

## V. Utopisches Denken vs. utopisches Schreiben

---

### (Zwischenbilanz)

---

Die Aufgabe, die sich das nächste Kapitel stellt, ist es, eine Definition des utopischen Schreibens zu liefern. Doch zuvor müssen wir uns den zurückgelegten Weg vergegenwärtigen. Es zeigte sich, daß nicht nur die Kritiker Volker Brauns aufgrund ihres vordergründigen ideologiekritischen Vorgehens mit einem ungeklärten Begriff dieses Phänomens arbeiten, sondern daß auch der Kritisierte es fast ausschließlich als Problem utopischen Denkens begreift. Erst spät kommt es zu der Entdeckung des Eigenwerts der ästhetischen Wahrnehmung.

Innerhalb dieser Sphäre muß das Problem gelöst werden. Utopische Dichtung - ein solches Gebilde vereint jedoch zwei durchaus unterschiedliche Geschwister: »Utopie« und »Dichtung«. Es empfiehlt sich daher, zunächst jedes Glied für sich in Augenschein zu nehmen, um das Problem ihrer Doppelnatur, ihrer prekären Einheit formulieren zu können. Für den Anfang genügt die Annahme: Ein utopischer Dichter nimmt eine *utopische Haltung* ein; eine utopische Haltung kann natürlich nicht nur von Dichtern eingenommen werden, sondern es ist eine Haltung, die prinzipiell jeder Person offensteht. Da literarische Texte aber das Werk von Einzelnen sind, muß auch das Prädikat "utopisch" selbst konsequent *aus der Perspektive eines (beliebigen) Subjekts und seiner Erfahrung* entwickelt werden. Die politische, rechtliche oder soziale Utopie urteilt anders, von "außen", objektivierend, aus der übergreifenden horizontalen Perspektive der Gesellschaft; während die Fortschrittsphilosophie aus der übergreifenden Perspektive der Geschichte urteilt. Damit ist nicht gemeint, die utopische Haltung sei, im Gegensatz zur politischen Utopie oder Fortschrittsphilosophie, privat und unhistorisch; vielmehr versucht sie diese Dimensionen des Politischen und der Geschichte konkreter, von "innen", auf der affektiven Ebene, aus der ihr eigenen Perspektive des Subjekts, also *ethisch* - zu thematisieren. Wie das grundsätzliche Verhältnis zwischen der utopischen Haltung und den übergreifenden Formen der politischen Utopie oder der Fortschrittsphilosophie ist - ob im Verhältnis des Einklangs, des Widerstreits oder der wechselseitiger Korrektur - kann jedoch vorerst offen bleiben. - Unter dem methodischen Programm des *kritischen Subjektivismus* wird versucht, einige Bedingungen der Möglichkeit einer utopischen Haltung ausfindig zu machen: Diese Haltung, so wird in thesenhafter Form belegt, ist Ausdruck eines auf das eigene Sein bezogenen rationalen und legitimen Verbesserungswillens. (vgl. Abschnitt VI.1).

Das zweite Glied des zu untersuchenden Begriffs - "Schreiben" - besteht aus drei Teilelementen: 1. Schreiben, hier immer verstanden als "literarisches Schreiben" oder "Dichten", ist eine ganz bestimmte Form der ästhetischen Wahrnehmung. 2. Dichten ist eine ganz bestimmte Form des Schreibens und 3. Dichten ist ein normativer Vorgang mit einer eigener Rationalität (vgl. Abschnitt VI. 2).

Nimmt man diese drei Teilelemente ernst, so läßt sich zunächst bestimmen, wie utopisches Schreiben in Absetzung zum bloßen utopischen Denken *nicht* (oder nicht allein) zu verstehen ist, nämlich *rhetorisch, empirisch, philosophisch*

*oder ästhetisch.* Nach dieser Klärung der Negativität kann eine Definition utopischen Schreibens vorgelegt werden. Die produktionsästhetische Bestimmung muß, so zeigt sich als Aufgabe für das sechste Kapitel, ergänzt werden durch eine rezeptionsästhetische (vgl. Abschnitt VI. 3 und 4).

