlen wird. Der Lehrer in strengster Bedeutung muß sich nach der Bedürftigkeit richten; er geht von der Voraussetzung des Unvermögens aus, da hingegen jener von seinem Leser oder Zuhörer schon eine gewisse Integrität und Ausbildung fordert. Dafür schränkt sich aber seine Wirkung auch nicht darauf ein, bloß tote Begriffe mitzuteilen, er ergreift mit lebendiger Energie das Lebendige und bemächtigt sich des ganzen Menschen, seines Verstandes, seines Gefühls, seines Willens zugleich.“ Schiller: *Notwendige Grenzen*, S. 681f., Hervorhebung im Original, M.P. Dass Schillers Gestus aus heutiger Perspektive in bedenklicher Weise an die Mechanismen propagandistischer Rhetoriken erinnert, darf man nicht übersehen. Umgekehrt überrascht es wenig, dass sich während der Zeit des Dritten Reichs kaum jemand für den Theoretiker Schiller interessiert hat. Siehe dazu Gerhard Kaiser: „Das Finstere in klassischen Zeiten. Vom literaturwissenschaftlichen Umgang mit Schillers theoretischen Schriften zwischen 1933 und 1945“, in: Bollenbeck, Ehrlich: *Der unterschätzte Theoretiker*, S. 215–236, hier insbes. S. 216f.

Denker findet seinen Inhalt gedacht und der anschauende Leser seine Schreibart lebendig; beide billigen also, was sie fassen, und vermessen nur, was ihr Vermögen übersteigt.⁴⁰⁰

Der rigid-exklusive Gestus, dessen sich Schiller hier bedient, wird nicht unproblematischer dadurch, dass er auf die Menschheit als ganze bezogen ist, aus der Schiller jene unvollkommenen Leser aussondert, die ihn – an dieser Stelle jedenfalls – nicht kümmern. Ohne dies vorerst selbst ausdrücklich zu machen, liefert er damit zumindest dem heutigen Leser eine Aufmerksamkeitshilfe, worauf bei der Rekonstruktion von Schillers Darstellungsästhetik immer auch zu achten ist: auf deren fundamentalistische und / oder totalisierende Tendenzen ebenso wie auf ihre suggestive Rhetorik, die man auch dann nicht aus den Augen verlieren darf, wenn Schiller – vordergründig – sachlicher argumentiert.

Bemerkenswert ist vor dem Hintergrund des Erkenntnisinteresses dieser Arbeit, dass Schiller die literarische Rede emphatisch an einen Modus der Darstellung bindet, der den betreffenden Erörterungen am Ende der *Kallias*-Briefe noch einmal eine neue begriffliche Facette beifügt. Nur der schönen Diktion sei es gegeben, „auf dem Wege der lebendigen Darstellung mitzuteilen“⁴⁰¹, so Schiller, und mehr noch, in letzter Konsequenz besteht die Bildungsaufgabe des von Schiller idealisierten Schriftstellers darin, anhand solcher lebendig darstellenden Mitteilungen zur praktisch wirksamen Vernunft zu erziehen:

Es gibt für die Resultate des Denkens keinen andern Weg zu dem Willen und in das Leben, als durch die selbsttätige Bildungskraft. Nichts, als was *in uns selbst* schon lebendige Tat ist, kann es *außer uns* werden, und es ist mit Schöpfungen des Geistes wie mit organischen Bildungen; nur aus der Blüte geht die Frucht vor.⁴⁰²

Bemerkt werden muss an dieser Stelle, dass die Erziehung, ja Bildung von Schiller in ihren riskanten Potenzialen durchaus scharf gesehen

400 Schiller: *Notwendige Grenzen*, S. 681.

401 Schiller: *Notwendige Grenzen*, S. 682.

402 Schiller: *Notwendige Grenzen*, S. 682, Hervorhebungen im Original, M.P.

wird. Die oben geäußerte Kritik an seiner exkludierenden Emphase relativiert er also bereits ein ganzes Stück weit selbst. Den Anlass dazu hatte eine Art Schaugefecht zwischen der schönen und der wissenschaftlichen Diktion gegeben, das Schiller insofern als müßig angesehen hatte, als seiner Ansicht nach inadäquat aufgefasstes Wissen zwar zu bedauern, aber eben schon deswegen keine Katastrophe sei, weil es sich allererst in einer durch Überforderung oder Unverstand falschen Rezeption schöner Literatur ergeben kann.

Ganz anders dagegen, wenn sich die „Anmaßungen der Einbildungskraft“⁴⁰³ so auf die praktische Willensveranlagung des Menschen erstrecken, dass er versucht wird, für die moralische Welt ästhetische Gesetze geltend zu machen:

[E]s ist doch etwas ganz anderes, ob uns der übertriebene Hang für das Schöne an Erweiterung unsers Wissens verhindert, oder ob er den Charakter verderbt und uns Pflichten verletzen macht. Belletristische Willkürlichkeit im Denken ist freilich etwas sehr Übles und muß den Verstand verfinstern; aber eben diese Willkürlichkeit, auf Maximen des Willens angewandt, ist etwas *Böses* und muß unausbleiblich das Herz verderben. Und zu diesem gefahrvollen Extrem neigt die ästhetische Verfeinerung den Menschen, sobald er sich dem Schönheitsgeföhle *ausschließend* anvertraut und den Geschmack zum unumschränkten Gesetzgeber seines Willens macht. Die moralische Bestimmung des Menschen fordert völlige Unabhängigkeit des Willens von allem Einfluß sinnlicher Antriebe, und der Geschmack, wie wir wissen, arbeitet ohne Unterlaß daran, das Band zwischen der Vernunft und den Sinnen immer inniger zu machen. Nun bewirkt er dadurch zwar, daß die Begierden sich veredeln und mit den Forderungen der Vernunft übereinstimmender werden, aber selbst daraus kann für die Moralität zuletzt große Gefahr entstehen.⁴⁰⁴

Schiller liegt zwar daran, es dem Menschen mittels sinnlich dargestellter Schönheit zu erleichtern, dem unbedingten moralischen Gesetz der

403 Schiller: *Notwendige Grenzen*, S. 670.

404 Schiller: *Notwendige Grenzen*, S. 687f., Hervorhebungen im Original, M.P.

praktischen Vernunft zu gehorchen. Doch aus dem „*freien Spiel*“⁴⁰⁵, in das die Einbildungskraft durch das Schöne versetzt wird, zu folgen, sie spiele frei von Gesetzen, verbietet sich genauso, wie man laut Schiller nicht dem Denkfehler unterliegen darf, aus dem Spiel der Einbildungskraft, in dem Pflicht und Neigung zufällig zusammenstimmen, eine für moralische Entscheidungen notwendige Bedingung zu konstruieren⁴⁰⁶.

Schiller verwahrt sich also bei aller rhetorischen Emphase für die von ihm idealisierte schöne Diktion gegen jede durch diese Diktion ermöglichte Ästhetisierung der praktischen Vernunft. Indem er das Gesetz der letzteren gleichwohl mittels seiner Ästhetik in Kraft zu setzen versucht, kritisiert er zugleich eine zu rigide Auslegung der von jedem sinnlichen Einfluss befreiten moralischen Gesetzgebungsinstanz⁴⁰⁷, wobei er deren Unbedingtheit wahrt. Dass Schiller dafür im selbstgesetzten ästhetischen Rahmen geradezu in Rage gerät, ist im hier diskutierten Text sicherlich auch und gerade der konkret gegen Fichte gerichteten polemischen Argumentation zuzuschreiben, mittels derer Schiller seine eigene Schreibweise gegenüber dem Philosophen verteidigt. Der kommende Abschnitt widmet sich der Abhandlung *Über die*

405 Schiller: *Notwendige Grenzen*, S. 688, Hervorhebungen im Original, M.P.

406 Siehe Schiller: *Notwendige Grenzen*, S. 688.

407 Nicht fehlen soll an dieser Stelle die vielzitierte Passage aus *Über Anmut und Würde*, in der Schiller sein Verhältnis zur Moralphilosophie Kants geradezu programmatisch beschreibt: „In der Kantischen Moralphilosophie ist die Idee der *Pflicht* mit einer Härte vorgetragen, die alle Grazien davon zurückschreckt und einen schwachen Verstand leicht versuchen könnte, auf dem Wege einer finstern und mönchischen Asketik die moralische Vollkommenheit zu suchen. Wie sehr sich auch der große Weltweise gegen diese Mißdeutung zu verwahren suchte, die seinem heitern und freien Geist unter allen gerade die empörendste sein muß, so hat er, deucht mir, doch selbst durch die strenge und grelle Entgegensetzung beider auf den Willen des Menschen wirkenden Prinzipien einen starken (obgleich bei seiner Absicht vielleicht kaum zu vermeidenden) Anlaß dazu gegeben. Über die Sache selbst kann, nach den von ihm geführten Beweisen, unter denkenden Köpfen, *die überzeugt sein wollen*, kein Streit mehr sein, und ich wüßte kaum, wie man nicht lieber sein ganzes Menschsein aufgeben, als über diese Angelegenheit ein anderes Resultat von der Vernunft erhalten wollte. Aber so rein er bei *Untersuchung* der Wahrheit zu Werke ging, und so sehr sich *hier* alles aus bloß objektiven Gründen erklärt, so scheint ihn doch in *Darstellung* der gefundenen Wahrheit eine mehr subjektive Maxime geleitet zu haben, die, wie ich glaube, aus den Zeitumständen nicht schwer zu erklären ist“, Schiller: *Über Anmut und Würde*, S. 465, Hervorhebungen im Original, M.P.

ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Dabei werden die im vorliegenden Abschnitt erörterten darstellungstheoretischen Überlegungen im Begriff des Spiels wieder anklingen, der sich durch den Terminus der *différance* weiter auslegen lässt.

3.2 *différance* des Spieltriebs – Teleologie der Vernunft?

Die Grundthese der *Briefe* ist hinlänglich bekannt: Nachdem Schiller in einer ausführlichen *captatio benevolentiae* zu rechtfertigen versucht hat, warum es angesichts der politischen Umstände überhaupt an der Zeit sei, über Kunst zu philosophieren, stellt er fest, dass der Mensch gerade aufgrund des offensichtlichen Scheiterns der Französischen Revolution⁴⁰⁸ der Erziehung durch die Kunst bedürfe, um jene politische Freiheit praktisch erwirken zu können, auf die er in der Revolution nicht vorbereitet gewesen sei⁴⁰⁹. „Ich hoffe“, so Schiller an seinen Adressaten,

Sie zu überzeugen, daß diese Materie [die Ästhetik, M. P.] weit weniger dem Bedürfnis als dem Geschmack des Zeitalters fremd ist, ja daß man, um jenes politische Problem in der Erfahrung zu lösen, durch das ästhetische den Weg nehmen muß, weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freiheit wandert. Aber dieser Beweis kann nicht geführt werden, ohne daß ich Ihnen die Grundsätze in Erinnerung bringe, durch welche sich die Vernunft überhaupt bei einer politischen Gesetzgebung leitet.⁴¹⁰

408 Zum Themenkomplex der Französischen Revolution informiert ausführlich Hans-Jürgen Schings: *Revolutionsetüden. Schiller, Goethe, Kleist*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 13–144, hier insbes. S. 119–144.

409 Zu Beginn des fünften der *Briefe* hat Schiller dies besonders deutlich formuliert: „[E]ine physische Möglichkeit scheint gegeben, das Gesetz auf den Thron zu stellen, den Menschen endlich als Selbstzweck zu ehren und wahre Freiheit zur Grundlage der politischen Verbindung zu machen. Vergebliche Hoffnung! Die moralische Möglichkeit fehlt, und der freigeibige Augenblick findet ein unempfindliches Geschlecht“, Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 580, Hervorhebungen im Original, M. P.

410 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 573. Ob und inwieweit sich diese These auch heute noch vertreten ließe, lässt sich mit Reingard Nethersole weiter erörtern. Siehe ders.: „Triebe“, S. 167. Dort verabschiedet er Schillers Ästhetik zunächst als anachronistisch: „Denn wo sich die Grenzen zwischen Faktum und Fiktion, Kunst und Leben, Dichtung und Wahrheit in Schemen auflösen, weil Realität kontemporärer Auffassung zufolge

Um allerdings diesen durchaus realpolitischen Anspruch der Kunst tatsächlich plausibel machen zu können, ist Schiller gezwungen, näher auf die politische Theorie⁴¹¹ einzugehen, der sein Ziel einer „wahren politischen Freiheit“⁴¹² verpflichtet ist.

Dies vollführt er, indem er einen epochentypologischen Dreischritt⁴¹³ beschreibt, den der Mensch zu durchlaufen habe, um seiner Vernunftbestimmung gemäß leben zu können. Indem er durch diese nämlich sein natürliches Dasein vernünftig, und damit moralisch, neu auslege, entscheide er sich erst für ein freies Zusammenleben mit Anderen, denen er moralisch dadurch verpflichtet bleibt, dass er sich dem allgemeinen Gesetz der Sittlichkeit unterwirft. Auch aus theoriebautechnischer Perspektive interessant ist die Art und Weise, in der Schiller diese Bewegung zu dem genannten Dreischritt ausdifferenziert. Der Mensch gelangt nämlich laut Schiller nicht direkt von der Existenz nach der Natur- zum Leben unter der Vernunftbestimmung. Vielmehr folgt auf den ohne jede Reflexion je schon vorhandenen „Notstaat“ erst ein „Naturstaat“, und auf diesen erst der „sittliche[]“⁴¹⁴ Staat, in dem nicht mehr Natur herrscht, sondern Moralität. Bereits der Naturstaat aber entsteht aus einer Form der Reflexion. Und wie Schiller dies erörtert, legt zumindest nahe, dass es bei diesem Naturstaat um ein theoretisch-heuristisches Konstrukt geht, das es erlaubt, den Weg zur Sittlichkeit zu beschreiben, und nicht unbedingt um einen tatsächlichen historischen Zustand, von dem Schiller annimmt, er hätte genau in dieser Form wirklich existiert oder es würde ihn noch geben: Da sich der Mensch als moralische Person mit seinem politischen Leben, wie es

nur als eine Konstruktion diskursiver Regelsysteme zu gelten hat, kann es auch keinen autarken ästhetischen Bereich mehr geben“, wie Schiller ihn voraussetzen scheint. Davon ausgehend, möchte Nethersole allerdings zeigen, dass zumindest das Konzept des Spieltriebs „unerwartete Aktualität“ besitzt, wenn man es auf den *linguistic turn* des 20. Jahrhunderts bezieht, ebd., S. 168.

411 Vgl. dazu mit Blick auf die Französische Revolution und die Kulturtheorie Rousseaus Carsten Zelle: „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen (1795)“, in: Luserke-Jaqui: *Schiller-Handbuch*, S. 409–445, hier S. 412–424.

412 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 572.

413 Siehe zum Verhältnis von „zweistelligem Rousseauismus“ und „dreischrittiger Geschichtsphilosophie“ Zelle: „Ästhetische Erziehung“, S. 422ff., hier S. 422.

414 Alle Zitate Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 574.

aus reiner Naturbestimmung erfolge, nicht bescheiden könne, entzieht er sich der „Herrschaft einer blinden Notwendigkeit“⁴¹⁵ und veredelt alles, was unter ihr geschah, indem er, was er tut, nun der Bestimmung durch die praktische Vernunft unterstellt.

So holt er, auf eine künstliche Weise, in seiner Volljährigkeit seine Kindheit nach, bildet sich einen *Naturstand* in der Idee, der ihm zwar durch keine Erfahrung gegeben, aber durch seine Vernunftbestimmung notwendig gesetzt ist, leiht sich in diesem idealischen Stand einen Endzweck, den er in seinem wirklichen Naturstand nicht kannte, und eine Wahl, deren er damals nicht fähig war, und verfährt nun nicht anders, als ob er von vorn anfinde und den Stand der Unabhängigkeit aus heller Einsicht und freiem Entschluß mit dem Stand der Verträge vertauschte.⁴¹⁶

Der Mensch fährt also fort, zu tun, was er vorher auch schon getan hat. Nur tut er es nun im Bewusstsein, dass er tut, was er tut. Diesen als „physischen“ „wirklich[en]“ Menschen nimmt Schiller nun für alles, was folgt, zur Grundlage, um von ihm den Übergang zum bloß „*prob-lematisch*[en]“ „sittliche[n]“⁴¹⁷ zu beschreiben und in Kraft zu setzen.

Es würde für die hier verfolgten Erkenntnisinteressen zu weit führen, Schillers Argumentationsgang in sämtlichen Verästelungen nachzuzeichnen. Ein weiterer Dreischritt allerdings ist zum Verständnis der transzendentalen Ästhetik, für die Schiller sich schließlich entscheidet, notwendig: Aus der Differenz des physisch-sinnlichen zum Vernunftmenschen entfaltet Schiller *erstens* den Widerstreit zwischen dem menschlichen Empfindungsvermögen und der Bestimmung des Menschen durch Vernunft. *Zweitens* führt er in den immer wieder zitierten kulturkritischen Passagen der *Briefe* vor, inwieweit die Ausdifferenzierungen der Moderne die Differenz zwischen Natur und

415 Alle Zitate Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 574.

416 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 574, Hervorhebung im Original, M.P. Noch deutlicher wird Schiller in der folgenden Passage: „Dieser Zustand roher Natur läßt sich freilich, so wie er hier geschildert wird, bei keinem bestimmten Volk und Zeitalter nachweisen; er ist bloß Idee, aber eine Idee, mit der die Erfahrung in einzelnen Zügen aufs genaueste zusammenstimmt“, ebd., S. 647.

417 Alle Zitate Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 575, Hervorhebungen im Original, M.P.

Vernunft noch verstärken. *Drittens* folgert er aus seiner Zeitdiagnose, wonach die Epoche der Kunst nicht günstig sei, dass diese sich überzeitlichen Gesetzen verschreiben müsse – damit schafft er die Voraussetzungen für die Untersuchung jener transzendentalen Ästhetik, in der Schiller die Kunst als notwendige Bestimmung des Menschen ansieht, der sich durch die Kunst und eben nur durch sie seinem Ideal entgegenbewegt⁴¹⁸.

Zum *ersten* Punkt: Schiller beginnt damit, seine Ausgangsdifferenz des physischen zum sittlichen Menschen weiter zu entfalten. Während jener zwar bereits reflexiv agiere, aber dennoch bloß Kräften und nicht dem moralischen Gesetz unterworfen bleibe, handelt nur dieser rein aus Freiheit. Der physische Mensch ist seiner Kräfte nicht mächtig, läuft laut Schiller vielmehr Gefahr, diese gegen die Gesellschaft zu wenden, in der er lebt. Der sittliche Mensch dagegen bleibt jedem staatlichen Einfluss insoweit entzogen, als seine Moralität „*nie erscheint*“⁴¹⁹ und mit ihr deshalb nicht zuverlässig zu rechnen ist. Zum Problem für den erstrebten Vernunftstaat wird damit nicht nur der unbeherrschte physische Mensch, sondern zugleich dieser Staat selbst, und zwar insofern, als er ein Ideal bildet, von dem es sinnliche Gewissheit jedenfalls nie wird geben können. Dazukommt, dass sich der Künstler, um den physischen zum sittlichen Menschen und damit den Natur- zum Vernunftstaat zu bilden, an jeweils beiden Instanzen gleichermaßen auszurichten hat. Denn weder darf der physische Mensch im Übergang zum Vernunftmenschen aufhören zu existieren, noch darf währenddessen das Vernunftideal verloren gehen. Und gleiches gilt auf der allgemeinen Ebene der verschiedenen Staatsformen, deren natürliche in die ideale übergehen soll. Zwar wäre der Vernunftbestimmung des

418 Treffend resümiert Koopmann: „Geschichtsphilosophie“, S. 23: „Schiller schreibt jetzt [...] dem Schönen die Rolle zu, die früher, in der Zeit einer teleologisch orientierten Geschichtsbetrachtung, der Aufklärung zugekommen war. Damit wird die Kunst sogar zum politischen Heilmittel erklärt, da sie allein leisten kann, was der Vernunft nicht mehr möglich ist: die Welt der Moderne aus ihrem Antagonismus zu befreien. Die griechische Kunst wird zum Ideal, ist nicht mehr Produkt einer frühen Kulturepoche. Der Preis freilich ist hoch: Schiller nimmt Abstand von der historiographisch überlieferten Geschichte und skizziert eine Welt, die sich in Wirklichkeit nie so dargeboten hat.“

419 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 575, Hervorhebungen im Original, M. P.

Menschen bereits Genüge getan, wenn die physischen Menschen im Vernunftstaat ‚aufgehoben‘⁴²⁰ würden. Doch gilt es laut Schiller, dem Individuum dadurch gerecht zu werden, dass man seinen mannigfaltigen Empfindungen eine Stimme verleiht:

Nun lassen sich aber zwei verschiedene Arten denken, wie der Mensch in der Zeit mit dem Menschen in der Idee zusammentreffen, mithin ebenso viele, wie der Staat in den Individuen sich behaupten kann: entweder dadurch, daß der reine Mensch den empirischen unterdrückt, daß der Staat die Individuen aufhebt; oder dadurch, daß das Individuum Staat *wird*, daß der Mensch in der Zeit zum Menschen in der Idee sich *veredelt*. Zwar in der einseitigen moralischen Schätzung fällt dieser Unterschied hinweg; denn die Vernunft ist befriedigt, wenn ihr Gesetz nur ohne Bedingung gilt: aber in der vollständigen anthropologischen Schätzung, wo mit der Form auch der Inhalt zählt und die lebendige Empfindung zugleich eine Stimme hat, wird derselbe desto mehr in Betrachtung kommen. Einheit fodert zwar die Vernunft, die Natur aber Mannigfaltigkeit, und von beiden Legislationen wird der Mensch in Anspruch genommen. Das Gesetz der erstern ist ihm durch ein unbestechliches Bewußtsein, das Gesetz der andern durch ein unvertilgbares Gefühl eingepägt.⁴²¹

Auf zwei Arten kann der Mensch im Staat seiner idealen Bestimmung verlustig gehen⁴²²: Wenn seine Grundsätze von seinen Gefühlen beherrscht werden, dann wird er zum Wilden. Oder wenn umgekehrt jene auf diese destruktiv einwirken; dann nämlich wird er zum Barbaren. Beides vermeidend, hätte sich laut Schiller der Mensch in der „*Totalität*“ des Charakters⁴²³ auszubilden, um den Sprung in den Staat der Freiheit zu bewältigen.

Die genannte Differenzierung zwischen dem Wilden und dem Barbaren ermöglicht es Schiller *zweitens*, eine Kulturkritik⁴²⁴ zu entfalten,

420 Siehe Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 577.

421 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 577, Hervorhebungen im Original, M.P.

422 Siehe Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 579.

423 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 579, Hervorhebung im Original, M.P.

424 Siehe dazu Bollenbeck: *Kulturkritik*, S. 76–110, hier insbes. S. 84–101.

die ihre Tiefenschärfe aus dem nicht realisierten Ideal eines Staates ästhetisch gebildeter Individuen erhält, die ihre Natur nicht verleugnen und sich so an ihrer Vernunftbestimmung ausrichten, dass weder die Gattung durch die Macht der Natur gefährdet, noch die Individuen durch die Maßlosigkeit der Vernunft in ihrer Existenz bedroht würden. Seine Gegenwart sieht Schiller von dieser Vision weit entfernt. Das Wilde und das Barbarische nämlich seien in seiner Epoche gar gleichzeitig vorzufinden⁴²⁵. Während in den ungebildeten Klassen „rohe gesetzlose Triebe“ zur „Verwilderung“ der Massen führen, die „mit unlenksamer Wut zu ihrer tierischen Befriedigung eilen“, sind die „zivilisierten Klassen“ von einem Zustand der „Erschlaffung“ gezeichnet. Letzteren verurteilt Schiller schärfer als die Verwilderung, da in ihr das Herz noch immer „sympathetisch“ schlage, wohingegen die Erschlafften zwar ein System raffiniertester Geselligkeit pflegen, das allerdings von Egoismus durchdrungen sei, „ohne ein geselliges Herz mit herauszubringen“⁴²⁶, und dies sei letztlich barbarisch⁴²⁷.

Diese dem fünften der *Briefe* entnommenen Zitate münden im vielzitierten sechsten Brief in eine kulturkritische Diagnose der Moderne, die ihre geschichtsphilosophische Spannung⁴²⁸ daraus bezieht, wie Schiller die Begriffe des Individuums und der Gattung historisch variabel ins Verhältnis setzt. Während bei den von ihm idealisierten Griechen vormals die Kräfte der Gattung noch in jedem Individuum wirkten und nicht zerstückelt, sondern nur in „veränderten Mischungen“⁴²⁹ auftraten, muss man in der Moderne „von Individuum zu Individuum herumfragen [...], um die Totalität der Gattung zusammenzulesen“⁴³⁰. Dadurch seien die Griechen den Menschen der Moderne in jedem einzelnen Individuum grenzenlos überlegen, wohingegen die Moder-

425 Siehe hierzu und zum Folgenden Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 580f.

426 Alle Zitate Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 580–581.

427 Die an solchen Stellen immer wieder durchscheinende Nähe von Schillers Argumentation zu Denkfiguren Jean-Jacques Rousseaus betont der Artikel von Zelle: „Ästhetische Erziehung“, S. 418–424. Schiller sei allerdings immer beides: „entschiedener Rousseau-Parteigänger und energischer Rousseau-Kritiker“, ebd., S. 423.

428 Vgl. zum Verhältnis von Kulturkritik und Geschichtsphilosophie in dieser Abhandlung den bereits mehrfach erwähnten Artikel von Zelle: „Ästhetische Erziehung“, S. 420ff.

429 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 582.

430 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 582.

nen gegen die Griechen im Hinblick auf den Fortschritt im Vorteil seien, den die Gattung durch die Differenzierung der Kräfte gemacht hat⁴³¹. Woran aber liegt es, dass die modernen Individuen gegenüber den Griechen einzeln nicht mehr als repräsentativ für die Gattung auftreten können? Wodurch begründet sich dieser Nachteil, dem ja immerhin der „Vorteil der Gattung“⁴³² widerstreitet?

Die Kultur selbst war es, welche der neuern Menschheit diese Wunde schlug. Sobald auf der einen Seite die erweiterte Erfahrung und das bestimmtere Denken eine schärfere Scheidung der Wissenschaften, auf der andern das verwickeltere Uhrwerk der Staaten eine strengere Absonderung der Stände und Geschäfte notwendig machte, so zerriß auch der innere Bund der menschlichen Natur, und ein verderblicher Streit entzweite ihre harmonischen Kräfte. Der intuitive und der spekulative Verstand verteilten sich jetzt feindlich gesinnt auf ihren verschiedenen Feldern, deren Grenzen sie jetzt anfangen mit Mißtrauen und Eifersucht zu bewachen, und mit der Sphäre, auf die man seine Wirksamkeit einschränkt, hat man sich auch in sich selbst einen Herrn gegeben, der nicht selten mit Unterdrückung der übrigen Anlagen zu endigen pflegt. Indem hier die luxurierende Einbildungskraft die mühsamen Pflanzungen des Verstandes verwüestet, verzehrt dort der Abstraktionsgeist das Feuer, an dem das Herz sich hätte wärmen und die Phantasie sich entzünden sollen.⁴³³

Die Ausdifferenzierungen der Moderne betreffen nicht nur die Gesellschaft im Ganzen. Die Spezialisierungen innerhalb der Wissenschaften sowie die komplexer werdende zeitliche Organisation der Staaten bringen es mit sich, dass die harmonische Natur des Menschen sich intern spaltet. Charakteristisch für Schillers Beschreibungen der daraus erwachsenden inneren Widersprüche des Menschen ist es, dass er sich auch weiterhin im Rahmen grundlegender Unterscheidungen

431 Vgl. dagegen das Deutungsmuster der hegelianischen Tradition, die weniger Schillers dialektisch operierende Kulturkritik akzentuiert als deren Scheitern, in dieser Dialektik die Einheit der Vernunft zu erfassen, siehe Rohrmoser: „Versöhnung“, S. 352ff.

432 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 583.

433 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 583.

bewegt, die einerseits Kantische Begriffe anklingen lassen, andererseits so bereits in den *Kallias*-Briefen wirksam waren und ebenso die Abhandlung *Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen* prägten. Nicht nur wird der singularisch differenzierte intuitive und der spekulative Verstand von Schiller am Ende dieses Zitats in der Differenz von Phantasie und Einbildungskraft zum kalten Abstraktionsgeist neu hervorgekehrt. Auch waren die Verwüstungen einer ungebändigt tobenden Einbildungskraft bereits in der zuletzt genannten Schrift als für die Verstandesbildung verderblich gekennzeichnet worden⁴³⁴.

Deutlicher noch Kantisch gefärbt⁴³⁵ zeigen sich Schillers Erörterungen im folgenden Zitat, einer der wenigen Passagen, in der ausdrücklich auch vom Gemeinsinn die Rede ist, der, sofern man ihn aus Kants *Kritik der Urteilskraft* herleitet⁴³⁶, allerdings in vergleichsweise unkonventionellen Begriffen ausgelegt wird:

Die mannigfaltigen Anlagen im Menschen zu entwickeln, war kein anderes Mittel, als sie einander entgegensetzen. Dieser Antagonismus der Kräfte ist das große Instrument der Kultur, aber auch nur das Instrument; denn solange derselbe dauert, ist man erst auf dem Wege zu dieser. Dadurch allein, daß in dem Menschen einzelne Kräfte sich isolieren und einer ausschließenden Gesetzgebung anmaßen, geraten sie in Widerstreit mit der Wahrheit der Dinge und nötigen den Gemeinsinn, der sonst mit träger Genügsamkeit auf der äußern Erscheinung ruht, in

434 Siehe dazu den Abschnitt 3.1

435 Siehe dazu auch Lars Meier: „Kantische Grundsätze? Schillers Selbstinszenierung als Kant-Nachfolger in seinen Briefen ‚Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen‘“, in: Burtscher, Hien: *Schiller im philosophischen Kontext*, S. 50–63, hier insbes. S. 52–56, wo Meier Schiller bescheinigt, die Ästhetik in den Rang einer „Ersten Philosophie“ zu erheben, ebd., S. 52.

436 Eine Kantische Interpretation liegt an dieser Stelle zwar sehr nahe, alternative Herleitungen aber sind, wie immer und gerade bei Schiller, keineswegs auszuschließen: So verweist etwa Klaus Berghahn in seinem Kommentar zu den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* auf das griechische Verständnis des Gemeinsinns, nicht ohne allerdings den Bezug zu Kants Begriff an dieser Stelle für wahrscheinlicher zu halten, siehe Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Hg., komment. und mit einem Nachwort von Klaus Berghahn. Stuttgart: Reclam 2000, S. 220.

die Tiefen der Objekte zu dringen. Indem der reine Verstand eine Autorität in der Sinnenwelt usurpiert und der empirische beschäftigt ist, ihn den Bedingungen der Erfahrung zu unterwerfen, bilden beide Anlagen sich zu möglicher Reife aus und erschöpfen den ganzen Umfang ihrer Sphäre. Indem hier die Einbildungskraft durch ihre Willkür die Weltordnung aufzulösen wagt, nötigt sie dort die Vernunft, zu den obersten Quellen der Erkenntnis zu steigen und das Gesetz der Notwendigkeit gegen sie zu Hilfe zu rufen.⁴³⁷

Implizieren die sich entgegengesetzten Kräfte, von denen Schiller hier spricht, eine den Terminus der *Einbildungskraft* wörtlich nehmende Interpretation des von Kant generell nüchterner verwendeten Begriffs, so verrät der Gemeinsinn, wie Schiller ihn hier gebraucht, eine noch freiere Deutung, als sie sich in diesen Zeilen für die *Einbildungskraft* andeutet. Während bei Kant der Gemeinsinn noch als eine Art regulative Idee fungierte, unter deren Prämisse die Allgemeingültigkeit der subjektiven Geschmacksurteile zu gewährleisten war, scheint es im obigen Zitat beinahe, als würde Schiller in der Engführung der Begriffe der *Einbildungskraft* und des Gemeinsinns darlegen, wie Kants zwei Erkenntnisstämme (reine Verstandesbegriffe, reine Anschauungsformen für die Sinneseindrücke) sich ausdifferenzieren und „zu möglicher Reife“ gelangen konnten, indem sie selbständig ihre Sphäre erweitern und dabei zugleich gegeneinander spielen.

Am Gemeinsinn hatte sich bei Kant der Singular des allgemeinen Bewusstseins in den Plural individueller Kommunikationsteilnehmer geöffnet⁴³⁸. Damit war im Vermögen der Lust und Unlust des Subjekts die Problematik der Kommunikation und der Kommunikabilität erst virulent geworden, die für die ersten beiden *Kritiken* deswegen zu vernachlässigen war, weil die theoretischen Erkenntnisse der Vernunft ebenso als *objektiv* allgemein gelten konnten wie deren praktische Forderungen, insofern sie sich dem Kategorischen Imperativ unterwarfen. Wenn aber auch die *Kritik der Urteilskraft* mit dem Anspruch aufge-

437 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 586f.

438 Vgl. hierzu und zum Folgenden in der vorliegenden Untersuchung die S. 13ff. und 144ff.

treten war, zwischen den ersten beiden *Kritiken*, und damit zwischen dem Reich der Naturkausalität und dem der moralischen Freiheit, eine Brücke zu bilden, so war damit dennoch nicht geklärt, inwiefern diese Verbindung zwingend kommunikativ vonstattengehen sollte. Schiller dagegen verwendet den Terminus des Gemeinsinns hier in einer Weise, die nicht nur nahelegt, ihn als wichtige, wenn nicht ausschlaggebende Kraft in der kulturellen Entwicklung der Menschen zu verstehen. Der personifizierte Gemeinsinn erscheint an dieser Stelle geradezu als vernunftbegabter Mensch im Naturzustand, der vom Widerspiel seiner inneren Kräfte gezwungen wird, sein Vernunftvermögen soweit wie möglich zu entfalten. Inwieweit der Gemeinsinn in den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* auch in seiner kommunikationstheoretischen Dimension gebraucht wird, lässt sich an dieser Stelle noch nicht entscheiden.

Plausibilisieren aber lässt sich hier immerhin, dass der Begriff des Gemeinsinns ausgehend von Kants Terminologie genauer zu verstehen ist, und des Weiteren, dass er bei Schiller ein treibendes Moment auf dem Weg des Menschen in die Kultur der Moderne darstellt; einmal mehr erläutert Schiller kurz nach dem zuletzt gegebenen Langzitat den kulturellen Fortschritt, der sich aus der Individualisierung der Kräfte für die Gattung der Menschheit ergibt:

[A]usgemacht ist es, daß die menschliche Denkkraft niemals eine Analysis des Unendlichen oder eine Kritik der reinen Vernunft würde aufgestellt haben, wenn nicht in einzelnen dazu berufenen Subjekten die Vernunft sich vereinzelt, von allem Stoff gleichsam losgewunden und durch die angestrengteste Abstraktion ihren Blick ins Unbedingte bewaffnet hätte. Aber wird wohl ein solcher, in reinen Verstand und reine Anschauung gleichsam aufgelöster Geist dazu tüchtig sein, die strengen Fesseln der Logik mit dem freien Gange der Dichtungskraft zu vertauschen und die Individualität der Dinge mit treuem und keusem Sinn zu ergreifen?⁴³⁹

439 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 587.

Indem Schiller vom Fortschritt der Menschheit spricht, leitet er das Entstehen der *Kritik der reinen Vernunft* zwar nicht direkt vom aus seiner „Genügsamkeit“⁴⁴⁰ erweckten Gemeinsinn ab. Doch wäre diese *Kritik* laut Schiller jedenfalls unmöglich gewesen, hätte nicht die Individualisierung der Kräfte auch dazu geführt, dass sich das Vernunftvermögen des Menschen in einzelnen Subjekten gleichsam in größtmöglicher Weise konzentriert hätte. Genügsam ruhte der Gemeinsinn nach Schiller „auf den äußern Erscheinung[en]“, bevor er vom Widerstreit der im Menschen erwachenden antagonistischen Kräfte genötigt wurde, „in die Tiefen der Objekte zu dringen“⁴⁴¹. Damit legt Schiller die Deutung zumindest nahe, dass der personifizierte Gemeinsinn, als gemeinschaftlicher Sinn, welcher die Kommunikabilität der Geschmacksurteile garantiert, sich auf seinen Verstand besinnt und damit in sich die Grundlagen zu objektiven Erkenntnissen bildet, die als solche von vornherein allgemein mitteilbar wären. Welchen Status und welche Funktion Schiller dem Gemeinsinn allerdings in seiner Konzeption einer ästhetischen Erziehung des Menschen zumisst, muss vorerst noch offenbleiben. Ich komme später im vorliegenden Abschnitt auf diese – entscheidende – Frage zurück.

Erstens also hatte Schiller den Übergang vom Natur- zum Vernunftstaat geschildert, in dem der Mensch und die Menschen dadurch harmonisch miteinander lebten, dass in jedem Individuum das Vernunftvermögen der Gattung realisiert sowie in der Gattung Raum für die Empfindungen des Einzelnen vorhanden seien. *Zweitens* dann beschrieb Schiller, inwiefern dieser Übergang aufgrund des ihm gegenwärtigen Zustands der Kultur dringend zu erhoffen wäre, und zwar gerade weil dieser Zustand den Übergang als höchst unwahrscheinlich erscheinen ließ, zeigten sich doch die Natur- und die Vernunftbestimmung des Menschen in der Kultur geradezu als unvereinbar: Denn während die ungebildeten Klassen laut Schiller im Zustand der Verwilderung, also des Übergewichts der Naturanlagen, existierten, lebten die zivilisierten Klassen im Zustand der Erschlaffung, der bemerkenswerterweise nicht

⁴⁴⁰ Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 587.

⁴⁴¹ Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 587.

von einer Überbetonung der Vernunft abgeleitet wurde, sondern von verfeinerten Sitten des gesellschaftlichen Umgangs, die ein System des Egoismus' etablierten, ohne zugleich ein geselliges Herz hervorzubringen. *Drittens* nun stellt Schiller die Frage, woran es liegt, dass der von ihm avisierte freie politische Staat noch nicht existiert, in dem sowohl die Natur- als auch die Vernunftbestimmung des Menschen zum Wohl der Individuen und der Gattung realisiert sind. Zwar nimmt Schiller nicht an, dass dieser erstrebenswerte Staat vom Staat in seinem jetzigen Zustand hervorgebracht werden könnte, der doch für die von Schiller harsch kritisierten herrschenden Verhältnisse verantwortlich ist. Doch ist sich Schiller zumindest der Richtung sicher, in der eine Verbesserung der Verhältnisse zu suchen ist.

Angesichts dessen, dass die Epoche sowohl in theoretischer als auch in praktischer Hinsicht aufgeklärt sei⁴⁴², gelte es, die Erkenntnisse des Verstandes ebenso wie die moralischen Grundsätze dadurch wirksam werden zu lassen, dass man das Empfindungsvermögen des Menschen stimuliert, indem man an seine Triebstruktur rührt:

Die Vernunft hat geleistet, was sie leisten kann, wenn sie das Gesetz findet und aufstellt; vollstrecken muß es der mutige Wille und das lebendige Gefühl. Wenn die Wahrheit im Streit mit Kräften den Sieg erhalten soll, so muß sie selbst erst zur *Kraft* werden und zu ihrem Sachführer im Reich der Erscheinungen einen *Trieb* aufstellen; denn Triebe sind die einzigen bewegenden Kräfte in der empfindenden Welt. Hat sie bis jetzt ihre siegende Kraft noch so wenig bewiesen, so liegt dies nicht an dem Verstande, der sie nicht zu entschleiern wußte, sondern an dem Herzen, das sich ihr verschloß, und an dem Triebe, der nicht für sie handelte.⁴⁴³

In dieser Passage kündigt Schiller eben nicht nur für die Sachebene an, wie den von ihm beschriebenen Pervertierungen der modernen Kultur entgegengetreten werden kann. Im selben Atemzug konstatiert er, dass zur Unterstützung der Vernunftwahrheit ein Trieb *aufgestellt* werden

442 Siehe zur Begeisterung des frühen Schiller für die Aufklärung Koopmann: „Geschichtsphilosophie“, S. 11–17.

443 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 590f., Hervorhebungen im Original, M.P.

müsse. Damit richtet Schiller eine Forderung an die Vernunft, und zugleich formuliert er das Postulat einer performativen Wende für das eigene Schreiben⁴⁴⁴: Wie sich zeigen wird, läuft diese schließlich auf eine transzendente Triebtheorie zu, mittels derer Schiller den ganzen Menschen zu sich selbst zu bringen versucht.

Diese Deutung des obigen Zitats aus dem achten der *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* lässt sich noch vor Schillers explizit transzendentaler Wende schon dann ein Stück weit plausibilisieren, wenn man den neunten Brief darin miteinbezieht, in dem Schiller sich in einer emphatischen bis fundamentalistischen rhetorischen Geste an den Künstler wendet, den „jungen Freund der Wahrheit und Schönheit“⁴⁴⁵, dem Schiller zutraut, seinem Jahrhundert dadurch die Richtung zum Guten zu geben, dass er der „Ausbildung des Empfindungsvermögens“⁴⁴⁶ diene, indem er sich überzeitlichen ästhetischen Grundsätzen verschreibt, die ebenjene Ausbildung zum Ziel haben.

Der Künstler ist zwar der Sohn seiner Zeit, aber schlimm für ihn, wenn er zugleich ihr Zögling oder gar noch ihr Günstling ist. Eine wohlthätige Gottheit reiße den Säugling beizeiten von seiner Mutter Brust, nähre ihn mit der Milch eines bessern Alters und lasse ihn unter fernem griechischen Himmel zur Mündigkeit reifen. Wenn er dann Mann geworden ist, so kehre er, eine fremde Gestalt, in sein Jahrhundert zurück; aber nicht, um es mit seiner Erscheinung zu erfreuen, sondern furchtbar wie Agamemnons Sohn, um es zu reinigen. Den Stoff zwar wird er von der Gegen-

444 Dass Schiller in seinen *Briefen* dieses Postulat auch eingelöst hat, bekräftigt Sibylle Krämer: „Spielkonzept“, S. 160: „Der ‚Witz‘, aber auch die Schwierigkeit des Textes bestehen darin, dass Schiller im Umgang mit seinen Begriffen *methodologisch genau das vollzieht, was er als Inhalt seines Spielbegriffes sich auskristallisieren lässt*. Das rhetorische Verfahren des Textes – dessen signifikantes Merkmal der Chiasmus ist – bringt also seinen Gehalt zugleich zur Aufführung, macht ihn zum Stilmerkmal“, Hervorhebungen im Original, M. P.

445 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 595. Vgl. dazu Nethersole: „Triebe“, S. 172, der Schillers Spielbegriff auf Freuds Theorie der Kreativität bezieht, wie sie prominent in der Schrift *Der Dichter und das Phantasieren* dargelegt ist. Schillers Nähe zur Psychoanalyse erkundet darüber hinaus Liliane Weissberg: „Kindheit und Spiel: Freud, Winnicott, Schiller“, in: Alt, Lepper, Raulff: *Schiller, der Spieler*, S. 280–296.

446 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 592.

wart nehmen, aber die Form von einer edleren Zeit, ja jenseits aller Zeit, von der absoluten unwandelbaren Einheit seines Wesens entlehnen.⁴⁴⁷

Die künstlerische Orientierung an Prinzipien, die nicht Schillers Gegenwart entnommen sind, ist deswegen nötig, weil die Verhältnisse in der Kultur der Moderne diese Prinzipien nicht schon von selbst hervortreiben. Bereits an dieser Stelle führt Schiller eine für seine Spieltheorie grundlegende Differenzierung ein, indem er dem Spiel der Kunst den Ernst des Lebens gegenüberstellt. Der Künstler, der sich überzeitlichen Gesetzen verschreibe, solle das Ideal darstellen und zu ihm bilden, indem er es „in die Spiele seiner Einbildungskraft und in den Ernst seiner Taten“ „präge“⁴⁴⁸. Ohne Rücksicht auf die Urteile seiner Zeit habe der Künstler sich an ein Publikum zu wenden, das, bevor es zur Vernunft kommen kann, erst ästhetisch gebildet werden muss. Es ist bemerkenswert, dass Schiller das letzte Drittel des neunten Briefs als in eine unbestimmte Zukunft versetzte Rede an einen jungen Künstler in seine Argumentation einbettet⁴⁴⁹, dessen Prinzipien von den Verderbnissen seiner Zeit noch nicht beeinträchtigt worden sind und der sich deswegen noch als dazu berufen erkennen darf, die Menschen nach klassischen Mustern ästhetisch zu erziehen und dadurch moralisch zu bilden, wenn auch dieses Publikum dafür zunächst gar nicht empfänglich sein werde:

Der Ernst deiner Grundsätze wird sie von dir scheuchen, aber im Spiel ertragen sie sie noch; ihr Geschmack ist keuscher als ihr Herz, und hier mußt du den scheuen Flüchtling ergreifen. Ihre Maximen wirst du umsonst bestürmen, ihre Taten umsonst verdammen, aber an ihrem Müßiggange kannst du deine bildende Hand versuchen. Verjage die Willkür, die Frivolität, die Rohigkeit aus ihren Vergnügungen, so wirst du sie unvermerkt auch aus ihren Handlungen, endlich aus ihren Gesinnungen verbannen. Wo du sie findest, umgib sie mit edeln, mit großen, mit geistreichen Formen, schließe sie ringsum mit den Symbolen des Vor-

⁴⁴⁷ Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 593.

⁴⁴⁸ Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 594.

⁴⁴⁹ Siehe Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 595–596.

trefflichen ein, bis der Schein die Wirklichkeit und die Kunst die Natur überwindet.⁴⁵⁰

Bevor es allerdings soweit wäre, dass sich die Realität in dieser Form ästhetisiert vorfände, ist aber laut Schiller nicht nur noch ein weiter Weg zu gehen. Es erscheint sogar als höchst unwahrscheinlich, dass der Mensch überhaupt durch die Kunst erzogen werden könne. Die Erfahrung nämlich zeige, dass die Kunst immer gerade dann eine Blütezeit erlebte, wenn die politischen Verhältnisse sich in einer tiefgreifenden Krise befanden, einer Krise, die möglicherweise aus der erschlaffenden Wirkung der Künste erklärlich sei.

An dieser Stelle ist es, dass Schiller für sein Erziehungsprojekt einen „transzendente[n] Weg“⁴⁵¹ einschlägt, da die bisherigen historischen Erfahrungen, wie gerade dargelegt, nicht dazu geeignet sind, die Gangbarkeit von Schillers bislang verfolgtem Weg zu beweisen. In der Abstraktion untersucht Schiller nun, ob es einen „reine[n] *Vernunftbegriff* der Schönheit“⁴⁵² gebe, an dem sich vergangene Erfahrungen ausrichten und zukünftige Erfahrungen orientieren ließen. Auf der höchsten Ebene der Abstraktion findet Schiller im Menschen eine Differenz, die diesen in seinem Inneren spaltet in „etwas, das bleibt, und etwas, das sich unaufhörlich verändert“. Ersteres sei seine „*Person*“, letzteres sein jeweiliger „*Zustand*“⁴⁵³, und beide lassen sich niemals aufeinander fundieren:

Da in dem Menschen, als endlichem Wesen, Person und Zustand verschieden sind, so kann sich weder der Zustand auf die Person, noch die Person auf den Zustand gründen. Wäre das letztere, so müsste die Person sich verändern; wäre das erstere, so müsste der Zustand beharren; also in jedem Fall entweder die Persönlichkeit oder die Endlichkeit aufhören.

450 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 596.

451 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 600.

452 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 600, Hervorhebung im Original, M.P.

453 Alle Zitate Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 601, Hervorhebungen im Original, M.P. Siehe dazu philosophisch grundlegend die Arbeit von Emiliano Acosta: *Schiller versus Fichte. Schillers Begriff der Person in der Zeit und Fichtes Kategorie der Wechselbestimmung im Widerstreit*. Amsterdam, New York: Rodopi 2011.

Nicht weil wir denken, wollen, empfinden, sind wir; nicht weil wir sind, denken, wollen, empfinden wir. Wir sind, weil wir sind; wir empfinden, denken und wollen, weil außer uns noch etwas anderes ist.⁴⁵⁴

Zugleich bleiben beide Seiten der Differenz laut Schiller stets insofern aufeinander verwiesen, als die zu den wechselnden Zuständen führenden Wahrnehmungen der Formung durch das Erkenntnisvermögen der Person bedürfen, so wie umgekehrt die in sich ruhende Identität der Person die mit den Empfindungen gegebenen Differenzen ihrer Zustände benötigt, um sich in der Welt als Person kenntlich zu machen. Über den Menschen bemerkt Schiller:

Nur indem er sich verändert, *existiert* er; nur indem er unveränderlich bleibt, existiert *er*. Der Mensch, vorgestellt in seiner Vollendung, wäre demnach die beharrliche Einheit, die in den Fluten der Veränderung ewig dieselbe bleibt.⁴⁵⁵

Wäre der Mensch nur Person, bliebe er nichts als Form. Veränderte er sich ohne sein formbildendes Vermögen permanent nur in der zeitlichen Abfolge seiner wechselnden Zustände, verlöre er sich im Sinnlichen – wobei bereits Schiller darauf hinweist, dass eine solche reine Veränderlichkeit nicht anzunehmen sei, da die Veränderungen nicht allein aus sich selber fließen, muss sich doch *etwas* verändern, an dem sich die Veränderung als Differenzierung allererst zeigen kann; dass sich Veränderung verändere, wäre entweder eine Tautologie oder aber ein Widerspruch in sich.

Bevor Schiller diese innere Differenz des Menschen in seiner Triebtheorie weiter entfaltet, beschreibt er ein aus dieser Differenz folgendes Wechselspiel, dem sich der Mensch in seinem Leben zu stellen habe:

Hieraus [aus seiner inneren Differenz, M.P.] fließen nun zwei entgegengesetzte Anforderungen an den Menschen, die zwei Fundamentalgesetze

⁴⁵⁴ Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 601.

⁴⁵⁵ Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 602, Hervorhebungen im Original, M.P.

der sinnlich-vernünftigen Natur. Das erste dringt auf absolute *Realität*: er soll alles zur Welt machen, was bloß Form ist, und alle seine Anlagen zur Erscheinung bringen: das zweite dringt auf absolute *Formalität*: er soll alles in sich vertilgen, was bloß Welt ist, und Übereinstimmung in alle seine Veränderungen bringen; mit anderen Worten: er soll alles Innere veräußern und alles Äußere formen.⁴⁵⁶

Immer bezogen auf die zuletzt angedeutete Innen-Außen-Differenzierung⁴⁵⁷ erläutert Schiller im Folgenden zwei Triebe, die der Erfüllung der oben genannten Anforderungen im Menschen dienen⁴⁵⁸. Der sinnliche Trieb geht vom physischen Menschen aus und strebt danach, ihn dadurch zur Materie zu machen, dass er seine Zustände den Schranken der Zeit unterwirft und damit Empfindungen hervorbringt, die, so Schiller, nichts anderes seien als „bloß erfüllte[] Zeit“⁴⁵⁹. Diesen Trieb erläutert Schiller zunächst nur für sich. Denn um den physischen Menschen nicht nur zur Materie zu machen, sondern ihm auch Materie in Form von Wahrnehmungen „zu geben“⁴⁶⁰, braucht es bereits die Instanz der Person, die die Materie als das sich Verändernde von der Person selbst als dem dieser Materie gegenüber Identischen unterscheidet. An der Person zeigt sich mithin die Differenz der Identität der Person und der Differenz ihrer Empfindungszustände.

Während der sinnliche Trieb also in dieser Weise auf die Differenzierung des Menschen in der Zeit dringt, setzt der „*Formtrieb*“⁴⁶¹ diesem Wechsel der Zustände das Streben nach dem Erhalt der Einheit der Person entgegen. Es ist gerade ihre Einheit in der Zeit, die dieser Trieb verlangt. Anders als der sinnliche Trieb schränkt er nicht in Zeitabschnitte ein. Was auch immer dieser Trieb in einem solchen Abschnitt formt, formuliert den Anspruch, der Zeit enthoben zu sein und unveränderlich in alle Ewigkeit zu gelten. Der sinnliche Trieb, der „nur *Fälle*

456 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 603, Hervorhebungen im Original, M. P.

457 Siehe dazu auch Schillers Fußnote in Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 604f.

458 Siehe dazu Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 604ff.

459 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 604.

460 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 604.

461 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 605, Hervorhebung im Original, M. P.

macht⁴⁶², ist in Schillers Modell dem Individuellen zugeordnet, wohingegen aus dem Formtrieb, der „*Gesetze*“⁴⁶³ gibt, die Gattung spricht:

Wo [...] der Formtrieb die Herrschaft führt und das reine Objekt in uns handelt, da ist die höchste Erweiterung des Seins, da verschwinden alle Schranken, da hat sich der Mensch aus einer Größeneinheit, auf welche der dürftige Sinn ihn beschränkte, zu einer *Ideeneinheit* erhoben, die das ganze Reich der Erscheinungen unter sich faßt. Wir sind bei dieser Operation nicht mehr in der Zeit, sondern die Zeit ist in uns mit ihrer ganzen nie endenden Reihe. Wir sind nicht mehr Individuen, sondern Gattung; das Urteil aller Geister ist durch das unsrige ausgesprochen, die Wahl aller Herzen ist repräsentiert durch unsre Tat.⁴⁶⁴

Dennoch aber sind beide Triebe in Schillers Augen einander nicht entgegengesetzt, da sie sich nie gegenseitig zum Objekt nehmen. Der sinnliche Trieb will zwar Veränderung, aber er bezieht dies niemals auf die Identität der Person, und umgekehrt dringt der Formtrieb zwar auf Einheitlichkeit, doch fordert er diese nicht von den Zuständen. Beide Triebe

sind einander also von Natur nicht entgegengesetzt, und wenn sie dessen ungeachtet so erscheinen, so sind sie es erst geworden durch eine freie Übertretung der Natur, indem sie sich selbst mißverstehen und ihre Sphären verwirren. Über diese zu wachen und einem jeden dieser beiden Triebe seine Grenzen zu sichern, ist die Aufgabe der *Kultur*, die also beiden eine gleiche Gerechtigkeit schuldig ist und nicht bloß den vernünftigen Trieb gegen den sinnlichen, sondern auch diesen gegen jenen zu behaupten hat. Ihr Geschäft ist also doppelt: *erstlich*: die Sinnlichkeit gegen die Eingriffe der Freiheit zu verwahren: *zweitens*: die Persönlichkeit gegen die Macht der Empfindungen sicherzustellen. Jenes erreicht sie durch Ausbildung des Gefühlsvermögens, dieses durch Ausbildung des Vernunftvermögens.⁴⁶⁵

462 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 605, Hervorhebung im Original, M.P.

463 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 605, Hervorhebung im Original, M.P.

464 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 606, Hervorhebung im Original, M.P.

465 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 607f., Hervorhebungen im Original, M.P.

Ersteres bedeutet, durch den sinnlichen Trieb die Empfänglichkeit des Menschen für die Wahrnehmungseindrücke bis aufs Äußerste auszuweiten, indem er in möglichst vielfältiger Weise mit Welt in Berührung kommt und damit seine Extensität entwickelt. Letzteres impliziert im Gegenteil, die Vernunft dergestalt aktiv werden zu lassen, dass die Intensität der Person den ständig wechselnden Empfindungen widersteht. Beide Triebe sind dabei insofern aufeinander verwiesen, als sie zwar antagonistisch gegeneinander spielen, allerdings dergestalt, dass sie einander wechselseitig so untergeordnet sind, dass nicht der eine Trieb auf das Objekt des anderen dringe; damit sind sie einander zugleich nebengeordnet, da beide, indem sie sich je auf ihr Gebiet zu beschränken haben, auf das Wirken des jeweils anderen dort angewiesen sind, wo sie selbst sich nicht entfalten dürfen.

Verhindert werden muss, dass sich die Triebe auf den Gegenstand des jeweils anderen beziehen. Denn dann würden sie wechselseitig ihren Zielen widerstreiten: Der sinnliche Trieb würde die Identität der Person untergraben und der Formtrieb die Mannigfaltigkeit der Empfindungen verhindern, durch die sich die Person Welt erst aneignet. Indem aber die Triebe sich auf ihre ihnen zugewiesene Funktion beschränken, ist das Ideal der Menschheit noch nicht notwendigerweise auch erreicht. Dieses nämlich bestünde laut Schiller darin, *tatsächlich* die Erfahrung zu machen, dass beide Triebe parallel für sich und füreinander und darin für den ganzen Menschen arbeiten, ohne dass anders der eine den anderen in seinen Wirkungen einschränkte. Die Herausforderung, der sich Schiller damit gegenüberstellt, hat er folgendermaßen formuliert:

Vorausgesetzt, daß Fälle dieser Art in der Erfahrung vorkommen können, so würden sie einen neuen Trieb in ihm [dem Menschen, M.P.] aufwecken, der eben darum, weil die beiden andern in ihm zusammenwirken, einem jeden derselben, einzeln betrachtet, entgegengesetzt sein und mit Recht für einen neuen Trieb gelten würde. Der sinnliche Trieb will, daß Veränderung sei, daß die Zeit einen Inhalt habe; der Formtrieb will, daß die Zeit aufgehoben, daß keine Veränderung sei. Derjenige Trieb also, in welchem beide verbunden wirken (es sei mir einstweilen, bis ich diese

Benennung gerechtfertigt haben werde, vergönnt, ihn *Spieltrieb* zu nennen), der Spieltrieb also würde dahin gerichtet sein, die *Zeit in der Zeit* aufzuheben, Werden mit absolutem Sein, Veränderung mit Identität zu vereinbaren.⁴⁶⁶

Der Spieltrieb ist mithin eine in ihrer Wichtigkeit kaum zu unterschätzende Vermittlungsinstanz⁴⁶⁷, deren Funktion von Schiller zunächst in zeitlicher Dimension genauer konturiert wird. Schillers griffige Definitionen der von ihm aufgestellten Triebe lauten wie folgt:

Der Gegenstand des sinnlichen Triebes, in einem allgemeinen Begriff ausgedrückt, heißt *Leben* in weitester Bedeutung; ein Begriff, der alles materiale Sein und alle unmittelbare Gegenwart in den Sinnen bedeutet. Der Gegenstand des Formtriebes, in einem allgemeinen Begriff ausgedrückt, heißt *Gestalt*, sowohl in uneigentlicher als in eigentlicher Bedeutung; ein Begriff, der alle formalen Beschaffenheiten der Dinge und alle Beziehungen derselben auf die Denkkräfte unter sich faßt. Der Gegenstand des Spieltriebes, in einem allgemeinen Schema vorgestellt, wird also *lebende Gestalt* heißen können; ein Begriff, der allen ästhetischen Beschaffenheiten der Erscheinungen und mit einem Worte dem, was man in weitester Bedeutung *Schönheit* nennt, zur Bezeichnung dient.⁴⁶⁸

Wichtig sind allerdings nicht allein die obigen Definitionen, in denen Schiller seiner Triebtheorie einmal mehr in einigen bündigen Formu-

⁴⁶⁶ Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 612f., Hervorhebungen im Original, M.P. Siehe dazu Wolfgang Janke: „Die Zeit in der Zeit aufheben. Der transzendente Weg in Schillers Philosophie der Schönheit, in: *Kant-Studien* 58.4 (1967), S. 433–457.

⁴⁶⁷ Mit Verweis auf die bereits erwähnte Untersuchung von Nethersole: „Triebe“ bringt Sibylle Krämer ein entscheidendes Merkmal von Schillers Spielkonzept auf den Punkt: „Für Schiller ist die differenzielle, die zwitterhaft-hybride Signatur ein Attribut, das auf den Menschen als Gattung zutrifft wie übrigens auch auf ihn – Schiller – persönlich. Sein Spielkonzept nun ist der Vorschlag, diese Differenz nicht etwa zu überwinden – denn sie ist für Schiller tatsächlich unüberwindbar –, wohl aber spielerisch das Gegenüber in ein Miteinander zu überführen [...], und zwar in der alltäglichen Lebenskunst ebenso wie in der außeralltäglichen ‚schönen‘ Kunst. In gewissem Sinne kann Schiller als ein ‚Denker der Differenz‘ gelten und das Spielkonzept ist das begriffliche Substrat, um die Dynamik dieser Differenz zu modellieren“, Krämer: „Spielkonzept“, S. 160.

⁴⁶⁸ Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 614, Hervorhebungen im Original, M.P.

lierungen Ausdruck verleiht. Für deren Verständnis ist die unmittelbar anschließende Passage gleich in mehrfacher Weise ausschlaggebend, unterstreicht sie doch den ausgesprochen heuristischen Charakter von Schillers Ausführungen; zudem lassen sie wie nebenbei innerhalb der spieltheoretischen Argumentation einen darstellungstheoretischen Zusammenhang⁴⁶⁹ anklingen, und nicht zuletzt weist Schiller darauf hin, dass die von ihm gegebenen Definitionen nur in ihrer wechselseitigen Bestimmung Gültigkeit beanspruchen dürfen:

Durch diese Erklärung, wenn es eine wäre, wird die Schönheit weder auf das ganze Gebiet des Lebendigen ausgedehnt, noch bloß in dieses Gebiet eingeschlossen. Ein Marmorblock, obgleich er leblos ist und bleibt, kann darum nichtsdestoweniger lebende Gestalt durch den Architekt und Bildhauer werden; ein Mensch, wiewohl er lebt und Gestalt hat, ist darum noch lange keine lebende Gestalt. Dazu gehört, daß seine Gestalt Leben und sein Leben Gestalt sei. Solange wir über seine Gestalt bloß denken, ist sie leblos, bloße Abstraktion; solange wir sein Leben bloß fühlen, ist es gestaltlos, bloße Impression. Nur indem seine Form in unsrer Empfindung lebt und sein Leben in unserm Verstande sich formt, ist er lebende Gestalt, und dies wird überall der Fall sein, wo wir ihn als schön beurteilen.⁴⁷⁰

Charakteristisch für die *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* ist es, wie Schiller zwischen heuristischer Zurückhaltung und starken Postulaten schwankt, mittels derer er seine ästhetische Theorie zu entfalten sucht. Hatte er oben noch offen gelassen, ob oder jedenfalls inwieweit seine die Schönheit betreffenden Definitionen tatsächlich als Erklärungen dienen können, behauptet er kurz danach, dass die Vernunft „aus transzendentalen Gründen“⁴⁷¹ einen Spieltrieb fordere, um den Begriff der Menschheit zu vollenden⁴⁷². Dies allerdings sollte durch den transzendentalen Weg, den Schiller ab dem elften seiner *Briefe* explizit einschlug, allererst bewiesen werden. Mag es auch plausibel sein, im Menschen die von Schiller veranschlagte abstrakteste

469 Vgl. dazu Zelle: „Darstellung“, S. 78–81.

470 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 614.

471 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 615.

472 Siehe Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 615.

Differenzierung zwischen Person und Zustand anzunehmen, so ist und bleibt es an dieser Stelle Schillers *Forderung*, dass diese beiden Seiten im Menschen, die deutlich genug mit dem zu harmonisierenden Vernunft- und dem Empfindungsvermögen assoziiert waren, miteinander in Einklang zu bringen seien. Die These, die zu beweisen wäre, wird von Schiller an dieser Stelle einfach wiederholt.

Dies legt es nahe, sich hinsichtlich Schillers Argumentation nicht seinen Postulaten, sondern der jenen gegenüber herrschenden Skepsis anzuschließen, um die Potenziale jener Argumentation auch jenseits der Frage weiter auszuloten, ob es Schiller geglückt sei, einen Begriff der Schönheit transzendental zu deduzieren⁴⁷³. Ohnehin hat er, wie bereits dargelegt, in seinem Begriff des Menschen ein Ideal gesehen, das als solches nur annäherungsweise realisierbar sei, wenn auch Schiller dieser Einschätzung immer wieder dann widerspricht, wenn die rhetorische Emphase nüchterneren Formulierungen den Boden entzieht. Dies gilt auch und gerade für die berühmt gewordene Definition des Menschen, wie Schiller sie aus dem Theorem des Spieltriebs abgeleitet hat:

Nun spricht aber die Vernunft: das Schöne soll nicht bloßes Leben und nicht bloße Gestalt, sondern lebende Gestalt, das ist, Schönheit sein; indem sie ja dem Menschen das doppelte Gesetz der absoluten Formalität und der absoluten Realität diktiert. Mithin tut sie auch den Ausspruch: der Mensch soll mit der Schönheit nur *spielen*, und er soll *nur mit der Schönheit* spielen. Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und *er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt*.⁴⁷⁴

Indem Schiller mehrfach verkündet, was die Vernunft sagt oder fordert, inszeniert er sich geradezu als einen ihrer Propheten. In gleichsam heiliger Emphase leiht Schiller in seinem Schreiben der Vernunft seine

473 Siehe dazu den Hinweis in Strube: „Schillers Kallias-Briefe“, S. 128f.

474 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 617f., Hervorhebungen im Original, M.P.

