

E. ACOSTA, DIE WISSENSCHAFTSLEHRE ALS KUNSTWERK. BLOß EIN GLEICHNIS?
FICHTE-STUDIEN 42, Issue: Fichtes und die Kunst

DIE WISSENSCHAFTSLEHRE ALS KUNSTWERK. BLOß EIN GLEICHNIS? VERSUCH EINER ÄSTHETISCHEN BETRACHTUNG DER WISSENSCHAFTSLEHRE¹

Emiliano Acosta

(Gent)

Eine Betrachtung der Wissenschaftslehre als Kunstwerk lässt sich freilich leicht missverstehen. Denn was sollte ein solcher Versuch bedeuten? Vielleicht, wenn man auf das sittlichem Wesen der Wissenschaftslehre achtet, die Contrapartie des Schillerschen Programms, die *Schaubühne zur moralischen Anstalt zu erheben*? Oder noch eine akademische – und eben deshalb unfruchtbare – „Übung“ unter anderen, deren „Originalität“ ein so kurzlebiges Interesse erwecken kann, dass man sie schon vergessen hat, bevor man anfängt, die jeweilige These zu verstehen bzw. zu kritisieren? Oder ein Symptom unserer postmodernen Zeiten, deren Heiligkeit des Pluralismus jeder Willkür einen Platz in der Öffentlichkeit eingeräumt haben will? Wie können sich die folgenden Überlegungen gegen solche Einwände wehren?

Um eine erste Idee über den vorliegenden Versuch zu gewinnen: Das hier Gedachte, nämlich eine ästhetische Betrachtung der Wissenschaftslehre, kann, insofern es *nur* ein Gedanke ist, Realität und Wirklichkeit ausschließlich im Leben des Denkens haben. In der Tat: Genau so wie die Wissenschaftslehre kann diese Betrachtung allein von demjenigen aufgefasst werden, der diesen Gedanken in sich selbst erzeugt. Dieser Vergleich gründet sich auf eine Vermutung: Ästhetische Erfahrung und genetische Evidenz haben vieles gemeinsam. Eben auf die Auslegung des Gemeinsamen zwischen beiden geht diese Arbeit ein.

Die Wissenschaftslehre präsentiert sich als eine Darstellung von etwas, das sie selbst nicht ist. Eben dies ermöglicht uns zu fragen ob die Wissenschaftslehre eine getroffene Darstellung dieses etwas ist. Wir möchten aber die Wissenschaftslehre bloß ästhetisch betrachten. Es ist demnach hier nicht zu fragen, ob sie entweder wahr oder falsch, entweder moralisch (gut) oder unmoralisch (böse), sondern bloß ob die Wissenschaftslehre dem Menschen eine andersartige Realität erschließen kann, ob sie dem Menschen die Möglichkeit anbieten kann, etwas Übersinnliches durch sinnliche Mittel anzuschauen. Dieses Kriterium entspricht der Ästhetik zur Zeit Fichtes, welche die Schönheit in der Kunst als „Freiheit in der Erscheinung“² konzipiert. Wir werden es

¹ Bedanken möchte ich mich bei Herrn Tom Denter (M.A.) für seine Korrekturen und wertvollen Ratschläge.

² F. Schiller. *Sämtliche Werke in 5 Bänden*. München 2004. Bd. V, S. 400. (von nun an *Schillers Werke*)

sehen: Wenn die Wissenschaftslehre als ein Kunstwerk gedacht werden kann, dann nur innerhalb der Grenzen der ästhetischen Reflexionen dieser Zeit. Wir werden uns aber auch auf die *Poetik* des Aristoteles zurückführen, obwohl nur in Bezug auf Begriffe (wie Tragödie), die sich nicht im Wesentlichen mit denselben Begriffen in der Ästhetik des achtzehnten Jahrhundert unterscheiden.

Zum Bau eines ästhetischen Zugangs in die Wissenschaftslehre setzen wir mit einen faktischen Ausgangspunkt an. Wir werden einige Passagen in Fichtes Werk anführen, in welchen der Autor der Wissenschaftslehre selber seine Philosophie in Analogie zur Kunst erklärt. Durch Analyse dieser Stellen werden wir eine vorläufige Erklärung der ästhetischen Seite der Wissenschaftslehre gewinnen, die den Zugang zu der hier zu unternehmenden ästhetischen Betrachtung derselben ermöglichen wird.

I. Fichtes Gebrauch der Analogie zur Kunst

Wohl bekannt sind zwar unter den Fichteforschern die Erklärungen einigen Aspekten der Wissenschaftslehre nach Analogien zur Mathematik und Geometrie. Die Natur der Methode, die Konsistenz des Systems sowie auch die Produktivität der Einbildungskraft werden sehr oft mithilfe solcher Analogien dargestellt. Wir dürfen hier auch nicht vergessen, dass Fichte einige der wichtigsten Termini der WL (wie z.B. ‚Grundsatz‘, ‚Lehrsatz‘, ‚Postulat‘, ‚Konstruktion‘ und ‚Nachkonstruktion‘) aus der technischen Terminologie dieser Wissenschaften übernimmt. Analogien mit der Kunst, es sei als Technik, es sei als schöne Kunst, sind aber bei den Fichteforschungen kaum erwähnt. Man kann es wohl verifizieren: Fichte verwendet die erste Art Analogien öfter als die Analogien zur Kunst. Wir haben aber bemerkt und möchten deshalb zeigen, dass die Analogie zur Kunst nicht weniger wichtig ist. Sie hat darüber hinaus in Bezug auf einige Motive in der Wissenschaftslehre eine wirksame Erschließungskraft.

In der zweiten Lehrstunde seiner Schrift *Sonnenklarer Bericht an das grössere Publicum, über das eigentliche Wesen der neuesten Philosophie* (1801) vergleicht Fichte die Sache der Wissenschaftslehre mit einem mechanischen Kunstwerk: mit einer Uhr (vgl. SW II, 346 ff.). Analogien mit der Mathematik, Trigonometrie und Algebra finden wir in dieser Schrift ebenfalls (vgl. SW II, 323, 326 u. 369 ff). Das Besondere der Anwendung der Analogie des Kunstwerks besteht aber darin, dass sie zur Erklärung zweier wesentlicher Momente der Wissenschaftslehre eingeführt wird. In der Tat: Fichte erklärt einerseits das Bewusstsein als ein in sich geschlossenes Ganzes nach der Analogie mit der inneren Struktur und dem Mechanismus einer Uhr; andererseits das letzte und höchste Resultat des Bewusstseins, nämlich „das *klare und vollständige Selbstbewusstseyn*“ (SW II, 361) nach Analogie mit dem Zeiger einer Uhr. Diese besondere Auslegung beider Momente leitet die Diskussion zwischen *Leser* und *Autor*, die zwei Hauptfiguren des *Sonnenklare[n] Bericht[es]*, zur Frage nach der Grundbestimmung des ‚Zeigers‘ (vgl. SW II, 362 f.).