Werfen wir einen Blick auf die bisher bekannte Topographie, so wird klar, welche Wege neu angelegt werden müssen, um zum Ziel zu gelangen.

1. Die liberalen Kritiker begreifen Brauns Dichtung als Ausdruck utopischen Denkens. Da der Zusammenbruch des Realsozialismus das Ende der marxistischen Utopie, das Ende der Utopie überhaupt oder gar das Ende der Geschichte bedeute, wird die dort entstandene Literatur, die sich mit den Emanzipationsidealen identifizierte, auch die Brauns, oft rückwirkend als gescheitert eingestuft. Der Vorwurf der utopischen Verblendung Brauns gegenüber den realen Verhältnissen, der in den Ereignissen der Wende sichtbar geworden sei, wurde entkräftet. Seit spätestens Mitte der siebziger Jahre entsteht Brauns Werk aus der Überzeugung von der Notwendigkeit eines radikalen politischen Umbruchs. Dabei prüft er auch die Möglichkeit einer Implosion des Realsozialismus als auch seiner Transformation in eine marktwirtschaftliche Gesellschaft. Die Wende als die von Braun erwartete Revolution war freilich nicht die *erhoffte*. Der Abwicklungsstandpunkt auf dem Gebiete der Literatur nimmt die Frage nach der Gelungenheit des Braunschen Dichtens und ihre negative Antwort (hier in Parallele mit den ehemals realsozialistischen Kritikern) unmittelbar als politische: Diese ideologiekritische Vorgehensweise nimmt die literarischen Texte nur als *Dokument* eines Denkens wahr, nicht in ihrer Besonderheit. So kommt es oft zu einer Reihe eklatanter Verstöße gegen anerkannte hermeneutische Grundsätze und zu einer Reihe von literarischen Fehlurteilen. Das Ressentiment erreicht in den Zeit der Vereinigungskrise seinen Höhepunkt. Der einstmals geachtete Autor wird nun als politisch korrupt diskriminiert, seine Dichtung als dilettantisch abgeburstet. Das unmittelbare Motiv besteht wohl darin, daß man - nachdem die Realsozialisten als geschlagene Partei gelten konnten - annahm, Braun und die sogenannten Reformsozialisten müßten als die eigentlichen Gegner der Vereinigung nach den Bedingungen der bundesrepublikanischen Funktionseliten neutralisiert werden. Das mittelbare Motiv liegt im historischen Triumphalismus. Man glaubt, das Scheitern des Realsozialismus impliziere logischerweise die Richtigkeit des kapitalistischen Weges.

2. Zunächst wurde untersucht, wie Braun den Begriff der Utopie verwendet. Wichtig, zu wissen, was dadurch geklärt werden kann. Aus zweierlei Gründen: Erstens: Nicht jeder, der faktisch utopisch denkt, bezeichnet sein Tun auch als utopisches Denken. Und umgekehrt: Nicht jeder, der von sich behauptet, utopisch zu denken, denkt deshalb schon utopisch. Zweitens: Der Nachweis utopischen Denkens in einem literarischen Werk ist noch kein Nachweis, daß der Text selbst ein Produkt utopischen Schreibens ist. Und umgekehrt: Ein literarisches Text kann Produkt utopischen Schreibens sein, ohne daß er utopisches Denken darstellt. Nichtsdestotrotz muß man wissen, was utopisches Denken ist, um sagen zu können, was utopisches Schreiben (immer als *terminus technicus* für "utopisches literarisches Schreiben" verstanden) ist.