Stimme, deren Ausspruch Schiller, rhetorisch wirkungsvoll, als durch seine Definition des Menschen begründet herausstellt.

Bezieht man nun diese Definition auf Schillers Kulturkritik der Moderne, wie er sie insbesondere im sechsten der *Briefe* entfaltet hat, so zeigt sich der ganze Mensch als derjenige, in dem die von Schiller erörterten Widersprüche zwischen den Individuen und der Gattung aufgehoben sind. Schillers Rede vom spielend ganzen Menschen rührt nicht an den griechischen Menschen, in dem sich Individuum und Gattung problemlos miteinander vermittelten, sondern an den *individuellen* Menschen der Moderne, der in sich als Individuum nicht annähernd den Entwicklungsstand verzeichnen kann, den die Gattung errungen hat, indem sie ihre Kräfte in den Individuen aufspaltete. Zwar hatte Schiller in einem historischen Dreischritt vorgezeichnet, welchen Weg der Mensch vom Natur- über den ästhetischen hin zum Vernunftstaat zu nehmen hätte, um den beklagenswerten politischen Verhältnissen der Gegenwart zu entinnen. Doch hatte seine Diagnose der Moderne deutlich gemacht, dass von ihrer Kultur eine Ästhetisierung des Menschen, die zu dessen moralischer Freiheit führt, nicht zu erwarten sei, da diese Kultur den Menschen erfahrungsgemäß entweder verwildern oder aber erschlaffen lasse.

Deswegen hatte Schiller in seiner Argumentation einen transzendenten Weg eingeschlagen. Er war auf die grundlegende Unterscheidung zwischen den Begriffen der Person und des Zustands gestoßen und hatte diese Differenzierung in den Termini des Form- sowie des Stofftriebs weiter entfaltet, die im Spieltrieb zu vermitteln seien, um den Menschen zu seiner Ganzheit zu führen. Die Person und ihre Empfindungszustände sind allerdings nicht nur systematisch, sondern auch historisch differenziert:

Nun läßt sich wirklich, sowohl in der ganzen Gattung als in dem einzelnen Menschen, ein Moment aufzeigen, in welchem der Mensch noch nicht vollständig und einer von beiden Trieben ausschließend in ihm tätig ist. Wir wissen, daß er anfängt mit bloßem Leben, um zu endigen mit Form; daß er früher Individuum als Person ist, daß er von den Schran-

ken aus zur Unendlichkeit geht. Der sinnliche Trieb kommt also früher als der vernünftige zur Wirkung, weil die Empfindung dem Bewußtsein vorhergeht, und in dieser *Priorität* des sinnlichen Triebes finden wir den Aufschluß zu der ganzen Geschichte der menschlichen Freiheit.⁴⁷⁵

Schiller zufolge habe der Mensch von der ihn bestimmenden Macht der Natur, die sich im sinnlichen Trieb äußere, zur Macht der Vernunft überzugehen⁴⁷⁶. Dazu müsse die Macht der Empfindungen „vernichtet“⁴⁷⁷ werden, bevor die Vernunft in Kraft treten kann, wobei hinzuzufügen ist, dass Schiller sich an dieser Stelle weniger für die triadische Teleologie interessiert, die den Menschen von der Natur über das Ästhetische zur vernunftbestimmten Freiheit im Politischen führt; Schiller konzentriert sich im Folgenden vielmehr auf die Phase des Übergangs, die der Mensch zu durchlaufen habe, da die Wende vom Empfinden zum Denken nicht unvermittelt vonstattengehen könne.

Schiller beschreibt als diese Phase des Übergangs einen Zustand ästhetischer Freiheit⁴⁷⁸, in dem die Bestimmung durch die Natur ebenso aufgehoben, wie die Vernunftbestimmung noch nicht eingetreten ist⁴⁷⁹. Mit dem sinnlichen Trieb verbunden sind die aus rezeptiver Passivität des Empfindens erwachsenen Zustände, aus deren zeitlicher Beschränktheit sich der Mensch zu lösen hat, um in die Unendlichkeit des durch die Vernunft gegebenen Ideals hinüberzureichen. Bereits als Schiller beschrieben hatte, wie vom Natur- zum Vernunftstaat zu gelangen sei, hatte er allerdings die Herausforderung formuliert, die gleichermaßen für den Übergang vom physischen zum Vernunftmenschen zu bewältigen ist: Weder nämlich darf der physische Mensch in der Zeit aufhören, zu existieren, während er zur Vernunft kommen soll, noch darf der Naturmensch, während er noch existiert, seines Vernunftideals verlustig gehen. Für den und die Menschen legt Schiller diese Herausforderung, indem er sich auf Überlegungen aus

475 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 632, Hervorhebung im Original, M. P.

476 Siehe hierzu und zum Folgenden Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 632.

477 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 632.

478 Vgl. dazu Klaus Düsing: „Ethische und ästhetische Freiheit bei Kant und Schiller“, in: Romberg: *Schiller*, S. 73–89, hier insbes. S. 85.

479 Siehe dazu und zum Folgenden Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 633.

seiner Triebtheorie bezieht, an Zuständen der Bestimmung sowie der Bestimmbarkeit neu aus⁴⁸⁰: Den vom sinnlichen Trieb herrührenden Zuständen zeitlicher Beschränkung, die sich aus den wechselnden Empfindungen ergeben, kann sich der Mensch nicht dauerhaft überlassen, sonst gelangt er nie über seinen Zustand als Individuum hinaus zu seiner Person. Doch müssen die Empfindungen als Eindrücke der Realität bewahrt werden, da diese Bestimmungen den Menschen überhaupt erst mit der Realität verbinden, auf die er angewiesen ist, wenn er seine Natur nicht verlieren will.

Da diese Bestimmungen den Menschen aber zugleich auch in der Zeit begrenzen, müssen sie zugunsten einer Bestimmbarkeit aufgehoben werden, die es ihm ermöglicht, sich neu zu bestimmen, und zwar durch Vernunft und als Person. Ausgehend vom Zustand des Individuums formuliert Schiller präzisierend folgendermaßen:

Die Aufgabe ist also, die Determination des Zustandes zugleich zu vernichten und beizubehalten, welches nur auf die einzige Art möglich ist, daß man ihr *eine andere entgegensetzt*. Die Schalen einer Waage stehen gleich, wenn sie leer sind; sie stehen aber auch gleich, wenn sie gleiche Gewichte enthalten.⁴⁸¹

480 Siehe Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 626ff. Vgl. dazu in weiterer Perspektive die theoriegeschichtliche Einschätzung bei Dirk Baecker: *Form und Formen der Kommunikation*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, S. 12f.: „Es liegt dem alteuropäischen Denken näher, entweder mit dem Unbestimmten, aber Bestimmenden zu rechnen und daran theologische (und neuerdings: medientheoretische) Erwartungen zu knüpfen oder aber sich ausschließlich auf das Bestimmte zu stützen und dies für die Aufklärungspflicht der Wissenschaft zu halten. Mit dem Unbestimmten, aber Bestimmbaren zu rechnen, bringt demgegenüber einen Beobachter ins Spiel, den man sich entweder nicht vorstellen kann oder nicht vorstellen will, weil man nicht wüsste, wie man die Freiheit für das Erproben von Bestimmungsleistungen wieder einfangen kann, die man ihm zurechnen müsste. Mit dem Unbestimmten, aber Bestimmbaren zu rechnen, kommt jedoch einer soziologischen Theorie entgegen, die in der Lage sein will, die Ordnung des Sozialen nicht voraussetzen zu müssen, sondern für ein laufend neu auszuhandelndes, erstrittenes und verteidigtes Produkt der Auseinandersetzung um diese Ordnung halten zu dürfen.“

481 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 633, Hervorhebungen im Original, M. P.

Den Spieltrieb hatte Schiller in einer eigenartigen Logik des Sowohl-als-auch und des Weder-noch beschrieben, die einerseits statisch wirkt, andererseits aber bereits deutlich an strukturelle Momente der Dekonstruktion erinnert⁴⁸²; die auf unterschiedliche Art bestimmenden Wirkungen der Triebe bezeichnet Schiller in diesem Zusammenhang als Nötigungen – sei es durch die Gesetze der Natur oder aber der Vernunft:

Der Spieltrieb also, als in welchem beide [die beiden anderen Triebe, M. P.] verbunden wirken, wird das Gemüt zugleich moralisch und physisch nötigen; er wird also, weil er alle Zufälligkeit aufhebt, auch alle Nötigung aufheben und den Menschen sowohl physisch als moralisch in Freiheit setzen.⁴⁸³

Im Rückbezug auf diese Logik des Spieltriebs ruft Schiller nun eine mittlere Stimmung⁴⁸⁴ auf, in der sich die eigentümliche ästhetische Freiheit, die auch bereits im Spieltrieb herrschte, nicht nur vermittelnd kundtut, sondern temporalisiert. Wirken die Triebe in der obigen Definition des Spieltriebs noch so ausbalanciert, dass es scheinen konnte, als wäre der Spieltrieb im Moment seines Wirkens ganz auf Dauer gestellt, so zeigt sich spätestens an der Weise, wie Schiller die ästhetische Stimmung beschreibt, die darin wirkende Freiheit als Freiheit, sich gerade in der Zeit, die doch für die menschlichen Zustände beschränkend wirkt, so neu zu bestimmen, dass sich der Mensch einerseits zu seiner – zeitenthobenen – Moralität bestimmt, ohne dabei andererseits seine Naturanlagen zu unterdrücken. Im Gegensatz zur „Bestimmungslosigkeit aus Mangel“ an Sinneseindrücken, in der sich eine „leere Unendlichkeit“ äußert, zeigt sich die ästhetische Stimmung als „ästhetische Bestimmungsfreiheit“ und damit als „erfüllte Unendlichkeit“⁴⁸⁵.

482 Vgl. Menke: „Dekonstruktion“, S. 126, die von einer „Rhetorik des *Weder/Noch* und *zugleich: zugleich* und (*entweder*) *oder*“ spricht, Hervorhebungen im Original, M. P.

483 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 613.

484 Vgl. dazu die Fußnote 301 in der vorliegenden Untersuchung.

485 Alle Zitate Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 635, Hervorhebungen im Original, M. P.

Schiller erläutert dies, indem er dem Ästhetischen strikt jeden unmittelbaren Wert für die Erkenntnis und den Willen abstreitet: Die schöne Stimmung

findet keine einzige Wahrheit, hilft uns keine einzige Pflicht erfüllen und ist, mit einem Worte, gleich ungeschickt, den Charakter zu gründen und den Kopf aufzuklären.⁴⁸⁶

Entscheidend an der ästhetischen Stimmung sei allerdings, dass sie, „aus innerer unendlicher Fülle“ den Menschen zwar nicht in einen einzelnen konkreten Zustand versetzt, aber ihn kraft dieser Fülle dazu befähigt, sich nach der in ihm vereinigten Realität so zu bestimmen, wie er will. Ja Schiller geht noch weiter: Es sei dem Menschen „von Natur wegen“ seine „Freiheit, zu sein, was er sein soll, vollkommen zurückgegeben“⁴⁸⁷. Schiller resümiert dies wie folgt:

Eben dadurch aber ist etwas Unendliches erreicht. Denn sobald wir uns erinnern, daß ihm durch die einseitige Nötigung der Natur beim Empfinden und durch die ausschließende Gesetzgebung der Vernunft beim Denken gerade diese Freiheit entzogen wurde, so müssen wir das Vermögen, welches ihm in der ästhetischen Stimmung zurückgegeben wird, als die höchste aller Schenkungen, als die Schenkung der Menschheit betrachten. Freilich besitzt er diese Menschheit der Anlage nach schon vor jedem bestimmten Zustand, in den er kommen kann, aber der Tat nach verliert er sie mit jedem bestimmten Zustand, in den er kommt, und sie muß ihm, wenn er zu einem entgegengesetzten soll übergehen können, jedesmal aufs neue durch das ästhetische Leben zurückgegeben werden.⁴⁸⁸

Entscheidend ist nun dies: Indem Schiller darauf hinweist, dass dem einzelnen Menschen seine Anlage zur Menschheit, also seine moralische Persönlichkeit, nach jedem einzelnen bestimmten Zustand erneut erst zurückgegeben werden muss, dekonstruiert er den historischen Dreischritt, den man nach obigem Zitat nicht mehr als tri-

486 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 635.

487 Alle Zitate Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 635, Hervorhebungen im Original, M. P.

488 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 636.

adische Teleologie interpretieren kann, innerhalb derer der Mensch dereinst sein Ideal erfülle, wenn er sich seiner Vernunftbestimmung ergebe – und dabei zugleich nicht gegenüber seinen Empfindungen ertaube. Was Schiller hier zeigt, ist etwas anderes: Dieses von ihm avisierte Ideal der Menschheit lässt sich nicht einfach dergestalt als unerreichbar beschreiben, dass jeder einzelne, endliche Mensch sich ihm in der Zeit immer nur annähern könne. Indem Schiller sich auf die spezifische Zeitstruktur konzentriert, in der kraft des ästhetischen Lebens die Anlage zur Menschheit wiederhergestellt werden könne, fokussiert er eben nicht primär auf das ja schon per definitionem niemals zu realisierende *Ideal*. Vielmehr legt er offen, wie Zeit, gleichsam zwischen sinnlicher und ästhetischer Zeit oszillierend, den Menschen in seinen Zuständen bestimmt sowie damit einschränkt – und wie sie diese Beschränkungen kraft der unendlichen inneren Fülle des ästhetischen Lebens wieder behebt. Wenn demnach endlich Freiheit in Form von anthropologisch umfassender Selbstbestimmung möglich ist, dann genau aufgrund dieses grundlegenden oszillierenden Moments der Zeit, zu dem erst die Ästhetisierung des Menschen den Menschen führt.

Der spezifisch ästhetische Zustand zeichnet sich dadurch aus, dass er weder von der Sinnlichkeit trennt noch für die Vernunft gesetzgebend wirkt, da diese ja in praktischer Dimension per definitionem selbst das Gesetz gibt⁴⁸⁹. Indem man den Menschen ästhetisiert, befreit man ihn vielmehr von seiner durch den physischen Zustand verlorengegangenen Bestimmbarkeit. Die passive Bestimmung, die er in diesem Zustand trägt, besteht im ästhetischen aufgrund dessen innerer Fülle zugleich mit seiner aktiven Bestimmbarkeit. Ausgehend von letzterer wird es dem Menschen laut Schiller ein Leichtes, sich seiner Vernunftbestimmung gemäß zu verhalten, sei es in theoretischer oder aber in praktischer Hinsicht. Durch die „ästhetische Gemütsstimmung“ nämlich werde die „Selbsttätigkeit der Vernunft“ schon im Sinnlichen hergestellt, damit bleibt die „Macht der Empfindung“⁴⁹⁰ gewahrt und

489 Siehe hierzu und zum Folgenden Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 641.

490 Alle Zitate Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 642.

werde zugleich bereits gebrochen, sodass einerseits die Anlagen des Menschen nicht unterdrückt werden, ihm aber andererseits der Übergang zum vernünftigen Leben gebahnt ist, da der als aktiv bestimmte ästhetische Zustand bruchlos zur Aktivität der Vernunft hin leitet.

Erheblich schwieriger ist laut Schiller vom sinnlichen zum ästhetischen Zustand zu gelangen. Denn dazu müsse die Natur des Menschen erweitert werden. Während der ästhetisierte Mensch bereits frei von sinnlichen Antrieben und damit potenziell moralisch handelt, ist der sinnliche Mensch diesen Antrieben noch unterworfen; unmöglich wäre, so Schiller, der unmittelbare Sprung von der physischen Bestimmtheit zur moralischen Selbstbestimmung. Und eben deswegen sei es eine der „wichtigsten Aufgaben der Kultur“⁴⁹¹, den Menschen ästhetisch zu bilden: Nur durch diese Bildung ist die Kluft zwischen der sinnlichen Natur und der Vernunftbestimmung des Menschen zu überwinden.

Soll der Mensch in jedem einzelnen Fall das Vermögen besitzen, sein Urteil und seinen Willen zum Urteil der Gattung zu machen, soll er aus jedem beschränkten Dasein den Durchgang zu einem unendlichen finden, aus jedem abhängigen Zustande zur Selbständigkeit und Freiheit den Aufschwung nehmen können, so muß dafür gesorgt werden, daß er in keinem Momente bloß Individuum sei und bloß dem Naturgesetz diene. Soll er fähig und fertig sein, aus dem engen Kreis der Naturzwecke sich zu Vernunftzwecken zu erheben, so muß er sich schon *innerhalb der erstern* für die letztern geübt und schon seine physische Bestimmung mit einer gewissen Freiheit der Geister, d. i. nach Gesetzen der Schönheit, ausgeführt haben.⁴⁹²

Immerhin auffällig ist bereits an dieser Stelle, dass sich der im obigen Zitat formulierte Durchgang aus dem beschränkten zum unendlichen Dasein mit der Unterscheidung zwischen der Gattung und den Individuen überschneidet, einer Differenz also, die auch bereits Kants

491 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 643.

492 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 643, Hervorhebungen im Original, M. P.

Begriff des Gemeinsinns charakterisierte. Öffnete sich bei Kant durch das Geschmacksurteil das im Gefühl der Lust und Unlust gründende Bewusstsein in die Mehrzahl zumindest potenzieller individueller Kommunikationsteilnehmer, so geht es Schiller in der oben zitierten Passage zwar zunächst um den Übergang hin zu allgemeingültigen Erkenntnisurteilen oder aber zum allgemeinen Moralgesetz. Doch erinnert man sich an die weiter oben gegebene – vorsichtige – Auslegung der Art, wie Schiller dort schon den Begriff des Gemeinsinns verwendete, so ist es zumindest den Versuch wert, auch das zuletzt gegebene Zitat in kommunikationstheoretischer Perspektive zu beleuchten⁴⁹³.

Durch den Antagonismus der Kräfte, die sich in die Individuen aufspalteten, sah Schiller nicht nur die Gattung ihren Fortschritt tun, auch hatte er behauptet, dass durch diesen Antagonismus der Gemeinsinn genötigt werde, in die Tiefen der Objekte zu dringen und damit mindestens verstandesmäßig zu werden. Deutlich mit Bezug auf Kants Kritische Philosophie hatte Schiller meiner Deutung zufolge im Gemeinsinn ein treibendes Moment hin zur Kultur der Moderne ausgemacht, wenn auch die letztere durch die Ästhetisierung des Menschen den Weg zur Vernunft erst noch würde finden müssen.

Hier nun ist der Ort, diese Deutung weiterzuverfolgen und sie zurück zu beziehen auf die bereits erörterten von Schillers ästhetischen Schriften; des Weiteren erlaubt dies die Rückbindung an die im ersten Teil der vorliegenden Arbeit entwickelte Terminologie der Dekonstruktion. Dazu gehe ich in zwei Schritten vor: Zuerst zeige ich, wie Schiller die Notwendigkeit, den Menschen bereits im physischen Zustand für seine Vernunftbestimmung zu formen, am Begriff der Einbildungskraft erneut darlegt; der Terminus ist eng gekoppelt an den Zentralbegriff des Spiels. Diesen wiederaufnehmend interpretiere ich danach die Begriffe des Gemeinsinns und der schönen Mitteilung, wie Schiller sie, zugegeben eher nebenbei, in seinen *Briefen über die ästhetische*

493 Vgl. dazu grundsätzlich Plumpe: *Ästhetische Kommunikation*, S. 107–150, hier insbes. S. 125ff.

Erziehung des Menschen verwendet; zur Vervollständigung schließlich setze ich die hier ausgeführten Überlegungen in Bezug zu Derridas Begriff der *différance*.

Schiller hatte es verneint, dass auf den sinnlichen Zustand unmittelbar die Vernünftigkeit folgen könne. Damit bestreitet er allerdings nur das im Anschluss an den physischen Zustand realisierte Ideal der Vernunftbestimmung des Menschen, nicht aber die von ihm dargelegte Erfahrung, dass die Vernunft sich bereits im Naturzustand bemerkbar macht – wenn auch mit potenziell verheerenden Folgen. Ohne die ästhetische Bildung, deren Notwendigkeit sich erst in der Kultur der Moderne gänzlich zeigt, ist der Mensch laut Schiller nicht in der Lage, von seinem Individuum den Schritt zur Gattung zu tun und damit die praktische Vernunft für die sittliche Gemeinschaft wirksam werden zu lassen. Die Forderungen der Vernunft nach einer zeitenthobenen Moralität führen im physischen Leben dazu, dass der in der und durch die Zeit in seinen Empfindungszuständen beschränkte individuelle Mensch, von letzteren beherrscht, die Vernunft genau darauf bezieht, wovon er im Naturzustand ohnehin bereits als unfrei gezeichnet ist:

Auf den Flügeln der Einbildungskraft verläßt der Mensch die engen Schranken der Gegenwart, in welche die bloße Tierheit sich einschließt, um vorwärts nach einer unbeschränkten Zukunft zu streben; aber indem vor seiner schwindelnden *Imagination* das Unendliche aufgeht, hat sein Herz noch nicht aufgehört, im Einzelnen zu leben und dem Augenblick zu dienen. Mitten in seiner Tierheit überrascht ihn der Trieb zum Absoluten – und da in diesem dumpfen Zustande alle seine Bestrebungen bloß auf das Materielle und Zeitliche gehen und bloß auf sein Individuum sich begrenzen, so wird er durch jene Foderung bloß veranlaßt, sein Individuum, anstatt von demselben zu abstrahieren, ins Endlose auszudehnen, anstatt nach Form nach einem unversiegenden Stoff, anstatt nach dem Unveränderlichen nach einer ewig dauernden Veränderung und nach einer absoluten Versicherung seines zeitlichen Daseins zu streben.⁴⁹⁴

494 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 648, Hervorhebung im Original, M. P.

Hatte Schiller im neunten der *Briefe* dem „jungen Freund der Wahrheit und Schönheit“⁴⁹⁵ mitgeteilt, er solle ästhetische Formen schaffen in „Spiele[n] [...] [der] Einbildungskraft“⁴⁹⁶, um seiner Zeit den Weg zur Vernunft zu weisen, so zeigt sich im obigen Langzitat die Funktion der Einbildungskraft als anthropologischer Gattungsbegriff. Im neunten Brief hatten die Spiele der Einbildungskraft noch ihren Gegenbegriff im „Ernst“ der „Taten“⁴⁹⁷ und „Grundsätze“⁴⁹⁸ des jungen Dichters. Im 24. Brief konturiert Schiller die Einbildungskraft als assoziative Kraft, die nach Art des Stofftriebes formlos nach sinnlichen Anschauungen strebt, ja giert. Eben deswegen ist es laut Schiller unmöglich, dass der Mensch vom physischen direkt in den Zustand der Vernünftigkeit findet.

Doch nicht nur, dass Schiller auf den ästhetischen Zustand baut, der den Menschen mit einer gewissen Leichtigkeit vernünftig machen soll. Auch erklärt er dagegen den Übergang vom sinnlichen zum ästhetischen Zustand als schwierig, wenn nicht unwahrscheinlich: Ebenso nämlich, wie der „Sprung“ von der Sinnlichkeit zur Vernunft „nicht in der menschlichen Natur“⁴⁹⁹ liege, müsse die „ästhetische Stimmung des Gemüts“, als die Schiller zuvor den ästhetischen Zustand erläutert hatte, ein „Geschenk der Natur“ sein, das in der „Gunst der Zufälle“⁵⁰⁰ gründet. Den plötzlichen Moment des Übergangs beschreibt Schiller, was im Gefolge seines Theorems des Spieltriebs nicht weiter überraschen kann, im Zusammenhang mit einem allerdings in sich differenzierten Begriff des Spiels:

495 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 595.

496 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 594. Siehe bereits an dieser Stelle die m.E. überzeugende Schlussfolgerung in Nethersole: „Triebe“, S. 178: „Aus Kants und Schillers Spiel der Einbildungskraft, aus dem ästhetischen Spiel ist also ein Sprachspiel geworden, das die Trennung zwischen sprachlichen und außersprachlichen Bereichen aufhebt, auf die eine Abbildtheorie der Sprache besteht. So sind für den späten Wittgenstein Sprachspiele Ausdruck einer allgemeinen ‚Lebensform‘; für Derrida ist das zu affirmierende denkerische Spiel mit – meist philosophischen – Sprachkonstruktionen, die vermeintlich als Wahrheit tradiert worden sind, ein Versuch, einmal die instrumentelle Vernunft und besonders ihre gegenwärtige Kommunikationsgläubigkeit subversiv zu unterlaufen.“

497 Beide Zitate Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 594.

498 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 596.

499 Beide Zitate Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 653.

500 Alle Zitate Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 655.

Von diesem Spiel *der freien Ideenfolge*, welches noch ganz materieller Art ist und aus bloßen Naturgesetzen sich erklärt, macht endlich die Einbildungskraft in dem Versuch *einer freien Form* den Sprung zum ästhetischen Spiele. Einen Sprung muß man es nennen, weil sich eine ganz neue Kraft hier in Handlung setzt; denn hier zum erstenmal mischt sich der gesetzgebende Geist in die Handlungen eines blinden Instinktes, unterwirft das willkürliche Verfahren der Einbildungskraft seiner unveränderlichen ewigen Einheit, legt seine Selbständigkeit in das Wandelbare und seine Unendlichkeit in das Sinnliche.⁵⁰¹

Sofern die Einbildungskraft nicht mehr „mit strengen Fesseln an das Wirkliche gebunden“⁵⁰² ist, da die physischen Bedürfnisse des Menschen gestillt sind, wird diese Kraft dazu fähig, vom sinnlichen ins ästhetische Spiel zu wechseln. Dieses hat Schiller anhand einer Differenzierung der menschlichen Sinnesleistungen spezifiziert und als Spieltrieb erneut wiederaufgegriffen. Dabei bezieht Schiller Auge und Ohr auf den Formtrieb, das haptische Vermögen des Menschen dagegen auf den Stofftrieb:

Was wir durch das Auge *sehen*, ist von dem verschieden, was wir *empfinden*; denn der Verstand springt über das Licht hinaus zu den Gegenständen. Der Gegenstand des Takts ist eine Gewalt, die wir erleiden; der Gegenstand des Auges und des Ohrs ist eine Form, die wir erzeugen. Solange der Mensch noch ein Wilder ist, genießt er bloß mit den Sinnen des Gefühls, denen die Sinne des Scheins in dieser Periode bloß dienen. Er erhebt sich entweder gar nicht zum Sehen, oder er befriedigt sich doch nicht mit demselben. Sobald er anfängt, mit dem Auge zu genießen, und das Sehen für ihn einen selbständigen Wert erlangt, so ist er auch schon ästhetisch frei, und der Spieltrieb hat sich entfaltet.⁵⁰³

Doch inwiefern lässt sich die Konzeption des Spieltriebs nun im Lichte von Derridas Begriff der *différance* neu konturieren? – Wie diese weder als aktiv noch als passiv und dabei zugleich als aktiv und passiv

501 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 664, Hervorhebungen im Original, M. P.

502 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 656.

503 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 657, Hervorhebungen im Original, M. P.

bestimmt worden war, zeigte sich, wie erinnerlich, auch der Spieltrieb als von dieser Logik des Weder-noch sowie des Sowohl-als-auch gekennzeichnet. Während die *différance* sich zunächst auf die innere Spaltung der Subjektivität bezog, durch die sich das Subjekt auf andere Subjekte hin öffnete und so, überlebend, weder mit sich selbst noch mit Anderen verschmolz, hat der Spieltrieb bei Schiller allererst die Funktion, zwischen Form- und Stofftrieb zu vermitteln, indem er beide insofern differenziert, als sie durch sein Wirken in ihren jeweiligen Grenzen gehalten werden und dabei gleichermaßen die Aktivität des Formtriebs sowie die Passivität des Stofftriebs gewahrt bleiben. Die *différance* des Spieltriebs besteht demnach darin, die Verschmelzung der im Menschen heimischen Instanzen der Person und ihrer Zustände zu verhindern und genau dadurch die Ganzheit des Menschen zu ermöglichen; exakt dies wiederum ist in der etymologisch herzuleitenden Bedeutung des Derridaschen Begriffs gegeben: Differenzierung sowie Aufschub, sogar *unendlicher* Aufschub.

Indem Schiller den Spieltrieb aufstellt, pflöpft er die *différance* des ästhetischen Spiels auf die *différance* der Einbildungskraft, durch die sich der Mensch in deren rein sinnlich-materiellem Spiel dadurch selbst zu verlieren droht, dass die so fungierende Einbildungskraft die allein von der Vernünftigkeit der Person zu garantierende Einheit des Menschen untergräbt. Indem die Einbildungskraft den „Sprung zum ästhetischen Spiel[]“⁵⁰⁴ wagt, hat sie alleine die Chance, den Menschen zur Vernunft zu führen, nicht allerdings zur differenzlosen Einheit mit sich selbst! Denn im Sprung zum ästhetischen Spiel substituiert sich bloß eine spezifische Form der *différance* einer anderen: Begreift man nämlich, wie oben geschehen, das materielle Spiel der menschlichen Einbildungskraft als Effekt ebenjener *différance*, deren differenzierender, unendlicher Aufschub die Vernünftigkeit des Menschen gerade verhindert, so lässt sich darüber hinaus aufweisen, dass Schiller die menschliche Vernunftbestimmung dadurch zu retten versucht, dass er der *différance* eine neue Funktion zuteilt. Erzeugte sie im materiellen Spiel der Einbildungskraft noch eine Differenz im Menschen,

⁵⁰⁴ Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 664.

die ihn in den ständig wechselnden Beschränkungen der sinnlichen Zeit unendlich von sich zu entfernen drohte, so stabilisiert die *différance* des ästhetischen Spiels die genannte Differenz, indem sie ihre konstitutive Funktion für die in sich zwischen der Person und den Zuständen gespaltene Natur des Menschen hervorkehrt. In den Begriffen der Triebtheorie lässt sich dies so resümieren, dass die *différance* den gleichsam entfesselten Stofftrieb mit seinem Gegenspieler, dem Formtrieb konfrontiert, und zwar dergestalt, dass beide Triebe im Spiel ihre Grenzen wahren, indem sie ihre Funktion ausschließlich auf dem ihnen zustehenden Gebiet erfüllen⁵⁰⁵.

Erinnert man sich nun an die Deutung, die Derridas dekonstruktiver Terminologie im zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit gegeben worden ist, so lassen sich die Wirkungen der *différance* sogar noch weiter entfalten. War dort die These gewesen, dass Derridas Begrifflichkeiten ebenjene Differenz in kommunikationstheoretischer Hinsicht genauer vermessen, durch die sich das Subjekt intersubjektiv zugleich in sich gespalten und auf Andere hin geöffnet fand, so lässt sich diese These nun im Hinblick auf Schillers *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* erneut erproben. Einschlägig hierfür sind die Begriffe des Gemeinsinns und der schönen Mitteilung, wobei es gerade den besonderen Reiz ausmacht, diese Termini durch den Begriff der *différance* genauer zu konturieren, dass Schiller weder den Gemeinsinn noch die schöne Mitteilung⁵⁰⁶ gesondert herleitet oder sonderlich ausführlich bestimmt.

505 Vgl. dazu Nethersole: „Triebe“, S. 180: „Der Spieltrieb als die *différance*, als das bereits von der Natur bereitgestellte Scharnier zwischen den widersprüchlichen Trieben wirkt also im Gegensatz zur Kultur nicht repressiv. Vielmehr funktioniert es gerade als das Triebelement, das in der Lage sein soll, ‚den Menschen sowohl physisch als moralisch in Freiheit zu setzen‘, wie es im 14. Brief heißt [...] und wovon das ästhetische Spiel in Produktion und Rezeption ebenso wie die Einbildungskraft Zeugnis ablegen“, Hervorhebung im Original, M.P.

506 Vgl. dazu Jacob: *Schönheit*, S. 304, mit Blick auf die „Prozessualität der Sprache“: „Bezeichnenderweise entwickelt Schiller das Problem, die Prozessualität des Mediums zu beherrschen, diesmal jedoch nicht mehr als ein sprachästhetisches, denn er exemplifiziert es hier allein an der musikalischen Kunstform.“ Die Passage mit dem Beispiel, von dem Joachim Jacob spricht, findet sich im 12. der *Briefe*.

Weiter oben wurde bereits die Personifizierung des Gemeinsinns dargelegt, die es bei allem metaphorischen Aufwand, den Schiller an der zuvor erörterten Stelle betrieb, immerhin als nicht von der Hand zu weisen erscheinen ließ, dass man den Begriff als Kantischen zu interpretieren hat und ihn überdies auf die möglicherweise konstitutive Funktion hin befragen muss, die er auf dem Weg zur menschlichen Vernunft einzunehmen hätte. Wenn sich nun aber der Gemeinsinn und die ihm bereits bei Kant assoziierten Begrifflichkeiten sowie die schöne Mitteilung in Schillers Erziehungsmodell auf die *différance* des Spieltriebs beziehen ließen, die ja, wie gezeigt, für die Herausbildung des ganzen Menschen unabdingbar war, so würde sich nicht nur herausstellen, dass auch der durch die Wirksamkeit des Spieltriebs hergestellte ästhetische Zustand in seiner kommunikativen Dimension ernst zu nehmen ist. Darüber hinaus läge in dieser Bezugnahme ein starkes Indiz dafür, dass Schiller die Vernunft, wie er sie bei Kant in gültiger Form dargelegt sieht, mittels einer *différance* auch in Kraft zu setzen sucht, die nicht nur die des Spieltriebs ist, sondern auch die der modernen Kommunikation⁵⁰⁷. Zum Ende des vorliegenden Abschnitts möchte ich ein Licht auf genau dieses Indiz werfen.

Bei Kant war das Geschmacksurteil diejenige Redeform gewesen, an der sich das Problem der Kommunikabilität deswegen überhaupt erst gestellt hatte, weil in diesem Urteil keine objektiven, aber eben doch allgemeine Ansprüche gestellt wurden, die als solche, wenn sie auch allein im subjektiven Gefühl fundiert waren, dennoch als mittelbar gelten mussten. Bei Erkenntnisurteilen sowie praktischen Grundsätzen war dies deswegen kein Problem, da diese in ihrer Objektivität ohnehin vernünftig einsehbar waren, wohingegen die Allgemeinheit eines rein subjektiv erfüllten Urteils immerhin fragwürdig war und damit auch die allgemeine Mittelbarkeit dieses im Gemeinsinn fundierten ästhetischen Urteils. Gerade aufgrund seiner subjektiv-allge-

507 Diese Arbeit interessiert sich vorrangig dafür, wann, wo und inwieweit der Begriff der Kommunikation im Rahmen egologischer Kulturtheorien des modernen Bewusstseins plötzlich virulent wird. Grundlegend zum Begriff der modernen Kommunikation ist die Arbeit von Peter Fuchs, die dagegen vom Problem der Intransparenz des Bewusstseins ausgeht: Siehe Peter Fuchs: *Moderne Kommunikation. Zur Theorie des operativen Displacements*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.

meinen Struktur hatte sich bei Kant im Geschmacksurteil das durch die kritische Vernunft allgemeine Bewusstsein hin auf individuelle Kommunikationsteilnehmer differenziert, bezüglich derer immerhin die Möglichkeit in Betracht zu ziehen war, dass sie hinsichtlich der ästhetischen Urteile Anderer *anderer* Ansicht – und dies potenziell auch zu begründen in der Lage sein könnten. Schiller nun denkt Kants Theorem des Gemeinsinns nicht aus der Blickrichtung eines allgemeinen Bewusstseinsmodells, sondern von vornherein im Interesse einer Form von Kommunikation, die den Menschen mit sich selbst harmonisiert, indem sie *die* Menschen miteinander verbindet:

Der Geschmack allein bringt Harmonie in die Gesellschaft, weil er Harmonie in dem Individuum stiftet. Alle andre Formen der Vorstellung trennen den Menschen, weil sie sich ausschließend entweder auf den sinnlichen oder auf den geistigen Teil seines Wesens gründen; nur die schöne Vorstellung macht ein Ganzes aus ihm, weil seine beiden Naturen dazu zusammenstimmen müssen. *Alle andere Formen der Mitteilung trennen die Gesellschaft, weil sie sich ausschließend entweder auf die Privatempfänglichkeit oder auf die Privatfertigkeit der einzelnen Glieder, also auf das Unterscheidende zwischen Menschen und Menschen beziehen; nur die schöne Mitteilung vereint die Gesellschaft, weil sie sich auf das Gemeinsame aller bezieht.*⁵⁰⁸

Indem Schiller in anthropologischer Perspektive zwischen Individuum und Gattung differenzierte, verschaffte er sich, wie das obige Zitat zeigt, also nicht allein die Möglichkeit, seine kulturkritische Diagnose der Moderne zu formulieren, nach der der Mensch als Gattung den vormodernen Griechen weit überlegen war, ohne dass dies auch für die Individuen gelten konnte. In dieser Differenzierung verweist Schiller gleichermaßen darauf, dass es im Interesse der Gattung liegt, eine Form der Mitteilung zu kultivieren, in der sich die Gattung mit sich selbst vermittelt, da die ansonsten gängigen Kommunikationsformen die Gattung nur weiter dadurch in sich differenzieren, dass sie in der

508 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 667, Hervorhebungen von mir, M.P.

Privatheit der Individuen gründen, welche in der Moderne, wie erinnerlich, das Ganze der Gattung nicht mehr repräsentieren konnten.

Die durch die Aufsplitterung in die Gattung zerbrochene Einheit der Individuen mit sich selbst ist demnach durch den Geschmack bzw. die schöne Mitteilung wiederherzustellen, und zwar deswegen, da in der schönen Mitteilung eine Form der Rede besteht, die „sich auf das Gemeinsame aller“⁵⁰⁹ bezieht. Wie Schiller im Anschluss an seine vorher verwendeten grundlegenden Unterscheidungen geltend macht, seien die Freuden der Sinne schon deswegen nicht allgemein mitteilbar, weil sie in privaten Empfindungen wurzeln, wohingegen bei Vernunftkenntnissen, so objektiv auch immer sie für das mitteilende Individuum sein mögen, nie gesichert sein kann, inwieweit das Individuum, dem diese Erkenntnisse mitgeteilt werden, nicht eine „Spur“ seiner Individualität beimischt. Allein dadurch, dass sich die Individuen auf das Schöne beziehen, teilen sie sich einander so mit, dass sie sich miteinander verbinden; denn das Schöne ist laut Schiller etwas, das nicht die Individuen teilt, sondern das die Individuen miteinander teilen. Liest man das zuletzt gegebene Langzitat hinsichtlich Schillers Kulturkritik der Moderne, und bezieht man dabei mit ein, dass es seinem Erziehungsprojekt gar nicht darum gehen kann, dessen Ideal *tatsächlich* zu realisieren, so zeigt sich, dass die der *différance* der Einbildungskraft entwachsene *différance* des Spieltriebs auf eine weitere *différance* reagiert: die nämlich, welche die moderne Gesellschaft unwiderruflich spaltet, wenn man sie daraufhin beobachtet, wie sie sich in ihren innersozialen Mitteilungen grundsätzlich dann immer weiter in sich ausdifferenziert, wenn sich die Menschen, wenn sie kom-

509 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 667. Siehe dazu treffend Jacob: *Schönheit*, S. 309: „Allein der freie Schein der Schönheit, der Geschmack, Individualität, Harmonie und ‚schöne Mitteilung‘ lehren kann, kann auch dazu erziehen, sich ‚als Individuum und als Gattung zugleich‘ fühlen zu können, und damit die Grundlage für den Ausgleich des Einzelnen mit dem Ganzen in einem Staat zu legen, der bislang eine Utopie geblieben ist. Aber wie die Schönheit selbst, so ist auch das, was man von ihr lernen kann, nur eine – wenn auch anspruchsvolle – Form. So kann sie den Kommunikationsverhältnissen wohl die Form der ‚schöne[n] Mitteilung‘ geben, aber sie betrifft nicht deren Substanz.“

munizieren, dabei *nicht* auf das von Schiller beschworene *Gemeinsame aller* beziehen⁵¹⁰.

Der „ästhetische[n] Kultur“⁵¹¹ hatte Schiller es zugeschrieben, den Menschen immer wieder aufs Neue seinen endlichen Beschränkungen zu entheben, indem sie ihn durch das Spiel gewissermaßen an sein Ideal reichen lässt. Deutet man, wie zuletzt geschehen, Schillers Erziehungsprojekt vor dem Hintergrund der obigen dreifachen Auslegung der *différance*, so lässt sich diese Lebensform dahingehend genauer spezifizieren, dass man ihr eine geradezu überlebenswichtige Funktion für die Existenz der Individuen in der modernen Gesellschaft zuspricht. Die prekären Differenzierungspotenziale dieser Modernität rühren ebenso aus dem Spiel der *différance*, wie sie ihrer selbst in diesem Spiel momenthaft gleichsam entledigt werden können, indem sich die Individuen, in sich noch tiefer gespalten als die Gattung, auf ihr gemeinsames Leben in Schönheit besinnen. Das ist sicherlich emphatisch gedacht. Doch gerade deswegen lässt sich der Schluss von Schillers Abhandlung *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* in seiner Emphase nicht restlos ernstnehmen. Was dort gezeichnet wird, ist weniger die Utopie einer menschlichen Gesellschaft, die ein ästhetisches Leben führt, als existierte sie in einem Paradies der schönen Künste. Aus Schillers Worten spricht ein Postulat:

Der Notwendigkeit strenge Stimme, die Pflicht, muß ihre vorwerfende Formel verändern, die nur der Widerstand rechtfertigt, und die willige Natur durch ein edleres Zutrauen ehren. Aus den Mysterien der Wissenschaft führt der Geschmack die Erkenntnis unter den offenen Himmel

⁵¹⁰ Nüchterner formuliert dagegen Nethersole, wenn er schreibt: „Spielen ist intransitiv; es konzentriert sich auf die Aktivität selbst, die von seinen Operationen (z.B. den Zügen des Spiels) und nicht von seinem Ertrag abhängig sind [sic!]. Diese Aktivität ist jedoch, wie Schiller anhand der Spieltriebkonzeption deutlich werden lässt, auch bereits ein Schaffen, im Sinn des produktiven Ineinanderwirkens binärer Elemente im Aufeinandertreffen der Energien, nämlich des Stoff- und Formtriebs, oder des Signifikanten und des Signifikats, der Derridaschen Differenzen und der Strukturen und schließlich in Wittgensteins Sinn des Benennens und Verhaltens bzw. sprachlichen Handelns [...]“ Ders.: „Triebe“, S. 183.

⁵¹¹ Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 645.

des Gemeinsinns heraus und verwandelt das Eigentum der Schulen in ein Gemeingut der ganzen menschlichen Gesellschaft.⁵¹²

Das moralische Gesetz ebenso wie die Objektivität der theoretischen Vernunft weichen in diesem Postulat einem ästhetischen Imperativ, der, indem er zu spielen fordert, nach einer Form der Mitteilung verlangt, die die Brüche der Menschengattung, die sie sich für die Moderne selbst zuzufügen hatte, nicht noch vertieft. Der ästhetische Imperativ ist demnach kein moralischer Grundsatz, sondern letztlich ein Gebot des guten Lebens – ein Gebot, das man, nur vordergründig plakativ, auch folgendermaßen formulieren könnte: Spielt, als ginge es um Euer Leben⁵¹³!

3.3 Das Erhabene: Supplement des Schönen

Bereits in *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* hatte Schiller an die Grenze gerührt, von der er sagt, dass an ihr die Freiheit des Menschen ende⁵¹⁴. Dabei legt er Kants Kritische Philosophie radikal anthropologisch aus, indem er zwar nicht die Geltung, aber doch die Realisierung des Gesetzes der praktischen Vernunft an *den* lebendigen Menschen bindet: „Es gibt in dem Menschen keine andere Macht als seinen Willen, und nur was den Menschen aufhebt, der Tod und jeder Raub des Bewußtseins, kann die innere Freiheit aufheben.“⁵¹⁵ Hier schon deutet sich also an, dass es auch für die ästhetische Erziehung eine Grenze geben könnte, die im Begriff des zu erziehenden Menschen selbst liegt. Die überzeitlichen transzendentalen Bedingungen, die Schiller für den Vernunftbegriff der Schönheit geltend zu machen versuchte, sind damit bereits in Bezug auf das Subjekt gebro-

512 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 668.

513 Vgl. dagegen kontrastierend die Schlussfolgerungen am Ende der Untersuchung von Nethersole: „Triebe“, S. 186 und S. 188.

514 Dazu grundlegend Stachel: *Notwendigkeit*.

515 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 630. Zur hier bereits angelegten *doppelten* Ästhetik Schillers informiert kurz und bündig der Abschnitt „Wirkung“ im Artikel von Carsten Zelle: „Über das Erhabene (1801)“, in: Luserke-Jaqui: *Schiller-Handbuch*, S. 479–490, hier S. 488.

chen, für dessen Erziehung ebenjene Bedingungen doch wirksam werden sollten. Denn mögen sie auch überzeitlich sein, so sind sie in ihrer Realisierung doch an das endliche Leben des Menschen gebunden.

Schiller allerdings kapituliert darüber nicht, sondern kehrt im Gegenteil die Gefährdung der ästhetischen Erziehung dadurch als deren integrales Moment hervor, dass er diese Gefahr im Begriff des Erhabenen zu einer Bedingung für die Bildung des Menschen wendet:

Das Erhabene verschafft uns [...] einen Ausgang aus der sinnlichen Welt, worin uns das Schöne gern immer gefangen halten möchte. Nicht allmählich (denn es gibt von der Abhängigkeit keinen Übergang zur Freiheit), sondern plötzlich und durch eine Erschütterung reißt es den selbständigen Geist aus dem Netze los, womit die verfeinerte Sinnlichkeit ihn umstrickte, und das um so fester bindet, je durchsichtiger es gesponnen ist.⁵¹⁶

Der historischen Erfahrung nach hatte in der Kultur der Moderne die Gefahr des Schönen darin bestanden, den Menschen erschlaffen zu lassen, anstatt ihn in Schillers emphatischem Sinne ästhetisch zu bilden. Nur konsequent ist es aufgrund Schillers Anspruch, dieses Erziehungsprojekt transzendental zu fundieren, dass er noch die Gefährdung dieses Projekts selbst nicht aus der Erfahrung, sondern aus überzeitlichen Gründen abzuleiten sucht, die dennoch als solche in der Endlichkeit des Menschen ihren Sitz haben:

Das Schöne macht sich bloß verdient um den *Menschen*, das Erhabene um den *reinen Dämon* in ihm; und weil es einmal unsre Bestimmung ist, auch bei allen sinnlichen Schranken uns nach dem Gesetzbuch reiner Geister zu richten, so muß das Erhabene zu dem Schönen hinzukommen, um die ästhetische Erziehung zu einem vollständigen Ganzen zu machen und die Empfindungsfähigkeit des menschlichen Herzens nach dem ganzen

⁵¹⁶ Schiller: *Über das Erhabene*, S. 799.

Umfang unsrer Bestimmung, und also auch über die Sinnenwelt hinaus, zu erweitern.⁵¹⁷

Die Freiheit und der Tod des Menschen⁵¹⁸ sind dabei insofern eng aneinander gekoppelt, als es gerade die Unausweichlichkeit des Todes ist, die von Schiller zum Anlass genommen wird, über die Grenzen seines Erziehungsprojektes nachzudenken.

Schon zu Beginn von Schillers Abhandlung *Über das Erhabene*, der die obigen Langzitate entnommen sind, deutet sich an, inwieweit die menschliche Endlichkeit nicht nur Grenze, sondern zugleich *transzendente* Bedingung des Erziehungsprojektes und damit der Freiheit des Menschen sein könnte:

Gegen alles, sagt das Sprüchwort, gibt es Mittel, nur nicht gegen den Tod. Aber diese einzige Ausnahme, wenn sie das wirklich im strengsten Sinne ist, würde den ganzen Begriff des Menschen aufheben. Nimmermehr kann er das Wesen sein, welches will, wenn es auch nur *einen* Fall gibt, wo er schlechterdings muß, was er nicht will. Dieses einzige Schreckliche, *was er nur muß und nicht will*, wird wie ein Gespenst ihn begleiten und ihn, wie auch wirklich bei den mehresten Menschen der Fall ist, den blinden Schrecknissen der Phantasie zur Beute überliefern; seine gerühmte Freiheit ist absolut Nichts, wenn er auch nur in einem einzigen Punkte gebunden ist. Die Kultur soll den Menschen in Freiheit setzen und ihm dazu behülflich sein, seinen ganzen Begriff zu erfüllen. Sie soll ihn also fähig machen, seinen Willen zu behaupten, denn der Mensch ist das Wesen, welches will.⁵¹⁹

Wenn nämlich auch der Tod der physischen Natur des Menschen in der Zeit unausweichlich eine absolute Grenze setzt, so bietet die moralische Kultur dem Menschen die Möglichkeit, sich in einem Akt der

517 Schiller: *Über das Erhabene*, S. 806f., Hervorhebungen im Original, M.P.

518 Dazu ist grundlegend Wolfgang Riedel: „Die Freiheit und der Tod. Grenzphänomene idealistischer Theoriebildung beim späten Schiller“, in: Bollenbeck, Ehrlich: *Der unterschätzte Theoretiker*, S. 59–71.

519 Schiller: *Über das Erhabene*, S. 793, Hervorhebungen im Original, M.P.

„Resignation in die Notwendigkeit“⁵²⁰ ins Unabänderliche zu fügen. Dies heißt laut Schiller, der vernichtenden Gewalt, der der Mensch durch den Tod ausgesetzt ist, dadurch eine unvergängliche moralische Größe entgegenzusetzen, dass der Mensch sich als frei von seiner sinnlichen Natur zu erkennen gibt, indem er ihre Macht, wie Schiller sagt, zu „*seine[r] eigene[n] Handlung*“⁵²¹ werden lässt. Und dies wiederum ist nur dann möglich, wenn man sich der bestrickenden Kraft des Schönen dadurch entgegengesetzt, dass die „Empfindungsfähigkeit des menschlichen Herzens“⁵²² sich auch über die Welt des Sinnlichen hinaus zu erweitern lernt.

Wie aber wäre dies zu leisten? – Zwar postuliert Schiller, dass „das Erhabene zu dem Schönen hinzukommen“⁵²³ müsse, um die ästhetische Erziehung des Menschen zu vollenden. Doch gilt für die Erfahrung des Erhabenen eben das gleiche, was in den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* bereits für den Übergang des Menschen in den Zustand des ästhetischen Spiels formuliert worden war: Dort hatte es Schiller als „Sprung“⁵²⁴ bezeichnet, den die Einbildungskraft zu wagen habe, um durch eine zufällige Gunst der Natur aus dem physischen Zustand zeitlicher Beschränktheit zum ästhetischen Zustand der freien Bestimmbarkeit zu gelangen. Und diesem Sprung durchaus analog ist die plötzliche Erschütterung, in der sich laut Schiller der Mensch durch die Erfahrung des Erhabenen von der bestrickenden Macht des Schönen löst. Nicht nur ist also die Erziehung durch das Schöne allein bereits unwahrscheinlich. Noch weniger zu erwarten

520 Schiller: *Über das Erhabene*, S. 794. Siehe dazu treffend Mayer: *Abdankung*, S. 84: Der „gewaltsame Untergrund von Schillers ästhetischer Theorie, der sie aber im Sinne der Freiheit zu einer Ästhetik des Widerstandes macht, nämlich des Widerstandes von Geist und Freiheit gegen die Gewalt der Natur, des Todes, der Materie, dieser gewaltsame Untergrund ist weiterhin dafür verantwortlich, daß auch die Aufopferung des eigenen Lebens in Kauf genommen werden muß. Es geht also nicht nur um die freiwillige Unterwerfung unter die Gewalt des Todes, sondern es geht auch um den tätlichen Widerstand bis hin zur Opferung des eigenen Lebens“. Die Kunst wäre also nach Schiller auch als Schule des Widerstandes zu deuten.

521 Schiller: *Über das Erhabene*, S. 794, Hervorhebungen im Original, M. P.

522 Schiller: *Über das Erhabene*, S. 807.

523 Schiller: *Über das Erhabene*, S. 806.

524 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 664.

ist die Bildung durch die zusätzliche Kraft des Erhabenen, die ja überdies zum Schönen in einem offenen Gegensatz steht. Denn während sich im Schönen immerhin die Übereinstimmung des sinnlich-natürlichen Menschen mit seiner Vernunftbestimmung zeigt, erweist sich der Mensch im Erhabenen als frei von seiner sinnlichen Natur, indem er sich radikal von ihr lossagt. Wie also wäre das Gelingen von Schillers Erziehungsprojekt wahrscheinlicher zu machen?

Die Frage lässt sich ausgehend vom Begriff der Einbildungskraft⁵²⁵ näher erläutern, mittels dessen Schiller nicht nur den Übergang zum ästhetischen Spiel, sondern, immer im Gefolge Kants⁵²⁶, auch den Terminus des Erhabenen genauer bestimmt. Die Einbildungskraft ist das Vermögen der Anschauungen, und sie ist darin zugleich eine Instanz der Vor- wie der Darstellung. Frei assoziierend wendet sie sich von einem empirischen Gegenstand zum nächsten, spielt also allererst bloß im Materiellen, genauso allerdings wie mit nur vorgestellten Gegenständen, und läuft dadurch potenziell Gefahr, sich in einer nicht weiter geformten Welt zu verlieren. Während Schiller in den *Kallias*-Briefen und in *Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen* die Einbildungskraft auf Gegenstände der Kunst bezieht und aus dieser Korrelation Anforderungen an die künstlerische Darstellung formuliert, geht es in *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* zwar ebenso um die Spiele der Einbildungskraft, für die der Künstler Sorge zu tragen hat. Doch hat Schiller dort den Rahmen erweitert und diese Kraft als grundlegendes anthropologisches Vermögen näher bestimmt, das die Phantasietätigkeit des Menschen ebenso erst ermöglicht, wie sie genau dadurch die Gefahr birgt, dass die entfesselte Einbildungskraft die Einheit seiner Person untergräbt.

Zwar hat Schiller das Schöne eng an die praktische Vernunft gekoppelt, als er es, in den *Kallias*-Briefen, als „*Freiheit in der Erscheinung*“⁵²⁷ definiert. Doch gilt es umgekehrt, eine Ästhetisierung der Vernunft strikt

525 Siehe zu Schillers Begriff der Einbildungskraft u. a. Feger: *Macht der Einbildungskraft*, S. 282–333.

526 Siehe z. B. Koopmann: „Kleinere Schriften“, S. 611ff.

527 Schiller: *Kallias*-Briefe, S. 400, Hervorhebungen im Original, M. P.

zu vermeiden: Man darf das Schöne in einer Analogie zur praktischen Vernunft bestimmen, nicht aber dürfte die Vernunft nach Gesetzmäßigkeiten der Einbildungskraft wirksam werden. Wie Schiller in *Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen* dargelegt hat, wäre zwar eine Ästhetisierung der theoretischen Vernunft noch insofern vergleichsweise harmlos, als sie ‚nur‘ den Verstand ‚verfinster[t]‘. Würde die ‚Willkürlichkeit‘ der Einbildungskraft allerdings für die praktische Vernunft selbst maßgeblich, wäre dies ‚etwas Böses‘ und müsste ‚unausbleiblich das Herz verderben‘⁵²⁸. Es ist eine gefährliche Herausforderung, die das Schöne für den Menschen darstellt: Indem Schiller der Schönheit eine konstitutive Funktion auf dem Weg in die sittlich-politische Freiheit zuspricht, macht er deutlich, dass dieser Weg ebendurch das Schöne auch versperrt werden, dass jene Funktion sich selbst konterkarieren kann. Es ist deswegen nötig, die Regellosigkeit der Einbildungskraft zu beschränken, da in ihr zugleich die Voraussetzung liegt, den Menschen auf seine moralische Freiheit vorzubereiten, wie sie diese Freiheit potenziell auf ewig verhindert.

Ist es beim Schönen das zwar begriffslose, aber doch stets auf eine Regel bezogene Spiel, durch das die Zügellosigkeit der Einbildungskraft gehemmt wird, so findet sich diese Kraft mit Blick auf das Erhabene in gänzlich anderer Weise gehindert: Ganz gleich nämlich, um welche Form des Erhabenen es geht, das Mathematisch- oder das Dynamisch-Erhabene, das Theoretisch- oder das Praktisch-Erhabene, das Kontemplativ- oder das Pathetisch-Erhabene, immer herrscht diesbezüglich ein Gefühl, das sich vom Gefühl der Lust, mit dem das Schöne wahrgenommen wird, dadurch unterscheidet, dass es in sich gespalten ist: Unlust evoziert das Erhabene beispielsweise, wenn es die Einbildungskraft überfordert, indem es ihr die Grenzen ihrer Vorstellungen aufweist. Da aber mit Blick auf das Erhabene ebenso ein Gefühl der Lust zu spüren ist, muss es, so Schiller, im Subjekt etwas geben, das der Anlass ist für diese Lust, denn niemals können sich aus einem Gegenstand zwei einander entgegengesetzte Wirkungen ergeben⁵²⁹. Wenn

528 Alle Zitate Schiller: *Notwendige Grenzen*, S. 688, Hervorhebungen im Original, M. P.

529 Siehe Schiller: *Über das Erhabene*, S. 798f.

auch Schiller in der Diskussion Kantischer Theoreme immer wieder auch auf Naturphänomene rekurriert, um den Terminus des Erhabenen zu differenzieren, so sind zum Verständnis seiner Ästhetik doch die Bezüge des Begriffs zur Kunst und insbesondere zur dramatischen Dichtung maßgeblich. Denn allein im Hinblick auf Kunst kann garantiert werden, dass der Mensch eine Erfahrung des Erhabenen machen kann, in der er sich vor der Bedrohung, die diese notwendigerweise für ihn darstellen muss, zugleich in der Sicherheit der reflexiven Distanz befindet. Nur in der Kunst kann der Zuschauer sich, da die Bedrohung nur in der Vorstellung existiert, kraft seiner Vernunft über die Gefahren erheben, die nur seine sinnliche Natur, nicht aber den Menschen als Vernunftwesen betreffen; unmöglich wäre dies bei tatsächlicher Gefahr, da darin die Sorge des Menschen um seine Existenz der Wirksamkeit der Vernunft zuvorkommen würde. Diese bestünde darin, sich selbst in der unmittelbaren Gefahr für Leib und Leben über den drohenden Tod moralisch erhaben zu wissen⁵³⁰.

Um diese Grundstruktur des Erhabenen genauer zu verstehen, das in Bezug auf Gegenstände der Kunst evoziert werden soll, ist es nötig, Schillers Differenzierungen dieses Begriffs näher zu erläutern. Bei deren Rekonstruktion muss man die äußersten Grenzen der Erfahrung des Erhabenen beleuchten, und zwar deswegen, weil sich erst an diesen Grenzen in aller Deutlichkeit die Radikalität von Schillers idealistischer Theoriebildung zeigt⁵³¹. Der hierbei interessierende Begriff ist der des Todes, da sich an ihm entscheidet, ob und inwieweit der Mensch angesichts des Todes, den er nun einmal unwiderruflich zu erleiden hat, überhaupt als frei, im Sinne von: frei von seiner sinnlichen Natur, gelten kann. Doch ist die vorliegende Rekonstruktion nicht nur an dieser äußersten Grenze des menschlichen Lebens interessiert, wie Schiller sie in seiner Theoriearbeit reflektiert. Das eingehendere Interesse gilt der Frage, welche Konsequenzen sich aus Schillers Theorie des Erhabenen für sein Erziehungsprojekt ergeben, wie es im vorigen Abschnitt mittels des dekonstruktiven Begriffs der *différance* beschrie-

530 Vgl. dazu bspw. Hofmann: „Ambivalenz“, S. 244–249.

531 Siehe dazu Riedel: „Grenzphänomene“, S. 65–67.

ben worden ist. Darüber hinaus ist zu fragen, ob und inwiefern sich das durch das Erhabene ergänzte Projekt einer ästhetischen Erziehung des Menschen in dekonstruktiver Terminologie beschreiben und mit der zuvor gegebenen dekonstruktiven Lesart der Erziehung durch das Schöne verbinden lässt. Und um den Rahmen zu vervollständigen, den sich die vorliegende Arbeit insgesamt gesetzt hat, ist es schließlich nötig, zu untersuchen, ob die Beschreibung von Schillers erweitertem Erziehungsprojekt auf der Basis jener Deutung der Dekonstruktion plausibilisiert werden kann, die im zweiten Kapitel dieser Arbeit vorgelegt wurde – ob also Schillers Projekt auch und gerade daraus erschlossen werden kann, dass es in ihm um die Dekonstruktion der kommunikativen Dimension der Subjektivität geht, die durch das Ästhetische erzogen werden soll.

Damit alles dies diskutiert werden kann, gehe ich im Folgenden so vor, dass ich – immer vor dem Hintergrund von Schillers Abhandlung *Über das Erhabene* – zuerst die Schrift *Vom Erhabenen* erörtere, um Schillers Weg zum Begriff des Pathetischerhabenen herauszuarbeiten und dessen Funktion für das Erziehungsprojekt zu erörtern⁵³². Dies kann nur geleistet werden, indem man den Text *Über das Pathetische* miteinbezieht, da sich erst an den dort erläuterten darstellungstheoretischen Problemen Schillers Funktionalisierung des Erhabenen für die Kunst erschließt⁵³³. In meinen Rekonstruktionen gehe ich von der *différance* der Einbildungskraft aus, die ich bereits für die *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* als wirksam gesehen habe. Diese – vorläufige – *différance* bestand darin, dass die Einbildungskraft dort

532 Über die Entstehungsgeschichte von Schillers Abhandlungen zum Erhabenen informieren die einschlägigen Artikel von Carsten Zelle: „Vom Erhabenen (1793) / Über das Pathetische (1801)“; in: Luserke-Jaqui: *Schiller-Handbuch*, S. 398–406, sowie ders.: „Über das Erhabene“.

533 Da Kunst nach Schiller ihrerseits die Funktion hat, das Subjekt auf den Ernst des politischen Lebens vorzubereiten, dient das Erhabene ebenfalls mehr dem Subjekt als der Kunst. Siehe dazu auch Oliver Jahraus: „Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände (1794)“, in: Luserke-Jaqui: *Schiller-Handbuch*, S. 406–409. Jahraus konstatiert: „Schiller spricht [...] vom Übergang vom empirischen Bewusstsein zum reinen Selbstbewusstsein [...]. Das bedeutet nicht weniger (und stellt zugleich die größte Abweichung von Kant dar), als dass die Empfindung des Erhabenen zu einem Moment in der Konstitution eines autonomen Subjekts wird“, ebd., S. 409.

die Gefahr barg, den Menschen auf seine bloße Individualität zu reduzieren, indem sie die Kräfte in ihm, die seiner Person dienen sollten, auf die bloß sinnliche Welt richtet und damit die personale Einheit des Menschen unterläuft. Sofern man diese *différance* der Einbildungskraft, die deren materielles Spiel betrifft, für plausibel hält, liegt die Frage nahe, ob jene *différance* sich auch auf die durch die Kunst zu erzeugenden Erfahrungen des Erhabenen beziehen lässt oder genauer: ob sich auch das Pathetischerhabene als Effekt einer *différance* der Einbildungskraft herausstellen lässt und inwieweit sich beide Ausprägungen dieser *différance* wechselseitig erhellen.

