

VI. Utopisches Schreiben

Im Rahmen eines kritischen Subjektivismus¹ gibt der nächste Abschnitt (VI.1) eine formale Beschreibung der utopischen Haltung.² Der Begriff "kritischer Subjektivismus" wurde von Martin Seel geprägt und dient dazu, aus einer reflektierten Innenperspektive von Individuen zu verallgemeinerungsfähigen Aussagen und Empfehlungen zu kommen. Eine solche methodische Grundhaltung findet sich bei manchen neueren Philosophen, meistens im Kontext einer Renaissance des Nachdenkens über das Gute. Trotzdem wäre es verfehlt vom kritischen Subjektivismus als einem ausgearbeiteten, in sich geschlossenen Ansatz zu sprechen. Keinem der Vertreter dieser Richtung geht es darum, die utopische Haltung zu explizieren. Diese Haltung, so wurde eingangs behauptet, verkörpert einen *auf das eigene Sein bezogenen rationalen und legitimen Verbesserungswillen*.

1. Kritischer Subjektivismus (Thesen)

Rationalität als ein fundamentales Bestimmungselement des Utopie-Begriffes hatte Bloch im Sinn mit der Rede von "konkreter Utopie". In jüngerer Zeit gibt es verwandte Begriffsprägungen, die das Element der Rationalität explizit hervorheben: Pierre Bourdieu etwa spricht von einem "rationalen Utopismus"; Anthony Giddens von einem "utopischen Realismus"; Martin Seel und Stefan Gosepath mit Bezug auf Rawls von "realistischer Utopie".³

In Karl R. Poppers klassischen Arbeiten⁴ ist die utopische Haltung bekanntlich als Gegenteil der rationalen Haltung entworfen: Sie ist demnach irrational, und, als notwendige Folge daraus, gewalttätig. Diese falsche Antithese kann

¹ Zum Begriff *kritischer Subjektivismus*: Seel (1996), 253 oder auch *reflektierter Subjektivismus*: Seel (1995), 61, 137, 180 f., 199, 232. - Als kritische Subjektivisten bzw. Autoren mit kritisch-subjektivistischen Einschlag kann man unabhängig von Seel folgende Philosophen ansehen: Tugendhat (1981) und (1993); Ursula Wolf (1996), (1998), (1999); Foot (1997); Steinfath (1998/1-2), (2001); in Steinfaths Reader (1998), die Beiträge von Peter Stemmer, Hans Krämer, Josef Früchtli; Bieri (2005). In diese Reihe gehört auch Dieter Thomä (vgl. Wohlfarth (2005)).

² Dieser Abschnitt (VI.1) beruht auf zwei unveröffentlichten Manuskripten: einem vier Kapitel umfassenden Text: *Ein Konzept der utopischen Überlegung* (2002) sowie "*Wancantognaka*". *Warum wirkt die Sprache der Tugend in der zeitgenössischen Lebensform so unverständlich?* Alasdair MacIntyre und die *Tugendethik* (2001). Aus Platzgründen verwende ich deshalb hier eine thesenhaft-dogmatische Darstellungsweise.

³ Bourdieu (1998); Giddens (1996), 190-195, 200 f., 208, 218 ff.; Seel (2002), 265; Gosepath (2004), 21. - Vgl. Wohlfarth (2004).

⁴ Im folgenden beschränkt sich die Darstellung auf Poppers Aufsatz *Utopie und Gewalt* 1947/1948 erstmals erschienen, 1963 leicht verändert und erweitert wiederveröffentlicht; Textgrundlage hier: Popper (1970), weil Popper hier auf der Ebene der Haltungen bleibt. Später hat Popper seine Utopiekritik ausgeführt und differenziert in seiner Abhandlung über Platons *Politeia*. (Popper (1980; dt. EA 1957). Dieses antike Buch ist für ihn das Stammhaus aller modernen Utopien. In der repräsentativen dreibändigen Sammlung *Utopieforschung* von Wilhelm Voßkamp (1985; EA 1982) ist diese richtige Einschätzung verloren gegangen und Thomas Morus' Bedeutung wird überbewertet.

als Ergebnis einer inkonsequenten Entwicklung der rationalen Haltung verstanden werden. Sie erscheint bei Popper als eine Art natürlicher Haltung, die von Menschen wie Dir und Mir eingenommen wird, während die utopische Haltung von Menschen eingenommen wird, für die Gewalt zum Sinn des Lebens gehört oder für die Gewalttätigkeit zu einer Art Charaktereigenschaft gehört. Was gezeigt werden soll, der interne Bezug von Irrationalität und Gewalt dieser bestimmten Haltung, gehört bereits zu den Voraussetzungen. Popper rechnet nicht mit der Möglichkeit, daß die rationale Haltung keine Garantie für richtiges und erfolgreiches Handeln darstellt und in ein pathologisches Verhalten ableiten kann. Er kennt überdies nur Rationalität der Mittel, Ziele dagegen sind für ihn irrational, weil nicht "wissenschaftlich beweisbar". Damit entzieht er der rationalen Haltung die selbst postulierte Grundlage, nämlich durch Argumente in einer Deliberation zu überzeugen. In Bezug auf menschliches Alltagshandeln und seine Ziele ist aber nicht das Paradigma des "wissenschaftlichen Beweises" maßgebend; hier geht es um die Qualität von Begründungen und Rechtfertigungen. Gleichwohl nennt Popper als Gemeinsamkeit aller Ziele der rationalen Haltung die direkte Beseitigung konkreter Übel und Mißstände. Die utopische Haltung soll stattdessen den unheilvollen indirekten Weg der Verwirklichung abstrakter Güter und des Glücks beschreiten. Ein "Übel" kann jedoch von der "rationalen Haltung" letzten Endes nur bestimmt werden als ein vorenthaltenes Gut; der Bestimmung der Güter der "utopischen Haltung" geht wiederum eine entschiedene Ablehnung der konkreten Übel voraus. Wenn viele zentrale "Übel" (Macht, Armut, Gewalt etc.) in wechselnden Ausformungen durch die Zeiten und Gesellschaftsordnungen durchgereicht werden, sind sie offenbar unmittelbaren Lösungsversuchen nur beschränkt zugänglich. Für gewöhnlich wird die Fähigkeit zwischen verschiedenen Lösungsmöglichkeiten die beste zu erkennen und auszuwählen, zu den Kennzeichen rationalen Verhalten gerechnet. Wenn der Zug zum Optimum und Besten nicht einfach zu den zurückzuweisenden Momente der utopischen Haltung zu rechnen ist, wie Popper das tut, so wäre es, vor dem Hintergrund des bisher Gesagten, eines Versuchs wert, sie als rationale Haltung zu durchdenken.

Die eigentlichen Umrisse der utopischen Haltung werden jedoch nur deutlich, wenn sie anderen Haltungen gegenübergestellt werden. Eine Systematik kann dadurch gewonnen werden, daß man sie als Lebenshaltungen begreift, die durch Ja/Nein - Stellungnahmen gegenüber dem eigenen Leben gewonnen werden. Es ergeben sich dann drei Grundhaltungen: die affirmative, die indifferente und die negatorische. Alle drei können als rationale Haltungen beschrieben werden und haben ihre eigenen Pathologien. Während es "postmoderne" Versionen utopischen Denkens gibt, die die Relevanz des eigenen Vorhabens fortlaufend untergraben,⁵ hat also die klassische Utopiekritik (wie im Fall Pop-

⁵ Inge Münz-Koenens Studie zur "Diskursivität des Utopischen bei Bloch, Adorno und Habermas" (so der Untertitel des 1997 erschienenen Buches, im folgenden bes. 14-18) hält es für möglich, ohne Arbeitsdefinition des Utopischen zu Begriffsbestimmungen zu kommen. Tatsächlich aber arbeitet sie mit einem "diskursanalytisch" - ästhetisierenden Konzept.. Die Verfasserin nennt explizit negative Bestimmungen, die dem Gegenstand des Nachdenkens das produktive widerständige Moment nehmen: "Utopien" haben in diesem Verständnis keinen handlungsleitenden Charakter, stellen keinen Wahrheitsanspruch, entstehen unabhängig von den Absichten ihrer Autoren, sind antiuniversalistisch und antilinear (gemeint: fortschrittskritisch). Die

pers), wenn man ihre Argumente ernst nimmt, den Vorteil, ins utopische Denken hineinzuführen. Die Arbeitsdefinition führt dann auf Legitimität als zweites eigenständiges Bestimmungselement der utopischen Haltung.⁶

Der "utopische" Bezugspunkt aus der Perspektive eines (beliebigen) Subjekts ist sein eigenes Wohlergehen. Alle Subjekte - nicht allein die Utopiker - sind gezwungen in dieser Hinsicht zu ihrer eigenen Sein Stellung zu nehmen. In Umkehr zur üblichen Rangfolge spricht einiges dafür, daß die (wie auch immer unwahrscheinliche) Aussicht auf ein mögliches Wohlergehen und gutes Leben im hohen Maße über das Wie des Strebens nach Selbsterhaltung entscheidet.⁷

Diese scheinbar abgehobene Frage nach dem guten Leben ist ganz alltäglich. Sie trifft Personen nicht nur in den großen Entscheidungssituationen des Lebens. Auf sie stößt man unausweichlich, und oft auch mit existentieller Wucht. Im Unterschied zu den objektivierenden Perspektiven der politischen Utopie und Fortschrittsphilosophie erschließt sich dem einzelnen die Welt über diese unteilbare affektive Weise. Sie ist intern verbunden mit der Frage: »Was muß ich jetzt (und überhaupt) tun?« Als endliches Wesen und im Bewußtsein seiner Endlichkeit nimmt der einzelne sein Wohlergehen im starken Sinn als Glück vor dem Hintergrund des Unglücks wahr und sein Unglück als ein Vorgang

positive Bestimmungen verstehen das Utopische als ein "primär ästhetisches Verfahren" (ebd., 17) und als einen Vorgang "diskursiver >Fehlkopplungen<" (ebd., 17), das meint, ein Geschehen der "regelwidrigen Vernetzung der Ausgangsdiskurse" (ebd., 17). Nimmt man die negativen Bestimmungen (die letztere als Spezialproblem einmal eingeklammert) dann gäbe es kein utopisches Denken bei Bloch, Adorno und Habermas, was offensichtlich ein abwegiger Gedanke ist. Nimmt man die positiven Bestimmung: Bei Bloch und Adorno spielen ästhetische Gegenstände eine überragende Rolle, es wäre ihnen nicht in den Sinn gekommen, ihre utopischen Überlegungen als Ergebnis "ästhetischer Verfahren" zu begreifen. Und schließlich: alle drei Denker, wenn sie utopisch denken, philosophieren und möchten bestimmte Dinge besser verstehen als bisher. Sie verstehen sich nicht als Geisteselektriker, deren Absicht es ist, durch "Fehlkopplungen" Kurzschlüsse zu erzeugen.

⁶ Daß die Unlust Inge Münz-Koenens, eine Arbeitsdefinition zu geben durchaus symptomatisch ist für die aktuelle Diskussionslage zeigt auch Rolf Juckers Beitrag *Zur Kritik der real existierenden Utopie des Status Quo* (1997). Nach einer heftigen Attacke gegen begriffliche Festlegungen dessen, was man zu untersuchen gedenkt (ebd., 13), enthüllt sich Jucker (ebd., 58) als Vertreter des Mannheimschen Utopiebegriffs, der erstens eine Inkongruenz von "Bewußtsein [...] mit dem es umgebenden >Sein<" und zweitens eine ">wirklichkeitstranszendente< Orientierung" meint, "die, in das Handeln übergehend, die jeweils bestehende Seinsordnung zugleich teilweise oder ganz sprengt" (vgl. Mannheim (1978), 169). Dies ist jedoch *keine* Definition, die geeignet ist, festen Boden für eine Untersuchung zu gewinnen. Ihr fehlt die Aussage über den Sinn und Zweck des Tuns (Verbesserung) als auch die normative Begründung (Rationalität) und normative Rechtfertigung (Legitimität). - Juckers Konzept verdient hier besonderes Interesse. In seinem Gespräch mit Volker Braun (vgl. Braun/Jucker: 2004) ist nämlich er der auf Veränderung drängende aktive Part, während der Schriftsteller ausweicht, ja sogar resignativ auftritt.

⁷ Gosepath (1992). 355. - Durch diese Umwertung wird das Streben nach Glück oder gutem Leben aus seinem Luxusstatus befreit und in seinem direkten Druck auf den Lebenswillen betont. Das ist auch mehr als die von Ursula Wolf wiederholt unterstrichene Unausweichlichkeit der Frage nach dem guten Leben (vgl. Wolf (1996). 11 f.. 18. 47 f.). Daß ein Leben, das unseren minimalen Ansprüchen an ein gutes Leben nicht genügt, sofort zu Überlegungen über den Freitod Anlaß geben muß (wie Gosepath, ebd. und. in verwandten Kontexten der sog. Hamlet-Frage Tugendhat (1981) ist einzuschränken. Empirisch viel häufiger durften jene Formen der seelischen Abtötung sein, die mit Hilfe einer Theorie der Anerkennung in den Blick genommen werden können.

verhinderten Glücks.⁸ Als Angehöriger der menschlichen Gemeinschaft entdeckt er, daß er in seinen Überlegungen, Entscheidungen und Handlungen unvertretbar ist.

Da das gute Leben der "utopische" Bezugspunkt jedes beliebigen Subjekts ist, kann es noch nicht das sein, was mit der utopischen Haltung gemeint ist. Es empfiehlt sich zwischen einem schwach oder umfassend "Utopischen" einerseits und einem stark oder eigentlich Utopischen andererseits zu unterscheiden. Die ethische Frage, die sich alle - sei es in gewöhnlichen Situationen, in übergreifenden Lebenssituationen oder in der umfassenden Situation des Lebens selbst - stellen müssen: »Wie soll ich (sollen wir) leben (handeln), um ein gutes Leben zu führen?« - diese Frage wird von dem, der eine utopische Haltung einnimmt, auf eine bestimmte Art und Weise gestellt. Diese Erschließungsweise wird im folgenden nicht unter dem Gesichtspunkt ihres möglichen Erfolges, gut zu leben, behandelt, sondern unter dem Aspekt ihrer Rationalität und Legitimität. Sie ist sowohl bei ihren Befürwortern wie Verächtern ungeklärt.

Die Darstellung eines *Konzepts der utopischen Überlegung* gliedert sich wie folgt: Zunächst geht es um die Erläuterung der einfachen Grundidee. Die *Rationalität der utopischen Haltung* bemißt sich an der *Rationalität der ihr zugrunde liegenden praktischen Überlegung*. Drei Grundtypen der utopischen Überlegung als eine Form der praktischen Überlegung sind dann zu untersuchen: Die praktische Überlegung, die der Wahl von Lebenshaltungen dient; die praktische Überlegung zur Lösung eines Einzelproblems unter den Bedingungen der Einnahme einer bestimmten Haltung (vgl. Punkt 1) sowie die praktische Überlegung zur rationalen Kontrolle einer Lebenshaltung. Letztere wird unter dem zentralen Rationalitätskriterium der weltoffenen Selbstbestimmung behandelt (vgl. Punkt 2). Die *Legitimität der utopischen Haltung* ist in dem grundlegenden *Recht auf Rechtfertigung* fundiert (vgl. Punkt 3). Zum Abschluß skizziert die Darlegung, wie die neue Herangehensweise in der Tradition einer Tugendethik fruchtbar weiterentwickelt werden kann (vgl. Punkt 4).

1. Ein Konzept der utopischen Überlegung.

Im Streben nach Wohlergehen kommt es zur Ausbildung von drei Grundhaltungen, die auf einem bestimmten Urteil über das eigene Leben beruhen sowie einer daraus resultierenden Entscheidung über die Ausrichtung des eigenen Verhaltens: der indifferenten, der konservativen und der utopischen Haltung; sofern sich ein Subjekt für die Einnahme der utopischen Haltung entschieden hat, muß es im Alltag utopische Meinungen und Handlungen erzeugen (oder in eine der anderen Grundhaltungen übergehen), dies geschieht in der Form der utopischen Überlegung (1.1). Zunächst geht es darum, die allgemeinen Kennzeichen der utopischen Überlegung als einer Form der rationalen Überlegung zu bestimmen (1.2.), um dann ihre spezifische Art interner Meinungs- und Willensbildung erläutern zu können (1.3). Sie durchläuft immer vier notwendige Phasen: 1. Thematisieren; 2. Diagnostizieren; 3. Bewerten; 4. Beschließen.

1.1. Wahl der utopischen Haltung

⁸ Seel (1995), 54.

1.1.1. Allgemeine Voraussetzungen

Die Wahl der utopischen Haltung ist das mögliche Ergebnis einer begründeten Stellungnahme zum eigenen Sein.

1. *Begründete Stellungnahme.*⁹ Eine begründete Stellungnahme hat die (hier idealisiert dargestellte) Form einer praktischen Überlegung.¹⁰

(a) Eine praktische Überlegung ist inhaltlich zu charakterisieren als interner Vorgang der Meinungs- und Willensbildung.

(b) Formal durchläuft dieser Vorgang vier logisch notwendige Schritte, die sich in zwei Stufen gliedern lassen:

I. *Erschließung erster Ordnung* (Bestandsaufnahme):

1. Thematisieren;

2. Diagnostizieren.

II. *Erschließung zweiter Ordnung* (Vorgang des Stellungnehmens):

3. Bewerten (Meinungsbildung);

4. Beschließen (Willensbildung).

2. *Gegenstand der Stellungnahme.* Das eigene Sein (verstanden als Lebenssituation oder Situation des ganzen Lebens) ist der Gegenstand der Stellungnahme.

Es umfaßt:

(a) Die persönliche Komponente: Die stellungnehmende Person tritt in dieser Hinsicht auf in der sozialen Position des unvertretbar Einzelnen.

(b) Die gesellschaftliche Komponente: Die stellungnehmende Person tritt in dieser Hinsicht auf in der sozialen Position des Angehörigen einer Gemeinschaft: als Angehöriger verschiedener konkreter Gemeinschaften (Ebene der lokalen

⁹ Eine begründete Stellungnahme beruht auf der fundamentalen menschlichen Möglichkeit einer sog. Ja/Nein-Stellungnahme. Günther (1992), 59 ff.; Tugendhat (1981), 28-32, 36 f., 41 f., 130, 145, 161, 170 ff., 182f., 186, 193, 209, 213, 220, 225, 235 f., 238, 242, 246, 256 ff., 260 ff., 266-270, 272, 277, 279 f., 282, 294 f., 340 ff., 345f., 355. Die Möglichkeit der elementaren Ja/Nein-Stellung beruht wiederum auf anspruchsvollen Voraussetzungen, etwa der Annahme der Willensfreiheit. Diese ist vielleicht am einfachsten zu charakterisieren, als die Fähigkeit, Wünsche erster Ordnung (einfache Wünsche) und zweiter Ordnung (Bewertung von Wünschen erster Ordnung) haben zu können. Vgl. im Anschluß an Harry Frankfurt (1981) bekannte Unterscheidung: Taylor (1992), 9 ff. und Seel (1995), 64 f. - Menschen existieren nicht einfach, sondern haben ein Bewußtsein ihrer Existenz, Tugendhat (1981), Kap. 8-10.

¹⁰ Bezüglich des Phasen-Modells der Überlegung ist das vorliegende Konzept dem Entwurf Gosepaths (1992), bes. Kap. II, III und V verpflichtet. Allerdings scheint Gosepaths Entwurf von einem tiefen Bruch durchzogen. Einmal geht er, gemäß dem Postulat der strukturellen Ähnlichkeit von theoretischer und praktischer Überlegung von **parallel** zu denkenden Phasen aus, die trotz unterschiedlicher Bezeichnung durchaus vergleichbare Aufgaben haben. So bleibt jedoch unverständlich, warum in der praktischen Überlegung die dritte Phase der insgesamt **vier** Phasen fehlt (in Gosepaths Terminologie 1. Zielbestimmung; 2. Hypothesenbildung; 3. Evidenzsuche; 4. Entscheidungsfindung). Ein anderes Mal jedoch werden mit knappen Hinweisen (S. 251 und 253) die erste Phase der praktischen Überlegung mit den Phasen der Meinungsbildung verknüpft, so daß sich für die **praktische** Überlegung ein **Nacheinander** und eine **Überschneidung** von insgesamt **sechs** "theoretischen" und "praktischen" Phasen ergeben müßte. - Für mein spezifisches Ziel, die Voraussetzungen der utopischen Überlegung zu klären, muß ich in zwei weiteren Punkten die Akzente anders setzen als Gosepath: erstens betone ich die Rolle der Normen und Werte; und zweitens versuche ich dem Erfahrungscharakter, den die utopische Überlegung als ethische Überlegung (ethisch hier im Sinne von Frage nach der eigenen Identität) notwendigerweise besitzt, gerecht zu werden. - Zum Begriff der Meinung, vgl. Seel (1995), 64 f.; zum Begriff einer *rationalen* Überlegung vgl. Seel (1996), 273-276; Gosepath (1992), bes. 58-64, 221-224.

gesellschaftlichen Komponente) und als Angehöriger der einen umfassenden Menschengemeinschaft (Ebene der globalen gesellschaftlichen Komponente.)¹¹

1.1.2. Der Vorgang der Wahl

[Indifferente Haltung vs. engagierte Haltung]

Schritt 1. (*Affektiv-emotionaler Ausgangspunkt*). Eine Person reagiert (als persönlich Betroffene oder lediglich Beteiligte) auf die negative Erfahrung ihres eigenen Seins mit einer *spontanen* Nein-Stellungnahme und entscheidet sich dafür, prinzipiell den Weg des eingreifenden Handelns einzuschlagen:

(a) Dadurch entschließt sie sich, erstens die Möglichkeit der starken indifferenten Haltung zurückzuweisen (als Enthaltung gegenüber der persönlichen und gesellschaftlichen Komponente des eigenen Seins); zweitens die Möglichkeit einer schwachen indifferenten Haltung zurückzuweisen (als bewußte Begrenzung des Handelns auf die persönliche Komponente).

(b) Wenn sich die Person entschieden hat, eingreifend zu handeln, muß sie diesen noch unbestimmten Willen in weiteren Schritten (*Schritt 2-4*) weiter konkretisieren, das heißt, sie muß zunächst herausfinden, ob sie den »Weg der Veränderung« oder den »Weg der Verbesserung« einschlagen will (kann, muß).

[Konservative vs. utopische Haltung]

Schritt 2 (*Diagnose*). Die Person muß die Situation, die ihrer negativen Erfahrungen zugrundeliegt hinreichend kennen und verstehen. Das erfordert rationales Wissen

(a) über die relevanten Fakten;

(b) über plausible Erklärungen und Hintergründe;

(c) der geltenden Standards (Normen und Werte).

Schritt 3 (*Bewertung*). Die Person bewertet als Ergebnis ihrer Bestandsaufnahme ihr eigenes Sein

(a) entweder als Wirklichkeit, deren grundlegende Strukturen im wesentlichen wohl geraten sind (Das heißt: Die geltenden Standards werden als gültig und als richtig angewandt betrachtet

(b) oder als Wirklichkeit, deren grundlegende Strukturen starke Defizite aufweisen oder mißraten sind (Das heißt: Die geltenden Standards werden als falsch angewandt betrachtet, oder sie werden nicht als gültig akzeptiert.)

Schritt 4. (*Beschluß*). Im Falle von 3. (a) bestimmt sich der Wille als Veränderungswille; im Falle von 3. (b) bestimmt sich der Wille als Verbesserungswille. Was künftig als echte Lösung eines Problems zählen darf, muß in beiden Fällen unterschiedlichen Kriterien genügen. Das ist jeweils die Aufgabe einer konkreten praktischen Überlegung.

1.2. Utopische Überlegung

1.2.1. Begriff der Überlegung

Eine Überlegung ist eine Form mentalen Handelns, deren Ziel es ist, ein Problem zu lösen durch die schrittweise Findung einer Entscheidung.

(a) Der (interne) Zweck einer *theoretischen* Überlegung besteht in der Entscheidung für eine begründete *Meinung*; der (interne) Zweck einer *praktischen* Über-

¹¹ Zu diesen Termini Wingert (1993), (ausführliche Nachweise, s. Reg. dieses Buches).

legung besteht in der Entscheidung für eine begründete Handlungsabsicht oder eines begründeten *Willens*.

(b) Eine Meinungsbildung ist ein reflexiver Vorgang, der einer Willensbildung als reflexivem Vorgang vorausgeht.

(c) Jeder Vorgang der Meinungsbildung (jede theoretische Überlegung) ist (mehr oder weniger) *eingebettet* in einen Vorgang der Willensbildung; jedem Vorgang der Willensbildung (jeder praktischen Überlegung) muß (mehr oder weniger) ein Vorgang der Meinungsbildung *vorausgehen*.

(d) Trotz dieses Umstandes der strukturellen Ähnlichkeit (c) bleibt die Unterscheidung zwischen Meinungsbildung und Willensbildung bzw. zwischen theoretischer und praktischer Überlegung weiterhin sinnvoll.