Es galt also, Brauns (oftmals lakonische) Verwendungen des Wortes Utopie durch Rekonstruktion des Kontextes wie des Hintergrundes erst lesbar zu machen. Dabei ließ sich ein grundsätzlicher Wechsel der Blickrichtung Mitte der Achtziger Jahre feststellen. Der Begriff "Utopie" selbst wurde bis Ende der siebziger Jahre zunächst recht selten verwendet; danach ist eine stetige Zunahme zu verzeichnen. Während Braun in der Frühphase Utopie und Realismus als unvereinbare Gegensätze betrachtete, machte die spätere Sicht die utopische Haltung nachgerade zu einer Vorbedingung für Realismus. Es bestand also lange Zeit zwischen den in der Dichtung angewandten Verfahren und ihrer theoretischen Reflexion eine beträchtliche Inkongruenz. Der Wechsel der Blickrichtung erfolgte zu jenem Zeitpunkt, als Braun wirklich ernst machte mit dem Postulat, daß die Zukunft offen sei. Bis dahin ging er davon aus, daß die vom realen Sozialismus eingeschlagene Richtung richtig und irreversibel sei; seine Selbstüberschreitung ins utopische Ziel des Kommunismus schien garantiert. Obwohl mit einer langfristigen und zähen Entwicklung gerechnet wurde, entzündete sich die Unzufriedenheit vor allem am schleppenden Tempo und bald schon an der lähmenden Erfahrung der Stagnation. Sofern Braun über die eigene Verwendung utopischer Vorgriffe nachdachte, wurden sie selbstkritisch als Stillstellung der Bewegung, als Wirklichkeitsverlust charakterisiert, wenngleich auch entstanden aus einem gesteigerten Interesse an der Wirklichkeit, nämlich ihrer Veränderung. Da sich Literatur andererseits im Gleichtakt mit der Realität entwickeln sollte, diese aber wiederum als ziemlich unbeweglich erlebt wurde, verwickelte sich Braun bald in ein Gespinnst von Widersprüchen. Über sie las die Strömung der wohlmeinenden Braun-Interpretation allzugerne hinweg.

Für den vollzogenen Wechsel der Blickrichtung war zunächst bezeichnend, daß der Begriff der Utopie zunächst zur Beschreibung des Verhaltens einzelner Figuren des eigenen Werkes eingesetzt wurde, dann zur Beschreibung sowohl der eigenen poetischen Verfahren als auch jener der DDR-Dramatik. Weiterhin tauschten Plan und Utopie die ihnen ursprünglich angewiesenen Plätze. Utopie übernahm, als konkrete Utopie gefaßt, nunmehr die praktische Rolle, während der Plan in die Stelle des abstrakten Höhenbilds rückte, das vorher die Utopie innehatte. Damit wurde die Frage aktuell, wie tief der von der Forschung notierte Bloch-Bezug wirklich geht? Denn auffällig war, daß sich Braun oft naheliegenden Bestimmungen und Differenzierungen Ernst Blochs verweigerte. Die Termini Laboratorium Erde und Experimentum Mundi blieben ohne Anschluß an die Abhebung der Hoffnung von der Zuversicht; und die spät entdeckte Kategorie des Neuen wurde nicht an Blochs Bewußtseinsklasse des Noch-Nicht-Bewußten gebunden, sondern an das Unbewußte. Dieser Gedanke stünde, aus Blochs Perspektive gesehen, unter Anamnesis-Bann. Brauns Novum fehlten in dieser Hinsicht die Attribute "echter Zukunft". Neben den Bloch-Bezug trat erstmalig auch eine Auseinandersetzung mit Jürgen Habermas These vom Ende der arbeitgesellschaftlichen Utopie. Die Einwände Brauns gegen dieses Konzept richteten sich gegen die Aufkündigung der Emanzipationsansprüche und Demokratisierungsforderungen im weiterhin zentralen Bereich der Arbeit sowie gegen die fehlende Kritik der Macht als Voraussetzung der wirklichen Institutionalisierung praktischer Diskurse.

Ein weitere Verwendungsweise des Wortes Utopie bestand in der funktionalen Charakterisierung bestimmter gesellschaftlicher Vorstellungen als Ideologien. Sie fand sich bemerkenswerterweise vor allem in literarischen Texten, wurde an der Basis-Metapher des Wagens entwickelt, dem in allen Fällen die gleiche Fahrtrichtung ins Nichts unterstellt wird. Aus der Perspektive der jeweiligen Fahrzeuginsassen erschien die übliche Spannung zwischen Utopie und Realität aufgehoben; beides ist zur Deckung gekommen. Außerdem wurde, wie in den klassischen Utopien, versucht, den "utopischen" Zustand zu verewigen; ihn, da er sich als vollkommen darzustellen schien, gegenüber sozialer Veränderung abzudichten. Das politische Pendant zur Luxuslimousine der "Utopie des Konsumismus" bildete der archaische, zum Panzerfahrzeug mutierte Bauernwagen der "bürokratischen Utopie", der eine ganz andere Fahrtrichtung nahm als beabsichtigt und sich als zwanghafte Einheit von Unvereinbarem erwies.