Zunächst zur Abhandlung *Vom Erhabenen*. Schiller beginnt mit einer einfachen Definition: Erhaben seien Gegenstände, durch deren Vorstellung der Mensch einerseits seine physischen Schranken erfährt, sich aber andererseits in moralischer Freiheit über diese Bedrohung erhebt, indem er sich als von ihr unabhängig fühlt: „Nur als Sinnenwesen sind wir abhängig, als Vernunftwesen sind wir frei“⁵³⁴. Zweierlei ist hier bereits festzuhalten, nämlich erstens, dass es, konsequent im Gefolge Kants⁵³⁵, prinzipiell um *vorgestellte* Objekte geht und nicht um Dinge an sich, und zweitens, dass das Erhabene gefühlt wird, also an seiner Wurzel auf das menschliche Empfindungsvermögen bezogen ist. Von dieser Definition ausgehend unterscheidet Schiller im Folgenden das Theoretischerhabene vom Praktischerhabenen, wobei ersteres Kants Mathematischerhabenes, letzteres dessen Erhabenes der Macht bzw. das Dynamischerhabene wiederaufnimmt⁵³⁶. Beide Formen des Erhabenen konturiert Schiller dadurch, dass er sie ausgehend von einer spezifischen Abhängigkeit des Menschen von der sinnlichen Natur erläutert. In der ersten Form erhebt sich der Mensch über die Beschränkungen, die die Natur dem „Vorstellungstrieb“ und dem „Erkenntnistrieb“⁵³⁷ des Menschen auferlegt, die beide dahin zielen, den Zustand des Menschen zu verändern; die Nähe zur Triebtheorie der *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* ist augenfällig.

534 Schiller: *Vom Erhabenen*, S. 489.

535 Siehe dazu Zelle: „Vom Erhabenen / Über das Pathetische“, S. 398–400.

536 Siehe Schiller: *Vom Erhabenen*, S. 490.

537 Beide Zitate Schiller: *Vom Erhabenen*, S. 489.

In der zweiten Form erhebt sich der Mensch über die Macht der Natur, der er, als bloßes Sinnenwesen, erliegen müsste, sofern sie sich gegen den Menschen erhebt.

Jeweils ist dabei die Einbildungskraft angesprochen: Im Theoretisch-erhabenen findet sie sich überfordert, die Unendlichkeit der Natur adäquat darzustellen, wobei im Gegensatz dazu die Vernunft mehr denken, als sich die Einbildungskraft vorstellen kann. Wird dagegen die Einbildungskraft zur Vorstellung einer Gefahr geführt, ist die Vernunft in ihrer praktischen Dimension gefragt, sich als von dieser äußeren Gefahr absolut unabhängig dadurch zu zeigen, dass sie ihr widerspricht, indem sie ihre innere Freiheit hervorhebt. Das Praktisch-erhabene also ist es, an dem sich das Problem der Freiheit des Menschen erhellen lässt, da hier die Abhängigkeit des Menschen von der Natur in ihrer vollen Tragweite ersichtlich wird:

Das Praktischerhabene unterscheidet sich [...] darin von dem Theoretischerhabenen, daß es den Bedingungen unsrer Existenz, dieses nur den Bedingungen der Erkenntnis widerstreitet. Theoretischerhaben ist ein Gegenstand, insofern er die Vorstellung der Unendlichkeit mit sich führt, deren Darstellung sich die Einbildungskraft nicht gewachsen fühlt. Praktischerhaben ist ein Gegenstand, insofern er die Vorstellung einer Gefahr mit sich führt, welche zu besiegen sich unsre physische Kraft nicht vermögend fühlt. Wir erliegen an dem Versuch, uns von dem ersten eine Vorstellung zu machen. Wir erliegen an dem Versuch, uns der Gewalt des zweiten zu widersetzen.⁵³⁸

Mit dem Effekt, dass sich der Mensch seiner vernünftigen Natur bewusst wird, wenden sich also beide Ausprägungen des Erhabenen gegen die menschliche Sinnlichkeit. Darin gleich, dass sie die innere Freiheit des Menschen evozieren, unterscheiden sie sich allerdings dadurch, wie sie in Beziehung zur Sinnlichkeit des Menschen stehen. Denn während das Theoretischerhabene nicht die Einbildungskraft als solche anfigt, sondern ihr Unvermögen nur bezüglich einzelner Vor-

⁵³⁸ Schiller: *Vom Erhabenen*, S. 491.

stellungen hervorkehrt, wendet sich das Praktischerhabene gegen die Existenz des Menschen selbst und damit gegen die Instanz, in welcher die Einbildungskraft überhaupt erst wirksam wird.

Ohne dass an dieser Stelle bereits das Erhabene auf Kunst bezogen worden wäre, folgert Schiller doch bereits hier hinsichtlich eines spezifisch ästhetischen Interesses, in dem sich die beiden bislang erörterten Formen des Erhabenen unterscheiden:

Unsre Sinnlichkeit ist also bei dem *furchtbaren* Gegenstand ganz anders interessiert als bei dem unendlichen; denn der Trieb der Selbsterhaltung erhebt eine viel lautere Stimme als der Vorstellungstrieb. Es ist ganz etwas anders, ob wir um den Besitz einer einzelnen Vorstellung oder ob wir um den Grund aller möglichen Vorstellungen, unsre Existenz in der Sinnenwelt, ob wir für das Dasein selbst oder für eine einzelne Äußerung desselben zu fürchten haben.⁵³⁹

Bevor allerdings Schiller diese ästhetische Einstellung des Bewusstseins zu den in ihm erscheinenden, erhaben wirkenden Gegenständen weiter ausführt, geht er genauer auf die moralische Freiheit ein, die durch die genannten Gegenstände fühlbar werden soll. So heißt es direkt im Anschluss an das obige Zitat:

Eben deswegen aber, weil der *furchtbare* Gegenstand unsere sinnliche Natur gewaltsamer angreift als der *unendliche*, so wird auch der Abstand zwischen dem sinnlichen und übersinnlichen Vermögen dabei um so lebhafter gefühlt, so wird die Überlegenheit der Vernunft und die innere Freiheit des Gemüts desto hervorstechender. Da nun das ganze Wesen des Erhabenen auf dem Bewußtsein dieser unsrer Vernunftfreiheit beruht und alle Lust am Erhabenen gerade nur auf dieses Bewußtsein sich gründet, so folgt von selbst (was auch die Erfahrung lehrt), daß das *Furchtbare* in der ästhetischen Vorstellung lebhafter und angenehmer rühren müsse als das *Unendliche*, und daß also das Praktischerhabene, der Stärke

539 Schiller: *Vom Erhabenen*, S. 492, Hervorhebung im Original, M.P.

der Empfindung nach, einen sehr großen Vorzug vor dem Theoretischen voraus habe.⁵⁴⁰

Per definitionem ausgeschlossen war es von Beginn an, dass die Erfahrung des Erhabenen allein aus dem sinnlichen Widerstand des Menschen gegen eine ihn bedrängende Natur erwachse. Wo immer er der Natur „schon als Sinnenwesen überlegen“⁵⁴¹ ist, schwindet das Erhabene. Denn wenn der Mensch die Kräfte der Natur in sinnlicher Dimension bändigt, ist ihm die Vernunft zu seiner Selbstbehauptung gar nicht weiter nötig. Umgekehrt aber konstatiert Schiller, dass die Natur den Menschen gleichermaßen nicht soweit bedrängen darf, dass sie es ihm unmöglich macht, sich auf seine innere Freiheit von der Welt der Sinnlichkeit zu besinnen.

Zwar muss die Natur furchtbar sein, um praktischerhaben wirken zu können, sie darf aber nicht unmittelbar bedrohlich sein, sonst verunmöglicht sie die ästhetische Einstellung – und damit zugleich die moralische Erhabenheit:

Das erhabene Objekt muß also zwar furchtbar sein, aber wirkliche Furcht darf es nicht erregen. Furcht ist ein Zustand des *Leidens* und der *Gewalt*; das Erhabene kann allein in der freien Betrachtung und durch das Gefühl innerer Tätigkeit gefallen. Entweder darf also das furchtbare Objekt seine Macht gar nicht gegen uns richten, oder wenn dies geschieht, so muß unser Geist frei bleiben, indem unsere Sinnlichkeit überwältigt wird. Dieser letztere Fall ist aber höchst selten und erfordert eine *Erhebung* der menschlichen Natur, die kaum in einem Subjekt als möglich gedacht werden kann. Denn da, wo wir uns wirklich in Gefahr befinden, wo wir selbst Gegenstand einer feindseligen Naturmacht sind, da ist es um die ästhetische Beurteilung geschehen. So erhaben ein Meeresturm, vom Ufer aus betrachtet, sein mag, so wenig mögen die, welche sich auf dem Schiff befinden, das von demselben zertrümmert wird, aufgelegt sein, dieses ästhetische Urteil darüber zu fällen.⁵⁴²

540 Schiller: *Vom Erhabenen*, S. 492f., Hervorhebungen im Original, M.P.

541 Schiller: *Vom Erhabenen*, S. 495.

542 Schiller: *Vom Erhabenen*, S. 496, Hervorhebungen im Original, M.P.

Eng also ist der Spielraum, innerhalb dessen eine Erfahrung des Erhabenen überhaupt möglich ist. Denn entweder widersteht der Mensch der Natur bereits aus eigener physischer Kraft, oder aber er findet sich in seinem Leben bedroht – und beides lässt es unwahrscheinlich werden, dass die moralische Erhabenheit des Menschen über die Natur fühlbar wird.

Tatsächlich vermisst Schiller den Raum des Erhabenen mittels einer Differenzierung, die er schon in seinen *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* verwendet hatte, dort allerdings, um das Schöne näher zu bestimmen. Während das Schöne sich spielend äußert, muss es im Erhabenen – auch wenn es den Menschen in ästhetischer Einstellung überkommt – ernst sein:

Ein Schauer ergreift uns, ein Gefühl von Bangigkeit regt sich, unsre Sinnlichkeit wird empört. Und ohne diesen Anfang des wirklichen Leidens, ohne diesen ernstlichen Angriff auf unsre Existenz würden wir bloß mit dem Gegenstande spielen; und es muß *Ernst* sein, wenigstens in der Empfindung, wenn die Vernunft zur Idee ihrer Freiheit ihre Zuflucht nehmen soll. Auch kann das Bewußtsein unsrer innern Freiheit nur insofern einen Wert haben und etwas gelten, als es damit Ernst ist, es kann aber nicht damit Ernst sein, wenn wir mit der Vorstellung der Gefahr bloß spielen.⁵⁴³

Umso wichtiger muss vor dem Hintergrund von Schillers ästhetischem Interesse der grundsätzliche Grenzfall werden, an dem sich überhaupt die Möglichkeit menschlicher Freiheit erweist: der Tod, sofern man ihn als ernste Gefahr beurteilt, die der Mensch zwar vielleicht aus seinem Bewusstsein drängen, der er aber schlechterdings nicht entrinnen kann, da er nun einmal sterblich ist.

Vor dem Tod gibt es keine physische, sondern „nur moralische Sicherheit“⁵⁴⁴, und doch garantiert auch diese letztere eben keineswegs notwendigerweise eine Erfahrung des Erhabenen:

⁵⁴³ Schiller: *Vom Erhabenen*, S. 497, Hervorhebung im Original, M.P.

⁵⁴⁴ Schiller: *Vom Erhabenen*, S. 499.

Die lebhaftere Vorstellung aller Schrecknisse des Todes, verbunden mit der Gewißheit, ihm nicht entfliehen zu können, würde es den meisten Menschen, weil die meisten doch weit mehr Sinnenwesen als Vernunftwesen sind, durchaus unmöglich machen, mit dieser Vorstellung so viel Ruhe zu verbinden, als zu einem ästhetischen Urteil erfordert wird – wenn nicht der Vernunftglaube an eine Unsterblichkeit, auch noch selbst für die Sinnlichkeit, eine leidliche Auskunft wüßte.⁵⁴⁵

Nicht einmal die Idee der Unsterblichkeit lässt Schiller als Auslöser für die Erfahrung des Erhabenen gelten, und zwar deswegen, weil er in ihr einen „Beruhigungsgrund für unsern Trieb nach Fortdauer, also für unsere Sinnlichkeit“⁵⁴⁶ sieht⁵⁴⁷. Orientiert an der ohne Trost durch die genannte Idee erfahrenen Bedrohung durch den Tod folgert Schiller zwar zunächst aufgrund empirischer Erfahrung, dass in den wenigsten Menschen jene stoische Ruhe vorzufinden sei, die Schiller im Angesicht des Todes für eine damit verbundene Erfahrung fordert. Trotzdem jedoch, und dabei dürften biographische Momente ihre Rolle spielen⁵⁴⁸, drängt Schiller auf die Möglichkeit dieser Erfahrung, und er schöpft daraus im Grunde eine radikale Definition der idealistischen Geisteshaltung, die sich nicht aus dem Schönen, sondern richtiggehend erst vom Erhabenen, und genauer: vom Praktischerhabenen her erschließt:

Groß kann man sich im *Glück*, erhaben nur im Unglück zeigen. Praktischerhabenen ist also jedweder Gegenstand, der uns zwar unsere Ohnmacht als Naturwesen zu bemerken gibt – zugleich aber ein Widerstehungsvermögen von ganz anderer Art in uns aufdeckt, welches zwar von unserer physischen Existenz die Gefahr *nicht* entfernt, aber (welches unendlich

⁵⁴⁵ Schiller: *Vom Erhabenen*, S. 498f.

⁵⁴⁶ Schiller: *Vom Erhabenen*, S. 499.

⁵⁴⁷ Zum Verhältnis der Religion, Gottes und des Erhabenen siehe direkt im Anschluss Schiller: *Vom Erhabenen*, S. 499ff. Mit Schillers Religionskritik einher geht eine Ästhetik, die bereits Züge einer Kunstreligion trägt, siehe dazu Wolfgang Düsing: „Von der Religionskritik zur Kunstreligion. Eine Entwicklungslinie in Schillers Werk“, in: Romberg: *Schiller*, S. 175–194, hier mit Bezug auf *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* S. 187ff.

⁵⁴⁸ Siehe dazu z. B. den biographischen Aufriss von Volker Hesse: „Friedrich Schiller – Arzt und Dichter – Schöpferkraft trotz Krankheit“, in: Romberg: *Schiller*, S. 91–129.

mehr ist) unsre physische Existenz selbst von unsrer Persönlichkeit absondert. Es ist also keine *materiale* und bloß einen einzelnen Fall betreffende, sondern eine *idealische* und über alle möglichen Fälle sich erstreckende Sicherheit, deren wir uns bei Vorstellung des Erhabenen bewußt werden. Dieses gründet sich also ganz und gar nicht auf Überwindung oder Aufhebung einer uns drohenden Gefahr, sondern auf Wegräumung der letzten Bedingung, unter der es allein Gefahr für uns geben kann, indem es uns den sinnlichen Teil unsers Wesens, der allein der Gefahr unterworfen ist, als ein auswärtiges Naturding betrachten lehrt, das unsre wahre Person, unser moralisches Selbst, gar nichts angeht.⁵⁴⁹

Wenn aber auch stoizistisches Gedankengut sowie biographische Erfahrungen bei der oben gegebenen Definition wirksam gewesen sein dürften, so nimmt man Schillers theoretisches Potenzial zweifellos ernster, wenn man von diesen beiden Faktoren absieht und Schillers Erörterungen daraufhin befragt, inwieweit in ihnen genuin ästhetische Positionen zum Vorschein kommen, die gegenüber den eher existenzialistischen Deutungen von Schillers Auseinandersetzung mit dem Tod einen Eigenwert behaupten. Signifikant ist schließlich, dass Schiller nach der obigen Passage eben nicht weiter auf den Tod, zum Beispiel in der immerhin ebenfalls möglichen Form des selbstbestimmten Freitods, eingeht, sondern auf zwei Spielarten des Praktischerhabenen, das Kontemplativ- sowie das Pathetischerhabene, mit denen er sich in großen Schritten auf die tragische Kunst zubewegt, für die die zuletzt genannte Form des Erhabenen die darstellungstheoretischen Vorgaben liefert.

Diese Vorgaben lassen sich noch verschärfen, wenn man die Ausführungen über das Pathetischerhabene in der Abhandlung *Vom Erhabenen* aus der Perspektive des Textes *Über das Erhabene* rekonstruiert. Spätestens dann nämlich wird ersichtlich, warum es Schiller wichtig sein muss, das Erhabene an Naturphänomene gebunden zu lassen, und zwar auch dann, wenn er es in seinen Bezügen zur Kunst erläutert: Am deutlichsten wird dies dort, wo Schiller implizit an die Epochen-

⁵⁴⁹ Schiller: *Vom Erhabenen*, S. 502, Hervorhebungen im Original, M. P.

typologie anknüpft, die er in *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* entwickelt hatte, um seine Kulturkritik der Moderne zu formulieren. Zwar wird im folgenden Zitat der Nachteil der Individuen im Vergleich zum Vorteil der Gattung, den die Moderne mit sich brachte⁵⁵⁰, nicht ausdrücklich erwähnt. Doch schließt Schiller insofern an diese zuletzt genannte Unterscheidung an, als er für die Geschichte konstatiert, dass in ihr keineswegs die Vernünftigkeit des Menschen vorherrschend gewesen sei, sondern dessen Affektnatur regiere. Aufklärungskritisch wie in den *Briefen* fordert Schiller damit das moralische Gesetz der praktischen Vernunft ein, ohne dass er damit zugleich behauptet, es würde sich in einem Fortschritt der Geschichte realisieren⁵⁵¹. Hatte er in den *Briefen* noch davon gesprochen, dass man die Vernunft nur mehr in Kraft setzen müsse, um sie endlich auch zur vollen Geltung zu bringen⁵⁵², formuliert er im Folgenden zurückhaltender, wenn er die Differenz von Individuum und Gattung, ohne diese zu nennen, in der auch den *Briefen* maßgeblichen Unterscheidung des Menschen in seine sinnlich-physische sowie in seine Vernunftnatur wiederaufnimmt:

Die Welt, als historischer Gegenstand, ist im Grunde nichts anders als der Konflikt der Naturkräfte untereinander selbst und mit der Freiheit des Menschen, und den Erfolg dieses Kampfs berichtet uns die Geschichte. So weit die Geschichte bis jetzt gekommen ist, hat sie von der Natur (zu der alle Affekte im Menschen gezählt werden müssen) weit größere Taten zu erzählen, als von der selbstständigen Vernunft, und diese hat bloß durch einzelne Ausnahmen vom Naturgesetz [...] ihre Macht behaupten können. Nähert man sich nur der Geschichte mit großen Erwartungen von Licht und Erkenntnis – wie sehr findet man sich da getäuscht! Alle wohlgemeinte Versuche der Philosophie, das, was die moralische Welt *fodert*, mit dem, was die wirkliche *leistet*, in Übereinstimmung zu bringen, werden durch die Aussagen der Erfahrungen widerlegt, und so gefällig die Natur in ihrem *organischen Reich* sich nach den regulativen Grundsätzen

550 Siehe Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 587f.

551 Inwieweit Schillers Denken damit Konzepten des Tragischen nahesteht, wie sie für die Moderne prägend sind, lässt sich ersehen aus: Fulda, Valk: „Einleitung“, S. 4ff.

552 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 590f.

der Beurteilung richtet oder zu richten scheint, so unbändig reißt sie im Reich der Freiheit den Zügel ab, woran der Spekulationsgeist sie gern gefangen führen möchte.⁵⁵³

Nun geht es Schiller zunächst nur mehr darum, die Geschichte „zu erklären“. Resignativ bemerkt er, dass die Natur den ihr vom Verstand auferlegten Gesetzen „spottet“⁵⁵⁴ und dass in ihr letztlich Zufälle herrschen, die vom Verstand des Menschen nicht ohne einen entscheidenden Rest durchdrungen werden können⁵⁵⁵. Damit wird klar, warum Schiller nicht nur das Projekt seiner ästhetischen Erziehung, in schöner und erhabener Dimension, als vom Zufall abhängig betrachten muss. Auch zeigt sich sein Idealismus erneut in seiner Radikalität: Wenn schließlich in der Natur sowie der Geschichte als „Konflikt der Naturkräfte untereinander“ der Zufall regiert, um wieviel unwahrscheinlicher muss angesichts dessen dann eine Form der Erziehung sein, die sich anmaßt, *die Menschheit* zu einer Freiheit zu führen, welche sich über dieses aggressiv-chaotische Geschehen des Zufalls einfach in die lichten Höhen der davon unabhängigen Intelligibilität erhebt?⁵⁵⁶

Schiller steht zwar die genannte Unwahrscheinlichkeit deutlich vor Augen, doch hindert ihn das nicht daran, sein Erziehungsprojekt weiterzuverfolgen⁵⁵⁷. Es geht ihm dabei um einen Idealismus, der sich

553 Schiller: *Über das Erhabene*, S. 803f., Hervorhebungen im Original, M. P. Vgl. dazu Ulrich Profitlich: „Ähnlichkeit zwischen uns und dem leidenden Subjekt“. Zu einem Thema der frühen tragödientheoretischen Schriften Schillers“, in: Fulda, Valk: *Tragödie der Moderne*, S. 21–40, hier S. 25–29, wo Profitlich sich Schillers *spätem* Verständnis der Tragödie widmet, wie es sich ausgehend von *Über das Erhabene* erschließen lässt.

554 Beide Zitate Schiller: *Über das Erhabene*, S. 804, Hervorhebung im Original, M. P.

555 Siehe dazu Michael Hofmann: „Schillers Reaktion auf die Französische Revolution und die Geschichtsauffassung des Spätwerks“, in: Michael Hofmann, Jörn Rüsen, Mirjam Springer (Hgg.): *Schiller und die Geschichte*. München: Fink 2006, S. 180–194, hier insbes. S. 186–194.

556 Vgl. dagegen den Hinweis von Carsten Zelle auf den Gestus Kants in Zelle: „Vom Erhabenen / Über das Pathetische“, S. 399: „Kant scheut bei der Herausarbeitung des subjektiven Bestimmungsgrunds des Erhabenen nicht davor zurück, nahezu anmaßend von der Vernunft zu sprechen, wenn er z. B. sagt, dass – gemessen an den Ideen der Vernunft – die Natur ‚verschwindend‘ und ‚klein‘ ist [...]“

557 Vgl. zum Thema Idealismus und Skepsis außerdem Hartmut Reinhardt: „Schillers Konzept einer ästhetischen Kultur und seine politische Skepsis“, in: Feger: *Realität des Idealisten*, S. 367–393.

als solcher erst dadurch formt, dass sein Verfechter die vorfindlichen Realitäten zu akzeptieren fordert, und zwar auch und gerade für den Fall, in welchem dem Menschen nichts anderes übrigbleibt, als der überwältigenden Macht der Natur zuvorzukommen, indem er sich, so Schiller, „ehe noch eine physische Macht es tut, [...] moralisch [...] entleib[t]“⁵⁵⁸. Mag man auch in der zuletzt zitierten Formel das stoische Vorbild⁵⁵⁹ sehen, nach dem der Selbstmord als letzter Ausweg aus einem unerträglich gewordenen Leben gilt. Der Freitod stellt in diesem Text eine letzte, *mögliche* Grenze dar⁵⁶⁰, auf die man den Menschen dadurch vorbereiten kann, dass man ihn mit Erfahrungen des Erhabenen konfrontiert, die er mittels der Kunst machen kann. Das Mittel der Wahl und die Gründe, sich für dieses Mittel zu entscheiden, erläutert Schiller wie folgt:

Das Pathetische ist ein künstliches Unglück, und wie das wahre Unglück setzt es uns in *unmittelbaren Verkehr* mit dem Geistergesetze, das in unserem Busen gebietet. Aber das wahre Unglück wählt seinen Mann und seine Zeit nicht immer gut; es überrascht uns oft wehrlos, und was noch schlimmer ist, es *macht* uns oft *wehrlos*. Das künstliche Unglück des Pathetischen hingegen findet uns in voller Rüstung, und weil es bloß eingebildet ist, so gewinnt das selbständige Prinzipium in unserm Gemüte Raum, seine absolute Independenz zu behaupten.⁵⁶¹

Entscheidend an der Passage, die mit dem obigen Zitat beginnt, ist die Tatsache, dass Schiller die Macht der Natur so eng an den Menschen

⁵⁵⁸ Schiller: *Über das Erhabene*, S. 805.

⁵⁵⁹ Siehe den Kommentar zu Schiller: *Über das Erhabene*, S. 805 auf S. 1264 in der hier verwendeten Ausgabe.

⁵⁶⁰ Über den der Natur ausgesetzten Menschen schreibt Schiller an der betreffenden Stelle: „Wohl ihm also, wenn er gelernt hat, zu ertragen, was er nicht ändern kann, und preiszugeben mit Würde, was er nicht retten kann! Fälle können eintreten, wo das Schicksal alle Außenwerke ersteigt, auf die er seine Sicherheit gründete, und ihm nichts weiter übrig bleibt, als sich in die heilige Freiheit der Geister zu flüchten – wo es kein andres Mittel gibt, den Lebenstrieb zu beruhigen, als es zu wollen – und kein andres Mittel, der Macht der Natur zu widerstehen, als ihr zuvorzukommen und durch eine freie Aufhebung alles sinnlichen Interesse, ehe noch eine physische Macht es tut, sich moralisch zu entleiben“, Schiller: *Über das Erhabene*, S. 805.

⁵⁶¹ Schiller: *Über das Erhabene*, S. 805, Hervorhebungen im Original, M. P.

bindet, dass er ihrer überwältigenden Kraft in der Rezeption der Kunst zwar nicht ausgesetzt ist. Wenn aber auch das Erhabene den Menschen, während er die Kunst genießt, in physischer Sicherheit antrifft, so entsteht dieses Erhabene doch letztlich nur daraus, dass der Mensch sich der möglichen Gefahr für ihn selbst in der Vorstellung voll bewusst wird⁵⁶². Wäre dies nicht der Fall, würde die Erfahrung des Erhabenen nicht nur, wie angesichts tatsächlicher Bedrohung, extrem unwahrscheinlich, sondern schlichtweg überflüssig: Denn wenn der Mensch sich selbst vor der möglichen Gefahr in Sicherheit wüsste, warum sollte er sich dann auf das besinnen, was ihn über die Sinnlichkeit erhebt, da es von ihr unabhängig ist?

Schiller beschreibt den Prozess, in dem der Mensch die „Fertigkeit“⁵⁶³ erlangt, seine Erhabenheit über die Natur zu erkennen, richtiggehend als Training der praktischen Vernunft. Das geht soweit, dass Schiller davon ausgeht, der Mensch könne sich durch diese in der moralisch wertvollen Rezeption von Kunst bestehenden ‚Trainingseinheiten‘ soweit entwickeln, dass er das Erhabene in sich schließlich auch im Angesicht realer Bedrohung zu evozieren vermag. Bleibt zwar auch die Differenz zwischen dem Praktischerhabenen und dem Pathetischerhabenen bestehen, so wird doch aus der Art und Weise, wie Schiller diese Unterscheidung modelliert, ersichtlich, dass und warum die zuletzt genannte Form des Erhabenen einen Unterbegriff innerhalb der Kategorie des Praktischerhabenen bildet⁵⁶⁴. Denn wenn man Schillers Argumentation ernst nimmt, unterscheiden sich beide Ausprägungen des Erhabenen nicht darin, dass dabei die Natur als eine potenziell tödliche Macht vorgestellt wird, deren Bedrohung der Mensch letzt-

562 Dazu bemerkt Koopmann: „Kleinere Schriften“, S. 618f.: Schillers Tragödie „nimmt im Beispiel auf der Bühne vorweg, was als wirkliches Unglück durchaus drohen kann. Es geht Schiller aber in dieser Schrift nicht in erster Linie um die Darstellung des künstlichen Unglücks auf dem Theater, sondern um die quasi philosophische Beherrschbarkeit des Schicksals, oder, anders gesagt, um die Befreiungsmöglichkeiten des Menschen aus der Welt des Sinnlichen. Nur dem Menschen ist es gegeben, das, was er muß, noch als einen Akt der Freiheit zu interpretieren, und indem er will, was er soll, sich also mit Freiheit in die Notwendigkeit fügt, gelingt es ihm, Mensch zu bleiben und frei zu sein.“ Vgl. dagegen ganz anders akzentuiert die Arbeit von Stachel: *Notwendigkeit*.

563 Schiller: *Über das Erhabene*, S. 805.

564 Siehe dazu Schiller: *Vom Erhabenen*, S. 503.

lich nichts entgegenzusetzen hätte als seine moralische Unabhängigkeit. Das Pathetischerhabene ist im Vergleich zum es einbegreifenden Praktischerhabenen schlicht eine gewissermaßen harmlosere moralische Erfahrung, und dies liegt daran, dass sich der Mensch darin insofern sicher weiß, als er davon ausgehen darf, im Moment der Rezeption des dargestellten Leidens diesem Leiden nicht selbst ausgesetzt zu sein⁵⁶⁵.

Das Pathetische, kann man daher sagen, ist eine Inokulation des unvermeidlichen Schicksals, wodurch es seiner Bösartigkeit beraubt und der Angriff desselben auf die starke Seite des Menschen hingeleitet wird. Also hinweg mit der falsch verstandenen Schonung und dem schlaffen, verzärtelten Geschmack, der über das ernste Angesicht der Notwendigkeit einen Schleier wirft und, um sich bei den Sinnen in Gunst zu setzen, eine Harmonie zwischen dem Wohlsein und Wohlverhalten *lügt*, wovon sich in der wirklichen Welt keine Spuren zeigen.⁵⁶⁶

Immer also, auch wenn sich die Natur, wie im Praktischerhabenen, direkt gegen die „*Lebenskraft*“⁵⁶⁷ des Menschen richtet, ist eine Vorstellung der Bedrohung bei einer möglichen Erfahrung des Erhabenen involviert. Von daher ist es nur konsequent, wenn Schiller von künstlerisch-ästhetischen Darstellungen fordert, dass sie den Menschen nicht dadurch verzärteln sollen, dass sie die Wirklichkeit schöner zeichnen, als sie ist:

Stirn an Stirn zeige sich uns das böse Verhängnis. Nicht in der Unwissenheit der uns umlagernden Gefahren – denn diese muß doch endlich aufhören – nur in der *Bekanntschaft* mit denselben ist Heil für uns. Zu dieser Bekanntschaft nun verhilft uns das furchtbar herrliche Schauspiel

565 Oder anders ausgedrückt: Zelle: „Vom Erhabenen / Über das Pathetische“, S. 402: „Der ganze [...] Apparat bleibt an die Freiheit ästhetischer Distanz gebunden, wobei die Kunstfertigkeit des Tragikers darin besteht, optimal Distanzgebung und -entzug mittels ästhetischer Täuschung oszillieren zu lassen.“

566 Schiller: *Über das Erhabene*, S. 805f., Hervorhebung im Original, M.P.

567 Schiller: *Über das Erhabene*, S. 797, Hervorhebung im Original, M.P. Der Gegenbegriff zur angegriffenen Lebenskraft, an der sich das Praktischerhabene zeigt, ist die Faskungskraft, die mit dem Theoretischerhabenen assoziiert ist, siehe ebd.

der alles zerstörenden und wieder erschaffenden und wieder zerstörenden Veränderung – des bald langsam untergrabenden bald schnell überfallenden Verderbens, verhelfen uns die pathetischen Gemälde der mit dem Schicksal <ringenden> Menschheit, der unaufhaltsamen Flucht des Glücks, der betrogenen Sicherheit, der triumphierenden Ungerechtigkeit und der unterliegenden Unschuld, welche die Geschichte in reichem Maß aufstellt und die tragische Kunst nachahmend vor unsre Augen bringt.⁵⁶⁸

Mit dieser Anforderung an den Stoff der Darstellung werden die Erfordernisse an die schöne Form, in der das Dargestellte präsentiert werden soll, nicht hinfällig. Sie werden im Gegenteil sogar umso drängender, da, bei realistischer Darstellung der natürlichen Bedrängnisse, unter denen der Mensch zu leiden hat, die Kriterien umso bedeutsamer werden, mittels derer er sich dessen versichern kann, dass das betrachtete Leiden nicht sein eigenes sei.

Inwieweit also darf der Adressat des Leidens von diesem Leiden affiziert werden? – Diese Frage bildet den Kern von Schillers Tragödien-theorie, wie er sie nicht allein im Zusammenhang mit dem Pathetisch-erhabenen, sondern ebenso mit der Mitleidsästhetik entfaltet hat. Zu beantworten ist diese Frage allerdings nur, wenn man sie auf den Terminus der Einbildungskraft bezieht. Schillers Philosophie der Kunst ist in ihrem Kern eine Ästhetik der Einbildungskraft, und zwar deswegen, weil allein ihr die Vorstellungen entspringen, die den Menschen das Schöne und das Erhabene erfahren lassen. Stets ist die Einbildungskraft angesprochen, wenn der Mensch als zu erziehendes Wesen adressiert wird. Und wie im Hinblick auf das Schöne, so ist sie auch bezüglich des Erhabenen eine Funktionsstelle in Schillers theoretischer Praxis, an der sich für den Menschen etwas Entscheidendes wenden soll: War es in den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* der Sprung vom materiellen Spiel zur schönen Form, der der Einbildungskraft durch eine Gunst der Natur glücken musste, so ist es im Erhabenen der Schrecken vor dem Gespenst des Todes, der laut Schil-

568 Schiller: *Über das Erhabene*, S. 806, Hervorhebung im Original, M. P.

ler die meisten Menschen peinigt, sodass er ihn mittels seiner Ästhetik des Pathetischerhabenen auszutreiben vorhat.

Die *différance* der Einbildungskraft in den *Briefen* ließ sich vorläufig so bestimmen, dass ihr Effekt die immerhin nicht auszuschließende Möglichkeit war, dass der Mensch in den materiellen Spielen seiner Einbildungskraft prinzipiell und dauerhaft seine ihn personal formende Vernunftbestimmung verfehlt, da diese Kraft, indem sie das Unendliche erblickt, sich potenziell fälschlich auf die Welt der Sinnlichkeit richtet und sich dort zu verlieren droht. Schiller gab dieser *différance*, so war die These, eine neue Deutung, indem er sie als *différance* des Spieltriebs neu bestimmte, in welchem Stoff- und Formtrieb sich wechselseitig so differenzierten, dass die unterschiedlichen Kräfte im Menschen sich im Schönen stabilisieren konnten – und ihn damit seiner Vernunftanlage öffneten.

Gerade im Hinblick auf die von Schiller konstatierte Erfahrung, dass der Mensch nur im Ausnahmefall auch bei Todesgefahr das Erhabene in sich zu evozieren vermöge, zeigt sich nun erneut eine *différance* der Einbildungskraft, die sich dieses Mal allerdings bezüglich des Erhabenen geltend machen lässt: Es ist die keineswegs auszuschließende, sondern nach Schiller wohl eher höchstwahrscheinliche Möglichkeit, dass der Mensch sich angesichts seiner Sterblichkeit dauerhaft in den Schrecknissen seiner Phantasie verliert, die ihn solange verfolgen, bis er, so unbarmherzig dies klingen mag, entweder stirbt, ohne seiner Vernunftbestimmung innegeworden zu sein, oder eben durch Kunst bereits im Leben darauf vorbereitet geworden ist, sich auch angesichts des Todes moralisch von seiner Sterblichkeit frei zu wissen – ohne dass dies, wie weiter oben bereits dargelegt, den Trost durch die Idee der Unsterblichkeit implizierte. Dieser zuweilen brutale, aber darin zugleich radikal weltimmanente und damit dem Leben zugewandte Idealismus durchzieht Schillers Erziehungsprojekt, was überraschen kann, insbesondere in seiner Dimension einer Ästhetik des Erhabenen. Und so hart der Realismus sein mag, auf dem dieser Idealismus letztlich fußt, so emphatisch der Kunst zugewandt ist in der Konsequenz Schillers Projekt.

Dies zeigt sich insbesondere an dem Teil von Schillers kunstphilosophischen Überlegungen, die dem Begriff des Mitleids gewidmet sind⁵⁶⁹. Sie entfalten Schillers Emphase für die Kunst gewissermaßen als Wirkungspotenzial der und in der Kunst, und zwar so, dass sie den Menschen emotional zugleich an die ihm vorgelegten Darstellungen des Leidens binden und ihn von diesem Leiden distanzieren sollen. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass Schiller den Affekt des Mitleids immer wieder als *mitgeteilten* Affekt auslegt. Damit lässt sich Schillers Ästhetik der Einbildungskraft, in der eine spezifische *différence* ihre verschiedenen Effekte zeitigt, nicht nur in ihrer kommunikativen Dimension rekonstruieren, sondern darin auch in dekonstruktiver Terminologie respezifizieren; so kann man die kommunikative *différence* der modernen Subjektivität wiederaufnehmen, die ich in meiner Interpretation der *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* geltend gemacht habe. Denn nicht nur lässt sich zeigen, dass das Schöne und das Erhabene in Schillers Erziehungsprojekt in einem supplementären Verhältnis zueinander stehen, überdies wird aus der Verknüpfung der Begriffe der *différence* und der *Supplementarität* mit Schillers Ästhetik noch einmal deutlich, inwieweit dieses Projekt der Erziehung des Menschen unter den Bedingungen der Moderne auch und gerade in ihrer kommunikativen Dimension ernst zu nehmen ist. Darin wird der Mensch in seinen Empfindungen so angesprochen, dass er ihnen gegenüber die Stimme seiner Vernunft geltend zu machen lernt. Um diese kommunikationstheoretische Lesart plausibel zu machen, setze ich mich im Folgenden, ausgehend vom Begriff des Pathetischerhabenen in *Vom Erhabenen*, zunächst mit Schillers Text *Über das Pathetische* auseinander.

In seinem Text *Vom Erhabenen* hat Schiller das Praktischerhabene, das Erhabene der Macht, in zwei Formen differenziert: das Kontemplativerhabene, in welchem dem betrachtenden Subjekt nur eine Bedrohung als Ursache eines Leidens, nicht aber dieses selbst vor Augen geführt wird – so hat das Subjekt das Leiden selbst in sich hervorzubringen;

⁵⁶⁹ Siehe dazu grundsätzlich die Arbeiten von Hamburger: *Mitleid*, Ritter: *Unglück* und Schings: *Der mitleidigste Mensch*.

und außerdem das Pathetischerhabene, in dem neben der Ursache des Leidens auch deren Furchtbares für den Menschen und damit eben „das Leiden selbst“⁵⁷⁰ zur Darstellung kommt. Schiller zufolge ergibt sich aus letzterem für das rezipierende Subjekt als notwendige Konsequenz die Erfahrung des Erhabenen:

[D]em beurteilenden Subjekt bleibt nichts übrig, als die Anwendung [...] [des Leidens, M.P.] auf seinen moralischen Zustand zu machen und aus dem Furchtbaren das Erhabene zu erzeugen.⁵⁷¹

Das Pathetischerhabene impliziert zuallererst die Forderung, dass das in ihm dargestellte Leiden niemals zum Leiden des Rezipienten führen dürfe, und mehr noch: dass das dargestellte Leiden nie tatsächliches Leiden sein, sondern nur als vorgestelltes erscheinen darf. Ansonsten würde es den „ästhetischen Genuß“⁵⁷², in dem Schiller zufolge das Erhabene erst entstehen kann, tilgen:

Nur alsdann, wenn das Leiden entweder bloße Illusion und Erdichtung ist, oder (im Fall, daß es in der Wirklichkeit stattgefunden hätte) wenn es nicht unmittelbar den Sinnen, sondern der Einbildungskraft vorgestellt wird, kann es ästhetisch werden und ein Gefühl des Erhabenen erregen. Die Vorstellung eines fremden Leidens, verbunden mit Affekt und mit dem Bewußtsein unsrer innern moralischen Freiheit, ist *pathetischerhabenen*.⁵⁷³

Bereits direkt im Anschluss an diese Definition erläutert Schiller das Mitleiden, dem das rezipierende Subjekt unwillkürlich ausgesetzt sei – und das ausdrücklich in kommunikativer Dimension bestimmt wird:

Die Sympathie oder der teilnehmende (mitgeteilte) Affekt ist keine freie Äußerung unsers Gemüts, die wir erst selbsttätig in uns hervorbringen müßten, sondern eine unwillkürliche, durch das Naturgesetz bestimmte

570 Schiller: *Vom Erhabenen*, S. 503.

571 Schiller: *Vom Erhabenen*, S. 503.

572 Schiller: *Vom Erhabenen*, S. 509.

573 Schiller: *Vom Erhabenen*, S. 509, Hervorhebung im Original, M.P.

Affektion des Gefühlsvermögens. Es kommt gar nicht auf unsern Willen an, ob wir das Leiden eines Geschöpf's mitempfinden wollen. Sobald wir eine Vorstellung davon haben, *müssen* wir es. Die *Natur*, nicht unsre *Freiheit* handelt, und die Gemütsbewegung eilt dem Entschluß zuvor.⁵⁷⁴

Eben hier deutet sich an, in welcher Richtung das Darstellungsproblem des Erhabenen auszulegen ist: Nicht etwa vom auf der Bühne mitgeteilten Affekt schreibt schließlich Schiller im obigen Zitat, sondern vom Affekt des Zuschauers, der sich zwar in gesicherter Distanz vom dargestellten Leiden wissen muss, wenn das Erhabene evoziert werden soll. Doch spricht in ihm laut Schiller eben dennoch unwillkürlich der sympathetisch geteilte Affekt, der ursprünglich auf der Bühne hervorgebracht worden ist. Stets ist Schillers Ästhetik des Mitleids damit auf das anschauende Subjekt bezogen, das in sich das Erhabene hervorbringen soll. Um den Menschen auf seine moralische Anlage zu besinnen, ist es notwendig, die Stimme des Mitleids in ihm zu evozieren. Sie zu vernehmen, ist allerdings nie Selbstzweck. Sprechen und gelten soll zuletzt die Stimme der Vernunft, in der sich die Freiheit des Menschen kundtut, sich vom mitgeteilten Leiden unabhängig zu erweisen.

Vor diesem Hintergrund lassen sich sämtliche der folgend zitierten Passagen lesen, in denen Schiller allmählich das Darstellungsproblem des Erhabenen entwickelt. Zwar wird er den deutlichen Schwerpunkt auf eine thematisierende Deutung dieses Problems legen: Regelmäßig ist in den hier interessierenden Texten davon die Rede, wie der Literat das Leiden darzustellen hat; und dabei geht es um das Leiden im literarischen Text. Die größere Herausforderung, der sich Schiller ausgesetzt sehen muss, liegt allerdings darin, wie er der rezipierenden Subjektivität eine Vorstellung fremden Leidens so vor Augen führen kann, dass das Mitleiden zu einer Darstellung *der Erhabenheit der anschauenden Subjektivität selbst* führt. Entscheidend ist schließlich nicht die glückende Darstellung einer ohnehin unsinnlichen Erfahrung im Medium der literarischen Mitteilung, die sich unabhängig vom Prozess ihrer Kundnahme zutragen würde. Es geht vielmehr darum, dass der

574 Schiller: *Vom Erhabenen*, S. 510, Hervorhebungen im Original, M. P.

durch jene Mitteilung angesprochene Mensch seine Erhabenheit über ein ihn selbst angehendes Leiden gewahrt, während er mit dem fremden Leiden konfrontiert wird. Damit nämlich der Mensch in die Lage versetzt werden kann, das Erhabene auch angesichts realer Gefährdung in sich hervorzubringen, muss ihm dieses Erhabene bereits im Hinblick auf ein nur vorgestelltes Leiden bewusst geworden sein. Dass sich der Mensch auch in Todesgefahr auf seine innere Freiheit zurückzieht, kann nur gelingen, wenn er auf diese unwahrscheinliche Erfahrung bereits durch die künstlich erzeugte Erfahrung des Erhabenen vorbereitet worden ist. Entscheidend aber ist nicht, ob und inwieweit es glückt, die Erhabenheit einer leidenden literarischen Figur darzustellen. Denn damit wäre nichts gewonnen, würde das beurteilende Subjekt das Leiden jener Figur nicht stellvertretend auf sich nehmen und davon ausgehend auf das Erhabene in sich horchen: Nicht schon die literarische Darstellung erhabener Charaktere allein, sondern erst die mitleidende Vorstellung des anschauenden Subjekts ist Grundbedingung dafür, dass sich das dadurch affizierte Subjekt dereinst vielleicht *generell* über sinnliches Leiden erhaben zeigen kann.

Für den Begriff des Mitleids gilt von vornherein ebenjenes Identifikationsverbot⁵⁷⁵, das Schiller dem Literaten im Hinblick auf sein Publikum bereits im Rahmen des Pathetischerhabenen auferlegt hatte. Immer muss der Rezipient sich seiner selbst versichern können, während er sich dem literarisch dargestellten Leiden zuwendet:

Wird das Mitleiden zu einer solchen Lebhaftigkeit erhöht, daß wir uns mit dem Leidenden ernstlich verwechseln, so beherrschen wir den Affekt nicht mehr, sondern er beherrscht uns. Bleibt hingegen die Sympathie in ihren ästhetischen Grenzen, so vereinigt sie zwei Hauptbedingungen des Erhabenen: sinnlichlebhaftes Vorstellung des Leidens, mit dem Gefühl eigener Sicherheit verbunden.⁵⁷⁶

575 Ulrich Profitlich hat dieses Verbot anhand der Differenz zwischen „Gleichheit“ und „Ähnlichkeit“ beschrieben, siehe ders.: „Ähnlichkeit“, S. 32ff.

576 Schiller: *Vom Erhabenen*, S. 510.

Daraus folgen für das Pathetischerhabene entsprechend zwei Grundbedingungen, die Schiller am Ende des Textes *Vom Erhabenen* geltend macht; und aus diesen Anforderungen leitet er umgehend die grundlegenden Gesetze ab, die laut Schiller für die tragische Kunst Gültigkeit haben müssen:

Zum *Pathetischerhabenen* werden also zwei Hauptbedingungen erfordert. *Erstlich* eine lebhaftere Vorstellung des *Leidens*, um den mitleidenden Affekt in der gehörigen Stärke zu erregen. *Zweitens* eine Vorstellung des *Widerstandes* gegen das Leiden, um die innere Gemütsfreiheit ins Bewußtsein zu rufen. Nur durch das erste wird der Gegenstand *pathetisch*, nur durch das zweite wird das Pathetische zugleich *erhaben*. Aus diesem Grundsatz fließen die beiden Fundamentalgesetze aller tragischen Kunst. Diese sind *erstlich*: Darstellung der leidenden Natur; *zweitens*: Darstellung der moralischen Selbständigkeit im Leiden.⁵⁷⁷

Gleich zu Beginn der Abhandlung *Über das Pathetische* erweitert Schiller diesen Katalog an Postulaten im Hinblick auf Kantische Prämissen, die aus dem Begriff der negativen Darstellung in der *Kritik der Urteilskraft* zu gewinnen waren⁵⁷⁸. Dass das Pathos, wie Schiller es modelliert, niemals Selbstzweck der künstlerischen Darstellung sein kann, wird in der folgenden Passage daraus ersichtlich, dass der Sinn des Leidens, das in der Kunst vor Augen geführt wird, grundsätzlich darin besteht, etwas darzustellen, was per se nicht in die Sinne fällt. Es handelt sich dabei um die übersinnlichen Ideen der Vernunft, und speziell die der

⁵⁷⁷ Schiller: *Vom Erhabenen*, S. 512, Hervorhebungen im Original, M. P.

⁵⁷⁸ Siehe dazu Paul Barone: *Schiller und die Tradition des Erhabenen*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2004, S. 97–111, hier S. 104ff. Die Kantischen Prämissen, die im Begriff der negativen Darstellung liegen, erläutert Schiller einige Seiten später folgendermaßen: „[G]egen das Leiden selbst hat er [der Mensch, M. P.] keine andre Waffen als Ideen der Vernunft. Diese müssen also in der Darstellung vorkommen oder durch sie erweckt werden, wo Pathos stattfinden soll. Nun sind aber Ideen im eigentlichen Sinn und positiv nicht darzustellen, weil ihnen nichts in der Anschauung entsprechen kann. Aber negativ und indirekt sind sie allerdings darzustellen, wenn in der Anschauung etwas gegeben wird, wozu wir die Bedingungen in der *Natur* vergebens aufsuchen. Jede Erscheinung, deren letzter Grund aus der Sinnenwelt nicht kann abgeleitet werden, ist eine indirekte Darstellung des Übersinnlichen“, Schiller: *Über das Pathetische*, S. 518, Hervorhebung im Original, M. P. Siehe bei Kant: *Kritik der Urteilskraft*, S. 191–207, hier insbes. S. 201f.

praktischen Freiheit des Menschen, die sich als seine Selbstbestimmung zu erkennen geben soll:

Darstellung des Leidens – als bloßen Leidens – ist niemals Zweck der Kunst, aber als Mittel zu ihrem Zweck ist sie derselben äußerst wichtig. Der letzte Zweck der Kunst ist die Darstellung des Übersinnlichen, und die tragische Kunst insbesondere bewerkstelligt dieses dadurch, daß sie uns die moralische Independenz von Naturgesetzen im Zustand des Affekts versinnlicht. Nur der Widerstand, den es gegen die Gewalt der Gefühle äußert, macht das freie Prinzip in uns kenntlich; der Widerstand aber kann nur nach der Stärke des Angriffs geschätzt werden. Soll sich also die *Intelligenz* im Menschen als eine von der Natur unabhängige Kraft offenbaren, so muß die Natur ihre ganze Macht erst vor unsern Augen bewiesen haben. Das *Sinnenwesen* muß tief und heftig *leiden*; Pathos muß da sein, damit das Vernunftwesen seine Unabhängigkeit kundtun und sich *handelnd* darstellen könne.⁵⁷⁹

Die pathetischerhabene Darstellung des Leidens für ein mitleidendes Subjekt, das sich vom vorgestellten Leiden unabhängig erweist, ist in der tragischen Kunst an die Differenz von ästhetischer und moralischer Einstellung gebunden. Darin wendet sich das rezipierende Subjekt dem ihm vor Augen geführten Leiden zu. Die genannte Differenzierung entwickelt Schiller aus einer ihr vorangehenden Unterscheidung zwischen dem Erhabenen der Fassung und dem Erhabenen der Handlung. Ersteres ist „jeder vom Schicksal unabhängige Charakter“⁵⁸⁰. Letzteres erfordert, dass der Mensch in seiner moralischen Dimension vom Leiden nicht nur unabhängig sei, sondern dass er leide aufgrund seiner Moralität. Dies ist wiederum ebenfalls auf zweierlei Weise möglich, sei es, dass der Mensch aus moralischer Gesinnung das Leiden wählt, oder dass er es büßt, eine moralische Pflicht übertreten zu haben. Diese beiden Ausprägungen des Erhabenen der Handlung führen zu zwei Urteilkategorien: Der aus Moralität das Leiden wäh-

579 Schiller: *Über das Pathetische*, S. 512, Hervorhebungen im Original, M. P.

580 Schiller: *Über das Pathetische*, S. 527.

lende Mensch ist „eine moralisch große Person“, wer aber eine Pflichtverletzung büßt, „ein ästhetisch großer Gegenstand“⁵⁸¹.

Entscheidend aber ist wiederum nicht die thematische Ebene, auf der Schiller die auf der Bühne dargestellten Personen und Handlungen beleuchtet. Von zentraler Bedeutung ist, dass Schiller aus der doppelten, aktivisch-passivischen Bestimmung des Erhabenen der Handlung Rückschlüsse zieht auf die Empfindungen der Lust und der Unlust der anschauenden Subjektivität. Alles andere als zufällig ist dabei eine Unterscheidung im Spiel, die auch in *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* grundlegend war, jene nämlich zwischen Person und Zustand. Gerahmt sind diese Erläuterungen von der oben bereits erwähnten Differenz zwischen der moralischen und der ästhetischen Einstellung beim Betrachten großer Handlungen:

Ein erhabenes Objekt, bloß in der ästhetischen Schätzung, ist schon derjenige Mensch, der uns die Würde der menschlichen Bestimmung durch seinen *Zustand* vorstellig macht, gesetzt auch, daß wir diese Bestimmung in seiner *Person* nicht realisiert finden sollten. Erhaben in der moralischen Schätzung wird er nur alsdann, wenn er sich zugleich als Person jener Bestimmung gemäß verhält, wenn unsre Achtung nicht bloß seinem Vermögen, sondern dem Gebrauch dieses Vermögens gilt, wenn nicht bloß seiner Anlage, sondern seinem wirklichen Betragen Würde zukommt. Es ist ganz etwas anders, ob wir bei unserm Urteil auf das moralische Vermögen überhaupt und auf die Möglichkeit einer absoluten Freiheit des Willens, oder ob wir auf den Gebrauch dieses Vermögens und auf die Wirklichkeit dieser absoluten Freiheit des Willens unser Augenmerk richten.⁵⁸²

Nicht nur allerdings ist es „ganz etwas anderes“, ob das Publikum auf die Möglichkeit des freien Willens blickt oder aber darauf, dass und wie er tatsächlich tätig wird. In Bezug auf die rezipierende Subjektivität konstatiert Schiller, dass die moralische Forderung der Vernunft und das ästhetische Interesse der Einbildungskraft auf ganz unterschiedli-

581 Beide Zitate Schiller: *Über das Pathetische*, S. 528.

582 Schiller: *Über das Pathetische*, S. 528, Hervorhebungen im Original, M. P.

chen Ebenen anzusiedeln sind: Die praktische Vernunft kann bei der Beurteilung von Handlungen nur fordern, dass diese ihrem Imperativ entsprechen. Deshalb kann es der Vernunft nur recht und billig sein, wenn sie eine Handlung beobachtet, die Freiheit erkennen lässt – oder wenn sie Zeuge davon wird, wie die Übertretung einer moralischen Pflicht gebüßt wird. Die Einbildungskraft hingegen versetzt den Menschen in einen Zustand freudiger Erregung, und zwar schon dann, wenn sie sich der Möglichkeit des freien Willens bewusst wird. Mag auch für die Einbildungskraft das tatsächlich freie Handeln eine größere Befriedigung bedeuten als dessen bloße Möglichkeit. Sie ergötzt sich bereits am Vermögen des Willens allein, unabhängig sogar davon, ob er aus rein moralischen Triebfedern wirksam wird⁵⁸³.

Schillers theaterpraktischem Interesse gemäß betreffen die darstellungstheoretischen Vorgaben, die er entwickelt, einerseits die auf der Bühne darzustellenden Inhalte. Andererseits aber begründet er diese Vorgaben im Hinblick auf die ästhetische Subjektivität, an die sich jene Inhalte, welche auch immer es seien, wenden:

Aus diesem allen ergibt sich denn, daß die moralische und die ästhetische Beurteilung, weit entfernt, einander zu unterstützen, einander vielmehr im Wege stehen, weil sie dem Gemüt zwei ganz entgegengesetzte Richtungen geben, denn die Gesetzmäßigkeit, welche die Vernunft als moralische Richterin fodert, besteht nicht mit der Ungebundenheit, welche die Einbildungskraft als ästhetische Richterin verlangt. Daher wird ein Objekt zu einem ästhetischen Gebrauch gerade um soviel weniger taugen, als es sich zu einem moralischen qualifiziert; und wenn der Dichter es dennoch erwählen müßte, so wird er wohl tun, es so zu behandeln, daß nicht sowohl unsre Vernunft auf die *Regel* des Willens, als vielmehr unsre Phantasie auf das *Vermögen* des Willens hingewiesen werde.⁵⁸⁴

583 Siehe dazu die Beispiele, die Schiller zur Erläuterung heranzieht, zunächst die Selbstaufopferung des Leonidas bei den Thermopylen, dann die Selbstverbrennung des Peregrinus Proteus zu Olympia. Beim ersten Beispiel stimmen moralische und ästhetische Schätzung überein, beim zweiten befinden sie sich im Widerstreit. Siehe Schiller: *Über das Pathetische*, S. 529–532.

584 Schiller: *Über das Pathetische*, S. 532f., Hervorhebungen im Original, M. P.

Die Begründungsfigur dieser Passage stützt also die weiter oben bereits mehrfach formulierte These, nach der Schillers Dramenästhetik vor allem daraufhin zu lesen sei, wo sie die ästhetische Subjektivität genauer bestimmt, an die sich Dramen, ihrem umfassenden Erziehungsauftrag gemäß, richten. Was Schiller direkt im Anschluss an das zuletzt Zitierte formuliert, lässt sich als Empfehlung einer Autonomie der Kunst lesen, die sich frei von moralischen Gesetzen entfaltet. Bemerkenswerter allerdings ist auch hier die daraus deutlich werdende Begründung dieser ästhetischen Autonomie:

Um seiner selbst willen muß der Dichter diesen Weg einschlagen, denn mit unserer Freiheit ist sein Reich zu Ende. Nur solange wir außer uns anschauen, sind wir *sein*; er hat uns verloren, sobald wir in unsern eigenen Busen greifen. Dies erfolgt aber unausbleiblich, sobald ein Gegenstand nicht mehr *als Erscheinung von uns betrachtet wird*, sondern als Gesetz über uns richtet.⁵⁸⁵

Der Künstler kann demnach als Erzieher im Moralischen allein dadurch wirksam werden, dass er seine Werke unabhängig von den Forderungen der praktischen Vernunft produziert, ja allein dadurch, dass er sich in seinen ästhetischen Darstellungen selbst von jedem moralischen Interesse distanziert, wenn auch gerade mit dem Ziel, diese Darstellungen aufseiten der beobachtenden Subjektivität ästhetisch *und* moralisch wirksam werden zu lassen.

Die ästhetisch angesprochene Subjektivität soll die Forderungen der praktischen Vernunft gleichsam als Stimme der eigenen individuellen Subjektivität vernehmen, und das ist nur dadurch möglich, dass der Künstler in seinem Schaffen darauf achtet, das Schweigen der Vernunft genauso in Szene zu setzen wie ihr kraftvolles Vermögen, gesetzgebend wirksam zu werden. Indem Schiller so die Einheit der Differenz von ästhetischer und moralischer Einstellung der rezipierenden Subjektivität ausbuchstabiert, befreit er paradoxerweise den Dichter von der ohnehin problematischen Verpflichtung, moralisch auf sein Publikum

⁵⁸⁵ Schiller: *Über das Pathetische*, S. 533, Hervorhebungen im Original, M. P.

einzuwirken. Denn zwar schreibt er ihm die Rolle des Erziehers zu. Doch beschreibt er es auch in *Über das Pathetische* als eine „*Gunst* der Natur“, dass es eine „Freiheit des Willens gibt“⁵⁸⁶. Damit einhergehend wäre es eine zufällige Fügung, die durchaus auch ausbleiben kann, wenn aufseiten des Publikums beim Betrachten des Kunstwerks eine Erfahrung der eigenen Moralität gemacht würde. Die Kunst kann nicht mehr dazu tun, als die Lust darauf zu steigern, dem Vermögen des eigenen Willens zu vertrauen, auch wenn dieser Wille deshalb Unlust verheißt, weil er von der Sinnlichkeit unabhängig zu agieren hat und deswegen manchmal gegen deren Bedürfnisse agiert.

Nun wird deutlich, wie sich das Schöne und das Erhabene aufeinander beziehen lassen: Schiller hatte in *Über das Erhabene* davon gesprochen, dass „das Erhabene zu dem Schönen hinzukommen“⁵⁸⁷ müsse,

um die ästhetische *Erziehung* zu einem vollständigen Ganzen zu machen und die Empfindungsfähigkeit des menschlichen Herzens nach dem ganzen Umfang unsrer Bestimmung, und also auch über die Sinnenwelt hinaus, zu erweitern.⁵⁸⁸

Doch impliziert dies keine schlichte Chronologie, gleichsam in der Abfolge der Erziehungseinheiten. Vielmehr hat man von einem oszillierend supplementären Verhältnis auszugehen, in dem das Schöne und das Erhabene zueinander stehen. Denn wenn sich das Erhabene dem Schönen beifügt, so geschieht das nicht, nachdem die sinnliche Erziehung vollständig geleistet wäre. Nicht nur ist es nötig, das Erhabene dem Schönen beizugesellen, weil der Mensch in der Erziehung durch das Schöne Gefahr liefe, sich kraft der *différance* seiner Einbildungskraft auf ewig im Sinnlichen zu verlieren. Auch soll das Schöne den Menschen davor bewahren, sich in den Schreckensgebilden seiner Phantasie zu verlieren, denen allein mit der Kraft des Erhabenen überhaupt zu begegnen wäre; diese Schreckgespenster ließen sich, auch

586 Beide Zitate Schiller: *Über das Pathetische*, S. 530, Hervorhebung im Original, M.P.

587 Schiller: *Über das Erhabene*, S. 806.

588 Schiller: *Über das Erhabene*, S. 806f., Hervorhebung im Original, M.P.

wenn dies allzu unbeteiligt klingen mag, weiter oben im vorliegenden Abschnitt ebenfalls aus der *différance* der Einbildungskraft herleiten.

Auf die *différance* der Einbildungskraft reagiert Schiller mithin nicht nur dadurch, dass er dieser *différance* in der *différance* des Spieltriebs eine neue Funktion zuweist. Er gibt dem einen doppelten Halt, indem er sich gegenüber der *différance* der Einbildungskraft auf Verfahren der literarischen Darstellung beruft, die im ästhetisch betrachtenden Subjekt die Vorstellung der eigenen Erhabenheit evozieren sollen. Während dem Subjekt durch die schöne Form signalisiert wird, dass in deren lustvoller Betrachtung die Autonomie dieser Form gilt, wird es zugleich möglich, dass in dieser schönen Autonomie gewissermaßen die unwahrscheinlichere Lust an der erhabenen Autonomie der ästhetischen Subjektivität aufscheint. Supplementär innerhalb der ästhetischen Subjektivität changierend und diese überschreitend, ‚schillerten‘ so die Erfahrungsweisen des Schönen und des Erhabenen ineinander, um den Menschen zu stärken und für den Ernst des Lebens zu rüsten. Es ist gewissermaßen eine Art höherer Balance, die sich daraus ergäbe: Wie die *différance* des Spieltriebs der *différance* der Einbildungskraft Einhalt gebietet, um eine Erfahrung des Erhabenen zu evozieren, so verhinderte diese Erfahrung, dass die durch die *différance* des Spieltriebs ästhetisch gewordene Subjektivität sich dadurch allein im Ästhetischen hielte, dass sie ihre moralische Autonomie zugunsten ihrer ästhetischen aufgibt.

3.4 Ästhetik der Tragödie – Spuren des Erhabenen in der Poetik der Satire

Welche dramatische Gattung könnte nun geeigneter sein, auf diese eigentümliche, zwischen Lust und Unlust, Schönerm und Erhabenem changierende Struktur zu reagieren? – Es ist, laut Schillers Worten, die Tragödie⁵⁸⁹. Ihr gilt, mit Hinblick auf die ästhetische Subjektivität

⁵⁸⁹ In der vorliegenden Untersuchung interessiert mich dieser Begriff vorrangig im Zusammenhang mit der modernen Philosophie der Subjektivität, wie sie in Schillers Ästhetik weitergeführt wird, vgl. dazu auch Hans Feger: „Die Entdeckung der modernen Tragödie. Wallenstein – Die Entscheidung“, in: ders.: *Realität des Idealisten*, S. 249–286.

tät, auf die die Tragödie wirken soll, das Augenmerk des vorliegenden Abschnitts: In seiner Schrift *Über die tragische Kunst* hat Schiller sich ausführlich mit der Funktion dieser Kunstform befasst, das Mitleid des Menschen zu erwecken. Die Ausgangsfrage dieses Textes lautet, woran es liege, dass ausgerechnet daraus, dass man das Leiden Anderer betrachtet, Vergnügen erwächst⁵⁹⁰. Schadenfreude ist nicht dessen Ursache, und zwar deshalb nicht, weil bei der Betrachtung des Leidens Mitleid aufkommt und somit eine Empfindung der Unlust. Umso dringlicher also wird es, die Frage zu beantworten, wie und warum Unlust Lust evoziert, zumal deswegen, weil Schiller davon ausgeht, dass mit dem Grad der Unlust auch die Lust wächst. Die Antwort ist, wenn man sich an die Ästhetik des Pathetischerhabenen erinnert, nicht weiter überraschend: Die Frage könne

auf keine andere Art beantwortet werden, als daß gerade der Angriff auf unsre Sinnlichkeit die Bedingung sei, diejenige Kraft des Gemüts aufzuregen, deren Tätigkeit jenes Vergnügen an sympathischem Leiden erzeugt. Diese Kraft nun ist keine andre als die Vernunft, und insofern die freie Wirksamkeit derselben, als absolute Selbsttätigkeit, vorzugsweise den Namen der Tätigkeit verdient, insofern sich das Gemüt nur in seinem sittlichen Handeln vollkommen unabhängig und frei fühlt, insofern ist es freilich der befriedigte Trieb der Tätigkeit, von welchem unser Vergnügen an traurigen Rührungen seinen Ursprung zieht.⁵⁹¹

Bemerkenswert an dieser Passage ist weniger das ohnehin aus der Ästhetik des Erhabenen Bekannte, dass die Lust an der bedrängten Sinnlichkeit allein aus der Kraft der Vernunft entspringt. Auffällig ist, dass Schiller den „Tätigkeitstrieb“, von dem er hier schreibt, auch dann befriedigt sieht, wenn er rein passiv, da rezeptiv agiert.