1.2.2. Utopische Überlegung

Eine utopische Überlegung ist eine praktische Überlegung, bei der die gewonnene (utopische) Meinung als nachdrückliches negatives Werturteil über das eigene Sein, einen guten Grund und ein starkes Motiv zu einem (utopischen) Handeln liefert.

(a) Die *Standardfunktion* der utopischen Überlegung besteht in der rationalen Anleitung des eigenen Handelns bei der Lösung eines bestimmten praktischen Problems, relativ zum selbstgewählten, subjektiven Maßstab der Verbesserung des eigenen Seins.

Die *übergreifende Funktion* der utopischen Überlegung besteht darin, durch die rationale Anleitung des utopischen Handelns das Selbstverständnis des Utopikers zu sichern und damit eine positive praktische Selbstbeziehung herzustellen.¹²

(b) In dem Maße wie die utopische Überlegung ihre (Doppel-) Funktion erfüllt, wächst ihr das Potential zu einer *gelingenden Welterschließung* zu.

Welterschließung¹³ ist ein Vorgang der Neu- und Umorientierung. Auf mehreren Ebenen finden gleichzeitig, doppelte Umstellungen statt; sie betreffen: Die Polarität der Welterschließung (die subjektive Erschließung einer intersubjektiven Welt); die Stufen der Welterschließung (Erschließung erster und zweiter Ordnung); die Dimensionen der Welterschließung (Richtigkeit und Wahrheit); die Wissensformen der Welterschließung (Weltwissen und Sprachwissen.)

1.2.3. Rationale Anforderungen an eine utopische Überlegung

¹² Hier müßte eine ausführliche Diskussion des Ideal-Begriffes erfolgen. Harry Frankfurt (1993) überzeugt hier nicht (Tugendhat, (1992) 464-467; aussichtsreicher scheinen Anknüpfungen an den weniger abgenutzten Begriff der (Lebens-) Maxime, vgl. Höffe (1984), 152 und Lumer (1990), 383 f.

¹³ Im folgenden stütze ich mich vor allem auf Seel (1993/1). Einen Überblick über Herkunft, Geschichte und Kritik des Welterschließungskonzepts bieten Kompridis (1993) und Tugendhats Vorlesungen über Heidegger (Tugendhat (1981), Vorl. 8.-10.). Meinem Untersuchungsziel am nächsten steht Bohman (1993), der die Funktion der "radikalen Kritik" (die auf der Ebene liegt, die ich als utopische Handlung bezeichne) aber auf die Rolle des Intellektuellen beschränkt. Geht man von der modernen Konstellation aus, so kann nur eine konsequent demokratische Konzeption entworfen werden, die allen die mögliche Initiative einer "radikalen Kritik" (oder eben utopischen Welterschließung) offenhält.

Vorbedingung rationalen Überlegens ist die mögliche Zuschreibung von Verantwortlichkeit des Überlegenden. Sie basiert auf einem (wie auch immer minimalen) Handlungsspielraum, in dem ein begründetes Verhalten (also Handeln im strengen Sinn) sich entfalten kann.

Ist diese Vorbedingung von Rationalität erfüllt, müssen (mindestens) noch vier, miteinander verbundene Teilbedingungen für eine rationale Überlegung erfüllt sein:

(a) *Prozeduralismus*. Eine rationale Meinung und ein rationaler Wille ist das Ergebnis eines *wirklich* durchgeführten Verfahrens zu ihrer Bildung (eine gegebene Meinung oder ein gegebener Wille müssen entsprechend einem wirklich durchgeführten Verfahren einer Prüfung standhalten können.)

(b) *Normativität*. Eine rationale Meinung und ein rationaler Wille ist das Ergebnis eines *korrekt* angewandten Verfahrens zu ihrer Bildung.

(c) *Kritischer Subjektivismus*. Ein korrekt durchgeführtes Verfahren zur Bildung einer Meinung und eines Willens, ist eine Überlegung, die in eigener Regie und eigener Verantwortung gleichzeitig *rationale Gründe und rationales Wollen* erzeugt.

(d) *Kausalität*. Eine rationale Meinung und ein rationaler Wille beruhen auf selbsterzeugten internen Gründen des Überlegenden. Ein interner Grund hat die Doppelaufgabe einer rechtfertigenden Ursache einer Meinung und einer Handlung. Dabei darf die Meinung und die Handlung nicht irgendwie erzeugt werden, sondern sie muß *auf die richtige Weise* erzeugt werden.

1.3. Interne Meinungs-und Willensbildung

Eine praktische Überlegung ist zielgerichtet (Lösung eines praktischen Problems) und hat die Form einer rationalen, d.h. auf guten Gründen sich stützenden Entscheidungsfindung oder einer Wahl. Sie ist kein technisches Verfahren, das einmal als solches entdeckt und richtig angewandt, immer die richtige Lösung "liefert". Deshalb wird sie vom Überlegenden in eigener Regie und auf eigene Verantwortung durchgeführt. Sie kann nicht, wie ein technisch-pragmatisches Problem, delegiert werden. Als Vorgang der Entscheidungsfindung begriffen, ergibt sich eine natürliche Einteilung in verschiedene, logisch und material miteinander verknüpften Tätigkeiten. Die von ihnen zu lösenden jeweiligen Teilaufgaben folgen dann aus ihrem jeweiligen Stellenwert und aus ihrer Funktion bezüglich der zu lösenden Gesamtaufgabe. Kein angemessenes Beschließen zur Lösung eines praktischen Problems ohne vorausgehendes angemessenes Bewerten des Problems, kein angemessenes Bewerten ohne vorausgehendes angemessenes Diagnostizieren der Situation, kein angemessenes Diagnostizieren ohne angemessenes Thematisieren der praktischen Frage. Dieses spezifische Ziel folgt selbst wiederum aus einem übergreifenden Ziel als seine situationsbezogene Konkretisierung einer Lebenshaltung.

I. Thematisieren. Thematisieren heißt, ein Problem als solches anzuerkennen, es in den Focus der mentalen Aufmerksamkeit zu stellen und eine Lösung ins Auge zu fassen, die die ursprüngliche Lage des Problems verschiebt.¹⁴

II. Diagnostizieren. Diagnostizieren heißt hier, jene Situation zu untersuchen, die durch ein aktuell aufgetretenes praktische Problem entstanden ist, unter dem leitenden Gesichtspunkt, daß es ein möglicher Gegenstand einer utopischen Handlung sein könnte.

III. Bewerten. Bewerten heißt, sich über einen Gegenstand eine Meinung zu bilden, die auf der Überzeugung (d.h. einer Meinung zweiter Ordnung) beruht, daß die Meinung wahr ist. Ein utopisches Urteil ist a) ein praktisches Urteil (und kein theoretisches); b) ein exemplarisches Urteil (und kein isoliertes); c) ein (besonders nachdrückliches) negatorisches Urteil (und kein affirmatives); d) ein komplexes Urteil (und kein einfaches) sowie e) ein gemischtes Urteil (und kein reines).

IV. Beschließen.¹⁵ Beschließen heißt, eine praktische Folgerung aus einer (utopischen) Meinung (einem nachdrücklich negatorischen Urteil) zu ziehen, die in der Bildung eines (utopischen) *Willens* besteht. Er hat die Form eines (hypothetischen oder problematischen) Handlungsurteils, das die Erfüllung von vier Teilbedingungen feststellt: Wenn der utopische Handelnde in seiner Überlegung a) eine Handlung h als eine *utopische Möglichkeit* erkennt (=epistemische Möglichkeit, der begründeten Aussicht, daß sie zu einer alternativen Lösung eines bestimmten Problems führt), und die Person weiterhin b) die *Gelegenheit* und c) die *Fähigkeit* hat, h zu tun und außerdem d) die Handlung h *wollen kann* (= Handlungsmöglichkeit; Ausführbarkeit der Handlung), dann *muß* die Person die Handlung ausführen.

Um den Begriff der utopischen Haltung nachdrücklich als normativen zu sichern, bedarf es aber schließlich der Ausarbeitung einiger Rationalitätskriterien; ich beschränke mich im folgenden auf einen zentralen Gesichtspunkt, den der weltoffenen Selbstbestimmung. Sie soll den natürlichen Pathologien der utopischen Haltung begegnen.

2. Weltoffene Selbstbestimmung. (Zur rationalen Kontrolle der utopischen Haltung).

2.1. Natürliche Pathologien der utopischen Haltung. Die Unbedingtheit des Verbesserungswillens, der Zug zum Optimum und Ultimativen, ist ein Quell mannigfacher Pathologien.

¹⁴ Wichtig ist: Hier wird bei alltäglichen Problemlösungen und bei sogenannten einfachen Personen angesetzt. Dies steht im Gegensatz zu Expertenauffassungen eines Problems oder, wie man sie auch bezeichnen könnte, im Gegensatz zu "Nutella"-Theorien. Die Alltagsprobleme, in ihrer ganzen Offenheit und Fülle ernst genommen, sind, kurz gesagt, keine Dosen, auf denen außen steht, welches Problem sie innen enthalten und welche Strategien man dann wählen muß, um sie zu lösen. Ein schönes Beispiel für eine "Nutella"-Theorie wäre Habermas' Aufsatz *Vom pragmatischen, ethischen und moralischen Gebrauch der praktischen Vernunft* (1993, 100-118).

¹⁵ Aristoteles (1995/1), 7. Buch, Kap. 1-11; Bloch (GA 5/1), Kap. 18; Gosepath (1992), 285-300; Rhonheimer (2001), bes. 25, 101, 154f, 158, 160f, 175, 178, 201,215, 267, 279f; Wolf (1979), Kap. 25 und 26; Wolf (1999/2).

Selbsterstörerischen Charakter trägt die Pathologie des *utopischen Melancholikers*.¹⁶ Die Erfahrung der Kluft zwischen der Mißratenheit des eigenen Seins und den gesteigerten Erwartungen, die durch kein Handeln eingelöst werden können, kann als eine Art Unterforderung interpretiert werden. Die praktische Überlegung des Melancholikers bleibt gewissermaßen in der dritten Phase der Überlegung (Bewerten) hängen und geht in ein in sich verkapseltes Brüten über. Der Melancholiker vermag zwar gute Parties zum Absturz bringen, ansonsten läßt er aber alles beim alten und facht dadurch unaufhörlich sein schlechtes Gewissen an.

Die Selbsterstörung des *utopischen Rigoristen* besteht im Gegensatz dazu, gerade in einer Überforderung. Die Überfülle an Entschlußkraft führt zu einer Selbstüberschätzung, und diese wieder tendiert zu einer Selbstermächtigung gegenüber anderen Beteiligten. Die praktische Überlegung des Rigoristen kann formal richtig durchgeführt sein und trotzdem zu einer falschen Übertragung des Beschließens beitragen. Die Ursache liegt dann darin, daß der Entschluß, den Ansprüchen des eigenen Willens treu zu bleiben, zu einer unkritischen Distanz zur eigenen Haltung verleitet. Diese Verengung des eigenen Wünschens und Wollens und die Verdrängung des Reichtums der Welt und ihrer Handlungsmöglichkeiten reizt dazu, sich die Grundschriffe der praktischen Überlegung passend "zurechtzulegen", und also die prinzipielle Offenheit der Überlegung künstlich zu verschließen. Der Härte, die der Rigorist gegen Widerstrebende an den Tag legt, korrespondiert die zu erwartende Gegenreaktion als auch die Härte gegen sich selbst.

2.2. Kritischer Subjektivismus. Das Konzept des kritischen Subjektivismus¹⁷ beruht auf einem individuellen Begriff des Guten, der gleichwohl universalistische Züge trägt. Negativ läßt sich dieses Gute so bestimmen: Es ist nicht an eine bestimmte Form der Vergemeinschaftung gebunden; es verträgt sich nicht mit paternalistischem Objektivismus und Essentialismus; es ist keine Spielart einer an egoistischen Interessen ausgerichteten Klugheitsethik. Das individuelle Gute, in der Sichtweise eines kritischen Subjektivismus, ist mithin weder einfach "subjektiv", also das Fazit dessen was ein einzelner oder die vielen einzelnen aus ihrer je subjektiven Perspektive faktisch wollen; noch ist es einfach "objektiv", also ohne Rücksicht auf die subjektiven Perspektiven von außen festgelegt, was für die einzelnen eigentlich das Gute darstellen soll.

Vielmehr wird das individuelle Gute bestimmt durch die *kritische Explikation der subjektiven Perspektive beliebiger Personen*. Dies ist ein Verfahren einer *immanenten Kritik des subjektiven Wünschens und Wollens*. Die Reflexion erfolgt also strikt aus der Perspektive der ersten Person, diese wird allerdings verallgemeinert. Der Ausgangspunkt ist einfach und trivial: Jeder Person wird erstens die Fähigkeit zugesprochen, zu ihrem eigenen Sein Stellung zu nehmen; und zweitens als Konsequenz aus dieser Stellungnahme ihr Wünschen und ihr Wollen zu entwerfen und zu bewerten, unter dem leitenden Gesichtspunkt des eigenen

¹⁶ Ausführliche Beschreibungen liefert Lepenies (1972), v.a. Kap. VII; für ihn ist utopisches Denken, verursacht durch gesellschaftliche Handlungshemmung, aber nur als pathologische denkbar und äußert sich außerdem ausschließlich in literarischer Form.

¹⁷ Vgl. zu diesem Begriff Fn. 1.

Wohlergehens. Es genügt nicht einfach Wünsche zu haben, die Erfüllung zumindest einiger Wünsche muß man auch wollen. Ein aufs ganze gesehen gutes Leben ist an die Erfüllung einiger Wünsche gebunden. Ob sie erfüllend waren, ist aber nicht ohne die je subjektive Wertung des Wünschenden zu bestimmen. Mit diesen Annahmen kommt man zu einer zweistufigen Untersuchung: Die erste Stufe wird gebildet durch die Frage "Was können wir wollen?" Hier liegen die deskriptiven Aussagen über die Situation von Personen schlechthin, über ihre Grundmöglichkeiten und Grenzen als endliche, vernünftige und fehlbare, verletzbare Wesen. Die zweite Stufe wird gebildet durch bewertende Aussagen darüber, was die beste Verfassung eines personalen Lebens ist, durch die Frage nach dem bestimmten *Wie* des Wollens. Die prozessuale und formale Antwort des kritischen Subjektivismus lautet: Jener Lebensvollzug, der im Modus *weltoffener Selbstbestimmung* geschieht. Ein Leben im Modus weltoffener Selbstbestimmung ist die aussichtsreichste Weg zu einer Selbst- und Weltbejahung sowie die günstigste Art des Austausches zwischen Selbst und Welt.

2.3. Weltoffene Selbstbestimmung.¹⁸ Ein selbstgestecktes Ziel in eigener Regie und in eigener Verantwortung erreichen zu wollen, ist eine Form der *Selbstbestimmung*. Der utopische Melancholiker erkennt die Selbstbestimmung zwar prinzipiell an, findet aber keinen Zugang zu einer vernünftigen Praxis und verliert so seine Autonomie. Indem er sich seinem Selbst ausliefert, verliert er es. Die Gefährdung des utopischen Rigoristen liegt in einer Übersteigerung der Autonomie. Indem er sich gegenüber einer als gegnerisch erfahrenen Welt zu behaupten sucht, droht ihm, in seinem anders gearteten Rückzug auf sich selbst, ein Weltverlust.

Weltoffene Selbstbestimmung heißt zunächst, *Distanz und Souveränität* auch gegen die *ziel- und zweckausgerichtete Form der Selbstbestimmung* zu behaupten. Sie ist nicht nur ein Instrument zur Erreichung bestimmter Ziele bzw. selbst ein Ziel, um andere Ziele besser zu erreichen, sondern sie ist auch ein *Selbstzweck*. Sie markiert das rationale *Wie* eines Wollens, die eleganteste Art des Lebensvollzuges; die gelebte Freiheit, in allem, was man unternimmt oder läßt, das Führen eines selbstbestimmten Lebens zu wollen. Sie ist kein fakultatives, sondern konstitutives, kein externes sondern internes Ziel guten Lebens. Zur weltoffenen Selbstbestimmung gehört, die Grenzen von Selbstbestimmung zu kennen.

Sie ist jedoch keine Garantie für Fehlerlosigkeit oder für die Verhinderung nichtbeabsichtigter, destruktiver Folgen. Ebenso täuschend wäre die Idee, über alle Lebensbedingungen verfügen zu können oder zu glauben, daß auch ein im Modus weltoffener Selbstbestimmung vorgetragenes Handeln immer eine positive Antwort durch die Lebensverhältnisse beschieden sei. Vielmehr können diese bereits so zerstört sein, daß ein lebendiger Austausch zwischen Selbst und Welt und eine wechselseitige Korrektur auf absehbare Zeit nicht mehr möglich ist.

2.4. Selbst- und Weltbejahung des Utopikers. Selbstverständlich ist für die anzustrebende Weltbejahung nicht notwendig, daß der Handelnde im Einklang

¹⁸ Seel (1995), 114 ff.; Seel (1998).

mit seiner Lebensumgebung und Welt lebt, obwohl dies einiges erleichtert. Der für die freie Selbstbestimmung notwendige Handlungsspielraum ist auch in einer historischen Wirklichkeit gewinnbar, die im ganzen oder in wichtigen Teilen abgelehnt wird. Wichtig ist der Einklang mit dem eigenen weltoffenen Wollen, das sich dann einstellt, wenn es möglich ist, einiges für sich in Aussicht zu nehmen und einiges in der Wirklichkeit ist, das in Aussicht genommen werden kann. Diese günstigen Aussichten bestehen für den Utopiker vor allem, aber nicht ausschließlich, im Kampf gegen die Mißstände seiner Welt.

3. *Recht auf Rechtfertigung. (Zur Legitimität der utopischen Haltung).*

3.1. Interner öffentlicher Raum der utopischen Überlegung. Als Form der praktischen Überlegung ist die utopische Überlegung zwar eine monologische Tätigkeit, sie spielt sich aber im Unterschied etwa zur Anwendung von technisch-pragmatischen Verfahren in einem internen öffentlich-sozialen Raum ab. Der öffentliche Raum ist zunächst in der Dimension der *Rationalität* präsent; es geht hier darum, ob ein anderer die Schritte des Überlegenden *nachvollziehen* könnte. Der öffentliche Raum in der Dimension der *Legitimität* besteht darin, ob der Überlegende seine potentielle Handlung vor sich und anderen *rechtfertigen* und *verantworten* kann. Im Vorgang des *Thematisierens* verschafft er sich den Zugang zum Normativen, zur Umformung der Standards sowie zur Ermittlung der angemessenen Rechtfertigungsweise; im Vorgang des *Diagnostizierens* eröffnet er sich den Zugang zum Wissen und dessen Verarbeitung; der Vorgang des *Bewertens* aktualisiert ein *Recht auf Rechtfertigung*, deren möglicher Adressat mit einer *Pflicht zur Rechtfertigung* versehen ist. Der im Vorgang des *Beschließens* implizierten *Pflicht zur Rechtfertigung* korrespondiert beim Adressaten der auszuführenden Handlung wiederum ein *Recht auf Rechtfertigung*. Dem realen Eintritt in den sozialen Raum durch die Handlung als Ergebnis einer praktischen Überlegung geht der interne öffentliche Raum der praktischen Überlegung voraus.

3.2. Legitimität der utopischen Haltung. Legitimität bedeutet hier zweierlei: Erstens ist die Art und Weise, wie die Haltung durch das Handeln artikuliert wird, legitim? Die Adressaten des Handelns müssen als Personen geachtet werden. Sie dürfen nicht als Objekte behandelt werden. Sie müssen überzeugt, sie dürfen nicht überredet werden.¹⁹ Zweitens heißt Legitimität: Ist die utopische Haltung als solche legitim? Sie ist fundiert in einem universellen Kritik-

¹⁹ Eine gründliche Klärung des Gegensatzes zwischen Überzeugung und Überredung sucht man auch dort vergebens, wo sie eigentlich erwartbar wäre, etwa in Habermas' Passagen zur Argumentationstheorie oder in Chaim Perelmans sogenannter Neuer Rhetorik (etwa Perelman (1980), 92 ff; wie in seinem Hauptwerk *Traite de l' Argumentation* mit L- Olbrechts-Tyteca (1958; § 6. Persuader et convaincre) wird dieser Gegensatz mit einer doch leicht zu erkennenden Fehlinterpretation einer Kant-Stelle eingeführt (Vgl. Kritik der reinen Vernunft, A 820, B 848; Über Meinung, Wissen und Glauben). Erst wenn eine befriedigende Klärung vorliegt, läßt sich auch aussichtsreich erläutern, ob es auch legitime Formen der Überredung gibt (Ansätze in dieser Richtung bei Völzing (1979) und Schleichert (1997). Diese Fragen, die zum zweiten Bestimmungselement (Legitimität) in der Arbeitsdefinition der utopischen Haltung gehören, müssen ausgegrenzt werden.

recht, das die Personen, die sie einnehmen, wie alle anderen, für sich in Anspruch nehmen dürfen.

3.3. Das universelle Kritikrecht als ein Recht auf Rechtfertigung. Das Recht auf Rechtfertigung²⁰ ist vorab, unabhängig vom normativen Charakter des Gegenstandes auf den es jeweils angewandt wird, moralischer Natur. Die Fähigkeit zu Handlungen und Praktiken relativ zu einem normativen Standard mit Gründen Stellung zu nehmen, ist eine Fähigkeit, die Personen auszeichnet. Ohne sie gibt es keine, im weitesten Sinn, selbstbestimmte, in eigener Regie betriebene, Lebensführung. Die wechselseitige und allgemeine Anerkennung dieser Fähigkeit bedeutet die basale Anerkennung eines Lebewesens als *Rechtsperson*, als verantwortlicher Autor eigener Meinungen und Handlungen. Eine in Selbstorganisation errichtete, legitime rechtliche und gesellschaftliche Ordnung benötigt diese Anerkennung der Individuen als Autoren des Rechts, und umgekehrt. Diese Konzeption der Person besagt, daß jede Person sowohl Autor (als auch Adressat) bestimmter fundamentaler Ansprüche und Rechte ist, die jeder Mensch als Mensch, also als Menschenrecht, beanspruchen kann. Dies gilt unabhängig von konkreten kulturellen Traditionen und sozialen Kontexten. Das bedeutet, daß jede Person andererseits auch verpflichtet ist, für ihr Handeln rechtfertigende Gründe zu geben. Ob sie akzeptabel sind, hängt vom jeweiligen normativen Standard (bzw. von dessen begründeter Veränderung) ab. Das ist das *Prinzip der Rechtfertigung*.

Das *Recht auf Rechtfertigung* ist das basale Recht, das dem Prinzip der Rechtfertigung korrespondiert. Die Rechtfertigungsweise kann nur auf solchen Gründen für Normen und Handlungen beruhen, die jede Person von jeder andern verlangen kann. Die relevante Rechtfertigungsgemeinschaft ist hier die moralische, also die Gemeinschaft "aller" Menschen. Jeder Angehörige dieser Gemeinschaft, der Gründe dieser Art - moralische Gründe - namhaft machen kann, hat die Autorität dieser umfassenden Gemeinschaft "hinter sich". Die Kriterien für moralische Gründe heißen konkret *Reziprozität* und *Allgemeinheit*. Das letztere soll verhindern, daß mögliche Betroffene von Handlungen oder Handlungsweisen nicht berücksichtigt werden; das erstere soll verhindern, daß eigene Vorrechte postuliert werden und bloß eigene Bedürfnisse auf andere übertragen werden. Gründe, die diesen Kriterien entsprechen, können als "nicht vernünftigerweise zurückweisbar" gekennzeichnet werden. Das ist die Ursache für ihre kategorische Geltung. Als grundlegendes Recht ist das Recht der Rechtfertigung also ein *moralisches Vetorecht*, das jederzeit von jedem Individuum in Anspruch genommen werden kann, sobald es den Eindruck gewinnt, daß man ihm gegenüber Handlungen ausführt, die vor den Kriterien der Reziprozität und Allgemeinheit keinen Bestand haben können. Es formuliert den Anspruch als jemand geachtet zu werden, dem man Gründe schuldet, deren Angemessenheit von der betroffenen Person selbst geprüft und infragegestellt werden kann. In Erfahrungen konkreter Ungerechtigkeit und zerstörter Rechtskultur bietet das Recht auf Rechtfertigung eine "normative Tiefengrammatik" für Protest und Widerstand, in der Begründungsforderungen mit der Sprache von

²⁰ Günther (1992); Forst (1996), bes. II.4, V.2; Forst (1999), 1-3; sowie Forst (1996/1) und Forst (1997).

Rechten verbunden werden können. Eine kultur-und gesellschaftsimmanente Sicht erhält dabei eine unparteiliche Basis.