3. Die partielle Rekonstruktion des Utopiebegriffes durch Untersuchung der Verwendungsweise des Wortes Utopie führte auch auf die literarische Verwendung dieses Terminus. Ein Beispiel wurde ausführlich behandelt: das Stück *Transit Europa*. Es ist eine poetische Selbstreflexion der Utopie. Ohne eine literarische Form der Utopie zu benutzen,<sup>1</sup> nimmt es poetische Erkundungen der Bedingungen der Möglichkeit von Utopie vor. Dazu gibt es im Text und in den Selbstkommentaren des Autors Hinweise. Das 1. Intermezzo des Stückes (»Der Ausflug der Toten«) arbeitet zudem mit dem Rückgriff auf den literarischen Archetyp der Gattung: die in der Form des Reiseberichts gekleidete Insel-Utopie der Neuzeit.

Auch hier konnte eine verdeckte Bloch-Rezeption nachgewiesen werden. Die Struktur des Intermezzos ist beschreibbar als eine Verschlingung von utopischem und historisch-gegenutopischem Diskurs, die schließlich in Gestalt einer existentiell-moralischen Wende zum Ausgleich gebracht werden. Es erfolgt kein Vorgriff ins Bessere, sondern der reine Gegenzug zum Vorhandenen, der Widerstand gegen die ganz Europa überziehende totalitäre Macht des Faschismus und Stalinismus. Die Archaisierung des utopischen Diskurses als Raum-Utopie überschlägt nicht nur die populäre historisch jüngere Zeit-Utopie (Mercier) sowie die seriöse Fortschritts- und Geschichtsphilosophie, sondern mit letzterer auch die intern verbundene, gleichzeitige Rechts- und Demokratietheorie.

So könnte man die These von der Subjektivierung von Utopie bestätigen, gäbe es nicht das gleichnamige 2. Intermezzo von »Transit Europa«. Am gleichen Ort wie das 1. Intermezzo, aber auf der heutigen Zeitebene mobilisiert diese "Vision" als Gegenentwurf zur militärischen und ökologischen Apokalypse das Programm des Stoppens der im Rücken antreibenden "Megamaschine" und den Gang ins "Innere" des Kontinents, gefaßt als das Ende von Unterdrückung.

4. Brauns theoretische Verwendung des Wortes Utopie und seiner Derivate wies nur wenige Umkreisungen utopischen Schreibens auf. Deswegen war der nächste Schritt, den Impuls des utopischen Denkens in Brauns Poetik näher zu

<sup>1</sup> Wie etwa das frühe Gedicht »Schauspiel«, das in der literarischen Form der Idylle erwünschte menschliche Verhaltensweisen vorstellt.

bestimmen. Der Kunsttheoretiker Volker Braun beginnt in der Tradition der sozialistischen Avantgardetradition Brechts und strengt unter dem Begriff der operativen Dichtung eine Überwindung der Abbild-Ästhetik an. Die Art und Weise, wie der frühe Braun die disparaten Theorieelemente zusammenfügt, zeitigt eine spannungsreiche Konstruktion.

Im Rahmen des *Wissenschaftlichen Sozialismus*, dessen akademischer Zögling Braun ist, kann er seine spontanen utopisch-praktischen Absichten im Grunde begrifflich nicht artikulieren. Diese Richtung des Marxismus beansprucht, die Bewegungsgesetze der Gesellschaft zu erforschen. In ihrem Naturalismus und Determinismus bleibt kein Platz für Subjektivität und politisch-normative Aspekte. Mitte der sechziger Jahre hat diese institutionalisierte geistige Strömung ihr kreatives Potential definitiv verspielt. Ihr vorgebliches Expertenwissen erschöpft sich in der Legitimation der Parteiherrschaft. Sofern Brauns "Schreiber" dieses Expertenwissen glaubt Nutzen zu können, greift er nach einem epistemischen Phantom und kann sein Schreiben als eine Tätigkeit eigener Rationalität gegenüber dieser "Wissenschaft" kaum in Anschlag bringen.