Dass ich mit dieser Perspektivierung dem Tragödienbegriff nicht gerecht werde, belegt unter anderem der folgende Titel: Ernst-Richard Schwinge: „Schiller und die griechische Tragödie“, in: Feger: *Realität des Idealisten*, S. 203–247.

590 Zu den historischen Voraussetzungen dieser Fragestellung siehe den Artikel von Carsten Zelle: „Über die tragische Kunst (1792)“, in: Luserke-Jaqui: *Schiller-Handbuch*, S. 374–382, hier 375–377.

591 Schiller: *Über die tragische Kunst*, S. 376f.

Es sind Spuren der Mitleidsästhetik, die aus diesen Seiten von *Über die tragische Kunst* sprechen, Spuren einer Ästhetik, die darauf abzielt, die Empfindungen des Menschen anzusprechen und mehr noch: dadurch der menschlichen Sinnlichkeit eine Stimme zu verleihen. Wie eng Schiller hier einmal mehr den auf der Bühne dargestellten Affekt an das affektive Leben des Publikums bindet, zeigt beispielsweise die folgende Passage, in der das Mitleid geradezu als mitgeteilter Affekt des Zuschauers übersetzt wird: „Aus unserer moralischen Natur also quillt die Lust hervor, wodurch uns schmerzhaft Affekte in der Mitteilung entzücken und, auch sogar ursprünglich empfunden, in gewissen Fällen noch angenehm rühren“⁵⁹². Ursprünglich empfundene Affekte wären hier wohl die sich mitteilenden Affekte der anschauenden Subjekte selbst. Und für diese Deutung lassen sich noch weitere Aussagen Schillers ins Feld führen, so etwa die folgende, in der er darüber nachdenkt, wie sich das Ausmaß der Rührungen in gemessenen Grenzen halten lasse, auf dass die Lust am Mitleid nicht vergehe:

Zwei entgegengesetzte Ursachen gibt die Erfahrung an, welche das Vergnügen an Rührungen hindern: wenn das Mitleid entweder zu schwach, oder wenn es so stark erregt wird, daß der mitgeteilte Affekt zu der Lebhaftigkeit eines ursprünglichen übergeht. Jenes kann wieder entweder an der Schwäche des Eindrucks liegen, den wir von dem ursprünglichen Leiden erhalten, in welchem Falle wir sagen, daß unser Herz kalt bleibt, und wir weder Schmerz noch Vergnügen empfinden; oder es liegt an stärkeren Empfindungen, welche den empfangenen Eindruck bekämpfen und durch ihr Übergewicht im Gemüt das Vergnügen des Mitleids schwächen oder gänzlich ersticken.⁵⁹³

Noch deutlicher wird Schiller einige Seiten später. Sinnlichkeit und Sittlichkeit befinden sich beim Betrachten der Tragödie in einer prekären Balance⁵⁹⁴. Um diese zu wahren, darf die Sinnlichkeit nicht zu sehr bedrängt werden, da, wie erinnerlich, ansonsten eine reflektiert-distanzierte Erfahrung des Erhabenen ausgeschlossen ist. Hier allerdings

592 Schiller: *Über die tragische Kunst*, S. 376, Hervorhebungen von mir, M. P.

593 Schiller: *Über die tragische Kunst*, S. 378.

594 Vgl. dazu auch Schings: *Der mitleidigste Mensch*, S. 49.

argumentiert Schiller anhand des Mitleidsbegriffs, und dabei führt er die Unterscheidung von eigenem und fremdem Leiden weiter in die Differenz von Leben und Kunst:

Unsre Sinnlichkeit erlangt aber dieses Übergewicht wirklich, wenn sich die Vorstellungen des Leidens zu einem solchen Grade der Lebhaftigkeit erheben, der uns keine Möglichkeit übrigläßt, den mitgeteilten Affekt von einem ursprünglichen, unser eigenes Ich von dem leidenden Subjekt, oder Wahrheit von Dichtung zu unterscheiden.⁵⁹⁵

Seine theoretischen Erörterungen bündelt Schiller dann vorläufig in einem Satz, der die Mitleidsästhetik als eine Ästhetik der Einbildungskraft kennzeichnet:

Alles Mitleid setzt Vorstellungen des Leidens voraus, und nach der Lebhaftigkeit, Wahrheit, Vollständigkeit und Dauer der letztern richtet sich auch der Grad der erstern.⁵⁹⁶

In alledem wirkt eine spezifische Poetik der Identifikation, die sich auch bereits am Ende der *Kallias*-Briefe angedeutet hat. Im Optimalfall hatte sich dort der dargestellte Gegenstand bar seiner semiotisch-medialen Repräsentationsstrukturen als unmittelbar anschaulich zu zeigen. Die Mitleidsästhetik soll Vergleichbares leisten, allerdings wirkt hier eine Differenz, die die *Kallias*-Briefe im Hinblick auf die Betrachtenden der Kunst gerade zu vermeiden suchten: Dem Mitleid wohnt per definitionem eine Differenz inne, die es verhindert, dass das Publikum mit der Vorstellungswelt des Angeschauten widerstandslos verschmilzt. Zwar soll der Einzelne *sich* buchstäblich *als Anderen* vorstellen können:

Wir müssen, ohne uns Zwang anzutun, die Person mit ihm zu wechseln, unser eigenes Ich seinem Zustande augenblicklich unterzuschieben fähig

⁵⁹⁵ Schiller: *Über die tragische Kunst*, S. 382.

⁵⁹⁶ Schiller: *Über die tragische Kunst*, S. 383. Siehe dazu mit Blick auf den *Schaubühnen*-Aufsatz Profitlich: „Ähnlichkeit“, S. 22–25.

sein. Wie ist es aber möglich, den Zustand eines andern in uns zu empfinden, wenn wir nicht uns zuvor in diesem andern gefunden haben?⁵⁹⁷

Doch hat sich diese Identifikation ja ebenfalls in den Grenzen zu bewegen, die Schiller für die Ästhetik des Mitleids vorher setzte. Überdies wäre ein Verschmelzen der Person des Zuschauers mit der dargestellten Person nicht nur schwerlich möglich, sie liefere auch den Grundvoraussetzungen der Ästhetik des Erhabenen zuwider. Festzuhalten bleibt hier einmal mehr, dass sich Schiller, indem er auf Personen und Zustände rekurriert, auf eine Terminologie beruft, wie er sie auch in *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* verwendet.

Zusammenfassend formuliert Schiller drei Bedingungen, die erfüllt sein müssen, um die „tragische Rührung“, als die er das Mitleid auch bezeichnet, zu evozieren:

Erstlich muß der Gegenstand unsers Mitleids zu unsrer Gattung im ganzen Sinn dieses Worts gehören und die Handlung, an der wir teilnehmen sollen, eine moralische, d. i. unter dem Gebiet der Freiheit begriffen sein. Zweitens muß uns das Leiden, seine Quellen und seine Grade, in einer Folge verknüpfter Begebenheiten vollständig mitgeteilt und zwar drittens sinnlich vergegenwärtigt, nicht mittelbar durch Beschreibung, sondern unmittelbar durch Handlung dargestellt werden. Alle diese Bedingungen vereinigt und erfüllt die Kunst in der Tragödie.⁵⁹⁸

Und unmittelbar daran anschließend folgt eine Definition der Tragödie, die in ihren darstellungstheoretischen Vorgaben zwar thematisch orientiert ist, zugleich aber die Perspektive auf die ästhetisch betrachtende Subjektivität nicht verschließt⁵⁹⁹:

597 Schiller: *Über die tragische Kunst*, S. 384.

598 Schiller: *Über die tragische Kunst*, S. 388.

599 Siehe zum Folgenden auch die prägnante Zusammenfassung von Carsten Zelle in ders.: „Über die tragische Kunst“, S. 375–380 und dort insbes. S. 378f.

Die Tragödie wäre demnach dichterische Nachahmung einer zusammenhängenden Reihe von Begebenheiten (einer vollständigen Handlung), welche uns Menschen in einem Zustand des Leidens zeigt und zur Absicht hat, unser Mitleid zu erregen.⁶⁰⁰

Eine Handlung nachzuahmen heißt laut Schiller erstens, diejenige Unmittelbarkeit zu erzeugen, die in den nur erzählenden oder beschreibenden literarischen Gattungen nicht zutage tritt. Da aber jede Vermittlung durch eine Instanz, die sich zwischen das Handlungsgeschehen und sein Publikum schiebt, die Wahrscheinlichkeit des Mitleids verringert, gilt es, die Handlungen direkt vor die Sinne zu stellen⁶⁰¹.

Jedoch soll die Tragödie nicht nur eine Handlung, sondern eine Verkettung von mehreren Handlungen⁶⁰² darstellen, und direkt im Anschluss an diesen zweiten Punkt seiner Tragödiendefinition schreibt Schiller:

Nicht bloß die Empfindungen und Affekte der tragischen Personen, sondern die Begebenheiten, aus denen sie entsprungen und auf deren Veranlassung sie sich äußern, stellt sie nachahmend dar; dies unterscheidet sie von den lyrischen Dichtungsarten, welche zwar ebenfalls gewisse Zustände des Gemüts poetisch nachahmen, aber nicht Handlungen.⁶⁰³

Lyrik sei zwar „unter dem Begriff der Tragödie mitenthaltend“⁶⁰⁴, doch bestehe die letztere eben aus mehr als nur aus dargestellten Gefühlen. Der Zweck der Tragödie aber liegt drittens in der Darstellung von Affekten, die vom anschauenden Subjekt insoweit als eigene identifiziert werden *müssen*, als sie notwendig aus der Kette der Handlungen erfolgen, die „als Ursache und Wirkung“⁶⁰⁵ miteinander verbunden sind:

600 Schiller: *Über die tragische Kunst*, S. 388.

601 Siehe Schiller: *Über die tragische Kunst*, S. 388.

602 Zu Schillers nicht nur an dieser Stelle durchscheinender Aristoteles-Rezeption siehe ausführlich Reinhardt: „Wallenstein und Aristoteles“.

603 Schiller: *Über die tragische Kunst*, S. 388f.

604 Schiller: *Über die tragische Kunst*, S. 389.

605 Schiller: *Über die tragische Kunst*, S. 389.

Wenn wir es nicht fühlen, daß wir selbst bei gleichen Umständen ebenso würden gelitten und ebenso gehandelt haben, so wird unser Mitleid nie erwachen. Es kommt also darauf an, daß wir die vorgestellte Handlung in ihrem ganzen Zusammenhang verfolgen, daß wir sie aus der Seele ihres Urhebers durch eine natürliche Gradation unter Mitwirkung äußerer Umstände hervorfliessen sehen.⁶⁰⁶

Die Verkettung der Handlungen übernimmt also in der Tragödie gewissermaßen die Stelle, die in anderen Gattungen der jeweils vermittelnden Instanz vorbehalten war. Denn so wie die Verkettung der Handlungen einen notwendigen „Wechsel der Gemütsbewegungen“⁶⁰⁷ in der ästhetischen Subjektivität erzeugt, muss dabei doch offenkundig die reflexive Distanz dieser Subjektivität soweit gewährleistet bleiben, dass der Tätigkeitstrieb bereits dadurch befriedigt wird, dass sich der Mensch an augenscheinlich *fremden* Handlungen ergötzt.

Damit ist der vierte Aspekt der Tragödien-Definition berührt. Denn „die Tragödie hat einen poetischen Zweck, d. i. sie stellt eine Handlung dar, um zu rühren und durch Rührung zu ergötzen“⁶⁰⁸. Im Gegensatz zur historischen macht Schiller an dieser Stelle die poetische Wahrheit stark. Diese habe deswegen in der Tragödie Vorrang, da es auf die dramatische Kraft des Dargestellten ankommt, und nicht auf dessen historische Richtigkeit, zumindest wenn man, wie Schiller, die Erregung ergötzenen Mitleids als Hauptzweck der Tragödie ausmacht. Mit dem fünften Punkt seiner Definition ruft Schiller einmal mehr ins Gedächtnis, dass der Affekt des Mitleids eng an das Mitteilungsvermögen gekoppelt ist, sind es doch allein Menschen, und damit sterbliche, sprachbegabte Wesen, an die sich der Tragödiendichter wendet.

Man kann sogar weiter gehen und in Schillers diesbezüglichen Ausführungen die Nähe zum grundlegenden anthropologischen Spielbegriff der *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* alludiert finden. Denn in *Über die tragische Kunst* schreibt Schiller:

606 Schiller: *Über die tragische Kunst*, S. 389.

607 Schiller: *Über die tragische Kunst*, S. 389.

608 Schiller: *Über die tragische Kunst*, S. 390.

Überhaupt bestimmt schon der Begriff des Leidens, und eines Leidens, an dem wir teilnehmen sollen, daß nur Menschen im vollen Sinne dieses Worts der Gegenstand desselben sein können.⁶⁰⁹

Im vollen Wortsinne ist der Mensch laut der genannten *Briefe* derjenige, der spielt, und nur, wo er spielt, ist er im vollen Sinne des Wortes Mensch⁶¹⁰. Um dem Menschen der Moderne zu seiner vollen Bestimmung zu verhelfen, hatte Schiller mit der *différance* des Spieltriebs auf die *différance* des anthropologischen Vermögens der Einbildungskraft reagiert, auf dass letzterer durch ersterer Einhalt geboten werde. Bleibt der Frage nachzugehen, inwieweit die schöne Mitteilung, die Schillers Modus des ästhetischen Spiels prägt, im Lichte der bislang entwickelten Deutungen der *différance* weiter ausgelegt werden kann.

Schillers ästhetische Grundlagentext *Über naive und sentimentalische Dichtung* verknüpft eine subjektphilosophisch fundierte Literaturtheorie der Moderne mit einer modernen Anthropologie⁶¹¹. Das literarische Sprachvermögen wird von Schiller darin geradezu zu einem unteilbaren Bestandteil der Menschennatur geadelt, welches auch in der Kultur der Moderne im Menschen wirke. Im Hintergrund steht bei dieser Verknüpfung des Literarischen mit dem Menschlichen der bereits aus den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* bekannte historische Dreischritt von der harmonischen Naturverbundenheit der Griechen über die ausdifferenzierte, fern ihrer Natur lebende Gesellschaft der Moderne hin zu einem Ideal des Menschen,

609 Schiller: *Über die tragische Kunst*, S. 391.

610 Siehe Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 618.

611 Einen breiten Überblick dazu bietet einmal mehr der Artikel von Carsten Zelle: „Über naive und sentimentalische Dichtung (1795/96)“, in: Luserke-Jaqui: *Schiller-Handbuch*, S. 451–479. Bezüge zu Schillers Dramatik finden sich in der Untersuchung von Wolfgang Binder: „Die Begriffe ‚naiv‘ und ‚sentimentalisch‘ und Schillers Drama“, in: *JbDSG* 4 (1960), S. 140–157. Dass Schillers Abhandlung mit einer einfachen epochentypologischen Entgegensetzung von Klassik und Frühromantik nicht beizukommen ist, zeigt Richard Brinkmann: „Romantische Dichtungstheorie in Friedrich Schlegels Frühschriften und Schillers Begriffe des Naiven und Sentimentalischen. Vorzeichen einer Emanzipation des Historischen“, in: *DVjs* 32 (1958), S. 344–371. Einen größeren Traditionszusammenhang ruft auf Sychrava: *Schiller to Derrida*.

der sich gerade in und durch seine Kultur auf seine Natur besinnt und damit seiner Vernunftnatur gerecht wird.

Der dichterische Geist ist unsterblich und unverlierbar in der Menschheit; er kann nicht anders als zugleich mit derselben und mit der Anlage zu ihr sich verlieren. Denn entfernt sich gleich der Mensch durch die Freiheit seiner Phantasie und seines Verstandes von der Einfachheit, Wahrheit und Notwendigkeit der Natur, so steht ihm doch nicht nur der Pfad zu derselben immer offen, sondern ein mächtiger und unvertilgbarer Trieb, der moralische, treibt ihn auch unaufhörlich zu ihr zurück, und eben mit diesem Triebe steht das Dichtungsvermögen in der engsten Verwandtschaft. Dieses verliert sich also nicht auch zugleich mit der natürlichen Einfachheit, sondern wirkt nur nach einer andern Richtung.⁶¹²

Bekanntlich gibt es laut Schiller zwei unterschiedliche Einstellungen, in denen sich der Mensch auf die Natur bezieht: die naive, die Natur *ist*, und die sentimentalische, in der sich die Differenz zur Natur reflektiert.

Die Übereinstimmung zwischen seinem Empfinden und Denken, die in dem ersten Zustande *wirklich* stattfand, existiert jetzt bloß *idealistisch*: sie ist nicht mehr in ihm, sondern außer ihm; als ein Gedanke, der erst realisiert werden soll, nicht mehr als Tatsache seines Lebens. Wendet man nun den Begriff der Poesie, der kein anderer ist, *als der Menschheit ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben*, auf jene beiden Zustände an, so ergibt sich, daß dort in dem Zustande natürlicher Einfachheit, wo der Mensch noch, mit allen seinen Kräften zugleich, als harmonische Einheit wirkt, wo mithin das Ganze seiner Natur sich in der Wirklichkeit vollständig ausdrückt, die möglichst vollständige *Nachahmung des Wirklichen* – daß hingegen hier in dem Zustande der Kultur, wo jenes harmonische Zusammenwirken seiner ganzen Natur bloß eine Idee ist, die Erhebung der Wirklichkeit zum Ideal oder, was auf eins hinausläuft, *die Darstellung des Ideals den Dichter machen muß*.⁶¹³

612 Schiller: *Naive und sentimentalische Dichtung*, S. 716.

613 Schiller: *Naive und sentimentalische Dichtung*, S. 717, Hervorhebungen im Original, M.P.

Man kann diese Passage im Einklang mit der Kulturtheorie der *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* lesen: Die im naiven Empfindungszustand realisierte Einheit der menschlichen Vermögen findet sich im sentimentalischen dadurch differenziert, dass die Natur in der Moderne nicht mehr ungebrochen gegenwärtig ist. Ursprünglich „Tatsache seines Lebens“, ist die Natur nun außer ihm, als Aufgabe, die sich dem Menschen in der Natur der Moderne stellt.

Hier verknüpft Schiller seine geschichtsphilosophisch durchwirkte Kulturanthropologie mit einer Definition der Poesie⁶¹⁴: Dichtung habe der Gattung des Menschen „ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben“⁶¹⁵. Und wenig später heißt es:

Dasselbe, was hier von den zwei verschiedenen Formen der Menschheit gesagt wird, läßt sich auch auf jene beiden ihnen entsprechenden Dichtertformen anwenden.⁶¹⁶

Während der Mensch der Antike mit der Natur im Einklang lebt und dementsprechend das Wirkliche nur nachgeahmt werden muss, um diesem Naturverhältnis Rechnung zu tragen, wechseln in der Moderne, von der aus Schiller seine Diagnose stellt, die Vorzeichen: Der Mensch hat sich von der Einheit mit der Natur entfernt, er repräsentiert in sich nicht mehr die Kräfte der Gattung. Daher wird es notwendig, die verlorene Einheit als Ideal wiederzubeleben. Die Darstellung des Ideals obliegt dem Dichter. Dass nun das Verhältnis des Naiven zum Sentimentalischen nicht einfach im Rahmen eines triadischen Modells

614 Helmut Koopmann steckt einen größeren Rahmen, wenn er konstatiert: „Aber man würde Schillers Essay nicht gerecht, sähe man in ihm nur eine weitere ästhetische Darstellung. Schillers Schrift enthält im Grunde genommen nichts Geringeres als eine Ortsbestimmung der Moderne, wie sie sich ihm gegen Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts darbot; diese poetologische Abhandlung ist zugleich eine kulturphilosophische Schrift großen Ausmaßes, in der Grenzen und Möglichkeiten nicht nur der Literatur, sondern der Kultur schlechthin behandelt werden“, Helmut Koopmann.: „Über naive und sentimentalische Dichtung“, in: ders.: *Schiller-Handbuch*, S. 667–679, hier S. 667.

615 Schiller: *Naive und sentimentalische Dichtung*, S. 717, Hervorhebungen im Original, M. P.

616 Schiller: *Naive und sentimentalische Dichtung*, S. 718.

gedeutet werden kann⁶¹⁷, innerhalb dessen am Ende etwa das genannte Ideal realisiert wäre, wird schon daran deutlich, wie Schiller die erstgenannten Begriffe in historischer Dimension aufeinander bezieht: Die einfache chronologische Abfolge von den Naiven der Antike zu den Sentimentalisten der Moderne geht nicht auf. Zu allen Zeiten gibt es naive und sentimentalische Dichter, die letzteren lösen mit Beginn der Moderne nicht einfach erstere ab. Doch bleibt für die Moderne die Verlusterfahrung konstitutiv, in der die Natur – im weitesten Sinne – nur mehr der Reflexion gegenwärtig ist. Es ist diese Kultur der Moderne, aus der heraus Schiller beide Formen der Dichtung näher erläutert. Seinem historischen Standpunkt entsprechend funktionalisiert er die naive Einstellung zur Natur, um die sentimentalische daran zu schärfen, den Verlust umso deutlicher herauszuarbeiten.

Genauer noch ist es ein supplementäres Verhältnis, in dem beide Formen der Dichtung zueinander stehen⁶¹⁸. Vordergründig entsteht das Sentimentalische als Reaktion auf den Verlust der naiven Einstellung zur Natur⁶¹⁹. Zugleich aber macht Schiller deutlich, dass diese Figur der Nachträglichkeit vom Standpunkt der Moderne aus nicht nur das Naive als Projektion bloßlegt. Auch wird es überhaupt erst sichtbar in einer sentimentalischen Einstellung, die sich als Verlusterfahrung im Hinblick auf einen wie auch immer gearteten Urzustand bildet⁶²⁰. Die

617 Siehe dazu prägnant Zelle: „Über naive und sentimentalische Dichtung“, S. 453–455.

618 Vgl. dazu die klassische Abhandlung von Peter Szondi: „Das Naive ist das Sentimentalische. Zur Begriffsdialektik in Schillers Abhandlung“, in: *Euphorion* 66 (1972), S. 174–206.

619 Vgl. dazu Zelle: „Über naive und sentimentalische Dichtung“, S. 459: „Wenn es gilt, gegen die miserable Gegenwart ‚Front‘ zu machen, gehen Schiller und Rousseau Hand in Hand. Das Verhältnis Schillers gegenüber dem Bürger aus Genf ist ambivalent und harrt nach wie vor einer gründlichen Untersuchung [...]. Bis dahin hilft die Formel: Solange Schiller innerhalb eines dichotomischen, Antike und Moderne entgegengesetzenden Schemas argumentiert, steht er auf der Seite Rousseaus, spielt Natur gegen Kunst bzw. Kultur aus, benutzt dafür freilich auch einen ‚gelifteten‘ Naturbegriff: Zum Verhältnis zwischen Rousseau und Schiller ist mittlerweile u. a. erschienen Michael Hofmann: „Arkadien oder Elysium? Kulturkritik und ästhetische Erziehung in der Rousseau-Rezeption Friedrich Schillers“, in: Simon Bunke, Katerina Mihaylova, Antonio Roselli (Hgg.): *Rousseaus Welten*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 265–278.

620 Vgl. wiederum mit Verweis auf Rousseau direkt im Anschluss an das Zitat in der vorigen Fußnote Zelle: „Über naive und sentimentalische Dichtung“, S. 459: „Sobald Schiller dagegen das dichotomische Schema zugunsten eines trichotomischen Modells, das die

sentimentalische, für die Moderne typische Dichtung ist es daraufhin, die Schiller in seiner großen Abhandlung genauer bestimmt. Und wie aus dem oben Zitierten bereits ersichtlich geworden ist, ist es angesichts der im Sentimentalischen nicht wiederzugewinnenden Natur die Haltung zum Ideal, durch die sich die unterschiedlichen Formen sentimentalischer Dichtung differenzieren. Während sich der naive Dichter darauf beschränken kann, die ihm ganz gegenwärtige Natur bloß nachzuahmen, ist die sentimentalische Dichtung eine Literatur der Reflexion. Diese Reflexion betrifft nicht primär die Wirklichkeit, sondern, und darin denkt Schiller in Kantischen Bahnen, sie bezieht sich auf den „Eindruck, den die Gegenstände auf ihn [den modernen Dichter, M. P.] machen“⁶²¹.

Der sentimentalische Dichter hat es daher immer mit zwei streitenden Vorstellungen und Empfindungen, mit der Wirklichkeit als Grenze und mit seiner Idee als dem Unendlichen zu tun, und das gemischte Gefühl, das er erregt, wird immer von dieser doppelten Quelle zeugen. Da also hier eine Mehrheit der Prinzipien stattfindet, so kommt es darauf an, welches von beiden in der Empfindung des Dichters und in seiner Darstellung überwiegen wird, und es ist folglich eine Verschiedenheit in der Behandlung möglich. Denn nun entsteht die Frage, ob er mehr bei der Wirklichkeit, ob er mehr bei dem Ideale verweilen – ob er jene als einen Gegenstand der Abneigung, ob er dieses als einen Gegenstand der Zuneigung ausführen will. Seine Darstellung wird also entweder *satirisch*, oder sie wird (in einer weitern Bedeutung dieses Worts, die sich nachher erklären wird) *elegisch* sein; an eine von diesen beiden Empfindungsarten wird jeder sentimentalische Dichter sich halten.⁶²²

Entgegensetzung von Natur und Kunst um das Ideal erweitert, verlässt, kippen die bis dahin gültigen Vorzeichen. Jetzt macht Schiller ‚Front‘ gegen Rousseau, schwärzt den Naturbegriff und entdeckt in der Entfremdung Freiheit.“ Siehe zu diesem Themenkomplex darüber hinaus ausführlich Renate Berief: *Selbstentfremdung als Problem bei Rousseau und Schiller*. Idstein: Schulz-Kirchner 1991.

621 Schiller: *Naive und sentimentalische Dichtung*, S. 720.

622 Schiller: *Naive und sentimentalische Dichtung*, S. 720f., Hervorhebungen im Original, M. P.

Die Wirklichkeit steht zum Ideal insofern im gleichen Verhältnis wie die moderne Gegenwart zur Natur, als von der jeweiligen Gegenwart aus weder Ideal noch Natur tatsächlich erreichbar sind. Angesichts dessen lässt sich auch die Beziehung von Wirklichkeit und Ideal, wie sie in der Dichtung zutage tritt, als supplementär begreifen: Ebenso wie das Naive erst aus der sentimentalischen Sicht der Modernen entsteht, tritt das Ideal hervor, indem sich der moderne Dichter von seiner Gegenwart ab- und dem Ideal zuwendet. Das Ideal fügt sich dabei nicht einfach als mögliche, beste aller Wirklichkeiten der tatsächlichen Realität bei. Dadurch, dass es sich hinzufügt, produziert es diese letztere als defizitäre, und verstärkt, vor dem Hintergrund der geschichtsphilosophischen Konstellation, noch einmal die Verlusterfahrung, die den Modernen im Hinblick auf die verklärte Antike eignet⁶²³. Wenn man davon ausgeht, dass das Ideal per definitionem als nicht realisierbar zu gelten hat und dementsprechend eher als Korrektiv für eine krisenhafte Gegenwart fungiert, dann lässt sich das Verhältnis von Wirklichkeit und Ideal nun im Zeichen der *différance* bestimmen: Wirklichkeit und Ideal differenzieren sich nicht nur voneinander, die Einheit ihrer Differenz findet sich, vom gegenwärtigen Standpunkt jeder historischen Wirklichkeit aus betrachtet, unendlich aufgeschoben. Wirklichkeit und Ideal sind deswegen, wozu sie jeweils werden, weil sie absolut nicht miteinander zu vermitteln sind.

Es ist im Übrigen nicht allein eine Haltung, sondern es handelt sich gleichermaßen um „Empfindungsarten“⁶²⁴, die Schiller hier beschreibt. Dies eigens festzuhalten, ist aus mehreren Gründen wichtig: Erstens verbinden sich diese Empfindungsweisen mit den Zuständen, von denen Schiller in den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* schrieb, in Abgrenzung zur Instanz der Person. Zweitens zeigt sich die Nähe zur Mitleidsästhetik, die sich maßgeblich hinsichtlich von auf der Bühne mitgeteilten Affekten bildete. Und drittens liegt eben in der Rede von den Empfindungsweisen der Schnittpunkt mit Schillers Ästhetik des Pathetischerhabenen: Dort war es das Gefühl

623 In dieser Verklärung steht noch der junge Nietzsche Schiller nahe, siehe Hans-Gerd von Seggern: *Nietzsche und die Weimarer Klassik*. Tübingen: Francke 2005, S. 29–48.

624 Schiller: *Naive und sentimentalische Dichtung*, S. 721.

einer moralischen Lust, über die Unlustempfindungen der Sinnenwelt erhaben zu sein, an dem sich die Moralität des Menschen zeigen sollte. Hier, in der pathetischen Satire, die das Missfallen an der Realität am lautesten artikuliert, ist es die Unlust im Hinblick auf eine als ungenügend empfundene Wirklichkeit, der gegenüber sich die Lust am Ideal artikuliert.

Die satirische Empfindungsweise ist ebenso wie das Pathetischerhabene mit dem Problem einer Darstellung des Unendlichen, von Ideen, also letztlich der Darstellung eines Undarstellbaren konfrontiert: War es in der Ästhetik des Erhabenen allererst die Idee der Freiheit, um die sich alles drehte, so ist es in *Über naive und sentimentalische Dichtung* das Ideal, das diese Position besetzt. Schiller zufolge ist das Problem nicht weiter kompliziert:

In der Satire wird die Wirklichkeit als Mangel dem Ideal als der höchsten Realität gegenübergestellt. Es ist übrigens gar nicht nötig, daß das letztere ausgesprochen werde, wenn der Dichter es nur im Gemüt zu erwecken weiß; dies muß er aber schlechterdings, oder er wird gar nicht poetisch wirken. Die Wirklichkeit ist also hier ein notwendiges Objekt der Abneigung, aber, worauf hier alles ankömmt, diese Abneigung selbst muß wieder notwendig aus dem entgegenstehenden Ideale entspringen. Sie könnte nämlich auch eine bloß sinnliche Quelle haben und lediglich in Bedürfnis gegründet sein, mit welchem die Wirklichkeit streitet; und häufig genug glauben wir einen moralischen Unwillen über die Welt zu empfinden, wenn uns bloß der Widerstreit derselben mit unserer Neigung erbittert.⁶²⁵

Entsprechend der Grundanforderung an eine Erfahrung des Erhabenen, dass die Lust an der moralischen Größe keinen sinnlichen Triebfedern entspringt, wird es in der Theorie der Satire ebenfalls als notwendig formuliert, dass der Unwille über die Welt ein moralischer zu sein hat. Es darf also kein Unmut sein, der daher rührt, dass die Welt sinnlichen Bedürfnissen widerstreitet. Der Unwille begehrt auf, weil diese Welt nicht nach moralischen Gesetzen handelt.

⁶²⁵ Schiller: *Naive und sentimentalische Dichtung*, S. 722.

Den Bezug der pathetischen Satire zum Erhabenen schärft Schiller nun, indem er diese Form der Satire von der „*scherzhaft[e]n*“⁶²⁶, „spot-
tende[n]“ Satire abgrenzt, die nur einem „*schönen Herzen*“⁶²⁷ gelingen könne⁶²⁸. Erstaunlich kann es nun scheinen, dass er, ausgehend von den genannten Unterscheidungen, an dieser so zentralen Stelle seiner Ästhetik nicht nur einmal mehr auf die Gattung der Tragödie zu sprechen kommt⁶²⁹. Darüber hinaus bestimmt er diese im Hinblick auf die Komödie, und es ist keineswegs so, dass er letztere gegenüber der ersteren, ernsthafteren Kunstform abwerten würde! Im Gegenteil⁶³⁰: Zwar sei nicht daran zu zweifeln, dass die Tragödie den bedeutenderen Gegenstand darstelle. Doch wiegt die Komödie dies auf, da der Dichter sich im an sich unbedeutenderen Objekt als der Überlegene herausstellt. Die folgenden Sätze zeigen den Komödiendichter geradezu als ein ideales Subjekt, das sich in gleichsam souveräner Heiterkeit immer schon dort befindet, wohin der Dichter des Tragischen stets nur momenthaft reichen kann:

Da nun bei Urteilen des Geschmacks der Stoff nie in Betrachtung kommt, so muß natürlicherweise der ästhetische Wert dieser beiden Kunstgattungen in umgekehrtem Verhältnis zu ihrer materiellen Wichtigkeit stehen. Den tragischen Dichter trägt sein Objekt, der komische hingegen muß durch sein Subjekt das seinige in der ästhetischen Höhe erhalten. Jener darf einen Schwung nehmen, wozu so viel eben nicht gehöret; der andere muß sich gleich bleiben, er muß also schon dort *sein* und dort zu Hause sein, wohin der andre nicht ohne einen Anlauf gelangt.⁶³¹

626 Schiller: *Naive und sentimentalische Dichtung*, S. 721, Hervorhebung im Original, M.P.

627 Beide Zitate Schiller: *Naive und sentimentalische Dichtung*, S. 724, Hervorhebung im Original, M.P.

628 Siehe dazu weiterführend Alfons Glück: *Schillers Wallenstein*. München: Fink 1976, S. 163: Wallenstein „ist eine Satire, deren unausgesprochenes Ideal die Selbstbestimmung und deren verneinte Wirklichkeit die Selbsttäuschung ist.“

629 Siehe zu Verbindungslinien zwischen Schillers Aufsatz und dem *Wallenstein* prägnant Binder: „Naiv und sentimentalisch“.

630 Siehe Schiller: *Naive und sentimentalische Dichtung*, S. 724. Vgl. zum Folgenden den Aufsatz von Ulrich Profitlich: „Komödie oder Idylle? Schillers Suche nach dem ‚höchsten poetischen Werk‘, in: Feger: *Realität des Idealisten*, S. 177–202.

631 Schiller: *Naive und sentimentalische Dichtung*, S. 724, Hervorhebung im Original, M.P.

Einmal mehr nimmt Schiller an dieser Stelle Bezug auf Kants Logik des Geschmacksurteils, und wie er dies hier tut, wandelt er diese Logik ab im Hinblick auf eine ästhetische Bewertung von Komödie und Tragödie. In beiden Gattungen soll auf unterschiedliche Weise die Gemütsfreiheit gestärkt bzw. wiederhergestellt werden:

Die[] Freiheit des Gemüts in uns hervorzubringen und zu nähren, ist die schöne Aufgabe der Komödie, so wie die Tragödie bestimmt ist, die Gemütsfreiheit, wenn sie durch einen Affekt gewaltsam aufgehoben worden, auf ästhetischem Weg wiederherstellen zu helfen. In der Tragödie muß daher die Gemütsfreiheit künstlicherweise und als Experiment aufgehoben werden, weil sie in Herstellung derselben ihre poetische Kraft beweist [...].⁶³²

Die Reflexionsliteratur, als die die Tragödie hier gezeichnet wird, war bereits im Hinblick auf das Theorem des Pathetischerhabenen kennenzulernen gewesen. Alles altbekannt! Verblüffend aber ist es doch, dass die stoizistischen Momente jenes Theorems nun den Komödiendichter kleiden:

Wenn also die Tragödie von einem wichtigern Punkt ausgeht, so muß man auf der andern Seite gestehen, daß die Komödie einem wichtigern Ziel entgegenggeht, und sie würde, wenn sie es erreichte, alle Tragödie überflüssig und unmöglich machen. Ihr Ziel ist einerlei mit dem Höchsten, wornach der Mensch zu ringen hat, frei von Leidenschaft zu sein, immer klar, immer ruhig um sich und in sich zu schauen, überall mehr Zufall als Schicksal zu finden und mehr über Ungereimtheit zu lachen als über Bosheit zu zürnen oder zu weinen.⁶³³

Das Ringen um die Freiheit von Leidenschaften war ja gerade der Kampf, der in den tragischen, pathetischerhabenen Darstellungen innerhalb der ästhetischen Subjektivität ausgefochten werden sollte. Wenn nun in der Komödie dieser Kampf bereits entschieden wäre,

632 Schiller: *Naive und sentimentalische Dichtung*, S. 725.

633 Schiller: *Naive und sentimentalische Dichtung*, S. 725f.

dann dürfte der Komödiendichter, um das vorliegende Kapitel mit einer prägnanten These abzuschließen, nachgerade als ein idealer Repräsentant jener ästhetischen Subjektivität zu gelten haben, die Schiller für die Bildung frei zusammenlebender, mündiger Bürger innerhalb einer politischen Gesellschaft als unabdingbar gezeichnet hatte. Denn wenn die Komödie überhaupt nur durch das Subjekt ihres Dichters ihre ästhetische Qualität erlangt, und wenn vor allem die Gemütsfreiheit in seinem Subjekt bereits ruhig und heiter über alle Leidenschaft erhaben wäre, dann konkretisierte sich im Subjekt des Komödiendichters ein Ideal, dem die Tragödie in ihren pathetisch-erhabenen Darstellungen immer nur zustreben kann, ohne es je zu erreichen; denn die Tragödie hat den Menschen im Zustand des Leidens zu zeigen, um ihn davon zu befreien. Was in ihr an Heiterkeit noch bleibt, geht auf in der schönen Form, durch die sich der Mensch von jener Realität distanzieren können soll, angesichts derer der Dichter der Komödie allem Anschein nach von vornherein völlig unberührt verbleibt.

4 Schillers *Wallenstein* – eine dramatische Theorie sui generis

Angesichts dessen, dass der Mensch sterben muss, hatte Schiller die menschliche Freiheit an ihrer Wurzel nachgerade als idealistische Schimäre gekennzeichnet. Zugleich aber lag in dieser Bedingung der Unmöglichkeit menschlicher Selbstbestimmtheit die Bedingung der Möglichkeit, den Menschen für das Zusammenleben der Menschen im modernen Staat zu erziehen, indem sie sich durch das Ästhetische gleichsam für das Politische wappneten. Hatte sich das Erhabene als Supplement erwiesen, durch das das Schöne überhaupt erst moralisch wirksam werden konnte, so war dem Ästhetischen insgesamt ein Raum zugesprochen worden, in dem der Mensch immer wieder aufs Neue seine Bestimmbarkeit erhalten sollte, um sich in freier Entscheidung seiner praktischen Vernunftbestimmung gemäß zu verhalten. Die Kunst und insbesondere die Literatur hatten in diesem anthropologischen Modell der modernen Gesellschaft die Funktion, den Differenzierungen, denen der Mensch in dieser Gesellschaft unterworfen ist, Ausdruck zu verleihen; zudem sollten, in Schillers Sprache formuliert, die Individuen mit der Gattung versöhnt werden, da doch der Fortschritt der Gattung es war, der den Individuen das Leben in der Moderne als Verlusterfahrung im Hinblick auf eine ideale Kultur der Griechen vor Augen führte.

In der *Wallenstein*-Tragödie stellt Schiller grundlegende Theoreme seiner ästhetischen Schriften wieder zur Disposition. Zentral ist dabei seine These, wonach die Menschheit seiner Zeit erst in der modernen Dichtung ihren vollen Ausdruck findet. Diese These dekonstruierend, konzentriert Schiller die Probleme der Intersubjektivität und der Kommunikabilität, wie sie seine Ästhetik insgesamt auszeichnen, in der Form einer Funktionsbestimmung für die Literatur, die erst durch die *Wallenstein*-Trilogie konkretisiert wird: In seinem Erziehungsprojekt war es Schiller darum gegangen, den Menschen durch das Schöne sowie das Erhabene seiner praktischen Vernunftbestimmung innerwerden zu lassen. Grundprämissen dieses Projekts hatte er im Rahmen

einer modernen Literaturtheorie reformuliert, die insofern kommunikationstheoretisch grundiert war, als in der Dichtung die Gespaltenheit des modernen Menschen literarisch zum Ausdruck komme. Ihren Sinn aber erhält diese Grundthese aus *Über naive und sentimentalische Dichtung* erst dann, wenn man sie als integrativen Bestandteil von Schillers Ästhetik insgesamt begreift: Denn dann erst lässt sich dieser These eine Funktion zusprechen, die den bloß selbstbezüglichen Spielcharakter des Literarischen übersteigt, und diese lautet: *Moderne Literatur buchstabiert die Zwiespalte des modernen Menschen aus, um sie zu schließen – ohne dass dadurch die innere Differenz des Menschen zu sich selbst getilgt würde.*

Schiller konfrontiert das Publikum in seiner dekonstruktiven Ästhetik mit der Situation, der es in der modernen Gesellschaft ausgesetzt ist. Dies allerdings geschieht nicht unmittelbar dadurch, dass in der Literatur die Differenzen, Brüche und Zwiespalte des Menschen einfach widergespiegelt würden. Deren Diagnose vielmehr stellten ja bereits Schillers explizit ästhetische Schriften. Außerdem wiesen sie darauf, dass der Mensch, um sich in der Moderne dennoch seiner Ganzheit und seiner Vernunftbestimmung bewusst zu werden, auf einer affektiven Ebene angesprochen werden müsse. Auf der thematischen Ebene der dargestellten Inhalte ginge es, Schiller zufolge, in der Kunst um (historische) Beispiele. Mit ihnen sollten allerdings nicht allein erhabene Objekte vor Augen gestellt, sondern vielmehr der Mensch seiner eigenen Erhabenheit über die bloße Sinnennatur gewahr werden. Ebendarin hatte das Problem negativer Darstellung bestanden, an das Schiller, Kant folgend, in seiner Ästhetik des Erhabenen angeknüpft hatte.

Fokussiert man von daher in einer transzendentalen Reflexion das Paradigma der Theaterbühne, so lässt sich dies dahingehend erläutern, dass durch die dort mitgeteilten Affekte der angesprochene Rezipient selbst zum Sprechen gebracht werden soll. Dies geschieht, sofern es gelänge, dergestalt, dass er im Hören seiner affektiven Äußerungen auf die Stimme der Vernunft in sich aufmerksam würde, die ihm noch hinsichtlich des Grenzfalls der Gefahr für Leib und Leben die Richtschnur

liefert für das auch dann virulente, der praktischen Vernunft gemäße Handeln.

All dies lässt sich in der hier verwendeten dekonstruktiven Terminologie erläutern und auf die *Wallenstein*-Tragödie applizieren. Bezieht man nämlich Schillers Funktionalisierung der empirisch unausweichlichen Faktizität des Sterben-Müssens für sein Erziehungsprojekt auf Derridas Lektüre des phänomenologisch interpretierten Übertragungsmodells der Kommunikation, so ist eine erste, zunächst unscheinbare Analogie nicht zu übersehen: Derrida hatte für das Funktionieren dieses Modells die Phantasievorstellung des eigenen Todes als unausweichlich eingeklagt und eine grundlegende Form von Schriftlichkeit als Prämisse eines Sich-im-Sprechen-Vernehmens gedeutet, das in der Selbstaffizierung der lebendigen Stimme der Vernunft das metaphysische Paradigma hatte; diese konnte sich als sie selbst nur mittels der Affizierung durch ein ihr Anderes transparent werden. Durchaus damit vergleichbar hatte Schiller das Ästhetische als das Andere der praktischen Vernunft gezeichnet, durch welches diese überhaupt erst zu sich selbst zu gelangen in die Lage versetzt werden soll.

Wenn ich in den folgenden Abschnitten, von der genannten Analogie ausgehend, Schillers Ästhetik *im Ganzen* auf der Basis dekonstruktiver Prämissen auslege, so möchte ich gewissermaßen die Kulissen beleuchten, vor denen Friedrich Schiller den *Wallenstein* erst ins Rampenlicht treten lässt: Der historische Stoff des Dreißigjährigen Krieges lässt sich dabei als Medium deuten, anhand dessen der „Konflikt der Naturkräfte untereinander selbst und mit der Freiheit des Menschen“⁶³⁴ in Szene gesetzt wird, den Schiller in *Über das Erhabene* über die Welt als historischen Gegenstand diagnostiziert hatte. Nicht nur mit seinen explizit ästhetischen Schriften, auch mit der *Wallenstein*-Trilogie reagiert Schiller allerdings auf einen konkreten Anlass aus seiner eigenen Gegenwart: die Ereignisse der Französischen Revolution⁶³⁵, und

⁶³⁴ Schiller: *Über das Erhabene*, S. 803.

⁶³⁵ Dazu ausführlich Koopmann: „Freiheitssonne“. In dieser Untersuchung zeigt Koopmann einerseits Schillers Distanz zu den Geschehnissen in Frankreich. Andererseits konstatiert er mit Blick auf dessen historische Studien: „Das Ideal des atheniensischen

daraus wird ersichtlich, dass sich der Kampf der Naturkräfte mit der Freiheit des Menschen in der *Wallenstein*-Tragödie nicht unbedingt auf der Ebene der dargestellten historischen Inhalte zuträgt. Plausibler ist die Annahme, dass Schiller diesen Kampf nach wie vor als virulent sowie als wichtig genug betrachtet, ihn auf einer Bühne zu inszenieren, die sich gleichsam im Bewusstsein des jeweils gegenwärtigen Publikums selbst befindet⁶³⁶.

Es geht in Schillers Trilogie, so die These, eben nicht primär um eine wie auch immer geformte Darstellung eines prägnanten Moments des Dreißigjährigen Krieges. Entscheidend wäre Anderes: Dann, und nur dann, wenn man die *Wallenstein*-Tragödie als integralen Bestandteil von Schillers dekonstruktiver Ästhetik der Moderne liest, lassen sich Spuren ebenjener ästhetischen Subjektivität ausmachen, die Schiller als notwendig erachtete, um gemeinschaftlich in derjenigen politischen Freiheit zu leben, die in der Französischen Revolution auf eine so verhängnisvolle Weise und voller Enthusiasmus versprochen worden war. Wie sich so nämlich zeigen lässt, verabschiedet Schiller mit seiner Dramentrilogie nicht einfach die zuvor geschriebene Ästhetik. Indem er diese strukturell in jener wiederaufleben lässt, macht Schiller die Wallenstein-Figur nicht zuerst als Repräsentanten des historischen Feldherrn kenntlich, sondern als Spielfigur⁶³⁷, anhand derer sich

Staates unter Solon schimmert [...] deutlich durch das Konzept der ästhetischen Erziehung hindurch. Daß die Französische Revolution unter grundsätzlich anderen Voraussetzungen quasi wiederholt werden müsse, um ‚politische und bürgerliche Freiheit‘ zu erreichen: daran hat Schiller allerdings nicht gezweifelt; daß Freiheit erreicht werden *könne*, ist die Prämisse seines Schreibens über die Probleme der ästhetischen Erziehung. Die Revolution, die er aus den Berichten aus Paris kennenlernte, hatte ihn mit Abscheu erfüllt; daß die Revolution nötig sei, daß Selbstbestimmung weiterhin eine Forderung der Zeit bleiben müsse, davon ist Schiller dennoch überzeugt“, ebd., S. 27, Hervorhebung im Original, M. P.

636 Darin trifft sich Schillers Ansinnen mit dem Denken Rousseaus, vgl. dazu Bollenbeck: *Kulturkritik*, S. 29: „Rousseau denkt zwar historisch, ihn leitet jedoch kein primär historisches, sondern ein aktuelles Interesse: Er will über die Widersprüchlichkeit der gegenwärtigen Existenz aufklären.“

637 Siehe dazu ausführlich Guthke: „Spieler“, der seinen Zugang folgendermaßen rechtfertigt: „Mit einem solchen Ansatz (*Wallenstein* als Spiel vom Spiel) käme man hinaus über das Abwägen von Schuld und Unschuld Wallensteins und seiner Gegenspieler, das seit langem üblich ist und im Grunde unergiebig: ob der Verrat gerechtfertigt sei oder nicht, ob die Loyalität auf der Anklagebank sitze oder nicht (Kommerells schöner

zugleich die ästhetische und die politische Dimension der modernen Subjektivität am Beispiel einer historischen Persönlichkeit inszenieren lassen, für die in Schillers Regie die Verquickung beider Dimensionen lebensgefährlich und endlich fatal geworden war. Doch gilt dies, wie sich zeigen wird, nicht für den Wallenstein allein.

4.1 Vom ästhetischen Imperativ

Führt man die oben bereits erwähnte Analogie zwischen Friedrich Schillers Ästhetik und Jacques Derridas Dekonstruktion weiter, so fällt nicht allein die Konzentration auf das Andere der Vernunft auf, in Differenz zu dem diese sich erst bildet. Auch in der begrifflichen Funktionalisierung des Todes stehen sich zentrale Figuren beider Denker in mehreren Punkten nahe. Der Tod interessiert sie nicht allein als empirisches Faktum, sondern gleichermaßen in seiner transzendenten Funktion für die jeweilige theoretische Arbeit⁶³⁸. Dies betrifft bei Schiller nicht nur die späte Ästhetik des Erhabenen. Die Form absoluter Abwesenheit, die in Derridas Modell der Schrift impliziert ist, zeitigt auch in der *Wallenstein*-Tragödie ihre Wirkungen: Dass am Ende der Trilogie sämtliche Hauptfiguren entweder tot sind, verschwunden oder aber gebrochene Gestalten abgeben, ist zunächst nichts weiter als ein schlichter philologischer Lektürebefund. Nur: Was hat er zu bedeuten?

Ausdruck), Wallenstein der Mann der idealen neuen Ordnung sei oder der Tyrann, der Moralist oder Immoralist. Diese Diskussion läuft sich rasch tot, oder sie weicht ebenso unbefriedigend, aber wohl eher richtig aus auf die ‚Rätselhaftigkeit‘ des Charakters Wallensteins, bei dem nie definitiv zu sagen sei, ob eine Äußerung ehrlich oder strategisch gemeint sei.“

638 Mit dem ihm eigenen Pathos hat Hegel diese Arbeit im Hinblick auf dessen philosophische Wahrheit als das „Leben des Geistes“ bezeichnet, zit. nach Tholen: *Erfahrung*, S. 2. Toni Tholen wiederum hat Gadamers Hermeneutik und Derridas Dekonstruktion als unterschiedliche Fortführungen des hegelianischen Diskurses gedeutet, dessen Grundfigur Tholen aus der folgenden Hegel-Passage herausdestilliert: „Der Tod, wenn wir jene Unwirklichkeit so nennen wollen, ist das Furchtbarste, und das Tote festzuhalten das, was die größte Kraft erfordert [...] Aber nicht das Leben, das sich vor dem Tode scheut und von der Verwüstung rein bewahrt, sondern das ihn erträgt und in ihm sich erhält, ist das Leben des Geistes. Er gewinnt seine Wahrheit nur, indem er in der absoluten Zerrissenheit sich selbst findet. Diese Macht ist er [...] nur, indem er dem Negativen ins Angesicht schaut, bei ihm verweilt. Dieses Verweilen ist die Zauberkraft, die es in das Sein umkehrt“, zit. nach ebd.

Die an diesen Punkten aufscheinende strukturelle Analogie lässt sich erweitern, wenn man noch einmal einen Blick in Jacques Derridas *Die Stimme und das Phänomen* wirft. Dort gibt es eine Passage, in der das Wirken der *différance* nicht nur in seinen polemischen Potenzialen beleuchtet, sondern diese auch mit einer spezifischen Metaphorik gedeutet werden, welche sich auf Schillers umfangreichstes Drama beziehen lässt:

Wenn die Sprache niemals der Analogie entgeht, wenn sie gar Analogie durch und durch ist, so muß sie, angelangt an diesem Punkt, an dieser Spitze, frei ihre eigene Vernichtung auf sich nehmen und die Metaphern gegen die Metaphern schleudern [...]. Um den Preis dieses Krieges der Sprache gegen sich selbst werden der Sinn und die Frage ihres Ursprungs gedacht werden. Man sieht, dieser Krieg ist nicht ein Krieg unter anderen. Als Polemik zugunsten der Möglichkeit des Sinns und der Welt findet er seine Stätte in jener *Differenz*, von der wir sahen, daß sie nicht der Welt, sondern allein der Sprache in ihrer transzendentalen Unruhe innewohnen kann. In Wahrheit ist sie weit davon entfernt, ihr bloß innezuwohnen; sie ist zudem ihr Ursprung und ihre Bleibe. Die Sprache wahrt die Differenz, die die Sprache wahrt.⁶³⁹

In Analogie setzt Derrida hier das Psychische und das transzendente Bewusstsein, wobei er einerseits darauf verweist, dass sich beide in nichts substanziell unterscheiden⁶⁴⁰. Dennoch aber bleibe andererseits auf ihrer Differenz zu bestehen, wenn man die transzendente Phänomenologie vom transzendentalen Psychologismus unterscheiden wolle. Genau diese operative Unterscheidung aber hat man zu treffen, sofern man der transzendentalen Reduktion gegenüber der bloß psycho-phänomenologischen Reduktion ihren Eigenwert reserviert⁶⁴¹.

⁶³⁹ Derrida: *Stimme*, S. 23, Hervorhebung im Original, M.P.

⁶⁴⁰ Vgl. hierzu und zum Folgenden Derrida: *Stimme*, S. 19ff.

⁶⁴¹ Vgl. dazu Derrida: *Stimme*, S. 20: „[D]ie Abhängigkeit des rein Psychischen im Hinblick auf das transzendente Bewußtsein als Urregion [ist] absolut einzigartig. Der Bereich der reinen psychologischen Erfahrung deckt tatsächlich die Totalität des Bereichs dessen ab, was Husserl transzendente Erfahrung nennt. Und dennoch, trotz dieser vollständigen *Deckung*, bleibt ein radikaler Unterschied bestehen [...]; ein Unterschied, der, ohne etwas zu verfälschen, sämtliche Vorzeichen ändert und in dem als

Ebendies ist Grundvoraussetzung für eine Form der Welt, deren phänomenologisch reflektierte Repräsentation nicht aus empirischer Erfahrung, sondern ausgehend von deren transzendentalen Ursprung gedacht wird. Dieser Ursprung besteht in genau demjenigen transzendentalen Leben, in dem Husserl seine Metaphysik der Gegenwärtigkeit fundiert hatte. Indem Derrida in der oben zitierten Passage im gespaltenen Herzen dieses Lebens einen Krieg der Sprache gegen sich selbst lokalisiert, deutet er das Spiel der *différance* als transzendente Polemik, in der die Möglichkeit des Sinns und der Welt erst entsteht.

Bezieht man nun die für Schillers Ästhetik als virulent herausgearbeiteten Formen der *différance* auf diese Polemik der Sprache wider sich selbst, so lässt sich der Dreißigjährige Krieg, jenseits einer thematischen Deutung, als Medium begreifen, in dem ebenjene Polemik inszeniert wird, die laut Derrida Sinn und Welt erst hervortreten lässt. In Schillers Augen wäre diese letztere die Welt des politischen Zusammenlebens, und der Sinn dieser Welt, so lässt sich diese pflöpfende Lektüre normativ gewendet weiterverfolgen, bestünde in der sittlichen Gemeinschaft freier Bürger, die zu solchen durch die Kunst erzogen worden sind. Voraussetzung dieser Freiheit war laut Schiller ein Gang durch das Ästhetische, in dem die moderne Subjektivität ihre ästhetische Bestimmbarkeit wiedererlangen sollte, ohne aber damit dem Ästhetischen die gesetzgebende Gewalt auf dem Feld des Politischen zuzugestehen. Die auf die *différance* der Einbildungskraft reagierende *différance* des Spieltriebs, durch die die Moralität der Person von der Gesetzgebung durch das Ästhetische differenziert bleiben sollte, ist demnach in der *Wallenstein*-Trilogie kaum rein funktional in dem Sinne zu verstehen, dass diese *différance* das Spiel von Form- und Stofftrieb komplikationslos harmonisiere⁶⁴². Gerade dann, wenn man die *différance* des Spieltriebs in ihrer kommunikativen Dimension beleuchtet, wird deutlich, dass sich das Spiel der *différance* in der *Wal-*

einziges die Möglichkeit einer transzendentalen Frage – das heißt der Freiheit selbst – erhalten bleibt“, Hervorhebung im Original, M.P.

⁶⁴² Siehe zur „Kriegsmetaphorik“, die die Metaphorik des Schönen und des Spiels unterläuft, treffend Bernhard Greiner: „Verschiebung und Spiel: Spielräume Schillers“, in: Alt, Lepper, Raulff: *Schiller, der Spieler*, S. 215–229, hier S. 224.

lenstein-Tragödie als komplexer Kampf um die Hoheit darüber entfaltet, wie sich die Personen des Dramas deutend auf sich selbst und darin auf andere beziehen, mit denen gemeinsam sie bei dauernder Gefahr für Leib und Leben die politische Welt gestalten⁶⁴³.

Damit führt Schiller die Problematik der Intersubjektivität fort, wie er sie in seinen *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* dargelegt hatte. Weitestmöglich abstrahierend, hatte er die Differenz von Person und Zustand als ebenso konstitutiv für die Subjektivität ausgemacht, wie er mittels dieser Differenz die Gefährdung der Subjektivität in der Moderne näher erläuterte. Mit sich identisch hatte die Person als moralische Instanz zu sein, die durch ihre wechselnden Empfindungszustände hindurch unverlierbar und die Zeit überdauernd transparent bleiben sollte. Zu sich in Differenz trat die Person in jedem ihrer Empfindungszustände; erst damit war ein Bezug zur Mannigfaltigkeit der Welt garantiert, wenn sich auch dieser Bezug nur ausgehend von einer vorausgesetzten Identität der Person stabilisieren konnte. Allein nur mit sich selbst identisch bliebe der Mensch nichts als Form ohne Bezug zur Welt und zum Anderen, als bloßes Empfindungswesen dagegen wäre der Mensch nur Natur, er bliebe unfrei, da stets und ausschließlich bestimmt von seinen Zuständen.

Die prekäre Einheit der Person hatte Schiller durch den Spieltrieb zu sichern versucht: Dieser sollte gewährleisten, dass Form- und Stofftrieb einander dadurch subordiniert blieben, dass jeder sich nur auf die ihm zugewiesene Aufgabe beschränkte. Zugleich sollten beide Triebe in ebendieser Subordination koordiniert arbeiten, und zwar dergestalt, dass sie, indem sie innerhalb ihrer jeweiligen Begrenzungen agierten, jeweils füreinander wirkten. Angesichts seiner Diagnose, wonach der

⁶⁴³ Warum schließlich andere darüber entscheiden, wie *Wallenstein* zu verstehen sei, lässt sich aus der folgenden Einschätzung von Alexander Honold ablesen: „Geschichtsmechanik oder Improvisationskunst? Das Spiel im *Wallenstein*“, in: Alt, Lepper, Raulff: *Schiller, der Spieler*, S. 66–88, hier S. 75: „Wallensteins Handlungsmodus innerhalb des Dramas ist der unendliche Aufschub, die Verzögerung, das Nichthandeln bzw. Nichtentscheiden. Dies rührt daher, dass eine begründete, abgewogene Entscheidung zwischen zwei gleichstarken (oder eben gleich unmöglichen) Alternativen auch schwerlich getroffen werden kann.“

moderne Mensch in sich zerrüttet sei, hatte Schiller gar – auch und gerade in kommunikativer Hinsicht – gefordert, dass ein Spieltrieb aufzustellen sei, da sich anders der Mensch innerhalb der Differenzierungserscheinungen der Moderne seiner Ganzheit nicht mehr versichern könne. In der *Wallenstein*-Tragödie dekonstruiert Schiller genau diesen ästhetischen Imperativ. Hier legt er Hand an seine in den *Ästhetischen Briefen* entwickelte Formel, wonach der Mensch spielen solle, als ginge es um sein Leben: Wie Schiller nämlich speziell an der Wallenstein-Figur zeigt, ist der Modus des ‚Als-ob‘ in der Weltgeschichte selbst nicht zu stabilisieren, und zwar deswegen nicht, weil angesichts einer eben nicht schicksalhaft vorherbestimmten Zukunft jedes planvoll auf diese Zukunft hin ausgerichtete Handeln damit umzugehen hat, dass es überhaupt erst dann wirksam werden kann, wenn es gegenwärtig so tut, als wäre bereits eingetreten, was für das eigene Handeln zukünftig ausschlaggebend sein wird⁶⁴⁴ – oder aber wenn es sich, wie Wallenstein, darauf verlässt, dass seine Zukunft sich so bestimmen lässt, wie man es aus der eigenen Gegenwart gerne folgern möchte⁶⁴⁵.

Diese analytisch noch genauer zu erläuternde supplementäre Zeitstruktur⁶⁴⁶ inszeniert Schiller dadurch in ihrer tragischen Dimension, dass er zeigt, wie sich seine Dramenfiguren inmitten der politischen Konflikte des Dreißigjährigen Krieges durch die Form ihrer Mitteilungen systematisch selbst aufs Spiel zu setzen haben, um in diesem Krieg

644 Vgl. dazu den Hinweis auf die mechanistischen Grundlagen der Astrologie in Schillers Drama, die die Annahme nahelegen, durch die Bewegung der Planeten sei bereits vorherbestimmt, was mit Verzögerung schließlich auf der Erde passiert, in Honold: „Geschichtsmechanik“, S. 71 ff.

645 Siehe auch dazu treffend Honold: „Geschichtsmechanik“, S. 85: „Vergebens hatte Wallenstein zuvor immer wieder die Sterne befragt, um herauszufinden, ob die Zeit reif und seine Wahl insgeheim womöglich schon getroffen sei. Die ausbleibende oder missleitende Antwort der astrologischen Orakel symbolisiert den scheiternden Versuch des Feldherrn, *in sich selbst zu lesen*, was dort noch gar nicht geschrieben sein kann. Diese Figur ist insofern bemerkenswert, als das Drama damit seinen eigenen medialen Status reflektiert und aus dem scheinbaren Nachteil der textgestützten Spielhandlung (vor Spielbeginn muss bereits alles geschrieben und fixiert sein) ästhetisches Kapital schlägt. Denn jener fertige Text der Geschichte, der über dem abendlichen Bühnenauftritt der Figuren immer schon lastet, er ist es, dem Wallensteins unmögliche Obsession für die Lektüre providentieller Zeichen letztlich gilt“, Hervorhebungen im Original, M. P.

646 Siehe dazu ausführlich das Kapitel 4.2.

überleben zu können. Mehr noch: Indem sie sich so aufs Spiel setzen, riskieren sie – mehr oder weniger blind gegenüber diesem Sachverhalt – im Politischen ihren Status als Person; und dies wiederum bezahlen sie vielfach mit ihrem Leben. Dem Zuschauer zeigt sich die so beschriebene tragische Dimension der *Wallenstein*-Trilogie – vordergründig – als tragische Ironie. Denn einerseits ist das Publikum der Tragödie in der Situation, das sich abspielende Drama distanziert beobachten zu können. Andererseits zeigt sich aber, dass diese Distanznahme, die sich in den Modus ästhetischer Subjektivität gibt, als solche im Drama selbst eben gerade nicht funktioniert, sondern stets davon bedroht ist, von der historischen Realität eingeholt zu werden⁶⁴⁷.

Die Figuren des Dramas sind – in dynamischen Konstellationen – um den Feldherrn Wallenstein gruppiert, der als der zentrale, wenn auch nicht der einzige dramatische Repräsentant derjenigen ästhetischen Subjektivität gelten darf, die Schiller in seiner Ästhetik beschrieben hatte⁶⁴⁸. Als dieser Repräsentant wird der Feldherr bereits im Prolog der *Wallenstein*-Trilogie lesbar, der zur Wiedereröffnung der Schaubühne in Weimar im Oktober 1798 verfasst worden ist. Zunächst allerdings wird in dieser Vorrede eher nebenbei die Differenz zwischen der „scherzenden“ und der „ernsten Maske Spiel“ (Prolog 1), zwischen den „heitern“ (Prolog 6 und 16) Momenten der Kunst und des Schönen eingeführt. Es ist eine Differenz, die, unaufdringlich zwar, aber doch deutlich mit der Unterscheidung zwischen dem Schönen und dem Erhabenen assoziiert ist, die dem, was auf der Bühne zu inszenieren ist, die Richtlinie vorgibt: Zwar spricht „ein harmonisch hoher Geist“ (Prolog 7) zu den Menschen im Theater, „regt den Sinn zu festlichen

⁶⁴⁷ Die tragische Ironie schlägt also, der Möglichkeit nach, auf die Selbstbeobachtung des rezipierenden Subjekts zurück, es bildet sich ein blinder Fleck, in dem sich das Subjekt selbst nicht beobachten kann. Diese Lücke im Subjekt lässt sich zwar nicht tilgen. Immerhin aber lässt sich in der Rezeption der *Wallenstein*-Tragödie der Blick dafür schärfen, dass mit dieser Lücke zu rechnen ist, und dass in ihr das Risiko liegt, des eigenen Selbstbezugs verlustig zu gehen und sich damit der Möglichkeit selbstbestimmten Handelns zu begeben. Die dramatische Diagnose aber, wie Schillers Tragödie sie stellt, liegt darin, dass das Wissen um die Unwägbarkeiten historischer Praxis die Problematik nicht behebt, sondern noch verschärft.