Die Uhranalogie zeigt jedoch keine besondere Erschließungskraft. In dieser Schrift präsentiert sich sogar die Geometrie als die beste Kandidatin für eine solche erschließende Analogie, denn sie wird verwendet zur Erklärung des wichtigsten

Punktes in der Erklärung der Wissenschaftslehre, nämlich die durch Anschauung gewonnene Evidenz in der Wissenschaftslehre (vgl. SW II, 369 ff.). Achten wir aber auf die Schwierigkeiten, die durch diese Analogie aufkommen, dann sehen wir, in welchem Sinn die Kunstanalogie effektiver als die anderen sein kann. Denn die Erklärung der besonderen Natur und Umfang der Evidenz, von der die Wissenschaftslehre redet, durch Vergleich mit der Evidenz, die man in der Geometrie findet, kann uns zu der Täuschung führen, dass beide, Wissenschaftslehre und Geometrie, von derselben Natur sind. Diese Täuschung lässt uns nicht zur Einsicht kommen, dass der Wissenschaftslehre eine Unterscheidung der Wirklichkeit in sich selbst vorangeht, nämlich die Unterscheidung zwischen dem Idealen (der übersinnlichen sittlichen Welt) und dem Realen (der sinnlichen und theoretischen Welt). Diese Unterscheidung finden wir nicht im Verfahren der Geometrie.

Bleiben wir bei dem Gleichnisse der Geometrie stehen, dann bleibt unverstänlich, warum die Evidenz in der Wissenschaftslehre nicht so unmittelbar überzeugend ist wie die der Geometrie, so wie auch nicht warum für Fichte die Konstruktionsmethode in der Wissenschaftslehre – anders als in der Geometrie – einen „sittlichen Beweis“ abgeben soll (vgl. SW IV, 449).

Erklären wir irgendeinen Begriff der Wissenschaftslehre nach der Analogie mit der Geometrie, ohne auf den Unterschied zwischen beiden Wissensgebieten zu achten, dann werden wir also die Wissenschaftslehre so betrachten, als wäre sie bloß eine Wissenschaft unter anderen. Im besten Fall werden wir freilich diese Evidenz verstehen, vielleicht wohl auch begreifen, aber bloß als eine Funktion des Verstandes, die immer vorausgesetzt werden muss, wenn man das Phänomen des Denkens, das jeder unmittelbar spüren kann und die Neurowissenschaften zu ihrem Gegenstand machen, auslegen will. Niemals werden wir zu der Idee kommen, dass diese Funktion ein Lebendiges ist, dass wir selbst eben dieses Lebendige sind, freilich nicht als Individuen, sondern als Vernunft. Die Analogie mit der Kunst dient eben zur Erklärung dieser beiden Motive: der Lebendigkeit des Angeschauten und der Identifizierung zwischen ihm und dem Individuum.

Eine solche Analogie finden wir in Fichtes Vorlesungen *Über das Verhältnis der Logik zur Philosophie oder transscendentalen Logik* (1812). Dort erklärt Fichte nach einer Analogie zur Malerei das Urteil „Ich bin das Sehende, ich sehe es“ (SW IX, 272), nämlich das Urteil, das die Natur des Ich ausdrückt. Dieses Urteil gilt als Ausdruck der Identifizierung des Sehens – als Synthese von Sehenden und Gesehenen – mit dem Ich, das sich dieses Sehen hinschaut (vgl. SW IX, 191). Diese Identifizierung ist für den gemeinen Verstand nicht da und kann ihm nicht begegnen, so wie auch nicht die Idee, die ein Gemälde darstellt, durch ein bloßes sinnliches Betrachten wahrgenommen werden kann.

Zu dieser Identifizierung kommt die philosophische Reflexion „nur durch einen glücklichen Einfall; der aber, einmal gefunden, keines weiteren Beweises bedarf oder fähig ist, sondern unmittelbar durch sich selbst einleuchtet“ (SW II, 362). Es geschieht also die einleuchtende Anschauung: grundlos, weil aus absoluter Freiheit (vgl. SW II,

24). In der Betrachtung eines Kunstwerkes geschieht plötzlich, dass wir das Gemälde nicht mehr als Körper in der Körperwelt, das vor uns da ist, betrachten können, und dann sagen wir: „Es leuchtet mir plötzlich ein: das ists, z.B. Hektors Abschied“ (SW IX, 272). Ähnliches passiert in der Erfahrung des Übersinnlichen, die durch die Wissenschaftslehre dargestellt wird. Da sagt das Individuum: „Der Nebel der Verblendung fällt von meinem Auge; ich erhalte ein neues Organ, und eine neue Welt geht in demselben mir auf“ (SW II, 281).

Fichte erklärt das für die Wissenschaftslehre grundlegende Moment der unmittelbaren Einleuchtung des Denkens mithilfe der Analogie zur ästhetischen Erfahrung. In ihr geschieht eine weitere Bestimmung des Gegenstandes, durch die der Gegenstand nicht *in der Tat* verändert wird (d.h.: es gibt keine Änderung in der Wirklichkeit des gemeinen Verstandes), sondern, wie Schiller in seinen *ästhetischen Briefen* sagt: es geschieht „in der *Welt des Scheins*“³. Die unmittelbare Anschauung der Identität zwischen Sehen und Ich geschieht auch „in einer anderen Rücksicht“ (SW IX, 272), d.h.: „Das erste Bild [sc. Das Sehen als Objekt für ein Subjekt] wird dadurch nicht verändert, sondern es wird nur in eine ganz andere Region der Anschauung aufgenommen“ (SW IX 273).

Eben zur Darstellung dieser inneren Unterscheidung in der Wirklichkeit dient keine Analogie zur Geometrie. Die Kunstanalogie zeigt sich hingegen als die zweckmäßigere. In der Weise wie das Individuum in der ästhetischen Betrachtung, wird dieses in der Wissenschaftslehre auch in eine andere Wirklichkeit gebracht. Erst in dieser neuen Region kann das absolute und ursprüngliche Urteil „Ich bin Ich“ gefunden werden. Erst in ihr kann der Unterschied zwischen dem Urteil, das thetisch ist (welches in Kants Kategorientafel dem unendlichen Urteil entspricht⁴), weil es das Sein ohne Prädikat ausdrückt, und dem Urteil, das kategorial bestimmt ist, weil es dem Sein ein besonderes Prädikat zuschreibt, angeschaut und begriffen werden (vgl. SW I, 93, 101, 116 f. u. IX, 273). Die Verbindung im Urteil „Ich bin Ich“ unterscheidet sich dann von den gewöhnlichen Verbindungen darin, dass sie qualitativ ist (vgl. IX, 128), d.h. dass sie eine absolut andersartige Welt für das Denken erschließt.

Das Eigentümliche der ästhetischen Erfahrung liegt also nicht im Gegenstand, sondern in der Betrachtung desselben. Ähnliches ist in der Erfahrung der Wissenschaftslehre zu finden: Die Transformation der Ansicht bringt das Aufgehen einer andersartigen Welt mit sich, die das Kunstwerk darzustellen versucht. Vor der Konstruktion ist aber nichts da. In der Kunst erscheint die zu darstellende Idee dem Betrachter erst dann, wenn er sich selbst durch die Betrachtung des Kunstwerks von der Natur losreißt und sich ins Reich des Scheins begibt. Ähnliches ist in der Erfahrung der Wissenschaftslehre zu sehen. Dem Betrachter geht die Welt der Freiheit der Vernunft erst auf, wenn die systematische Nachkonstruktion des Wissens ihn zur Einsicht bringt, dass sich das Nachkonstruierte mit dem lebendigen Nachkonstruieren

³ *Schillers Werke* V, 658.