Diese bereits prekäre Ausgangslage verschärft sich durch die verwegene Weise, in der er *Schillers triadisches Dichtungsmodell* in die damalige historische Situation importiert und den Beginn einer "Rückkehr" zur "naiven" Dichtung ausmachen will. Damit kommt ihm aber die ihm geistesverwandte Herausforderung des modernen sentimentalischen Dichtercharakters und seiner Zuordnung zum Ideal abhandeln, dem Schiller seine legitime Heimstatt gründen möchte. Einen anderen Weg verspricht die begriffliche Neuerung des "Vorbildes", die bisher in einer "materialistischen Dialektik" nicht vorkam. Mit ihm lassen sich einerseits Züge des (explizit zurück gewiesenen) Ideals reintegrieren und andererseits kann an *Blochs Vorschein-Ästhetik* Anschluß gefunden werden, ohne daß der Namen der Unperson genannt werden muß. Es wird sich später zeigen (vgl. Kap. VI. 3), daß Blochs Ansicht ebenfalls keine schlüssige Formulierung des Problems des utopischen Schreibens präsentieren kann. Sie kombiniert ein ästhetisches Verständnis utopischen Schreibens mit einem philosophischen. Das Abzubildende betrifft hier nicht das Gegenwärtige oder das Vergangene, sondern Zukünftige. Damit bleibt philosophische Erkenntnis des geschichtlichen Endzieles als "Wesen", mit den Prädikaten der Vollständigkeit und Transparenz ausgestattet, ein externes Kriterium für Gelungenheit von Dichtung. Die Idee eines Endes der Geschichte ist Blochs Vorschein-Ästhetik und dem Wissenschaftlichen Sozialismus wiederum gemeinsam. Die Vorstellung, alle wesentlichen positiven Möglichkeiten realisiert zu haben, ist unter dem Aspekt der Freiheit menschlichen Handelns nicht wünschenswert und aus logischen Gründen sehr unwahrscheinlich. Blochs Differenz zum Wissenschaftlichen Sozialismus besteht darin, daß die Entscheidung zwischen "Alles" und "Nichts" offen bleibt. So wenig er aber erörtert wie im *Vorschein* der *ästhetische Schein* wirkt, so sehr vermischen wir die Auseinandersetzung mit dem Problem eines *apokalyptischen* *Vorscheins*. Brauns mutmaßliche frühe Hoffnungen, mit Ideen der *Vorschein-Ästhetik* die *Abbild-Ästhetik* zu überwinden, müssen daher gedämpft werden.

Imprägniert vom verhaltenen Fortschrittsglauben ist auch Brauns Bestimmung des literaturhistorischen Orts der operativ-sozialistischen Dichtung. Sie

wird nicht als eine bestimmte Ausformung der *literarischen Moderne* aufgefasst, sondern in Opposition zu ihr. *Enzensbergers Versuch*, Autonomieanspruch und politische Dimension der Literatur hier in einen lebendigen Austausch und Widerstreit zu bringen, beantwortet Braun damit, daß er dazu neigt, das Verhältnis zwischen beiden Dichtungsauffassungen als eine Machtfrage (oder zumindest als eine Frage der Hegemonie) zu betrachten. Gleichzeitig aber nimmt er eine merkwürdige Entpolitisierung der eigentlichen Machtfrage vor. Die geforderte praktische Haltung tendiert dazu, gerade Momente der kritischen Haltung außer Kraft zu setzen.