⁶⁴⁸ Vgl. dazu Guthke: „Spiel“, S. 174: „Wallenstein erscheint [...] als der Manipulator, der die Menschen mit aller Delikatesse als Spielfiguren einsetzt in seinem großen Spiel.“

Gefühlen“ (Prolog 9). Doch macht Schiller schnell klar, dass es zu den Anforderungen zeitgenössischer Dramenproduktion gehören sollte, etwas auf die Bühne zu bringen, was „[n]icht unwert des erhabenen Moments / Der Zeit [ist], in dem wir strebend uns bewegen“ (Prolog 55f.). Begründet wird dies mit einer Argumentationsfigur, die Schiller in ähnlicher Form auch in seinen Schriften zum Erhabenen entfaltet: Dort heißt es, dass das Publikum im Theater nicht verzärtelt werden dürfe, da es für den Ernst, die Tragik und den Schmerz des Lebens zu erziehen sei⁶⁴⁹. Hier, im Prolog formuliert Schiller, dass nur der „große Gegenstand“ es sei, der an den „tiefen Grund der Menschheit“ rühren könne, es wachse der Mensch „mit seinen größern Zwecken“ (Prolog 57–60).

In der folgenden Passage nimmt Schiller nun die bisher lose assoziierten Fäden wieder auf und webt sie ineinander⁶⁵⁰:

Und jetzt an des Jahrhunderts ernstem Ende,
 Wo selbst die Wirklichkeit zur Dichtung wird,
 Wo wir den Kampf gewaltiger Naturen
 Und ein bedeutend Ziel vor Augen sehn,
 Und um der Menschheit große Gegenstände,
 Um Herrschaft und um Freiheit wird gerungen,
 Jetzt darf die Kunst auf ihrer Schattenbühne
 Auch höhern Flug versuchen, ja sie muß,
 Soll nicht des Lebens Bühne sie beschämen.
 (Prolog 61–69)

Die Anspielung auf die Französische Revolution wird für Schiller zum Anlass, zwischen dem wirklichen Leben und der Dichtung eine Parallele zu ziehen und mehr noch, beide miteinander zu identifizieren. Am „ernstem Ende“ des Jahrhunderts sieht er die „Wirklichkeit zur Dichtung“ werden. Dabei kehrt er die Begründungsfigur aus den *Ästhetischen Briefen* gewissermaßen um, wo – trotz der gravierenden,

⁶⁴⁹ Siehe in der vorliegenden Arbeit den Abschnitt 3.3

⁶⁵⁰ Vgl. zum Folgenden Hartmut Reinhardt: „Wallenstein“, in: Koopmann: *Schiller-Handbuch*, S. 416–437, hier S. 432ff.

weltpolitischen Ereignisse in Frankreich – gerade die ästhetische Reflexion zum Erfolg der Revolution führen sollte. Im obigen Zitat wird der Kampf um Freiheit, den Schiller zunächst in seinen ästhetischen Schriften geführt hatte, als tatsächlich im Gange beschrieben. Aus den „große[n] Gegenstände[n]“, um die es dabei geht, leitet Schiller die Notwendigkeit ab, dass die Dichtung dem Leben soweit entsprechen müsse, dass nicht letzteres erstere „beschäme[]“.

Zwar ist es nur eine „Schattenbühne“, auf der Schiller das Treiben der Geschichte zu inszenieren verspricht. Doch wenn er davon redet, dass die Kunst auf dieser Bühne einen „höhern Flug“ versuchen muss, dann kann das vor dem Hintergrund von Schillers expliziter Ästhetik nur heißen, dass der Kampf um „Herrschaft und um Freiheit“ so realitätsnah wie möglich vor die Sinne gestellt werden soll. Das heißt nun nicht realistisch im Sinne naturalistischer Abbildung. Dafür zielt Schillers idealistisches Kunstverständnis zu sehr auf eine Literatur des Scheins. Doch der Schein, der sich durch die Form des Dargestellten als solcher kenntlich macht, soll nicht zugleich dazu führen, dass das Publikum durch die schöne Form vom Kampf um die erhabenen Gegenstände ausgenommen bleibt. Im Gegenteil ist es von Beginn an darin inbegriffen. Denn es geht ja um „der Menschheit große Gegenstände“, und die Menschen im Publikum sind, ohne dass sie als solche genauer bestimmt würden, genauso Repräsentanten der Menschheit, wie Wallenstein als Repräsentant derjenigen ästhetischen Subjektivität zu gelten hat, von der Schiller annimmt, sie sei notwendig auf dem Weg in die politische Freiheit. Das heißt nun ausdrücklich nicht, dass die *Wallenstein*-Trilogie auf einer thematischen Ebene einfach für oder gegen ihren Protagonisten Stellung beziehen würde. Es bedeutet, dass in Bezug auf die Wallenstein-Figur ebenjener zutiefst polemische Geschichtsprozess in Szene gesetzt wird, der laut Schiller so realistisch wie nur möglich dargestellt werden muss, auf dass die Zuschauer nicht geschont oder gar verzärtelt werden; kein Publikum schließlich soll das Theater unvorbereitet auf den Ernst des realen Lebens verlassen,

und eben deswegen ist es notwendig, diesen Ernst in aller Deutlichkeit sichtbar zu machen⁶⁵¹.

Schiller schwenkt nach dem obigen Zitat auf einen historischen Schauplatz, wie er sich in Europa 150 Jahre vor den Nachwehen der Französischen Revolution darstellte, er begibt sich ins Jahr 1634 und schildert die Kriegszeit nach der Verwüstung Magdeburgs:

Gewerb und Kunstfleiß liegen nieder,
Der Bürger gilt nichts mehr, der Krieger alles,
Straflose Frechheit spricht den Sitten Hohn,
Und rohe Horden lagern sich, verwildert
Im langen Krieg, auf dem verheerten Boden.
(Prolog 86–90)

Doch geht es Schiller nicht allein um den Krieg, sondern um einen „verwegene[n] Charakter“ (Prolog 93), der darin eine entscheidende Rolle spielt: Wallenstein, dessen „Charakterbild in der Geschichte“ deswegen „[s]chwankt“ (Prolog 103), weil es „[v]on der Parteien Gunst und Haß verwirrt“ (Prolog 102) ist; und das heißt: weil es Gegenstand der Auslegung ist, der Deutung, die stets parteiisch ist und damit Stellung bezieht in einer unvermeidlichen Polemik. Dass dieser Kampf der Deutungen durch historische Konfliktkonstellationen geprägt ist, die in Schillers Tragödie ihre Spuren hinterlassen haben, bleibt damit unbestritten. Doch wird sich zeigen, dass Schillers Augenmerk genauso sehr und vielleicht mehr noch den medialen und strukturellen Dispositionen gilt, innerhalb derer der genannte Kampf sich zuträgt.

In der folgenden Passage zieht Schiller die dramaturgischen Konsequenzen aus dieser Ausgangssituation:

651 In dieser Funktionsbestimmung der Kunst ist Schiller ein Vorläufer der kulturkritischen Ästhetik Theodor Adornos, vgl. dazu bspw. dessen und Max Horkheimers vehemente Polemik gegen die „Kulturindustrie“ in: Theodor W. Adorno, Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a.M.: Fischer 1969, S. 128–176.

Doch euren Augen soll ihn jetzt die Kunst,
 Auch eurem Herzen, menschlich näherbringen.
 Denn jedes Äußerste führt *sie*, die alles
 Begrenzt und bindet, zur Natur zurück,
 Sie sieht den Menschen in des Lebens Drang
 Und wälzt die größte Hälfte seiner Schuld
 Den unglückseligen Gestirnen zu.

Nicht *er* ists, der auf dieser Bühne heut
 Erscheinen wird. Doch in den kühnen Scharen,
 Die sein Befehl gewaltig lenkt, sein Geist
 Beseelt, wird euch sein Schattenbild begegnen,
 Bis ihn die scheue Muse selbst vor euch
 Zu stellen wagt in lebender Gestalt,
 Denn seine Macht ists, die sein Herz verführt,
 Sein Lager nur erklärt sein Verbrechen.
 (Prolog 104–118, Hervorhebungen
 im Original, M. P.)

Bereits an dieser Stelle führt Schiller zwei zentrale, wenn auch auf unterschiedlichen Ebenen angesiedelte Motivkomplexe ein, die die Trilogie durchwirken: es ist die Metapher des Herzens⁶⁵² und das Thema der Astrologie⁶⁵³, das in den obigen Versen mit dem Schicksal assoziiert wird, durch das der Protagonist schuldig werde. Dem Publikum wird von Beginn an nicht einfach Wallenstein selbst vor Augen geführt. Vielmehr geht es um sein „Schattenbild“⁶⁵⁴, wie es sich als solches aus den Äußerungen der Soldaten, Krieger und Heere erschließt,

652 Siehe dazu Christine Rühling: „Ins ‚Herz‘ des Denkens. Über Schillers Gebrauch einer Metapher“, in: Burtscher, Hien: *Schiller im philosophischen Kontext*, S. 121–133, sowie Peter Utz: „Auge, Ohr und Herz. Schillers Dramaturgie der Sinne“, in: *JbDSG* 29 (1985), S. 62–97.

653 Siehe dazu grundlegend Dieter Borchmeyer: *Macht und Melancholie. Schillers Wallenstein*. Frankfurt a.M.: Athenäum 1988. Überarbeitete Neuauflage: Neckargemünd, Wien: Edition Mnemosyne 2003.

654 Siehe dazu Ingo Breuer: „Wie sein Bild in mir gelebt, / So steht er blühend jetzt vor meinen Augen? Bildkontrolle als Gedächtnisststeuerung in Schillers Geschichtsdrama *Wallenstein*“, in: Hofmann, Rösen, Springer: *Schiller und die Geschichte*, S. 209–225, hier S. 212.

die Schiller in *Wallensteins Lager* sprechen lassen wird. Erst später wird der Feldherr selbst und in „lebender Gestalt“ die Bühne betreten.

Diese Gestalt war bereits in *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* bedeutsam. Denn sie ist, wie es dort heißt, der „Gegenstand des Spieltriebes“, und sie vereint damit den „Gegenstand des Formtriebs“, die „Gestalt“, sowie „des sinnlichen Triebes“, das „Leben in weitester Bedeutung“⁶⁵⁵. Erinnert man sich an die in dieser Arbeit vorgeschlagene Lesart der *Ästhetischen Briefe*, wonach darin eine *différance* des Spieltriebs als Antwort auf eine *différance* der Einbildungskraft in Szene gesetzt wird, die den Mensch auf ewig von seiner Vernunftbestimmung zu entfernen droht, so lassen sich die bislang erläuterten Passagen des Prologs im Lichte der hier angebotenen Terminologie genauer bestimmen. Die *différance* des Spieltriebs sollte auf die der Einbildungskraft dadurch reagieren, dass sie Form- und Stofftrieb, sie differenzierend, so aufeinander bezog, dass sie koordiniert arbeiteten, indem jeder dadurch dem anderen subordiniert blieb, dass er sich auf das ihm eigene Gebiet begrenzte. In den abstraktesten Begriffen der Spieltheorie hieß das, dass die Zustände der Subjektivität nicht bestimmend werden durften für die Persönlichkeit, wohingegen diese nicht die Zustände fixieren durfte; schließlich soll die Person nicht im abstrakten Raum weltloser Moralität verblassen. Es kann an dieser Stelle nur erst angedeutet werden: Das „Schattenbild“ Wallensteins, von dem oben die Rede war, und seine „lebende Gestalt“ sind insofern in der gesamten Trilogie strikt aufeinander verwiesen, als es sich bei ersterem um das Bild handelt, das Wallenstein in fremden Augen abgibt, wobei dieses Bild ihn als „lebende Gestalt“ mitbestimmt. Was sich thematisch als Wallensteins tragischer Machtverlust zeigt, lässt sich auf einer höheren Abstraktionsebene als die Auseinandersetzung darüber deuten, inwieweit sich Wallenstein, in den Begriffen der Triebtheorie gesprochen, durch seine Zustände als Person bestimmen lässt. Wie sich zeigen wird, ist es gerade der Modus des Spiels, durch den Wallenstein sich in seinen Zuständen so bestimm-

655 Alle diese Zitate in Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 614, Hervorhebungen im Original, M. P.

men lässt, dass er seinen Status als Person riskiert. Anhand des Schattenbilds, das sein Lager von ihm wirft, wird alles dies zunächst nur vorbereitet.

Von hier aus erhält nun aber immerhin bereits die anfangs dieses Abschnittes beleuchtete Analogie zwischen Derridas und Schillers dekonstruktivem Denken ihren Sinn. Denn nimmt man den dort angesprochenen philologischen Lektürebefund ernst, dass viele der Protagonisten der *Wallenstein*-Tragödie am Ende tot sind, verschwunden oder aber gebrochene Existenzen darstellen, dann zeigt sich, dass es im polemischen Ringen um die Wallenstein-Figur ums Ganze geht. Es ist nicht nur Schillers Zugeständnis an die historische Faktenlage, dass er seine Tragödie so „entsetzlich“⁶⁵⁶ enden lässt, wie Hegel dies in seiner Rezension apostrophierte. Schiller reagiert mit diesem Ende auf eine Problemlage, wie sie sich seiner expliziten Ästhetik in dem Moment gestellt hat, da er der Erziehung durch das Schöne jene durch das Erhabene zur Seite gestellt hat, um das Erziehungsprojekt zu vervollständigen. Dieses Projekt nämlich verschreibt sich in ethischer Dimension den Problemen der Intersubjektivität und der Kommunikabilität, wie sie für das politische Leben des modernen Menschen virulent und sogar ausschlaggebend sind. In Reaktion darauf beruht Schillers Dramenästhetik maßgeblich darauf, das Publikum im Theater auf affektiver Ebene so zu adressieren, dass die Stimme der Vernunft sich zur Antwort aufgerufen findet. Dies aber kann nur dann funktionieren, wenn die Rezipienten erkennen, dass die auf der Bühne inszenierten Konflikte potenziell auch die des Publikums darstellen. Die Problematik des Undarstellbaren, wie sie sich Schiller stellt, übersetzt sich dergestalt in das Problem einer adäquaten Ansprache des theatral intendierten Publikums⁶⁵⁷.

⁶⁵⁶ Hegel: „Wallenstein“, S. 16.

⁶⁵⁷ Siehe dazu Rolf-Peter Janz: „Schillers politisches Theater: *Don Karlos* und *Wallenstein*“, in: Feger: *Realität des Idealisten*, S. 287–304, hier S. 301: „Im Horizont dieser theoretischen Überlegungen sollen die Protagonisten des *Wallenstein* und das Publikum ein Höchstmaß an Affekterregung und Affektmodellierung erleben. Die Regieanweisungen schreiben eine dichte Folge wechselnder psychischer und physischer Verfassungen vor. Vorzugsweise versetzt Schiller seinen tragischen Helden in ‚heftige Bewegung‘, er zeigt ihn auch ‚unbeweglich‘, ‚starr vor sich hinsehend‘, ‚in Tiefsinn versunken‘ etc. In

Dieses hat, in welcher reflektierten Form auch immer, zu erkennen, dass die ihm vor Augen geführten Szenen Momente darstellen, wie sie auch im eigenen Leben in Kraft treten können. Und um dieses zu bewerkstelligen, kann Schiller nicht anders verfahren, als dass er die Differenz zwischen Publikum und Dramenhandlung, auf der letztlich die ganze Wirkungsästhetik des Mitleids und des Pathetischerhabenen fußt, als fragile enthüllt. Denn erst in der Bedrängnis, die sich aus der Möglichkeit speist, dass das auf der Bühne gezeigte auch das eigene Leben wird bestimmen können, erhält Schillers dekonstruktive Ästhetik der Moderne ihre ganze Kraft. Und es ist genau diese Bedrängnis, mit der Schiller sein Publikum konfrontiert, wenn er auch dem, was er an Grausamem darstellt, die Schärfe nimmt durch die ästhetisch schöne Form. Der Rückbezug auf die Theorie der Kommunikabilität, die anhand von Derridas Denken erschließbar war, ist hier insofern weiterführend, als sich das Ende, auf das die *Wallenstein*-Tragödie zuläuft, als mit größtem Nachdruck vorgebrachte Aufforderung an jedes Publikum verstehen lässt, die Trilogie immer wieder neu in Bezug zur jeweils eigenen historischen Situation zu setzen⁶⁵⁸.

Der Prolog zur *Wallenstein*-Trilogie, und namentlich zu *Wallensteins Lager*, schließt, wie kaum überraschen kann, damit, dass Schiller die Differenz von Kunst und Leben zunächst einmal neu heraufbeschwört:

Und wenn die Muse heut,
Des Tanzes freie Göttin und Gesangs,
Ihr altes deutsches Recht, des Reimes Spiel,
Bescheiden wieder fodert – tadelts nicht!
Ja danket ihrs, daß sie das düstre Bild
Der Wahrheit in das heitre Reich der Kunst
Hinüberspielt, die Täuschung, die sie schafft,
Aufrichtig selbst zerstört und ihren Schein
Der Wahrheit nicht betrüglich unterschiebt,

seinem Monolog (T I.4) spricht er vom ‚Schauder‘ und vom ‚Grauen‘, das ihn erschüttert und das sich auch den Zuschauern mitteilen soll.“

658 Vgl. dazu auch die Aktualisierung von Michael Hofmann mit Blick auf Lyotard in Hofmann: „Ambivalenz“, S. 243f. und 247ff.

Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst.
(Prolog 129–138)

So endet dieser Prolog, mit dem Schiller auf die ästhetische Form seines Dramas anspielt und darauf, dass er durch diese Form die Wirklichkeit erträglicher macht. Dem erhabenen Ernst des politischen Lebens steht somit die schöne Kunst gegenüber, die jedoch stets insofern auf diesen Ernst verwiesen bleibt, als sie nur im engen Bezug zu diesem überhaupt ihre Existenzberechtigung erhält. Zwar muss die Differenz zwischen Kunst und Leben bestehen bleiben, da die Kunst, als Schein, nicht vorspiegeln darf, sie gäbe die historische Realität ungebrochen wieder. Doch macht sie sich, indem sie sich als aufrichtiger Schein⁶⁵⁹ konstituiert, im Hinblick auf die Realität transparent, die damit immer durch die Täuschung schimmert, die die Kunst, sie desavouierend, produziert. So dekonstruiert Schillers Kunst sich von Beginn an selbst.

Vom Ende her gelesen⁶⁶⁰, gewinnt der Prolog damit eine Dringlichkeit, die sich nicht auf das heitere Reich der Kunst allein konzentriert, das vor dem Ernst der Realität behüten würde. Goethes Eingriff in Schillers Text, der darin bestand, zu enden: „heiter *sei* die Kunst“⁶⁶¹, spricht Bände. Wirft man einen Blick auf das Ende der Trilogie, so treten sich dort zwei Figuren gegenüber, die einerseits wenig gemeinsam haben: Die Gräfin ist die Gemahlin Terzkys, von Wallensteins altem Verbündeten, und ihr gegenüber steht Octavio, der also, dem der Feldherr bis zuletzt sein Vertrauen schenkte. Dabei war es doch gerade der alte Piccolomini, dem der Kaiser das Interimskommando über jene Truppen zugesprochen hatte, von denen Wallenstein meinte, sie seien ihm im Ernstfall jederzeit ergeben. Gemeinsam ist diesen beiden zuletzt

659 Siehe dazu das Kapitel 4.3.

660 So gelesen lässt sich möglicherweise Reinhardts Einschätzung begegnen, dass es „schwierig“ bleibe, „den rechten Anfangspunkt zu finden und sich nicht durch die Verabsolutierung einer Figurenrede in forcierte Einseitigkeiten treiben zu lassen – Beispiele dafür gibt es in Fülle“, ders.: „Wallenstein“, S. 417. Ohnehin zustimmen muss man der resümierenden Passage auf S. 429: „Nur wenn man den Zuschauer als wirkungsästhetischen Fluchtpunkt mitdenkt, rückt das Drama in die Koordinaten, in denen Schiller es konzipiert und gestaltet hat. [...] Der Schluß muß dann auch nicht ‚nihilistisch‘ ausgelegt werden.“

661 Darüber informiert bspw. der Kommentar der hier verwendeten Dtv-Ausgabe.

auf tretenden Figuren, dass sie im Hinblick auf die politischen Realitäten während des Krieges wenig naiv agieren: Die Gräfin ist es, die Wallenstein wiederholt und durchaus umsichtig ins Gewissen redet, sich zu seinem eigenen Wohl und Überleben *zu entscheiden*. Octavio dagegen weiß sich dem ehemals Vertrauten gegenüber zu verstellen und dadurch zu verbergen, dass er hinter Wallensteins Rücken seine Machtfassade untergräbt.

Das Ende der Tragödie lässt allerdings gerade auch die Gräfin und Octavio nicht unberührt. Mit unverhohlenem Vorwurf ruft die Gräfin Terzky ihrem Widerpart entgegen:

GRÄFIN.

Es sind die Früchte Ihres Tuns – Der Herzog
Ist tot, mein Mann ist tot, die Herzogin
Ringt mit dem Tode, meine Nichte ist verschwunden.
Dies Haus des Glanzes und der Herrlichkeit
Steht nun verödet, und durch alle Pforten
Stürzt das erschreckte Hofgesinde fort.
Ich bin die letzte drin, ich schloß es ab,
Und liefere hier die Schlüssel aus.
(T V/12, 3818–3825)

Die Gräfin wird die Szene wenig später in Würde verlassen, sie hatte Gift genommen, da sie einen „freien, mutigen Tod / Anständiger“ fand „als ein entehrtes Leben“ (T V/12, 3861f.). Gordon wird Octavio am Ende einen kaiserlichen Brief überreichen, „mit einem Blick des Vorwurfs“, wie die Regieanweisung lautet, und Gordon spricht den Grund für diesen Vorwurf deutlich aus: „Dem Fürsten Piccolomini“ (T V/12, 3867, Hervorhebung im Original, M. P.). Spätestens die Regieanweisung, nach der Octavio darob „erschrickt“ und „schmerzvoll zum Himmel [blickt]“, zeigt den Fürsten in seiner Tragik. Dies aber ist nicht das Entscheidende. Wichtiger ist die Frage, wie Gordons Ausruf, den er vor Erhalt des kaiserlichen Schreibens tat, zu deuten ist: „O Haus des Mordes und Entsetzens“ (T V/12, 3866), hatte er ausgestoßen – und damit erinnert er an die Äußerung der Gräfin, die jenes Haus, dessen

„Fall“ (T V/12, 3857) sie so erschütterte, abgesperrt hatte, um ‚die Schlüssel auszuliefern‘: Man kann dies als Deutungsauftrag lesen, verbunden mit dem Zugeständnis, als Schlüssel zu verwenden, was zum Verständnis der Tragödie adäquat erscheint.

Auch der Prolog ist zu Ende. Es folgt *Wallensteins Lager*. Und als ob Schiller Wallensteins Zaudern und Zögern vorwegnehmen würde, lässt er die Hauptfigur seiner Tragödie während des gesamten ersten Teils der Trilogie nicht selbst die Bühne betreten⁶⁶². Hatte der Prolog eine Art erzählende Vorankündigung dessen geliefert, was nun erst folgen soll, so erklärt sich das Fehlen Wallensteins im *Lager* daraus, dass, wie der Prolog verrät, nur dieses Heerlager Wallensteins „Verbrechen“ „erkläret“ (Prolog 118). „Denn seine Macht ists, die sein Herz verführt“ (Prolog 117), heißt es im vorhergehenden Vers, und zusammengekommen bedeuten diese beiden Zeilen, dass erst der Blick darauf, wie Wallenstein von seinen getreuen Soldaten gesehen wird, sichtbar werden lässt, worin die Macht des Feldherrn besteht. Dieser Blick zeigt in einer breiten Momentaufnahme den Zustand des Heeres, das Wallenstein aufgrund seiner vergangenen Kriegisleistungen ergeben ist und das ihn im Grunde fürchtet⁶⁶³. Abergläubisch nimmt man an, dass die Übermacht des Feldherrn richtiggehend nur deshalb erklärlich sei, weil er einen Pakt mit dunklen Mächten eingegangen ist⁶⁶⁴. Wie ein Wes-

662 Vgl. dazu auch die Sicht des Praktikers Peter Stein: *Schillers Wallenstein-Trilogie auf der Bühne. The 2008 Bithell Memorial Lecture*. Institute of Germanic & Romance Studies 2009, S. 1–15, hier S. 13: „Dadurch, dass man das Auftreten der Figur des Wallenstein selbst hinauszögert, stellt man ihn auf einen ungeheuren Sockel. Weil alle über ihn reden und ihn verehren – aber auch kritisieren –, erscheint er überlebensgroß. Und das, obwohl das Publikum davon informiert ist, dass er, wie ich schon sagte, im Grunde genommen schon tot ist. Das ist ein dramaturgischer Trick.“

663 Siehe Walter Hinderer: „Wallenstein“, in: ders. (Hg.): *Schillers Dramen*. Stuttgart: Reclam 1992, S. 202–279, hier S. 218: „Das *Lager* entwirft als prägnanten Zustand und prägnantes Zeitmoment, in dem wohl viel geredet, aber nicht gehandelt wird, schon Spiel und Gegenspiel der oberen Ränge, die ohnedies den Augenblick der Aktion bestimmen, während die Soldaten nur die passiven Objekte ihrer Befehle sind.“

664 Dass der *Wallenstein* im Grunde durchgehend mindestens auf einer Ebene der Beobachtung zweiter Ordnung zu betrachten ist, konstatiert Breuer: „Bildkontrolle“, S. 214: „Ebenso wie Schiller den historischen Wallenstein durch Wallenstein-Bilder verstellt sah, dekouviert *Wallensteins Lager* – als Rezeptionssignal – nicht nur das ‚falsche Bewusstsein‘ der Soldaten, sondern damit auch den ‚Mythos‘ bzw. die ‚Legende‘ vom ‚großen‘ und ‚genialen‘ Wallenstein als Trugbild, was auf das Verständnis der folgenden

tern aus der Werkstatt der Weimarer Klassik klingt die Beschreibung, die Schiller Wallenstein aus dem Mund eines Wachtmeisters angedeihen lässt:

WACHTMEISTER.

Ja, daß er fest ist, das ist kein Zweifel.
Denn in der blutgen Affär bei Lützen
Ritt er euch unter des Feuers Blitzen
Auf und nieder mit kühlem Blut.
Durchlöchert von Kugeln war sein Hut,
Durch den Stiefel und Koller fuhren
Die Ballen, man sah die deutlichen Spuren,
Konnt ihm keine die Haut nur ritzen,
Weil ihn die höllische Salbe tät schützen.

ERSTER JÄGER.

Was wollt Ihr da für Wunder bringen!
Er trägt ein Koller von Elendshaut,
Das keine Kugel kann durchdringen.

WACHTMEISTER.

Nein, es ist die Salbe von Hexenkraut,
Unter Zaubersprüchen gekocht und gebraut.

TROMPETER.

Es geht nicht zu mit rechten Dingen!
(L 6, 355–369)

Gleich auf der ersten Seite des *Lagers* waren ein Bauer und ein Bauersknabe aufgetreten, deren ersterer ein Paar manipulierte Würfel mit sich führte, als Symbol eines Spiels, das nur mit unlauteren Mitteln gewonnen werden kann⁶⁶⁵. Und nachdem zwischenzeitlich die Ankunft Wallensteins und seiner Tochter sowie des kaiserlichen Gesandten angekündigt worden sind, wird der Beginn des *Lagers* mit

Teile abfärbt: Das gesamte Stück besteht aus einer einzigen Reihe von Trugbildern und Fehleinschätzungen – und zwar bei allen Figuren.⁶⁶

⁶⁶⁵ Vgl. zur Kartenspiel-Metaphorik im *Fiesko* Daniel Fulda: „Komödiant vs. Kartenspieler? Differenz und Zusammenwirken von ästhetischem und strategischem Spiel bei Schiller“, in: Alt, Lepper, Raulff: *Schiller, der Spieler*, S. 19–44, hier S. 35ff.

der obigen Passage als Anspielung darauf deutlich, dass der Krieg ein Spiel ist, das allenfalls der Glückliche gewinnt: Wie die präparierten Würfel des Bauern scheint auch Wallenstein, zumindest in den Augen der Soldaten, mit unerlaubten Hilfsmitteln zu spielen oder anders ausgedrückt: Er ist mit zwielichtigen Mächten im Bunde, und damit dräut gleichsam das Unheil schon herein.

Als der Bauer wenig später dabei ertappt wird, wie er beim Spiel betrügt, fordert man den Galgen für ihn, doch der Falschspieler kann entkommen. Daraufhin stehen die Soldaten beieinander und bereden den kaiserlichen Auftrag, dass Wallenstein acht Regimenter erübrigen soll, um ein spanisches Heer durch Deutschland in die Niederlande zu begleiten. Man ist sich einig: So geht es nicht, denn wenn es auch nur ein kleiner Teil des Heeres ist, so würde die Absenz dieser Truppenteile doch schwächend wirken. Indem sich die Soldaten nun gemeinsam an Wallensteins legendäre Truppenwerbung erinnern, bei der er dem Kaiser im Jahre 1625 ein Heer von 60 000 Mann aufstellte, weisen sie auf die wirtschaftliche Selbstorganisation des Krieges. Wallensteins Grundsatz, wonach der Krieg den Krieg ernähre⁶⁶⁶, hatte bei einem Heer dieser Größe die Konsequenz, dass die Landbevölkerung gegenüber der Gewalt des Militärs völlig wehrlos war, wohingegen das Heer selbst sich, aufgrund der schieren Größe, seiner gelingenden Selbstversorgung sicher sein konnte; ebendeswegen war ein Heer von 60 000 viel leichter zu ernähren als eine Truppe von 12 000⁶⁶⁷. Der Verweis auf die „Ehre“, der danach vorgetragen wird, ist insofern erhellend, als diese Ehre zum Teil schlicht damit erläutert wird, dass, wer Wallenstein diene, Ehre habe, da vom Feldherrn mit dem vereinbarten Sold zu rechnen sei, während der Kaiser der sei, der „nicht zahlt“ (L 11, 883, Hervorhebung im Original, M. P.).

666 Siehe bspw. Friedrich Schiller: *Wallenstein. Erläuterungen und Dokumente*. Hg. von Kurt Rothmann. Überarbeitet und aktualisiert von Michael Hofmann. Stuttgart: Reclam 2005, S. 116.

667 Über den militärgeschichtlichen Hintergrund informiert die Darstellung von Geoff Mortimer: *Wallenstein. Rätselhaftes Genie des Dreißigjährigen Krieges*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2012.

Die wirtschaftliche Sicherheit, verbunden mit der abergläubischen Ehrfurcht der Soldaten und deren Abneigung gegen den Kaiser sind demnach die Machtbasis, auf die sich Wallenstein stützen kann. Ob dies ausreicht, ist immerhin fraglich⁶⁶⁸. Nimmt man die oben angesprochene kleine Parallele zwischen dem Falschspiel des Bauern und dem Schattenbild Wallensteins ernst, in dem er nachgerade als Feldherr des Teufels gezeichnet wird, so weckt bereits das *Lager* Skepsis, ob Wallenstein sich der gehorsamen Verbundenheit seiner Truppen sicher sein kann. Einer der Soldaten bringt es auf den Punkt:

ERSTER KÜRASSIER.

Ist denn darüber Zank und Zwist,
Ob der Kaiser unser Gebieter ist?
Eben drum, weil wir gern in Ehren
Seine tüchtigen Reiter wären,
Wollen wir nicht seine Herde sein,
Wollen uns nicht von den Pfaffen und Schranzen
Herum lassen führen und verpflanzen.
Sagt selber! Kommts nicht dem Herrn zugut,
Wenn sein Kriegsvolk was auf sich halten tut?
Wer anders macht ihn als seine Soldaten
Zu dem großmächtigen Potentaten?
(L 11, 888–898)

Man würde also den Kaiser schon als obersten Hirten anerkennen, wenn er denn für das wirtschaftliche Wohlergehen seiner Soldaten sorgen würde! Das Argument, das der Kürassier vorbringt, lässt sich schlechterdings nicht entkräften, und so wird an dieser Stelle klar, warum die Soldaten derzeit dem Wallenstein dienen, wenn sie auch gerne die „tüchtigen Reiter“ des Kaisers wären:

ERSTER KÜRASSIER.

Der Soldat muß sich können fühlen.
Wers nicht edel und nobel treibt,

668 Vgl. Hinderer: „Wallenstein“, S. 218ff.

Lieber weit von dem Handwerk bleibt.
 Soll ich frisch um mein Leben spielen,
 Muß mir noch etwas gelten mehr.
 Oder ich lasse mich eben schlachten
 Wie der Kroat – und muß mich verachten.
 (L 11, 911–917)

Dass Wallenstein zu diesem Zeitpunkt noch nicht als Verräter des Kaisers dasteht, erleichtert den Soldaten die Entscheidung erheblich, dem Feldherrn weiter die Treue zu halten. Festzuhalten bleibt, wie Schiller den grausamen Kriegsalltag der Soldaten nun in Szene setzt. Getreu seiner Maxime, dass die Realität in schöne Form zu bringen sei, auf dass ihr Rezipient darin einen Anlass zur Reflexion finde, hat Schiller das *Lager* im Knittelvers präsentiert, um den edlen Blankversen der folgenden Teile der Trilogie etwas entgegenzusetzen, was der Realität des Lagers auch formal mehr entspricht. Erstmals in der Tragödie aber ruft Schiller nun ein Motiv auf, mit dem er das freie Leben der Soldaten damit verknüpft, dass dieses erst deswegen frei ist, weil die Soldaten täglich mit dem Tod konfrontiert sind.

Es sind die Pferde der Soldaten, die Schiller hier unauffällig als Träger jener Freiheit inszeniert, die er mittels seiner expliziten Ästhetik in Kraft zu setzen vorhatte⁶⁶⁹. Wieder ist es der Erste Kürassier, dem Schiller eine führende Rolle dabei zuteilt, das besagte Thema ins Spiel zu bringen:

ERSTER KÜRASSIER.
 Frei will ich leben und also sterben,
 Niemand berauben und niemand beerben,
 Und auf das Gehudel unter mir
 Leicht wegschauen von meinem Tier.
 ERSTER JÄGER.
 Bravo! Just so ergeht es mir.

⁶⁶⁹ Vgl. dazu auch Benjamin Marius Schmidt: *Denker ohne Gott und Vater. Schiller, Schlegel und der Entwurf von Modernität in den 1790ern*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2001 (= M & P Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung), S. 122–142.

ERSTER ARKEBUSIER.

Lustiger freilich mag sichs haben,

Über anderer Köpff wegtraben.

(L 11, 954–960)

Doch die Tiere sind nicht nur Träger der Freiheit. Im folgenden Zitat setzt sich der den Krieg nährnde Krieg gleichsam in den Worten des Kürassiers fort. Dieser bedauert sein Los nicht im Geringsten. Und was er sagt, klingt, wenn man die Passage nicht als ironisch liest und sich einmal nicht von den gereimten Versen blenden lässt, nicht nur abgestumpft, sondern letztlich schrecklich gefühllos und wohl weitestmöglich von jenen Anforderungen entfernt, die Schiller an das Mitleid seines Publikums stellt, das er durch jenen ursprünglichen Affekt zu erziehen vorhatte⁶⁷⁰. Wen kümmert's schließlich, wenn der Krieg die einfache Bevölkerung zugrunde richtet? Sind nicht die Soldaten ohnehin tagtäglich mit genauso schlimmen Zukunftsaussichten konfrontiert? Und: Macht hier nicht letztlich die Ästhetik der schönen Form alles nur noch schlimmer?

ERSTER KÜRASSIER.

Bruder, den lieben Gott da droben,

Es können ihn alle zugleich nicht loben.

Einer will die Sonn, die den andern beschwert,

Dieser wills trocken, was jener feucht begehrt.

Wo *du* nur die Not siehst und die Plag,

Da scheint *mir* des Lebens heller Tag.

Gehts auf Kosten des Bürgers und Bauern,

Nun wahrhaftig, sie werden mich dauern;

Aber ich kanns nicht ändern – seht,

's ist hier just, wies beim Einhaun geht,

Die Pferde schnauben und setzen an,

⁶⁷⁰ Hinderer: „Wallenstein“, S. 223: „Die Soldaten verwechseln ihren Zustand, ihre Rollen- und Berufsexistenz mit ihrem Sein. Weder der Soldat noch der Bürger kann als Soldat oder Bürger frei sein, sondern nur als Mensch.“ Auch dies kann man mit Peter Stein als „dramaturgische[n] Trick“ auffassen – Stein: *Wallenstein auf der Bühne*, S. 13 –, der hier dazu dient, Schillers Wirkungsästhetik in Kraft zu setzen.

Liege wer will mitten in der Bahn,
 Seis mein Bruder, mein leiblicher Sohn,
 Zerriß mir die Seele sein Jammerton,
 Über seinen Leib weg muß ich jagen,
 Kann ihn nicht sachte beiseitetragen.

ERSTER JÄGER.

Ei, wer wird nach dem andern fragen!

ERSTER KÜRASSIER:

Und weil sichs nun einmal so gemacht,
 Daß das Glück dem Soldaten lacht,
 Laßts uns mit beiden Händen fassen,
 Lang werden sies uns nicht so treiben lassen.

(L 11, 971–991)

Das Soldatenleben: ein Glücksspiel? – Dass Schiller an dieser Stelle wiederum die Triebtheorie der *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* alludiert, signalisiert einmal mehr, dass sich die Spieltheorie nicht nur als Ästhetik des harmonisch Schönen ausbildet. Noch in derselben Szene des *Lagers* führt Schiller die enge Verschränkung seiner Lehre vom Schönen mit der des Erhabenen fort. Besonders deutlich wird dies an dem folgenden Zitat, in dem das kurze Glück der Soldaten als eigentümliche Freiheit derjenigen ausgelegt wird, die sich Tag für Tag dem Tod zu konfrontieren haben. Dass hier überdies mit der Thematik der feigen Lüge ex negativo auch wieder Schillers Theorem des ästhetisch aufrichtigen Scheins aufleuchtet, leistet an dieser Stelle das Seinige zur innerdramatisch konzentrierten Theorie:

DRAGONER.

Aus der Welt die Freiheit verschwunden ist,
 Man sieht nur Herrn und Knechte;
 Die Falschheit herrschet, die Hinterlist
 Bei dem feigen Menschengeschlechte.
 Der dem Tod ins Angesicht schauen kann,
 Der Soldat allein ist der freie Mann.

(L 11, 1060–1065)

Am Ende des *Lagers* bleibt es bei der Emphase, die da im Soldatenchor verkündet, dass nur, wer das Leben aufs Spiel setzt, das Leben gewinnt. Doch diese Emphase darf nicht dahingehend gedeutet werden, dass Schiller das Soldatenleben verklären würde. Auch ist sie nicht misszuverstehen im Sinne einer wie auch immer gearteten Verherrlichung eines Lebens für die Kunst, für das alles zu opfern sei, auf dass ein durch die Kunst befreites Leben begänne. Die Regieanweisungen machen es deutlich: Schiller fordert an dieser Stelle ein Tableau, das sich in der Geste nicht wesentlich von der Ansprache unterscheidet, mit der der Prolog bereits geendet hatte:

ERSTER JÄGER. (*fäßt die zwei Nächsten an der Hand, die übrigen abmen es nach; alle, welche gesprochen, bilden einen großen Halbkreis*).

Drum frisch, Kameraden, den Rappen gezäumt,
Die Brust im Gefechte gelüftet.
Die Jugend brauset, das Leben schäumt,
Frisch auf! eh der Geist noch verdüftet.
Und setzt ihr nicht das Leben ein,
Nie wird euch das Leben gewonnen sein.

CHOR.

Und setzt ihr nicht das Leben ein,
Nie wird euch das Leben gewonnen sein.

(*Der Vorhang fällt, ehe der Chor ganz ausgesungen*)

(L 11, 1100–1107)

Vor dem Hintergrund von Friedrich Schillers explizit ästhetischen Schriften und in Erinnerung an den Prolog bleibt am Ende des *Lagers* nachdrücklich zu konstatieren, dass auch der erste Teil der *Wallenstein*-Trilogie das Publikum zur Reflexion anhält. Am Ende des ersten Teils wird nicht allein die Sprache der Form unterworfen, auch die auf der Bühne präsenten Figuren zeigen sich als von der Hand des Künstlers gelenkt. Die vielfach wiederholte Vokabel „Leben“ bricht die rhetorische Emphase eher, als dass die Wiederholung sie verstärkt. Denn dass das Leben der Soldaten im Kriegsalltag eben nicht viel gilt, wurde aus den Reden des *Lagers* ebenso kenntlich; indem die Soldaten ihren

Halbkreis bilden, deindividualisieren sie sich, und sie verstärken dies noch, als sie im Chor deklamieren. Dass der Vorhang fällt, noch bevor sie „*ganz ausgesungen*“ haben, mag man als minimalistisches erregendes Moment interpretieren: Es ist, als sollte die Schlusszeile des *Lagers* den Menschen im Publikum noch gegenwärtig bleiben, während das distanziertere Auge vor der Bühne bereits nurmehr den Vorhang tanzen sieht.

Beim Blick auf die gesamte Tragödie fällt noch etwas Anderes auf, und das ist das Motiv der Pferde und Rappen. Dieses Motiv wird von Schiller in zentralen Momenten der Trilogie mehrfach wiederaufgenommen, so etwa dann, wenn Wallenstein begründet, warum er Octavio auch dann noch blind vertraut, als dessen Verrat nur mehr schwer zu übersehen ist. Es ist ebenjene „blutge[] Affär bei Lützen“ (L 6, 356), auf der Wallensteins Ruf als Soldat des Teufels beruht, mit der Schiller das genannte Motiv verbindet. Zunächst lässt er Wallenstein allerdings Terzky und Illo gegenüber schildern, wie er gleichsam auf das Lager zurückblickte, in dessen Augen sich das Schattenbild konturiert hatte, das Schiller dem Publikum der *Wallenstein*-Tragödie zunächst präsentierte:

WALLENSTEIN.

Es gibt im Menschenleben Augenblicke,
 Wo er dem Weltgeist näher ist, als sonst,
 Und eine Frage frei hat an das Schicksal.
 Solch ein Moment wars, als ich in der Nacht,
 Die vor der Lützner Aktion vorherging,
 Gedankenvoll an einen Baum gelehnt,
 Hinaussah in die Ebene. Die Feuer
 Des Lagers brannten düster durch den Nebel,
 Der Waffen dumpfes Rauschen unterbrach,
 Der Runden Ruf einförmig nur die Stille.
 Mein ganzes Leben ging, vergangenes
 Und künftiges, in diesem Augenblick
 An meinem inneren Gesicht vorüber,
 Und an des nächsten Morgens Schicksal knüpfte
 Der ahnungsvolle Geist die fernste Zukunft.
 (T II/3, 897–911)

Wenn das Lager Wallensteins Macht erklärt, dann erklärt, so möchte man ergänzen, die folgende Szene Wallensteins Fall: Denn wenn Schiller Wallenstein in den folgenden Zeilen von des „Glückes Schiff“ (T II/3, 916) sprechen lässt, in das sein Heer mit ihm gestiegen sei, um gleichsam dem Feldherrn als Kapitän sein Leben anzuvertrauen, so klingt der Verweis auf das Glücksspiel ebenso an wie die durchaus verantwortungsvolle Ratlosigkeit Wallensteins, der sich in diesem für ihn entscheidenden Moment als in das Spiel einbegriffen versteht, dem sein Heer Tag für Tag aufs Neue ausgesetzt ist.

Er erbittet vom Schicksal ein Zeichen, wer von seinen Vertrauten ihm am treuesten ergeben ist. Derjenige solle es sein, der Wallenstein am kommenden Morgen als erster „mit einem Liebeszeichen“ entgegentritt (s. T II/3, 920ff.). Atemlos geht es weiter:

WALLENSTEIN.

Und dieses bei mir denkend, schlief ich ein.
Und mitten in die Schlacht ward ich geführt
Im Geist. Groß war der Drang. Mir tötete
Ein Schuß das Pferd, ich sank, und über mir
Hinweg, gleichgültig, setzten Roß und Reiter,
Und keuchend lag ich, wie ein Sterbender,
Zertreten unter ihrer Hufe Schlag.
Da faßte plötzlich hilfreich mich ein Arm,
Es war Octavios – und schnell erwach ich,
Tag war es, und – Octavio stand vor mir.
„Mein Bruder“, sprach er. „Reite heute nicht
Den Schecken, wie du pflegst. Besteige lieber
Das sichre Tier, das ich dir ausgesucht.
Tus mir zu Lieb. Es warnte mich ein Traum.“
(T II/3, 925–938)

In diesen zwischenzeitlich leicht stolpernden Blankversen klingen die Äußerungen des Ersten Kürassiers wieder durch, in denen er davon gesprochen hatte, dass er selbst, wenn er über seine engsten Verwandten hinwegreiten würde, nicht würde anhalten können, um ihnen die

letzte Ehre zu erweisen. Vor dem Hintergrund der besagten Zeilen lesen sich Wallensteins Worte als umso stärkerer Appell an das Mitleid seines Publikums. Mag es auch nur ein ahnungsvoller Traum sein, in dem der Feldherr seine Ängste vor der Schlacht artikuliert, so wirkt gerade dieser bewusstlose Zustand umso überzeugender darin, den kriegserfahrenen Helden selbst in seinen Sorgen und Nöten zu zeigen. Ebenso effektiv inszeniert Schiller daraufhin den Moment, der Wallenstein erwachen und aus seiner Furcht zu sich kommen lässt: Octavio rettet ihn gleichsam doppelt vor der Vernichtung. Zunächst bewahrt er ihn davor, den eigenen Tod zu träumen, und indem er das tut, erweckt er den Feldherrn ganz buchstäblich, befreit ihn von den trüben Vorahnungen und er scheint das Rätsel zu lösen, das der Traum darstellte. Denn wie Wallenstein direkt im Anschluss an die obigen Zeilen kundtut, hielt er sich an Octavios Rat, ritt sicher durch die Schlacht, wohingegen sein Vetter, der den heillosen Schecken ritt, zu Tode kam: „Mein Vetter ritt den Schecken an dem Tag, / Und Roß und Reiter sah ich niemals wieder“ (T II/3, 941f.).

Ebenso also wie es bei Wallensteins Soldaten generell der Fall war, zeigt sich hier das Verhängnis, das die im Krieg Gefangenen ereilt, mit Blick auf deren Pferde. Wallenstein ist an dieser Stelle zwar dem Tod noch entronnen. Doch verstärkt der geschilderte böse Traum noch die Vorausdeutungen, die sich hinsichtlich des *Lagers* bereits gezeigt hatten. Denn wie das Ende der Tragödie lehrt, ist es ein fataler Irrtum Wallensteins, sich auf den alten Vertrauten Octavio zu verlassen, ist er es doch, durch dessen Intrigenspiele Wallenstein schließlich sterben muss. Dass damit auch Octavios Sohn Max eine Vaterfigur verliert, wird sich im Laufe der Tragödie noch erweisen. Während Octavio am Ende überlebt, wird Max allerdings selber noch in der Schlacht zugrunde gehen. Auffällig ist auch hier die bildgewaltige Inszenierung, die dieser Tod erfährt. Wie es so häufig vorkommt in der *Wallenstein*-Trilogie, werden dem Publikum diese entscheidenden Geschehnisse nicht direkt und unvermittelt vor Augen geführt. Vielmehr wohnen die Rezipienten der unerwartet intimen Situation zwischen dem Todesboten bei, einem Hauptmann, und Thekla, der er die Nachricht überbringt.

Der Hauptmann berichtet von Maxens letzter Schlacht. Sie begann damit, dass das von ihm geführte Regiment der Pappenheimer ein Lager bei Neustadt überfiel, und zwar so plötzlich, dass die dort Verschanzten kaum Zeit zur Gegenwehr hatten:

HAUPTMANN.

Wir hatten eben nur noch Zeit, uns schnell
Aufs Pferd zu werfen, da durchbrachen schon,
In vollem Rosseslauf dahergesprengt,
Die Pappenheimer den Verhack, schnell war
Der Graben auch, der sich ums Lager zog,
Von diesen stürmschen Scharen überflogen.
(T IV/10, 3023–3028)

Schnell aber wendet sich das Blatt. Denn die Pappenheimer sind ihrer Heeresgruppe weit vorausgeritten und stehen dementsprechend ohne jede Unterstützung inmitten des feindlichen Lagers. Das Reiterregiment wird umzingelt, von allen Seiten bedrängt, es erhält ein Gnadenangebot, doch der junge Piccolomini will sich dem nicht ergeben. Und so kommt es, wie es kommen muss:

HAUPTMANN.

Zum Graben winkt er, sprengt, der erste, selbst
Sein edles Roß darüber weg, ihm stürzt
Das Regiment nach – doch – schon wars ge-
schehn!
Sein Pferd, von einer Partisan durchstoßen, bäumt
Sich wütend, schleudert weit den Reiter ab,
Und hoch weg über ihn geht die Gewalt
Der Rosse, keinem Zügel mehr gehorchend.
(T IV/10, 3045–3051)

Was der Kürassier in gefühlloser Leichtfertigkeit als Los des Soldaten beschrie und Wallenstein vorerst nur im Traum durchlebte, wird für Max Piccolomini an dieser Stelle Realität: Die Rosse treten über ihn hinweg. Interessant allerdings ist die Pointe, die sich aus dieser Szene

herauslesen lässt. Schiller nämlich bezieht sich nicht allein durch das Pferdemotiv auf seine Ästhetik des Erhabenen. Wie das folgende Zitat deutlich macht, reicht der Bezug weiter, da Schiller hier überdies auf die Thematik des Freitods verweisen lässt:

HAUPTMANN (*nach einer Pause*).

[...]

Auch Tränen fehlten seinem Schicksal nicht,
Denn viele sind bei uns, die seine Großmut
Und seiner Sitten Freundlichkeit erfahren,
Und alle rührte sein Geschick. Gern hätte
Der Rheingraf ihn gerettet, doch er selbst
Vereitelt' es, man sagt, er wollte sterben.

(T IV/10, 3067–3072)

Erinnert man sich an Schillers späte Ästhetik des Erhabenen, in der er explizit den Selbstmord als Ausdruck der Freiheit des Menschen gutgeheißen hatte, so wird die dort herrschende moralische Emphase an Max Piccolominis Verhalten gebrochen. Wolfgang Riedel bringt es auf den Punkt:

Das von Max provozierte Schlachtfest der Pappenheimer – „Ein fürchterliches Morden“ (IV/5 2670) – mißfällt moralisch (strategisch sowieso), aber gefällt ästhetisch. Das heißt, es gefällt nur unter Suspendierung des moralischen Urteils. Mit dieser Tat kippt Max – entgegen dem naiven Anschein – aus der Rolle des positiven Helden, der er bis dahin vielleicht war, wenn auch mehr als Hoffnung denn als Realität. Gänzlich fällt er mit ihr dem düsteren Zug des Dramengeschehens anheim. Denn sein Tod negiert nicht etwa, sondern besiegelt nur die Sinn- und Zwecklosigkeit der historischen Ereignisse.⁶⁷¹

Diese historischen Ereignisse werden von Schiller wirkungsvoll anhand einzelner Dramenpersonen vorgeführt, deren potenzielle moralische Freiheit in der Kunst höchst skeptisch thematisiert wird:

671 Riedel: „Grenzphänomene“, S. 70f.

Max Piccolomini lässt die Pappenheimer an seinem eigenen Selbstmord mit zugrunde gehen. Das „mißfällt“, wie Wolfgang Riedel sagt, und man muss es im Grunde auch verurteilen, sei es, weil Max verantwortungslos gegenüber den ihm Untergebenen verfährt, oder dass er seine Geliebte Thekla in tiefstes Unglück stürzt, da er den Tod sucht. Mit der ästhetischen Kraft allerdings, die in dieser Todesszene liegt, löst Schiller ein Postulat ein, das ebenfalls bereits aus der Ästhetik des Erhabenen vertraut ist: Das kraftvolle Vermögen des Willens nehme mehr für dessen ästhetische Darstellung ein als seine schlichte Übereinstimmung mit dem moralischen Gesetz⁶⁷². Und dies in der Tat kann man Max zugutehalten, dass sein rücksichtsloser Wille zu sterben an dieser Stelle ästhetisch betrachtet durchaus wirkungsvoll erscheint.

4.2 Gefährliches Spiel – Die Wallenstein-Figur

Gleich zu Beginn von *Die Piccolomini* legt Schiller mehrere Spuren, anhand derer man die im ersten Abschnitt dieses Kapitels entwickelte Analogie zwischen Derridas Dekonstruktion und Schillers Denken weiter nachgehen kann. Um nur einige anzudeuten: Buttler zum Beispiel, auf dessen Befehl hin Wallenstein am Ende ermordet werden wird, tritt gleich in der ersten Szene auf und weist an dieser Stelle noch auf seine Treue zu seinem Feldherrn. Zwar fehlt ihm „vom Kaiser die Bestätigung“ (P I/1, 53), doch wurde Buttler von Wallenstein aufgrund – scheinbarer – alter Verbundenheiten mit einem eigenen Regiment ausgestattet⁶⁷³. Ebenfalls bereits eingeführt wird in dieser Szene Max Piccolomini. Die kurze Erinnerungssequenz deutet mit dem Motiv des Rappen den Tod des jungen Soldaten bereits an – zumindest, wenn man sich an den im vorigen Abschnitt referierten Sturz Maxens vom Ross erinnert:

ISOLANI (*unterbricht ihn*)

Max Piccolomini hier? O! führt mich zu ihm.

Ich seh ihn noch – es sind jetzt zehen Jahr –

⁶⁷² Schiller: *Über das Pathetische*, S. 535ff.

⁶⁷³ Siehe dazu und zum Folgenden auch Oellers: „Wallenstein (1800)“, S. 131ff.

Als wir bei Dessau mit dem Mansfeld schlugen,
 Den Rappen sprengen von der Brücke herab,
 Und zu dem Vater, der in Nöten war,
 Sich durch der Elbe reißend Wasser schlagen.
 Da sproßt' ihm kaum der erste Flaum ums Kinn,
 Jetzt, hör ich, soll der Kriegsheld fertig sein.
 (P I/1, 23–30)

Als der junge Piccolomini dann in der vierten Szene selbst die Bühne betritt, wird sofort auch der Konflikt herausgestellt, der Max später zu seiner tödlichen Verzweiflungstat treiben wird: Gegenüber Quesenberg, von dessen kaiserlicher Briefbotschaft an Octavio Max lange Zeit nichts weiter erfahren wird, zeigt sich letzterer abweisend, ist er doch treu dem Wallenstein ergeben. Max tritt damit von Beginn an doppelt in Opposition: zu seinem Vater, und damit zugleich zum Kaiser; außerdem erkennt Octavio, der Augen hat zu sehen, dass Max in Liebe zu Thekla entbrannt ist⁶⁷⁴.

Den größeren Rahmen dieser Konstellation bildet ein genereller Loyalitätskonflikt der Heeresführer: Sollen sie es dulden, dass Wallenstein vom Kaiser aus Böhmen abbefohlen wird? Oder sollen sie es hinnehmen, dass der Feldherr, falls er dem kaiserlichen Befehl nicht gehorcht, gegen das Oberhaupt des Reiches aufbegehrt? Bemerkenswert ist einmal mehr die Motivebene, auf der Schiller diesen auf der thematischen Ebene hervorbrechenden Konflikt inszeniert. Denn die Polemik der Deutungen, die sich um Wallenstein entspinnen, findet in den *Piccolomini* nicht nur ihre Fortsetzung. Das wäre nicht weiter überraschend. Folgt man der bereits mehrfach erwähnten Deutung des Rappen als Todesmotiv, dann kann es nicht unbemerkt bleiben, dass Schiller gleich in der zweiten Szene der *Piccolomini* dieses Motiv

⁶⁷⁴ Vgl. dazu den Hinweis auf die Polarität von Moral und Politik in Hinderer: „Wallenstein“, S. 215: „Max Piccolomini [vertritt, M.P.] den moralisch-idealistischen Standpunkt Kants gegen die kriegerischen Väter, die ‚politischen Moralisten‘. Allerdings präsentiert Schiller mehrere sogenannte moralische Perspektiven, die sich nicht selten widersprechen und dadurch relativieren.“

wiederaufnimmt – und es um Schlüsselbegriffe erweitert, wie sie zuvor in der Ästhetik des Erhabenen zu finden waren:

ILLO.

Doch wären wir, wofür der Hof uns nimmt,
Gefährlich wars, die Freiheit uns zu geben.

QUESTENBERG (*mit Ernst*).

Genommen ist die Freiheit, nicht gegeben,
Drum tut es not, den Zaum ihr anzulegen.

ILLO.

Ein wildes Pferd erwarte man zu finden.

QUESTENBERG.

Ein beßrer Reiter wirts besänftigen.

ILLO.

Es trägt den *einen* nur, der es gezähmt.

QUESTENBERG.

Ist es gezähmt, so folgt es einem Kinde.

ILLO.

Das Kind, ich weiß, hat man ihm schon gefunden.

QUESTENBERG.

Sie kümme nur die Pflicht und nicht der Name.

(P I/2, 200–209, Hervorhebung im Original, M.P.)

In diesem Zitat sind damit Tod und Freiheit ähnlich eng aneinandergekoppelt wie in Schillers expliziter Ästhetik⁶⁷⁵. Diese Kopplung aber wird von Schiller nicht explizit weiter entfaltet. Vielmehr nimmt er sie zum Anlass, die Komplexität des Grundkonfliktes, um den es in der gesamten *Wallenstein*-Tragödie geht, wirkungsvoll dadurch zu reduzieren, dass er ihn im Rahmen von Formulierungen darstellt, die sich geradezu als Allegorie jener Problematik deuten lassen, die Schiller in seinem Erziehungsprojekt ausdauernd verfolgt hatte: die Problematik moralisch-politischer Freiheit unter den Bedingungen einer sich ausdifferenzierenden Moderne. Dass nämlich Questenberg „mit Ernst“ antwortet, die Freiheit sei „genommen“, und nicht „gegeben“,

675 Siehe zum Erhabenen in Schillers Dramatik Riedel: „Grenzphänomene“, S. 69–71.

signalisiert, dass es in der obigen Passage um Freiheit in einem emphatisch-moralischen Sinne geht. Zwar lässt sich schwerlich bestreiten, dass hier der Loyalitätskonflikt der Soldaten versinnbildlicht wird. Doch wird an der zitierten Regieanweisung, dem wiederholt verwendeten Begriff der Freiheit und dem Terminus der Pflicht sichtbar, dass an dieser Stelle zugleich auch das Ringen um Freiheit zur Darstellung kommt, wie es eben in der Kunst, laut Schiller, seinen Ausdruck finden soll.

Und aus dieser Passage lässt sich noch mehr herauslesen: Denn wenn es hier um die ästhetische Darstellung des Ringens um Freiheit geht, dann fragt sich, wie sich diese an Schlüsselbegriffen orientierte Deutung im Hinblick auf die verwendeten Formulierungen weiter präzisieren lässt. Subtil in Spuren hat Schiller die Thematik des Erhabenen durch die Motivebene der Pferde und Rappen auf seine Tragödie projiziert. Zwar trägt sich das Ringen um Freiheit innerhalb eines politischen Konflikts zu, systematisch aber ist dieser Kampf auf einer ästhetischen Ebene zu situieren, deren pathetischerhabene Darstellungen uns Betrachtern unsere eigene Moralität bewusstmachen sollen: Den politischen Konflikt bildet dabei die Frage, wie sich die unterschiedlichen, hier bereits sichtbaren Parteien gegenüber der kaiserlichen Macht positionieren. Ins Ästhetische gewendet lässt sich ausgehend vom Motiv der Pferde und Rappen weiterfragen, worum im Konflikt um die kaiserliche Macht eigentlich gestritten wird. Und die Antwort auf diese Frage kann einmal mehr nur eben auch lauten: Es geht dabei um Schillers ästhetische Erziehung selbst.

Deutet man die obige Passage im Licht dieser These, dann lässt sich Illos Aussage dahingehend übersetzen, dass er hier nicht nur als Getreuer Wallensteins, sondern gleichsam auch als Soldat der Kunst auftritt. Als solcher macht er deutlich, dass er und die Seinen für das kaiserliche Reich keine Gefahr darstellen, da sie nicht sind, wofür man sie hält. Warum wäre dieser Partei nach der hier vorgeschlagenen Deutung die Freiheit gegeben worden? Darauf lässt sich vor dem Hintergrund des Erziehungsprojekts nur antworten, dass es die Autonomie der Ästhetik sein muss, durch die der Mensch politisch mündig werden

kann. Dass Questenberg, als Vertreter der politischen Macht, demgegenüber einlenkt, die Freiheit, von der Illo spricht, sei „genommen“ und nicht „gegeben“, signalisiert, dass der Politiker gegenüber den Verfechtern des Ästhetischen seine Entscheidungsgewalt ins Spiel bringt, als würde er sagen: So nicht!

Der größere Konflikt, der hier ausgetragen wird, ist eben nicht allein der zwischen verschiedenen politischen Parteien. Im Gewand dieses Konflikts wird hier einmal mehr die Auseinandersetzung darüber in Szene gesetzt, wo das Ästhetische seine gesetzgebende Kraft entfalten darf. Schillers Position, wie er sie in seiner expliziten Ästhetik entwickelt hat, ist dabei unmissverständlich: Die Autonomie des Ästhetischen gegenüber Moral und Politik gilt ebenso strikt, wie sich das Ästhetische innerhalb der ihm eigenen Grenzen halten *muss*, um nicht das Herz des Menschen, und damit jede Grundlage des menschlichen Zusammenlebens, zu verderben⁶⁷⁶. An der Wallenstein-Figur aber stellt Schiller seine Theorie der ästhetischen Subjektivität, wie er sie in seiner expliziten Ästhetik entwickelt hatte, wieder zur Disposition. Und er tut dies, indem er zeigt, dass sich das Ästhetische nicht so leicht in seinen Grenzen halten lässt, wie dies der Ästhetiker selbst und ebenso der Politiker vielleicht wünschen würden: War es Schillers Politik in den explizit ästhetischen Schriften, das Ästhetische strikt von der Sphäre des Politischen zu differenzieren, so deutet bereits die Auseinandersetzung zwischen Illo und Questenberg auf eine prekäre Einheit der Differenz zwischen ästhetischer und politischer Sphäre; und ebendiese instabile Einheit wird im Hinblick auf die Wallenstein-Figur weiter entfaltet.

Dabei bezieht Schiller sich durchaus auf sein Erziehungsprojekt im Ganzen. Nicht nur dekonstruiert er anhand des Wallenstein seine These, nach der das Erhabene die ästhetische Erziehung zu einem vollständigen Ganzen machen kann. Auch inszeniert er anhand des Feld-

676 Vgl. dazu Peter Utz' Deutung von Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* als „sinnliche Programmschrift“, siehe ders.: „Auge, Ohr und Herz“, S. 71–75, hier S. 71, sowie daran anschließend Utz' Interpretation von *Wallensteins Tod* als „Tod der Sinne“, S. 75–83, hier S. 75.

herrn eine Fehlfunktion der ästhetischen Subjektivität, die dieser von Beginn an eingeschrieben war: Wallenstein ist ein Spieler, der sich im Hinblick auf seine politische Macht absolut darauf verlässt, dass ihm am Ende all diejenigen Spielräume des Handelns offenstehen werden, die er von Beginn an adäquat zu beobachten oder mindestens strategisch klug zu beurteilen meint⁶⁷⁷. Die Problematik einer Autonomie der Kunst findet sich hier, wie in Schillers expliziter Ästhetik, anhand einer Form der ästhetischen Subjektivität ausgestaltet, die sich aufgrund innerer Fülle⁶⁷⁸ zu schlechterdings allem bestimmen kann, was sie nur will. Wallensteins Einstellung zur politischen Welt allerdings äußert sich in einer Form des Zauderns⁶⁷⁹ oder besser: Temporisierens, die man als Unfähigkeit, Entscheidungen zu treffen und zu handeln, interpretieren kann⁶⁸⁰. Als Repräsentant einer Form ästhetischer Subjektivität ist Wallenstein bis zuletzt eine ehrfurchtgebietende Gestalt. Zugleich aber wird sein Publikum Zeuge davon, wie dem Feldherrn nach und nach jede Möglichkeit abhandenkommt, eigenständig und aus freiem Willen zu handeln.