⁴ Vgl. Kants *KrV* B 95.

identifiziert, dass eben diese Identifizierung im Betrachter selber geschieht. „Die Philosophie ist die Genesis der Welt, jenseits der Welt, dies ist ihre andere Welt“, sagt Fichte und führt dann dazu: „erblicken der Genesis eben ist ihr Organ, ist das Organ der Philosophie oder Wissenschaft“ (SW IX, 151). Ohne dieses Erblicken ist die *andere* Welt, die übersinnliche, nicht da (vgl. SW IV, 371).

Der Kunstanalogie gelingt es demzufolge, die Wissenschaftslehre nicht bloß als ein produktives Sehen darzustellen, was auch die Analogie mit der Geometrie leistet, sondern als ein besonderes produktives Sehen, dessen Aktivität eine neue und andersartige Welt eröffnet. Deshalb kann die Kunstanalogie erklären, anders als die Analogie mit den Wissenschaften überhaupt, warum die Wissenschaftslehre nicht von jedem verstanden werden kann. So wie ein Blindgeborener ein Gemälde nicht betrachten kann, so wird auch ein Individuum, das in sich *das neue Organ* nicht entwickelt hat, die Wissenschaftslehre niemals verstehen, denn ihm fehlt diese neue Welt, über deren Realität die Wissenschaftslehre redet (vgl. SW I, 463; II, 456 f.; IV, 370; VII, 36; IX 151).

Termini wie ‚Sehen‘, ‚Organ des Einblickens‘, ‚Auge‘ versinnbildlichen die Erfahrung der *neuen* Einsicht. Die Analogie zwischen Gemälde und systematischer Darstellung (vgl. z.B. SW V, 549) hebt aber auch die grundlegende Rolle der Selbstständigkeit des Betrachters hervor. Die systematische Darstellung soll „zu einer scharfen Prüfung der Köpfe und der Herzen [dienen]“ (SW VI, 39), die jede Abneigung gegen alles Selbstdenken entlarvt. So wie ein Gemälde fordert die Wissenschaftslehre auch vom Betrachter, dass er sieht (vgl. SW VIII, 366). Es handelt sich aber um ein freies Sehen. Erhebung durch Freiheit ist demnach Voraussetzung der Wissenschaftslehre (vgl. SW I, 506). Frei ist das Sehen, wenn es durch Übung und Fleiß gewonnen wird. Kurz: Die Wissenschaftslehre muss gelernt werden. Sie ist darum nicht angeboren. Obwohl sie der Anlage nach in jedem Menschen wohnt (vgl. SW I, 506 u. II, 326 f.), gewinnt sie ihre Wirklichkeit erst durch die individuelle Arbeit des sich selbst Losreißen von den Klauen der Natur und des Meinens (vgl. VIII, 343 u. V, 417).

Erst in dieser Entgegensetzung zu dem, was nicht frei ist, verdient die Wissenschaftslehre, Kunst benannt zu werden (vgl. SW II, 326). Kunst ist für die Wissenschaftslehre alles, was „durch Fleiß und gelehrte Bildung zu erwerben ist“ (SW XI, 184). In diesem Sinne ist der Standpunkt der Wissenschaftslehre als *künstlich* zu bezeichnen (vgl. SW I, 219 f., 222 u. V, 339).

Die Wissenschaftslehre reduziert sich demnach nicht auf eine Einsicht, so einleuchtend sie auch immer sein mag. Denn ‚*philosophisch*‘ ist für Fichte nicht nur das, was mit der größten Freiheit und Selbstständigkeit, sondern auch mit Kunstmäßigkeit durchgeführt worden ist (vgl. SW VIII, 126). Der Künstler ist zwar ein *Seher* (vgl. SW XI, 185), aber er ist ein philosophischer Künstler, nicht weil er *sieht*, sondern weil er ein System realisiert hat (vgl. SW VIII, 123). Die Einsicht ist zwar notwendige Voraussetzung dessen, was Fichte Kunst des Philosophierens nennt (vgl. SW I, 506, X, 91, 163, 263 u. XI, 185 u.a.). Die Einsicht fordert aber von den Menschen, die sich dem Philosophieren hingeben möchten, Freiheit des Geistes, Talent und Fleiß (vgl. SW II, 323, VII 90 u. VIII,

346 f.), so wie in den verschiedenen schönen Künsten wie Dichtkunst, Musik und Malerei (vgl. SW II, 443 u. XI, 190). Denn Ziel der Kunst des Philosophierens ist, diese Einsicht so darzustellen, dass alle Menschen ohne Ausnahme unfehlbar zu dieser Einsicht gebracht werden (vgl. SW IV 584, VIII, 292 u. XI, 183). Kurz: Nicht die bloße Anschauung, die man weder den anderen noch sich selbst durch Begriffe erklären kann, sondern „Bewusstsein der Anschauung haben ist philosoph[isches] Genie“⁵

Die Wissenschaftslehre ist also nicht nur die Kunst des Philosophierens als Tätigkeit, sondern auch das Produkt dieser Kunst. Sie ist demnach Kunstwerk: Nachkonstruktion der unmittelbaren Darstellung des Absoluten im Wissen (SW I, 76), „Schema des Schema“ (SW II, 705), Darstellung der Darstellung des Absoluten, „das Sichverstehen der Erscheinung“ (SW IX, 566). Diese Darstellung zielt auf die Erhebung des Menschen zur Einsicht des Absoluten ab. Diese Erhebung geschieht in dem Augenblick, in dem die dargestellte Einsicht dem Individuum *plötzlich* einleuchtet. Es ist ein Verstehen des Übersinnlichen durch sein Bild. Eben im Augenblick des Verstehens, „besser gesagt des Konzipierens“ (SW II, 326), besteht das Ästhetische in der Wissenschaftslehre, in diesem Punkt sind Kunst und Wissenschaftslehre ästhetisch, denn da ist im Fall der Wissenschaftslehre die Aufmerksamkeit auf das Wissen selbst gerichtet, ohne auf ein weiteres Resultat zu achten (vgl. SW XI, 141). Diese besondere Betrachtung – und darüber hinaus die Möglichkeit einer solchen formalen Transformation des Gegenstandes durch die Versetzung der Betrachtung in eine andere Region – ist Sache der Ästhetik⁶. Die Wissenschaftslehre geht zwar über diesen Augenblick hinaus und fordert die Beziehung ihres Inhaltes auf das Leben. Von diesem zweiten Moment aber gilt es zu abstrahieren, um die Aufmerksamkeit bloß auf das Ästhetische zu richten

* * *

Die Frage nach der Allgemeingültigkeit der Wissenschaftslehre, zu der die Erklärung der Wissenschaftslehre nach der Analogie mit der Geometrie führt (vgl. SW II, 370 ff.), ist durch die Einführung der Analogie mit dem Gemälde schon verloren gegangen und durch eine andere Frage ersetzt, nämlich: Wie kann man sich zur Freiheit erheben? Dies ist aber kein Scheitern der angewandten Analogie, denn diese Versetzung der Frage entspricht eben dem Geist der Wissenschaftslehre, was die Frage nach ihrer Allgemeingültigkeit anbelangt (vgl. SW I, 511 ff.). Eben diese Einklammerung der Frage nach der verifizierbaren bzw. allgemeingültigen Wahrheit öffnet uns einen Zugang zu unserem Versuch, die Wissenschaftslehre ästhetisch zu betrachten.