Brauns wichtigster Versuch, utopische Antizipation in die eigene Poetik einzuführen, bestand in der Erneuerung des nichtanamnetischen Rimbaudschen Seherprogramms (*Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität* (1984)). Ihm galt deshalb der nächste Untersuchungsschritt. Anders als maßgebliche Interpreten Rimbauds erkannte Braun das Neue als dessen eigentliche Zentralkategorie mit ihren außerästhetischen politischen Implikationen. Ziel des Seherdichters ist es im Unbekannten anzukommen durch die Methode der Entregelung der Sinne. Zwar markiert Braun das Rimbaudsche Seherprogramm sehr treffend als "geniales Zitat" Baudelaire's; eine Beurteilung, die sich auch mit der Selbstdeutung Rimbauds deckt. Braun versucht aber zusehends, die Gewichtung zuungunsten Baudelaire's zu verschieben. Er folgt damit unbesehen der Tradition der linken Baudelaire-Verrisse, und nicht der durch Walter Benjamin angestoßenen Neu-deutung. Nicht haltbar ist es, Rimbaud aufgrund seiner angeblich antibürgerlichen Haltung gegenüber Baudelaire den Vorzug zu geben; Baudelaire im Ordner "Dekadenz" abzulegen; versuchte "Gottwerdung" und Gebrauch von Rauschmitteln als fragwürdige von Baudelaire herrührende Bestandteile des Seherprogramms herauszustellen. Vielmehr läßt sich zeigen, daß Baudelaire an maßgeblichen Stellen das paradoxal konstruierte, ohne Anbindung an die Fortschrittsphilosophie konzipierte Neue in die moderne Dichtung und Ästhetik einführt. Von hier aus ergeben sich sogar verblüffende Motiv-Übereinstimmungen zu Brauns poetischen Formen utopischer Selbstreflexion. Brauns Essay exponiert das "Sehen" dreifach: als spezifische Möglichkeit der Poesie; als aufklärerische, soziale Funktion; und als Erkenntnis der historischen Lage. Diese Tätigkeit setzt voraus das Ineinandergreifen von Selbstverwandlung und Weltveränderung, wobei das labile Gleichgewicht des Rimbaudschen Sehers als "Arbeiter" und gesellschaftlicher Außenseiter eine Fortsetzung erfährt. Die geforderte "Objektivität" der Dichtung kann nur durch eine sich wandelnde Gesellschaft gesichert werden. Das Neue als gesuchter Gegenstand des Sehens konstituiert sich aus den Grundtätigkeiten der Destruktion und der Konstruktion. Das destruktive Geschäft geht der Konstruktion voraus, aber einer Konstruktion, die aus "Widersprüchen" besteht.

Der Umschlag in der theoretischen Entwicklung Volker Brauns, die der Rimbaud-Essay markiert, ist die (Wieder-) Entdeckung der ästhetischen Wahrnehmung. Für sie findet er die Formulierung "kalkuliertes Chaos". Das grundlegende Merkmal von Kunstwerken - ihre unerklärliche Klarheit - beruht auf ihrer "konstellativen Darbietungsweise"<sup>2</sup>, ihrer individuellen, unaustauschbaren Form. Wer es adäquat, also ästhetisch, wahrnehmen möchte, muß das Kunst-

<sup>2</sup> Vgl. Seel (2000), 157 f., 179-186.

werk in seinem "performativen Kalkül"<sup>3</sup> wahrnehmen. Die ästhetische Wahrnehmung vergegenwärtigt ein *beliebiges* sinnliches Objekt in seiner phänomenalen Fülle. Bei *künstlerischen* Objekten ist diese Erscheinungsweise *künstlerisch* erzeugt, und nicht das mehr oder weniger *beiläufige* Ergebnis anderer Erzeugungsprozesse *künstlicher* (Salzstreuer) oder *natürlicher* (Stein) Art. Daher ist Brauns Prägung des kalkulierten Chaos so trefflich.