Eng assoziiert ist dieser Verlauf mit einem Modus der Rede, auf den sich Wallenstein immer wieder beruft: eine Art steter innerer Monolog des Feldherrn, der ihm, Weises kündend, von einer kommenden politischen Lage spricht, die all seine Vertrauten nach Wallensteins Meinung nicht richtig sehen können. Doch ist dieser Monolog, wie es so

677 Vgl. dazu Fulda: „Komödiant“, S. 21, der Wallensteins Niedergang anhand der Differenz zwischen ästhetischem und strategischem Spiel beschreibt, die „leicht ineinander übergehen“ können.

678 Siehe dazu Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 635.

679 Siehe Joseph Vogl: *Über das Zaudern*. Zürich, Berlin: diaphanes 2008, S. 39–55.

680 Joseph Vogl hat diese Unfähigkeit insofern positiv bewertet, als er Wallensteins Zaudern als symptomatisch im Hinblick auf das Verhältnis von Ereignis und Geschichte erachtet: „Wallensteins Zaudern umschließt [...] ein komplexes Verhältnis von Bestimmung und Bestimmbarkeit und lässt sich als jene kritische Spanne beschreiben, in der das ‚ganze Vermögen‘, die unendliche Bestimmtheit [sic!, M.P.] auf endliche Bestimmungen trifft und – wenn man so will – eine Selbstüberforderung des Erlebens charakterisiert. Gerade im Zaudern wird die Komplexität der Lage wie die Kontingenz ihrer Auflösung adressiert und beides in der Schwebe gehalten. Das Zaudern folgt einer Methode der Komplikation, die auf eine extensive Erfassung der Problemlage und ihrer Bedingungen ausgreift“, Vogl: *Zaudern*, S. 53.

häufig vorkommt in Schillers Tragödie, von Beginn an gebrochen⁶⁸¹. Zum ersten Mal lässt sich dies an der Szene sehen, in der die Herzogin dem Feldherrn von ihrem Besuch in Wien erzählt und davon, wie man Wallenstein dort weniger und weniger gewogen ist. Die Herzogin gibt dabei wieder, was ihr Pater Lamormain „[d]urch einige Winke“ (P II/2, 690) kundgetan hat. Man beschuldige Wallenstein, die ihm über das Heer gegebene Vollmacht dafür zu missbrauchen, sich dem Kaiser zu widersetzen; mächtige Verbündete, namentlich „[d]ie Spanier“ und „der Bayern stolzer Herzog“ (P II/2, 695), wenden sich als Kläger gegen den Feldherrn. Alles dies, die ganze hohe Politik tritt gleichsam flüsternd auf die Bühne, intim im ehelichen Zwiegespräch:

HERZOGIN.

Man spreche, sagt er – ach! ich kanns nicht sagen.

WALLENSTEIN (*gespannt*).

Nun?

HERZOGIN.

Von einer zweiten – (*Sie stockt*)

WALLENSTEIN.

Zweiten –

HERZOGIN.

Schimpflichern

– Absetzung.

WALLENSTEIN.

Spricht man?

(*Heftig bewegt durch das Zimmer gehend*)

O! sie zwingen mich, sie stoßen

Gewaltsam, wider meinen Willen, mich hinein.

(P II/2, 699–702)

Durch die Stichomythie wird noch in der Form der Darstellung selbst hervorgehoben, dass das „Orakel / In seinem [Wallensteins, M. P.] Innern“ (P I/4, 459f.), von dem Max Piccolomini kurz zuvor gegen-

681 Dazu bemerkt Honold: „Geschichtsmechanik“, S. 77: „Mit wem aber kämpft Wallenstein? Der Achsenmonolog gibt darauf eine mögliche Antwort: mit sich selbst.“

über Octavio gesprochen hatte, so weltbewegend nicht ist, wie Wallenstein selbst sich dies wünschen würde. Der klassische Blankvers, deutlichstes Zeichen der schönen Form, in die Schiller den tragischen Stoff kleidet, ist durch die schnelle Wechselrede mit Zäsuren durchsetzt, die von den Regieanweisungen noch erweitert werden. Diese fungieren als Zeichen innerer Erregung ebenso wie als Signal dafür, dass an dieser Stelle etwas mitzuteilen ist, was sich nur schwer artikulieren lässt: Wallensteins Machtverlust, der zugleich an dieser Stelle bereits als vorprogrammiert erscheint.

Zwar fleht die Herzogin direkt im Anschluss an die obige Passage ihren Gemahl an, seinen Fall dadurch zu verhindern, dass er seinen guten Willen beweise. Doch lässt sich aus dem folgenden Zitat zugleich nur allzu leicht ersehen, dass die Herzogin nicht die Lösung von Wallensteins Problemen formuliert, sondern sie in aller Prägnanz erst auf den Punkt bringt:

HERZOGIN (*sich bittend an ihn schmiedend*).

O! wenns noch Zeit ist, mein Gemahl – Wenn es

Mit Unterwerfung, mit Nachgiebigkeit

Kann abgewendet werden – Geben Sie nach –

Gewinnen Sies dem stolzen Herzen ab,

Es ist Ihr Herr und Kaiser, dem Sie weichen.

O! lassen Sie es länger nicht geschehn,

Daß hämische Bosheit Ihre gute Absicht

Durch giftige, verhaßte Deutung schwärze.

Mit Siegeskraft der Wahrheit stehen Sie auf,

Die Lügner, die Verleumder zu beschämen.

Wir haben so der guten Freunde wenig.

Sie wissens! Unser schnelles Glück hat uns

Dem Haß der Menschen bloßgestellt – Was sind

wir,

Wenn kaiserliche Huld sich von uns wendet!

(P II/2, 703–716)

Ex negativo zeigt sich, wie wenig Wallensteins Meinung zutrifft, er könne seine ungünstige Situation jederzeit durch kluges Handeln in eine Position der Souveränität verwandeln⁶⁸². Die Herzogin stellt ihm einmal mehr den Konflikt mit dem Kaiser vor Augen, gegenüber dem der Feldherr im Grunde nur verlieren kann. Deshalb sei Unterwerfung die einzig verbleibende Möglichkeit, und zwar nicht zuletzt deswegen, weil Wallensteins gute Absichten im Lichte feindseliger Deutung vom Kaiser falsch aufgefasst werden müssen. Allerdings weist die Herzogin hier nicht nur darauf, dass Wallenstein in seinen politischen Handlungsmöglichkeiten von der sozialen Konstellation abhängig ist, die seine Absichten deutend erst zum Anlass für eigene Entscheidungen nimmt. Auch lässt Schiller die Herzogin anhand eines prägnanten politischen Konflikts davon sprechen, inwieweit ästhetische Freiheit und politische Macht grundsätzlich aufeinander verwiesen sind.

Indem nämlich die Herzogin die „Siegeskraft der Wahrheit“ aufruft, mit der der Feldherr seine Loyalität beweisen soll, lässt Schiller Formulierungen anklingen, wie er sie bereits zur Legitimation seiner Triebtheorie in den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* verwendet hatte: Dort hatte er davon gesprochen, dass es, um der Wahrheit zum Sieg zu verhelfen, notwendig sei, „Trieb[e] auf[zu] stellen“⁶⁸³, damit die Wahrheit auch zur „Kraft“ würde, auf dass sie aus dem „Streit mit Kräften“ siegreich hervorgehen könne. Auch schreibt Schiller an besagter Stelle in den *Briefen* vom „Herzen“, das für die Wahrheit zu handeln habe. Und so lassen sich im Appell der Herzogin zwei Haltungen ausmachen, die die Kunst gegenüber der Macht einnehmen kann: Der Herzogin Rede vom „stolzen Herzen“ deutet an, dass die Kunst gegenüber der politischen Sphäre mit einem gewissen

682 Siehe dazu Honold: „Geschichtsmechanik“, S. 76: „Schillers Bühnen-Wallenstein befindet sich in einer Aporie. An die Stelle des epochalen Kampfes zwischen religiösen und politischen Lagern ist eine innersubjektive Double-Bind-Situation geraten. Wallensteins Entscheidungs-Aporie wird kunstvoll über zwei abendfüllende Spielhandlungen hinweg fast bis ans Ende aufrechterhalten und ausgekostet. Das Gesetz des aufgeschobenen Handelns eröffnet einen Spielraum mehrerer gleich wahrscheinlicher Optionen, doch es macht ihn zugleich auch schon wieder zunichte. Wallenstein hat keinen und er braucht keinen Gegenspieler, weil er in sich selbst zerrissen, von widerstreitenden Impulsen hin und her gerissen ist.“

683 Alle Zitate Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 590f., Hervorhebungen im Original, M. P.

Selbstvertrauen aufzutreten gewohnt ist. Auch ist die Macht der Kunst immerhin soweit ernst zu nehmen, dass die Politik auf sie zu reagieren hat, um ihre eigene Macht zu schützen. Doch spricht aus den Worten der Herzogin ein Dilemma: Zwar hat die Kunst laut Schiller nach eigenen Gesetzen zu handeln, wenn sie ihrer politischen Aufgabe gerecht werden will. Unklar muss es in den Augen der Politik sein, welche Absichten die Kunst verfolgt, da diese gemäß eigenen Gesetzen handelt. Doch bleibt damit offen, wo und wann der politische Einfluss des Ästhetischen endet: „Was sind wir, / Wenn kaiserliche Huld sich von uns wendet!“ (P II/2, 715f.) – Das Ausrufezeichen signalisiert die defensive Haltung der Herzogin, die auf die ausrufend formulierte Frage vielleicht antworten würde: nichts! Wenn man aber den Feldherrn als Repräsentanten einer Autonomie der Kunst versteht, dann verbietet es sich ihm von vornherein, sich dem Kaiser als oberstem Vertreter der politischen Macht zu unterwerfen; und wenn Wallensteins Gemahlin ihn bittet, seinen Stolz abzulegen und dem Kaiser nachzugeben, dann wird sie geradezu zum Sprachrohr einer Kunst- und Literaturpolitik, die, wenn es hart auf hart kommt, darauf dringt, Kunst und Literatur von der alltäglichen Machtpolitik in den Dienst nehmen zu lassen. Der Feldherr allerdings ist anderer Meinung, und so nimmt seine Tragödie ihren Lauf.

Diese Tragödie ist eine Tragödie der Kommunikabilität. Das zeigt sich insbesondere daran, wie Wallenstein meint, seine Intentionen gegenüber all jenen wahren zu können, die ihn – merkwürdig genug! – in ihrem Sinne verstehen, auch wenn sie ihn zunächst eben oft nicht verstehen oder jedenfalls nicht wissen, inwieweit sie Wallensteins Intrigenspiele ernst zu nehmen haben. Will der Feldherr „die Schweden nur zum Narren haben“ (P II/5, 820), sich „mit den Sachsen gegen sie verbinden“ (P II/5, 821)? Terzky drängt den Feldherrn, seine Intentionen endlich offenzulegen, und Schiller funktionalisiert diese Szene, um das Problem der Kommunikabilität für seine Trilogie weiter zu entfalten⁶⁸⁴:

684 Siehe dazu Reinhardt: „Wallenstein“, S. 426: „Wallensteins charismatische Wirkung rührt daher, daß er den Eindruck vermittelt, in Maskenspiel und Rollenrhetorik nicht

TERZKY.

Was sollen alle diese Masken? sprich!
 Die Freunde zweifeln, werden irr an dir –
 Der Oxenstirn, der Arnheim, keiner weiß,
 Was er von deinem Zögern halten soll.
 Am End bin ich der Lügner, alles geht
 Durch mich. Ich hab nicht einmal deine Handschrift.
 WALLENSTEIN.

Ich geb nichts Schriftliches von mir, du weißts.

TERZKY.

Woran erkennt man aber deinen Ernst,
 Wenn auf das Wort die Tat nicht folgt? Sag selbst,
 Was du bisher verhandelt mit dem Feind,
 Hätt alles auch recht gut geschehn sein können,
 Wenn du nichts mehr damit gewollt, als ihn
 Zum besten haben.

(P II/5, 848–860)

Indem Wallenstein Terzky als Boten benutzt, läuft dieser Gefahr, als Urheber von Intentionen beurteilt zu werden, die seine nicht sind. Terzky würde in diesem Fall zum Bauernopfer, das für Wallensteins verräterische Ambitionen büßen müsste – wenn man auf diese denn überhaupt Rückschlüsse ziehen könnte. Wallenstein ist der Ansicht, wenn er sich nur bedeckt hält, sich nicht schriftlich äußert, dann könne er irgendwann gemeint haben, was immer er will.

Dass Terzky über die Frage nach dem „Ernst“ von Wallensteins Rede die Differenz von Ernst und Spiel ebenso alludiert wie das Paar des Schönen und Erhabenen, macht deutlich, dass die Problematik der Kommunikabilität anhand von Spuren auch an dieser Stelle im Zusammenhang mit Schillers Ästhetik insgesamt gelesen werden kann. Der innere Monolog Wallensteins, auf den weiter oben bereits rekurriert wurde, erweist sich nun ein weiteres Mal als in sich gebrochen, denn

aufzugehen, sondern stets noch etwas ‚dahinter‘ zu verbergen: sein ungreifbares Selbst, das sich nicht stellen läßt.“

auch und gerade Wallensteins Innenleben wird gesehen, wahrgenommen und gedeutet. Auch sein Schweigen ist eine Form der Mitteilung, und Wallenstein meint, diese Mitteilung in ihren Konsequenzen allein dadurch kontrollieren zu können, dass er sich frei dafür oder dagegen entscheidet, dem Kaiser Schaden zuzufügen:

WALLENSTEIN (*nach einer Pause, indem er ihn scharf ansieht*).

Und woher weißt du, daß ich ihn nicht wirklich

Zum besten habe? Daß ich nicht euch alle

Zum besten habe? Kennst du mich so gut?

Ich wüßte nicht, daß ich mein Innerstes

Dir aufgetan – Der Kaiser, es ist wahr,

Hat übel mich behandelt! – *Wenn* ich wollte,

Ich könnt ihm recht viel Böses dafür tun.

Es macht mir Freude, meine Macht zu kennen;

Ob ich sie wirklich brauchen werde, *davon*, denk ich,

Weißt *du* nicht mehr zu sagen als ein anderer.

TERZKY.

So hast du stets dein Spiel mit uns getrieben!

(P II/5, 861–871, Hervorhebungen im Original, M.P.)

Wallenstein geriert sich hier als derjenige, von dem in dem Spiel⁶⁸⁵, das Terzky auf den Begriff bringt, alles abhängt. Als ob er der Mittelpunkt der Welt und der Geschichte wäre, verleiht Schiller durch den Feldherrn gewissermaßen der Autonomie der Kunst in einer autistischen Extremform eine Stimme. Wie Karl S. Guthke in seiner Studie

685 Karl S. Guthke hat gleich zu Beginn seiner einschlägigen Untersuchung die zentrale Stellung des Spiel-Begriffs mit Bezug auf die Werkgenese des *Wallenstein* hervorgehoben: „[E]s ist kaum denkbar, daß der Mann, der in den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* seine Anthropologie in der Verherrlichung des Spielens als Inbegriff des vollendet Menschlichen gipfeln läßt, sich nichts dabei gedacht hätte, als er in dem gleich anschließend entstandenen Bühnenstück die Vokabel ‚Spiel‘ verwendete, und zwar nicht nur gelegentlich und beiläufig, sondern häufig und konsequent und überdies zur Kennzeichnung gehaltlich entscheidender Momente der Trilogie. Aber *was* hat Schiller sich dabei gedacht, als Gestalter seiner Menschen und der Dramenhandlung? Geht man den Text mit dieser Frage im Sinn einmal Zeile für Zeile durch, so fällt einem allerlei auf, wie wenn man auf altbekanntem Terrain auf eine ganz neue Safari ginge.“ Siehe Guthke: „Wallenstein“, S. 165, Hervorhebung im Original, M.P.

bemerkt, denkt Wallenstein an dieser Stelle zwar „in Möglichkeiten wie ein Künstler“⁶⁸⁶, doch verschließt er seine Augen zugleich davor, dass nicht er allein so denken und handeln könnte:

Der kreative Spieler ist blind für das Spiel der anderen. Während Wallenstein sich selbst, seine Freiheit bewahrend, nie festlegt in bezug auf andere (symbolisch: nie etwas Schriftliches von sich gibt), ist es ihm unvorstellbar, daß andere handeln könnten wie er. Das Falschspiel, das Maskenspiel des anderen nimmt er nicht wahr, so wie er sein eigenes Falschspielen – bisher – auch nur als Möglichkeit nimmt, als Option in seinem Spiel, nicht, noch nicht, als wirkliches Verhalten.⁶⁸⁷

Nicht nur also verkennt Wallenstein, dass sein Wille als Gesetz für die soziale und politische Welt, in der er lebt, nicht ausschlaggebend ist. Auch übersieht er, dass nicht er entscheidet, wann „Falschspiel“ als „Option“ interpretiert wird – und wann „als wirkliches Verhalten“.

Wenn Terzky Wallenstein in der obigen Passage antwortet: „So hast du stets dein Spiel mit uns getrieben“ (P II/5, 861), dann lässt Schiller ihn eindeutig auf sein Theorem des Spieltriebs aus den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* rekurrieren. Indem er dies tut, rückt er die *différance* des Spieltriebs wieder ins Blickfeld, die er in den *Briefen* bereits erarbeitet hatte. Vor allem aber legt er dadurch, dass er sie im anschaulich intersubjektiven Raum des Bühnendramas wieder aufleben lässt, deren kommunikationstheoretische Implikationen offen, die sich in den *Briefen* so nicht darstellen ließen. Dort hatte Schiller im Gegensatz zu allen die Gesellschaft nur differenzierenden Formen der Rede die schöne Mitteilung ins Feld geführt, die die Gesellschaft vereine, da sie sich auf das Gemeinsame aller beziehe. Hier, in den *Piccolomini*, inszeniert Schiller anhand der Wallenstein-Figur, was geschieht, wenn das eigene Innenleben als jenes Gemeinsame aller begriffen wird, das in den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* letztlich auf das subjektive, jedoch allgemeine Lust-Unlust-Gefühl aus Kants

686 Guthke: „Wallenstein“, S. 178.

687 Guthke: „Wallenstein“, S. 178.

dritter *Kritik* zurückzuführen ist, das seine Allgemeingültigkeit aus jener im Grunde so grandiosen wie überheblichen Geste schöpfen wollte, sein Urteil gegen das Urteil der gesamten Menschenvernunft zu halten, um ein Geschmacksurteil auszusprechen, dem alle Welt zustimmen solle.

Man kann Schillers Inszenierung der Wallenstein-Figur an dieser Stelle durchaus auch als Polemik gegen Kants so verstandene Logik des Geschmacksurteils und des Gemeinsinns verstehen. In jedem Fall schließt Schiller mit dieser Inszenierung an die Problematik der Kommunikabilität an, die Kant in der *Kritik der Urteilskraft* berührt hatte, und mit der sich auch Schiller in seinen explizit ästhetischen Schriften immer wieder auseinandergesetzt hat. Die Einführung des Spieltriebs, wie sie oben geschah, lässt sich vor dem Hintergrund der in der vorliegenden Arbeit entwickelten dekonstruktiven Beschreibungssprache so deuten, dass der Spieltrieb durch seine Inszenierung auf der Theaterbühne offen intersubjektiv ausgelegt wird. Entscheidend aber ist, dass dieser Trieb in denjenigen kommunikationspraktischen Konsequenzen beleuchtet wird, die unvermeidbar sind, wenn die das Verhältnis von Stoff- und Formtrieb stabilisierende *différance* des Spieltriebs dysfunktional wird.

Genau dieser Fall tritt bei Wallenstein ein: Sein Spiel ist ein Spiel mit der Zeit, und diese Zeit ist nicht allein die seine⁶⁸⁸. Sein Temporisieren, Zögern oder Zaudern, kurz: seine Unentschiedenheit hindern die Zeit nicht am Vergehen und seine Gegner nicht daran, ernst zu nehmen, was laut Wallenstein so ernst (noch) nicht zu nehmen wäre. In der dekonstruktiven Differenz von Spiel und Ernst wird hier die in den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* grundlegende Unterscheidung zwischen dem Stoff- und dem Formtrieb des Menschen im kommunikationstheoretischen Rahmen weitergeführt: Alles, was Wallenstein äußert, sieht er nicht auf sich als Person zurückfallen, da man ihm, seiner Ansicht nach, nicht zurechnen kann, was er vor jenem mysteriösen Moment kundgetan hat, in dem der Feldherr

688 Vgl. mit Blick auf die „Hamartie“ Janke: „Zeit in der Zeit“, S. 446ff.

begönne, ernst zu meinen, was er sagt. Wallenstein übersieht dabei völlig, dass er damit gewissermaßen seine eigene Person in Zustände zerstückelt, deren jeder einzelne von seinen Feinden gedeutet werden kann, wie es ihrer Einschätzung nach richtig ist oder wie es ihren strategischen Interessen nützt⁶⁸⁹. Indem Wallenstein zu kontrollieren meint, welche seiner Äußerungen von seiner Umwelt ernstgenommen werden können, festigt er nicht seine Autorität als Person, sondern er setzt seine Person aufs Spiel, da er sie den Wirren des ihn umgebenden politischen Lebens preisgibt, das ihn schließlich jeder Möglichkeit des selbstbestimmten Handelns berauben und am Ende sein Leben kosten wird.

An der Wallenstein-Figur zeigt Schiller damit eine *différance* des Spieltriebs, mit der immer schon zu rechnen gewesen ist, da das Schöne zwar laut Schiller auf dem Weg zu einer freien politischen Gemeinschaft nur ein Zwischenstadium sein sollte. erinnert man sich aber an die spezifische Zeitstruktur, die Schiller in seinen *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* gegenüber einer schlichten Teleologie der praktischen Vernunft geltend gemacht hat, so zeigt sich das Schöne im Verhältnis zum Politischen als gefährliches Supplement: Als Teil des handelnden Alltagslebens muss dem modernen Menschen laut Schiller durch die Kunst immer wieder seine Bestimmungslosigkeit in Form ästhetischer Fülle wiedergegeben werden, auf dass der Mensch darin seiner Freiheit gewahr werde, sich in seinen Handlungsentscheidungen selbst zu bestimmen. Das Schöne war also Mittel zum politischen Zweck, wenn es auch, wie Schiller an vielen Stellen seiner Ästhetik deutlich gemacht hat, niemals soweit Selbstzweck werden durfte, dass sich das ästhetische Gesetz dem moralischen unterschöbe. Indem Wallenstein, der Spieler, sein Handeln im Modus des Ästhetischen organisiert, begeht er gleichsam die Todsünde der ästhetischen Erziehung schlechthin: das Ästhetische nämlich soweit als Ersatz für das politische Leben zu funktionalisieren, dass es für das politische

689 Dazu bemerkt Hinderer: „Wallenstein“, S. 236: „Das Überraschende an der Person Wallensteins ist, daß er die vielen Rollenerwartungen, die an ihn herangetragen werden, nicht annehmen will. Er scheint die Möglichkeit in göttlicher Selbstzufriedenheit zu genießen und gewissermaßen Jupiter zu spielen, den er auch für seinen Stern hält.“

Leben bestimmend würde – wären da nicht Wallensteins Gegner in Hülle und Fülle, die dem im Laufe der Trilogie erfolgreich entgegenzuwirken verstehen⁶⁹⁰.

Mittels dieses gefährlichen Supplements des Ästhetischen inszeniert Schiller an der Wallenstein-Figur gleichsam eine entfesselte *différance*, die auf das ihr unterliegende, durch sie hervorgebrachte Subjekt verheerend wirkt. Wallensteins seinen Aussagen nach strategisch kluges und sogar weltweises Handeln, das die Macht des Feldherrn festigen soll, untergräbt die Bedingungen der Möglichkeit, erfolgreich zu sein, indem es sich auf Grundlagen verlässt, die allein für Wallenstein gelten, nicht aber für die soziale Welt der ihm noch unterstehenden Regimenter, auf die sein Handeln doch vor allem anderen wirken soll⁶⁹¹! Wallensteins Spiel entgleitet ihm in dem Maße, in dem er mit Blick auf sein Inneres blind dafür wird, dass dieser Blick bereits als Verstellung gewertet und dem Feldherrn als Falschheit gedeutet wird. Indem er verkennt, dass sein Spiel als ernst gemeint verstanden wird, wird ihm das Ästhetische zur Voraussetzung seiner politischen Entscheidungen. Bezogen auf das hier dekonstruierte Erziehungsprojekt bedeutet dies schlicht so viel, dass sich die Kunst, die nur den Übergang in die Welt der politischen Freiheit bilden sollte, zur Grundlage des Politischen selbst verkehrt.

Dass Schiller dies so deutlich an die Differenz zwischen dem sich vereinzeln den Wallenstein und der ihn umstrickenden Feinde und Verbündeten inszeniert, zeigt zugleich, dass Schiller anhand der supplementär verkehrten Zeitstruktur des Ästhetischen deren dysfunktio-

690 Siehe zur Figurenkonstellation um Wallenstein Hinderer: „Wallenstein“, S. 227: „Schiller legt in den Gesinnungen und Meinungen der dramatis personae nicht nur die Vielseitigkeit einer bedeutenden Persönlichkeit frei, sondern auch die Diskrepanz zwischen dem, was ein reicher Charakter in all seinen Widersprüchen ist, und dem, was er nach außen hin scheint. Gerade auch der Schein wirkt auf das Sein und dessen Selbstverständnis zurück, so wie der Schein seinerseits wieder Teilprodukt dieses Seins und Selbstverständnisses ist.“

691 Siehe dazu Hinderer: „Wallenstein“, S. 237: „Solche Züge gehören sicher in den Bedeutungshorizont der mittelalterlichen *superbia*, aber sie demonstrieren andererseits eine Selbstüberschätzung und Blindheit, die den raffinierten Rechenmeister nicht selten auf die Stufe eines naiven Toren herunterholen“, Hervorhebung im Original, M. P.

onale, da desozialisierende Funktion hervorkehrt. Wallensteins Temporisieren steht im Zeichen einer *différance*, die den Feldherrn, anstatt ihn politisch handlungsfähig zu machen, schließlich jeder Handlungsfreiheit beraubt. Gerade der Modus des ästhetischen Spiels, den Schiller zunächst als Bedingung der Möglichkeit politischer Mündigkeit vorgestellt hatte, wird nun als Bedingung von deren Unmöglichkeit vor Augen geführt. Dass der ästhetischen Subjektivität in dieser unauflösbaren Paradoxie ein tragisches Potenzial innewohnt, heißt allerdings nun nicht, dass die Tragik unvermeidbar wäre. Mag auch Wallenstein blind sein gegenüber der Tatsache, dass ihm sein Zaudern zum Verhängnis wird. Als Zuschauer lässt sich an diesem Temporisieren ein grundsätzliches tragisches Potenzial jener ästhetischen Subjektivität erkennen, die sich der *différance* des Spieltriebs aussetzen muss, um, laut Schiller, in der modernen Welt überhaupt die Möglichkeit zu haben, politisch mündig zu werden. Warum sonst sollte Schiller sein eigenes Erziehungsprojekt dergestalt dekonstruieren, als zu dem Zweck, die soeben offengelegte tragische Struktur in aller Schärfe sichtbar zu machen?

In *Wallensteins Tod*, dem letzten Teil der Trilogie, entfaltet Schiller die genannte Struktur, indem er Wallenstein sein tragisches Potenzial gewissermaßen selbst realisieren lässt. Wallensteins Tragödie stellt sich als Erkenntnisprozess dar, der allerdings auf Wallensteins Leben keine Auswirkungen mehr hat, da seine Selbsterkenntnis schlicht zu spät erfolgt. Als Wallensteins Bote Sesin in die Hände der kaiserlichen Verbündeten fällt und die Verhandlungen mit den Schweden dadurch offenkundig werden, meint der Feldherr nach wie vor, er könne sich dadurch retten, dass man ihm die Entscheidung nicht zurechnen kann, sich auf Gespräche mit den verfeindeten Schweden einzulassen. Doch seine engsten Vertrauten belehren ihn eines Besseren:

ILLO.

Man weiß, was du gewollt hast. Vorwärts mußst du,
Denn rückwärts kannst du nun nicht mehr.

TERZKY.

Sie haben Dokumente gegen uns
In Händen, die unwidersprechlich zeugen –

WALLENSTEIN.

Von meiner Handschrift nichts. Dich straf ich Lügen.
(T I/3, 58–62)

Terzky lässt dies nicht gelten, und mit seinen Worten dekonstruiert Schiller Wallensteins einfaches Verständnis von Wort und Schrift, gemäß dem er meint, was er nicht unterzeichnet habe, sei von ihm nicht weiter zu verantworten:

TERZKY.

Du gabst nichts Schriftliches – Besinn dich aber,
Wie weit du mündlich gingst mit dem Sesin.
Und wird er schweigen? Wenn er sich mit deinem
Geheimnis retten kann, wird ers bewahren?

(T I/3, 68–71)

Auch Wallensteins Gewissheit, dass das Heer ihm jederzeit unterworfen sei, ganz gleich, was die Kaiserlichen gegen den Feldherrn in der Hand haben, wird nun brüchig. Wallensteins Einschätzung der Situation mag für den Moment zutreffen, doch könnte der Lauf der Zeit für den Feldherrn insofern buchstäblich verheerende Konsequenzen nach sich ziehen, als das Bild, das das Heer von ihm hat, nach und nach brüchig zu werden droht.

ILLO.

Das Heer ist dein; jetzt für den Augenblick
Ists dein; doch zittre vor der langsamen,
Der stillen Macht der Zeit. Vor offenbarer
Gewalt beschützt dich heute noch und morgen
Der Truppen Gunst; doch gönnst du ihnen Frist,

Sie werden unvermerkt die gute Meinung,
 Worauf du jetzo fußest, untergraben,
 Dir einen um den andern listig stehlen –
 Bis, wenn der große Erdstoß nun geschieht,
 Der treulos mürbe Bau zusammenbricht.
 (T I/3, 82–91)

Es ist, als würde Wallenstein sich in dieser Szene Schritt für Schritt in sich selbst verlieren und gerade dadurch zu einer realistischen Sicht auf seine Lage gelangen. Dabei lässt Schiller einmal mehr für seine Ästhetik zentrale Begriffe Revue passieren:

WALLENSTEIN (*in Nachsinnen verloren*).
 Nicht herzustellen mehr ist das Vertraun.
 Und mag ich handeln, wie ich will, ich werde
 Ein Landsverräter ihnen sein und bleiben.
 Und kehr ich noch so ehrlich auch zurück
 Zu meiner Pflicht, es wird mir nichts mehr helfen –
 ILLO.
 Verderben wird es dich. Nicht deiner Treu,
 Der Ohnmacht nur wird's zugeschrieben werden.
 WALLENSTEIN (*in heftiger Bewegung auf und ab gehend*).
 Wie? Sollt ichs nun in [sic!] Ernst erfüllen müssen,
 Weil ich zu frei gescherzt mit dem Gedanken?
 Verflucht, wer mit dem Teufel spielt! –
 ILLO.
 Wenns nur dein Spiel gewesen, glaube mir,
 Du wirst in schwerem Ernste büßen müssen.
 (T I/3, 105–116)

Zunächst also muss sich Wallenstein darüber klarwerden, dass es seine Pflicht gewesen wäre, dem Kaiser die Treue zu halten, und dass er schon fahrlässig war, als er sich nur in seinen offen geheimnisumwitterten Gedankenspielen weit von dieser Pflicht entfernt hat. Wenn man aber nun nach wie vor daran festhält, im Konflikt zwischen Wallenstein und dem Kaiser den Kampf zwischen Ästhetik und Politik

nachzuspüren, so muss man spätestens an dieser Stelle eine weitere Kategorie in die Deutung einbeziehen, die für ein adäquates Verständnis der *Wallenstein*-Tragödie unabdingbar ist, und das ist die Kategorie der Geschichte⁶⁹². Erst wenn man deren Wirkmechanismen berücksichtigt, wie sie von Schiller in der Trilogie reflektiert werden, lässt sich das dort präsentierte Verhältnis von Ästhetik und Politik angemessen verstehen, und zwar deswegen, weil der Lauf der Geschichte es ist, der das praktische Vermögen des Subjekts unterläuft und konterkariert.

Michael Hofmann hat in einem Aufsatz „[d]ie unaufhebbare Ambivalenz historischer Praxis und die Poetik des Erhabenen in Friedrich Schillers *Wallenstein*-Trilogie“⁶⁹³ untersucht. Diese Studie widmet sich⁶⁹⁴ nach einer Lektüre von Schillers Schrift *Über das Erhabene* dessen Geschichtsverständnis, sodann der besagten unaufhebbaren Ambivalenz historischer Praxis, wie sie in der *Wallenstein*-Trilogie ihren Niederschlag finde; danach wendet sich Hofmann der Frage zu, wie die Poetik des Erhabenen im *Wallenstein* umgesetzt wird, bevor sich diese Poetik hinsichtlich der Figur des Max Piccolomini als „Ausdruck der Trauer über den notwendigen Untergang des Schönen“⁶⁹⁵ erweist. Dabei fällt auf, dass Michael Hofmann in der Bestimmung von Schillers spätem Begriff des Erhabenen, Schiller folgend, auf die politische Natur des Menschen rekurriert, wie sie speziell in der strafenden Satire adäquat dargestellt werden kann, die sich, wie weiter oben zu sehen war, über den Widerspruch der Realität mit dem Ideal erregt. Im Gegensatz zu Kants Vorstellung des Erhabenen habe sich bei Schiller Entscheidendes geändert:

Erhaben ist jetzt nicht mehr der Orkan oder Vulkan, sondern die zerstörerischen Neigungen der Menschen, die im Kunstwerk in ihren dissonanten und vernunftwidrigen Erscheinungsformen dargestellt werden. Die Poetik des Erhabenen läßt sich mit der strafenden Satire in Verbin-

692 Über Schillers Geschichtsauffassung generell informiert der Band von Hofmann, Rüsen, Springer: *Schiller und die Geschichte*, und darin mit Bezug auf die späte Dramatik insbes. Hofmann: „Geschichtsauffassung des Spätwerks“.

693 Hofmann: „Ambivalenz“.

694 Siehe Hofmann: „Ambivalenz“, S. 244.

695 Hofmann: „Ambivalenz“, S. 244.

derung bringen, die Schiller als eine Form der sentimentalischen Dichtung bezeichnet hatte. Die Wallenstein-Trilogie basiert in ihrer Darstellung der Geschichte auf einer Poetik des Erhabenen, indem sie zeigt, daß das historische Handeln von der Natur des Menschen bestimmt ist, das heißt von Ehrgeiz und Machtstreben, von Neid und Konkurrenzdenken, und daß alle Versuche scheitern, innerhalb des hier dargestellten Prozesses die Freiheit zu bewahren.⁶⁹⁶

Hofmann folgert daraus, dass Schiller sich von seinen früheren ästhetischen Positionen distanziert habe, wie er sie in seinem Projekt einer Erziehung des Menschen durch das Schöne noch mit großer Emphase vertreten hat.

Seine Position ist nicht mehr dieselbe wie zu Beginn der Briefe *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen*, als er daran glaubte, daß die ästhetische Erfahrung ein Modell zur Umgestaltung der geschichtlichen und politischen Welt darstellen könnte. Mit der Reduzierung des Anspruchs der ästhetischen Erziehung [...] sieht Schiller eine unüberschreitbare Grenze zwischen der Sphäre des Ästhetischen und der wirklichen Welt, vor allem der Geschichte. Die Kunst wird aber mit einer enormen Bedeutung aufgeladen, wenn ihr zugetraut wird, der einzige Ort zu sein, an dem der Mensch seine Freiheit erfahren kann.⁶⁹⁷

Angesichts der „unaufhebbaren Ambivalenz“, die jedem Handeln in der Geschichte zukommt, ist es laut Michael Hofmann müßig, die in der *Wallenstein*-Tragödie handelnden Akteure im Hinblick auf ihre moralischen Motive zu beurteilen, da keiner von ihnen frei von politischen Interessen, Bündnisverpflichtungen oder ähnlichen fremdbestimmten Handlungsgründen agiert. An der Wallenstein-Figur zeigt sich von daher nur mehr Schillers Abschied von vormaligen idealistischen Ambitionen:

⁶⁹⁶ Hofmann: „Ambivalenz“, S. 246.

⁶⁹⁷ Hofmann: „Ambivalenz“, S. 248.

Freiheit erscheint in der Trilogie weder in moralischer noch in einer anderen denkbaren Hinsicht innerhalb des Geschichtsprozesses als realisierbar. [...] Wallenstein repräsentiert den Versuch, die Freiheit als eine quasi-ästhetische innerhalb der geschichtlichen Praxis zu bewahren, indem das Subjekt durch Verweigerung des Entschlusses eine Festlegung verweigert.⁶⁹⁸

Wallensteins ästhetischer Widerstand gegen das Politische erfährt durch diese Deutung eine Erweiterung im Hinblick auf die Geschichte. An den in der vorliegenden Arbeit entwickelten Rahmen lässt sich dies dadurch anschließen, dass man Wallensteins Gewohnheit, das politische Geschehen ganz eigenmächtig zu deuten, dahingehend auslegt, dass man den inneren Monolog des Feldherrn, in dem sich die genannte Gewohnheit regelmäßig ausdrückt, als eine spezifische Form der Geschichtsvergessenheit interpretiert. Wallenstein verkennt vielerlei: erstens, dass man ihn anders versteht, als er verstanden werden will; zweitens, dass er seine Situation falsch einschätzt, Freund und Feind nicht unterscheiden kann; und drittens, dass er, gewissermaßen in einem ästhetischen Fehlschluss, das unter den Bedingungen der Geschichte unmögliche moralisch gute Handeln durch ästhetisch freie Entscheidungen zu ersetzen und womöglich zu kompensieren versucht, vor deren strategischem Gehalt Wallenstein systematisch die Augen verschließt.

Führt man sich noch einmal die zuletzt zitierte Passage aus *Wallensteins Tod* vor Augen, so wird deutlich, dass Wallenstein seiner Pflicht gegenüber dem Kaiser unwiderruflich entsagt hat. Auf der Ebene des Konflikts zwischen den Sphären des Ästhetischen und des Politischen zeigt sich darüber hinaus, dass die moralische Pflicht, die Schiller in seiner expliziten Ästhetik noch so enthusiastisch in Kraft zu setzen versucht hat, bereits hinfällig geworden ist. Denn diese Pflicht ist historisch gebrochen durch die politische Erfahrung, der gegenüber die Sphäre der Moral allenfalls als Ideal und Korrektiv wirksam bleiben kann. Aber immerhin verabschiedet Schiller vorangegangene ästheti-

⁶⁹⁸ Hofmann: „Ambivalenz“, S. 259.

sche Positionen, indem er sie in der Kunst noch einmal aufleben lässt. Wie wiederum im vorigen Zitat aus *Wallensteins Tod* deutlich wird, benutzt Schiller den Feldherrn dadurch als Sprachrohr für seine modifizierte Form der früheren Ästhetik, dass er an der Differenz von Ernst und Spiel das Erhabene Objekt der politischen Geschichte im Modus des ästhetischen Spiels, also der ästhetisch schönen Form, zur Darstellung bringt. Und mehr noch: Innerhalb des so geformten Kunstwerks wird das ästhetische Spiel als integrales Moment von Politik und Geschichte selbst inszeniert⁶⁹⁹.

Damit überantwortet Schiller sein Erziehungsprojekt, wie es sich in der Korrektur durch das Erhabene kundtut, an Wallensteins Publikum⁷⁰⁰. Folgt man Michael Hofmann, so ist an dieser Stelle eine Grenze von Schillers Denken erreicht: Denn

[w]enn man sich die Frage stellt, welche Konsequenzen für die konkrete geschichtliche Praxis sich aus diesen Befunden des Dramas ergeben, so wird man bei Schiller selbst nicht fündig. Es wäre eine über diesen Versuch hinausgehende Aufgabe, eine Ethik der Ambivalenz, eine Verhaltenslehre der unaufhebbaren Zweideutigkeit menschlichen Handelns zu

699 Vgl. dazu Guthke: „Wallenstein“, S. 191: „Das Spiel des personifizierten Schicksals oder der Natur, das Spiel auch Gottes ist ein europäischer Topos von langer und kontinuierlicher Geschichte. Seine Gehaltlichkeit umschließt sowohl die Vorstellung von der höchsten Schöpferheiterkeit und -leichtigkeit als Chiffre der Theodizee (die in der frühen Neuzeit zum Bild der gerechten Fortuna vereinfacht wird) wie die Vorstellung vom grausam-ungerechten Spiel inkommensurabler Mächte. Im Zusammenbruch des Rationalismus gewinnt die letztgenannte Vorstellung – die Welt als Spiel der bösen Dämonen – an Dominanz über die letztlich religiöse – die Welt als Schauspiel, das Gott der Herr inszeniert. Schillers *Wallenstein* steht mit seinem Bild vom spielenden Schicksal auf der Grenzscheide beider Möglichkeiten, zwischen Theodizee und Nihilismus [...]“.

700 So auch bereits Reinhardt: „Wallenstein“, S. 427–431, hier S. 429: „Schiller [...] ist Wirkungsästhetiker, ‚Aristoteliker‘. Das heißt: er organisiert die Darstellung auf den Zuschauer hin. Seine Affekte gilt es zu erregen, und auf seine ‚Gemütsfreiheit‘ muß es dem Dramatiker – nach der Vorrede zur *Braut von Messina* – letztlich ankommen [...]. Auf die Instanz des Zuschauers sind die Mittel berechnet, die Schiller einsetzt: Wallensteins Menschlichkeit, doch auch Signale seiner ‚falschen‘ Rhetorik, Konsistenzmängel in der Argumentation, die Ironisierung seiner Verblendung, schließlich die Tendenz zur Episierung überhaupt, die dem Zuschauer Überblick verschaffen soll [...]“.

entwickeln. Ansätze dazu finden sich in der Philosophie des zwanzigsten Jahrhunderts im Existentialismus sowie bei Foucault und Lyotard.⁷⁰¹

Die vorliegende Arbeit nimmt hier sozusagen eine andere Abzweigung, indem sie in philosophisch-literaturtheoretischer Ausrichtung danach fragt, wie sich die in Schillers dekonstruktiver Ästhetik der Moderne stets virulenten Probleme der Intersubjektivität sowie der Kommunikabilität in der *Wallenstein*-Tragödie niederschlagen. Spätestens vor dem Hintergrund von Michael Hofmanns Studie⁷⁰² allerdings zeigt sich dieses theoretische Interesse der vorliegenden Dissertation in seinen politischen ebenso wie seinen ethischen Implikationen. Doch setzt sie sich hier dadurch eine Grenze, dass sie diese Implikationen im Impliziten belässt. Zum Abschluss dieses Abschnittes folgt nurmehr ein Ausblick darauf, wie Schiller das oben bereits beschriebene Wirken der *différance* und des gefährlichen Supplements des Ästhetischen im Hinblick auf die Wallenstein-Figur an entscheidender Stelle konkretisiert; dazu widme ich mich nun noch dem Achsenmonolog im ersten Akt von *Wallensteins Tod* und im Anschluss daran Wallensteins Gespräch mit Wrangel, dem Abgesandten der Schweden, die den Feldherrn zum endgültigen Abfall von seinem Kaiser drängen.

Zu Beginn zieht Wallenstein eine Möglichkeit in Betracht, die er, obgleich fasziniert von der Macht seiner vielen Handlungsmöglichkeiten, so nie erwogen hatte: Er könnte plötzlich tun müssen, was er nie wollte⁷⁰³:

WALLENSTEIN (*mit sich selbst redend*).
 Wärs möglich? Könnt ich nicht mehr, wie ich wollte?
 Nicht mehr zurück, wie mirs beliebt? Ich müßte
 Die Tat *vollbringen*, weil ich sie *gedacht*,
 Nicht die Versuchung von mir wies – das Herz
 Genährt mit diesem Traum, auf ungewisse

701 Hofmann: „Ambivalenz“, S. 258.

702 Vgl. dagegen allerdings auch die Kritik zu Hofmanns Untersuchung bei Fulda: „Komödiant“, S. 31–35, hier S. 32f.

703 Siehe dazu Hofmann: „Geschichtsauffassung“, S. 191f.

Erfüllung hin die Mittel mir gespart,
Die Wege bloß mir offen hab gehalten?
Beim großen Gott des Himmels! Es war nicht
Mein Ernst, beschloßne Sache war es nie.
In dem Gedanken bloß gefiel ich mir;
Die Freiheit reizte mich und das Vermögen.
(T I/4, 139–149, Hervorhebungen im Original, M.P.)

Als geradezu narzisstischen Spieler zeichnet sich Wallenstein nun, der sich in Gedankenspielen gefallen hat, die er gerne von jeder Realität freigehalten hätte, obwohl er von Anfang an wusste, dass es die Realität war, mit der er spielte. Keine seiner Strategien schließlich behielt er einfach nur für sich. Jede seiner Mitteilungen, in denen er vorgab, selbst am besten zu wissen, wann er sich zum Handeln zu entscheiden hätte, war ein Selbstbetrug, da er in einer supplementären Verquerung annahm, seine Gedankenspiele dürften die Basis seiner Entscheidungen bilden und nicht vielmehr die politischen Realitäten. Hatten ihn nicht seine Vertrauten stets davor gewarnt, dass auch seine Unentschiedenheit, sein Zögern und Zaudern die Zeit nicht am Vergehen hindern würde?

Aber dem Feldherrn war es nicht auszureden gewesen, dass er sein Schicksal mit sich selbst auszumachen versuchte. Aus seiner Sicht war dieser Versuch ein reizvolles Unterfangen – bis jetzt:

WALLENSTEIN.
Blieb in der Brust mir nicht der Wille frei,
Und sah ich nicht den guten Weg zur Seite,
Der mir die Rückkehr offen stets bewahrte?
Wohin denn seh ich plötzlich mich geführt?
Bahnlos liegts hinter mir, und eine Mauer
Aus meinen eignen Werken baut sich auf,
Die mir die Umkehr türmend hemmt! –
(T I/4, 152–158)

Wenn Wallenstein sich im Folgenden auf den „Doppelsinn des Lebens“ (T I/4, 161) beruft, um seine prekäre Lage vor sich selbst zu erläutern, so lässt Schiller ihn inmitten der Kunst auf die Unterscheidung von Leben und Kunst rekurrieren, die dem Ästhetischen insofern die Richtschnur hatte liefern sollen, als dieses gegenüber dem Ernst des politischen Lebens stets die Grenze hätte wahren sollen: Was dem Feldherrn Spiel war, sahen fremde Augen in seiner ernstesten Dimension. Geschichte, Politik, Moral und Kunst erweisen sich als inbegriffen in den Ernst des Lebens, gegenüber dem das individuelle Subjekt nichts als die Waffen strecken kann.

Wallenstein erscheint in der folgenden Passage als geradezu bestürzend naiv. Noch indem er die Unschuld seines Wollens aufruft, macht er deutlich, dass er doch, auch wenn er bloß spielte, von vornherein in der Lauterkeit seiner Motive hätte ernst genommen werden wollen. Er verlangt von seiner Umwelt, gedeutet zu werden, und hat doch zugleich die Deutung der politischen Welt von Anfang an für sich reserviert:

WALLENSTEIN.

Strafbar erschein ich, und ich kann die Schuld,
 Wie ichs versuchen mag! nicht von mir wälzen;
 Denn mich verklagt der Doppelsinn des Lebens,
 Und – selbst der frommen Quelle reine Tat
 Wird der Verdacht, schlimmdeutend, mir vergiften.
 War ich, wofür ich gelte, der Verräter,
 Ich hätte mir den guten Schein gespart,
 Die Hülle hätt ich dicht um mich gezogen,
 Dem Unmut Stimme nie geliehn. Der Unschuld,
 Des unverführten Willens mir bewußt,
 Gab ich der Laune Raum, der Leidenschaft –
 Kühn war das Wort, weil es die Tat nicht war.
 (T I/4, 159–170)

Bezieht man die Ereignisse, die Wallenstein hier in einem nur vordergründig intimen Moment beschreibt, auf die *différance* des Spieltriebs, die sich für Schillers Projekt einer ästhetischen Erziehung des Men-

schen als entscheidend herausstellen ließ, so wird an dieser Stelle deren riskantes Potenzial sichtbar. Das Risiko dieser *différance* liegt, wie Schiller nun offenlegt, nicht nur darin, dass sie in supplementärer Verquerung gegen die Person des individuellen Menschen wirken kann, die doch gerade zu erwecken sie zum Ziel hatte⁷⁰⁴.

Mehr noch liegt eine Tücke in der allerdings unvermeidlichen Allgemeinheit von Schillers Modell. Denn diese wird das Individuum unwiderruflich in dem Moment überraschen, in dem sich das individuelle Subjekt in seinen Mitteilungen versehentlich auf eine Realität bezieht, von der uneingestanden, und dann auch noch fälschlicherweise angenommen wird, dass sie sich auf das allen Gemeinsame beziehe. Wallensteins Überraschung ist insofern nur ein besonders tragisches, da langwieriges und konsequenzenreiches Versehen – das die politische Gesellschaft ihn büßen lässt:

WALLENSTEIN.

Jetzt werden sie, was planlos ist geschehn,
 Weitsehend, planvoll mir zusammenknüpfen,
 Und was der Zorn, und was der frohe Mut
 Mich sprechen ließ im Überfluß des Herzens,
 Zu künstlichem Gewebe mir vereinen,
 Und eine Klage furchtbar draus bereiten,
 Dagegen ich verstummen muß.

(T I/4, 171–177)

Planlos im Affekt also will der Feldherr nun gehandelt oder vielmehr nicht gehandelt haben. Er sieht sich auf der Anklagebank der politischen Vernunft, der gegenüber es ihm die Sprache verschlagen muss, da ihn ihre Argumente offenbar schon überzeugen, ehe er sie noch gehört hat. Immer wieder verweist Wallenstein in diesem Monolog auf sein Herz als den Sitz seines affektiven Lebens. Die Fülle des Herzens sieht er als Grund für sein Verhalten, und solange es im Inneren seiner Brust arbeitet, fühlt er sich seines Lebens sicher, da er meint, niemand

⁷⁰⁴ Siehe dazu, systemtheoretisch akzentuiert, Preis: „Tragödie des Gemeinsinns“, S. 144–148.

sonst hörte es schlagen. Die Geister, die der Feldherr rief, wird er nun allerdings nicht mehr los:

WALLENSTEIN.

Ernst ist der Anblick der Notwendigkeit.
 Nicht ohne Schauer greift des Menschen Hand
 In des Geschicks geheimnisvolle Urne.
 In meiner Brust war meine Tat noch mein:
 Einmal entlassen aus dem sichern Winkel
 Des Herzens, ihrem mütterlichen Boden,
 Hinausgegeben in des Lebens Fremde,
 Gehört sie jenen tückschen Mächten an,
 Die keines Menschen Kunst vertraulich macht.
 (T I/4, 183–191)

Erneut scheinen die Schreckbilder der Phantasie, auf die Schiller den Feldherrn an dieser Stelle anspielen lässt, auf die Ästhetik des Pathetischerhabenen zu weisen. Bemerkenswerterweise allerdings fürchtet Wallenstein eben nicht die kraftvoll auftretenden Feinde der sinnlichen Welt, denen der kriegserfahrene Held wohl hinreichend oft gegenübergetreten ist, um die Furcht vor ihnen zu vergessen.

Das gefährlich Furchtbare, das ihn bedroht, sind nicht todbringende Gegner, sondern ästhetische Positionen, in denen sich ein Verhältnis zur Zukunft ausdrückt, das diese schicksalhaft determiniert sieht, da jene Positionen das zukünftige Geschehen kausal aus dem, was war, ableiten:

WALLENSTEIN.

Ein unsichtbarer Feind ists, den ich fürchte,
 Der in der Menschen Brust mir widersteht,
 Durch feige Furcht allein mir fürchterlich –
 Nicht was lebendig, kraftvoll sich verkündigt,
 Ist das gefährlich Furchtbare. Das ganz
 Gemeine ists, das ewig Gestrige,
 Was immer war und immer wiederkehrt,

Und morgen gilt, weils heute hat gegolten!
(T I/4, 203–210)

Mag man demnach auch sagen, dass Schiller an dieser Stelle offensichtlich nicht auf eine Erfahrung des Erhabenen deuten lässt, so ist doch auffällig, dass Wallenstein in diesem entscheidenden Moment der Selbsterkenntnis immer noch ästhetische Grundbegriffe bemüht, als er formuliert, was ihn bedroht. Es ist zwar eine politische Realität, eine Wirklichkeit der Geschichte, die insofern Potenziale des Erhabenen aufweist, als sich in ihr der Kampf auch der moralischen Vernunft mit den die Menschen einbegreifenden Naturgewalten zuträgt. Doch weist sich Wallenstein hier nach wie vor als Repräsentant einer ästhetischen Lebensform aus. Als solcher habe er nichts so sehr zu fürchten wie das Gemeine, dem Schiller in seinem Gedicht *Nänie* ebenfalls eine Gegenposition zum Schönen eingeräumt hat – wobei dieses Gedicht bekanntlich damit endet, dass es das besagte Gemeine sanglos verabschiedet: „Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten ist herrlich; / Denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab“⁷⁰⁵.

Liest man die *Nänie*, jene Trauerklage über das ersterbende Schöne, als Interpretament der Wallenstein-Figur inmitten ihrer politisch-geschichtlichen Tragödie, so muss man es als eine stille Apotheose bezeichnen, die sich der Feldherr hier ausspricht. Denn wer auch immer die „Geliebten“, die man hier als Plural verstehen darf, auch sein mögen, die jenes Klaglied singen, sie werden das Überleben des Schönen im Gesang bezeugen und dessen Feinde, die Gemeinen, in die Vergessenheit verstoßen, die dem Schönen so vielleicht nicht widerfahren wird. Wallenstein selbst freilich, der Feldherr auf dem Spielfeld des Politischen, sieht nun sein Schicksal über die Schwelle treten, als ihm in Gustav Wrangel ein Abgesandter der Schweden gegenübertritt, ein Bote der Feinde des Kaisers, mit brieflicher Vollmacht, Wallensteins Heer entscheidend zu verstärken.

705 Schiller: *Nänie*.

Die Vorbehalte aber, die Wrangel äußert, reichen tief. Die Schweden respektieren, wie die gesamte militärische Welt, Wallensteins Fähigkeiten als Feldherr; zum Beleg dafür dient das Beispiel des Heeres von 60 000 Menschen, das Wallenstein, allerdings bereits vor längerer Zeit, wie aus dem Nichts auf die Beine stellte. Doch scheint es laut Wrangel leichter, ein solch riesenhaftes Heer ins Leben zu rufen, als auch nur einige wenige Soldaten „[z]um Treubruch zu verleiten“ (T I/5, 295). Diesen Bedenken freilich kann Wallenstein zuversichtlich entgegen-treten, er vermag dem schwedischen Gesandten die Unterstützung seiner Getreuen zuzusichern. Letzterer aber verlangt vom Feldherrn weiterreichende Zugeständnisse – in Form von eindeutigen Zeichen:

WALLENSTEIN.

Sie sind auf jegliche Bedingung mein.

Nicht mir, den eignen Augen mögt Ihr glauben.

(Er gibt ihm die Eidesformel. Wrangel durchliest sie, und legt sie, nachdem er gelesen, schweigend auf den Tisch)

Wie ists? Begreift Ihr nun?

WRANGEL.

Begreifs, wers kann!

Herr Fürst! Ich laß die Maske fallen – Ja!

Ich habe Vollmacht, alles abzuschließen.

Es steht der Rheingraf nur vier Tagesmärsche

Von hier, mit funfzehntausend Mann, er wartet

Auf Ordre nur, zu Ihrem Heer zu stoßen.

Die Ordre stell ich aus, sobald wir einig.

WALLENSTEIN.

Was ist des Kanzlers Foderung?

WRANGEL *(bedenklich)*.

Zwölf Regimente gilt es, schwedisch Volk.

Mein Kopf muß dafür haften. Alles könnte

Zuletzt nur falsches Spiel –

WALLENSTEIN *(fährt auf)*.

Herr Schwede!

WRANGEL (*ruhig fortfahrend*).

Muß demnach

Darauf bestehn, daß Herzog Friedland förmlich,

Unwiderrufflich breche mit dem Kaiser,

Sonst ihm kein schwedisch Volk vertrauet wird.

(T I/5, 327–342)

Gerade an der Stelle der Unterredung, an der Wrangel auf Wallensteins wunden Punkt deutet, seine Unentschiedenheit, sein lavierendes Spiel, unterbricht Wallenstein den ruhig dahingleitenden Blankvers, nur um allerdings seinerseits gleich darauf von Wrangel in die Schranken gewiesen zu werden. Wallensteins Empörung ob des ja durchaus legitimen Verdachts, er würde die Schweden nur zum Besten halten, lässt Wrangel nicht im Ansatz gelten, „*ruhig fortfahrend*“ fordert er, was dem gesunden Menschenverstand und erst recht jedem Militärstrategen seit langem erwartbar gewesen sein müsste: Solange der Feldherr sich nicht ganz und unverkennbar für die schwedische Seite entscheidet, wird ihm „kein schwedisch Volk vertrauet“.

Noch als Wrangel auf die Gefangennahme Sesins hinweist, der Wallenstein als Bote zu den Schweden gedient hatte, sieht sich der Feldherr außerstande, zu den Schweden überzulaufen, mit denen er über Sesin seit langem in Verhandlungen stand. Dass die kaiserliche Seite nun eindeutige Beweise in Händen hält, die gegen Wallenstein sprechen, steht außer Zweifel. Doch immer noch meint Wallenstein, er könnte sich einfach dadurch retten, dass er seine Worte so auslegt, wie er sie verstanden wissen will. Der Fortgang der Tragödie wird immer deutlicher zeigen, dass der Spieler hier einem Trugschluss unterliegt. Vorerst aber lässt Schiller den schwedischen Unterhändler verschwinden, als ob er der Teufel selbst gewesen wäre. Gerade war Wallenstein von seiner Schwester, Gräfin Terzky, davon überzeugt worden, dem Wrangel doch noch ein eindeutiges Signal mit auf den Rückweg zu geben. Doch kam diese Intervention zu spät:

WALLENSTEIN.

Wo ist der Wrangel?

TERZKY.

Fort ist er.

WALLENSTEIN.

So eilig?

TERZKY.

Es war, als ob die Erd ihn eingeschluckt.

Er war kaum von dir weg, als ich ihm nachging,

Ich hatt ihn noch zu sprechen, doch – weg war er,

Und niemand wußte mir von ihm zu sagen.

Ich glaub, es ist der Schwarze selbst gewesen,

Ein Mensch kann nicht auf einmal so verschwinden.

(T II/3, 845–851)

Damit nimmt das Verhängnis seinen Lauf, und zugleich schließt sich an dieser Stelle ein Kreis, nimmt Schiller doch hier den Teufelspakt wieder auf, von dem sich die Soldaten im Hinblick auf Wallenstein im *Lager* bereits erzählten. Während die Lützner Aktion den Feldherrn allerdings in gleichsam übermenschlicher Stärke erstrahlen ließ, verliert er nun unausweichlich die Macht über sein Handeln. Diese Wendung hat Schiller vorgezeichnet, schließlich war es Octavio, der Wallenstein gewarnt hatte, den Weg in die Schlacht von Lützen auf einem sicheren Pferd zu nehmen. Während der Vetter des Feldherrn, der dessen Pferd ritt, mitsamt seinem Reittier für immer verschwand, war Octavios lebensrettender Rat für Wallenstein Anlass genug, dem alten Weggefährten seither bedingungslos zu vertrauen – ein dramaturgischer Schachzug Schillers, der es ihm erlaubt, anhand des Verhältnisses von Octavio und Wallenstein einmal mehr an seinem Erziehungsprojekt zu laborieren: Octavio ist der Einzige, demgegenüber Wallenstein sich aufrichtig zeigt. Das hätte er nicht tun sollen.

4.3 Briefe für und wider den Kaiser – Octavio, der Gegenspieler

Am Ende seiner *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* hat Schiller das Wirken des Spieltriebs am Begriff des ästhetischen Scheins näher erläutert. Zunächst ist dieser Schein vom logischen zu unterscheiden, um ihn gewissermaßen als Mitspieler der „Wirklichkeit und Wahrheit“⁷⁰⁶ richtig zu würdigen: Während der logische Schein sich vor diesen beiden als bloße Täuschung hervortut und insofern eher abschätzig beurteilt wird, „liebt“ man den ästhetischen Schein, „weil er Schein ist“. Den ästhetischen Schein setzt Schiller mit dem Spiel gleich und weiter noch diskutiert er dessen Wirken, indem er sein Spiel mit dem ästhetischen Spiel der Einbildungskraft parallelisiert, das für die ästhetische Erziehung des Menschen maßgeblich war. Das Spiel des ästhetischen Scheins liegt in der Natur des Menschen, wie sie sich in seinen Sinnesvermögen kundtut. Während die niederen Sinne die Eindrücke der materiellen Welt bloß erleiden, erzeugen Auge und Ohr ihre Wahrnehmungen scheinhaft selbst, die über Schall und Licht den Raum durchbrechen, dem der menschliche Körper sonst nur ausgesetzt wäre:

Was wir durch das Auge *sehen*, ist von dem verschieden, was wir *empfinden*; denn der Verstand springt über das Licht hinaus zu den Gegenständen. Der Gegenstand des Takts ist eine Gewalt, die wir erleiden; der Gegenstand des Auges und des Ohrs ist eine Form, die wir erzeugen. Solange der Mensch noch ein Wilder ist, genießt er bloß mit den Sinnen des Gefühls, denen die Sinne des Scheins in dieser Periode bloß dienen. Er erhebt sich entweder gar nicht zum Sehen, oder er befriedigt sich doch nicht mit demselben. Sobald er anfängt, mit dem Auge zu genießen, und das Sehen für ihn einen selbständigen Wert erlangt, so ist er auch schon ästhetisch frei, und der Spieltrieb hat sich entfaltet.⁷⁰⁷

706 Alle Zitate Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 657.

707 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 657, Hervorhebungen im Original, M. P.

Damit wird zunächst der Spieltrieb insofern genauer bestimmt, als die in ihm geordnet auf Stoff oder Form drängenden Triebe den menschlichen Sinnesvermögen zugeteilt und bewertet werden. Während der für die Empfindungszustände des Menschen zuständige Stofftrieb mit den niederen Sinnen, speziell der Taktilität, assoziiert wird, ist dem Formtrieb die höhere Sinneswahrnehmung vorbehalten. Wenn also auch beide Triebe für den Menschen notwendige Funktionen erfüllen und jedes Ungleichgewicht zwischen beiden dem Menschen abträglich ist, so ist es doch der mit der Personalität des Menschen verbundene Formtrieb, dem Schiller hier ein natürliches Übergewicht zugesteht.