II. Darstellung der Einbildungskraft

Das Ästhetische in der Wissenschaftslehre wird vor allem in der Frage nach ihrer unmittelbaren Wirklichkeit thematisiert. Der erste Beweis ihrer Wirklichkeit ist also nicht die Wirksamkeit des Ich als Freiheit auf der Welt, sondern die Erfahrung der

⁵ J. G. Fichte *Wissenschaftslehre nova methodo*. Hamburg, 1994. S. 33. (von nun an *WLnm*).

⁶ Hierzu siehe F. Schillers *Werke*. Bd. V, S. 405-408 u. 633 f. Anm.

Konsistenz der systematischen Konstruktion. Darin wird aber auch die Wirksamkeit des Ich als Freiheit gespürt, obwohl nur auf eine Denkkonstruktion wirkend. Die Wissenschaftslehre ist erstens „durch die That, durch die Aufführung des Systems erwiesen.“ (SW II, 359 f.). Diese erste Erfahrung der Wissenschaftslehre entspricht freilich der Erfahrung der Richtigkeit von Theorien, die trotzdem nicht unmittelbar im Leben anwendbar sind (vgl. SW VI, 111). Diese erste Erfahrung ist aber auch nichts anderes als das Verstehensprozess der Wissenschaftslehre, den wir durchlaufen müssen, um dieselbe zumindest als problematisch denken zu können. Kurz: Was durch die Aufführung des Systems erwiesen wird ist, dass die Wissenschaftslehre als solche ein Produkt der freien und produktiven Einbildungskraft ist. So definiert die Ästhetik zur Zeit Fichtes das Kunstwerk⁷.

Wenn wir eine Ästhetik der Einbildungskraft (und nicht eine der Urteilskraft) vor Augen haben⁸, dann soll eine ästhetische Beurteilung der Wissenschaftslehre auf die Einbildungskraft richten, die das Werk produziert hat. Eben dies erwartet W. von Humboldt von jeder ästhetischen Beurteilung, nämlich: „in das Wesen dieser Einbildungskraft einzudringen“⁹,

Für die Wissenschaftslehre gibt es, in direktem Gegensatz zu Schillers These der zwei ursprünglichen Triebe¹⁰, *ausschließlich* den Einen Trieb. Dieser manifestiert sich aber als ästhetisch, theoretisch und praktisch. Demnach hat die Darstellung, die eine Erkenntnis zum Ziele hat, auch die ästhetische Seite in sich (vgl. SW VIII, 281). Wir müssen deshalb nur auf den Augenblick des Ästhetischen in der Wissenschaftslehre fokussieren. Demnach soll sich eine Analyse der Wissenschaftslehre als Kunstwerk nicht auf das *Was* hinrichten, sondern auf das *Wie der* Wissenschaftslehre (vgl. SW VIII, 280); d.h. auf sie als Darstellung.

Worin besteht also das *Wie* der Wissenschaftslehre? In der Systematisierung ihrer Sache. Hingegen ist eine nicht systematische Darstellung kunstlos (vgl. SW V, 422 u. XI, 349). Der Analogie zur Kunst folgend, ist das System der Rhythmus der Wissenschaftslehre. Denn das griechische Wort RHYTMOS meint nicht prinzipiell Bewegung, sondern die besondere Struktur eines Ganzen: Harmonie, Proportion, Verhältnis der Teile zum Ganzen¹¹. Mit Kunstwerk meint Fichte auch eine Art

⁷ W. von Humboldt, *Ästhetische Versuche. Erster Theil. Über Göthes Herrmann und Dotrothea*. In: *Werke in fünf Bänden*. Stuttgart, 1986. Bd. II S. 241. (von nun an *Humboldts Werke*).

⁸ Hierzu siehe I. Radrizzani, Radrizzani, I. „Von der Ästhetik der Urteilskraft zur Ästhetik der Einbildungskraft, oder von der kopernikanischen Revolution der Ästhetik bei Fichte“, in: *Beiträge zu Fichte*. Stuttgart, Bad-Cannstatt, 2001. S. 341-359, Ramos, M. u. Oncina Coves, F.

These Philonenkos versuchen die erwähnten Fichtespezialisten, die Möglichkeit einer Rede über Fichtes Ästhetik durch eine Neueinordnung derselben im Fichteschen System zu demonstrieren. Der Versuch impliziert nicht zuletzt die Transformation der Kantischen Ästhetik als Ästhetik der Urteilskraft zur Ästhetik der Einbildungskraft als Theorie des Kunstschaffens, so wie das C. Pichè vorgeschlagen hat in seinem „L'esthétique a-t-elle une place dans la philosophie de Fichte?“. In: *Les Cahiers de philosophie, Sondernummer Le bicentenaire de la Doctrine de la Science de Fichte (1794-1994) – Actes du colloque de Poitiers (4-6 octobre 1994)*. Lille, 1995. S. 181-202.

⁹ Vgl. *Humboldts Werke* II, 126.

¹⁰ Siehe F. Schiller *Werke*. Bd. V, S. 604 ff.

¹¹ vgl. H. Menge *Griechisch-Deutsches Schulwörterbuch*, Berlin, 1906.

„systematische[n] Zusammenhang“ (SW II, 357), deren Systematizität im Wesentlichen nichts anders ist als die des philosophischen Systems, insofern das Verhältnis der Teilen zu einander und zum Ganzen sowohl im Kunstwerk als auch in der Wissenschaftslehre dasselbe ist (vgl. SW I, 41 f. u. II, 348). Während die Art des Zusammenfügens einem Kunstwerk Schönheit gewährt, gewährt die Systematisierung des wirklichen Wissens der Wissenschaftslehre ihre Eleganz (vgl. GA II, 3, 25).

Die systematische Darstellung verändert nichts in der unmittelbaren Erscheinung des Absoluten im wirklichen Wissen. Denn dieses ist ohne sie schon eine Vollkommenheit, obzwar nicht für das Ich, d.h. nicht systematisch (vgl. SW II, 361). Die Systematisierung dieses Wissens gewährt diesem eine neue Form, eine neue Vollkommenheit. Das Verhältnis zwischen Wissenschaftslehre und wirklichem Wissen ähnelt dem zwischen der schönen Form und der natürlichen Form eines Stoffes, das Schiller in seinen *Kalliesbriefen* wie folgt erklärt: „Die Vollkommenheit ist die Form eines Stoffes, die Schönheit hingegen ist die Form dieser Vollkommenheit; die sich also gegen die Schönheit wie der Stoff zu der Form verhält“ (SW V, 395). Die Wissenschaftslehre beschäftigt sich in der Tat mit der Form der Erfahrung, sie macht diese zu ihrem Objekt und dadurch gewährt ihm eine neue Form (vgl. SW I, 72, IX, 282 u. 309).