"Chaos" bezeichnet sowohl die Erfahrung der phänomenalen Fülle als Überfülle (die Erfahrung der Überwältigung) als auch die Erfahrung der phänomenalen Fülle in ihrer Inkommensurabilität. Da *diese* Fülle einem "performativen Kalkül" entspringt, und nur durch die Wahrnehmung dieses "performativen Kalküls" wahrgenommen werden kann, ist das Chaos nicht fundamentalistisch oder irrational zu interpretieren. Es ist kein Eintritt in eine vorbegriffliche Sphäre, keine Begegnung mit einem rohen Sein. Es ist auch keine Bekanntschaft mit einem hinter allen Formen waltenden "Chaos", das den Charakter einer negativen Idee oder Vorstellung jenseits der Erscheinungen hat. Das kalkulierbare Chaos als das unbestimmbare Bestimmbare der ästhetischen Wahrnehmung ist der Grund des Vermögens eines Kunstwerkes, die undarstellbare (d.h. in keiner anderen Form als der des vorliegenden Werks) Verhältnisse darstellen zu können. Die Paradoxie, das Unsichtbare zu sehen, das Unhörbare zu hören, ist eine Leistung, die die adäquate Wahrnehmung jedes gelungenen Kunstwerkes liefern kann. Wichtig ist, das es sich hier nicht um ein vorgängiges Ereignis handelt, von dem das Kunstwerk Zeugnis abliefern soll, so daß es vom Wahrnehmenden aufgenommen werden könnte, sondern: Hier geht es um eine Leistung, die *durch den Text selbst* bewirkt wird und außerhalb seiner nicht existiert. Dies Unsichtbare zu sehen, diese Ankunft im Unbekannten ist das Neue, das das *gelungene* Kunstwerk selbst darstellt, es ist kein *separates* Thema *im* Werk. Da es allen gelungenen Kunstwerken zukommt, ist es noch keine vollständige Definition utopischer Dichtung.

Für die Bestimmung des utopischen Schreibens (vgl. Kap. VI) heißt das *bezüglich der Seite des Schreibens* dreierlei: Was ist eine *ästhetische Wahrnehmung* eines Textes? Welche Art von Text ist eine *Dichtung*? Welche Bedeutung hat die *Gelungenheit* eines dichterischen Textes? (vgl. Abschnitt VI. 2).

Zur *Bestimmung der Doppelnatur* des utopischen Schreibens bietet sich der Begriff des Geistes an als einer Form der "*gehaltvollen Intentionalität*."<sup>4</sup> Anders aus-

<sup>3</sup> Ebd., 158.

<sup>4</sup> Diese Bestimmung trifft im Anschluß an Adornos Ausführungen zum "Geist der Kunstwerke" (vgl. Adorno: *Ästhetische Theorie* (1973), 134-145, hier 135) Martin Seel in *Ästhetik des Erscheinens* (2000), 183. Sie wird im folgenden benutzt, um Zusammenhänge utopischen Schreibens zu klären, die für Seel selbst in dieser Abhandlung keine Rolle spielen. Der Begriff des Geistes, der im Idealismus seine hohe Zeit hatte, ist zugegebenermaßen auf vielfältige Weise kompromittiert. Jenseits von obskurantistischen Okkupationen des Geistes und kunstgewerblichen Schwärmerien gibt es jedoch einen nicht minder fragwürdigen Reduktionismus, angefangen vom Materialismus des 19. Jahrhunderts bis zur Gen- und Gehirnforschung unserer Tage, die im wissenschaftlichen Überschwang die eisernen Bestände der Philosophie des Geistes für Fiktionen erklären. Der Begriff des Geistes hat sich, wie die Entwicklung des als Sprechakttheoretikers bekannt gewordenen John R. Searle zeigt, als unverzichtbar erwiesen. Nach der Wiederentdeckung der *Intentionalität* (so der Titel des Buches 1983/dt. 1991) wurden die ursprünglich sprachphilo-