Dies lässt sich aus dem Interesse des Künstlers als ästhetischen Praktikers herleiten. Denn wenn man sich anschaut, wie Schiller das natürliche Wirken des ästhetischen Scheins im Menschen mit der Aufgabe des Künstlers in Verbindung bringt, dann erinnert dies deutlich daran, wie Schiller den Künstler strikt auf seine ästhetischen Bildungsaufgaben beschränkte, um, ohne zu moralisieren, dennoch die Möglichkeit zu eröffnen, dass seine Kunst moralisch wirksam werde. Hier jedoch scheidet Schiller nicht allein Ästhetik und Moral voneinander, sondern zuerst das Gebiet des ästhetischen Scheins von der Wirklichkeit. Auch hier gilt es zunächst, das Problem vonseiten des Künstlers her zu beobachten, der, indem er den Schein von jedem Anspruch auf Realität entkleidet, zum Souverän in einem ganz nach eigenen Gesetzen gebildeten Reich des Scheins wird:

Aber er besitzt dieses souveräne Recht schlechterdings auch nur in der *Welt des Scheins*, in dem wesenlosen Reich der Einbildungskraft, und nur, solange er sich im Theoretischen gewissenhaft enthält, Existenz davon auszusagen, und solange er im Praktischen darauf Verzicht tut, Existenz dadurch zu erteilen. Sie sehen hieraus, daß der Dichter auf gleiche Weise aus seinen Grenzen tritt, wenn er seinem Ideal Existenz beilegt, und wenn er eine bestimmte Existenz damit bezweckt. Denn beides kann er nicht anders zustande bringen, als indem er entweder sein Dichterrecht überschreitet, durch das Ideal in das Gebiet der Erfahrung greift und durch die bloße Möglichkeit wirkliches Dasein zu bestimmen sich anmaßt, oder indem er sein Dichterrecht aufgibt, die Erfahrung in das Gebiet des Ide-

als greifen läßt und die Möglichkeit auf die Bedingungen der Wirklichkeit einschränkt. Nur soweit er *aufrechtig* ist (sich von allem Anspruch auf Realität ausdrücklich lossagt), und nur soweit er *selbständig* ist (allen Beistand der Realität entbehrt), ist der Schein ästhetisch. Sobald er falsch ist und Realität heuchelt, und sobald er unrein und der Realität zu seiner Wirkung bedürftig ist, ist er nichts als ein niedriges Werkzeug zu materiellen Zwecken und kann nichts für die Freiheit des Geistes beweisen.⁷⁰⁸

Zu dieser Freiheit kann der Künstler also nur im Medium eines aufrichtigen ästhetischen Scheins bilden, zu dessen spielerischer Wahrnehmung das rezipierende menschliche Subjekt deswegen prädestiniert ist, weil es, zumindest seiner idealisierten Natur gemäß, Augen hat zu sehen und Ohren zu hören, was der Künstler im „wesenlosen Reich der Einbildungskraft“ darstellt. Indem der Dichter sich in und mit seiner Kunst von deren Wahrheit lossagt, wirkt er auf das Wahrnehmungsvermögen des Menschen ein, der seine Wahrnehmungen allerdings gerade selbst erzeugt, da, wie Schiller es formuliert „aller Schein [...] ursprünglich von dem Menschen, als vorstellendem Subjekte, sich hereschreibt“⁷⁰⁹. Es ist genau diese Politik der Kunst, die Schiller in seiner *Wallenstein*-Tragödie erneut und in völlig neuer Inszenierung auf den Prüfstand stellt, indem er Wallenstein und Octavio als Gegenspieler auftreten lässt, anhand derer sich das Spiel des ästhetischen Scheins in einer manipulativen Kraft entfaltet, über die die Rede vom aufrichtigen Schein aus den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* nachgerade hinwegtäuscht.

Auch Octavio ist ein Spieler⁷¹⁰. Während Schiller die Wallenstein-Figur allerdings ganz deutlich als Spielernatur gekennzeichnet hat, liegt der Fall bei seinem Gegenspieler weniger offen zutage. Dies jedoch ist in der Rolle begründet, die er auszufüllen hat: An Octavio dekonstruiert Schiller ebenjenes Theorem des aufrichtigen Scheins, das er in

708 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 658f., Hervorhebungen im Original, M. P.

709 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 658.

710 Siehe dazu Gurthke: „Wallenstein“, S. 186: „[D]ie Gegenpartei als *Gegen-Spiel*. Es ist erstaunlich, wie konsequent Schiller auch die Gegenseite mit der Vokabel bezeichnet, die am prominentesten zur Kennzeichnung von Wallensteins Verhalten verwendet wird“, Hervorhebung im Original, M. P.

den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* in Assoziation zum Theorem des Spieltriebs entfaltet hatte. Und Schiller leistet dies, indem er Wallenstein, der nichts von seiner Hand- und Unterschrift gibt, Octavio gegenüberstellt. Dieser desavouiert kraft des kaiserlichen Briefs, den er bei sich trägt, alles, was Wallenstein als politische Realität anerkannt sehen möchte, als nichtig – und dabei bedient er sich gegenüber Wallenstein ganz effizient ebenjener Mittel, die Wallenstein für seine eigenen Intrigen strikt verweigert. Wallenstein freut sich an seiner scheinbaren Freiheit, zu tun und zu lassen, was er möchte, zu sagen und zu verschweigen, was er will, und zwar jeweils: wann immer er es will. Octavio dagegen weiß sich von höchster politischer Instanz dazu ermächtigt, Wallenstein abzusetzen und damit dessen politische Ambitionen insgesamt wirkungsvoll zu durchkreuzen. So hat Octavio ebenjene Autorität auf seiner Seite, die es ihm ermöglicht, bei den Truppen eine umso größere Machtfülle zu gewinnen, je mehr Wallensteins Einfluss schwindet. Octavio kommuniziert insofern effizient, als ihm sein planvoll zugunsten des Kaisers ausgerichtetes Handeln als solches zugerechnet wird, wohingegen Wallensteins Botschaften mehr und mehr nur dahingehend interpretiert werden, dass sich der Feldherr gegen den Kaiser wende.

So wird der grundsätzliche Konflikt zwischen Politik und Ästhetik in der *Wallenstein*-Trilogie auf medientheoretischer Ebene neu formuliert und damit lässt sich die Analogie zwischen Jacques Derridas Dekonstruktion und Schillers Ästhetik weiter ausbuchstabieren: Die *Wallenstein*-Tragödie ist eine Tragödie dysfunktionaler brieflicher Botschaften, anhand derer Schiller den Begriff des aufrichtigen Scheins in seiner medialen Disposition als Schrift auslegt und dekonstruiert. Erinnert man sich daran, wie Derrida seinen Terminus der Schrift ausgelegt hat, so werden an Wallenstein und Octavio zwei unterschiedliche Formen sichtbar, innerhalb und mittels derer sich, mit wechselndem Erfolg, kommunizieren lässt. Wallenstein ist insofern geradezu als Präsenzmetaphysiker im Derridaschen Sinne gekennzeichnet, als er meint, in seinem Sprechen jederzeit genau die Botschaft auszusenden.

den, die er zu verstehen gegeben haben will⁷¹¹. Entscheidend ist dabei nicht einmal, was er sagt, sondern wie er es meint: Ob es ihm ernst ist, oder ob er bloß laut in Gedankenspielen denkt, entscheiden können möchte Wallenstein dies jeweils selbst. Und sichern will er dieses Privileg dadurch, dass er nur mit gesprochenen, nicht aber geschriebenen Worten spielt; nichts Handschriftliches gibt er von sich, und keine Unterschrift, durch die er sich als verantwortlich auch für seine bloßen Spiele verraten würde. Octavio hingegen muss sich solche Gedanken gar nicht machen, verfügt er doch kraft kaiserlicher Signatur ohnehin über jene Macht, die Wallenstein so sehr begehrt und an der er sich so leichtsinnig freut. Ob allerdings Octavio deswegen mitteilt, was ihm vorschwebt? Wenn man sich an das Ende der Tragödie erinnert, scheint dies mehr als fraglich.

Die Piccolomini beginnen mit dem Eintreffen Questenbergs, des kaiserlichen Gesandten, dessen öffentlicher Auftrag den anwesenden Oberen nicht nur längst bekannt ist, sondern der von diesen auch schon abgelehnt wird, bevor er tatsächlich ausgesprochen ist. Während der Verdacht des Hochverrats im Raum steht, wird Wallenstein von seinen Verbündeten dadurch verteidigt, dass man auf seine vormaligen Verdienste hindeutet und dem Kaiser Undank vorwirft, der – im fernen Wien – vor den Realitäten des Kriegsalltags die Augen leicht verschließen kann. Als Questenberg seinen im Grunde nicht hinterfragbaren Auftrag gegenüber Illo, Isolani und Buttler sowie danach gegen Max

711 Dazu passt die folgende Passage:

WALLENSTEIN.

Hinweg! Zu lange hab ich schon gezaudert.

Das konnten sie sich freventlich erkühnen,

Weil sie mein Angesicht nicht sahn – Sie sollen

Mein Antlitz sehen, meine Stimme hören –

Sind es nicht meine Truppen? Bin ich nicht

Ihr Feldherr und gefürchteter Gebieter?

Laß sehn, ob sie das Antlitz nicht mehr kennen,

Das ihre Sonne war in dunkler Schlacht.

Es braucht der Waffen nicht. Ich zeige mich

Vom Altan dem Rebellenheer und schnell

Behähmt, gebt acht, kehrt der empörte Sinn

Ins alte Bette des Gehorsams wieder.

(T III/20, 2258–2269)

Piccolomini förmlich verteidigen muss, zeigt er sich im Zwiegespräch mit Octavio entsetzt:

QUESTENBERG (*voll Unruh auf und ab gehend*).

Nein! das ist schlimmer, o! viel schlimmer, Freund!

Als wirs in Wien uns hatten träumen lassen.

Wir sahens nur mit Höflingsaugen an,

Die von dem Glanz des Throns geblendet waren;

Den Feldherrn hatten wir noch nicht gesehn,

Den allvermögenden, in seinem Lager.

Hier ists ganz anders!

Hier ist kein Kaiser mehr. Der Fürst ist Kaiser!

(P I/3, 287–294)

Im Lager ist also eingetreten, was im Reich niemals sein dürfte: Wallenstein, der Heereskünstler und das ästhetische Subjekt, ist zum politischen Oberhaupt geworden, dem sich noch die kaiserliche Autorität zu beugen hat. Octavio, dem diese Situation nicht neu ist, befindet sich daher in einer prekären Lage. Zwar vertraut Wallenstein ihm blind. Doch ist es nur eine Frage der Zeit, bis dieses Vertrauen verschwindet, da Octavio, was an dieser Stelle nur erst angedeutet wird, vom Kaiser übergangsweise mit dem Kommando über das Heer betraut worden ist. Zu Questenberg gewandt lässt Schiller Octavio folgendermaßen sprechen:

OCTAVIO.

Sie sehn nun selbst, welch ein gefährlich Amt

Es ist, das Sie vom Hof mir überbrachten –

Wie mißlich die Person, die ich hier spiele.

Der leiseste Verdacht des Generals,

Er würde Freiheit mir und Leben kosten,

Und sein verwegenes Beginnen nur

Beschleunigen.

(P I/3, 296–302)

Wie Wallenstein wird auch Octavio hier explizit als Spieler benannt, mit dem Begriff der Person wird darüber hinaus ein Rückbezug zu den Grundbegriffen der *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* hergestellt, und dieser Bezug lässt sich über die Termini der Freiheit und des Lebens noch erweitern. Octavio hat alles daran zu setzen, dass Wallenstein ihm weiterhin vertraut. Doch im Gegensatz zur Wallenstein-Figur inszeniert Schiller das von Octavio zu spielende Spiel nicht im Hinblick auf die dem Form- und dem Stofftrieb assoziierte Differenz von Person und Zustand, wie sie sich in der Differenz von Ernst und Spiel in kommunikativer Dimension fortschreibt. Vielmehr enthüllt sich an der Intrige Octavios gegen Wallenstein die Problematik des aufrichtigen ästhetischen Scheins in ihren sozialen Implikationen.

Die kaiserliche Briefbotschaft, kraft derer Wallenstein das Kommando über die Truppen entzogen sein soll, kann nur wirksam werden, wenn ein Großteil des Heeres entweder ganz von Wallenstein abfällt oder aber ihm zumindest nicht mehr zur Wahrung seiner Autorität zur Seite steht. Um ebendies zu verhindern, setzt Schiller eine Gegenintrige in Szene, die die Generäle unauf löslich an den Feldherrn binden soll. Beim abendlichen Bankett des Grafen Terzky sollen sich die Generäle durch ihre Unterschrift dem Oberkommando Wallensteins verpflichten. Einmal mehr nutzt Schiller in der die Intrige vorbereitenden Passage das Stilmittel der Stichomythie, um Wallensteins inneren Monolog zu durchbrechen, den er immer wieder dann fortspinnt, wenn er seine Verbündeten davon zu überzeugen versucht, dass er das politische Geschehen allein aufgrund innerer Einsicht in dessen Wirkmechanismen zu kontrollieren imstande sei. Die tragische Ironie der folgenden Passage liegt darin, dass Wallenstein selbst signalisiert, dass und inwieweit auch er, der oberste Feldherr, von Meinung und Wissen der ihn umgebenden Heeresoberen abhängig ist – und dass er damit ungewollt eingesteht, dass er das Heft des selbstbestimmten Handelns mit jedem Befehl, den er gibt, aus seinen Händen zu geben riskiert.

Illo, Terzky und Wallenstein verständigen sich darüber, mit welchen Generälen aufseiten des Feldherrn weiter zu rechnen ist. Nachdem Terzky Wallenstein seine Bedenken im Hinblick auf Octavio mitge-

teilt hat, den „Fuchs“, dem man nur vorsichtig trauen sollte, bescheidet Wallenstein ihn abschlägig: Nicht nur sei er häufig mit Octavio ins Gefecht gezogen, auch wisse er um dessen Horoskop – und überdies, davon war weiter oben schon die Rede, hat Wallenstein aufgrund seines Warntraums vor der Schlacht von Lützen allen Grund zu der Annahme, dass Octavio zu seinen engsten Vertrauten zu zählen sei. Wie aber, so begehrt Wallenstein von Terzky und Illo zu wissen, stehe es um die Unterstützung der anderen Heeresoberen?

ILLO.

Es ist nur *eine* Stimme unter allen:

Du dürfst das Regiment nicht niederlegen.

Sie werden an dich deputieren, hör ich.

WALLENSTEIN.

Wenn ich mich gegen *sie* verpflichten soll,

So müssen sies auch gegen mich.

ILLO.

Versteht sich.

WALLENSTEIN.

Parole müssen sie mir geben, eidlich, schriftlich,

Sich meinem Dienst zu weihen, *unbedingt*.

ILLO.

Warum nicht?

TERZKY.

Unbedingt? Des Kaisers Dienst,

Die Pflichten gegen Östreich werden sie

Sich immer vorbehalten.

WALLENSTEIN (*den Kopf schüttelnd*).

Unbedingt

Muß ich sie haben. Nichts von Vorbehalt!

(P II/6, 892–902, Hervorhebungen im Original, M.P.)

Zweierlei spricht aus Wallensteins Worten, mit denen er seine Forderung einleitet: Als mächtig genug versteht er sich, dass er diese Macht als Druckmittel einsetzen kann, seine Untergebenen ganz an sich zu binden. Dafür, dass der Feldherr sich seiner Gefolgsleute so sicher sein

kann, gibt es einen Grund. Niemand ist interessiert daran, dass Wallenstein seine Macht an den Kaiser verliert. Erinnerung man sich aber an das *Lager*, so wird ersichtlich, dass Wallensteins Selbstgewissheit trügerisch ist. Denn mag es auch momentan noch funktionieren, dass er den ihm untergebenen Heeresführern Bedingungen stellt, wenn er selbst „das Regiment nicht niederlegen“ soll, so übersieht Wallenstein doch, dass ihm die Soldaten eben nicht allein aus treuem Aberglauben verbunden sind, sondern auch deswegen, da sie gewohnt sind, unter seiner Führung zuverlässig ihren Sold zu erhalten. Schlimmer noch: Bevor Wallenstein sich entscheiden will, wie er es mit dem Kaiser hält, hat er vor, seine Generäle zu verraten, indem er deren Entscheidungsbefugnisse untergräbt: Keiner der Generäle soll sich im Falle des Falles selbst entscheiden können, welchem Herrn er die Treue halten will.

So plant Wallenstein, sich wider die Generäle zu wenden, und damit handelt er genau, wie Octavio sich ihm gegenüber verhält. Ohne dass Wallenstein dies wüsste, und ohne dass es an dieser Stelle der Trilogie schon offenkundig wäre, hintertreibt Octavio nämlich Wallensteins Intrigen mit ebenjenen Mitteln, die Wallenstein gegen den Versuch des Kaisers aufbietet, ihm den Einfluss im Reich zu entziehen. Da jedoch Octavio von Beginn an mit Unterstützung des Kaisers arbeitet, befindet er sich gegenüber Wallenstein in der ungleich stärkeren Position, zumal, wenn man berücksichtigt, dass Wallenstein ihm blind vertraut, und so werden die folgenden Passagen, in denen sich die von Wallenstein befohlene und nicht einmal eigens durchdachte Intrige ins Werk setzt, auch als zum Scheitern verurteilte Parallelaktion lesbar, die Wallenstein neben Octavio zunehmend ohnmächtiger aussehen lassen wird.

Illo fällt ein, dass Terzky „heut abend“ (P II/6, 904) zu einem Gastmahl geladen hat. Bei der Gelegenheit gedenkt Illo Wallenstein die Generäle gefügig zu machen, ohne deren Wissen allerdings, deswegen benötigt Illo von seinem Feldherrn die Erlaubnis, dabei zu verfahren, wie es ihm beliebt – und er erhält sie auch:

ILLO.

Ich schaffe dir das Wort der Generale,
So wie du wünschest.

WALLENSTEIN.

Schaff mir ihre Handschrift.

Wie du dazu gelangen magst, ist deine Sache.

ILLO.

Und wenn ich dirs nun bringe, schwarz auf weiß,
Daß alle Chefs, die hier zugegen sind,
Dir blind sich überliefern – Willst du dann
Ernst machen endlich, mit beherzter Tat
Das Glück versuchen?

WALLENSTEIN.

Schaff mir die Verschreibung!

ILLO.

Bedenke, was du tust! Du kannst des Kaisers
Begehren nicht erfüllen – kannst das Heer
Nicht schwächen lassen – nicht die Regimenter
Zum Spanier stoßen lassen, willst du nicht
Die Macht auf ewig aus den Händen geben.
Bedenk das andre auch! Du kannst des Kaisers
Befehl und ernste Ordre nicht verhöhnen,
Nicht länger Ausflucht suchen, temporisieren,
Willst du nicht förmlich brechen mit dem Hof.
(P II/6, 907–923)

Illo gehorcht Wallenstein und er fordert dafür nichts weiter, als was er selbst tut: Illo *handelt*, und er fordert von seinem Feldherrn letztlich nicht mehr als ebendies. Gleich nachdem Illo Wallenstein fragend dazu drängt, sein „Glück [zu] versuchen“, zeichnet er in aller Deutlichkeit das Dilemma, dem Wallenstein inzwischen ausgesetzt ist: Gibt er dem Kaiser darin nach, dass er den Spaniern Geleit gewährt, so zeigt er seine Schwäche und verliert unweigerlich die Macht, die er ohnehin bereits gegen den kaiserlichen Widerstand zu verteidigen hat. Entscheidet er sich nicht, dann wird Wallensteins abwartendes Verhalten irgendwann als Bruch mit dem Hof interpretiert, so als hätte Wallenstein diesen

Bruch „förmlich“ vollzogen. Es ist das alte Lied, das nun folgt, wenn Wallenstein darauf verweist, dass er schon wisse, wie und wann er zu handeln habe, schließlich wisse er die Sterne auf seiner Seite.

Praktischer veranlagt zeigt sich demgegenüber Illo, wenn er im Folgenden die Initiative ergreift, um Wallensteins Befehl in die Tat umzusetzen. Mittels zweier Schreiben will er die Generäle gewinnen. Das erste sollen sie nur lesen, das zweite unterschreiben. Während es beim ersten allen Grund zur Zustimmung gibt, soll ihnen mit dem zweiten unversehens der Verrat am Kaiser untergeschoben werden. Zu Terzky gewendet, erläutert Illo dies wie folgt:

ILLO.

Gebt acht! Wir setzen eine Formel auf,
 Worin wir uns dem Herzog insgesamt
 Verschreiben, sein zu sein mit Leib und Leben,
 Nicht unser letztes Blut für ihn zu sparen;
 Jedoch der Eidespflichten unbeschadet,
 Die wir dem Kaiser schuldig sind. Merkt wohl!
Die nehmen wir in einer eignen Klausel
 Ausdrücklich aus, und retten das Gewissen.
 Nun hört! Die also abgefaßte Schrift
 Wird ihnen vorgelegt vor Tische, keiner
 Wird daran Anstoß nehmen – Hört nun weiter!
 Nach Tafel, wenn der trübe Geist des Weins
 Das Herz nun öffnet, und die Augen schließt,
 Läßt man ein unterschobnes Blatt, worin
 Die Klausel fehlt, zur Unterschrift herumgehn.
 (P III/1, 1303–1317, Hervorhebung im Original, M.P.)

Es ist ein falsches Spiel, das sich nun entspinnt, ein Spiel mit den Absichten derer, die zu unterschreiben man nötigt, indem man sie mittels einer unbedarft gegebenen Signatur um ihre Intentionen betrügt. Es ist kein Zufall, dass der Wortlaut des ursprünglichen Schreibens aus dem Mund von Max Piccolomini zu vernehmen ist, die entscheidenden Zeilen lauten wie folgt:

MAX.

[...] als verpflichten wir uns wieder insgesamt, und jeder für sich insbesondere, anstatt eines körperlichen Eides – auch bei ihm ehrlich und getreu zu halten, uns auf keinerlei Weise von ihm zu trennen, und für denselben alles das Unsrige, bis auf den letzten Blutstropfen, aufzusetzen, so weit nämlich unser dem Kaiser geleisteter Eid es erlauben wird.

(*Die letzten Worte werden von Isolani nachgesprochen*) [...] Solches bezeugen wir mit Unterschrift unsers Namens.

(P IV/1)

Das Gastmahl ufert nun zum Gelage aus und dementsprechend beginnt auch die Tinte auf dem gefälschten Dokument zu fließen. Bald haben alle, die man an Wallenstein binden wollte, unterschrieben, und sei es, wie Tiefenbach mangels Schreibfertigkeiten, mit einem Kreuz (T IV/6, 2193). Max allerdings fehlt, er hat noch nicht unterzeichnet und möchte das auch erst am nächsten Tag tun, wenn ihm der Kopf wieder klar geworden ist. Das gefällt dem betrunkenen Illo ganz und gar nicht, er traut weder dem alten noch dem jungen Piccolomini.

Entscheidend für den Fortgang der Tragödie ist hier allerdings ein Moment, das an dieser Stelle zunächst nur angedeutet wird, bevor es am Ende seine volle Wirkung entfaltet. Während Max Piccolomini seine Unterschrift im Moment nicht geben möchte, weil er nicht klar genug zu urteilen meint, hat Octavio deswegen unterzeichnet, weil er die Geltungskraft des gefälschten Dokuments von vornherein nicht allzu hoch veranschlagt. Octavios gegen Wallenstein geführter Intrige steht hier schon unauffällig die Aufrichtigkeit seines Sohnes gegenüber. Kontrastiert werden beide, ohne dass die Gründe dafür bereits offenlägen, durch die Einstellung Buttlers. Dieser nämlich hat mitgehört, dass die Unterschrift der Heeresoberen durch ein gefälschtes Schreiben erschlichen werden soll, und er ist trotzdem, in jedem Falle, aufseiten Wallensteins:

BUTTLER.

Mit oder ohne Klausel! gilt mir gleich!

Versteht Ihr mich? Der Fürst kann meine Treu

Auf jede Probe setzen, sagt ihm das.
Ich bin des Kaisers Offizier, solange ihm
Beliebt, des Kaisers General zu bleiben,
Und bin des Friedlands Knecht, sobald es ihm
Gefallen wird, sein eigener Herr zu sein.
(T IV/4, 1962–1968)

Im Folgenden wird dem Schreiben, mittels dessen Wallensteins enge Verbündete das Heer an ihn binden wollen, ein weiteres Schreiben entgegengestellt werden, das die Autorität des Feldherrn untergräbt, indem es die Unterschriften der Generäle auf Illos gefälschtem Dokument nachgerade annulliert. Die betreffenden Szenen spielen im letzten Akt der *Piccolomini*, und was dort geschieht, ist schnell zusammengefasst: Octavio und Max führen ein erregtes Zwiegespräch, in dem Octavio seinem Sohn schließlich enthüllt, dass ihm von Questenbergs, dessen öffentlicher Auftrag allein bislang bekannt war, ein kaiserlicher Brief überreicht wurde, durch den Octavio die zwischenzeitliche Vollmacht über das Heer erhält. Wallenstein ist also kraft dieses Briefs *de jure* entmachtet, *de facto* aber steht er bei den Soldaten nach wie vor in hohem Ansehen. Obwohl der Feldherr durch seine Unentschlossenheit viel Zeit verliert, beschleunigt dieses Zögern alleine Wallensteins Fall gerade nicht! Vielmehr führt Schiller nun Octavios Gegenintrige vor Augen, und indem er das tut, inszeniert er Wallensteins Tragödie als eine Tragödie der *différance*.

Diese Tragödie ist nicht einfach die eines Subjekts, das sich durch sein Leben nach ästhetischen Gesetzen unmoralisch verhält und seine politische Macht aufs Spiel setzt. Die Tragödie der *différance* tritt dadurch in Kraft, dass Wallensteins Spiel auf Zeit durch Octavios Gegenintrige insofern aus den Fugen gerät, als nun weder Wallenstein noch Octavio und vielleicht am wenigsten der Kaiser die Kontrolle über das Geschehen in ihren Händen halten. Dass Schiller das so einseitige wie distanzierte Gefecht zwischen Octavio und Wallenstein im Medium verschiedener Schriftstücke in Szene setzt, muss nun einem dekonstruktivistischen Leser nicht schon die Freudentränen in die Augen treiben. Äußerst reizvoll aber ist es allemal, wie Schiller in seiner dra-

matischen Konstruktion auf die in den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* so wichtige Thematik des aufrichtigen Scheins rekurriert, indem er es als Thema der *Wallenstein*-Tragödie wiederbelebt – und dabei innerhalb der ästhetischen Inszenierung ein helles Licht auf die medialen Mechanismen wirft, durch die jener Schein mit einem Mal ebenjene Realität erhält, auf die er als ästhetischer Schein zunächst niemals hätte Anspruch erheben dürfen.

Zwar ist es zuallererst Wallenstein, der, als Spieler, lange nur zum Schein handelt; an ihn lässt sich das Theorem des aufrichtigen Scheins in der Tragödie zurückbinden. Doch gewinnt Wallensteins Taktieren erst durch Octavios Gegenintrige seine tatsächliche Stoßkraft, ist es doch erst durch Octavios kaiserliche Vollmacht, durch die Schiller den Konflikt Wallensteins mit dem Kaiser vollends ausbrechen lässt. Erst als Octavio Wallensteins Handeln, das stark ästhetische Züge trägt, kraft des kaiserlichen Briefs als politische Strategie enthüllt, wird endgültig deutlich, dass Wallensteins Handeln sehr wohl einen Anspruch auf Realität erhebt und dementsprechend nicht als Handeln nach Gesetzen eines aufrichtigen Scheins beurteilt werden kann. Damit wird jedoch das Thema der Aufrichtigkeit in der *Wallenstein*-Tragödie nicht weniger virulent. Im Gegenteil! Wie der nähere Blick auf den letzten Akt der *Piccolomini* zeigt, verlagert sich, da Octavio sich als Gegenspieler des Feldherrn hervordrängt, nur die Konstellation, in der der Konflikt um den aufrichtigen Schein ausgetragen wird. Von seinem ersten Auftritt an hatte sich Max als Figur gezeigt, die zwischen Wallenstein, dem väterlichen Freund, und Octavio, dem leiblichen Vater, hin- und hergerissen war. Im Gespräch mit Octavio, das den Übergang zum letzten Teil der Trilogie bildet, erweist sich nun einerseits, dass das Thema der Aufrichtigkeit die Konfliktkonstellation von Max, Octavio und Wallenstein strukturiert. Andererseits aber, und dies ist das Entscheidende, legt Schiller offen, dass der Streit um Aufrichtigkeit möglicherweise schlechterdings nicht beizulegen ist, zumindest dann nicht, wenn man jedem politischen Handeln ein es bestimmendes Moment des Ästhetischen attribuiert.

Das Gespräch zwischen Octavio und Max beginnt mit einem ganz konkreten Anlass. Der Sohn bittet um Vergebung dafür, dass er am Tag zuvor seine Unterschrift nicht geben mochte, obwohl der Vater doch gewissermaßen mit gutem Beispiel vorangegangen war. Doch Octavio gratuliert Max zu seiner Entscheidung und nimmt sie zum Anlass, den Sohn über die politische Lage aufzuklären, deren Teil der Jüngling längst schon ist, ohne es allerdings völlig zu umreißen. „Nach dem, was diese Nacht geschehen ist, / Darf kein Geheimnis bleiben zwischen uns“ (P V/1, 2277f.), so beginnt Octavio, seinem Sohn ins Gewissen zu reden, und er fragt ihn, ob er nur aus Unwissenheit oder aus – berechtigtem – Argwohn seine Unterschrift verweigert habe. Max, blauäugig, hielt die Sache zwar für „ein ernst Geschäft“ (P V/1, 2285), doch zugleich für „nicht so dringend“ (P V/1, 2286), sodass Octavio sich genötigt sieht, dem Sohn den Blick zu schärfen: „So wisse denn! Man hintergeht dich – spielt / Aufs schändlichste mit dir und mit uns allen“ (P V/1, 2314f.); mit diesen Worten leitet er seinen Bericht ein, in dem er Wallensteins Verrat am Kaiser schildert. Und da Max dem keinen Glauben schenkt, wird Octavio deutlicher, und das heißt zunächst: drastischer in seinen Beschreibungen der Situation, wie sie sich seinen Augen als tatsächliche darstellt:

OCTAVIO.

Mein Sohn! Dir ist nicht unbekannt, wie schlimm
Wir mit dem Hofe stehn – doch von den Ränken,
Den Lügenkünsten hast du keine Ahnung,
Die man in Übung setzte, Meuterei
Im Lager auszusäen. Aufgelöst
Sind alle Bande, die den Offizier
An seinen Kaiser fesseln, den Soldaten
Vertraulich binden an das Bürgerleben.
Pflicht- und gesetzlos steht er gegenüber
Dem Staat gelagert, den er schützen soll,
Und drohet, gegen ihn das Schwert zu kehren.
(P V/1, 2343–2353)

Das ‚schändliche Spiel‘, das Wallenstein führt, leitet zwar nicht in die totale Anarchie, doch droht der „bürgerliche Krieg / [...], der unnatürlichste von allen“ (P V/1, 2364f.), da sich das Heer wider die politische Obrigkeit wendet und sich damit potenziell jede bürgerliche Ordnung aufzulösen beginnt.

Bis hierher ist die Unterredung beider Piccolomini noch wenig mehr als eine Auseinandersetzung darüber, wie man Wallensteins Verhalten und die öffentlichen Meinungen über ihn, die Gerüchte und Wahrheiten einzuschätzen habe. Zwar erscheint Octavio dem Publikum wohl als der vernünftige Strategie, der in der allerdings unglücklichen Situation ist, gegen den langjährigen Freund agieren zu müssen. Auch darf er mindestens hinsichtlich seines kaiserlichen Auftrags als aufrichtig gelten. Doch ähnliches gilt für seinen Sohn Max, der sich, als er von seinem Vater zur Besinnung gerufen wird, als durchaus scharfsichtiger Beobachter zumindest dessen darstellt, was er mit eigenen Augen sehen konnte:

OCTAVIO.

Besinn dich doch, was du gehört, gesehn.
Zeugt das verfälschte Blatt, die weggelaßne,
So ganz entscheidungsvolle Klausel nicht,
Man wollte zu nichts Gutem uns verbinden?

MAX.

Was mit dem Blatte diese Nacht geschehn,
Ist mir nichts weiter, als ein schlechter Streich
Von diesem Illo. Dies Geschlecht von Mäklern
Pfleget alles auf die Spitze gleich zu stellen.
Sie sehen, daß der Herzog mit dem Hof
Zerfallen ist, vermeinen ihm zu dienen,
Wenn sie den Bruch unheilbar nur erweitern.
Der Herzog, glaub mir, weiß von all dem nichts!
(P V/1, 2397–2408)

Die Affektlage ändert sich allerdings, als Octavio, um seine Reden gegen Wallenstein zu beweisen, sagt, er wisse, was er wisse, vom abtrün-

nigen Feldherrn selbst. Direkt im Anschluss an die obigen Verse zeigt sich Octavio als fürsorglicher Vater. Aus seinen Worten aber schießen kleine Pfeile wider seinen Sohn:

OCTAVIO.

Es schmerzt mich, deinen Glauben an den Mann,
 Der dir so wohlgegründet scheint, zu stürzen.
 Doch hier darf keine Schonung sein – Du mußt
 Maßregeln nehmen, schleunige, mußt handeln.
 – Ich will dir also nur gestehn – daß alles,
 Was ich dir jetzt vertraut, was so unglaublich
 Dir scheint, daß – daß ich es aus seinem eignen,
 – Des Fürsten Munde habe.
 (P V/1, 2409–2416)

„[I]n heftiger Bewegung“ (P V/1, 2416) will Max es nicht wahrhaben. „Nimmermehr!“ (P V/1, 2416) ruft er aus und möchte Wallensteins Handeln als Verhalten im Affekt auslegen. Auch hier aber muss ihn Octavio enttäuschen, der bereits, bevor Wallenstein es ihm eingestand, wusste, dass der Feldherr zu den Schweden überlaufen wollte, um sich „an der Spitze des verbundnen Heers“ (P V/1, 2420) wider den Kaiser zu wenden:

OCTAVIO.

Bei kaltem Blute war er, als er mir
 Dies eingestand; und weil er mein Erstaunen
 Als Furcht auslegte, wies er im Vertraun
 Mir Briefe vor, der Schweden und der Sachsen,
 Die zu bestimmter Hülfe Hoffnung geben.

MAX.

Es kann nicht sein! kann *nicht* sein! *kann* nicht sein!
 Siehst du, daß es nicht kann! Du hättest ihm
 Notwendig deinen Abscheu ja gezeigt,
 Er hätt sich weisen lassen, oder du
 – Du stündest nicht mehr lebend mir zur Seite!

(P V/1, 2425–2434, Hervorhebungen im Original, M. P.)

Man kann den „Abscheu“, den Max hier ins Feld führt, durchaus als moralisches Urteil inmitten einer prekären politischen Lage deuten, mit der dieses Urteil unentwerrbar verquickt wäre. Und der Fortgang des Gesprächs macht eine solche Deutung nur plausibler:

OCTAVIO.

Wohl hab ich mein Bedenken ihm geäußert,
Hab dringend, hab mit Ernst ihn abgemahnt,
– Doch meinen Abscheu, meine innerste
Gesinnung hab ich tief versteckt.

MAX.

Du wärst

So falsch gewesen? Das sieht meinem Vater
Nicht gleich! Ich glaubte deinen Worten nicht,
Da du von *ihm* mir Böses sagtest; kanns
Noch wenger jetzt, da du dich selbst verleumdest.

OCTAVIO.

Ich drängte mich nicht selbst in sein Geheimnis.

MAX.

Aufrichtigkeit verdiente sein Vertraun.

OCTAVIO.

Nicht würdig war er meiner Wahrheit mehr.

MAX.

Noch minder würdig deiner war Betrug.

(P V/1, 2435–2446, Hervorhebung im Original, M.P.)

Der Grund für die Emphase, mit der Max seinen Unglauben in Realität umsetzen will, wird aus der Begründung ersichtlich, mit der er seinem Vater zu beweisen sucht, dass Octavio nicht die Wahrheit erzählt. Denn hätte tatsächlich stattgefunden, was er berichtet, dann wäre er, Abscheu zeigend, entweder von Wallenstein oder seinen Getreuen ermordet worden, oder aber Wallenstein hätte seine Pläne geändert. Und wie die zweite der zuletzt zitierten Passagen offenlegt, ist der Wert, der für Maxens Begründungsfigur ausschlaggebend ist, der der Aufrichtigkeit.

Nach wie vor wird diese von Max als moralische Norm begriffen, der sich auch Octavio notwendig hätte fügen müssen. Schon der „Abscheu“, den Max von seinem Vater erwartet hätte, legt dies nahe. Noch deutlicher aber wird Max, als er Octavio für dessen intrigantes Verhalten aburteilt. Denn seinen Abscheu, den er durchaus empfand, hat Octavio vor Wallenstein gerade verborgen, und so ist der „Ernst“, den Schiller in Octavios diesbezüglicher Formulierung einmal mehr ins Spiel bringt, mindestens in einem doppelten Sinne zu verstehen: Als Indiz für das moralische Potenzial des Menschen alludiert die Vokabel, wenig nachdrücklich, die Thematik des Erhabenen, und gleichermaßen bringt dieser Ernst den Unernst auf die Bühne, mit dem Octavio Wallenstein in der vom ersteren wiedergegebenen Szene gegenübersteht. Octavio hat seine wahre Gesinnung vor dem alten Freund verborgen, obwohl dieser doch, so Max, ebendas gerade nicht verdient gehabt hätte. Damit befindet sich Octavio wider Willen in der Position, seine Unaufrichtigkeit, die von seinem Sohn moralisch verurteilt wurde, rechtfertigen zu müssen. Wenig erstaunlich ist es zumindest für das Theaterpublikum, dass Octavio dies mit politischen Argumenten tut – die Max nicht im Geringsten überzeugen. Zunächst muss er den Tatsachen ins Auge blicken:

OCTAVIO (*nimmt ein Papier aus der Schatulle und reicht es ihm hin*).

MAX.

Was? Wie? Ein offener kaiserlicher Brief.

OCTAVIO.

Lies ihn.

MAX (*nachdem er einen Blick hinein geworfen*).

Der Fürst verurteilt und geächtet!

OCTAVIO.

So ists.

MAX.

O! das geht weit! O unglücksvoller Irrtum!

OCTAVIO.

Lies weiter! Faß dich!

MAX (*nachdem er weiter gelesen, mit
einem Blick des Erstaunens auf seinen Vater*).

Wie? Was? Du? Du bist –

OCTAVIO.

Bloß für den Augenblick – und bis der König

Von Ungarn bei dem Heer erscheinen kann,

Ist das Kommando *mir* gegeben –

(P V/1, 2499–2505, Hervorhebung im Original, M.P.)

Wallenstein hat die Unterstützung durch den Kaiser verloren. Er ist abgesetzt und für den Moment durch Octavio ersetzt, wenn auch dieser der Unterstützung des Heeres nicht sicher sein kann, da ihm die Soldaten persönlich nicht in der gleichen Weise verbunden sind wie dem Wallenstein. Wiederum sind die glatten Blankverse syntaktisch und rhythmisch aufgeraut, auch werden die Verszeilen stichomythisch durchbrochen, zusätzlich geht der wesentliche Erkenntnisprozess bei Max schweigend vonstatten, während er den vom Vater gereichten Brief auf dessen mehrfache Aufforderung hin liest.

Wallensteins Temporisieren erhält im Folgenden ein Pendant im aufgeschobenen Urteil des Kaisers. Denn zwar ist dieses Urteil bereits gesprochen und schriftlich niedergelegt. Doch soll es nur dann gültig werden, wenn Wallenstein seinen Plan auch in die Tat umsetzt. So weit, so gut. Doch wann wäre es so weit?

OCTAVIO.

Fern sei vom Kaiser die Tyrannenweise!

Den Willen nicht, die Tat nur will er strafen.

Noch hat der Fürst sein Schicksal in der Hand –

Er lasse das Verbrechen unvollführt,

So wird man ihn still vom Kommando nehmen,

Er wird dem Sohne seines Kaisers weichen.

Ein ehrenvoll Exil auf seine Schlösser

Wird Wohltat mehr, als Strafe für ihn sein.

Jedoch der erste offenbare Schritt –

MAX.

Was nennst du einen solchen Schritt? Er wird

Nie einen bösen tun – Du aber könntest

(Du hast's getan) den frömmsten auch mißdeuten.

(P V/1, 2523–2534)

Max kann dieses schwebende Urteil nicht akzeptieren. Und er ist deswegen nicht dazu in der Lage, weil es seiner Ansicht nach bereits zu Wallensteins Ungunsten ausgelegt zu werden droht. Wille und Tat sind, Max zufolge, so einfach nicht auseinanderzuhalten, beide sind Gegenstand der Deutung, und unterliegen somit der Gefahr, falsch interpretiert zu werden.

An dieser Stelle desavouiert Max den kaiserlichen Brief ebenso, wie dieser die Intrige bloßstellt, die Wallensteins Offiziere ohne dessen genaues Wissen für ihn unternommen haben, als sie den Verbündeten das gefälschte Schreiben vorlegten, um sie zuverlässig und unwiderprüflich auf Wallenstein einzuschwören. Ursprünglich hatte Illo angenommen, dass bei Hofe in Wien die Unterschrift von Wallensteins Verbündeten zählen würde und nicht deren Ehrenwort, mit dem sie sich womöglich von dem Schreiben mit der fehlenden Klausel hätten distanzieren können. Doch da Octavio zum Zeitpunkt der Intrige längst im Besitz der kaiserlichen Vollmacht ist und weil er Illos Plan schnell durchschaut, fehlt der gegen den Kaiser gerichteten Intrige von Beginn an ihre entscheidende Durchschlagskraft; und tatsächlich verläuft sie schließlich mehr oder weniger im Sand, zumal deswegen, weil es von Anfang an riskant war, die Verbündeten um ihre Signatur zu betrügen. Octavio allerdings kann aus dem Scheitern dieses wider den Kaiser gerichteten Schreibens vorerst keinen strategischen Nutzen ziehen, und zwar aus Gründen, in denen sich nachgerade spiegelt, warum Illos Intrige verpuffen musste: Mag auch Octavio in der Gunst des Kaisers ganz oben stehen und mag er auch Illos Vorhaben gleich begriffen haben, so betrügt doch er umgekehrt den Wallenstein. Dass er sein Handeln durch das kaiserliche Siegel legitimiert weiß, ändert nun aber in den Augen von Max eben gar nichts daran, dass Octavio aus den falschen Gründen agiert. Als die Nachricht von der Gefangen-

nahme Sesins eintrifft, von Wallensteins Boten an die Schweden, führt das bei Max nicht zur Einsicht in Octavios Sicht der Dinge, sondern zu einer Trotzreaktion:

MAX. [...]

Wenn du geglaubt, ich werde eine Rolle
 In deinem Spiele spielen, hast du dich
 In mir verrechnet. Mein Weg muß gerade sein.
 Ich kann nicht wahr sein mit der Zunge, mit
 Dem Herzen falsch – nicht zusehn, daß mir einer
 Als seinem Freunde traut, und mein Gewissen
 Damit beschwichtigen, daß ers auf *seine*
 Gefahr tut, daß mein Mund ihn nicht belogen.
 (P V/3, 2601–2608, Hervorhebung im Original, M.P.)

Dabei hätte Schiller es bewenden lassen können, und man müsste das Verhalten von Max schlicht als unklug einstufen, kurzichtig und überstürzt. Denn er hätte ja immerhin abwarten können, was die Befragung Sesins ergeben würde; vielleicht wäre Max daraufhin nicht nur von Octavios Einschätzung der politischen Lage überzeugt worden, möglicherweise hätte er in seinem moralischen Rigorismus eingelenkt und sich den politischen Realitäten, wie der Kaiser und Octavio sie bestimmen, gebeugt.

Das aber ist nicht der Kampf, den Max Piccolomini kämpft. Wie das folgende Zitat zeigt, ist Max genauso an der Wahrheit interessiert wie sein Vater. Aus einer moralischen Empörung heraus aber möchte er verhindern, dass Wallenstein politisch schuldig werde, und das Entscheidende dabei ist, dass Max seine Abwehr des Politischen damit begründet, dass der Feldherr durch „diese Staatskunst“ zu einer Handlung genötigt werden könnte, die er aus eigenem Entschluss niemals vollführen würde:

OCTAVIO.

Und jetzt, nachdem ein Wunderwerk des Himmels
 Bis heute mein Geheimnis hat beschützt,

Des Argwohns helle Blicke eingeschläfert,
Laß michs erleben, daß mein eigner Sohn
Mit unbedachtsam rasendem Beginnen
Der Staatskunst mühevoll's Werk vernichtet.
MAX.

O! diese Staatskunst, wie verwünsch ich sie!
Ihr werdet ihn durch eure Staatskunst noch
Zu einem Schritte treiben – Ja, ihr könntet ihn,
Weil ihr ihn schuldig *wollt*, noch schuldig *machen*.
(P V/3, 2626–2635, Hervorhebungen im Original, M. P.)

Indem Max keine Rolle in dem Spiel zu spielen vorhat, das ihm sein Vater aufzuoktroyieren plant, beabsichtigt er, Wallenstein einen Aufschub zu verschaffen, der es ihm ermöglicht, ein moralisch fragwürdiges und politisch höchst unkluges Verhalten dadurch zu vermeiden, dass er den ihm feindseligen Deutungen seines Verhaltens mutig entgegentritt.

Tragischerweise jedoch verfällt Max hier einem doppelten Irrglauben: Nicht nur kann er auf Wallensteins Aufrichtigkeit kaum zählen, zu sehr ist der Feldherr selbst Politiker, auch und gerade wenn er sich selbst lange den Wonnen der Unentschiedenheit hingibt und meint, sich dadurch auf unbestimmte Zeit vom politischen Leben zu suspendieren. In dieser Fehleinschätzung der eigenen Lage spiegelt sich aber letztlich nur die noch verheerendere Tatsache, dass sich der von Max verehrte Feldherr gerade im Hinblick auf seine engsten Vertrauten als ganz blind und verblendet erweist. Dies zeigt sich besonders deutlich an jener Szene, in der Wallenstein ausgerechnet dem Octavio den vertrauensvollen Auftrag erteilt, die spanischen und welschen Regimenter anzuführen, wodurch das Wallensteinsche Heer per se bereits geschwächt wird. Die Warnungen Terzkys und Illos, eine so wichtige Aufgabe dem zweifelhaften Freund vielleicht besser nicht anzuvertrauen, kommen zu spät. Wallenstein hat Octavio bereits entlassen. Und was Wallenstein in der Abschiedsszene von Octavio diesem alten Vertrauten gegenüber kundtut, spricht Bände:

WALLENSTEIN.

Und treiben sie dich, gegen mich zu ziehn,

So sagst du Ja, und bleibst gefesselt stehn.

Ich weiß, daß dir ein Dienst damit geschieht,

In diesem Spiel dich müßig zu verhalten.

Du rettetest gern, solange du kannst, den Schein;

Extreme Schritte sind nicht deine Sache,

Drum hab ich diese Rolle für dich ausgesucht,

Du wirst mir durch dein Nichtstun diesmal

Am nützlichsten – Erklärt sich unterdessen

Das Glück für mich, so weißt du, was zu tun.

(Max Piccolomini tritt ein)

Jetzt, Alter, geh. Du mußt heut Nacht noch fort.

Nimm meine eignen Pferde. – Diesen da

Behalt ich hier – Machts mit dem Abschied kurz!

Wir werden uns ja, denk ich, alle froh

Und glücklich wiedersehn.

(T II/1, 670–684)

Hier bündeln sich sämtliche der bislang verfolgten Handlungs- und Motivstränge, mittels derer Schiller seine explizit ästhetische Theorie im Zusammenhang des Bühnendramas noch einmal zur Disposition stellt: Der polemische Aspekt des Spieltriebs ist in diesen Zeilen ebenso aufgerufen wie das Motiv des Glücksspiels. Und indem Octavio auf Wallensteins eigenen Pferden reiten soll, ist darüber hinaus auch der Bezug zur Aktion von Lützen hergestellt, die Wallensteins Ruhm als Kriegssoldat festigte, wenn man ihm auch nachsagte, dass er unverwundbar nur deswegen sei, weil er einen Pakt mit dem Teufel geschlossen habe.

Das aber ist längst nicht alles: Dass nun Wallenstein sein eigenes Temporisieren auf Octavio projiziert, ist ein dramaturgischer Kunstgriff, der seinesgleichen sucht. Denn damit schreibt Wallenstein dem alten Freund ebenjene Eigenschaften zu, die an Wallenstein von Beginn an immer wieder zu beobachten waren. Und indem er dies tut, macht er Octavio unbeabsichtigt zum Teil jener Logik, für die Wallenstein selbst

sich im Laufe der gesamten Tragödie blind gezeigt hat. Auch Octavio ist eben nicht frei von Fremdeinschätzungen und Zuschreibungen, die, wenn sie auch nicht ganz zutreffen mögen, doch dafür sorgen, dass er in das Spiel einbegriffen ist, das Wallenstein ganz offen von Beginn an spielt; und als Spieler macht ihm in der Tragödie wohl niemand etwas vor. Dass Wallenstein nun ausgerechnet Octavio gegenüber davon spricht, dass dieser gerne möglichst lange den Schein rette, zeigt Wallenstein, ohne dass er dies wüsste, im Recht. Octavio wahrt den Schein gerade dem Feldherrn gegenüber, dessen spielerisch-unernste Politik ihn Kopf und Kragen kosten wird, und zwar eben deswegen, weil er zwar durchaus dazu in der Lage ist, nur zum Schein zu handeln, nicht aber wirklich dazu, sein strategisches Handeln vor fremden Augen harmlos scheinen zu lassen.

Behält man das Ende der Tragödie im Blick, dann zeigt sich an dieser Stelle mehr als nur die tragische Ironie, die darin liegt, dass Wallenstein dem ehemaligen Freund gegenüber mit Blindheit geschlagen ist. Nur einige Szenen später erfährt das Publikum aus Wallensteins Mund von dem Traum, den er vor der Schlacht bei Lützen hatte und aus dem ihn Octavio erweckte. Vor dem Hintergrund dessen, dass Octavio den Feldherrn nach seinem Traum ganz zu Recht davor warnt, ein anderes Pferd als seinen Schecken zu nehmen, erscheint es im zuletzt dargebotenen Langzitat als eine allerdings unauffälligere Vorausdeutung auf Octavios Ende, wenn Wallenstein ihn dazu auffordert, die Pferde Wallensteins zu nehmen. Während Octavio Wallenstein, wie er es versteht, mit seiner Warnung zunächst vor dem Tode bewahrte, verurteilt Wallenstein, so könnte man sagen, Octavio am Ende des obigen Zitats zum Leben. Wallensteins Hoffnung, man werde sich am Ende glücklich wiedersehen, ist ganz und gar trügerisch. Dass Schiller das glückliche Wiedersehen ganz wörtlich mit dem Glück verknüpft, das sich für oder gegen Wallenstein erklären kann, schlägt einen Bogen vom Anfang des *Lagers* bis zum Ende von *Wallensteins Tod*, und zwar insofern, als das Glück im Spiel untergründig mit den Pferden assoziiert ist, auf deren Rücken sich für die Soldaten ihr Schicksal entscheidet.

Zwar stirbt Wallenstein am Ende nicht in der Schlacht. Doch war er Teil eines Krieges, der sich auf der Motivebene ja ohnehin nie allein um tatsächliche historisch-politische Konflikte dreht. Auf und unter Pferden, Sacken und Rappen hat Schiller einen Kampf inszeniert, der zwar thematisch immer wieder mit Leben und Tod derjenigen verbunden war, die auf diesen Tieren ritten. Doch war dieser Kampf zugleich von vornherein deswegen unentscheidbar, da auf dem Rücken der Pferde der Kampf um die Menschen im Publikum ausgetragen wird. Das Ringen der Kunst um den Tod und die darüber erhabene Freiheit des Menschen hat Schiller dadurch in die *Wallenstein*-Tragödie integriert, dass er die Dramenhandlung sehr subtil durch das untergründige Motiv des Glücksspiels, bei dem schlechterdings alles einzusetzen ist, und das damit fest verbundene Motiv der Pferde strukturiert. Man könnte, wenn man den *Wallenstein* auf die Bühne bringt, am Ende der Trilogie, wenn Octavio desillusioniert in den Himmel blickt, das folgende Zitat des inzwischen ermordeten Feldherrn einblenden, optisch oder akustisch, um die Tragik Octavios voll zur Geltung zu bringen. Die Passage würde damit eine Art doppelter Anagnorisis bilden, denn Wallenstein muss hier erkennen, dass er sein Vertrauen in den Falschen gesetzt hat, wohingegen Octavio, der am Ende vom Kaiser in den Rang eines Fürsten erhoben worden ist, in Wallensteins Worten hören würde, dass Octavios Spiel nicht einfach nur dahingehend zu deuten ist, dass er es politisch korrekt über die Bühne brachte:

WALLENSTEIN.

Die Kunst ist redlich, doch dies falsche Herz
 Bringt Lug und Trug in den wahrhaftigen Himmel.
 Nur auf der Wahrheit ruht die Wahrsagung,
 Wo die Natur aus ihren Grenzen wanket,
 Da irret alle Wissenschaft. War es
 Ein Aberglaube, menschliche Gestalt
 Durch keinen solchen Argwohn zu entehren,
 O nimmer schäm ich dieser Schwachheit mich!
 Religion ist in der Tiere Trieb,
 Es trinkt der Wilde selbst nicht mit dem Opfer,
 Dem er das Schwert will in den Busen stoßen.

Das war kein Heldenstück, Octavio!
 Nicht deine Klugheit siegte über meine,
 Dein schlechtes Herz hat über mein gerades
 Den schändlichen Triumph davongetragen.
 (T III/9, 1670–1684)

Wallenstein verteidigt hier nicht zuletzt sein eigenes Handeln. Im Lichte des Konflikts um die ästhetische Erziehung, den Schiller in der Tragödie inszeniert, lässt sich dies mit Blick auf die Konstellation zwischen Octavio und Buttler abschließend noch einmal anhand jener dekonstruktiven Terminologie verdeutlichen, die auch bislang bereits dazu diente, die Grundstruktur der *Wallenstein*-Tragödie zu beschreiben.

Der Vorwurf, den man aus Wallensteins Worten herauslesen kann, ist zunächst ein moralischer, der sich auf der thematischen Ebene des auf der Bühne dargestellten zwischenmenschlichen Konflikts situiert: Wallenstein sieht sich in seinem Vertrauen enttäuscht, und dieses Vertrauen fußte auf dem guten, wenn auch falschen Glauben, dass Octavio Wallenstein gegenüber aufrichtig handle. Auf der mit der thematischen Ebene verschränkten Ebene, auf der sich der Kampf um Schillers Erziehungsprojekt zuträgt, führt Wallenstein damit ein Theorem ins Feld, an dem sich zugleich die Differenz von Moral und Ästhetik und die prekäre Einheit dieser Differenz hervortut: das Theorem des aufrichtigen ästhetischen Scheins. Schon durch die Wortwahl nimmt Schiller hier die Kunst moralisch in die Pflicht, sich jeden Anspruch auf Realität zu verbieten: Der ästhetische Schein ist deswegen aufrichtig, weil er sich als ästhetischer Schein kenntlich macht und sich dadurch von jedem Bezug auf eine tatsächliche historisch-politische Realität lossagt. Soweit die explizite Ästhetik, wie sie hier konkret aus den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* ersichtlich ist⁷¹².

Geht man allerdings davon aus, dass entscheidende Theoreme jener Ästhetik in der *Wallenstein*-Tragödie erneut zur Disposition gestellt

⁷¹² Vgl. Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 659.

und letztlich ganz grundsätzlich dekonstruiert werden, so zeigt sich mit Blick auf den ästhetischen Schein die dekonstruktive Struktur dieser Tragödie an ihrer Wurzel: An der Wallenstein-Figur hatte sich im vorigen Abschnitt gezeigt, inwieweit sich durch das gefährliche Supplement des Ästhetischen eine *différance* im Sozialen eröffnet hatte, die den Feldherrn schließlich jeder Handlungsmöglichkeit beraubte. Indem Wallenstein sich für sein passives Handeln auf ästhetische Gesetze berief, sorgte er, wenn auch ungewollt, dafür, dass sich ihm jede Kontrolle darüber unwiderruflich entzog, wie seine Umwelt sein unernstes Handeln deuten wollte. So legte Schiller seine dekonstruktive Ästhetik des Spiels mit Blick auf die Probleme der Intersubjektivität und der Kommunikabilität insofern neu aus, als er die Dysfunktionalität von Wallensteins Äußerungen dadurch bloßstellte, dass er ihm sukzessive jede Möglichkeit entzog, diese Äußerungen noch so zu deuten, wie Wallenstein selbst es wollte: Wallenstein, der Spieler, wurde zu Wallenstein, der mitteilen musste, was Andere ernstzunehmen hatten.

Anhand seines Gegenspielers Octavio Piccolomini führt Schiller diese für sein Drama grundlegende Problematik dadurch weiter, dass er den Konflikt der wechselnden Parteien anhand von Schriftstücken, Briefen und Unterschriften vorführt, die keinen der Beteiligten in seinen ursprünglichen Absichten unberührt lassen. Ganz im Gegenteil zeigt sich die *Wallenstein*-Trilogie, quasi im Kreuzfeuer der schriftlichen Attacken, als Tragödie der *différance*, und das heißt: als Tragödie sich potenziell bis ins Unendliche fortspinnender, lebensbedrohlicher Deutungskämpfe inmitten eines Glaubenskrieges, die in diesem Fall nur im Tod der maßgeblichen Figuren ihr Ende finden. Der tragischen Ironie, die Bedeutung ihrer eigenen Mitteilungen nicht beherrschen zu können, sind letztlich alle wichtigen Figuren des Dramas ausgesetzt, und noch die Überlebenden haben daran schwer zu tragen. Dies betrifft vor allem Buttler und Octavio, deren Aufeinandertreffen im zweiten Akt von *Wallensteins Tod* den Anfang vom Ende der Tragödie bildet. Die Szene spielt am Tag nach dem Bankett, bei dem Illo und Terzky sich um die Unterschriften der Generäle bemühten, um sie zur Treue zu Wallenstein zu zwingen. Und wie es Octavio bereits Max gegenüber versuchte, legt er hier nun Buttler das kaiserliche Schreiben vor, das ihn

ermächtigt, an Wallensteins statt das Oberkommando über die kaiserlichen Truppen zu übernehmen.

Zu Beginn der Szene wird auffällig häufig das Gute beschworen, sei es in Gestalt der „Guten“, die sich „eng verbinden sollten“ (T II/6, 1057), der „Besten“, die „blinder Mißverständnisse Gewalt“ „oft aus dem rechten Gleise“ (T II/6, 1062f.) wirft, oder des guten Rats (T II/6, 1067) sowie der „gute[n] Meinung“ (T II/6, 1070), in denen sich die Reden und Urteile der Dramenfiguren niederschlagen. Umso stärker wirkt der Kontrast, den Octavio zeichnet, wenn er Buttler für die kaiserliche Sache zu gewinnen und ihn von seiner Treue zu Wallenstein zu lösen versucht:

OCTAVIO.

Dies Manifest erklärt ihn in die Acht,
Spricht los das Heer von des Gehorsams Pflichten,
Und alle Gutgesinnten ruft es auf,
Sich unter meiner Führung zu versammeln.
Nun wählt, ob Ihr mit uns die gute Sache,
Mit ihm der Bösen böses Los wollt teilen?
(T II/6, 1081–1086)

Buttler hatte sich schon am Abend zuvor als treuer und loyaler Gefolgsmann Wallensteins gezeigt, und von daher kann seine erste Wahl nicht überraschen: Selbstverständlich sieht er sich aufseiten seines Feldherrn, und mit seinem brüskten Verhalten spuckt er Octavio geradezu ins Gesicht, als er ihm seine Ablehnung zu erkennen gibt; Buttler sieht in Wallenstein eine verwandte Seele, und überdies betrachtet er es als Ehre, Wallenstein dienen zu dürfen.

Octavio aber weiß um Buttlers wunden Punkt. Vor langen Jahren hatte sich Buttler, der von niederer Geburt ist, darum bemüht, den Titel eines Grafen zugesprochen zu bekommen. Er wurde rüde abgewiesen und mit „Verachtung“ (T II/6, 1109, 1117) ob seiner Herkunft bestraft. Bislang ist er der festen Überzeugung, dass Wallenstein sich in diesem Verfahren für ihn verwendet hat, denn der Feldherr hat ihn in

seinen Bemühungen bestärkt und Buttler zu seinem Schritt ermutigt. Buttler hat Wallensteins damaligen Brief gelesen und verlässt sich noch heute auf die Glaubwürdigkeit der darin niedergelegten Botschaft:

OCTAVIO.

So? Wißt Ihr das gewiß?

BUTTLER.

Ich las den Brief.

OCTAVIO (*bedeutend*).

Ich auch – doch anders lautete sein Inhalt.

(*Buttler wird betroffen*)

Durch Zufall bin ich im Besitz des Briefs,

Kann Euch durch eignen Anblick überführen.

(*Er gibt ihm den Brief*)

BUTTLER.

Ha! was ist das?

OCTAVIO.

Ich fürchte, Oberst Buttler,

Man hat mit Euch ein schändlich Spiel getrieben.

Der Herzog, sagt Ihr, trieb Euch zu dem Schritt? –

In diesem Briefe spricht er mit Verachtung

Von Euch, rät dem Minister, Euren Dünkel,

Wie er ihn nennt, zu züchtigen.

(T II/6, 1134–1143)

Octavio benutzt hier das Schreiben Wallensteins, um Buttler von dessen wahren Absichten zu überzeugen, die „Verachtung“, mit der Buttler sich geschlagen wusste, stammt von seinem vorgeblichen Verbündeten selbst. Wie Wallensteins Blindheit in Bezug auf Octavio sich erst sehr spät lichtet, so erfährt auch Buttler erst nach langer Zeit die Hintergründe seiner fehlgeschlagenen Bewerbung um den Grafentitel.

Im Unterschied zu Wallenstein sieht Buttler sich allerdings dadurch noch in die Lage versetzt zu handeln. An zwei Passagen lässt sich exemplarisch darlegen, welche Deutung er durch Schiller erfährt und welche Funktion er in dessen Ringen um das Erziehungsprojekt erfüllt. In der

ersten Passage erklärt Buttler Gordon, dem Kommandanten von Eger, gegenüber, dass Wallenstein vom Glück verlassen ist:

BUTTTLER.

Die Menschen wußt er, gleich des Brettspiels Steinen,
Nach seinem Zweck zu setzen und zu schieben,
Nicht Anstand nahm er, andrer Ehr und Würde
Und guten Ruf zu würfeln und zu spielen.
Gerechnet hat er fort und fort und endlich
Wird doch der Kalkul irrig sein, er wird
Sein Leben selbst hineingerechnet haben,
Wie jener dort in seinem Zirkel fallen.

(T IV/8, 2855–2862)

Man muss es nun kaum mehr kommentieren, zu deutlich sind Buttlers Worte hier von der Metaphorik des Glücksspiels durchwirkt, in dessen Logik die Kontingenz der Zukunft aufscheint, die Wallenstein providentiell dadurch entkräften zu können hofft, dass er die Zukunft berechnet. Bemerkenswert ist auch noch die zweite Passage, und deren Gedankenführung überrascht schon etwas mehr, und zwar deswegen, weil sich Buttler hier von einer Grundanforderung von Schillers Ästhetik verabschiedet:

BUTTTLER.

Es ist zu spät. Nicht Mitleid darf ich fühlen,
Ich darf nur blutige Gedanken haben.
[...]
Es denkt der Mensch die freie Tat zu tun,
Umsonst! Er ist das Spielwerk nur der blinden
Gewalt, die aus der eignen Wahl ihm schnell
Die furchtbare Notwendigkeit erschafft.
Was hälfs ihm auch, wenn mir für ihn im Herzen
Was redete – Ich muß ihn dennoch töten.

(T IV/8, 2869–2881)

Es ist, als ob Buttler Wallensteins Verhängnis dadurch miterlebt, dass er sich ganz derselben Logik ausgesetzt und unterworfen sieht, der sich auch der Feldherrn beugen musste. Doch interessanterweise weiß er sich nicht nur inbegriffen in das Spiel, das Wallenstein solange noch zu beherrschen meinte. Buttler ändert die Regeln dieses Spiels, wenn er sagt, er dürfe kein Mitleid fühlen. Seine Funktion für die Konstellation der Hauptfiguren in der *Wallenstein*-Tragödie besteht darin, dass er sich dem besagten Spiel dadurch komplett entzieht, dass er in seiner Wahrnehmung der durch Wallenstein geschaffenen Tatsachen jegliches Mitgefühl mit dem Feldherrn suspendiert; und indem er das tut, zeigt er die Auswirkungen eines Handelns, welches sich rein nur noch aus politischen Gründen zu rechtfertigen bereit ist.