Das unverjährende, einklagbare Recht auf Rechtfertigung ist selbst kein spezifisches Recht, sondern die Grundlage der fundamentalen konkreten Rechte (sprich: der Menschenrechte). Als normatives Zentrum einer jeden intendierten integrierten und legitimen politischen Gemeinschaft selbst sollte das grundlegende Recht auf Rechtfertigung nicht als externer Standpunkt fungieren, aus dem alle weiteren Rechte "abgeleitet" werden, sondern als Ausgangspunkt von in diskursiven Verfahren ausgeführten Konstruktionen. Hier lassen sich zwei miteinander verbundene Ebenen unterscheiden: die Ebene des *moralischen Konstruktivismus*, auf der eine allgemeine Konzeption von (Menschen-) Rechten (ein liberale Schutzrechte, politische Partizipationsrechte und soziale Teilhaberechte umfassendes Paket) gerechtfertigt werden, die kein Individuum und kein Staat Personen legitimerweise vorenthalten kann; sowie die Ebene des *politischen Konstruktivismus*, auf der Konzeptionen rechtlicher und politischer Grundstrukturen entwickelt werden, in denen die allgemeinen Rechte als Grund-Rechte individuell gerechtfertigt und verwirklicht werden. Der Begriff der Person soll in Verfahren der Konstruktion von moralischen und rechtlichen Grundprinzipien angemessen repräsentiert werden.

Daraus ergibt sich *erstens*, daß das Recht keiner autoritativen Quelle entstammt, sei es der des Staates, der einer göttlichen Macht oder der der Natur. Rechte werden also nicht in vertikaler Richtung von oben nach unten "verliehen"; Staaten haben keinen genau umrissenen Schatz an Rechten, die sie an die Bürger beliebig verteilen könnten. Vielmehr, Rechte sind Ausdruck wechselseitiger Anerkennung, sie werden in horizontaler Richtung in Prozessen der Rechtfertigung akzeptiert und anerkannt. *Zweitens* gibt es keinen Vorrang des einen über das andere. Die persönliche Autonomie und die Autonomie der politischen Gemeinschaft, die Menschenrechte und die Volkssouveränität, die Adressaten des Rechts und die Autoren des Rechts sind "gleichursprünglich". Beide "Pole" setzen sich wechselseitig voraus. *Drittens* geht das Vetorecht der Rechtfertigung nie ganz in einer positiven Rechtsordnung auf, auch dort nicht, wo gelungene rechtliche Konkretisierungen des moralischen Vetorechts vorliegen.

3.4. Grenzen und Aporien. Um die Vorteile dieser Legitimitätskonzeption schätzen zu können, ist es wichtig, auch ihre Grenzen zu erkennen und dann einige wichtige Ergänzungen vorzunehmen.

a) Das moralische Veto-Recht wäre selbst dort, wo es rechtlich verankert wäre, nicht notwendig von kritischer Bedeutung, welche die Rolle der Unterdrückten und Ausgebeuteten stärkt. Es kann von privilegierten Personen und Gruppen zum dauerhaften Schutz ihrer Privilegien benutzt werden, die durch demokratische Mehrheitsentscheidungen beseitigt werden könnten.

b) Als beschränkt erweist sich gerade auch das Kriterium der Reziprozität in Bezug auf alle. Bislang wurde stillschweigend unterstellt, daß die Person per se unabhängig ist. Die Symmetrie-Vorstellung, daß dem Recht einer Person die Pflicht einer anderen entsprechen müsse, schafft aber auch eine Reihe von unbeabsichtigten Exklusionen.

So gibt es natürliche Abhängige, die, zeitweise oder immer, nicht selbst ihr Veto-Recht in Anspruch nehmen können, wie Kinder, Alte oder Kranke; oder sozial Abhängige, die so stark ausgebeutet und unterdrückt werden, daß sie auch von einem moralischen Veto-Recht keinen Gebrauch machen können. Gegenüber beiden genannten Gruppen von Menschen haben Personen Pflichten, aber keine Gegenstück-Rechte. Zu eng erweist sich deshalb die Kennzeichnung der "Betroffenen" und "Handelnden". Wenn Menschen bestimmte Grund-Rechte oder gar das grundlegende Recht auf Rechtfertigung genommen werden, werden auch "Zuschauer" zu "Beteiligten". Man kann also von einer Veto-Pflicht sprechen, bzw. davon, das Veto-Recht in Stellvertretung für andere in Anspruch zu nehmen. Die Gefahr, die sich hier auftut, ist: Wo beginnt die Bevormundung und der Paternalismus? - Die Adressaten personalen Handelns sind nicht nur Abhängige (natürliche und soziale); Verpflichtungen bestehen nicht nur gegenüber Lebenden, sondern auch gegenüber toten und ungeborenen Geschlechtern, nicht nur gegenüber Menschen. Auch mit Tieren, Pflanzen (Erhaltung der Arten), ja selbst mit der anorganischen Natur (Luft, Boden, Wasser) darf man nicht "einfach machen, was man will". Hier kann man auch nicht ansatzweise von einem Diskurs der Betroffenen bzw. einem von ihnen in Anspruch genommenen Recht auf Rechtfertigung reden, allenfalls von einem Stellvertreterdiskurs. In letzter Instanz muß man eigene Lösungen finden, die vor den Adressaten des Handelns - in Stellvertretung - verantwortet und gerechtfertigt werden können.

c) Ungeklärt muß hier jedoch bleiben, wie die Rechtfertigungsweise bezüglich komplexer und gemischter Standards funktioniert oder funktionieren sollte. Sagen läßt sich zweierlei: Erstens ist das Prinzip der Rechtfertigung auf diskursive Verfahren bezogen. Es gibt keine substantielle Prinzipien, Autoritäten oder letzte Gründe, die jenseits von ihnen liegen. Es geht den einzelnen Menschenrechten und Gerechtigkeitsprinzipien voraus. Auf seiner Grundlage werden diese in diskursiven Verfahren erst *konstruiert*. Zweitens weist das Prinzip der Rechtfertigung auf eine *rekursive* Form der *Rekonstruktion* der jeweils angemessenen Rechtfertigungsweise. Die Form des jeweils gültigen Standards bzw. seine begründete Umformung legen die Bedingungen fest, unter denen der Standard eingelöst und mit welchen Gründen er rechtfertigt werden kann. - Da utopische Urteile (in der Regel) komplex und gemischt sind, ergeben sich hier für die angemessenen Rechtfertigungsweisen eine Reihe schwerer methodischer Probleme des Urteilens, die die herrschenden "Experten"-Theorien kaum bearbeiten können.

d) Ein Recht auf Rechtfertigung, auf das sich die Person, die die utopische Haltung beruft, muß positiv-rechtlich verankert sein; die freie Stellungnahme, die ihr Sprechen und Handeln bedeutet, muß möglich sein, ohne Sanktionen befürchten zu müssen und ihr Tun muß, wo es sich auf gute Gründe stützt, tatsächlich etwas bewirken können. Je notwendiger diese Haltung in einer gegebenen Situation zu sein scheint, desto weniger sind oftmals gerade diese Voraussetzungen empirisch anzutreffen.

4. Tugend und Utopie. (Tradition).

4.1. Philosophiegeschichtliche Erinnerung: Utopische Haltung - eine namenlose Tugend.²¹

Die philosophische Untersuchung von Lebenshaltungen vollzog sich bis in 18. Jahrhundert unter dem Begriff der Tugend (*areté*). In dem Maße, in dem relevante moderne Ethiken die Einzelhandlung in den Mittelpunkt stellten, fristete der (heute antiquiert wirkende) Begriff der Tugend ein Randdasein. Seit Ende der fünfziger Jahre kommt es in der Analytischen Philosophie zu einer Neubewertung.²² Die Motive für diese Renaissance sind vielfältig: Die Unzufriedenheit an Utilitarismus und Kantianismus²³ und der Rückgang auf Aristoteles²⁴ und Thomas von Aquin;²⁵ das Ungenügen am ahistorischen Zug der Analytischen Moralphilosophie;²⁶ der Versuch, die schweren Rationalitätsdefizite moderner liberaler Gesellschaften und die verstärkt auftretenden Desintegrationserscheinungen zu überwinden;²⁷ die Kommunitarismus-Debatte und die Betonung der Gemeinschaft;²⁸ die Unfähigkeit des Empirismus, Funktionalismus und Marxismus, die Rolle der Werte zu bestimmen;²⁹ eine Kritik an den neuzeitlichen Erkenntnis- und Wahrheitstheorien;³⁰ aber auch die Rückkehr des theologischen Denkens.³¹

²¹ Aristoteles spricht von Tugenden und Lastern mit falschen Bezeichnungen oder solchen ohne Namen: "Für die meisten Eigenschaften fehlen hier wieder die Bezeichnungen. Wir wollen jedoch versuchen, ihnen wie die übrigen Namen zu geben um der Deutlichkeit und Verständlichkeit willen." Nikomachische Ethik, 1108 a 6-19. Außerdem: Zu den namenlosen Tugenden 1107 b 1-2; 1107 b 7-8; 1107 b 30-31; 1108 a 17; 1119 a 10-11; 1126 b 20; 1127 a 11; 1127 a 14. Zu den unbefriedigenden Bezeichnungen und Namen: 1107 b 8; 1108 a 5-6, 1108 a 20 ff.

²² Eine Übersicht über die Diskussion gibt der von Rippe/Schaber (1998) herausgegebene und eingeleitete Reclam-Band; ihre Einleitung tendiert dazu, die Diskussion abzuschließen, statt zu eröffnen.

²³ Z.B. Tugendhat (1993), v.a. 11. und 15. Vorlesung; Foot (1997), v.a. 89-107 u. 108-127.

²⁴ Ebd., 12. und 13. Vorlesung; Nussbaum (1999/1), v.a.227-264; Höffe (1998).

²⁵ Z.B. Rhonheimer (2001).

²⁶ Z.B. Taylor (1996).

²⁷ Z.B. der "Kommunitarist" Fletcher (1994), die "Liberalen" Onora O'Neill: *Tugend und Gerechtigkeit* (1996). Diese Arbeit ist mehrerer Hinsicht bemerkenswert: Sie steht in der Kantischen Tradition von Rawls, die eher durch Tugendgegnerschaft geprägt ist; überwindet die "liberale" Gleichgültigkeit gegenüber dem Sozialen, positioniert sich jenseits des üblichen Gegensatzes von Universalismus und Partikularismus und bietet, ebenfalls unüblich, eine systematische Tugendethik.

²⁸ Alle bisher genannten (und die beiden folgenden) Punkte finden sich bei Alasdair MacIntyre, weitere Nachweise, s.u.; den Wendepunkt zur Tugendethik bildete *After Virtue* (Erstveröffentlichung 1981; zweite, veränderte Aufl. 1984), dt. *Der Verlust der Tugend* (1996), das zu den Gründungsdokumenten des Kommunitarismus gezählt wird.

²⁹ Joas (1997), 1. Kap., v.a. 25-36.

³⁰ So vor allem McDowell (2002) in den ersten beiden Aufsätzen von *Wert und Wirklichkeit*. Bernard Williams: *Wahrheit und Wahrhaftigkeit* spricht von den "Tugenden der Wahrheit" (Aufrichtigkeit und Genauigkeit); zur Begründung seiner Wortwahl vor allem Williams (2003), 74, 192 f., 202.

³¹ Josef Schuster lehrt Moraltheologie an der Phil.-Theolog. Hochschule St. Georgen (Frankfurt am Main); Martin Rhonheimer ist Professor für Ethik und polit. Philosophie an der Pontificia Università della Santa Croce (Rom). Während Schuster (1997) in seiner Studie zur Tugendethik, den philosophischen Teil (Kap. 1-3) vom theologischen (Kap. 4) trennt, ziehen sich die Glaubensfragen quer durch Rhonheimers (2001) beeindruckendem Werk.

a) **Alasdair MacIntyre.**³² Dieser hierzulande weithin unbekannte Philosoph³³ verbindet vier verschiedene philosophische Traditionen zu einer stets wechselnden, widerspruchsvollen, aber originellen Einheit: Analytische Philosophie, Liberalismus, Marxismus und Theologie. Seine reife Philosophie formuliert seine Tugendethik als Alternative für eine nachhaltige Kritik des zeitgenössischen Liberalismus sowie der Erfahrung der marxistischen Philosophie. Die utopische Haltung bleibt jedoch auch hier eine namenlose Tugend. MacIntyres Politik der lokalen Gemeinschaften fehlt eine auf dem Stand des entwickelten Internationalismus befindliche Theorie der Politik, spricht ein zeitgemäßer Republikanismus.

b) **Ernst Bloch.** Blochs utopische Philosophie bietet unter anderem zwar die bei MacIntyre fehlende utopische Handlungsperspektive des Individuums, er behandelt sie aber als anthropologisch - bewußtseinsphilosophische Frage, statt als ethische. So ist es ihm nicht möglich, eine utopische Tugend begrifflich wahrzunehmen. In überlieferten Ethiken sind die Tugenden bezogen auf das Streben nach einem guten Leben oder dem Glück (*eudaimonia*); und es wird unterstellt, daß *alle* Personen durch dieses Streben motiviert sind. Insofern läßt sich von einem umfassend "Utopischen", anthropologisch unterlegt, sprechen. Dafür hätte es aber nicht des neuzeitlichen Begriffsarchetyps "Utopie" bedurft. Das erklärungsbedürftige Phänomen ist nämlich, daß unter bestimmten historischen Situationen das *Wie* dieses Strebens nach einem guten Leben fragwürdig wird. Wenn die Legitimität von Lebensformen, gesellschaftlichen Ordnungen, tragenden Strukturen, Institutionen brüchig wird, müssen auch die üblichen Zuwendungsweisen zum guten Leben auf den Prüfstand. Die Negation des Bestehenden und der utopische Gegenzug muß den objekthaften Verbesserungsbezug in ein Wechselspiel bringen mit der subjektiven Verbesserung des Zuwendungsweise. Dies Reflexivwerden der Zuwendungsweise macht erst das Utopische im engen und starken Sinn. Versucht man probeweise eine Tugendethik auf Blochs Analyse des *antizipierenden Bewußtsteins*, die sogenannte Grundlegung des *Prinzip Hoffnung*, anzulegen, werden die Defizite schlagartig bewußt: Das Fehlen einer Handlungslehre; die Unmöglichkeit einer Ethik im Rahmen des "Materialismus" eines Grundtriebs der Selbsterhaltung; die Hilfskonstruktion einer "neuen" Bewußtseinsklasse des Noch-Nicht-Bewußten als Bewußtseinsklasse des "Neuen" in Ergänzung zu Freuds "Entdeckung" des Unterbewußten; der minimalistische, falsche Zuschnitt der Affektenlehre mit seiner verfehlten Finalisierung und Übergewichtung der Hoffnung; die rudimentäre Form der praktischen Überlegung ("utopische Funktion"); die bewußtseinsphilosophische Abstraktion vom konkreten Individuum zum Makro-Subjekt "Mensch" ("Subjektiver Faktor"), dem ein Makro-Objekt ("objektiver Faktor") gegenübersteht ("Gesellschaft", "Natur", "Geschichte"); der Ausfall der eigenständigen Sphäre der Intersubjektivität etc.

c) **Martin Seel /Reflektierte Subjektivisten.** Die unter diesem Etikett der reflektierten Subjektivisten rubrizierten Philosophen, namentlich Martin Seel sind Vertreter einer Renaissance der praktischen Philosophie. Meist stehen sie der Tradition der Kritischen Theorie nahe. Sie brechen jedoch das Schweigegebot,

³² MacIntyre (1968); (1971); (1971/1); (1988); (1990); (1994); (1994/1); (1995); (1995/1); (1996); (2001); MacIntyre/Nikulín (1996).

³³ Wohlfarth (2002).

das der Politische Liberalismus der neueren Frankfurter Schule (repräsentiert von Jürgen Habermas) über das Gute verhängt hat, und bringen auf je eigene Weise, die Beziehungen zwischen dem Gerechten und Guten in ein neues Verhältnis. Die eigentümliche Perspektive des Individuums wird hier treffender und differenzierter ins Spiel gebracht als bei Bloch, eine Distanz zur neueren Tugendethik bleibt bestehen. Soweit hier leicht behebbare Vorurteile³⁴ (Verwechslung der Pathologien der Tugend (sprich: Laster) mit der Tugend selbst; Verwechslung des antiquiert wirkenden Begriffs mit den Möglichkeiten seiner modernen Auslegung; Verwechslung des Tugendhaften mit den Fiktionen der schönen Seele) eine Rolle spielen, ist es vor allem die unerkannte *Sozialität* des individuellen Guten, die eine Blockade bewirkt. Der überfällige Schritt zur Möglichkeit einer utopischen Tugend unterbleibt, weil der Leidensdruck, unter dem ältere Frankfurter Schule schrieb, deutlich zurückgenommen wurde (und mit ihr wichtige Bestandteile der Theorie verloren gegangen sind wie die Kritik der Macht, der Eigentumsverhältnisse und der Rolle der Ökonomie). Symptomatisch ist, daß der neoliberale Zeitgeist auch von den reflektierten Subjektivist*innen kaum gehindert wird, seine Politik der Refeudalisierung zu betreiben.

4.2. Utopische Tugend

a) Tugend zweiter Ordnung. Die gesuchte utopische Tugend kann keine *isolierte* Einzeltugend sein. Blochs Utopie-Begriff als "begriffene Hoffnung" böte eine solche. In der christlichen Tradition taucht die Hoffnung nicht bloß als Affekt auf, sondern als (theologische) Tugend. Eine Tugend kann ihre vorzügliche Wirkung aber nicht für sich entfalten. Sie muß in ein sinnvolles Netz von Tugenden integriert sein.

Die utopische Tugend kann aber außerdem keine *gewöhnliche* Tugend sein. Sie ist wohl am besten zu charakterisieren als eine Tugend zweiter Ordnung, die eine Ausrichtung, Neuinterpretation und Umformung des Netzes der Tugenden vornimmt. Damit ist sie intern verknüpft mit der utopischen Überlegung. Als praktische Überlegung des Utopikers hat sie die traditionelle Stelle der *phronesis* inne. Eine der Übersetzungen dieses Begriffs lautet *Klugheit*.³⁵ So wird sichtbar: Die Ausnahmestellung der (utopischen) Überlegung besteht darin, daß sie als Überlegung *auch* eine Tugend ist. Als *kognitive* Tugend leitet sie die moralischen Tugenden rational an, so daß diese ihre vorzüglichen Wirkungen auch entfalten können; als *moralische* Tugend schafft sie die affektive und kognitive Sensibilität für Dinge, die ansonsten der Aufmerksamkeit entgangen wären, ermittelt sie potentielle Gegenstände des Handelns und bestimmt die angemessene Art und Weise des Handelns.

b) Praktiken.³⁶ Tugenden entwickeln sich allererst in sozialen Gebilden lokaler Gemeinschaften. Die in ihnen ausgeübten eigentümlichen Tätigkeiten, *Praktiken* genannt, sind auf sogenannte *inhärente* Güter bezogen, und nicht auf externe Güter wie Reichtum, Macht oder auch Ruhm. Da Praktiken im Alltag meistens

³⁴ Seine Kritik an der Tugend formuliert Seel in seinem Essay *Über das Böse in der Moral* (1996/2).

³⁵ Im folgenden Rhonheimer (2001), 199-204, hier bes. 199, Fn. 73.

³⁶ Nach MacIntyre (1995), Kap. 14, bes. 250-271. Im Zeichen der Kritik der modernen Gesellschaften, MacIntyre (1994); in Fortsetzung und Kritik der Marxschen Feuerbach-Thesen, MacIntyre (1996); eine Zusammenfassung gibt der Philosoph in MacIntyre/Nikul*in (1996), 674 ff.

in Institutionen eingebettet sind, die externe Zwecke verfolgen und externe Zwecke extrem ambivalent sind, stehen die Tugenden und ihre Hermeneutik kaum weniger Mißbräuchen, Täuschungen und Deformationen offen. Sie eignen sich dann besonders vorzüglich überlebte Verhältnisse zu zementieren. Das individuell Gute ist gleichursprünglich mit dem sozial Guten. Es entsteht nicht allein durch die eigene Wahl oder eigene Entscheidung und es ist auf die Anerkennung und Unterstützung durch andere angewiesen. Der eigentümliche Zweck einer *Praktik* kann nur in Kooperation mit anderen erreicht werden. Eine erfolgreiche Praktik verkörpert ein *allgemeines* Gut. Es ist unabhängig von den besonderen Wünschen und Interessen der zufällig Beteiligten charakterisierbar. Das universelle Gut ist ein *gemeinsames* Gut, insofern alle Involvierten an ihm gleichermaßen teilhaben; und es ist ein Gut, daß dieser besonderen Praktik *inhärent* ist und außerhalb von ihr nicht erreicht werden kann. Es ist für diese Praktik *spezifisch* und nicht für beliebige andere. Welche zusätzliche Zwecke Praktiken immer auch verfolgen mögen, sie sind nach außen nicht auf wirtschaftliche Expansion und politische Dominanz angelegt, nach innen fußen sie auf nichtinstrumentalisierenden, nichthierarchischen Beziehungen zwischen den Beteiligten. In Praktiken fällt das Ändern der Umstände mit der Selbstveränderung der Individuen zusammen. Um die universellen, gemeinsamen, internen und spezifischen Güter der Praktiken zu erreichen, müssen die Individuen die jeweils herrschenden (aber nicht unveränderlichen) Maßstäbe der Vortrefflichkeit anerkennen. Das setzt voraus, daß folgende subjektive Voraussetzungen erworben werden: Die Aneignung der durch die jeweilige Praxis geforderten technischen Fähigkeiten im weitesten Sinn; der Wille zur Selbstveränderung durch Modifikation der spontanen Wünsche und der Erziehung der Affekte; sowie eben der Aneignung und Ausübung einer Reihe intellektueller und moralischer Tugenden.

c) Traditionen. Die utopische Tugend wird nicht weniger im sozialen Kontext von Praktiken erlernt, geübt und umgeformt wie andere Tugenden. Das heißt einerseits, daß es die Möglichkeit geben muß, neue Praktiken zu stiften. Diese neue *Praktiken des Veränderns* selbst - Platons Konzept des Philosophen, die Citoyens der Französischen Revolution oder Lenins Partei der Berufsrevolutionäre - stehen in *Traditionen*,³⁷ in der sich bestimmte historische Formen der Rationalität ausgebildet haben, auf die sich man sich umbildend (zu recht oder unrecht) bezieht. Platons Philosophen wurzeln in der orphischen Mystik, die Citoyens im antiken Republikanismus. In einer Tradition zeugen sich aber auch irrationale Bestände weiter. Platons Philosophen tradieren die spartanische Reaktion und nicht die athener Aufklärung und Demokratie; Lenins Berufsrevolutionäre tradieren den undemokratischen Geist von Platons Philosophen und den blutigen Rigorismus der Jakobiner, und nicht den Republikanismus der Citoyens und nicht die Demut eines mittelalterlichen Mönchsorden.

³⁷ Seinen nichtkonservativen Begriff der Tradition skizziert MacIntyre erstmals in *Der Verlust der Tugend* (1995), Kap. 15; die Ausführung erfolgt in *Whose Justice? Which Rationality* (1988), Kap. 17-19 und in *Three Rival Versions of Moral Enquiry: Encyclopædia, Genealogy, and Tradition* (1990), bes. Kap. 6. Eine erste Übersicht gibt MacIntyre im Gespräch mit Nikulin, MacIntyre/Nikulin (1996), 678 ff. - Eine Kritik bietet Habermas (1991), 209-218.

2. Ästhetische Wahrnehmung, literarisches Schreiben, ästhetische Wahrheit

Nachdem im letzten Abschnitt unter dem Titel des kritischen Subjektivismus skizziert worden ist, wie die Rationalität und Legitimität der utopischen Haltung begründet werden kann, geht es in diesem Abschnitt darum, die drei Teilelemente des "Schreibens" im Begriff des utopischen Schreibens zu klären. Das heißt: 1. Die ästhetische Wahrnehmung als adäquate Form der Wahrnehmung von literarischen Texten darzulegen; 2. Dichten als riskante Form des Schreibens auszuweisen sowie 3. die Gelungenheit eines Kunstwerkes als Ausdruck seiner ästhetischen Wahrheit zu begründen.