gedrückt, werden hier zwei Grundkomponenten verwendet: die Unhintergebarkeit des Willens und das Vermögen der Vernunft. Mit der so gefassten gehaltvollen Intentionalität lassen sich sowohl die Tätigkeit des *Schreibens* als eine bestimmte Prozedur der ästhetischen Wahrnehmung als auch der *utopischen Haltung* des Schreibenden *uno actu* umgreifen. Das Geschehen des Kunstwerkes ist zwar "ein Zeichen von Konstellationen der Welt"<sup>5</sup>, es darf jedoch nicht mit "äußeren Zuständen"<sup>6</sup> gleichgesetzt werden. Dichten ist jene Form der gehaltvollen Intentionalität, die das Geschehen eines literarischen Textes prägt. Analog besteht das Utopische in einer (utopischen) Dichtung nicht in einer Darstellung eines äußeren Zustand (ein möglicher äußerer Zustand, der jetzt noch irreal ist), sondern in der Form ihrer gehaltvollen Intentionalität;<sup>7</sup> oder, wie sich jetzt sagen lässt, in ihrem *utopischen Geist*. Literarisches Schreiben wie die utopische Haltung können als "Arten des menschlichen *Involviertheit* in reale oder *irreale*, vergangene, gegenwärtige oder *künftige* Zustände der Welt"<sup>8</sup> verstanden werden. Beide sind Arten der *Weltbegegnung* und sie treten im *utopischen Schreiben* gemeinsam auf als *eine* bestimmte Art der Weltbegegnung, der wir durch die Lektüre begegnen können. Diese abstrakte und formale Bestimmung utopischen Schreibens wird in den folgenden Abschnitten dieses Kapitels konkretisiert.

Mit dem Begriff der utopischen *Haltung* ist der Begriff der Utopie oder des utopischen Denkens auf der gleichen Ebene eingeführt wie der des Schreibens: nämlich auf der Ebene der Erfahrung eines *Individuums*. Die Herstellung literarischer Texte unterscheidet sich von der Herstellung von Salzstreuern darin, daß das erste ein individueller Vorgang, das letztere ein kollektiver Vorgang ist. Politische Utopien sind ebenfalls Kollektiv-Produkte, auch wenn es oftmals bestimmte historische Gestalten sind, die ihnen zu ihren Namen verhelfen. Aus der Perspektive eines literarisch Schreibenden kommen die kollektiven Vorgänge der Utopie und der Gesellschaft, denen sie gelten, aus der Perspektive eines einzelnen, auf der Ebene der persönlichen Erfahrung, ins Spiel. Zentral ist deshalb der auf die Person bezogene Begriff der *Haltung*. Die Untersuchung der *utopischen Haltung*, so wird sich zeigen, muß als eine *ethische* Untersuchung durchgeführt werden. Politische, rechtliche, geschichtsphilosophische oder soziologische Herangehensweisen sind hier unangemessen.

Die Forschungssituation ist jedoch folgende: Der *locus classicus* ist Ernst Blochs Grundlegung im ersten Band von *Das Prinzip Hoffnung*. Die bewußtseinsphilosophische Anlage verfehlt die normative Dimension. Die Renaissance der praktischen Philosophie in den letzten beiden Jahrzehnten könnte hier zwar weiterhelfen. Sie vernachlässigt jedoch das Problem der Utopie. Wenn man die Voraussetzungen klären möchte, die mit dem utopischen Schreiben gemacht wer-

---

sophische Fragestellung durch eine *Wiederentdeckung des Geistes* (so der Titel des Buches von 1992/dt. 1993) abgelöst.

<sup>5</sup> Seel (2000), 184.

<sup>6</sup> Ebd.

<sup>7</sup> Die utopische Intentionalität kann sich in einer Dichtung auch in der Darstellung eines äußeren utopischen Zustandes äußern, aber nicht jede Darstellung eines äußeren utopischen Zustandes in einer Dichtung ist automatisch schon Ausdruck einer utopischen Intentionalität.

<sup>8</sup> Ebd (Hervorhebungen H.-B. W.); zur Erinnerung, die zitierte Sentenz bezieht sich, anders als im obigen Text, bei Seel nur auf die Dichtung.

den, bedarf es nicht nur einer begrifflichen Klärung des Schreibens als einer Form der gehaltvollen Intentionalität, sondern auch der Untersuchung der utopischen Haltung als einer anderen Form - als rationale und legitime Form der Weltbegegnung (vgl. Abschnitt VI. 1). Erst wenn wir von beidem einen hinreichenden klaren Begriff haben, können wir zu einer Bestimmung utopischen Schreibens gelangen (vgl. Abschnitt VI. 4).