Am Ende der Tragödie ist Octavio darüber entsetzt, dass Wallensteins Schicksal sich so unerbittlich schnell erfüllt hat. Hätte Buttler nicht ein wenig zögerlicher agieren können?

BUTTLER (*gelassen*).

Ich hab des Kaisers Urteil nur vollstreckt.

OCTAVIO.

O Fluch der Könige, der ihren Worten

Das fürchterliche Leben gibt, dem schnell

Vergänglichen Gedanken gleich die Tat,

Die fest unwiderrufliche, ankettet!

Mußt es so rasch gehorcht sein? Konntest du

Dem Gnädigen nicht Zeit zur Gnade gönnen?

Des Menschen Engel ist die Zeit – die rasche

Vollstreckung an das Urteil anzuheften,

Ziemt nur dem unveränderlichen Gott!

(T V/11, 3790–3799)

Als hätte Octavio seinem Feldherrn, gegen den er von Beginn an intrigierte, die Treue gehalten von Anfang an, wünscht er sich von Buttler ein Verhalten, das Wallenstein in Perfektion beherrscht hatte: Ob mit dem Feldherrn auch das Vermögen zu temporisieren von der Bühne abgetreten ist?

4.4 „[V]erschwunden“ – Idylle und Moderne

Eines der Grundprobleme, das Schiller an der Figurenkonstellation um Max und Thekla sichtbar werden lässt, ist die von Max verkannte Zeitstruktur der von ihm idealisierten Idylle, wie er sie, fern der Kriegswirren, im liebevollen Zusammensein mit Thekla erlebt hat. Schiller hatte diese Dichtungsform und Empfindungsweise in *Über naive und sentimentalische Dichtung* gezeichnet: Während die Wirklichkeit in der Satire ein „Gegenstand der Abneigung“ ist, demgegenüber sich das Ideal mittels negativer Darstellung zu behaupten hat, sehen Elegie und Idylle dagegen von der Realität ab und blicken auf das Ideal als „Gegenstand der Zuneigung“⁷¹³. Die beiden letztgenannten Formen sentimentalischer Dichtung unterscheiden sich darin, dass die Elegie dem Ideal als für immer verlorenem hinterhertrauert, während es in der Idylle freudig als realisiert vorgestellt wird⁷¹⁴:

Der Begriff dieser [sentimentalischen, M. P.] Idylle ist der Begriff eines völlig aufgelösten Kampfes sowohl in dem einzelnen Menschen als in der Gesellschaft, einer freien Vereinigung der Neigungen mit dem Gesetze, einer zur höchsten sittlichen Würde hinaufgeläuterten Natur, kurz, er ist kein andrer als das Ideal der Schönheit, auf das wirkliche Leben angewendet. Ihr Charakter besteht also darin, daß *aller Gegensatz der Wirklichkeit mit dem Ideale*, der den Stoff zu der satirischen und elegischen Dichtung hergegeben hatte, vollkommen aufgehoben sei und mit demselben auch aller Streit der Empfindungen aufhöre.⁷¹⁵

Unter den Bedingungen der Moderne lässt sich mithin die Differenz zwischen der Realität und dem Ideal auch und gerade in der Idylle nicht einfach tilgen, müsste doch der Kampf als aufgelöster sichtbar werden, damit der Friede der sentimentalischen Idylle sich entfalten kann. Die Verhältnisbestimmung des Naiven und des Sentimentalischen, wie sie in Abschnitt 3.4 dieser Arbeit dargelegt worden ist, wiederholt sich

⁷¹³ Beide Zitate Schiller: *Naive und sentimentalische Dichtung*, S. 721.

⁷¹⁴ Schiller: *Naive und sentimentalische Dichtung*, S. 728.

⁷¹⁵ Schiller: *Naive und sentimentalische Dichtung*, S. 751, Hervorhebungen im Original, M. P.

nun insofern hinsichtlich der sentimentalischen Idylle, als der dort darzustellende „aufgelöste[] Kampf[]“ als solcher nur dann zur Geltung kommen kann, wenn sich der demgegenüber defizitären Gegenwart ein Zustand beifügt, der als Ideal und Korrektiv dieser Gegenwart fungieren kann, eben nur weil er sich von der besagten Gegenwart deutlich genug unterscheidet – und diese somit erst hervortreibt.

Da nun, wie Schiller es formuliert, der Weg zurück nach Arkadien versperrt ist, muss die moderne Idylle den Menschen „bis nach *Elysium*“⁷¹⁶ geleiten. Was Schiller dem modernen Idyllendichter als Forderung mit auf den Weg gibt, erinnert an die Rede an den jungen Dichter, die Schiller in seinen *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* hochpathetisch darbot; über den Dichter, der sich in der Moderne nach der Idylle sehnt, schreibt Schiller zuletzt das Folgende:

Er führe uns nicht rückwärts in unsre Kindheit, um uns mit den kostbarsten Erwerbungen des Verstandes eine Ruhe erkaufen zu lassen, die nicht länger dauern kann als der Schlaf unsrer Geisteskräfte; sondern führe uns vorwärts zu unsrer Mündigkeit, um uns die höhere Harmonie zu empfinden zu geben, die den Kämpfer belohnt, die den Überwinder beglückt. Er mache sich die Aufgabe einer Idylle, welche jene Hirtenunschuld [der Antike, M. P.] auch in Subjekten der Kultur und unter allen Bedingungen des rüstigsten feurigsten Lebens, des ausgebreitetsten Denkens, der raffiniertesten Kunst, der höchsten gesellschaftlichen Verfeinerung ausführt, welche, mit einem Wort, den Menschen, der nun einmal nicht mehr nach *Arkadien* zurückkann, bis nach *Elysium* führt.⁷¹⁷

Sucht man in der *Wallenstein*-Trilogie nach einer Figur, der die mit der sentimentalischen Idylle verknüpfte Empfindungsweise naheliegt, so wird man in Max Piccolomini fündig. Gleich bei seinem ersten Auftreten zu Beginn des zweiten Teils der Tragödie zeichnet er ein düsteres Bild des Soldatenlebens, das er gleichwohl als einziges bislang kannte; über seine Zeit mit Thekla lässt er Octavio gegenüber verlauten:

⁷¹⁶ Schiller: *Naive und sentimentalische Dichtung*, S. 750, Hervorhebung im Original, M. P.

⁷¹⁷ Schiller: *Naive und sentimentalische Dichtung*, S. 750, Hervorhebungen im Original, M. P.

MAX.

Es war die erste Muße meines Lebens.
 Sag mir, was ist der Arbeit Ziel und Preis,
 Der peinlichen, die mir die Jugend stahl,
 Das Herz mir öde ließ und unerquickt
 Den Geist, den keine Bildung noch geschmücket?
 Denn dieses Lagers lärmendes Gewühl,
 Der Pferde Wiehern, der Trompete Schmetterten,
 Des Dienstes immer gleichgestellte Uhr,
 Die Waffenübung, das Kommandowort, –
 Dem Herzen gibt es nichts, dem lechzenden.
 Die Seele fehlt dem nichtigen Geschäft –
 Es gibt ein andres Glück und andre Freuden.
 (P I/4, 521–532)

Und gegenüber dieser lärmenden Wirklichkeit hebt er einen Idealzustand hervor, wie er ihm vorschwebt, seit er fern jeden Gefechts eine Zeit des Friedens erleben durfte. Es ist keine Schäferidylle, die Max hier zeichnet. Und doch wird in Differenz zu den obigen Versen deutlich, wie sehr ihm der so lange vertraute Krieg durch die Erlebnisse der letzten Zeit zuwider geworden sein muss:

MAX.

O schöner Tag! wenn endlich der Soldat
 Ins Leben heimkehrt, in die Menschlichkeit,
 Zum frohen Zug die Fahnen sich entfalten,
 Und heimwärts schlägt der sanfte Friedensmarsch.
 Wenn alle Hüte sich und Helme schmücken
 Mit grünen Maien, dem letzten Raub der Felder!
 Der Städte Tore gehen auf, von selbst,
 Nicht die Petarde braucht sie mehr zu sprengen,
 Von Menschen sind die Wälle rings erfüllt,
 Von friedlichen, die in die Lüfte grüßen, –
 Hell klingt von allen Türmen das Geläut,
 Des blutigen Tages frohe Vesper schlagend.
 (P I/4, 534–545)

Einige Zeit später verrät der junge Piccolomini gegenüber der Gräfin Terzky, deren politischer Sachverstand den seinen weit übersteigt, wie er den Verlust der friedvollen Zeit für sich auslegt. Auffällig dabei ist, dass Max das Vergehen der Zeit schlechthin zum Movens des Unglücks erklärt; er trauert also zwar über den Verlust, sieht sich aber, wie der Verlauf der Tragödie zeigt, nicht dazu in der Lage, dem Takt des politischen Lebens jene Momente der Idylle abzugewinnen, die er doch mit Thekla tatsächlich erlebt haben will:

MAX.

Wo aber bleibt sie denn! – O! goldne Zeit
 Der Reise, wo uns jede neue Sonne
 Vereinigte, die späte Nacht nur trennte!
 Da rann kein Sand und keine Glocke schlug.
 Es schien die Zeit dem Überseligen
 In ihrem ewgen Laufe still zu stehen.
 O! der ist aus dem Himmel schon gefallen,
 Der an der Stunden Wechsel denken muß!
 Die Uhr schlägt keinem Glücklichen.
 (P III/3, 1476–1484)

Vor diesem Hintergrund lässt sich noch einmal ein neues Licht auf die gesamte Tragödie werfen. Denn indem Max im vorletzten Zitat die Pferde der Soldaten nicht unerwähnt ließ, und in beiden Zitaten auf Glück und Unglück des Lebens verwies, deutete er zugleich auf den Motivkomplex, der für die *Wallenstein*-Trilogie so entscheidend wichtig ist: das Glück der reitenden Soldaten, die sich in jenes Gefecht um das Ästhetische stürzen, von dem Schiller deutlich macht, dass es für das politische Überleben unabdingbar sein könnte. Es ist Thekla, die über dieses unbarmherzige Glücksspiel leise klagt. Auf ihr Zusammensein mit Max blickt sie versonnen zurück und sie beginnt sich bereits zu erinnern, dass der Freund nicht wiederkehren wird:

THEKLA.

Du standest an dem Eingang in die Welt,
 Die ich betrat mit klösterlichem Zagen,

Sie war von tausend Sonnen aufgehell,
 Ein guter Engel schienst du hingestellt,
 Mich aus der Kindheit fabelhaften Tagen
 Schnell auf des Lebens Gipfel hinzutragen,
 Mein erst Empfinden war des Himmels Glück,
 In dein *Herz* fiel mein erster Blick!
*(Sie sinkt hier in Nachdenken, und fährt dann
 mit Zeichen des Grauens auf)*
 – Da kommt das Schicksal – Roh und kalt
 Faßt es des Freundes zärtliche Gestalt
 Und wirft ihn unter den Hufschlag seiner Pferde –
 – Das ist das Los des Schönen auf der Erde!
 (T IV/12, 3169–3180, Hervorhebung im Original, M. P.)

Der Hufschlag der Pferde nimmt hier die Klage von Max wieder auf, dass die Uhr keinem Glücklichen schlage. Doch im Gegensatz zu Max spricht aus Theklas Worten kein Widerstand. Sie akzeptiert in einer typisch Schillerschen Sentenz, dass das Schöne vergänglich ist, und wenn man sich anschaut, wie Theklas Tragödie endet, dann ist das im Hinblick auf die bislang geschilderten männlichen Protagonisten durchaus aufschlussreich. Zwar sprechen viele Zeichen dafür, dass auch Thekla schließlich an ihrem Unglück zugrunde gehen wird. Sie fühlt sich von Maxens Geist gerufen (T IV/12, 3155), möchte „[z]ur tiefen Ruh, wie *er* sie auch gefunden“ (T IV/12, 3135, Hervorhebung im Original, M. P.), aber was am Ende ihrer Reise geschehen wird, ist nicht eindeutig abzusehen. Denn das letzte, was man über Thekla hört, stammt in der letzten Szene von der Gräfin Terzky: Thekla ist „verschwunden“ (T V/12, 3820). Tatsächlich gibt auch Theklas fluchtartiger Aufbruch dorthin, wo Max begraben liegt, keinen weiteren Aufschluss über ihren Verbleib:

NEUBRUNN.

Wo finden wir die Pferde zu der Flucht?

THEKLA.

Mein Kavalier verschafft sie. Geh und ruf ihn.

NEUBRUNN.

Wagt er das ohne Wissen seines Herrn?

THEKLA.

Er wird es tun. O geh nur! Zaudre nicht.

NEUBRUNN.

Ach! Und was wird aus Ihrer Mutter werden,

Wenn Sie verschwunden sind?

THEKLA (*sich besinnend und schmerzvoll vor sich hinschauend*).

O meine Mutter!

NEUBRUNN.

So viel schon leidet sie, die gute Mutter,

Soll sie auch dieser letzte Schlag noch treffen?

THEKLA.

Ich kanns ihr nicht ersparen! – Geh nur, geh.

NEUBRUNN.

Bedenken Sie doch ja wohl, was Sie tun.

THEKLA.

Bedacht ist schon, was zu bedenken ist.

NEUBRUNN.

Und sind wir dort, was soll mit Ihnen werden?

THEKLA.

Dort wirds ein Gott mir in die Seele geben.

NEUBRUNN.

Ihr Herz ist jetzt voll Unruh, teures Fräulein,

Das ist der Weg nicht, der zur Ruhe führt.

THEKLA.

Zur tiefen Ruh, wie *er* sie auch gefunden.

– O eile! geh! Mach keine Worte mehr!

Es zieht mich fort, ich weiß nicht, wie ichs nenne,

Unwiderstehlich fort zu seinem Grabe!

Dort wird mir leichter werden, augenblicklich!

Das herzerstickende Band des Schmerzens wird

Sich lösen – Meine Tränen werden fließen.

(T IV/11, 3120–3141, Hervorhebung im Original, M.P.)

Die Verbindung des „Hufschlag[s]“ (T IV/12, 3179), unter dem das Schöne zugrunde geht⁷¹⁸, mit dem Lauf der Zeit weist – zu guter Letzt? – auch auf ein Moment der Freiheit. Denn wie erinnerlich ist es gerade dies, wofür auf dem Rücken der Pferde gekämpft wird. Thekla ist überzeugt, dass „ein Gott“ ihr „in die Seele geben“ (T IV/11, 3132) wird, was an Maxens Grabe noch werden soll. Bezieht man dieses Gottvertrauen auf Octavios Vorwurf an Buttler, mit dem der vorige Abschnitt endete, so wird letztlich deutlich, dass Thekla sich für das Menschsein entscheidet: Denn Buttler gegenüber macht Octavio geltend, dass die Zeit „[d]es Menschen Engel“ sei, nur Gott gezieme es, sofort zu vollstrecken, was durch das Urteil vorgeschrieben sei (s. T V/11, 3797ff.). Ob Theklas Urteil überhaupt schon gesprochen ist, bleibt fraglich, und ebenso, was ihr Menschsein am Ende bedeutet.

718 Siehe dazu auch Schmidt: *Denker ohne Gott und Vater*, S. 122–142.

5 Literaturverzeichnis

5.1 Primärliteratur

- Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*. Frankfurt a. M.: Fischer 2007.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: „Über Wallenstein (um 1800)“, in: Fritz Heuer, Werner Keller (Hgg.): *Schillers Wallenstein*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977, S. 15–16.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: „Reflektierende Urteilskraft“, in: Jens Kulenkampff (Hg.): *Materialien zu Kants „Kritik der Urteilskraft“*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 212–217.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: „Vorlesungen über die Ästhetik“, in: Jens Kulenkampff (Hg.): *Materialien zu Kants „Kritik der Urteilskraft“*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 218–228.
- Edmund Husserl: *Die phänomenologische Methode. Ausgewählte Texte I*. Hg. von Klaus Held. Durchgesehene und bibliographisch ergänzte Auflage. Stuttgart: Reclam 1998.
- Edmund Husserl. *Phänomenologie der Lebenswelt. Ausgewählte Texte II*. Hg. von Klaus Held. Bibliographisch revidierte Ausgabe. Stuttgart: Reclam 2002.
- Kant, Immanuel: *Werkausgabe*. Hg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.
- Rousseau, Jean-Jacques: „Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen“, in: ders.: *Schriften*. Band 1. Hg. von Henning Ritter. München, Wien: Hanser 1978, S. 165–302.
- Schiller, Friedrich: *Sämtliche Werke in fünf Bänden*. Auf der Grundlage der Textedition von Herbert G. Göpfert hg. von Peter-André Alt, Albert Meier und Wolfgang Riedel. München: dtv 2004.
- Schiller, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Hg., komment. und mit einem Nachwort von Klaus Berghahn. Stuttgart: Reclam 2000.
- Schiller, Friedrich: *Wallenstein. Text und Kommentar*. Hg. von Frithjof Stock. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 2005.

Friedrich Schiller. Johann Wolfgang von Goethe. Der Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe. Band 1: *Text*. Hg. und komment. von Norbert Oellers unter Mitarbeit von Georg Kurscheidt. Stuttgart: Reclam 2009.

Schillers Werke. Nationalausgabe. Im Auftrag des Goethe- und Schiller-Archivs, des Schiller-Nationalmuseums und der Deutschen Akademie hg. von Julius Petersen und Gerhard Fricke [1948ff.: Im Auftrag des Goethe- und Schiller-Archivs und des Schiller-Nationalmuseums hg. von Julius Petersen† und Hermann Schneider; 1961ff.: Begründet von Julius Petersen†. Hg. im Auftrag der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv) und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach von Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese; 1979ff. Hg. von Norbert Oellers und Siegfried Seidel†; seit 1992: Hg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums Marbach von Norbert Oellers; Redaktor Horst Nahler; seit 2000: Georg Kurscheidt.] Weimar: Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger Weimar 1943ff.

5.2 Forschungsliteratur

Acosta, Emiliano: *Schiller versus Fichte. Schillers Begriff der Person in der Zeit und Fichtes Kategorie der Wechselbestimmung im Widerstreit.* Amsterdam, New York: Rodopi 2011.

Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente.* Frankfurt a.M.: Fischer 1969.

Alt, Peter-André: *Schiller. Leben – Werk – Zeit. Eine Biographie.* Erster Band. 2., durchgesehene Auflage. München: Beck 2004.

Alt, Peter-André: *Schiller. Leben – Werk – Zeit. Eine Biographie.* Zweiter Band. 2., durchgesehene Auflage. München: Beck 2004.

Alt, Peter-André; Lepper, Marcel; Raulff, Ulrich (Hgg.): *Schiller, der Spieler.* Göttingen: Wallstein 2013.

Baecker, Dirk: *Kommunikation.* Stuttgart: Reclam 2005 (= Grundwissen Philosophie).

Baecker, Dirk: *Form und Formen der Kommunikation.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007.

- Barone, Paul: *Schiller und die Tradition des Erhabenen*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2004.
- Belemann-Smit, Anja Christine: *Wenn schöne Wollust dich erfüllt...: Geschlechtsspezifische Aspekte in der Anti-Onanie-Debatte des 18. Jahrhunderts*. Bern, Berlin, Brüssel u. a.: Peter Lang 2003.
- Berief, Renate: *Selbstentfremdung als Problem bei Rousseau und Schiller*. Idstein: Schulz-Kirchner 1991 (= Wissenschaftliche Schriften: Reihe 11, Beiträge zur Philosophie 102).
- Bernet, Rudolf: „Derrida – Husserl – Freud. Die Spur der Übertragung“, in: Hans-Dieter Gondek, Bernhard Waldenfels (Hgg.): *Einsätze des Denkens. Zur Philosophie von Jacques Derrida*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 99–123.
- Bertram, Georg W.: *Hermeneutik und Dekonstruktion. Konturen einer Auseinandersetzung der Gegenwartsphilosophie*. München: Fink 2002.
- Binczek, Natalie: *Im Medium der Schrift. Zum dekonstruktiven Anteil in der Systemtheorie Niklas Luhmanns*. München: Fink 2000.
- Binczek, Natalie: „Medien- und Kommunikationstheorie. b) Natalie Binczek: Neuere deutsche Literatur“, in: Claudia Benthien, Hans Rudolf Velten (Hgg.): *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002, S. 152–174.
- Binder, Wolfgang: „Die Begriffe ‚naiv‘ und ‚sentimentalisch‘ und Schillers Drama“, in: *JbDSG* 4 (1960), S. 140–157.
- Birgfeld, Johannes; Conter, Claude D.: *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009.
- Bohrer, Karl Heinz (Hg.): *Ästhetik und Rhetorik. Lektüren zu Paul de Man*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.
- Bollenbeck, Georg: *Eine Geschichte der Kulturkritik. Von Rousseau bis Günther Anders*. München: Beck 2007.
- Bollenbeck, Georg; Ehrlich, Lothar (Hgg.): *Friedrich Schiller. Der unterschätzte Theoretiker*. Köln: Böhlau 2007.
- Borchmeyer, Dieter: *Macht und Melancholie. Schillers Wallenstein*. Frankfurt a. M.: Athenäum 1988. Überarbeitete Neuauflage: Neckargemünd, Wien: Edition Mnemosyne 2003.

- Breuer, Ingo: „Wie sein Bild in mir gelebt, / So steht er blühend jetzt vor meinen Augen“? Bildkontrolle als Gedächtnissteuerung in Schillers Geschichtsdrama *Wallenstein*“, in: Michael Hofmann, Jörn Rüsen, Mirjam Springer (Hgg.): *Schiller und die Geschichte*. München: Fink 2006, S. 209–225.
- Brinkmann, Richard: „Romantische Dichtungstheorie in Friedrich Schlegels Frühschriften und Schillers Begriffe des Naiven und Sentimentalischen. Vorzeichen einer Emanzipation des Historischen“, in: *DVjs* 32 (1958), S. 344–371.
- Brumlik, Micha: *Gemeinsinn und Urteilskraft*. Frankfurt a. M. 1977.
- Bunke, Simon; Mihaylova, Katerina; Roselli, Antonio (Hgg.): *Rousseaus Welten*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014.
- Burtscher, Cordula; Hien, Markus (Hgg.): *Schiller im philosophischen Kontext*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010.
- Böhler, Michael J.: „Die Bedeutung Schillers für Hegels Ästhetik“, in: *Publications of the Modern Language Association of America (PMLA)* 87 (1972), 182–191.
- Bürger, Jan (Hg.): *Friedrich Schiller. Dichter, Denker, Vor- und Gegenbild*. Göttingen: Wallstein 2007.
- Caputo, John D.: „The Economy of Signs in Husserl and Derrida: From Uselessness to Full Employment“, in: John Sallis (Hg.): *Deconstruction and Philosophy. The Texts of Jacques Derrida*. Chicago, London: The University of Chicago Press 1987, S. 99–113.
- Chang, Brian G.: *Deconstructing Communication. Representation, Subject, and Economies of Exchange*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press 1996.
- Ciaramelli, Fabio: „Jacques Derrida und das Supplement des Ursprungs“, in: Hans-Dieter Gondek, Bernhard Waldenfels (Hgg.): *Einsätze des Denkens. Zur Philosophie von Jacques Derrida*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 124–152.
- Culler, Jonathan: *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*. Aus dem Amerikanischen von Manfred Momberger. Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999.

- Dainat, Holger: „Wo spielen die Musen? Medientheoretische Überlegungen zu Schillers ästhetischer Theorie“, in: Georg Bollenbeck, Lothar Ehrlich (Hgg.): *Friedrich Schiller. Der unterschätzte Theoretiker*. Köln: Böhlau 2007, S. 177–190.
- Dastur, Françoise: „Für eine ‚privative‘ Zoologie oder Wie nicht sprechen vom Tier“, in: Hans-Dieter Gondek, Bernhard Waldenfels (Hgg.): *Einsätze des Denkens. Zur Philosophie von Jacques Derrida*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 153–182.
- Dauss, Markus; Haekel, Ralf (Hgg.): *Leib/Seele. Geist/Buchstabe. Dualismen in der Ästhetik und den Künsten um 1800 und 1900*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009.
- de Boer, Karin: „Zur Dekonstruktion des Hegelschen Zweckbegriffs“, in: Andrea Kern, Christoph Menke (Hgg.): *Philosophie der Dekonstruktion. Zum Verhältnis von Normativität und Praxis*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 80–102.
- de Man, Paul: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Aus dem Amerik. von Jürgen Blasius. Hg. von Christoph Menke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.
- de Man, Paul: „Die Rhetorik der Blindheit: Jacques Derridas Rousseauinterpretation“, in: ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Aus dem Amerik. von Jürgen Blasius. Hg. von Christoph Menke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 185–230.
- de Man, Paul: „Kant and Schiller“, in: ders.: *Aesthetic Ideology*. Hg. von Andrzej Warminski. Minneapolis, London: University of Minnesota Press 1997, S. 129–162.
- Jacques Derrida. Ein Porträt von Geoffrey Bennington und Jacques Derrida*. Aus dem Frz. von Stefan Lorenzer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001.
- Derrida, Jacques: *Die différance. Ausgewählte Texte*. Hg. von Peter Engelmann. Stuttgart: Reclam 2004.
- Derrida, Jacques: *Positionen. Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*. Hg. von Peter Engelmann. Aus dem Frz. von Dorothea Schmidt unter Mitarbeit von Astrid Wintersberger. Wien: Passagen 1986.

- Derrida, Jacques: „Implikationen. Gespräch mit Henri Ronse“, in: ders.: *Positionen. Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*. Hg. von Peter Engelmann. Aus dem Frz. von Dorothea Schmidt unter Mitarbeit von Astrid Wintersberger. Wien: Passagen 1986, S. 33–51.
- Derrida, Jacques: „Positionen. Gespräch mit Jean-Louis Houdebine und Guy Scarpetta“, in: ders.: *Positionen. Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*. Hg. von Peter Engelmann. Aus dem Frz. von Dorothea Schmidt unter Mitarbeit von Astrid Wintersberger. Wien: Passagen 1986, S. 83–184.
- Derrida, Jacques; Engelmann, Peter: „Positionen, 14 Jahre später“, aus dem Frz. von Mathilde Fischer, in: Jacques Derrida: *Positionen. Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*. Hg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen 1986, S. 9–30.
- Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Aus dem Frz. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983.
- Derrida, Jacques: *Die Stimme und das Phänomen. Einführung in das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Husserls*. Aus dem Frz. von Hans-Dieter Gondek. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.
- Derrida, Jacques: *Die Schrift und die Differenz*. Übersetzt von Rodolphe Gasché. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976.
- Derrida, Jacques: „Cogito und Geschichte des Wahnsinns“, übers. von Ulrich Köppen, in: ders.: *Die Schrift und die Differenz*. Übersetzt von Rodolphe Gasché. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, S. 53–101.
- Derrida, Jacques: „Genesis und Struktur‘ und die Phänomenologie“, in: ders.: *Die Schrift und die Differenz*. Übersetzt von Rodolphe Gasché. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, S. 236–258.
- Derrida, Jacques: „Die soufflierte Rede“, in: ders.: *Die Schrift und die Differenz*. Übersetzt von Rodolphe Gasché. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, S. 259–301.
- Derrida, Jacques: „Freud und der Schauplatz der Schrift“, in: ders.: *Die Schrift und die Differenz*. Übersetzt von Rodolphe Gasché. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, S. 302–350.

- Derrida, Jacques: „Von der beschränkten zur allgemeinen Ökonomie. Ein rückhaltloser Hegelianismus“, in: ders.: *Die Schrift und die Differenz*. Übersetzt von Rodolphe Gasché. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, S. 380–421.
- Derrida, Jacques: „Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen“, in: ders.: *Die Schrift und die Differenz*. Übersetzt von Rodolphe Gasché. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, S. 422–442.
- Derrida, Jacques: „Der Facteur der Wahrheit“, in: ders.: *Die Postkarte von Sokrates bis an Freud und jenseits. 2. Lieferung*. Autorisierte Übersetzung von Hans-Joachim Metzger. Berlin: Brinkmann & Bose 1987, S. 184–281.
- Derrida, Jacques: „Dissemination“, in: ders.: *Dissemination*. Aus dem Frz. von Hans-Dieter Gondek. Hg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen 1995, S. 323–414.
- Derrida, Jacques: *Randgänge der Philosophie*. Hg. von Peter Engelmann. Aus dem Frz. von Gerhard Ahrens, Henriette Beese, Mathilde Fischer u. a. 2., überarbeitete Auflage. Wien: Passagen 1999.
- Derrida, Jacques: „Ousia und Gramme. Notiz über eine Fußnote in *Sein und Zeit*“, in: Jacques Derrida: *Randgänge der Philosophie*. Hg. von Peter Engelmann. 2., überarbeitete Auflage. Wien: Passagen 1999, S. 57–92.
- Derrida, Jacques: „Der Schacht und die Pyramide“, in: ders.: *Randgänge der Philosophie*. Hg. von Peter Engelmann. 2., überarbeitete Auflage. Wien: Passagen 1999, S. 93–132.
- Derrida, Jacques: *Limited Inc*. Hg. von Peter Engelmann. Aus dem Frz. von Werner Rappl unter Mitarbeit von Dagmar Travner. Wien: Passagen 2001.
- Derrida, Jacques: „Signatur Ereignis Kontext“, in: ders.: *Limited Inc*. Hg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen 2001, S. 15–45.
- Derrida, Jacques: *Leben ist Überleben*. Hg. von Peter Engelmann. Aus dem Frz. von Markus Sedlaczek. Wien: Passagen 2005.
- Derrida, Jacques: *Psyche. Erfindung des Anderen*. Aus dem Frz. von Markus Sedlaczek. Hg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen 2011.

- Derrida, Jacques: *Die Phänomenologie und die Schließung der Metaphysik. Eine Einführung in Husserls Denken. Mit einer Auswahl aus seinen Schriften*. Hg. von Marcus Coelen. Aus dem Frz. von Johannes Kleinbeck. Zürich: diaphanes 2011.
- Derrida, Jacques: *Vergessen wir nicht – die Psychoanalyse!* Hg., übers. und mit einem Nachwort von Hans-Dieter Gondek. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998.
- Derrida, Jacques: „Gerecht sein gegenüber Freud“. Die Geschichte des Wahnsinns im Zeitalter der Psychoanalyse“, in: ders.: *Vergessen wir nicht – die Psychoanalyse!* Hg. von Hans-Dieter Gondek. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 59–127.
- Derrida, Jacques; Gadamer, Hans-Georg: *Der ununterbrochene Dialog*. Hg. von Martin Gessmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.
- Doyon, Maxime: *Der transzendente Anspruch der Dekonstruktion. Zur Erneuerung des Begriffs ‚transzendental‘ bei Derrida*. Würzburg: Ergon 2010 (= Studien zur Phänomenologie und praktischen Philosophie 20).
- Dreisholtkamp, Uwe: *Jacques Derrida*. München: Beck 1999.
- Düsing, Klaus: „Ethische und ästhetische Freiheit bei Kant und Schiller“, in: Regine Romberg (Hg.): *Friedrich Schiller zum 250. Geburtstag. Philosophie, Literatur, Medizin und Politik*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 73–89.
- Düsing, Wolfgang: „Von der Religionskritik zur Kunstreligion. Eine Entwicklungslinie in Schillers Werk“, in: Regine Romberg (Hg.): *Friedrich Schiller zum 250. Geburtstag. Philosophie, Literatur, Medizin und Politik*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 175–194.
- Düttmann, Alexander García: „Dichtung und Wahrheit der Dekonstruktion“, in: Andrea Kern, Christoph Menke (Hgg.): *Philosophie der Dekonstruktion. Zum Verhältnis von Normativität und Praxis*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 72–79.
- Eagleton, Terry: *Einführung in die Literaturtheorie*. 4., erweiterte und aktualisierte Auflage. Aus dem Engl. von Elfi Böttinger und Elke Hentschel. Stuttgart, Weimar: Metzler 1997.
- Engell, Lorenz; Siegert, Bernhard, Vogl, Josef (Hgg.): *Kulturgeschichte als Mediengeschichte (oder vice versa?)*. Weimar: Universitätsverlag 2006 (= Archiv für Mediengeschichte).

- Engelmann, Peter (Hg.): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam 1990.
- Engelmann, Peter: „Einführung. Postmoderne und Dekonstruktion. Zwei Stichwörter zur zeitgenössischen Philosophie“, in: ders. (Hg.): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam 1990, S. 5–32.
- Englert, Klaus: *Jacques Derrida*. Paderborn: Fink 2009.
- Feger, Hans: *Die Macht der Einbildungskraft in der Ästhetik Kants und Schillers*. Heidelberg: Winter 1995.
- Feger, Hans (Hg.): *Friedrich Schiller. Die Realität des Idealisten*. Heidelberg: Winter 2006.
- Feger, Hans; Brittnacher, Hans Richard (Hgg.): *Die Realität der Idealisten. Friedrich Schiller – Wilhelm von Humboldt – Alexander von Humboldt*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2008.
- Frank, Manfred: „Eine fundamental-semiologische Herausforderung der abendländischen Wissenschaft“, in: *Philosophische Rundschau* 23 (1976), S. 1–16.
- Frömmer, Judith: „Derrida liest Rousseau, de Man liest Derrida, Derrida liest de Man, de Man liest Rousseau...“, in: Ralf Klausnitzer, Carlos Spoerhase (Hgg.): *Kontroversen in der Literaturtheorie / Literaturtheorie in der Kontroverse*. Bern, Berlin, Brüssel u. a.: Peter Lang 2007, S. 341–351.
- Fuchs, Peter: *Moderne Kommunikation. Zur Theorie des operativen Displacements*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.
- Fuchs, Peter: *Die Umschrift. Zwei kommunikationstheoretische Studien: „japanische Kommunikation“ und „Autismus“*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995.
- Fulda, Daniel; Valk, Thorsten (Hgg.): *Die Tragödie der Moderne. Gattungsgeschichte – Kulturtheorie – Epochendiagnose*. Berlin, New York: De Gruyter 2010 (= Klassik und Moderne. Schriftenreihe der Klassik Stiftung Weimar 2).
- Fulda, Daniel: „Komödiant vs. Kartenspieler? Differenz und Zusammenwirken von ästhetischem und strategischem Spiel bei Schiller“, in: Peter-André Alt, Marcel Lepper, Ulrich Raulff (Hgg.): *Schiller, der Spieler*. Göttingen: Wallstein 2013, S. 19–44.

- Gander, Hans-Helmuth (Hg.): *Husserl-Lexikon*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2009.
- Gasché, Rodolphe: *The tain of the mirror. Derrida and the Philosophy of Reflection*. Cambridge / MA: Harvard University Press 1986.
- Glück, Alfons: *Schillers Wallenstein*. München: Fink 1976.
- Gondek, Hans-Dieter; Waldenfels, Bernhard (Hgg.): *Einsätze des Denkens. Zur Philosophie von Jacques Derrida*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.
- Gondek, Hans-Dieter: „La séance continue‘. Jacques Derrida und die Psychoanalyse“, in: Jacques Derrida: *Vergessen wir nicht – die Psychoanalyse!* Hg. von Hans-Dieter Gondek. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 179–232.
- Gondek, Hans-Dieter; Tengelyi, László: *Neue Phänomenologie in Frankreich*. Berlin: Suhrkamp 2011.
- Göttert, Karl-Heinz: *Kommunikationsideale. Untersuchungen zur europäischen Konversationstheorie*. München: Iudicium-Verlag 1988.
- Greiner, Bernhard: „Verschiebung und Spiel: Spielräume Schillers“, in: Peter-André Alt, Marcel Lepper, Ulrich Raulff (Hgg.): *Schiller, der Spieler*. Göttingen: Wallstein 2013, S. 215–229.
- Grizelj, Mario: „Konnte Hegel tanzen?“. (Rezension über: Jacques Derrida: *Glas*. Aus dem Frz. von Hans-Dieter Gondek und Markus Sedlaczek. München: Fink 2006.), in: *IASLonline* [06.10.2007] URL: http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=2575, Datum des Zugriffs: 5.10.2017.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: „Déconstruction Deconstructed. Transformationen französischer Logozentrismus-Kritik in der amerikanischen Literaturtheorie“, in: *Philosophische Rundschau* 33 (1986), S. 1–35.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*. München: Hanser 2011.
- Guthke, Karl S.: „Wallenstein. Ein Spiel vom Spiel – und vom Nichtspieler“, in: ders.: *Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis*. Tübingen, Basel: Francke 1994, S. 165–206.
- Habermas, Jürgen: *Theorie des kommunikativen Handelns*. Band 1: *Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung*. 4., durchgesehene Auflage. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988.

- Habermas, Jürgen: *Nachmetaphysisches Denken. Philosophische Aufsätze*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992.
- Habermas, Jürgen: „Die Einheit der Vernunft in der Vielfalt ihrer Stimmen“, in: ders.: *Nachmetaphysisches Denken. Philosophische Aufsätze*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992, S. 153–186.
- Hamburger, Käte: „Schillers Fragment ‚Der Menschenfeind‘ und die Idee der Kalokagathie“, in: *DVjs* 30.4 (1956), S. 367–400.
- Hamburger, Käte: *Das Mitleid*. Stuttgart: Klett-Cotta 1985.
- Held, Klaus: „Einleitung“, in: *Edmund Husserl: Die phänomenologische Methode. Ausgewählte Texte I*. Hg. von Klaus Held. Durchgesehene und bibliographisch ergänzte Auflage. Stuttgart: Reclam 1998, S. 5–51.
- Held, Klaus: „Einleitung“, in: *Edmund Husserl. Phänomenologie der Lebenswelt. Ausgewählte Texte II*. Hg. von Klaus Held. Bibliographisch revidierte Ausgabe. Stuttgart: Reclam 2002, S. 5–53.
- Hesse, Volker: „Friedrich Schiller – Arzt und Dichter – Schöpferkraft trotz Krankheit“, in: Regine Romberg (Hg.): *Friedrich Schiller zum 250. Geburtstag. Philosophie, Literatur, Medizin und Politik*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 91–129.
- Heuer, Fritz; Keller, Werner (Hgg.): *Schillers Wallenstein*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977.
- Hinderer, Walter (Hg.): *Schillers Dramen*. Stuttgart: Reclam 1992.
- Hinderer, Walter: „Wallenstein“, in: ders. (Hg.): *Schillers Dramen*. Stuttgart: Reclam 1992, S. 202–279.
- Hofmann, Michael: „Die unaufhebbare Ambivalenz historischer Praxis und die Poetik des Erhabenen in Friedrich Schillers Wallenstein-Trilogie“. In: *JbDSG* 43 (1999), S. 241–265.
- Hofmann, Michael: *Schiller. Epoche – Werke – Wirkung*. München: Beck 2003.
- Hofmann, Michael; Rösen, Jörn; Springer, Mirjam (Hgg.): *Schiller und die Geschichte*. München: Fink 2006.
- Hofmann, Michael: „Schillers Reaktion auf die Französische Revolution und die Geschichtsauffassung des Spätwerks“, in: Michael Hofmann, Jörn Rösen, Mirjam Springer (Hgg.): *Schiller und die Geschichte*. München: Fink 2006, S. 180–194.

- Hofmann, Michael: „Arkadien oder Elysium? Kulturkritik und ästhetische Erziehung in der Rousseau-Rezeption Friedrich Schillers“, in: Simon Bunke, Katerina Mihaylova, Antonio Roselli (Hgg.): *Rousseaus Welten*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 265–278.
- Homann, Renate: *Selbstreflexion der Literatur. Studien zu Dramen von G. E. Lessing und H. von Kleist*. München: Fink 1986.
- Honold, Alexander: „Geschichtsmechanik oder Improvisationskunst? Das Spiel im *Wallenstein*“, in: Peter-André Alt, Marcel Lepper, Ulrich Raulff (Hgg.): *Schiller, der Spieler*. Göttingen: Wallstein 2013, S. 66–88.
- Höfliger, Jean-Claude: *Jacques Derridas Husserl-Lektüren*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995.
- Jacob, Joachim: *Die Schönheit der Literatur. Zur Geschichte eines Problems von Gorgias bis Max Bense*. Tübingen: Niemeyer 2007.
- Jahraus, Oliver; Marius, Benjamin: *Systemtheorie und Dekonstruktion. Die Supertheorien Niklas Luhmanns und Jacques Derridas im Vergleich*. Siegen 1997 (= LUMIS-Schrift 48).
- Jahraus, Oliver: *Literatur als Medium. Sinnkonstitution und Subjekt-erfahrung zwischen Bewußtsein und Kommunikation*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2003.
- Jahraus, Oliver: *Theorieschleife. Systemtheorie, Dekonstruktion, Medientheorie*. Wien: Passagen 2001.
- Jahraus, Oliver: „Ästhetischer Fundamentalismus. Christian Krachts radikale Erzählexperimente“, in: Johannes Birgfeld, Claude D. Conter: *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 13–23.
- Jahraus, Oliver: „Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände (1794)“, in: Matthias Luserke-Jaqui (Hg.): *Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S. 406–409.
- Janke, Wolfgang: „Die Zeit in der Zeit aufheben. Der transzendente Weg in Schillers Philosophie der Schönheit“, in: *Kant-Studien* 58.4 (1967), S. 433–457.
- Janz, Rolf-Peter: „Schillers politisches Theater: *Don Karlos* und *Wallenstein*“, in: Hans Feger (Hg.): *Friedrich Schiller. Die Realität des Idealisten*. Heidelberg: Winter 2006, S. 287–304.

- Jäger, Ludwig: „Strukturelle Parasitierung. Anmerkungen zur Autoreflexivität und Iterabilität der sprachlichen Zeichenverwendung, in: Roger Lüdeke, Inka Mülder-Bach (Hgg.): *Wiederholen. Literarische Funktionen und Verfahren*. Göttingen: Wallstein 2006, S. 9–40.
- Kaehler, Klaus Erich: „Schiller und Hegel: Die Dialektik des Subjekts?“, in: Regine Romberg (Hg.): *Friedrich Schiller zum 250. Geburtstag. Philosophie, Literatur, Medizin und Politik*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 195–215.
- Kaiser, Gerhard: „Das Finstere in klassischen Zeiten. Vom literaturwissenschaftlichen Umgang mit Schillers theoretischen Schriften zwischen 1933 und 1945“, in: Georg Bollenbeck, Lothar Ehrlich (Hgg.): *Friedrich Schiller. Der unterschätzte Theoretiker*. Köln: Böhlau 2007, S. 215–236.
- Kambouchner, Denis: „Hegel unter Dekonstruktion“, in: Ulrich Johannes Schneider (Hg.): *Der französische Hegel*. Berlin: Akademie Verlag 2007, S. 143–153.
- Kern, Andrea; Menke, Christoph (Hgg.): *Philosophie der Dekonstruktion. Zum Verhältnis von Normativität und Praxis*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.
- Kimmerle, Heinz: *Jacques Derrida zur Einführung*. 6., ergänzte Auflage. Hamburg: Junius 2004.
- Kittsteiner, Heinz Dieter: „Von der Geschichtsphilosophie zur Ästhetik. Von der Ästhetik zur Geschichtsphilosophie“, in: Georg Bollenbeck, Lothar Ehrlich (Hgg.): *Friedrich Schiller. Der unterschätzte Theoretiker*. Köln: Böhlau 2007, S. 39–58.
- Klausnitzer, Ralf; Spoerhase, Carlos (Hgg.): *Kontroversen in der Literaturtheorie / Literaturtheorie in der Kontroverse*. Bern, Berlin, Brüssel u. a.: Peter Lang 2007 (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge 19).
- Knoblauch, Hubert: „Zwischen Einsamkeit und Wechselrede. Zur Kommunikation und ihrer Konstitution bei Edmund Husserl“, in: *Husserl-Studies* 2 (1985), S. 33–52.
- Knobloch, Hans-Jörg; Koopmann, Helmut (Hgg.): *Schiller heute*. Tübingen: Stauffenburg 1996 (= Stauffenburg Colloquium 40).
- Knudsen, Sven-Eric: *Luhmann und Husserl. Systemtheorie im Verhältnis zur Phänomenologie*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.

- Koopmann, Helmut: *Freiheitssonne und Revolutionsgewitter. Reflexe der Französischen Revolution im literarischen Deutschland zwischen 1789 und 1840*. Tübingen: Niemeyer 1989.
- Koopmann, Helmut: „Die Tragödie der verhinderten Selbstbestimmung. Schillers Aufklärungsdenken, die Französische Revolution und Wallenstein als politische Antwort“, in: ders.: *Freiheitssonne und Revolutionsgewitter. Reflexe der Französischen Revolution im literarischen Deutschland zwischen 1789 und 1840*. Tübingen: Niemeyer 1989, S. 13–58.
- Koopmann, Helmut: „Schiller und das Ende der aufgeklärten Geschichtsphilosophie“, in: Hans-Jörg Knobloch, Helmut Koopmann (Hgg.): *Schiller heute*. Tübingen: Stauffenburg 1996, S. 11–25.
- Koopmann, Helmut (Hg.): *Schiller-Handbuch*. 2., durchgesehene und aktualisierte Auflage. Stuttgart: Kröner 2011.
- Koopmann, Helmut: „Kleinere Schriften nach der Begegnung mit Kant“, in: ders. (Hg.): *Schiller-Handbuch*. 2., durchgesehene und aktualisierte Auflage. Stuttgart: Kröner 2011, S. 611–624.
- Koopmann, Helmut.: „Über naive und sentimentalische Dichtung“, in: ders. (Hg.): *Schiller-Handbuch*. 2., durchgesehene und aktualisierte Auflage. Stuttgart: Kröner 2011, S. 667–679.
- Koschorke, Albrecht: „Platon / Schrift / Derrida“, in: Gerhard Neumann (Hg.): *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*. DFG-Symposium 1995. Stuttgart, Weimar: Metzler 1997, S. 40–58.
- Krämer, Sibylle: „Ist Schillers Spielkonzept unzeitgemäß? Zum Zusammenhang von Spiel und Differenz in den Briefen ‚Über die ästhetische Erziehung des Menschen‘“, in: Jan Bürger (Hg.): *Friedrich Schiller. Dichter, Denker, Vor- und Gegenbild*. Göttingen: Wallstein 2007, S. 158–171.
- Kulenkampff, Jens (Hg.): *Materialien zu Kants „Kritik der Urteilskraft“*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.
- Librett, Jeffrey S.: „Vom Spiegelbild zur Unterschrift: Paul de Mans Ideologiebegriff und Schillers Dramen“, in: Karl Heinz Bohrer (Hg.): *Ästhetik und Rhetorik. Lektüren zu Paul de Man*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 206–252.

- Luserke-Jaqui, Matthias (Hg.): *Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005.
- Lüdeke, Roger; Mülder-Bach, Inka (Hgg.): *Wiederholen. Literarische Funktionen und Verfahren*. Göttingen: Wallstein 2006 (= Münchener Universitätsschriften. Münchener Komparatistische Studien 7).
- Lüdemann, Susanne: *Mythos und Selbstdarstellung. Zur Poetik der Psychoanalyse*. Freiburg i. Br.: Rombach 1994.
- Lüdemann, Susanne: *Jacques Derrida zur Einführung*. Hamburg: Junius 2011.
- Lütkehaus, Ludger (Hg.): *„O Wollust, o Hölle“. Die Onanie – Stationen einer Inquisition*. Gießen: Psychosozial-Verlag 2003.
- Majetschak, Stefan: „Radikalisierte Hermeneutik. Zu einigen Motiven der semiologischen Metaphysikkritik bei Jacques Derrida“, in: *Philosophisches Jahrbuch* 100 (1993), S. 155–171.
- Malabou, Catherine: „Dialektik und Dekonstruktion: ein neues ‚Moment‘“, in: Ulrich Johannes Schneider (Hg.): *Der französische Hegel*. Berlin: Akademie Verlag 2007, S. 155–162.
- Marquardt, Hans-Jochen: „Ästhetik der Emanzipation – Emanzipation der Ästhetik? Zu Schillers Konzept des literarischen Publikums“, in: Hans-Jörg Knobloch, Helmut Koopmann (Hgg.): *Schiller heute*. Tübingen: Stauffenburg 1996, S. 45–58.
- Mayer, Mathias: *Die Kunst der Abdankung. Neun Kapitel über die Macht der Ohnmacht*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001.
- Meier, Lars: „Kantische Grundsätze? Schillers Selbstinszenierung als Kant-Nachfolger in seinen Briefen ‚Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen‘“, in: Cordula Burtscher, Markus Hien (Hgg.): *Schiller im philosophischen Kontext*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 50–63.
- Mein, Georg: *Die Konzeption des Schönen. Der ästhetische Diskurs zwischen Aufklärung und Romantik: Kant – Moritz – Hölderlin – Schiller*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2000.
- Menke, Bettine: *Prosopopöia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*. München: Fink 2000.
- Menke, Christoph: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.

- Menke, Christoph: *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005.
- Mersch, Dieter (Hg.): *Zeichen über Zeichen. Texte zur Semiotik von Peirce bis Eco und Derrida*. München: dtv 1998.
- Mersch, Dieter: „Einleitung“, in: ders. (Hg.): *Zeichen über Zeichen. Texte zur Semiotik von Peirce bis Eco und Derrida*. München: dtv 1998, S. 9–36.
- Mortimer, Geoff: *Wallenstein. Rätselhaftes Genie des Dreißigjährigen Krieges*. Aus dem Englischen von Geoff Mortimer und Claus Cartellieri. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2012.
- Muehleck-Müller, Cathleen: *Schönheit und Freiheit. Die Vollendung der Moderne in der Kunst. Schiller – Kant*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1989.
- Nassehi, Armin: *Der soziologische Diskurs der Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009.
- Nethersole, Reingard: „... die Triebe zu leben, zu schaffen, zu spielen“: Schillers Spieltriebkonzeption aus gegenwärtiger Sicht“, in: Hans-Jörg Knobloch, Helmut Koopmann (Hgg.): *Schiller heute*. Tübingen: Stauffenburg 1996, S. 167–188.
- Neumann, Gerhard (Hg.): *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*. DFG-Symposium 1995. Stuttgart, Weimar: Metzler 1997.
- Oellers, Norbert: „Wallenstein (1800)“, in: Matthias Luserke-Jaqui (Hg.): *Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S. 113–153.
- Oschmann, Dirk: *Bewegliche Dichtung. Sprachtheorie und Poetik bei Lessing, Schiller und Kleist*. München, Paderborn: Fink 2007.
- Plumpe, Gerhard: *Ästhetische Kommunikation der Moderne*. Band 1: *Von Kant bis Hegel*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1993.
- Preis, Michael: „Eine Tragödie des Gemeinsinns. Dekonstruktionen des Spiels und der Person in der *Wallenstein*-Trilogie“, in: Cordula Burtcher, Markus Hien (Hgg.): *Schiller im philosophischen Kontext*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 134–148.
- Profitlich, Ulrich: „Komödie oder Idylle? Schillers Suche nach dem ‚höchsten poetischen Werk‘“, in: Hans Feger (Hg.): *Friedrich Schiller. Die Realität des Idealisten*. Heidelberg: Winter 2006, S. 177–202.

- Profitlich, Ulrich: „Ähnlichkeit zwischen uns und dem leidenden Subjekt‘. Zu einem Thema der frühen tragödientheoretischen Schriften Schillers“, in: Daniel Fulda, Thorsten Valk (Hgg.): *Die Tragödie der Moderne. Gattungsgeschichte – Kulturtheorie – Epochendiagnose*. Berlin, New York: De Gruyter 2010, S. 21–40.
- Ranke, Wolfgang: *Dichtung unter den Bedingungen der Reflexion. Interpretationen zu Schillers Philosophischer Poetik und ihren Auswirkungen im „Wallenstein“*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1990.
- Reinhardt, Hartmut: „Schillers ‚Wallenstein‘ und Aristoteles“, in: *JbDSG* 20 (1976), S. 278–337.
- Reinhardt, Hartmut: „Wallenstein“, in: Helmut Koopmann (Hg.): *Schiller-Handbuch*. 2., durchgesehene und aktualisierte Auflage. Stuttgart: Kröner 2011, S. 416–437.
- Reinhardt, Hartmut: „Schillers Konzept einer ästhetischen Kultur und seine politische Skepsis“, in Hans Feger (Hg.): *Friedrich Schiller. Die Realität des Idealisten*. Heidelberg: Winter 2006, S. 367–393.
- Rentsch, Thomas: *Philosophie des 20. Jahrhunderts. Von Husserl bis Derrida*. München: Beck 2014.
- Riecke-Niklewski, Rose: *Die Metaphorik des Schönen. Eine kritische Lektüre der Versöhnung in Schillers „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“*. Tübingen: Niemeyer 1986.
- Riedel, Wolfgang: „Die Freiheit und der Tod. Grenzphänomene idealistischer Theoriebildung beim späten Schiller“, in: Georg Bollenbeck, Lothar Ehrlich (Hgg.): *Friedrich Schiller. Der unterschätzte Theoretiker*. Köln: Böhlau 2007, S. 59–71.
- Riedel, Wolfgang: „Theorie der Übertragung. Empirische Psychologie und Ästhetik der schönen Natur bei Schiller“, in: Astrid Bauereisen, Stephan Pabst, Achim Vesper (Hgg.): *Kunst und Wissen. Beziehungen zwischen Ästhetik und Erkenntnistheorie im 18. und 19. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 121–138.
- Ritter, Henning: *Nahes und fernes Unglück. Versuch über das Mitleid*. München: Beck 2004.
- Robert, Jörg: „Schein und Erscheinung: Kant-Revision und Semiotik des Schönen in Schillers Kallias-Briefen“, in: Georg Bollenbeck, Lothar Ehrlich (Hgg.): *Friedrich Schiller. Der unterschätzte Theoretiker*. Köln: Böhlau 2007, S. 159–175.

- Rohrmoser, Günter: „Zum Problem der ästhetischen Versöhnung. Schiller und Hegel“, in: *Euphorion* 53 (1959), S. 351–366.
- Romberg, Regine (Hg.): *Friedrich Schiller zum 250. Geburtstag. Philosophie, Literatur, Medizin und Politik*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014 (= ursprünglich Ringvorlesung Universität Köln 2009/2010).
- Roussel, Martin (Hg.): *Kreativität des Findens. Figurationen des Zitats*. München: Fink 2011 (= Morphomata 2).
- Rödl, Sebastian: „Schrift als Form menschlicher Erfahrung“, in: Andrea Kern, Christoph Menke (Hgg.): *Philosophie der Dekonstruktion. Zum Verhältnis von Normativität und Praxis*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 127–142.
- Rühle, Volker: „Spekulation und Dekonstruktion. Die Darstellbarkeit von Negativität im Blick auf Hegel und Derrida“, in: *Philosophisches Jahrbuch* 100 (1993), S. 22–38.
- Rühling, Christine: „Ins ‚Herz‘ des Denkens. Über Schillers Gebrauch einer Metapher“, in: Cordula Burtscher, Markus Hien (Hgg.): *Schiller im philosophischen Kontext*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 121–133.
- Sallis, John (Hg.): *Deconstruction and Philosophy. The Texts of Jacques Derrida*. Chicago, London: The University of Chicago Press 1987.
- Schings, Hans-Jürgen: *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*. München: Beck 1980.
- Schings, Hans-Jürgen: *Revolutionsetüden. Schiller, Goethe, Kleist*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012.
- Schmidt, Benjamin Marius: *Denker ohne Gott und Vater. Schiller, Schlegel und der Entwurf von Modernität in den 1790ern*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2001 (= M & P Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung).
- Schmidt, Meinolf: *Die ästhetischen Kategorien Schillers als Weg zum Verständnis und zur Vermittlung des „Wallenstein“*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1988.
- Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): *Der französische Hegel*. Berlin: Akademie Verlag 2007 (= Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Sonderband 12).

- Schneider, Ulrich Johannes: „Einleitung: Der französische Hegel“, in: ders. (Hg.): *Der französische Hegel*. Berlin: Akademie Verlag 2007 (= Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Sonderband 12), S. 7–18.
- Schumacher, Eckhard: *Die Ironie der Unverständlichkeit. Johann Georg Hamann, Friedrich Schlegel, Jacques Derrida, Paul de Man*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000.
- Schwinge, Ernst-Richard: „Schiller und die griechische Tragödie“, in: Hans Feger (Hg.): *Friedrich Schiller. Die Realität des Idealisten*. Heidelberg: Winter 2006, S. 203–247.
- Soldati, Gianfranco: „Bedeutungen und Gegenständlichkeiten. Zu Tugendhats sprachanalytischer Kritik von Husserls früher Phänomenologie“, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 3 (1996), S. 410–441.
- Stachel, Thomas: *Der Ring der Notwendigkeit. Friedrich Schiller nach der Natur*. Wallstein: Göttingen 2010 (= Manhattan Manuscripts 4).
- Starobinski, Jean: *Rousseau. Eine Welt von Widerständen*. Aus dem Frz. von Ulrich Raulff. Frankfurt a. M.: Fischer 2012.
- Stein, Peter: *Schillers Wallenstein-Trilogie auf der Bühne. The 2008 Bithell Memorial Lecture*. Institute of Germanic & Romance Studies 2009.
- Strube, Werner: „Schillers Kallias-Briefe oder Über die Objektivität der Schönheit“, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 18 (1977), S. 115–131.
- Stäheli, Urs: *Sinnzusammenbrüche. Eine dekonstruktive Lektüre von Niklas Luhmanns Systemtheorie*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2000.
- Sychrava, Juliet: *Schiller to Derrida. Idealism in aesthetics*. Cambridge, New York, New Rochelle u. a.: Cambridge University Press 1989.
- Szondi, Peter: „Das Naive ist das Sentimentalische. Zur Begriffsdialektik in Schillers Abhandlung“, in: *Euphorion* 66 (1972), S. 174–206.
- Thiel, Detlef: „Urschrift. Systematische und historische Bemerkungen zu Derridas Motiv der *archi-écriture*“, in: Hans-Dieter Gondek, Bernhard Waldenfels (Hgg.): *Einsätze des Denkens. Zur Philosophie von Jacques Derrida*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 60–98.
- Tholen, Toni: *Erfahrung und Interpretation. Der Streit zwischen Hermeneutik und Dekonstruktion*. Heidelberg: Winter 1999.

- Thomä, Dieter: „Das Gefühl der eigenen Existenz‘ und die Situation des Subjekts. Mit Rousseau gegen Derrida und de Man denken“, in: Andrea Kern, Christoph Menke (Hgg.): *Philosophie der Dekonstruktion. Zum Verhältnis von Normativität und Praxis*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 311–330.
- Trabant, Jürgen: „Wallenstein und die Sprachen des neuen Kontinents“, in: Hans Feger, Hans Richard Brittnacher (Hgg.): *Die Realität der Idealisten. Friedrich Schiller – Wilhelm von Humboldt – Alexander von Humboldt*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2008, S. 53–67.
- Tugendhat, Ernst: *Vorlesungen zur Einführung in die sprachanalytische Philosophie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976.
- Turnheim, Michael: *Mit der Vernunft schlafen. Das Verhältnis Lacan – Derrida*. Zürich, Berlin: diaphanes 2009.
- Utz, Peter: „Auge, Ohr und Herz. Schillers Dramaturgie der Sinne“, in: *JbDSG* 29 (1985), S. 62–97.
- Vogl, Joseph: *Über das Zaudern*. Zürich, Berlin: diaphanes 2008.
- von Seggern, Hans-Gerd: *Nietzsche und die Weimarer Klassik*. Tübingen: Francke 2005.
- Völkner, Peter: *Derrida und Husserl. Zur Dekonstruktion einer Philosophie der Präsenz*. Wien: Passagen 1993.
- Waldenfels, Bernhard: *Phänomenologie in Frankreich*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983.
- Weissberg, Liliane: „Kindheit und Spiel: Freud, Winnicott, Schiller“, in: Peter-André Alt, Marcel Lepper, Ulrich Raulff (Hgg.): *Schiller, der Spieler*. Göttingen: Wallstein 2013, S. 280–296.
- Wellbery, David E.: „Stimmung“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 5. Hg. von Karl-Heinz Barck, Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S. 703–733.
- Welsh, Caroline: „1800 / 1900. Ästhetische und psychische Stimmungen im Wandel dualistischer Modelle“, in: Markus Dauss, Ralf Haekel (Hgg.): *Leib/Seele. Geist/Buchstabe. Dualismen in der Ästhetik und den Künsten um 1800 und 1900*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 269–292.

- Werle, Dirk: „Die Kontroverse zwischen John Searle und Jacques Derrida über eine adäquate Theorie der Sprache“, in: Ralf Klausnitzer, Carlos Spoerhase (Hgg.): *Kontroversen in der Literaturtheorie/Literaturtheorie in der Kontroverse*. Bern, Berlin, Brüssel u. a.: Peter Lang 2007, S. 327–340.
- Wetzel, Michael: *Derrida*. Stuttgart: Reclam 2010 (= Grundwissen Philosophie).
- Wirth, Uwe (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.
- Wirth, Uwe: „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität“, in: ders. (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 9–60.
- Wirth, Uwe: „Aufpfropfung als Figur des Wissens in der Kultur- und Mediengeschichte“, in: Lorenz Engell, Bernhard Siegert, Josef Vogl (Hgg.): *Kulturgeschichte als Mediengeschichte (oder vice versa?)*. Weimar: Universitätsverlag 2006 (= Archiv für Mediengeschichte), S. 111–121.
- Wirth, Uwe (Hg.): *Impfen, Pfropfen, Transplantieren*. Berlin: Kadmos 2011 (= Wege der Kulturforschung 2).
- Wirth, Uwe: „Kultur als Pfropfung. Pfropfung als Kulturmodell. Prolegomena zu einer *Allgemeinen Greffologie* (2.0)“, in: ders. (Hg.): *Impfen, Pfropfen, Transplantieren*. Berlin: Kadmos 2011 (= Wege der Kulturforschung 2), S. 9–27.
- Wirth, Uwe: „Zitieren Pfropfen Exzerpieren“, in: Martin Roussel (Hg.): *Kreativität des Findens. Figurationen des Zitats*. München: Fink 2011 (= Morphomata 2), S. 79–98.
- Zelle, Carsten: *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1995.
- Zelle, Carsten: „Über die tragische Kunst (1792)“, in: Matthias Luserke-Jaqui (Hg.): *Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S. 374–382.
- Zelle, Carsten: „Kallias, oder über die Schönheit (1793)“, in: Matthias Luserke-Jaqui (Hg.): *Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S. 382–388.

- Zelle, Carsten: „Vom Erhabenen (1793) / Über das Pathetische (1801)“, in: Matthias Luserke-Jaqui (Hg.): *Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S. 398–406.
- Zelle, Carsten: „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen (1795)“, in: Matthias Luserke-Jaqui (Hg.): *Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S. 409–445.
- Zelle, Carsten: „Über naive und sentimentalische Dichtung (1795 / 96)“, in: Matthias Luserke-Jaqui (Hg.): *Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S. 451–479.
- Zelle, Carsten: „Über das Erhabene (1801)“, in: Matthias Luserke-Jaqui (Hg.): *Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S. 479–490.
- Zelle, Carsten: „Darstellung – zur Historisierung des Mimesis-Begriffs bei Schiller (eine Skizze)“, in: Georg Bollenbeck, Lothar Ehrlich (Hgg.): *Friedrich Schiller. Der unterschätzte Theoretiker*. Köln: Böhlau 2007, S. 73–86.
- Zima, Peter V.: *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne. 2.*, durchgesehene Auflage. Tübingen, Basel: Francke 2007.
- Zima, Peter V.: *Die Dekonstruktion. Einführung und Kritik*. Tübingen, Basel: Francke 1994.
- Žižek, Slavoj: *Die politische Suspension des Ethischen*. Aus dem Engl. von Jens Hagedstedt, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005.

Schillers *Wallenstein* ist nicht nur eine literarische Figur. In der *Wallenstein*-Trilogie dekonstruiert Friedrich Schiller grundlegende Positionen, die er in seinem Projekt einer ästhetischen Erziehung des Menschen noch als gültig erachtet hatte. Die vorliegende Untersuchung deutet die Trilogie als integralen Bestandteil des Erziehungsprojekts: Die *Wallenstein*-Tragödie ist eine Theorie sui generis, die Schillers Ästhetik als dekonstruktive erst vervollständigt.

Um diese These zu entfalten und zu untermauern, benutzt die vorliegende Arbeit Grundbegriffe der Dekonstruktion Jacques Derridas. So lässt sich Schillers Schreiben im Hinblick auf die Philosophie der Subjektivität transparent machen. Davon ausgehend wird seine Theoriebildung auf der Folie dekonstruktiver Begrifflichkeiten neu lesbar.

26,20 €
ISBN 978-3-95925-071-9