Diese neue Form, diese Eleganz ist aber kein überflüssiger Zusatz. Sie hat z. B. mit der Auswahl der Worte zu tun. Dieses ist für die Wissenschaftslehre ein Punkt von großer Bedeutsamkeit, denn sie soll ein absolut Neues zu einer Sprache bringen, die sich ohne die Bewusste Erfahrung dieses Neuen entwickelt hat (vgl. SW VIII, 165 u. X, 10). Von der Art der Darstellung hängt also ab, ob die Erscheinung des Absoluten in einer Einsicht von ihm vollzogen wird¹².

Die Frage nach dem Wie in der Wissenschaftslehre lässt sich wie folgt umformulieren: Wie muss diese Erscheinung sein, damit die Freiheit in ihr erscheinen kann? Schiller unterscheidet in *Über naive und sentimentale Dichtung* zwei Arten der Darstellung: Das Kunstwerk kann entweder eine absolute Darstellung oder eine Darstellung des Absoluten sein. Im ersten Fall wird der Gegenstand mit allen seinen Grenzen dargestellt, er wird individualisiert. Die Darstellung des Absoluten entfernt hingegen von ihrem Gegenstand alle Grenzen, indem sie ihn idealisiert¹³. Die Wissenschaftslehre entspricht der zweiten Art der Darstellung, denn sie versucht das Undenkbare im Element des Denkens zu präsentieren, ohne diese Präsentation mit der Sache selbst zu identifizieren. Deswegen darf die Darstellung in der Wissenschaftslehre nicht das Absolute *an sich* darstellen – sie kann das aber auch nicht. Jede Darstellung kann deshalb höchstens eine gewisse Wahrscheinlichkeit erreichen, aber niemals kann

¹² „Die äussere Existenz des Lichtes in einer Einsicht von ihm, als des Einen Absoluten, ewig sich Gleichen, in seiner Grunddisjunktion von Sein und Denken, sei bedingt durch eine Reihe von Abstraktionen und Reflexionen, die wir frei vollzogen haben; kurz, durch das Verfahren, das wir als freie, künstlich zu Stande gebrachte W.-L. angeben“ (SW X; 148).

¹³ vgl. Schillers Werke V, 748.

sie eine vollkommene getroffene Darstellung des Absoluten sein (vgl. SW I, 77). Das Absolute ist das Absolute, „und jedes zweite Wort ist vom Übel“¹⁴

In seiner Aufgabe, den Menschen zum Übersinnlichen zu erheben, soll sie sich also darauf beschränken, die unmittelbare Erscheinung des Absoluten, nämlich die produktive bzw. kreative Freiheit, im Bild sichtbar zu machen. Die Darstellung sollte „als den lebendig dargestellten Gedanken einer individuellen dichterischen Einbildungskraft beurtheilt [werden]“¹⁵. Das Kunstwerk, das wir hier vor Augen haben, soll darauf abzielen, „jenen Grad der Vollkommenheit besitzen, in welchen der Leser seine volle und dauernde Befriedigung findet, und aus denen er wieder die Stimmung zu schöpfen vermag, die ihnen selbst das Daseyn gab“¹⁶.

Das Systematische in der Wissenschaftslehre als Darstellung gibt der Erscheinung des Absoluten als wirklichem Wissen eine besondere Form, durch die der Betrachter „den sichtbaren Ausdruck seiner Gattung“ erfährt. Die Wissenschaftslehre ist also gelungen, wenn sie „das lebendige Gepräge seines Urhebers“¹⁷, d.h. des Ich als Einbildungskraft im Bild darstellt. Dieses innere Leben ist das Darzustellende (vgl. SW VIII, 291)

III. Die GWL als Kunstwerk

Wir versuchen nun eine ästhetische Betrachtung einer der verschiedenen Versionen der Wissenschaftslehre, nämlich der *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* (GWL). Wie werden uns sie als ein Kunstwerk vorstellen, um die in ihm manifestierte Einbildungskraft zu analysieren. Wie sollten wir sie denken: als ein Gemälde, als ein Lied?

Fichte definiert die GWL als „eine pragmatische Geschichte des menschlichen Geistes“ (SW I, 222, vgl. I, 77). Als solche versucht sie, die Handlungen (griechisch PRAGMATA) des menschlichen Geistes zu beschreiben, durch die sich der Geist aus sich selbst erzeugt. Als Beschreibung kann sie in die Dichtkunst eingeordnet werden. Diese Beschreibung ist eben die Form der Wissenschaftslehre, nämlich die systematische Zusammenfügung der Handlungen. Demnach entspricht der GWL unter den verschiedenen Arten der Dichtkunst das Drama. Denn sie ahmt lebendige Handlungen¹⁸ nach. Der Aristotelischen Klassifizierung des Dramas in Komödie und Tragödie nach ist sie ferner Tragödie, denn sie ist „Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache“¹⁹.

Die von der GWL dargestellten Handlungen sind gut, insofern sie die Geschichte der freien Selbsterzeugung des Ich ausmachen. Die GWL ist ein System der Freiheit, das

¹⁴ Fichtes Brief an Schelling vom 15. Januar 1802. *Johann Gottlieb Fichte. Briefe*. M. Buhr (Hrsg.) Leipzig, 1986. S. 338.

¹⁵ W. v. Humboldt. op. Cit. S. 126.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid. S. 125.

¹⁸ vgl. Aristoteles. *Poetik* 1448a 29 (von nun an *Poetik*).

¹⁹ Ibid. 1449b 24.

zur sittlichen und theoretischen Veredelung des Menschen beiträgt. Die systematisch dargestellten Handlungen in der GWL wirken also als Vorbild der Realisierung der Freiheit, so dass man durch sie „zu der Freiheit wandert“²⁰. Die GWL stellt nicht das dar, was ist, sondern das, was sein soll. Es geht also – genau so wie in der Tragödie – darum, bessere Handlungen „nachzuahmen, als sie in der Wirklichkeit vorkommen“²¹. Was erzählt uns die GWL, wenn sie eine Tragödie ist?

Die GWL ist eine philosophische Reflexion über die ursprünglichen, und deshalb unbewussten, Handlungen der Vernunft, aus denen sie sich selbst erzeugt. Die GWL wird uns dann zu einem Weg der Selbstbildung. Diese ist aber nicht ein unmittelbarer harmonischer Prozess, sondern der Kampf des Ich um seine Freiheit. Tragisch ist aber auch der Weg, nicht nur insofern das Ich sein Ideal der absoluten Freiheit nicht erreichen kann, sondern insofern dieses Scheitern seine Natur konstituiert, die wesentlich Streben ist. Die GWL erzählt über ein Sich Selbst Bilden, das letztes Endes eine Rückkehr in sich selbst ist.

a) Erstes Moment: die Grundsätze

Die erste Episode dieser Tragödie besteht aus dem Gefüge der grundlegenden Handlungen des Ich: absolutes Setzen (§ 1), absolutes Entgegensetzen (§ 2) und absolutes Limitieren (§ 3). Sie sind eigentlich nur die Eine Tathandlung, die alle Widersprüche in sich beinhaltet. Diese werden in den weiteren Episoden der GWL synthetisiert. Die Kunst der Darstellung zeigt sich hier eben in der Art der Synthese, die ermöglicht, dass die drei angeblich absolut verschiedenen Handlungen als ein in sich geschlossenes Ganzes erscheinen.