1. Ästhetische Wahrnehmung. Um den Ort des utopischen Schreibens festlegen zu können, muß das zum Abschluß des Rimbaud-Essays wiederentdeckte Problem der ästhetischen Wahrnehmung ergänzt und vertieft werden. Drei Behauptungen der Ästhetik Martin Seels³⁸ werden vorgestellt: a) Die ästhetische Wahrnehmung ist eine Möglichkeit menschlichen Verhaltens, die nicht allein durch Kunstwerke ausgelöst werden kann. Ein am Wegrand liegender Stein ist dazu ebenso in der Lage wie ein Salzstreuer oder ein Bugatti; b) Es gibt mehrere Arten der ästhetischen Wahrnehmung; c) Die ästhetische Wahrnehmung von Kunstwerken hat einige Eigenheiten.

a) *Die Alltäglichkeit der ästhetischen Wahrnehmung.* Die ästhetische Wahrnehmung ist eine weitverbreitete Form menschlichen Verhaltens. Sie ist nicht einem eingegrenzten, bestimmaren Bereich des Ästhetischen zugeordnet. Sie ist (fast) jederzeit und (fast) überall möglich. Jeder Gegenstand, der der sinnlichen Wahrnehmung zugänglich ist, kann prinzipiell Gegenstand der ästhetischen Wahrnehmung werden. Ein "Gegenstand" in dieser Hinsicht kann sowohl ein Gegenstand sein, der eher "ruhend", eben als "Gegenstand" (Salzstreuer, Tafelbild) wahrgenommen wird, als auch ein "Ereignis" (Tanz). Zum ästhetischen Gegenstand wird etwas, das durch eine bestimmte Art der Wahrnehmung wahrgenommen wird, wobei es keine Rolle spielt, ob diese Art der Wahrnehmung eher vom Gegenstand ausgelöst wird, oder die Einstellung der Wahrnehmung durch den Einstellungswechsel des Subjekts ausgelöst wird. "Ästhetische Objekte sind Objekte *in* einer besonderen Situation der Wahrnehmung oder *für* eine solche Situation; sie sind Anlässe oder Gelegenheiten einer bestimmten Art sinnlichen Vernehmens."³⁹

In den Zustand der ästhetischen Wahrnehmung kann sich versetzen, wer sich Zeit nimmt für den Augenblick. Dieses selbstzweckhafte Verweilen setzt voraus, daß der Wahrnehmende sich aus einer rein funktionalen Orientierung löst. Nur wer mehr oder weniger davon absieht, was er in einer bestimmten Situation erkennend oder handelnd erreichen kann, liefert sich so einer Erscheinung

³⁸ Seel (2000), zu Teil a) vor allem 43-69; Teil b) 148-156; Teil c) 156-160, 165-169, 173-186. Die drei Dimensionen der ästhetischen Wahrnehmung führt Seel (1991) aus Anlaß der ästhetischen Wahrnehmung der Natur ein (Kapitel I.-III.).

³⁹ Seel (2000), 46. (Kursiv M.S.)

aus, daß sie nicht in sinnlichen *Sosein*, sondern im Modus ihres *Erscheinens* zum Austrag kommt. Diese Form der Wahrnehmung ist nur *begrifflich* erkennenden Lebewesen zugänglich. In jedem Akt der Wahrnehmung wird *etwas* wahrgenommen. Alle Tiere, die wahrnehmen, nehmen etwas wahr. Nur begrifflich erkennende Lebewesen wie Menschen können dieses Wahrgenommene klassifizieren (wahrnehmen-*daß*), verbunden mit einer Meinung über diese Meinung (wahrnehmen-*als*). Nur wer in der Lage ist, etwas als begrifflich Bestimmtes wahrzunehmen, ist auch in der Lage, in seiner Wahrnehmung (bis zu einem gewissen Grad) vom begrifflich Bestimmten abzusehen, sich von einer theoretisch oder praktisch ausgelegten Verfügung über das Wahrgenommene zu enthalten, und dadurch sich ganz der Anschauung eines Gegenstandes auszuliefern. Nur wer darauf verzichtet, einen Gegenstand unter (ausschließlich) konkreten feststellenden oder verwertbaren Aspekten zu betrachten, nur wer seine Aufmerksamkeit auf dessen *simultanes* und *momentanes* Gegebensein verlagert, nur dem *erscheint* der Gegenstand in seiner ganzen *phänomenalen Fülle*, und nur der nimmt den Gegenstand ästhetisch wahr. Der Gegenstand wird nicht mehr als das (so und so) *Bestimmte* wahrgenommen, sondern als das *Besondere*, das in seinen unterschiedlichen Aspekten begrifflich inkommensurabel ist.

Dies ist aus der Perspektive sondierenden und distinktiven Aufnehmens eine "konfuse" Form des Erkennens, für die das Ineinander der Aspekte kennzeichnend ist. Naheliegend ist, daß der sinnliche Zugang der ästhetischen Wahrnehmung durch den Gesichtssinn erfolgt. Die ästhetische Wahrnehmung kann jedoch durch jeden Sinn erfolgen; sie kann unter Führung eines beliebigen Sinns stattfinden oder durch alle Sinne zugleich geschehen. Die Einheit der Sinne, die zwar in jeder Wahrnehmung da ist, aber in den alltäglichen kognitiven und praktisch notwendigen Orientierungsleistungen in der Regel in einem vorbewußten Zustand liegt, wird im ästhetischen Wahrnehmen in der Regel als Erfahrung des Ineinanders der Sinne auffällig. Hierbei wird nicht der Gegenstand wahrgenommen, sondern auch der Vollzug der Wahrnehmung selbst wird gegenwärtig, als spürendes Sich-gegenwärtig-Sein. Dieser anschauende Rückgang auf die augenblickliche Situation des Wahrnehmenden ist eine weitere Erläuterung des Doppelspiels der ästhetischen Wahrnehmung als Spiel des Wahrnehmens und Spiel des Wahrgenommenen. Die elementare und gesteigerte Erfahrung der Präsenz bietet die Gegenwart als *offenen Horizont* der spielenden, erkennenden und handelnden Begegnung mit Gegebenen.

b) *Arten der ästhetischen Wahrnehmung.* Diese beschriebene Art des Gegenwartsbezuges der ästhetischen Wahrnehmung kann sich in drei unterschiedlichen Ausfaltungen des *bloßen*, *atmosphärischen* und *artistischen Erscheinens* realisieren. Das gleiche Objekt einer Wahrnehmung kann somit ein mehrdimensionales Objekt der ästhetischen Wahrnehmung sein. Die Grenzen zwischen den Dimensionen sind fließend. Sie können ineinander übergehen und im wechselseitigen Verhältnis der Ergänzung oder Spannung stehen. Im bloßen Erscheinen treten wir in ein *kontemplatives* Verhältnis zum ästhetischen Gegenstand. Wir begegnen ihm ohne Reflexion, ohne Imagination, ohne Ambitionen einer Transzendierung des Hier und Jetzt. Im atmosphärischen Erscheinen wird etwas in seiner existentiellen Bedeutung anschaulich. Während wir im kontem-

plativen Erscheinen des Abstand zu allen Sinngewebungen innerwerden, vernehmen wir im atmosphärischen Erscheinen etwas gerade in sinnhafter, *korrespondierender* Weise. - Die ästhetische Wahrnehmung von Kunstwerken kann diese auch zu Objekten bloßen und atmosphärischen Erscheinens machen, trotzdem ist das künstlerische Erscheinen eine eigene Dimension ästhetischer Wahrnehmung von Kunstwerken, und zwar die notwendige und adäquate.

c) *Die ästhetische Wahrnehmung von Kunstwerken.* Kunstwerke sind im Unterschied zu anderen möglichen ästhetischen Objekte *Darbietungen* und im Unterschied zu anderen Darbietungen (wie dem Schreiben an die Hausverwaltung, das wiederum auch ästhetisches Objekt werden kann) sind *künstlerische Darbietungen* (wie das literarische Schreiben) *Darbietungen im Medium* (hier: das Medium der Sprache) *des Erscheinens*. Künstlerische Darbietungen sind *konstellative* Darbietungen: Es sind individuelle, nicht austauschbare, unwiederholbare Kombinationen von Zeichen und Zeichenfolgen. Das künstlerische Erscheinen ist ein *artikulierendes*, und damit auf ein *Verstehen* bezogenes Erscheinen. Der Unterschied zwischen einem Salzstreuer und einem Kunstwerk als Objekt ästhetischer Wahrnehmung wird somit deutlich: Ein Salzstreuer ist keine Darbietung, er muß nicht "verstanden" werden, um ästhetisch wahrgenommen werden zu können; ein Kunstwerk ist (nicht unbedingt explizit) auf ein verstehendes Mitvollziehen angewiesen. Wir müssen die Aufmerksamkeit auf sein performatives Kalkül richten und können nie mit Bestimmtheit sagen, ob wir es wirklich verstanden haben. Ein Grund für diese nie aufzuhebende Gewißheit ist folgende methodische Crux: Die ästhetische Wahrnehmung eines beliebigen Sinnenobjekts besteht in der Vergegenwärtigung seiner phänomenalen Fülle; vergegenwärtigen wir aber ein *Kunstwerk* in seiner phänomenalen Fülle, müssen wir (irgendwann) bestimmen, was es ist und was es bedeutet, was wir solcherart ästhetisch aufnehmen; und das muß uns (irgendwann) auf die Feststellung der Einzelaspekte führen, welche die phänomenale Fülle erst einmal zurücknehmen muß. Zu dieser Problematik des hermeneutischen Zirkels genügt es festzuhalten, wie das künstlerische Erscheinen die Gegenwarten vergegenwärtigt: Während das bloße Erscheinen die temporäre Suspension ihrer Sinnhaftigkeit bewirkt, und das atmosphärische Erscheinen demgegenüber die existentielle Sinnhaftigkeit konkreter Gegebenheiten gibt, ereignet sich im künstlerischen Erscheinen die *Darbietung besonderer Gegenwarten*.

Kunstwerke unterliegen einer anderen ästhetischen Behandlung als andere ästhetische Objekte. Doch wann zählt ein ästhetisches Objekt als Kunstwerk? Es muß zum *Zweck* der ästhetischen Wahrnehmung hergestellt werden und es muß *durch* Prozeduren der ästhetischen Wahrnehmung hergestellt werden. Eine ästhetische Prozedur ist zunächst, was zu einer gegebenen Zeit als solche zählt. Ästhetische Prozeduren, die zur Herstellung eines romantischen Frühlingsgedichtes nötig waren, gelten heute als *Kunsthandwerk* und nicht als Kunst, und finden sich heute etwa auf der *Wahrheits-* Seite der *tageszeitung* wieder. Ähnlich findet man in Kaufhäusern zuweilen Tafelbilder, die sich als "echte" Ölgemälde (im Sinne von "echtes Kunstwerk") anpreisen. Doch können die romantischen Frühlingsgedichte so (mit nichtstandardisierten Mitteln) künstlerisch

parodiert und überzeichnet werden, daß sie den Anspruch als Kunstwerke stellen können.

Ein Kunstwerk ist ein Objekt, das es wert ist, ästhetisch wahrgenommen zu werden. Es ist mithin ein *normativer Anspruch*, den ein Kunstwerk stellt. Sein eigentümlicher Wert heißt ästhetische Güte. Bestimmte Merkmale können nur wahrgenommen werden, wenn sie in der Perspektive ihrer Anerkennung als Kunstwerke wahrgenommen werden. Der (philosophischen) Ästhetik der Kunst (bzw. der Literatur) und die Kunstkritik (bzw. Literaturkritik) fallen hierbei unterschiedliche Aufgaben zu: Die Ästhetik sagt, was Kunstwerke können und handelt von einer besonderen ästhetischen Perspektive und zugleich, was aus dieser Perspektive erfahren werden kann; die Kunstkritik sagt, welche Kunstwerke das Können von Kunstwerke können, welche Objekte, die mit dieser Perspektive verbundenen normative Erwartung einlösen.

Kunstwerke sind im Gegensatz zu anderen ästhetischen Objekten "geistige Gebilde". Der Salzstreuer, so sehr er uns in seiner designerhaften Abgeklärtheit beeindrucken mag, ist es nicht. Das nimmt ihm überhaupt keinen Deut seines Existenzrechtes. Der Steinbrocken am Wegrand ist ebenfalls kein geistiges Gebilde, so sehr der Anblick seiner lastenden Schwere uns an die augenblickliche Schwere unserer Lebenssituation gemahnt. Der Geist eines Kunstwerkes ist auch nicht zu verwechseln mit einer jenseits seiner Erscheinung befindlichen "Idee", "Ideal" oder "Vorstellung". Er erscheint *durch* die Erscheinung. Er läßt sich weder von der Erscheinung ablösen, noch ist er mit ihr gleichzusetzen. Der Begriff "Geist" meint *gehaltvolle Intentionalität*. Er kann sich verschiedener Artikulationsmedien bedienen. Kunst ist eine Art der Artikulation und zwar jene, die sich in der Weise des Erscheinens (d.h. in der Weise der ästhetischen Wahrnehmung) vollzieht. Sie ist hierin an die Konfiguration von Erscheinendem (der individuellen Form) gebunden. Anders ausgedrückt: Die spezifische Darbietungsweise von Kunst besteht darin, daß sie alles, was sie präsentiert durch die Präsentation des sinnlichen Mediums (im Falle der Literatur: der Sprache) präsentiert. Zwar bedarf jede Art der Zeichengebrauchs eines sinnlichen Mediums, die Art des künstlerischen Zeichengebrauchs besteht darin, daß es das jeweilige Medium präsentiert, indem es das Medium präsentiert. Wer die gehaltvolle Intentionalität des Kunstwerks (seinen Geist) erfassen will, muß den Prozeß seiner individuellen, unverwechselbaren Form verfolgen. Die Weltpräsentation des Kunstwerks, heißt das, vollzieht sich als Selbstpräsentation. Die internen Konstellationen des Werks bezeichnen Konstellationen der Welt. Diese Eigentümlichkeit von Kunstwerken ist eine Folge seiner doppelten Gegenwärtigkeit: Kunstwerke *stellen* eine besondere Gegenwart *dar*, indem sie eine besondere Gegenwart *herstellen*. Die *künstlerische Imagination* geschieht durch die Schaffung dieser besonderen Gegenwart, in der eine nahe, entfernte oder erweiterte Gegenwart zur Darbietung kommt.

Die durch das Geschehen des Kunstwerk bezeichneten Konstellationen der Welt dürfen jedoch nicht einfach mit äußeren Zuständen gleichgesetzt werden: "Es betrifft vielmehr Arten der menschlichen Involviertheit in reale oder irrealen, vergangene, gegenwärtige oder künftige Zustände der Welt. Arten der *Weltbegegnung* werden so zur Darbietung gebracht, wodurch Arten der *Begegnung mit Weltbegegnung* möglich werden. Auf die eine oder andere Weise wird die

prozessuale Sinnlichkeit der künstlerischen Objekte zu einem komplexen Zeichen der Prozessualität menschlichen InderWeltseins. Darin besteht ihr artistisches Erscheinen."⁴⁰

Sobald wir die Zeichnung der Grundzüge der ästhetischen Wahrnehmung (auch hier: mit Hilfe der Ästhetik Martin Seels⁴¹) ergänzen durch einen Begriff von jener Arbeit, die Dichten genannt wird, (vgl. Punkt 2 und 3), zeigen sich mannigfache Gesichtspunkte, die nicht von ungefähr im ästhetischen Denken zu der Annahme führten, literarische Kunstwerke von Rang seien per se ästhetische Utopien. Diese Auffassung wird jedoch weder den genuinen Leistungen literarischer Texte, noch den Absichten gerecht, die ein utopischer Autor haben mag. Deshalb versucht diese Darstellung, einen angemesseneren Vorschlag zum utopischen Schreiben zu unterbreiten (vgl. 4).

2. Literarisches Schreiben. (Dichten als riskante Form des Schreibens). Wenn wir uns an den Gedanken gewöhnt haben, daß unter uns bedeutende Dichter (wie etwa Volker Braun) lebendig herumlaufen und Bier trinken (und nicht etwa Nektar),⁴² so ist die lakonischste und treffendste Antwort auf die Frage, welche Tätigkeit sie denn ausüben, die: "Ich schreibe". Alle Verfasser nichtkünstlerischer Texte antworten auf die gleiche Frage mit: "Ich schreibe x" (kulinarische Reiseberichte, Lebenserinnerungen, Briefe an meine Hausverwaltung). Sie bestimmen ihre berufliche oder private Tätigkeit des Schreibens durch die Angabe dessen, was sie schreiben. Natürlich kann ein Dichter ebenfalls angeben, was er schreibt, aber die wesentliche Bestimmung seiner Schreibtätigkeit, besteht nicht im Was, sondern im Wie seines Schreibens. Nicht die benutzte Form oder Textsorte (etwa Theaterstücke), noch das Thema (etwa das Problem der Macht) oder gar der Stoff (etwa der Russische Bürgerkrieg) charakterisiert die Tätigkeit des Dichtens, sondern der Vollzug dieser Tätigkeit des Schreibens und die Form des Vollzugs.

Dem dichterischen Treiben eignet eine beunruhigende Offenheit und Unbestimmtheit. Die bodenständigen Verächter sehen hierin das Luftige und Unseriöse. Eine einfache Methode ein Gedicht in Mißkredit zu bringen oder gar ins Lächerliche zu ziehen, kann darin bestehen, es wie einen Zeitungsbericht zu lesen. Aber auch für den "geneigten Leser" ergeben sich aus dem Ungreifbaren

⁴⁰ Ebd. 184. (Kursiv M.S.)

⁴¹ Für die beiden nächsten Abschnitte Seel *Über die Arbeit des Schriftstellers (und die Sprache der Philosophie)* (1996) und *Kunst, Wahrheit, Welterschließung* (1991). Wichtige Parallelstellen finden sich zum Problem des literarischen und philosophischen Schreibens in Seel (2001), 13 f, 87, 164 ff; zum Begriff der ästhetischen Wahrheit, vgl. Seel (1997), 59, 63 f., 195 f, 301 f, 305, 310 f; Seel (1986/1), 60.; Seel (1986/2), 430. Mit Bezug auf Theorien der neuen Medien, die glauben, daß das Paradigma einer Wahrheitsästhetik aufgehoben sei, vgl. Seel (1986), 104-106; Seel (1993), 563, 567, 569. Ich folge Seel *aufs Wort* mit einer Ausnahme: im erstgenannten Aufsatz spricht Seel durchweg vom Schriftsteller. Gemeint ist jedoch jener Typus des Schreibenden, der sich *wesentlich* als Autor literarischer Texte versteht, den man traditionell "Dichter" nennt. Auch Verfasser von kulinarischen Reiseberichten (wie Wolfram Siebeck) oder von Lebenserinnerungen (wie Hans Mayer) werden als "Schriftsteller" bezeichnet, ohne Dichter zu sein, mögen sich in ihren Schubladen auch einige Gedichte befinden.

⁴² Vgl. Rainer Kirschs (1991), 327 ironische Mahnung anlässlich der ungewohnten Kennzeichnung Karl Mickels als klassischer Dichter.

des Dichtens einige Unsicherheiten, denn nicht alle Textgebilde, die eine Überschrift haben, in Versen gesetzt sind und, obendrein, Reime aufweisen, sind deshalb schon im *normativen* Sinn dichterische Produkte. *Jedes* im strengen Sinn dichterische Schreiben hat einen *internen* Bezug zum *Neuen*. Es ist mithin nicht das Benutzen einer bestimmten, schon fertigen, als dichterisch anerkannten Textsorte oder Gattung, was hier den Ausschlag gibt. Entscheidend ist das Sicheinlassen auf die unbestimmten Möglichkeiten einer überlieferten Form und die Form dieses Sicheinlassens, was den Dichter macht - und das, was der Dichter macht. Die Erkundung, Konkretion und Realisierung dieser Möglichkeiten erfolgt nicht durch das Schreiben *über* diese Möglichkeiten. Wie konkret dies auch immer geschehen mag, es verbleibt in der Sphäre einer, wie immer gearteten, Theorie. Diese Möglichkeiten realisiert ein Dichter allein *durch* das Schreiben und durch *dieses sein* Schreiben. Das heißt, die noch unbestimmten Möglichkeiten einer literarischen Textsorte lassen sich nur in der schreibenden Tätigkeit entdecken und realisieren, im Prozeß des Schreibens, und zwar nur durch dieses in dieser Tätigkeit unvertretbare, unverwechselbare Individuum. Der Prozeß des Schreibens steht in einem Doppelbezug zwischen dem Schreiben des Einzeltextes und dem übergreifenden Prozeß des Schreibens. Die zweck- und zielorientierte Tätigkeit der Verfertigung eines Textes, realisiert, sofern sie gelingt, bestimmte Möglichkeiten des Schreibens. Auch der gelungenste Text realisiert nur begrenzte Möglichkeiten, die andere Möglichkeiten ausschließen. Bei aller und vor aller Fertigstellung von Einzeltexten geht es dem Dichter darum, sich nicht auf bestimmte Schreibmöglichkeiten festlegen zu lassen, sondern sich alle Möglichkeiten offenzuhalten, die Freiheit gegenüber den Möglichkeiten. Das dichterische Schreiben steht in einem emphatischen Selbstbezug, es ist gleichermaßen selbstzweckorientiert, und kann nur auf diese Weise ernsthaft, mit Aussicht auf gelingende Texte, betrieben werden. Dichter sind Schreibende, denen es in ihrem Schreiben, um ihr Schreiben und die Erweiterung des Spielraums ihres Schreibens geht.

Ein erster Hinweis für die Erklärung der Unvorhersehbarkeit und Ungreifbarkeit ästhetischer Güte, die die Rückseite ihrer merkwürdigen Härte und Dauerhaftigkeit ist, könnte in der Eigenschaft des literarischen Schreibens als geschickter Arbeit liegen. Diese Fähigkeit besitzen nur sehr wenige Individuen. Ihre Zerlegung in einfache Arbeitseinheiten, die im Prinzip von jedem erwachsenen, nicht durch körperliche oder geistige Schädigungen beeinträchtigten Menschen ausgeführt werden könnte, ist nicht möglich. Damit fehlt aber jede Voraussetzung für die quantitative Messung einer Leistung; diese ist wiederum die Grundvoraussetzung ihrer ökonomischen Bewertung.⁴³ Ein solches repressiv-reduktionistisches Verständnis von Leistung taucht erst mit manufakturrellen Zerlegungen von Arbeit auf.

Als Form der geschickten Arbeit, die durch Individuen geleistet wird, ist das Schreiben der Ausübung eines Handwerkes verwandt. Was unterscheidet handwerklich-technische Güte von ästhetischer Güte? Im Handwerk haben wir einen spezifischen, genau definierten Zweck; wenn er vom Handwerker erreicht wird, können wir von einem reinen Vollbringen sprechen. Der Zweck

⁴³ Weitere ökonomische Aspekte des Schreibens, Hacks: *Schöne Wirtschaft* (in: Hacks (1996), 693-781) und Wohlfarth (2001).

weist im Normalfall eine hohe Konstanz auf; die anzuwendenden Mittel zu seiner Erreichung können gleich bleiben. Da die handwerkliche Tätigkeit auf Wiederholung angelegt ist, kann sie prinzipiell zum Gegenstand quantitativ-ökonomischer Vergleiche gemacht werden. Handwerker X gelingt es bessere Produkte in kürzerer Zeit herzustellen als Handwerker Y. Auch der Laie kann die Güte einer handwerklichen Arbeit hinreichend beurteilen; der Experte kann aufgrund der genauen Formulierung des Zwecks und der expliziten Formulierung von Produktionsregeln in einer Check-Liste die Güte erklären. Aufgrund dieser Charakteristika kann die handwerkliche Arbeit bei einem gewissen Entwicklungsstand prinzipiell industriell zerlegt und maschinell ersetzt werden.

Eine solide handwerklich-technische Basis ist auch der Tätigkeit des Schreibens förderlich. Doch welches ist der Zweck einer künstlerischen Tätigkeit? Dem Zweck ist hier eigentümlich, daß er unbestimmt ist. Die Tätigkeit des Schreibens ist ein offenes Vollbringen; ihr geht es, das ist alles, was man zunächst sagen kann, in emphatischer Weise um einen gelungenen, freistehenden *Text*, was immer auch mit ihm noch bezweckt werden mag. Worin aber die Gelungenheit besteht, bleibt offen. Schreiben ist das Zustandebringen eines noch unbestimmten, erst im Vollzug des Schreibens sich bestimmenden und selbst darüber hinaus oft unbestimmt bleibenden Objekts. Literarisches Schreiben ist nicht nach einer vorgängigen Rezeptur möglich. Damit bleibt es stets mit dem Risiko des Scheiterns behaftet. Der Pfusch des Handwerkers beruht auf genau bestimmbar Fehlern, aber hier von einem Scheitern zu sprechen, würde merkwürdig klingen. Der Schreibende kann scheitern, auch wenn er, was die handwerkliche Basis seiner Tätigkeit betrifft, alles "richtig" gemacht hat. Er muß das tun, was er nicht kann, was sich *in the long run* seinem Einfluß entzieht. Hierin ist der Dichter dem Hochleistungssportler einerseits, dem Forscher und Entdecker andererseits verwandt. Das Scheitern des Dichters ist von gänzlich anderer Art, als das "Scheitern" des Epigonen. Es beruht auf seinem Können, das aus zwei Komponenten besteht: Der Kunstfertigkeit im engeren Sinn ist lediglich Bedingung für ein mögliches Gelingen. Notwendig ist gleichfalls der Wille des Dichters, die genuinen, neuartigen Möglichkeiten des Schreibens zu suchen und das Vermögen, sie, auf riskante Art und Weise, (irgendwann und irgendwie) auch zu finden.