Die systematische Darstellung besteht demnach in der Synthetisierung von entgegengesetzten Handlungen. Die ersten zwei Handlungen: die absolute Position (das absolute Ich) und die absolute Negation (das jenseits des Bewusstseins liegende Nicht-Ich) treten als die Hauptfiguren des Konflikts auf. Beide werden als absolute Totalitäten beschrieben, so dass jede Figur die Aufhebung der anderen ist. Dieser Widerstreit ist aber nur Schein. Denn weder ein absolutes Ich, „das nie zum Bewusstseyn gelangt“ (SW I, 100), noch ein absolutes Nicht-Ich, deren Realität das Gefühl der Achtung vor der Vernunft widerlegt, erklären das Faktum des Selbstbewusstseins, das im dritten Grundsatz seinen Ausdruck findet (vgl. SW I, 106 f.).

Der echte und grundlegende Konflikt in diesem Teil der GWL ist deshalb der Kampf des Ich, das zugleich absolut und beschränkt ist, gegen diese zwei absoluten Ansprüche, deren jeweilige Wirklichkeiten das Aufhören seines Lebens implizieren. Das zugleich absolute und beschränkte Ich, das sich im empirischen Selbstbewusstsein manifestiert, soll beide absolute Forderungen versöhnen. Das gelingt ihm durch die freie Handlung des Einschränkens (vgl. SW I, 108), die ein Machtspruch der Vernunft ist (vgl. SW I, 106).

²⁰ Schillers Werke V, 573.

²¹ *Poetik* 1448a 17.

An der Lösung sind die tragischen Figuren der Peripetie und Wiedererkennung zu sehen. Der Aristotelischen Theorie der Tragödie nach könnte diese erste Episode als eine gelungene Synthesis gelten. Denn für Aristoteles ist am besten die Wiedererkennung, „wenn sie zugleich mit der Peripetie eintritt“²² und beide aus der Synthesis in der Geschichte selbst resultieren²³.

Die Erklärungswege des vortranszendentalen Idealismus und dogmatischen Realismus werden in der ersten drei Paragraphen der GWL derart dargestellt, dass ihr Hervortreten die Täuschung eines außerhalb des Ich liegenden Konfliktes zwischen Ich und Nicht-Ich veranlasst, dessen Lösung sich entweder im ersten oder zweiten Grundsatz befinden sollte. Erst in § 3 fällt der Nebel der Verblendung von den Augen des Betrachters und der echte Konflikt kommt zum Vorschein. Der Umschlag der Richtung des Synthetisierens tritt mit dem Moment der Wiedererkennung zugleich ein. Denn die Widerlegung der Ansprüche der angeblichen Totalitäten, die den Rekurs auf den Machtspruch der Vernunft rechtfertigt, gründet sich auf die Evidenz der Existenz der philosophischen Reflexion (vgl. SW I, 107), so dass sie sich mit dem Schema des gegenseitigen Limitierens von Ich und Nicht-Ich im Ich identifiziert: Beide sind ein Synthetisieren durch Limitation von Realität und Negation. Und darin erkennt sie als „*schaffende Einbildungskraft*“ (SW I, 284). Weder das absolute Ich noch das absolute Nicht-Ich sind Hauptfiguren in dieser Geschichte. Die Einbildungskraft ist die Heldin dieser Tragödie.

Sowohl der personale Gott als auch das Ding an sich haben sich in ihrer Nichtigkeit gezeigt. Jetzt ist das Ich als schaffende Einbildungskraft in seiner Arbeit des Selbstbildens allein. Das Ich hat auf Hypothesen und Mythen über seine Entstehung verzichtet. Es will sich selbst einzig aus dem Faktum des Selbstbewusstseins in seiner ausweisbaren Wirklichkeit seine eigene Realität erklären²⁴. Dieses Ich hat bemerkt, dass es in sich den Widerstreit trägt, den es außerhalb sich selbst projizierte. In ihm als Widerstreit befinden sich Form und Materie der weiteren Entgegensetzung und Synthesen (vgl. SW I, 123, 283 u. WLnM 42). Der Weg ist ein Rückkehr in sich selbst. Was veranlasst aber, dass die Suche nicht mit der Lösung des ersten Widerstreites endet?

Die erste Synthese der GWL löst eigentlich nicht den grundlegenden Widerstreit des Ich (als absolute Tätigkeit bzw. Freiheit) mit sich selbst (als Intelligenz) auf. Dieselbe Stimme, die von der Heldin eine Synthese durch Limitation forderte, fordert von der Heldin aber auch die totale Vernichtung des Nicht-Ich. Demnach ist die Synthese durch Limitation an sich gelungen, aber bezüglich der geforderten Synthese, die im ersten Grundsatz geschildert wird, ist diese Synthese defizitär, sie vollzieht nur partiell, was absolut sein soll.

²² *Poetik*. 1452a 22.

²³ Vgl. *ibid.* 1452a 18.

²⁴ vgl. W. Weichschedel. *Der frühe Fichte, Aufbruch der Freiheit zur Gemeinschaft*. Stuttgart, 1973. S. 25.

Aber, woher kommt diese Stimme? Warum soll die Heldin eben diese besondere Art der Selbstbildung in sich realisieren? Warum bleibt immer die Negation, obwohl die Synthese ihre vernichtende Macht annulliert hat? All diese Fragen zeigen dem Ich, dass die Aufgabe noch nicht erledigt ist. Das Konflikt ist also zwischen der Quelle seines Lebens, die sich im ersten Grundsatz ausdrückt, und die Wirklichkeit dieses Lebens, das der dritte Grundsatz erklärt.

b) Zweites Moment: das theoretische Wissen

Das Ich soll noch die absolute Einheit der Tathandlung in sich selbst verwirklichen. Denn die erste Synthese spiegelt die unmittelbare Selbstreflexion nicht ganz wider. Während diese eine relationslose Identität ist²⁵, ist jene eine durch die Negation vermittelte Selbstreflexion. Die Negation, aber vor allem ihre Herkunft aus etwas, das das Ich selbst nicht ist, tritt also als der echte Feind der Heldin auf. Denn diese Negation vermeidet, dass das Ich eine unmittelbare Reflexion in sich selbst vollzieht, ohne sich auf etwas Fremdes zu beziehen.

Das Ich will sein Ideal erfüllen. Dieses marschiert dann gegen alle Hindernisse fort, die diese unmittelbare Selbstreflexion vermeiden. Jedes Hindernis wird dadurch besiegt, dass das Ich sich selbst mit dem jeweiligen Anderen synthetisiert. Diese Synthesen geschehen im Ich und bestehen in der Identifizierung des Ich mit dem, was das Ich nicht ist. Die Synthesen zeigen die Inessentialität des Nicht-Ich innerhalb des theoretischen Gebiets. „Das Nichtich ist also nichts anderes als bloß eine andere Ansicht des Ich“ (*WLn*m. 42).