Zur weiteren Bestimmung des (dichterischen) Schreibens bietet es sich an, es mit dem philosophischen Schreiben zu vergleichen. Erstens ist Volker Braun von der akademischen Ausbildung her ein Philosoph; dieser Zugang prägt auch seine Dichtung.⁴⁴ Zweitens ist das utopische Überlegen, methodisch betrieben, eine Sache der Philosophie, und ist somit, auf das Schreiben und die Schrift verwiesen. Drittens aber, zum Unterschied zu handwerklichen Geschick, und gemeinsam mit dichterischen Schreiben, ist alles ernsthafte Philosophieren (nicht nur das utopische Philosophieren im engeren Sinn) eine Suche nach einer

⁴⁴ Dieser folgenreiche Umstand verdiente eingehendere Betrachtung. "Alle Dichter, sofern sie einen Beruf ordentlich erlernt haben, tragen die Stigmata dieses Berufes. Rainer Kirsch und Volker Braun sind Philosophen, Sarah Kirsch ist Biologin; man merkt das[...] Sofern der Dichter einen Brotberuf erlernt hat, bewahrt das poetische Werk die Spur dieses Berufes. In je und je, nach Zeitalter und Individualität, unterschiedener Ausprägung durchläuft sie die Schriften. Freilich sind die berufsbedingten Abdrücke kaum stofflicher Art." Mickel (1990), 630 sowie 569.

noch nie dagewesenen Sprache. Sowohl Dichten als auch Philosophieren als menschliche Fähigkeiten verstanden, wurzeln in der alltäglichen Erfahrung von Individuen und sind darüber nicht erhaben. Sie unterbrechen jedoch auf je eigene Weise die geläufige Rede und das geläufige Denken, um sich dem Alltag auf je unterschiedliche, neue Weise zu erschließen. Das Schreiben, die Schrift und die Texte übernehmen in beiden Tätigkeiten eine Reihe hier nicht weiter zu diskutierenden Distanz- und Objektivierungsleistungen, die notwendig sind, um dem neuen Denken eine neue Sprache zu verleihen.

Die entscheidende Differenz zwischen Dichten und Philosophieren liegt im Bezug der jeweils Schreibenden zum entstehenden Text, und das heißt, beide Tätigkeiten haben einen unterschiedlichen Zugang zur Wahrheit. Deshalb ist zunächst die Frage zu klären, was die Wahrheit der Literatur ist.

3. Ästhetische Wahrheit. Ein Begriff der Wahrheit der Literatur, der zu dem befürworteten Verständnis des Dichters paßt, besteht darin, sie weder als eine Form einer eigentlichen, höheren Wahrheit aufzufassen, noch als eine Form einer abgeleiteten, niederen Wahrheit. Mit ästhetischer Wahrheit ist im folgenden vereinfachend, die Wahrheit der Kunst gemeint im Unterschied zur ästhetischen Wahrnehmung von Alltagsgegenständen, wie Salzstreuern, oder der ästhetischen Wahrnehmung von Gegenständen der Natur, wie Bäumen. Des weiteren geht es lediglich um die Wahrheit der Literatur, im Unterschied zur Wahrheit der Kunst im allgemeinen. Darüber hinaus wird die einfache klassische Einteilung in theoretische, praktische und ästhetische Form der Wahrheit verwendet. Schließlich muß zwischen der jeweiligen Form der Wahrheit und jenem Bereich, in dem die jeweiligen Aussagen gelten, unterschieden werden. Die theoretische Geltung bezieht sich dann, auf die Geltung der Wahrheit, die praktische Geltung auf die Geltung des Richtigen oder Guten, die ästhetische Geltung auf das Schöne und Gelungene.

Das heißt, Ausgangspunkt ist ein Grundverständnis von Wahrheit, das auf Aussagen bezogen ist. "Wahrheit" kommt allen Aussagen zu oder nicht zu, die sei es theoretische, sei es praktische oder ästhetische Aussagen sind. Die *Geltung* (oder Sinn) der Aussagen besteht freilich nur bei theoretischen Aussagen darin, die *Wahrheit* von Aussagen (über das Bestehen empirischer, begrifflicher, evaluativer Tatsachen und Sachverhalte) zu postulieren. Die Geltung praktischer Aussagen besteht *nicht* wieder in der *Wahrheit von Aussagen*, sondern in der Richtigkeit, Angemessenheit, Güte von Handlungen (oder ihnen zugrundeliegenden Normen und Werten). Dies kann thematisiert und begründet werden in Gestalt von Aussagen, und zwar normativen und werthaften Charakters. Die Geltung ästhetischer Aussagen bezieht sich (im oben erläuterten eingeschränkten Sinn) auf (Wert-) Aussagen, mit denen darüber gesprochen wird, ob ein literarischer Text gut ist, also "schön" - oder einfacher - ob er gelungen ist.

Eine ästhetische Aussage, oder ein im engeren Sinne ästhetisches Urteil über einen literarischen Text trifft vor allem anderen eine Aussage über die mögliche Ergiebigkeit seiner Lektüre. Es besagt nicht, der Text selbst treffe eine Aussage über das Bestehen eines Sachverhaltes, und habe deshalb den Modus einer theoretischen (oder propositionalen) Geltung. Mit der Behauptung der ästhetische Aussage wird gleichwohl die *Wahrheitsgeltung* der Aussage behauptet (*über*

den Text); mit der Behauptung wird aber für etwas eingestanden, das nicht selbst die Gültigkeit einer *Wahrheitsaussage* behauptet. Ästhetische Wahrheit, so könnte man jetzt sagen, ist, mit Blick auf theoretische oder praktische Wahrheit, keine wörtliche Wahrheit, sondern eine metaphorische. Das mindert jedoch nicht ihren eigentümlichen und selbständigen Charakter. Literarische Texte gelten nicht in dem Sinne, in dem Aussagen durch ihrer Wahrheit gelten. Sie sind nicht *als* Texte begründbar wie Aussagen (z.B. ästhetische Urteile) oder wie Handlungen (z.B. künstlerische Handlungen wie die Verwendung einer ganz bestimmten Metapher).

Die drei genannten Formen der Wahrheit stehen, trotz ihrer unhintergehbaren Selbständigkeit, im Zusammenhang und Austausch. Im Kontext der Analyse der utopischen Überlegung als eine Form der praktischen Überlegung hat das Prozeß-Modell der vierstufigen Meinungs- und Willensbildung gezeigt, daß der Beschluß zu einer Handlung (als angemessene Lösung eines praktischen Problems), den Erwerb einer richtigen Meinung (d.h. eine theoretische Wahrheit) voraussetzt. Die theoretische Wahrheit einer einfachen Meinung wiederum gewinnt ihre Geltung erst eingebettet in eine Praxis möglicher Relevanz. Gäbe es eine solche nicht, bliebe verschlossen, was gemeint ist, wenn jemand durch eine Behauptung den Anspruch auf Wahrheit erhebt. Er setzt zu seinem Verständnis andere Formen der Geltung und andere Formen des Wissens voraus, und läßt sich nicht selbst wieder einzig und allein aus theoretischer Perspektive wahrnehmen, prüfen, aufrechterhalten. Theoretische, praktische und ästhetische Argumentationen als Praktiken verstanden, eingebettet wiederum in Praktiken, zielen auf unterschiedliche Lösungen von unterschiedlichen Problemen. Trotzdem kann das Ziel einer Diskurspraktik auch im Verfahren einer anderen von Bedeutung sein. Und sie können sich wechselseitig voraussetzen, unterstützen und mischen. Im Alltag bieten sich bequeme Übergänge vom einem zum anderen. Dies Selbstverständliche ist das Besondere des Alltags. Die Veränderungen verlaufen oft still und unauffällig. Manchmal jedoch sind sie nur durch bewußt inszenierte Erschütterungen zu erreichen. Außerdem kann in der Erschlossenheit des Alltags nicht jede Form der Wahrheit sich (ästhetisch gesprochen) in unbeschränkter Pracht entfalten. Irgendwann befriedigt die ästhetische Wahrnehmung von Salzstreuern, Bugattis, und selbst von Bäumen, nicht mehr, und es ist an der Zeit, nach der spezifischen Leistung von literarischen Texten zu fragen.

Die soziale Rolle der Literatur besteht darin, eine Institution der nichtalltäglichen Wahrnehmungserprobung und-veränderung zu sein. Dies gilt unabhängig davon, welche Aufgaben in den jeweiligen Gesellschaften ihr noch zugeschrieben werden: kultische, religiöse, politische oder kulturelle; dies gilt auch unabhängig vom jeweiligen Selbstverständnis der Akteure sowie vom soziologischen Umfang der Teilnehmer der jeweiligen Literaturgesellschaften. Die jeweiligen ästhetischen Urteile, zu denen uns die einzelnen Werke einladen, sind begründbar. Die Begründung ist ein interpretativer Prozeß, der den Text in seiner Schönheit oder Gelungenheit zur Geltung bringen, und hierin die Wahrheit seiner Kunst demonstrieren möchte. Die Kunstwahrheit ist dabei ein Modus ästhetischer Geltung unter anderem. Von ästhetischer Geltung kann nur dort die Rede sein, wo Wertqualitäten im Unterschied zu bloßen Bekundungen der

Vorliebe benannt werden können. Drei ästhetische Grundfunktionen seien hier genannt, die im unterschiedlichen Maß mit der genuinen Leistung der Literatur in Verbindung stehen. Zuerst die Bildung des Geschmacks, der Gefallen an den Dingen und die Vorzüglichkeit bestimmter Lebensstile. Geschmacksfragen überschreiten die rein pragmatische Orientierungen des Alltags, sind auf gemeinschaftliche Praktiken und Formen der Auseinandersetzungen angewiesen und sind der kriterialen oder exemplarischen Beantwortung zugänglich. Das unterscheidet sie von der zweiten Funktion der Kontemplation. Sie markiert eine Form der ästhetischen Geltung, indem ihr Wert gerade darin besteht, keine wertbezogene Tätigkeit zu sein. Ihr Wert ist "suspensiver" Art, insofern es hier um eine rein vollzugsorientierte Unterscheidungspraxis geht, der prinzipiell jeder Gegenstand zum Anlaß einer sinnfremden Vergegenwärtigung seiner Erscheinung werden kann. Geschmack und Kontemplation spielen in der Literatur zwar eine eminente Rolle, aber keine genuine; sie sind auch im Alltagsleben Gegenstand ästhetischer Praktiken. Die dritte Funktion der "Weltweisenwahrnehmung" und "Weltweisenartikulation" erst ist in vieler Hinsicht die eigentliche Domäne der Literatur (oder Kunst):

"Im Unterschied zu den Gegenständen der reinen Kontemplation sind Kunstwerke *Zeichen* einer bestimmten Sicht der Welt. Im Gegensatz zu den Objekten der geschmacklichen Wertschätzung stellen Kunstwerke nicht angenehme oder gefällige Situationen her oder geben ihnen Kontur, sie stellen menschliche Situationen in ihrer existentiellen Bedeutsamkeit *dar*. Kunst erfindet Darstellungen von Sichtweisen der Welt in ihrer Bedeutung für das Dasein und Handeln in einer so erschlossenen Welt. Ihre gelungenen Werke erlauben es, Weisen der Welt- und Lebenserfahrung, die sonst im Rücken der Handelnden oder in ihrer sprachlosen Erinnerung verbleiben, wiederum als Gegenstände der Erfahrung zur Wahrnehmung zu bringen."⁴⁵

Die Weltweisenartikulation der Literatur weist vier Grundaspekte auf, die in zwei Dimensionen liegen: Sie vollzieht sich einerseits durch *situationspräsentative* Leistungen: der Vergegenwärtigung der Bedeutsamkeit existentieller Situationen sowie der Vergegenwärtigung der Relevanz ästhetischer Wahrnehmungssituationen; andererseits durch *verfahrenspräsentative* Leistungen: der Präsentation von Modalitäten der Wahrnehmung (Muster und Zeichen) sowie der Darbietung künstlerischer Darbietungsverfahren (Materialien und Medien). Alle genannten Aspekte können auch im Alltagsleben eine Rolle spielen und erheben nicht den Anspruch, alle Funktionen der Literatur zu beschreiben. Es genügt festzustellen, daß sie strukturell gesehen von konstitutiver, und normativ gesehen, von zentraler Bedeutung für die Funktion der Kunst sind. Sie münden in der reflexiven Leistung, "Erschließung von Welterschließung" zu ermöglichen. Die Kunst schafft Situationen, in denen Situationen unserer Erfahrung zur Erfahrung kommen. Die dargebotenen Weisen der Welterschließung können bereits vorhandene Erschließungsweisen verwenden; sie können aber auch durch die Kunst erst zur Sichtbarkeit gebracht bzw. durch die Kunst erst geschaffen werden. Nicht so sehr die Sichtweise selbst ist das entscheidende, sondern die Erfindung der Darstellung ihrer jeweiligen Bedeutsamkeit.

⁴⁵ Seel (1991), 44. (Kursive M.S.)

Die Geschicktheit des Schreibenden besteht darin, jeden der obigen vier Grundaspekte durch die Erfüllung eines einzelnen simultan zu erfüllen. So ergibt sich das eigentümliche Verwobensein von künstlerischer "Form" und "Inhalt" und "Gehalt". Indem der literarische Text seine ihm eigentümliche Werkgestalt zur Wahrnehmung bringt, produziert er jenen Inhalt, dessen erfahrungs-impregnierte Aura den Gehalt aus sich entläßt. Oder in anderer Richtung gelesen: der Text, indem er Lebenssituationen entfaltet, rückt seine eigene Materialität und Medialität so in den Vordergrund, daß seine Muster und Zeichen die dargebotenen Situationen mit einer weiteren Charakterisierung versehen. Von der verfahrenpräsentativen Seite her bestimmt, sind Dichtungen "Zeichen [...], deren Bedeutung es ist, zu zeigen, wie sie zeigen, was sie zeigen."⁴⁶ Das Thema oder der Gegenstand markiert hier nur die Oberfläche. Die Dichtung präsentiert nicht unvermittelt einen "Inhalt". Indem sie in einer bestimmten Form ihren Inhalt präsentiert, präsentiert sie, bestimmte Kontexte der Relevanz dessen, was sie zeigt: ihren Gehalt. Deswegen sind Dichtungen, von der situationspräsentativen Seite her gesehen "Zeichen, deren Bedeutung es ist, Kontexte der Bedeutung dessen zu zeigen, was immer sie zeigen."⁴⁷ So daß in Kombination beider sich wechselseitig erläuternder Sätze behauptet werden kann: "Kraft der Bedeutung seiner Form zeigt das gelungene Kunstwerk Aspekte der Bedeutsamkeit der Inhalte dieser Form."⁴⁸

Im Alltagsleben entwickeln die Individuen ihre jeweiligen Sichtweisen durch die Erfahrung existentieller Bedeutsamkeiten. Etwas wird, wiederum auf der Basis einer bestimmten Lebenskonzeption (einer Ordnung einer unbestimmter Anzahl mehr oder weniger bewußter Sichtweisen) als gut oder schlecht, wichtig oder unwichtig erfahren, kurz als existentiell bedeutsam erfahren. Dies nötigt dazu, Sichtweisen zu bestätigen oder neue zu erwerben. Die Kunst vermag nun reale oder imaginäre Wirklichkeiten so zur Darstellung zu bringen, daß der Zusammenhang der Relevanz, das "Licht ihrer Bedeutsamkeit" mit zur Darstellung kommt. Aber nicht (oder nicht nur) im unmittelbaren, direkten Zugriff, sondern über die Darbietungsweise. In ihr verkörpern sich Weisen des Angehens. Deshalb bildet die Arbeit des Schreibens die Sichtweisen nicht einfach nach, so wie sie sie in der Wirklichkeit oder in der Imagination vorfindet, sondern sie ist auf die Herstellung eines Textes gerichtet. Ein Artefakt genießt den Status eines öffentlichen Anschauungs- und Reflexionsmediums. D.h. er ist ein Gebilde, das erfunden wurde, um potentiellen Wahrnehmenden zur Vergegenwärtigung von Darstellung von Sichtweisen zu dienen.

Eine formale Antwort auf die Frage nach der ästhetischen Geltung ist jetzt möglich. Wenn ein Text dann gelungen ist, sobald er seine Funktion erfüllt; und wenn die Artikulation von Sichtweisen diese zentrale und konstitutive Funktion ist, dann ist ein Text dann als gelungen zu beurteilen, wenn wir die Kraft seiner Artikulation als intensiv bewerten können. Hier sind nun zwei naheliegende Mißverständnisse über den Zusammenhang von Geltung und Wirkung auszuschließen.

⁴⁶ Ebd., 61.

⁴⁷ Ebd., 62.

⁴⁸ Ebd., 63.

Die Geltung des Kunstwerkes muß *erstens* geschieden werden von der Gültigkeit des durch es erschlossenen Sinnzusammenhangs. In den meisten Fällen ist dies sogar eine Sache rein negativer Bedeutsamkeit des Sinnlosen und Schrecklichen. Zur Beurteilung der ästhetischen Ausdrucksleistung bedarf es jedoch in der Regel der Fähigkeit, zu dem durch Kunst Erschlossenen Stellung nehmen zu können sowie der Fähigkeit, das Schreckliche und Sinnlose als solches erkennen zu können.

Die Geltung eines Textes besteht *zweitens* nicht in der Geltung der Sichtweisen, die das gelungene Kunstwerk gegenüber der durch es erschlossenen Weltverhältnissen eröffnet. Es ist falsch, von der Akzeptierbarkeit von Texten auf die Akzeptierbarkeit der von ihnen präsentierten Sichtweisen zu schließen. Letzteres ist Sache der Wirkung eines Textes. Ausschlaggebend für die Beurteilung seiner Geltung ist die Überzeugung von der Aktualität der Sichtweisen. Aber wie im ersten Punkt gibt es keinen gänzlichen Bruch. Die Erfüllung einer Aktualitätserwartung durch das Werk ist eine Sache und ein Ergebnis seine Wirkung. Die Bewertung des Werkes als gelungenes verläuft jedoch primär über das Geschehen der *Werkerschließung*, der ins Bewußtsein hebt, welche Leistung es, in der Erschließung der *Welt* vollbringt. Die durchs Werk erzeugte ästhetische Erfahrung ist jedoch mittelbar immer auf die Welt ausgerichtet; der Rezipient kann das Gelungensein der Präsentation einer Sichtweise nur dann beurteilen, wenn er die Aktualität der Sichtweise erfahren hat: "Weil es diese Erfahrung ermöglicht, darum ist das Werk gelungen. Die Kunst ist nicht bloß ein *Dokument* relevanzbildender Sichtweisen, sie ist ein *Medium* der Darbietung von Sichtweisen, deren Wahrnehmung am Kunstwerk für die Erfahrung der eigenen Gegenwart relevant und aufschlußreich ist." ⁴⁹

3. Negative Bestimmungen utopischen Schreibens

Mit diesen Bestimmungen des Dichtens ist es möglich, die wichtigsten negativen Bestimmungen des utopischen Schreibens auszuzeichnen: das rhetorische, empirische, philosophische und ästhetische Verständnis gibt fälschlicherweise jeweils einen sekundären Aspekt als zentralen und konstitutiven aus.

1. Wider das rhetorische Verständnis utopischen Schreibens: Das utopische Schreiben erfüllt sich nicht dadurch, daß die Rezipienten die utopische Sichtweise, die ein Text möglicherweise zum Ausdruck bringt, übernehmen, mit mehr oder weniger praktischen Folgen für ihr weiteres Handeln.

Auch die Beurteilung des utopischen Schreibens untersteht der ästhetischen Gerichtsbarkeit, und nicht der praktischen; auch der im Sinne des utopischen Verfassers wirkungsvollste Text bleibt – als Dichtung – fragwürdig, wenn er dem begründeten ästhetischen Urteil nicht standhält. Texte, die die Akzeptierbarkeit ihrer Sichtweisen gar zur Bedingung ihrer Rezeption machen, sind auch politisch fragwürdig, nehmen den Leser die Freiheit zur Stellungnahme und können nicht den Anspruch erheben, Ausdruck einer utopischen Haltung in

⁴⁹ Ebd., 68. (Kursive M.S.)

dem hier dargelegten Sinn sein. Oft bilden sie den Übergang in eine offene, politisch motivierte Kunstfeindschaft. De facto sind die Wirkungen von Dichtungen nicht prognostizierbar und kontrollierbar. Vage Aussichten auf Erfolg haben lediglich eng definierte Ausgangssituationen, mit klaren Konfliktlinien, deutlichen Interessen und Machtverteilungen und plausiblen Erklärungen und Lösungsvorschläge (z.B. die Möglichkeit, die Autoren von konfliktlösenden Handlungen zu benennen). In diesem Fall können die genuinen Leistungen von Literatur nicht oder kaum zur Geltung gebracht werden, und es stellt sich die Frage, weshalb ein Autor den Umweg über die Dichtung geht, wenn er anders schneller zum praktischen Ziel kommen könnte.

Für die Beurteilung eines Dichtwerkes, so wurde behauptet, ist nicht die Akzeptierbarkeit einer Sichtweise von Belang, sondern ihre Aktualität.⁵⁰ So kann es sehr wohl ein Hinweis auf eine gelungene Dichtung, auch und gerade einer utopischen Dichtung sein, daß sie welterschließende Erfahrungen, und zwar gelingende, beim Leser in Gang setzt. Mehr noch, die rhetorischen Strategien, die ein Werk möglicherweise verfolgt, können Teil seiner gelungenen verfahrensrepräsentativen Leistung sein. Die Gelungenheit besteht in beiden Fällen eben darin, in der internen formalen Struktur, nicht im Faktum seiner Wirkung oder in den gültigen Resultaten seiner Wirkung. Die Gültigkeit von Sichtweisen wird in eigenen Diskurspraktiken geprüft. Es steht dem utopischen Dichter jedoch legitimerweise durchaus offen, seine Überzeugung von der Gültigkeit und Angemessenheit seiner Haltung selbst als substantiellen Bestandteil und zentrales und konstitutives Motiv, in den Prozeß seines Schreibens zu verwickeln. Gelingen ihm bedeutende Texte, stellen sie hervorragende Gelegenheiten dar, theoretische und praktische Lebensorientierungen zu überprüfen, zu bestätigen oder zu verändern, und zwar aus dem Vollzug einer freien Stellungnahme heraus.

Dieses erhabene Potential haben die Werke dann aufgrund ihrer erfüllten Funktion und ihres eingelösten Begriffs der Kunst. Oder eben: aufgrund ihrer ästhetischen Wahrheit. Sie wirken in diesem Fall so wie sie wirken, weil sie unsere ästhetische Wahrnehmung revolutionieren. Dies können sie aber auch, ohne daß wir die Sichtweise des Werkes *teilen*, dafür genügt, daß wir von der Aktualität der Sichtweise überzeugt sind. Die Umwälzung der ästhetischen Wahrnehmung darf jedoch nicht dazu verführen, ästhetizistische Vorstellungen von gelingendem utopischen Handeln zu entwickeln (vgl. unten Punkt 4).

2. Wider das empirische Verständnis utopischen Schreibens: *Ein utopisches Motiv oder utopisches Motivgeflecht in einem Text ist nicht notwendig schon Ausdruck einer utopischen Schreibweise.*

Während das rhetorische Verständnis des utopischen Schreibens immer in der Gefahr schwebt, aus dem Text herauszuführen, hat das empirische Verständnis den Vorteil, in den Text hineinzuführen. Die Frage ist jedoch, ob diese Auffassung weit genug in ihn hineinführt. Das empirische Verständnis tendiert dazu, die Frage nach der Gelungenheit eines Textes zu vernachlässigen und dabei die konstitutive Rolle der persönlichen Konfrontation als Bekundung einer bloßen Vorliebe aus der "streng wissenschaftlichen" Erschließung des Textes zu verbannen. Eine Folge dieses Vorgehens ist, daß, trotz der Rekonstruktion der

⁵⁰ Diesen Unterschied verwischt Seel noch in *Die Kunst der Entzweiung* (1985), 305.

Funktionsweise der utopischen Motive, die Identifikation der Schreibweise eines Textes unklar bleibt. Die Beschreibung eines oder mehrerer "utopischen Motive" eines Textes, ohne ihre Rückbindung an die Totalität seiner Verfahren, besagt nicht bereits, daß dieser Text Produkt eines utopischen Schreibens ist.

Denkbar ist, daß auch ein nichtutopischer Text utopische Motive enthält, als auch, daß ein Text, der das Produkt einer utopischen Schreibweise ist, auf der Textebene keine positiven utopischen Motive enthält, im Extremfall sogar eine Apokalypse sein kann. Bezüglich des Gelungenen, des gerade im Gelingen begriffenen oder dessen, was Aussicht auf ein Gelingen hat, verhalten sich ästhetische und alltägliche Wahrnehmung diametral entgegengesetzt. So hoch gestimmt die Subjekte im Alltag sind, wenn ihr Handeln gelingt, so riskant ist der Einsatz gelungener Momente in einem Text. Sie erzeugen nur vor dem Hintergrund ihrer schwierigen Entstehung oder der Gefahr seiner möglichen Scheiterns ästhetisches Interesse. Wenn ein Text gar das Tableau einer wohlgeordneten Gesellschaft entwirft oder das Panorama eines glücklichen künftigen Zeitalters können wir sicher sein, keine relevante *Dichtung* vor uns zu haben.