Der Weg des Sich Selbstbildens in diesem Teil der GWL wird zu einer Fünffachheit von Momenten entwickelt: Vier Synthesen, aus denen das Gefüge der Kategorien und seine Bedingung der Möglichkeit resultieren, und die Deduktion der Vorstellung. Diese Fünffachheit spiegelt diejenige wieder, die in den ersten drei Paragraphen zu finden ist (absolutes Ich, absolute Negation, teilbares Ich, teilbares Nicht-Ich und Ich als das Limitierende und dadurch in sich Tragende der anderen vier Elemente). Die Kategorien sind also nicht reine Verstandsbegriffe – der Verstand tritt in der GWL erst in der Deduktion der Vorstellung auf –, sondern Handlungen, Synthesen (vgl. *SW* I, 442). Jeder Synthese folgt eine neue Antithese, die durch die Reflexion des Ich über das jeweilige Resultat entsteht. Diese Reflexion ist die Antwort des Ich auf die Forderung der Verwirklichung der absoluten Freiheit.

Das Ich sucht sich selbst, aber anstatt seiner selbst findet das Ich die Realität des Nicht-Ich, des eigenen Leiden, das Objekt in sich selbst. Dann erkennt es sich selbst in dieser Negativität wieder, aber zugleich entsteht eine neue Disharmonie in seiner Natur, die auch synthetisiert werden soll, wenn das Ich frei sein will. In seiner Wiedererkennung zeigt sich die Einbildungskraft, dass sie der ganze Mechanismus des Bewusstseins ist, weil sie denselben durch ihr Schweben produziert hat (vgl. *SW* I, 215),

²⁵ vgl. das Protokoll der Diskussion nach dem Vortrag von I. Schüßler, in: *Der transzendente Gedanke. Die gegenwärtige Darstellung der Philosophie Fichtes*. Hrsg. v. K. Hammacher. Hamburg, 1981. S. 507

sowie auch dass sie sowohl die Negation als auch sich selbst in der Figur der absoluten Abstraktion (d.h. Vernunft) aufheben und trotzdem dabei bleiben kann, obwohl nicht als Einbildungskraft im strengen Sinne. Denn dieses absolute Vermögen befindet sich auch in ihr (vgl. SW I, 244 ff.).

Dieser Weg der Befreiung innerhalb des theoretischen Teiles der GWL schöpft sich aus, indem das Ich in diesem Gebiet seine Kausalität auf das Nicht-Ich, das sich als unmittelbarer Grund des Ich als Intelligenz präsentiert (vgl. SW I, 248), nicht beweisen kann. Das „Nicht-Ich an und für sich“, d.i. dasjenige „im Nicht-Ich was übrig bleibt, wenn man von allen erweisbaren Formen der Vorstellung abstrahirt“; und dasjenige, „welchem der Anstoss auf die ins unendliche hinausgehende Thätigkeit des Ich zugeschrieben wird“ (SW I, 251), ist das zu Besiegende in der praktischen Teil der GWL.

c) Drittes Moment: das praktische Wissen

Die Einbildungskraft hat den Antagonisten in dieser Geschichte, nämlich das Nicht-Ich, durch das ganze theoretische Gebiet der Wissenschaftslehre verfolgt. Jeder Sieg gegen das Nicht-Ich war nicht der entscheidende Sieg, der das Ich vom Nicht-Ich absolut befreit. Nach jedem Sieg erschien das Nicht-Ich wieder, obwohl in einer anderen Gestalt und noch stärker als früher, so wie Herakles gegen die Hydra. Die Einbildungskraft findet den unsterblichen Kopf des Nicht-Ich nach der erwähnten Verfolgung. Dieser befindet sich in den Hauptwiderstreit, der in den ersten drei Paragraphen geschildert wird. Deshalb ist die Lösung dieser Haupt-Antithese zugleich die Lösung aller Widerstreite in der Wissenschaftslehre. In der Verfolgung des Nicht-Ich ist aber die Einbildungskraft zurück in sich selbst gekommen. Die Täuschung einer linearen Bewegung enthüllt sich dann. Der Leser merkt, dass der Widerstreit, den der praktische Teil der GWL zu seiner Sache macht, ist eben den Widerstreit zwischen absoluten Ich und absoluten Nicht-Ich (vgl. SW I, 252). Die Heldin erfährt in dieser letzten Schlacht gegen das Nicht-Ich, worin die Unsterblichkeit „des neunten Kopfes“ des Nicht-Ich besteht: Die Vernichtung desselben ist auch die Vernichtung ihrer selbst (vgl. SW I, 251 f. u. 254). Das ist ihr tragisches Schicksal, sie ist verdammt, ihr Ideal nicht erfüllen zu können. Der endgültige Sieg gegen das Nicht-Ich scheint unerreichbar zu sein.

Dann geschieht es: der einleuchtende Augenblick. Der Widerstreit ist eigentlich zwischen zwei verschiedenen Ansichten des einen und eben demselben Ich (vgl. SW I, 254). Wieder Peripetie und Widererkennung zugleich. Die Unmöglichkeit des Ich, das Nicht-Ich aufzuheben, ohne sich selbst zu vernichten, zeigt, dass beide (Ich als Wechselwirkung mit sich selbst und Nicht-Ich als Anstoß) ein absolutes Ganzes ausmachen. Es geht demnach nicht darum, das Nicht-Ich zu annullieren, sondern darum, diese Negativität in sich selbst zu integrieren. Die Einbildungskraft versöhnt beide Momente des einen und eben denselben Ich mit einander durch die Inklusion des Nicht-Ich in die Wechselwirkung zwischen absolutem Ich und Ich als Intelligenz (vgl. SW I, 282). Als Teile dieses Ganzen haben Ich und Nicht-Ich dieselbe Herkunft. Der Grund dieser Inklusion soll aber im Ich liegen. Das weiß die Heldin: Ihre Freiheit soll sich

immer durchsetzen. Das sagt die Stimme, die ihr den Weg zeigt, nämlich das absolute Ich als regulatives Prinzip der Autogenese des Ich.

Woher kommt aber diese Stimme? Wenn das Nicht-Ich keine autonome Existenz für das Ich haben kann, warum sollte sich diese Stimme einer besonderen Autonomie erfreuen? „Wer spricht?“ fragt sich die Einbildungskraft, und antwortet: „Ich selbst als absolutes Vermögen, alle Realität in *mich* zu setzen“ (vgl. SW I, 260 Anm.). Die Stimme ist also auch eine andere Ansicht des Ich, nämlich die Projektion der freien Tätigkeit in die Unendlichkeit: Eine ideale Welt (vgl. SW I, 261), die zwar niemals wirklich sein wird, aber *wirksam* ist. Das ist die absolute Freiheit, die zuerst als eine absolute Substanz bzw. personalen Gott verstanden wurde und jetzt die Einbildungskraft als innere Quelle des Lebens des Ich – und deshalb der Einbildungskraft – konzipiert hat. Es ist ein Leben, das auf das Nicht-Ich wirken will, und nicht kann. Eine Kausalität, die in der Tat keine Kausalität ist: *Streben* (vgl. FW I, 261 u. 286). Eben in diesem Streben besteht das Leben des Ich, eben dieses Streben, dessen Manifestation der Weg der Selbstbildung der Einbildungskraft ist.