Die entscheidende Frage bleibt daher, welchen Beitrag das utopische Motiv bzw. das utopische Motivgeflecht für das Gelingen des Textes selbst liefert. Die notwendige Rückbindung an die Totalität der verwendeten Verfahren hat, so möchte es scheinen, ihre eigenen Paradoxien. Je komplexer ein literarischer Text ist, desto schwieriger ist es, diese Totalität zu erfassen. Ihre Erfassung ist außerdem immer prozessual, sie kommt nie unmittelbar als ganzes in den Blick. Schließlich wirft jede Interpretation selbst einer Einzelstelle die pragmatische Nötigung auf, Aussagen treffen zu müssen, ohne gleich Aussagen über das Gesamt der verwendeten Verfahren treffen zu können. Totalität meint hier jedoch nicht Einheitlichkeit des Werkes. Sie impliziert keine normative Vorentscheidung für eine "organische" Werkkonzeption als Bedingung der Gelungenheit.

Die Beurteilung der Gelungenheit setzt, so sagten wir, die Anerkennung der Aktualität der Sichtweise des Textes voraus, und damit die Vergegenwärtigung der Ausdruckstotalität. Sichtweisen spielen auf vielfältige Weise in Alltag, Wissenschaft, Öffentlichkeit eine Rolle. Es ist das Privileg der Kunst, sie *als* Sichtweisen zu *artikulieren* bzw. Medien der Artikulation von Sichtweisen zu erfinden.⁵¹ Eine solche Darbietung einer Sichtweise ereignet sich nur dort, wo die Feststellung dessen, worauf eine Sichtweise bezogen ist, durch Wahrnehmung der Art durchgeführt werden kann, in der sie Sichtweise zur Darbietung kommt. Keine Erkundung der Darbietungsweise, ohne Wahrnehmung der Totalität der Verfahren. Nur so kann man die holistische Verfassung einer Sichtweise vor sich bringen.

Die Beurteilung der Gelungenheit setzt aber gleichermaßen eine persönliche Konfrontation mit dem Text voraus. Sie ist nicht (allein) aus der Beobachterperspektive der dritten Person möglich. Die Einschätzung der Aktualität von Sichtweisen kann nur durch Stellungnahmen erfolgen, die die Perspektive der ersten Person betonen. Dies artikuliert sich in der Anerkennung des grundlegenden ästhetisch interessierten Objektbezuges. Für die Möglichkeit der ästhetischen Wahrnehmung ist diese erste wertende affektive Gewärtigung zentral. Sie gibt nicht nur eine Orientierung in der Wahrnehmungssituation vor, sie eröffnet

⁵¹ Seel (1991), 64.

auch den Zugang in die wahrzunehmende Situation. Durch sie beginnt ein probierendes, wahrnehmendes Entwerfen der Totalität des Textes, die erst später in der interpretierenden Reflexion geprüft, gestützt, korrigiert oder erweitert werden kann. So wenig ohne dieses affektive Mitgehen und subjektive Engagement ein ästhetisches Urteil gebildet werden kann, so wenig entscheidet es allein über die ästhetische Güte.

3. Wider das philosophische Verständnis utopischen Schreibens: Utopisches Schreiben besteht nicht darin, Utopien zu präsentieren und deren Wahrheit zur Geltung zu bringen.

Die philosophische Lesart utopischen Schreibens bemißt die Qualität des literarischen Textes an der Triftigkeit und am Gewicht der theoretischen und praktischen Wahrheiten, die er formuliert. Die ästhetische Wahrnehmung, die er eigentlich gewähren sollte, wird hier zugunsten des philosophischen Interesses zur Seite geschoben. Das (seitenversetzte) Grundmodell für diese Auffassung sind die sogenannten *Staatsromane*.⁵² Sie mögen zwar eine Gattung der "Literatur" sein, insofern sie Texte darstellen; sie sind jedoch keine Gattung der Dichtung. Selbst dem begnadetsten Dichter ist es nicht möglich, dutzende von Seiten gerechte und glückliche Verhältnisse zur Darstellung zu bringen, ohne sein Geschäft des Dichtens zu verraten. Daß in den Staatsromanen mehr als in den schulmäßigen Philosophien literarische und rhetorische Mittel zur Anwendung kommen, darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß sie trotz aller Konvergenz, Texte sind, die auf die Kraft und Attraktion ihrer Aussagen vertrauen, und also, philosophische Texte sind, die in letzter Instanz eine philosophische Lektüre als die angemessene Form der Lektüre nahelegen.

In einer skizzenhaften Gegenüberstellung läßt sich diese unzulässige Vermischung philosophischer und ästhetischer Wahrheit folgendermaßen verdeutlichen:⁵³

a) *Art des jeweiligen Spielraums gegenüber dem eigenen Text.* Für den Philosophen ist sein suchendes Schreiben ein wichtiger Spielraum seines Denkens. Es ist auf den Gehalt des Textes angewiesen, geht aber nicht darin gänzlich auf. Für den

⁵² Ruth Levitas (1997) diskutiert aus Anlaß eines klassischen Werkes der "utopian literature" (William Morris: *News from Nowhere*) zwei Grundversionen der Lektüre, nämlich die "literal/political reading" die "metaphorical/literary reading" und kommt letztlich, obwohl sie die erstere favorisiert, zu einem dilemmatischen Ergebnis. Folgt man dem hier dargestellten Vorschlag ist das unbefriedigend. Die *angemessene* Lektüre eines utopischen Textes ist leicht zu ermitteln. Morris "Staatsroman" ist, wie der des Morus, ein Produkt der politischen Philosophie, die literarischen Elemente müssen in letzter Instanz in ihrem Beitrag zur Verdeutlichung der politischen Aussage gelesen werden. Ein "Staatsroman", wie Arno Schmidts *Die Gelehrtenrepublik*, ist auf Anhieb als eine Dichtung zu erkennen, der Reisebericht des Charles Henry Winer fordert als adäquate Lektüre eine literarische Lektüre. Schmidts Konstruktion verschachtelt gleich mehrere apokalyptische und utopische Elemente kunstvoll ineinander. Die ästhetische Spannung ist hier untrennbar verwoben mit einer präzisen, realistischen, politischen, kurzum: *utopischen* Philosophie. Da in diesem gelungenen Kunstwerk eben alles mit allem kommuniziert, ist es äußerst problematisch von der "düster-grotesken Horrorwelt" unvermittelt auf eine Unterminierung der "utopischen Intention" zu schließen (wie Joanna Jablkowska (1997), 161).

⁵³ Im Rückgriff auf Seels bereits erwähnten Aufsatz: *Über die Arbeit des Schriftstellers (und die Sprache der Philosophie)*, in Seel (1996), 145-187.

Dichter ist das suchende Schreiben der einzige Spielraum seines Denkens. Es ist ohne den Gehalt seines Textes nichts.

b) Die Frage nach der innovativen Schriftproduktion und ihr "Gegenstand" ("Thema", "Absicht", "Botschaft" etc.). Der *Philosoph* sucht eine noch nie dagewesene Sprache – für etwas: "Ich schreibe über etwas", "Ich schreibe etwas", "Ich schreibe über die Möglichkeit der utopischen Haltung". Der *Philosoph* beschreibt seine Tätigkeit, indem er angibt, worüber er spricht. Er möchte zu einleuchtenden Aussagen über eine Sache kommen. Der fertige Text gibt, wenn er gelingt, eine Antwort auf die Ausgangsfrage. Die Antwort selbst läßt sich ohne Schwierigkeiten vom Text selbst, der sie formuliert, lösen. – Der *Dichter* sucht nach einer noch nie dagewesenen Sprache – *punktum*: "Ich schreibe". Er hat kein Worüber, an das er sich halten kann. Er schreibt, um einen spannungsreichen Text zu erzeugen. Das angebbare "Thema" ist es nicht, worauf es im literarischen Text ankommt. Das Wie des Schreibens produziert sein Was. Die Antwort des Dichters auf seine Frage, was er schreibt, ist der geschriebene Text selbst. Sie steckt *nicht im* Text und sie wird *nicht durch* den Text gegeben. Antwort und Text sind eins, das eine läßt sich nicht vom anderen lösen. Das dichterische Schreiben zielt auf das *Dastehen* des Textes. Diesen genuinen Charakter erhält er, wenn er in eine gelungene individuelle sprachliche Verfassung gebracht worden ist. Diese Selbstbezüglichkeit und Selbstpräsentation ist jedoch kein Ausdruck der Weltabgewandtheit, sondern vielmehr die spezifische Weg des Dichters zu einer literarischen Wahrnehmung der Welt. Die Art seines Schreibens selbst ist die Voraussetzung dafür, zu einer künstlerischen Auseinandersetzung mit der Welt. Aus der Gestaltung und der Gestalt des Textes bildet sich das *literarische* Sujet.

c) *Verhältnis von "Satz" und "Text"*. Die angeführten Differenzen zwischen Philosophieren und Dichten lassen sich noch einmal auf der Ebene des unterschiedlichen Verhältnisses zwischen "Satz" und "Text" erläutern, wobei die Vieldeutigkeit des Begriffes "Satz" unkommentiert stehen bleiben soll. Die Schrift des *Philosophen* existiert um seiner Sätze willen. Sein Ziel ist, die Relevanz oder Wahrheit seiner Aussagen zu postulieren. Die Gelungenheit seines Textes beruht auf der Aufschlußkraft der Sätze. Der philosophische Text präsentiert nicht sich selbst, sondern die mit ihm entstandenen Gedanken. Er enthält eine Reihe von Aussagen, die auf den Rückhalt eines zusammenhängenden Textes angewiesen sind. Die Sprache seines Denkens läßt sich von der Sprache seiner Gedanken sehr wohl unterscheiden. Durch das eine – die Sprache seines Denkens – versucht er auf das andere – die entscheidenden Gedanken zu kommen. Sind sie einmal gewonnen, sind sie nicht mehr an die Sprache gebunden. – Die Sätze des *Dichters* existieren um seiner Schrift willen. Sein Ziel ist ein stimmiger, gelungener Text, der ästhetische Wahrnehmung ermöglichen soll. Die Kraft seiner Sätze bemißt sich an der Gelungenheit des Textganzen. Der literarische Text, vor allen Gedanken und Sätzen, die er präsentiert, präsentiert sich selbst. Alle einzelnen Sätze verweisen auf das Zusammensein der Sätze. Der *Dichter* kennt keinen Unterschied zwischen der Sprache seines Denkens und der Sprache seiner Gedanken.

Das philosophische Verständnis des utopischen Schreibens nimmt den literarischen Text als konvergentes Gebilde aus dichterischen und philosophischen

Elementen, dessen Qualität sich in letzter Instanz an der Wucht, Strahlkraft, seiner (hier: utopischen) Thesen, Aussagen und Imperativen bemißt. Jedem Leser steht die Freiheit zu einer solchen rabiaten Lektüre offen. In bestimmten Diskussionslagen tragen sie dazu bei, bisher wenig beachtete Züge eines literarischen Textes zur Geltung zu bringen. Der eigentlichen Leistung eines literarischen Textes aber wird man dadurch letzten Endes nicht gerecht. Er vermag es, wenn er gelungen ist, frei dazustehen, auch ohne die stützende Kraft enormer Thesen. Je mehr er als Text verstanden wird, *in dem oder durch* den bestimmte Aussagen getroffen werden, desto mehr wird die ästhetische Wahrnehmung blockiert - auch und gerade, wenn man diese Aussagen unterstreicht.

4. Wider das ästhetische Verständnis utopischen Schreibens: *Das gelungene Kunstwerk ist nicht per se eine ästhetische Utopie; die ästhetische Praxis ist keine Vorübung für eine gelingende bessere Praxis; die ästhetische Erfahrung ist keine Form der eigentlichen Erfahrung; und die ästhetische Form ist kein Vorgriff auf ein besseres Leben oder Statthalter für ein solches.*

Diese Auffassung hat mächtige Fürsprecher: Sie reichen von Schiller bis zu Marcuse und Adorno. Auch in der Gegenwart gibt es Versuche, diese Tradition zu erneuern.⁵⁴ Gerade wenn man die utopische Perspektive für zentral hält, stellt diese Auffassung eine Verführung dar, die zurückgewiesen werden muß. Drei zentrale Gesichtspunkte seien hier aufgeführt:⁵⁵

Erstens entspricht im ästhetischen Verständnis das gelungene Kunstwerk einem bestimmten Begriff der Modernität, der wiederum aus einem bestimmten geschichtsphilosophischen Fortschrittskonzept folgt. Dadurch kommen aber gerade oft sachfremde, außerästhetische Kriterien der Gelungenheit ins Spiel, und ein Prozeß der Kononisierung bestimmter Schreibweisen findet statt, der der tatsächlichen Vielfalt und den tatsächlichen Möglichkeiten nicht gerecht wird. *Zweitens* vermengt die ästhetische Auffassung den Möglichkeitssinn gelungener literarischer Texte unzulässigerweise mit dem Sinn für alternativ-utopische Möglichkeiten. Als Motiv des Dichtens wird generell der in modernen Gesellschaften unterdrückte Willen nach Verbesserung angenommen. Das gelungene Kunstwerk steht dann in mehr oder weniger direkter Verbindung zu einer potentiellen gelungenen gesellschaftlichen Ordnung. Es ist ein Vorbild für das gesellschaftliche Handeln. Es ist ein Versprechen der Möglichkeit des Möglichen. Oder es ist ein Pfand der künftigen gelungenen gesellschaftlichen Ordnung. So kommt es *drittens* häufig zu einer doppelten Paradoxie. Das Pfand der gelungenen Kunst wird gleichsam eingelöst durch die gelungene Gesellschaft und dadurch "aufgehoben"; die Erfüllung der Utopie (als ein Ende der Kunst) mündet in einem Ende der Geschichte, in der alle (relevanten) Möglichkeiten verwirklicht sind. Das heißt aber, die historische Offenheit und Freiheit, wegen der das utopische Denken unterwegs war, wird am (fiktiven) Tag der Einlösung aufgekündigt.

⁵⁴ Z.B. Wellmer (1985); Koppe (1983); Bohrer (1981). - Eine Erneuerung dieser Position nehmen Heinz Lippuner / Heinrich Mettler vor: *Literatur als Ort des Nirgendwo* (1997). Sie identifizieren den ästhetischen Möglichkeitssinn vorschnell mit dem utopischen und sitzen den Äquivokationen des Begriffs "Staatsroman" auf.

⁵⁵ Vgl. Seel: *Das Unmögliche möglich machen*. In: Seel (2004), 64-76, hier vor allem, 72-76.

Diese widersinnigen Konsequenzen des ästhetischen Verständnis' des utopischen Schreibens, die alle gelungenen Kunstwerke per se zu ästhetischen Utopien erklärt, finden sich auch bei Ernst Bloch. Seine Ästhetik des Vor-Scheins ist in unserem Zusammenhang der wichtigste Ansatz.⁵⁶ Sie beruht auf einer bestimmten Kombination der hier kritisierten Varianten 3 und 4 des utopischen Schreibens. Die Grundidee ist einfach und einleuchtend und hat dazu beigetragen, daß Bloch auch hier eine erfolgreiche neue Begriffsprägung gelungen ist. Sie knüpft an folgende Wendungen im Deutschen an: "etwas kommt zum *Vorschein*"; "etwas tritt zum *Vorschein*"; "etwas wird durch jemanden/ durch etwas zum *Vorschein* gebracht". Mit diesen Ausdrücken wird ein Vorgang der Enthüllung (bzw. Selbstenthüllung) bezeichnet. Das Enthüllte (der enthüllte Gegenstand) wird als bereits vorhanden gedacht. Seine Konstitution lief in der Vergangenheit ab, ohne das Wissen und das Zutun des aktuell Wahrnehmenden. Das Gewahrwerden der Existenz dieses Gegenstandes war bislang durch etwas anderes verdeckt und verhindert. In bezug auf das Neue heißt das: neu ist nicht der Gegenstand selbst, sondern neu ist er nur relativ zum Wahrnehmenden, neu im Sinne von Entdeckung. Bloch vollzieht nun eine halbe Drehung auf der Zeitachse und spricht von dem in der großen Kunst wahrnehmbaren *Vorschein* eines potentiellen zukünftigen, jetzt noch unfertigen Gegenstandes. Auch hier kann man folgende Beobachtung machen: Den Begriff, einmal benutzt, behandelt Bloch später so, so als ob er hinreichend bekannt und ausgeführt sei. Wir finden jedoch keine vorausgehende klare Erläuterungen des neu geschaffenen Begriffs. Vom *Vor-Schein* spricht Bloch auch in der Religion und der Moral, so daß gefragt werden muß, was den *ästhetischen Schein* dann ausmacht, und in welchem Verhältnis dieser wiederum zum *Vor-Schein* steht.⁵⁷

Gerade um die ideologiekritischen Motive seiner Ästhetik zur Geltung zu bringen, wäre es für Bloch notwendig anzugeben, welcher Aspekt des Scheins gerade thematisiert wird. Vom Schein kann auf zweierlei Weise die Rede sein.⁵⁸ Erstens als von einem illuminativen Schein. Dieser ist der Schein im engeren Sinn einer *Vorspiegelung*, der in der Situation ihrer Wahrnehmung keine phänomenale Realität entspricht. Sodann zweitens der imaginative Schein als *Vorstellung*, der sich auf reale und fiktive Welten außerhalb der Situation der ästhe-

⁵⁶ Im folgenden v.a. Bloch GA 5, Kap. 17, Abschnitt 5-7 und GA 15, Kap. 42, 43. Weitere Stellen: GA 5, 13f, 16, 97, 106, 109, 170, 178, 198, 370 f, 377 f, 490, 1627; GA 8, 289, 487 f.; GA 9, 140, 142; GA 13, 100-104, 179 f, 183-185, 221; GA 14, 210, 294, 313, 327, 332, 352; GA 15, 122, 256; GA/E, 157 f, 178, 246 f, 262; Bloch (1980), 69 f, 73.

⁵⁷ Wenn man unter "Ästhetik" die systematische Entfaltung einer philosophischen Disziplin versteht, hat Bloch *keine* Ästhetik geschrieben. Sofern Uedings (1974) Ausführungen dies im Rahmen einer zweibändigen Veröffentlichung von Bloch-Texten unter dem Titel *Ästhetik des Vor-Scheins* nahelegen, sind sie zurückzuweisen. Burghart Schmidt gibt dies zwar zu, behauptet aber affirmativ, daß Bloch im "Ästhetischen kein Fachgebiet [sah], sondern das utopische Formulieren von Vor-Schein des Möglichen schlechthin." (1985), 82. Eine Notwendigkeit der Klärung des Vor-Scheins als *ästhetischen* Scheins besteht deshalb nicht. Bothner (1982), bes. Kap. VII sieht zwar die Defizite in der Begriffs-Bildung genau: "Bloch konstruiert in seiner Kategorienlehre keine neue Bestimmung des Vor-Scheins. Was unter Vor-Schein zu verstehen ist, wird stillschweigend vorausgesetzt." (1982), 151 f. Und es gibt keine Erörterung des Zusammenhangs zwischen Erscheinung-Schein-Wesen. Aber eine Klärung der Dimension des ästhetischen Scheins, wird, wenn ich recht sehe, auch hier übergangen.

⁵⁸ Im folgenden Seel (2000), Kap. 3. Die Erörterung der Imagination in Kap. 4.

tischen Wahrnehmung bezieht. Der Begriff der *Imagination* signalisiert, daß die Zusammenhänge auf die Bloch abzielt schon vorher Gegenstand des ästhetischen Denkens waren, und zwar zentrale.⁵⁹ Aber auch der illuminative Schein ist eine Form der Transzendierung der situativen Realität, die sich auf vielfache Weise mit dem imaginativen Schein verbinden kann. Beide Formen sind jedoch noch nicht automatisch Anlaß für ästhetische Wahrnehmung. Wie kommt sie zustande?

Eine durchschaute falsche Identifikation eines Gegenstandes ist ein Irrtum, eine undurchschaute Identifikation eine Täuschung. Von einem Schein läßt sich nur reden in einer Situation in der die Gegenstände anwesend sind. Die Entdeckung des faktischen Scheins, führt in der Regel zu einer Korrektur und Entwertung der vorherigen Ansicht. In der ästhetischen Wahrnehmung jedoch führt diese Korrektur auf eine Erweiterung, nämlich auf einem eigenständigen Aspekt der Präsenz des Objekts, zu einem zusätzlichen Element seines Erscheinens oder, wie sich jetzt sagen läßt, zur Bildung eines ästhetischen Scheins. Der durchschaute Anschein gewinnt erst dann die Stabilität des ästhetischen Scheins, wenn er bejaht wird. Nicht jeder durchschaute Schein und jede Simulation ist schon Ausdruck eines ästhetischen Scheins. So wie es Kunstwerke geben mag, die ganz ohne Schein auskommen, können Kunstwerke wiederum nicht als ganzes reine Scheingebilde sein. Sie sind Darbietungen, die sich scheinhafter Operationen bedienen, ohne selbst scheinhafte Operationen zu sein. Die irrationalen Momente können nur durch reale Objekte erzeugt werden. Der ästhetische Schein formuliert deshalb einen intersubjektiven Anspruch, und ist keine Form der Idiosynkrasie oder der Halluzination.

Der Ausgangspunkt der Blochschen Überlegungen scheinen zunächst auf der gleichen Ebene zu liegen, wie sie oben eingeschlagen wurde. Es geht um die Entkräftung von vier Einwänden – empirische, rationale, religiöse und politische Einwände gegen die Kunst, geführt im Namen der Wahrheit. Alle Einwände sind geeint im Willen zum Ernst gegen "das Spiel des Scheins". Während Bloch die ersten drei Einwände nicht teilt, nimmt er den vierten, politischen Einwand so auf, daß sich der stark *utopistische* Grundzug der Vor-Schein-Ästhetik ergibt. Zunächst wird dem Schönen zugestanden, dem Genuß und dem Vergnügen zu dienen. Das ästhetische Vergnügen führt anders als das Eßvergnügen nicht zur Vernichtung des Objekts; es kann am Kunstwerk immer erneuert werden und ist so auf Dauer gestellt. Der Kunstanspruch ist immer ein normativer Begriff; der Wahrheitsanspruch selbst ist nicht in allen Kunstgattungen von gleicher Intensität. Die Literatur lebt stärker von diesem Pathos als die Malerei. Kunst ist immer auf Gestaltung bezogen; der schöne Schein ist ihr Medium. Es ergeben sich dann folgende Fragen: Gibt es im "scheinenden Spiel" auch Aussagen, die unterschrieben werden können? Wie steht es um die Wahrfähigkeit, wenn es doch um Erfindungen geht? Welche Grundlage hat der "Reichtum" der Kunst, wenn doch Prozesse des Scheins im Mittelpunkt stehen?

Die empirischen Einwände gegen die Kunst, so argumentiert Bloch, stechen nicht. Der künstlerische Schein kann nicht mit Täuschung und Lüge identifiziert

⁵⁹ Von den in dieser Arbeit behandelten Autoren wäre z. B. Baudelaire zu nennen, der wichtige Teile seines essayistischen Werkes der *Imagination*, als menschliche Fähigkeit betrachtet, widmet. Vgl. Baudelaire: *Der Salon 1859*, Kap. III-V. (in: SW 5) und SW 7, 266 ff.

werden; es gibt keine Antithese Kunst-Wahrheit; die künstlerische Phantasie kann nicht von den Tatsachen her kritisiert werden. Auch die rationalen Einwände gehen ins Leere, die die Kunst von der Deutlichkeit und Vollständigkeit der begrifflichen Erkenntnis her als niedrigere Form einer an die sinnliche Wahrnehmung gebundene Erkenntnis begreifen. Die religiösen Gegner stört die überakzentuierte sinnliche Präsenz der Kunst, die das unsichtbar Echte des Glaubens verstellt. Die glänzende Oberfläche lenkt vom transzendenten Wesen der Dinge ab. Die politischen Einwände tradieren die religiösen oft von einem kruden Utilitarismus her: Die im Kunstgenuß verschwendete Zeit geht dem politischen Handeln, zu dem die Zeitläufte drängen, verloren. Andere politische Argumente richten sich gegen die durch (eine bestimmte) Kunst betriebene Verschönerung und Legitimierung unhaltbarer Verhältnisse. Eine dritte Kritik-Variante gilt der Kunst insofern sie zu einer kontemplativen Rezeptionshaltung einlädt, statt zu einer betroffenen und tätigen.