* * *

Ich und Nicht-Ich im Ich, Leiden und Tätigkeit, Kausalität und Substantialität, Subjekt und Objekt, unabhängige Tätigkeit und Anstoß, alle Widersprüche hat die Einbildungskraft synthetisiert und so die pragmatische Geschichte ihrer Selbst gedichtet. Sie hat mit anderen Namen nur über sich selbst geredet. Sie wollte sich selbst kennen, sie hat sich gefunden und begriffen: Streben nach absoluter Freiheit.

IV. Eine gelungene Darstellung?

Die ursprünglichen Handlungen des Ich sind in der GWL auf einen einzigen Punkt bezogen, von diesem abgeleitet. Darin besteht die Zusammenfügung derselben. Dadurch wurde auch gezeigt, dass das Ich nichts als diese Handlungen ist. Die GWL ist eine Tragödie, in der Handlungen ohne ein Handelndes beschrieben werden. Denn es gibt kein Substrat hinter denselben (vgl. SW III, 1 Anm.). Das Substrat ist eine „wohlthätige Täuschung der Einbildungskraft“ (SW I, 224). Die Tätigkeit (die Einbildungskraft *in actu*) beschreibt sich selbst (die Einbildungskraft als den ganzen Prozess ihres eigenen Entstehens). So hat die GWL, so wie es W. v. Humboldt von jedem gelungenen Kunstwerk fordert, das „Ich mit der Natur in die allgemeinste, regste und übereinstimmendste Wechselwirkung [gebracht]“²⁶.

Wie oben gesagt: In dieser Wechselwirkung identifizieren sich Autor und Werk. Eben diese Identifizierung ist für Fichte das Kriterium zur Beurteilung eines Kunstwerkes: In dem Kunstwerk soll die Einheit der geistigen Stimmung des Künstlers herrschen (vgl. SW VIII, 299)²⁷. „Die Seele des Werkes“ ist das Dargestellte. Wenn diese Stimmung in der Darstellung angedeutet, entwickelt, durchaus gehalten wird und sich

²⁶ Humboldts Werke. II, 127.

²⁷ vgl. auch Humboldts Werke. II, 125.

durchsetzt, „dann ist das Werk vollendet“ (ibid.)²⁸. In diesem Sinne ist die GWL als Kunstwerk vollendet, denn sie zeigt den Sieg der Einbildungskraft, die sich selbst in der GWL darstellt.

Eine solche ästhetische Betrachtung der GWL könnte zahllose Motive und Kriterien für eine weitere Analyse der GWL als Kunstwerk zur Erwägung bringen. Wir möchten aber direkt auf einen Punkt gehen, der von großer Wichtigkeit für die Rechtfertigung des vorliegenden Versuchs ist, nämlich die Verwendung der Täuschung, insbesondere bezüglich der Zeit.

In der GWL werden Handlungen des Ich beschrieben, als würden sie nacheinander geschehen. Das Dargestellte will aber so gedacht werden, als würde alles „schlechthin durch einen Schlag erzeugt“ (SW II, 398). „Kein *Nacheinander*, sondern alles *zugleich*“ (SW IV, 227), denn die GWL bewegt sich im Gebiet des *a priori*. Die systematische Form kann nur verstanden werden, wenn man voraussetzt, dass alle Teile des Systems zugleich gesetzt werden. Das fordert eben die systematische Form selbst. Sie aber ermöglicht die Täuschung des Nacheinanders, denn die Darstellung muss unbedingt einen Anfang, eine Mitte und ein Ende haben, wenn sie klar und deutlich sein will.

Der unmittelbare Akt der Setzung von Realität und Idealität, die die GWL darstellt, wird durch die Darstellung zu einem Kampf ausgedehnt. Es scheint eine lineare Bewegung zu sein, und eigentlich wird eine Vernunft beschrieben, die bei sich bleibt. Die Darstellung zeigt dann den Widerspruch zwischen dem, was die Vernunft fordert, und dem, was die Einbildungskraft im Raum konstruiert (vgl. SW VIII, 322). Dieser Widerspruch kann aber freilich nur in einem sich besinnenden Individuum entstehen, der das Dargestellte in sich selbst aktualisiert hat.

Unsere Vermutung über eine gewisse Gemeinsamkeit zwischen der genetischen Evidenz in der Wissenschaftslehre und der Realität des im vorliegenden Versuch Gedachten findet hier eine Bestätigung. Obzwar wir von Kriterien wie richtig/falsch, gut/böse abgesondert haben, so wie auch von der Fichteschen Konzeption der sittlichen Freiheit, ist der GWL als Kunstwerk gelungen, uns diesen Konflikt zwischen Vernunft und Einbildungskraft aufzuweisen.

In diesem Sinne könnte man wohl behaupten: Die GWL erscheine einer ästhetischen Betrachtung als ein erhabenes Kunstwerk²⁹. Denn sie zeigt uns die Grenzen unseres Denkens, das Übersinnliche in seiner mathematischen Erhabenheit. Sie veranlasst in uns eine Art Wohlgefallen „an der Erweiterung der Einbildungskraft an sich selbst“³⁰. Es ist keine Harmonie, sondern vielmehr ein Wohlgefallen am unaufhörlichen Streben nach der Freiheit des Denkens. Eben diese Freiheit, die uns die

²⁸ Vgl. auch ibid.

²⁹ Achtet man auf die besonderen Zwecke, die Fichte für Wissenschaftslehre gedacht hat, dann sieht man, dass sie sich auch in ihrer reinen wissenschaftlichen Form im Elemente des Erhabenen bewegt: „Alle Betrachtungen, die sie [die WL] anstellt, sind bestimmt, die natürliche Besinnungslosigkeit zu erschüttern, zu erschrecken, die schlafende Freiheit aufzuregen“ (SW IX: 36).

³⁰ I. Kant. *Kritik der Urteilskraft*. Meiner, 1993. S. 93.

GWL als Kunstwerk darstellt. Im Gefühl, das die GWL mitteilt, wenn wir auf das Vollbrachte von ihrer Heldin achten, erscheint uns die Freiheit und Kreativität des Denkens so evident, wie die Tatsache, dass wir denken. Dieses Gefühl zeigt auch, dass die Beziehung der Wissenschaftslehre auf das geistige Leben noch heute erlebt werden kann, auch wenn Fichtes *absolute Freiheit* uns – Postmodernen – fremd geworden ist.

Eben die Unmöglichkeit der Anschauung des Absoluten in unserer Zeit, so wie sie Fichte konzipiert, nämlich als absolute Freiheit, rechtfertigt also eine bescheidene Erfahrung des Übersinnlichen durch eine ästhetische Betrachtung der GWL. Deshalb kann eine solche Betrachtung keine Evidenz z.B. von der Unsterblichkeit der Seele, der Einen Kultur, der Einen Aufgabe der Menschheit haben. Wir werden durch eine solche Betrachtung weder weise noch bessere Menschen. Und trotzdem sind wir – wie Janke Erdenpilger – fröhlich³¹, die Freiheit eines Denkens in uns angeschaut zu haben, das *nur* Aktivität ist.

³¹ vgl. W. Janke „Vielheit des Seins – Einheit des Ich-existiere“. In: *Fichte-Studien*.2003. Bd. 20, S. 19.