Bloch macht uneingestandenermaßen drei Annahmen, die erläuterungsbedürftig sind. Er glaubt erstens, daß nur die große Kunst die betroffene und aktive Haltung erzeugen kann. Hier können die oben gemachten Einwände gegen das rhetorische Verständnis utopischen Schreibens in Erinnerung gerufen werden, die fordern zwischen Gelungenheit und Wirkung saubere Trennungen vorzunehmen. Bloch unterstellt zweitens, daß nur die große Kunst in der Lage ist, Vor-Schein zu zeigen. Hier müßte gezeigt werden, wie die Gelungenheit einer Dichtung mit ihrem Vor-Schein zusammenhängen. Bloch kennt aber, so wird sich herausstellen, letztlich nur ein externes Kriterium für Gelungenheit. Vor allem nimmt Bloch drittens als selbstverständlich an, daß "der Wunschtraum ins unstreitig Bessere" ein universaler Antrieb jedes wirklichen Dichters darstellt, der im Schreiben werkhafte und gestaltete Form annimmt. Zu den systematischen Lücken dieser Philosophie gehört, daß sie in ihrem Grundbegriff den Unterschied zwischen einem umfassenden schwach Utopischen und stark Utopischen nicht klärt. Es verwundert deshalb nicht, daß der Vor-Schein als Lösung des Problems der ästhetischen Wahrheit diese nur als philosophische Wahrheit verstehen kann. Insofern gelten die obigen Einwände gegen das philosophische Verständnis utopischen Schreibens.

Zunächst geht es um die "bildhafte" Wahrheit von Beschreibungen und Erzählungen und die treffende Darstellung gesellschaftlicher und naturhafter Prozesse. Doch erschöpft sich das Kunstwerk nicht darin, solcherart Kenntnisse und Erkenntnisse zu vermitteln. Das Problem der künstlerischen Form wird nur *en passant* gestreift (als Frage der Wortwahl in Dichtungen) und als *Stellung* der Frage, nach der Bedeutung der legitimen, auf Welt bezogenen Weise, der ungeheuren Betroffenheit von dem doch untrennbaren Form-Inhalt der Werke. Die Antwort darauf ist dann doch wieder die Frage nach der Abbildlichkeit des schönen Scheins - nur eben versetzt, nicht die Abbildlichkeit des Gegenwärtigen oder Vergangenen, sondern nach der Abbildlichkeit und ihres Realitätsgrades des Zukünftigen: "Künstlerischer Schein ist überall dort nicht nur bloßer Schein, sondern eine in Bildern eingehüllte, nur in Bildern bezeichnbare Bedeutung von Weitergetriebenen, wo *die Exaggerierung und Ausfabelung einen im Bewegt-Vorhandenen selber umgehenden und bedeutenden Vor-Schein von Wirklichem darstellen*, einen gerade ästhetisch-immanent spezifisch darstellba-

ren."⁶⁰ Der Vor-Schein fördert insofern tatsächlich Prozesse der ästhetischen Wahrnehmung als die Vergegenwärtigung von potentiellen Vorgängen die alltägliche Wahrnehmung stört und sensibilisiert. Der ästhetische Schein fällt jedoch als mögliches nicht-illusionistisches Gebilde, gerade in seiner möglichen Fähigkeit zur Darstellung, jedoch keineswegs mit dem Vor-Schein zusammen. Seine Fähigkeit zur Darstellung potentieller Welten (sei es fiktiver, sei es künftig wirklicher) muß auf der Fähigkeit, reale Aspekte zur Erscheinung zu bringen, beruhen, und das heißt, auch gegenwärtiger oder vergangener Vorgänge. Die Vor-Schein-Konzeption depotenziert gerade auch die Darstellungskraft des ästhetischen Scheins.

Bloch nennt eine Reihe von künstlerischen Operationen, die zur Erzeugung des Vor-Scheins beitragen sollen, die in Einzeluntersuchungen weiter zu klären wären. Da ist das sogenannte Zu-Ende-treiben der Stoffe, das Stellvertreten des noch ungewordenen Daseins der Gegenstände im Schein, die Ausschaltung von Zufall und Kontingenz, die Vorgänge der Verdichtung, Vollendung, Verwesentlichung und Typisierung. Im Gegensatz zum religiösen Vor-Schein, der die Vollendung der Welt als apokalyptische Sprengung faßt, interpretiert Bloch den ästhetischen Vor-Schein als immanenten Schein. Die gesuchte Vollendung bezieht sich in der Kunst auf ihre einzelnen, konkreten Gestaltungen; das Totale der Vollendung wird als das angeschaut Besondere durchdringend gedacht. Die Religion hingegen sucht die utopische Vollendung in Totalität, und stellt noch das Heil der Individualität ins Totum. Die Vor-Schein-Ästhetik macht die Gelungenheit eines Kunstwerkes von ihrer philosophischen Wahrheit abhängig und ist letztlich keine Überwindung der Abbild-Ästhetik, sondern eine Verschiebung ihrer Geltung.⁶¹ Insofern sie die Gelungenheit eines Kunstwerkes an die Richtigkeit seiner Prognosen bindet, beruht sie auf der Geltung seiner theoretischen Aussagen. Insofern sie die Gelungenheit (hier die sogenannte Fundiertheit des Vor-Scheins) vom erfolgreichen historischen Handeln abhängig macht, beruht sie vollends auf einem externen Kriterium, der mit dem einzelnen Kunstwerk nichts mehr zu tun. Wenn diese Gelungenheit von der praktischen Wahrheit, etwa der poetischen Gerechtigkeit einer Dichtung, abhängig wäre, könnte diese Dimension innerhalb von Blochs Ansatz wegen der fehlenden Theorie der praktischen Überlegung und ihres normativen Gehalts nicht ausgeführt werden. Außerdem wären mit starken Widersprüchen zwischen den theoretischen Aussagen zur faktischen Entwicklung und der grundsätzlichen Freiheit des Handelns zu rechnen.

Hinter dem Rücken des Philosophen droht sich die eingangs kritisierte politische Kunstfeindschaft auf andere Art wiederherzustellen. Statt die Totalität eines Kunstwerkes zur Basis einer Beurteilung seiner Gelungenheit zu machen, wird jetzt das Totum des Geschichtsziels zum Bezugspunkt. Zwar verzichtet

⁶⁰ Bloch GA 5/1, 247. (Kursive E.B.)

⁶¹ Der Abschnitt GA 13, 175-185 verspricht Auskünfte über künstlerische Wahrheit und betont ausdrücklich, daß diese von philosophischer Wahrheit abzuheben sei. Zwei "solide" Kriterien künstlerischer Wahrheit werden angegeben: *Rettung des Besonderen und darin Artikulierung eines fortgestaltet Wesenhaften*.. Ist das zweite (philosophische) "Kriterium" schon die Zurücknahme des ersten, heißt es vom ersten, "das *Besondere* ist hier immer nur das Besondere des Allgemeinen," ebd., 178. Das Kunstwerk, heißt das, interessiert nur als Dokument einer sich möglicherweise künftig einstellenden Wahrheit des "Wesens".

Bloch auf geschichtsdeterministische Überlegungen wie sie für viele marxistische Strömungen symptomatisch sind und geht von einer Offenheit zwischen Alles und Nichts aus. Diese Konzeption aber ist Ausdruck einer utopistischen metaphysischen Geschichtshermeneutik. In ihr verliert das Einzelwerk seinen Werkcharakter. Es wird Dokument, Beleg, Instrument, signifikanter Gegenstand eines übergeordneten historischen Geschehens und verliert seinen individuellen und unverletzlichen Charakter, den es bekanntlich besitzt, je besser es ist. Diese negative Bilanz verstärkt sich, wenn wir den nächsten Argumentationsschritt der Vor-Schein-Ästhetik in Augenschein nehmen, der gerade das gelungene Kunstwerk zum objektiven Fragment erklärt.

Nicht gemeint ist das gängige Verständnis von Fragment; ein Werk bleibt hier aus äußerlichen Gründen (Krankheit, Tod, Zeit- und Geldmangel etc.) oder aus internen Gründen (Stoff- und Formprobleme etc.) unvollendet. Ebenfalls nicht gemeint sind auch jene ursprünglich vollendeten Werke, die nur partiell überliefert wurden. Vielmehr bezieht sich Bloch zunächst auf jene Werke, die gerade einen vorschnellen, nichtbelegten Schein von Vollendung präsentieren. Das nicht nur aus bestimmten manipulativen Absichten heraus, sondern aus der originären Gefahr sich verselbständigender Kunstfertigkeit, gefällige, harmonische, ausgewogene, sinnliche Oberflächen herzustellen, die sich als in sich geschlossenes Ganzes verstehen, dem nichts mehr fehlt. In Werken dieses Typs wird der Vor-Schein eines künftigen, umfassenden Totums gerade verdeckt. Blochs Empfehlung lautet, sie durch eine rabiate, gegen den Strich gebürstete utopische Lektüre zum *nachträglichen* Fragment zu machen. Die glatte Oberfläche gilt es zu zertrümmern; den kulturhaft-ideologischen Zusammenhang, in denen sie stehen, gilt es aufzubrechen, um dadurch ihren "Tiefeninhalt", ihren Bezug zum wirklichen Totum, zu erkennen.

In den Großwerken der Kunst, so führt Bloch aus, gibt sich dieser Zusammenhang unmittelbar als sogenanntes *objektives* Fragment. Hier ist es die ästhetische Vollendung selbst, die das Bewußtsein des unvollendeten geschichtlichen Totums produziert; die Finsternis des Alles verantwortet hier den sinnlichen Vor-Schein. Das gelungene Kunstwerk bricht in sich das Wohlgefällige und Homogene seines werkhafte Zusammenhangs so auf, daß es sich selber als fragmenthaft präsentiert, als gestaltet Offenes, als in Material und Form verkörperte "Chiffer des Eigentlichen". Im objektiven Fragment manifestiert sich keine Begrenztheit, sondern ein Vermögen eigener Art, nämlich ein (theoretisches und praktisches Stückwerk) jenes umfassenden, utopischen Totums zu sein. Der ästhetischen Phantasie entspricht eine bestimmte Anschauung in der Welt und ein Korrelat in der Welt. Ohne diese kann sich kein Vor-Schein konstituieren.

Der dahinter stehende Wirklichkeitsbegriff versteht Wirklichkeit als offenen Prozeß. Die Haltung des "kriecherischen Empirismus" wird ihm nicht gerecht. Er bleibt, indem er die Dinge anerkennt, wie sie vorgeblich sind, flach und verstockt. Er verdinglicht die einzelnen Prozeßmomente, verfestigt sie zu Tatsachen und kennt die Wirklichkeit nur als gewordene. Ästhetisch entspricht dieser Haltung der Naturalismus. Die Haltung des Überfliegens begeht zwar den entgegengesetzten Fehler wie der Empirismus, sie zeigt sich aber prinzipiell als lernfähig. Wenn diese Haltung sich reflektiert zur *konkreten* Phantasie, wird es ihr möglich den sinnlichen Überfluß zu vergegenwärtigen, die prozesshaften

Vermittlungs-Relationen hinter der unmittelbaren Erlebniswirklichkeit aufzuspüren und dann die Beziehungen der Erscheinungen zum ganzen der Epoche, schließlich zum utopischen Totum selbst zu schlagen. Ästhetisch entspricht der Haltung der konkreten Phantasie der Realismus.

In seinen weiteren Ausführungen übernimmt Bloch eine Reihe tradierter Begriffe wie Allegorie, Archetyp, Symbol, Chiffer und tragischer und komischer Held, ohne daß deutlich wird, welche neue Rolle ihnen in einer ausgearbeiteten Vor-Schein-Ästhetik zugewiesen wäre. Und nur ganz vage zeichnet sich eine Typologie von Erscheinungsweisen des Vor-Scheins ab: so könnte man von einem Standard-Modell des Vor-Scheins (bestimmte Werke Brechts) sprechen, vom klassischen Vor-Schein, aber auch vom negativen Vor-Schein (Beckett) oder experimentellen (Musil).

Unterm Strich: Die Wirklichkeit prozeßhaft zu denken, mit Zukunft und Möglichkeit als konstitutive Momente, ist selbst noch wenig aufschlußreich. Oben wurde bereits auf die ontologisierende Interpretation der Kategorie Möglichkeit hingewiesen, die noch weit davon entfernt ist, dort anzusetzen, wo die eigentlichen Probleme erst beginnen. Es genügt, daran zu erinnern, daß die Kategorie Möglichkeit nicht schon per se eine utopische Kategorie ist, daß Möglichkeiten höchst ambivalent sein können und außerdem, daß es schlechte, schreckliche Möglichkeiten etc. gibt. Das bedeutet, das naheliegende Problem eines apokalyptischen Vor-Scheins bzw. der Ambivalenz jeden Vor-Scheins wird überhaupt nicht gestellt. Das (ungarantierte) Geschichtsziel des utopischen Totums bildet der Bezugspunkt des Vor-Scheins der Literatur. Es verkörpert unter vielfältigen Bezeichnungen das erreichte und zur Erscheinung gebrachte Wesen. Selbst wenn man für einen Moment annähme, daß dieses Totum erreichbar wäre (was aus logischen Gründen bestritten werden muß), käme nur *eine* menschliche Daseinsweise, unter anderen möglichen, zum Vorschein, und kein Wesen.

Aus einer anderen Richtung auf den gleiche Gegenstand zugehend, läßt sich sagen: Auch wenn sich die Menschheit aus militärischen oder ökologischen Gründen auslöschen sollte, würde man nicht das "Wesen" des Menschen erblicken, das dem Projekt der menschlichen Geschichte seinen "Sinn", und sei es einen negativen, verleiht. Das utopische Totum verspricht vollständiges Wissen und seine gänzliche Transparenz - eine weitere utopistische Illusion. Wie Blochs zahlreiche Bezeichnungen des Totums zeigen, läßt es sich jeweils immer nur unter einem Aspekt betrachten (entweder rechtlich-politisch: Reich der Freiheit; oder wertmäßig: höchstes Gut; oder handlungstheoretisch: Realisierung des Realisierenden, etc.). Es gibt keinen Aspekt, der alle umgreift, so wenig wie es eine umfassende Darstellung eines Kürbis geben kann. Mit der Realisierung des Totums käme die Geschichte an ihr Ende; alle Möglichkeiten wären ausgeschöpft. Dies wäre nicht nur eine Entwertung (und Instrumentalisierung) aller vergangenen Geschlechter, sondern auch jener künftigen jenseits des Totums. Blochs Erneuerung des Gottesstandpunktes⁶² zeigt, wie schwierig es zu sein scheint, die utopische Haltung als rationale und legitime darzulegen, ohne auf säkularisierte vormoderne und theologische Versatzstücke zurückzugreifen.

⁶² Zu diesem Problemkomplex der Zurückweisung des Gottesstandpunktes und Wesensspekulationen in anderen Kontexten z. B. Seel (2000), 53 f., 72, 92-96, 186 ff. 221; Seel (2001), 33, 41 f., 122 f., 160-164. Seel (2002), 106, 111, 115f., 121f.

Diese wiederum erhalten durch den Anspruch moderner allumfassender Erkenntnis und der Hybris totaler Machbarkeit (man denke an die aktuellen Versprechungen der Genom-Forschung) neue Nahrung.

Blochs Vor-Schein-Ästhetik weist Züge einer Entwertung der großen Kunst auf, die sich gegen die eigenen Absichten kehren. Nicht zufällig bleibt Bloch mit seiner metaphysischen Geschichtshermeneutik auf der allgemeinsten Ebene. Wenn Shakespeare zeitlich näher zu einer definitiven Lösung des Alles oder Nichts stünde als Sophokles, und Schiller näher als Shakespeare, dann müßte der größere, hellere Vor-Schein von Schiller ihn zum größeren Dichter machen. Die Absurdität dieses impliziten Fortschrittsdenkens liegt auf der Hand und demonstriert einmal mehr den radikalen Ereignischarakter, die Einzigartigkeit und "Unaufhebbarkeit" des gelungenen Kunstwerkes. Etwas Besseres als das Beste gibt es nicht. Wer dies übergeht, löscht mit der Individualität des literarischen Textes und eines im negativen Sinn phantastischen, unmöglichen Projekts einen Teil der Buntheit und des Reichtums der Welt, der in allem Schrecken und Elend vom Glanz und der Großartigkeit des menschlichen Daseins kündigt.

Die literarische Figur des König Ödipus ist kein Archetyp der Begrenztheit menschlichen Wissens und ihrer möglichen Aufhebung im utopischen Totum. Die annoncierte Aufhebung der Kontingenz hebt auch unsere Freiheit weg, und, mit der Möglichkeit, Erfahrung zu machen, die Möglichkeit der ästhetischen Erfahrung. Ödipus ist die unverwechselbare Gestalt eines unvergleichlichen Dichters namens Sophokles. Wenn sie entdeckt, daß sie der Täter der eigenen Untaten ist, trifft es auch uns mit voller Wucht - wie das Publikum (so vermuten wir) am Tag der Uraufführung des Dramas.

Das gelungene Kunstwerk gibt keine Ahnung künftiger, "eigentlicher" Freiheit und es ist kein Versprechen derselben, es gibt in der ästhetischen Wahrnehmung "alles, jederzeit".⁶³ Sie ist radikal präsentisch. In ihrem Vollzug sind wir der alltäglichen Aufgaben der theoretischen und praktischen Orientierung ledig. In dieser spielerischen und distanzierenden Vergegenwärtigung der eigenen Freiheit können wir uns des Spielraums einer verändernden Konfrontation mit den Grenzen und Möglichkeiten unseres Lebens bewußt werden. Indem wir um der Erfahrung willen erfahren, halten wir uns für Erfahrung offen. Dieser Vorgang muß nicht per se negatorisch und transzendierend sein.

4. Ein produktionsästhetischer- und rezeptionsästhetischer Begriff utopischen Schreibens

Durch die Ausschließung möglicher Kandidaten für den Begriff utopischen Schreibens ist der Weg frei für eine positive produktionsästhetische Bestimmung. Es zeigt sich, daß die ontologischen Eigenschaften des literarischen Textes auch eine rezeptionsästhetische Bestimmung notwendig machen (1). Im Anschluß an eine Formulierung Martin Seels wird ein solcher rezeptionsästhetischer Vorschlag unterbreitet, gleichzeitig aber muß gegen Seels Verflachung der Gegenwart Einspruch erhoben werden (2).

⁶³ Die Parole stammt von Seel (2000), 63. Siehe auch Seel (1985), 325-332.

1. Ein produktionsästhetischer Begriff utopischen Schreibens und seine Grenzen. Die negativen rhetorischen, empirischen, philosophischen und ästhetischen Bestimmungen utopischen Schreibens führen zu folgendem Schluß:

Wenn utopisches Schreiben nicht darin besteht, 1. rhetorisch zum utopischen Handeln zu motivieren; 2. empirisch selbst utopische Motive zu präsentieren; 3. philosophisch die Geltung utopischer Wahrheiten zu formulieren und 4. ästhetisch im Akt des Dichtens schon einen utopischen Vorgang zu sehen, dann ist utopisches Schreiben jene bestimmte Form des Dichtens, in der das vollzugsorientierte »Ich schreibe« des Dichters sich so mit dem (rationalen und legitimen) Vorgang seines utopischen Überlegens (als materiales Motiv seines Schreiben) verbindet, daß es ihm gelingt, einen frei dastehenden Text herzustellen.

Erfüllt der Text diese Bedingung der ästhetischen Wahrheit, steht es dem Dichter frei außerdem 1. zum utopischen Handeln motivieren zu wollen; 2. positiv utopische Motive zu präsentieren; 3. philosophische utopische Wahrheiten zu postulieren und 4. den Akt des Schreibens selbst als utopischen Vorgang aufzufassen.

"Materiales Motiv seines Schreiben" heißt: Außer dem genuinen Motiv zum Dichten (die schreibende Suche nach einer unerhörten, noch nie dagewesenen Sprache) sind bestimmte materiale Motive anzunehmen, die die stoffliche Zufuhr des Schreibens sichern und bestimmte geistige Problemlösungsprozesse auslösen und in Gang halten. Davon zu unterscheiden, sind externe Motive zum Schreiben, die auf die Erreichung externer, quantifizierbarer Güter abzielen, die aber selbst nicht stofflich, thematisch oder formal in den Vorgang des Schreibens unmittelbar involviert sind: das Streben nach Reichtum, Macht, Anerkennung. Diese Strategien können sich in unterschiedlicher Kombination und Gewichtung als notwendig erweisen. In manchen Gesellschaften wird angenommen, daß ein Dichter nur dann in der Lage, starke Texte zu verfassen, wenn er, von Hungerphantasien geschüttelt aus seinem Kellerloch auf Wäscheleinen starrt; in anderen Zeiten wird dagegen bestritten, daß die dichterische Eingebung in Schwung kommen kann, wenn der Blick des Dichters durch flatternde Wäsche blockiert ist. Man fordert deshalb, daß sein Schreibtisch auf ragenden Klippen mit Meeresblick aufgestellt werden muß, umhüllt von einer durch Frank Lloyd Wright entworfenen Villa. Der Besitz als auch das Fehlen dieser externer Güter kann eben darum ein materiales Motiv zum Schreiben werden.

Das gelingende *Ich schreibe* und das gelingende utopische Überlegen (als materiales Motiv zum Schreiben) kann jeweils an Voraussetzungen gebunden sein, die die jeweils andere Tätigkeit gleichzeitig sowohl befruchten als auch blockieren können: 1. Die Erfüllung des selbstzweckhaften *Ich schreibe* liegt im Widerstreit mit dem zweckhaften Treiben utopischen Handelns. 2. Das Bedürfnis einen spannungsreichen Text zu erzeugen, widerstreitet dem Bedürfnis des utopischen Überlegenden, sich seine utopischen Motive positiv zu vergegenwärtigen. 3. Der Widerstreit zwischen der mit der Anmeldung utopischen Überlegens postulierten öffentlichen Rolle der Literatur und philosophischen Wahrheitsanspruch und dem *Ich schreibe* des Dichters: Geht es hier um die Realisation ungekannter Möglichkeiten des Schreibens, um einen freistehenden Text,

der in einem emphatischen Sinn *Text* ist, unabhängig von der Richtigkeit und Wahrheit seiner *Sätze*; so geht es dort, in der schreibenden Tätigkeit eines utopischen Überlegenden, um die Richtigkeit und Wahrheit normativer *Sätze*, die auch für sich stehen können, ohne ihre individuelle Realisation in genau diesem *Text*. 4. Das *Ich schreibe* des Dichters liegt im Widerstreit mit dem möglichen Wunsch des utopisch Überlegenden, auch noch den Vorgang des Schreibens in den Fluß seines utopischen Handelns zu reißen. – Durchaus möglich, daß der stehengelassene Widerstreit in allen vier genannten Dimensionen selbst Gegenstand einer ästhetischen Behandlung wird.

Die Rekonstruktion des theoretischen Selbstverständnisses Volker Brauns hat wie von selbst auf ein produktionsästhetisches Verständnis utopischen Schreibens geführt. Die ontologische Eigenschaft eines literarischen Textes – seine "Autonomie" – macht es unmöglich, über die begriffliche Klärung hinaus empirische Aussagen und Prognosen über das individuelle Wie seines konkreten Entstehens zu formulieren. Da es sich hier um einen radikal offenen Prozeß handelt, ist dies auch dem Autor, anders als dem Handwerker, nicht möglich. Es ist indessen auch *nicht notwendig*, den produktiven Prozeß des Autors *post festum* – am fertigen Text – zu rekonstruieren. Notwendig ist freilich ein rezeptionsästhetischer Begriff. Mit dem fertigen literarischen Text vollzieht sich ein Sprung, den es jetzt genauer zu beschreiben gilt. In der produktionsästhetischen Bestimmung wurde vom utopischen literarischen Text als Zeichen seiner Gelungenheit gefordert, daß er "frei dasteht". Das galt zunächst nur im Hinblick auf die philosophische utopische Dimension. Er muß *als Text* "dastehen", ohne die Stütze seiner möglichen philosophischen utopischen Aussagen. Das gilt aber auch gegenüber den Absichten und Meinungen des Autors selbst. Das "Stehen" des Textes, heißt hier nicht einfach, daß er "fertig" ist, sondern er ist genau in seinem Sosein fertig und nicht wiederholbar. Sein "Dastehen" bedeutet, daß er nicht wie gewöhnliche Texte *für etwas* steht (z. B. die Absichten und Meinungen ihres Verfassers zu dokumentieren), sondern daß er *für sich selbst* steht. Der Prozeß des Schreibens kommt im fertigen literarischen Text "zum Stehen", um dann für weitere Texte neu ansetzen zu können. Bei gewöhnlichen Texten hingegen ist der Prozeß ihres Schreibens prinzipiell unabgeschlossen. Der gleiche "Inhalt" kann ohne Einbußen auf unzählige Weise niedergeschrieben werden. Der dastehende literarische Text hingegen ist auf andere, unmittelbare Weise "da".⁶⁴

Diese Umkehrung der üblichen Bezüglichkeiten soll auf drei Ebenen erläutert werden: a) Dem spezifischen Verhältnis des literarischen Textes zu seinem Autor: Die Autonomie des (gelungenen) literarischen Textes besteht nicht nur gegenüber den Einzelaussagen, die er enthält, sondern auch gegenüber den Absichten und Meinungen ihres Verfassers; b) der Eigenart literarischer Texte ge-

⁶⁴ Vgl. Gadamer: GW 8; zum Phänomen des "Stehens" des literarischen Textes, ebd. 37f., 40f., 43 f., 78 f., 290; das hier als "freie Dastehen" Genannte, bezeichnet Gadamer als "das Wort, wie es da steht", ebd. 72, 145, als "in-sich-Dastehen", ebd. oder "für sich selbst stehen", "auf sich selbst stehen", ebd., 110, "in sich selber stehen", ebd. 233; zum Phänomen des "zum-Stehen-kommens (bringens)", ebd. 77, 79, 235, 364 f., 392; zur besonderen Präsenz des Dichtwerks: "da", ebd. 54, 77, 79, 124, 126, 245, 290; im Kontext der Erläuterung des Wertcharakters des dichterischen Textes (vgl. unten im Text, Abschnitt b) spricht Gadamer auch mit der Formel des Johannes-Prologes des Neuen Testaments "es steht geschrieben", ebd. 37f., 73 f., 78.

genüber anderen Texten: literarische Texte haben demnach einen spezifischen Charakter des "Werts", des "Werks" und des "Gebildes"; c) dem Verhältnis von Dichter und Leser gegenüber dem literarischen Text: Dichter und Leser stehen ihm gegenüber in der *gleichen* Position

a) *Das Verhältnis zwischen dem literarischen Text und seinem Autor.* Sobald der literarische Text "dasteht", ist er fertig. Wegen seines definitiven "So und nicht anders" ist dem Autor keine Wiederaufnahme der Arbeit mehr möglich. Macht er es trotzdem, schädigt er sein Werk oder er hat sich über das Fertigsein getäuscht. Die definitive Form impliziert die Gelungenheit des Textes, die Gelungenheit seine Endgültigkeit und Dauer und diese impliziert wiederum seine Unwiederholbarkeit. Weiterhin bedeutet die definitive Form die radikale Ablösung vom Vorgang der Herstellung des Textes. Durch diesen Bruch ist der Text als Werk erst "da". Der Autor kann es nicht *erklären* mit Blick auf seine ursprünglichen Absichten oder durch eine Rekonstruktion des Entstehungsprozesses; er muß von diesem Zeitpunkt an in den Modus des *Interpretierens* wechseln. Seine Aussagen sind dann auf das Wort hin geordnet, so wie es "geschrieben steht", nicht auf seine ursprünglichen Absichten hin, auch wenn er sie ausführlich, zusammen mit dem Entstehungsprozeß, in schriftlicher Form dokumentiert haben sollte. Zwischen dem Konzipieren und Schreiben einerseits und dem gelungenen literarischen Text andererseits hat sich ein Riß aufgetan, der nicht mehr überwindbar ist. Der Dichter steht *vor* seinem (gelungenen) Text wie vor irgendeinem Gebilde. Der Text ist gerade nicht *sein Werk* über das er sich als ein *Schöpfer* zu beugen vermöchte. Er hat sowenig in souveräner Machtvollkommenheit den Schaffensprozeß kontrolliert, wie er in der bewußtlosen, traumwandlerischer Sicherheit des "Genies" schuf.⁶⁵ Beide Mystifikationen der Tätigkeit des Schreibens sind zwei Seiten der gleichen Medaille. Auf sie kann verzichtet werden, sofern man, wie oben geschehen, Dichten als eine riskante Form des Schreibens begreift. Von der offenen Unbestimmtheit des literarischen Textes her stehen auch die aktiven und passiven Momente der Schreibtätigkeit in einem, wie auch immer labilen, Gleichgewicht. Das Dichten ist nicht nur ein "Schaffen", sondern auch ein "Zustandekommen" und "Geraten".⁶⁶ Der literarische Text, sobald er "da", also gelungen ist, hat fortan seine eigene Gegenwart und tradiert, je bedeutender es ist, diese eigene Gegenwart durch die historischen Zeiten in einer Art absoluten Gleichzeitigkeit. Trotz der Entwicklung des historischen Bewußtseins ist das Dichtwerk nicht auf die Entstehungszeit, seine

⁶⁵ Die Mystifikationen des Dichters als Schöpfer oder Genie wurzeln in der christlichen Schöpfungstheologie und der Vorstellung der Gottesebenbildlichkeit des Menschen (vgl. Bubner (1989), 32, 58, 103). Wichtiger als die systematische Rolle des Geniebegriffs in der kantischen Ästhetik, die Kritik des französischen Klassizismus, die Rolle Shakespeares in der deutschen Dichtungstheorie, Goethes Selbstbeschreibung seiner dichterischen Produktionsweise, die romantischen Übertreibungen und der Aufstieg der Erlebnisdichtung etc. ist unserem Zusammenhang seine hermeneutische Kehrseite. Das Verstehen eines sprachlichen Kunstwerkes wird als ein Nachschaffen verstanden, das letztlich kongeniale Fähigkeiten des Interpreten voraussetzt. Dies formuliert einen Machtanspruch neuer Art. Da der Sinn des Werkes durch die Intention des Schöpfers vorgeschrieben ist, dieser Auserwählte aber als Zögling der Natur, anders als wir Gewöhnlichen, nicht weiß, was er schafft, muß der Interpret in seinem Nachschaffen den Schriftsteller besser verstehen, als er sich selber verstanden hat, hierzu: Gadamer, vor allem GW 1, 61-66, 195-201; GW 8, 12-15.

⁶⁶ Gadamer: GW 8, 14 f.

ursprünglichen Leser oder auf die Absichten seines geistigen Urhebers zu reduzieren.⁶⁷ Kurzum, eine Dichtung unterscheidet sich von anderen Texten gerade darin, daß hier der Autor verschwindet. Sie spricht in keinem Namen, außer dem eigenen.

b) *Das Verhältnis zwischen dem literarischen Text und anderen Texten.* Betrachten wir dieses Phänomen unter dem Aspekt des Verhältnisses des literarischen Textes zu einfachen Texten, so ergibt sich folgendes. Ein einfacher Text befindet sich stets in sekundärer Stellung auf eine ursprüngliche Rede, die sie in ihrer Schriftlichkeit fixiert. Er funktioniert auf einen Adressaten bezogen in der Sphäre der Zwecke und des Gebrauchs. Durch sie und mit ihnen werden Mitteilungen übermittelt, Absichten oder Vorgänge dokumentiert, Dinge getan oder Handlungen ausgeführt. Hieraus ergibt sich ihr "Sinn". Sie sind Substitute oder Dokumente für das ursprüngliche Gespräch oder Handlungen, auf die sie *rückverweisen*. Der literarische Text ist hingegen selbst die primäre Stellung; indem er auf sich in seinem individuellen Erscheinen verweist, *verweist* er auf sein Verstehen, auf sein richtiges Sprechen lassen seiner selbst *voraus*.⁶⁸ Hieraus ergeben sich die drei genannten Charaktere des literarischen Textes: "Wert" zu sein, "Werk" zu sein und "Gebilde" zu sein:

- "Wert":⁶⁹ Der literarische Text gehört mit anderen Texten (z.B. rechtlichen, politischen, wissenschaftlichen) und anderen Gegenständen (Denkmälern) zur Überlieferung einer Gesellschaft, d.h. zu den Dingen, die zählen. Der Grund dafür besteht weder in der Wichtigkeit der Erkenntnisse, die er vermittelt, noch in dem Gewicht des Meinens ihres Verfassers (z.B. einer historischen Persönlichkeit) oder in der Autorität ihres Verfassers (z.B. des Gesetzgebers). Er besteht in der Eigenschaft des literarischen Textes ein "eminenter" Text zu sein. Die "Eminenz" des literarischen Textes liegt darin, *als* Text die *Aussage* zu sein. Dies ist ein anderer Ausdruck für seine ästhetische Gelungenheit; als Aus-Sage ist alles gesagt. Nichts kann mehr hinzugefügt werden. Er ist vollkommen.⁷⁰

- "Werk":⁷¹ Wir sahen: Gegenüber den Absichten ihres Autors ist der literarische Text kein "Werk", im Sinne des "Schöpfers", der seine Entstehung souverän kontrolliert und steuert. Obwohl die Schreibtätigkeit in allem beherrscht werden kann, würde niemand auf die Idee kommen, den Brief an die Hausverwaltung als "Werk" zu bezeichnen. Der Gebrauch und Nutzen bestimmt hier den Sinn. Alles ist hier auf Wiederholung und Austauschbarkeit berechnet. Der gleiche Zweck kann mit anderen Worten, von einem andern Verfasser geschrieben werden. Der literarische Text, der sich der ästhetischen Wahrnehmung präsentiert, präsentiert sich hingegen in bestimmbarer Unbestimmtheit. Er ist in seiner Einmaligkeit, Nichtwiederholbarkeit, Unersetzlichkeit ein "Werk". Sein Autor ist nicht austauschbar, nur diese bestimmte Person konnte es herstellen. Etwas bisher Unbekanntes wird zur Darbietung gebracht; dadurch wird es in seiner phänomenale Fülle gegenwärtig. In seiner Darstellung ist nicht nur das Darge-

⁶⁷ Ebd., 1 f.

⁶⁸ Ebd., 263.

⁶⁹ Den Wert-Charakter des literarischen Textes behandelt Gadamer unter dem Stichwort der "Eminenz" des literarischen Textes, ebd., 42, 71, 145, 149, 263, 267, 286 ff.

⁷⁰ Ebd., 44 ff., 55 f., 74 ff.

⁷¹ Ebd., 104, 124, 126, 147 f., 192 ff., 215, 267, 331, 335, 379.

stellte, sondern es spricht zugleich der Text als "Werk". Ein Werk ist nicht *in Wirklichkeit* das, was es darstellt.⁷²

- "Gebilde":⁷³ Als "Werk" ist der literarische Text auch "Gebilde", ein gegliedertes, strukturiertes Ganzes. Als ästhetisches Gebilde fordert es erstens eine adäquate ästhetische Wahrnehmung, d.h. eine Wahrnehmung des Gebildes als Gebilde, und zweitens als Folge dieses Umstandes eine erhöhte Selbständigkeit und Eigenaktivität des Aufnehmenden. Als ästhetisches Gebilde ist der literarische Text ein Produkt mimetischen Herstellens (nicht primär eines handwerklichen Herstellens). Es ist ein Spiel, das sich als Spiel mitteilt. Der Leser spielt nicht mit, wenn er mit der Haltung des neutralen Beobachters dem Gebilde gegenüber tritt. Sobald er die adäquate Haltung des Mitspielers einnimmt, sieht er sich in drei miteinander verwickelte Tätigkeiten versetzt des "Erfüllens" (der Bedeutung), des "Ausfüllens" (des Erscheinenden durch die Imagination) und des "Auffüllens" (der Begegnung mit dem Gebilde durch eigene Erfahrungen).⁷⁴

c) *Die Stellung von Dichter und Leser gegenüber dem literarischen Text.* Ein Ergebnis der Unabhängigkeit des literarischen Textes von den Absichten des Autors und dem Gang seiner Herstellung besteht darin, daß der Autor gegenüber dem Text in der gleichen Position ist wie der Leser. Zwar hat der Autor einen privilegierten Zugang zu seinen Absichten und eine privilegierte Kenntnis seiner Entstehung; und es ist schon deshalb zu erwarten, daß der Autor immer ein guter Interpret seines "Werks" sein wird. Aber als Dichter ist er kein privilegierter Leser. Jeder *fertige* Text hat einen quasi-öffentlichen Charakter. Er ist damit prinzipiell für einen Leser zugänglich, ein Gegenstand, Ausgangspunkt und Zielpunkt seiner Auslegung. Jeder fertige *literarische* Text hat hingegen unmittelbar öffentlichen Charakter. Dies gilt zuallererst für den Autor. Er geht mit ihm gewisse Verpflichtungen gegenüber dem Publikum ein, z.B. alles zu tun, um den Text der Veröffentlichung und der Überlieferung zugänglich zu machen. Eine verhinderte "Veröffentlichung" ist für die literarische Öffentlichkeit ein beunruhigender Vorgang. Die fehlende Anerkennung durch das Publikum ein anderer. Dieses Angewiesensein des literarischen Texts auf die bewahrende Huld der Leser, ihre Gleichstellung mit dem Autor ihm gegenüber, der herausragenden Rolle der Auslegung – dies alles birgt die Gefahr der Überhebung und Bevormundung des literarischen Textes.

2. *Wider die Verflachung der Gegenwart. Ein rezeptionsästhetischer Begriff utopischen Schreibens.* Diese Ausführungen kulminieren in dem Schluß, daß beim literarischen Kunstwerk eine bewährte hermeneutische Regel aufgehoben ist, die besagt, daß die *mens auctoris* die Verständnisaufgabe begrenzt. Der hermeneutische Gesichtspunkt muß hier auf "die Sprache der Kunst" ausgedehnt werden.⁷⁵ Der literarische Text selber, so stellten wir fest, ist die Aussage, nicht die "wahren" und "falschen" Einzelaussagen, die "wirklichen" und "erfundenen" Vorgänge, die er enthält. Indessen ist es nicht so, daß mit dem fertigen literarischen

⁷² Ebd., 104.

⁷³ Ebd., 52 f., 56, 60, 77, 89 ff., 119 f., 124 f., 133, 135, 142, 193, 204, 219, 289 ff., 235, 247, 251 ff., 337, 424.

⁷⁴ Ebd., 218 f.; 251.

⁷⁵ Ebd., 7.

Text die Absichten und das Meinen des Verfassers für das Verständnis völlig irrelevant geworden wäre. Auch an diesem Punkt stoßen wir auf paradoxe Mucken des sprachlichen Kunstwerkes. Im fertigen literarischen Text verschwindet zwar der Autor, aber als "Werk" ist es nur als einmaliges, nicht wiederholbares Produkt genau dieses Autors wahrnehmbar. Dieser Bruch wiederholt sich in dem produktions- und rezeptionsästhetischen Begriff des Dichtens. Beide stehen nicht einfach in einem sich wechselseitig ergänzenden Verhältnis, sondern jeder tendiert dazu, das Ganze zu bezeichnen; und es ist weder möglich, von einem ohne Brüche zum anderen zu schreiten, noch auf den anderen Begriff einfach zu verzichten.

Der Vorgang des utopischen Schreibens wurde als Doppelprozeß der gehaltvollen Intentionalität des "utopischen Überlegens" und des "Schreibens" beschrieben. Gegenüber der einfachen Intentionalität bedeutet "gehaltvoll" hier, das diese Tätigkeit ergebnisoffen und innovativ ist. Dieses Phänomen wurde mit dem Begriff "utopischer Geist" bezeichnet. Er entfaltet in einer rezeptionsästhetischen Bestimmung erst seinen vollen Sinn. Der utopische Geist einer Dichtung bezeichnet einen bestimmten "Ton".⁷⁶ Ein "Ton", den ein Dichter einem Werk gibt, schließt ein ästhetisches Gebilde als Gebilde so zusammen, daß es sich gegen andere Rede (eines anderen Autors) abhebt. Der "Ton" eines wichtigen Autors hält sich einerseits durch das gesamte Werk durch, verändert sich aber in seinen Färbungen. Zitate eines Autors wie die Phasen seines Schaffens werden am "Ton" erkennbar. Er ist als eine "Anhebung" der Alltagssprache in der spezifischen Kunstsprache eines Autors beschreibbar. Sie verleiht der Rede eines Dichters ihre innere Stimmigkeit und Individualität.

Die Überlegungen können in folgendem Vorschlag für eine rezeptionsästhetische Formulierung utopischen Schreibens einfließen: *Auch mit dem gelungenen Produkt utopischen Schreibens vollzieht sich ein Sprung. Auf die Frage "Wer spricht?" ist die Antwort hier: Nicht der Autor des Textes spricht, sondern der Text - und zwar durch den Leser. Der utopische Geist eines Textes erzeugt durch die **ästhetische Wahrnehmung einer anderen Gegenwart die ästhetische Vorstellung einer besseren Gegenwart.***

Dieser Vorschlag ermöglicht es, gegenüber Ernst Blochs Vorschein-Ästhetik, vor allem aber gegenüber Martin Seels Ästhetik des Erscheinens einige wichtige Differenzierungen vorzunehmen. Er bezieht sich nicht einfach auf alle gelungenen literarischen Kunstwerke wie die Aussagen der Vorschein-Ästhetik, sondern auf die Produkte utopischen Schreibens. Andererseits macht er es möglich, den schwach utopischen Charakter aller gelungenen Dichtungen zu verteidigen. Zu Blochs Konzept hin gesprochen, kann einfach festgestellt werden: Die vorgelegte rezeptionsästhetische Formulierung utopischen Schreibens kommt ohne Geschichtsmetaphysik aus und impliziert deshalb auch keine versteckte Abbildung, die vorgreifende Abbildung eines historischen Endziels oder menschlichen Wesens im ästhetischen Vorschein. Schwieriger ist die Abgrenzung gegenüber Seel.

Einwände gegen Adornos ästhetische Theorie haben Seel dazu geführt, die utopische Dimension der Literatur ganz an den Rand zu drängen, dorthin wo

⁷⁶ Ebd., 52 f.

sie "inhaltlich utopische Konturen aufweist".⁷⁷ In unserer Terminologie gesprochen, hält Seel hier nur ein empirisch eingeschränktes Verständnis utopischen Schreibens für möglich. In der Kunst geben die Inhalte nicht zwangsläufig den *Gehalt* vor, mögliche utopische Inhalte implizieren nicht notwendig einen utopischen Gehalt. Erst ein utopischer Gehalt berechtigt dazu, vom utopischen Geist eines literarischen Textes zu sprechen. Gegenstände in Dichtungen sind nicht thematisch geordnet wie in der Zeitung; und genau genommen, gibt es auch keine utopischen Gegenstände, sondern utopisch sind die Bezugnahmen der Subjekte. Seel verschärft seine Kritik an Adorno in dem Postulat: "Kunst [...] ist nicht dadurch Kritik, daß sie utopisch, sondern dadurch daß sie Kunst ist: daß sie in der Gegenwart eine andere Gegenwart schafft".⁷⁸ Hier begeht Seel nicht den empirischen Fehlschluß: nicht wegen ihrer Inhalte wirkt Kunst als "Kritik", sondern wegen ihres Kunstcharakters. Indem der gelungene literarische Text als Text kritisch wirkt, wirkt er durch seinen Gehalt. Insofern stimmen wir mit Seels Ansicht überein. Jetzt läßt sich aber erwägen: Alles ästhetisch Gelungene könnte wie alles Gelungene schlechthin (von einem utopischen Standpunkt aus) als "utopisch" in einem schwachen, umfassenden Sinn angesehen werden. Aus dieser nichtaffirmativen Perspektive kann alles Gelungene als Teil jener unerhörten Bejahung gedeutet werden, wegen der das entschiedene Nein überhaupt ausgesprochen wird. Das ist keine Frage der oben (mit Seel) kritisierten Vorstellung des ästhetisch Gelungenen als Vorbild oder Unterpfand einer besseren Zukunft. Denn jede Nichtanerkennung ihres Gelungenseins bedeutet *hier und jetzt* einen faktischen Schaden für die Gesellschaft und ihre Zukunft. Auf den übereinandergeklebten Tapeten endloser Telenovelas ist jedoch selbst in Fieberträumen keine ästhetische Wahrnehmung jener "anderen Gegenwart" möglich, die ein elegisches Distichon mit seiner zweizeiligen Gegenwart zu geben in der Lage ist.⁷⁹ Die "andere Gegenwart" des gelungenen literarischen Textes könnte jetzt sich zwanglos mit der Aktualität der utopischen Sichtweise verbinden, ohne daß hier außerliterarische Elemente aufgesetzt werden müßten. Das markiert die Möglichkeit utopischen Schreibens ("utopisch" hier im starken, engeren Sinn), wie sie im Anschluß an Seel und in Abkehr von ihm, in der rezeptionsästhetischen Formulierung postuliert wurde.

Seels Invektive gilt also dem, was hier die schwache, umfassende utopische Dimension gelungener Dichtung genannt wurde: "Utopisch ist an ihnen [den literarischen Kunstwerken] gar nichts. Sie sind weder Schein noch Vorschein, sondern Konfiguration eines bis dahin nicht da gewesenen Erscheinens. Sie *selbst* eröffnen Möglichkeiten des Sehens und Fühlens, des Denkens und der Erfahrung. Sie tun dies nicht in einer fernen Zukunft, sondern an den historischen Orten, an denen sie als bedeutende Objekte ins Bewußtsein treten."⁸⁰ Statt utopische Möglichkeiten zu bezeugen, liege das Potential der Kunst in ihrer puren Gegenwart. Statt "Vorschein einer künftigen Gegenwart" gehe es um das

⁷⁷ Die folgende Erörterung bezieht sich auf Seels Aufsatz *Das Unmögliche möglich machen. Ein avantgardistischer Begriff der Kunst*, vgl. Seel (2004), 64-76, hier 74 (Fußnote).

⁷⁸ Ebd., 76.

⁷⁹ Z.B. Peter Hacks: *TV: "Fernsehen, sieht denn das wer? Ich will doch die Massen erreichen./ Haben den Hamlet nicht längst mehr als den Durbridge gesehn?"*. (1988), 203.

⁸⁰ Seel (2004), 74 f. (Hervorhebung Seel).

"Erscheinen einer gegenwärtigen Gegenwart". "Wäre die Kunst", so heißt es, "auf die Erinnerung an historisch unerreichbare Möglichkeiten abonniert, könnte sie hier und heute nichts Außergewöhnliches zu erfahren geben."⁸¹

Hinter dem Vorwurf der "utopischen Verflachung" der ästhetischen Theorie Adornos steckt eine Verflachung der Gegenwart bei Seel. Die Argumentation für diese These ist in der komfortablen Lage, sich auf Hinweise auf Gedanken aus Seels Werk selbst stützen zu können. In beiden Zitaten des vorigen Abschnitts vermischt Seel die konkrete Situation der Wahrnehmung von Kunstwerken, und somit auch die Wahrnehmung ihrer (hier schwach und umfassend) utopischen Dimension (ihres Gehalts) mit der möglichen konkreten historischen Einlösung der utopischen Dimension, die in einer "fernen Zukunft" liegen kann. Dieses Mißverständnis läßt darauf schließen, daß Seel hier eine zukunfts-pathologische Auffassung des utopischen Denken hat. An anderer Stelle hat der Philosoph sehr wohl darauf hingewiesen, daß das utopische Denken auf Ziele geht, die in der gegebenen historischen Situation nicht erreichbar sind, aber sehr wohl hier und jetzt auf alternative Möglichkeiten hindeuten kann, die man ansonsten übersehen hätte. Der Aufsatz *Drei Regeln für Utopisten* läßt sich folgendermaßen über rationale Utopien vernehmen: "Sie lassen hier und heute etwas theoretisch und praktisch wahrnehmbar werden, was es bis dahin nicht war. Alle Utopien lassen *ferne* Möglichkeiten absehbar werden, um hier und jetzt *ergreifbare* Möglichkeiten sichtbar werden zu lassen".⁸²

Die utopische Dimension, die gelungene Dichtwerke qua ihrer Gelungenheit besitzen (das schwach und umfassend utopisch Genannte), erfüllt sich folglich, in ihrem "kalkulierten Chaos". Weil sie Kunst sind, sind sie aber nicht nur "Kritik", sondern auch (in diesem schwachen, umfassenden Sinn) "Utopie". Sie sind nicht "utopisch", weil sie Produkt utopischen Überlegens sind. Sie stören mit ihrem "kalkulierten Chaos" die gute Ordnung innerhalb und außerhalb des ästhetischen Bereichs. Für die Erfahrungsfähigkeit der Gesellschaften, die sie mit der Anschauung ihrer eigenen Gegenwarten konfrontieren, stellen sie arge Zumutungen dar. Das gleiche Argument, das wir hier zur Verteidigung der utopischen Dimension gelungener Kunst anführen, benutzt Seel jedoch zur Stützung der gegenteiligen Aussage.⁸³

Die Möglichkeit von literarischen Kunstwerken mit starker, enger utopischer Dimension wird sofort sichtbar, wenn man ins Auge faßt, was mit "Gegenwart" hier gemeint ist: es geht nicht einfach um die Zeitdimension, die chronologische Standortbestimmung eines Subjekts, sondern um die *Erfahrung* von Gegenwart, das erhöhte, beschleunigte, drängende Bewußtsein der Aktualität. In diesem Sinne ist jede "Gegenwart" ein spannungsreiches Geflecht von gleichzeitigem künftigen, vergangenen und augenblicklichen Geschehen und Aspekten, von Faktischem und Möglichem, von Erwartungen und Erfahrungen etc.⁸⁴ Die ratio-

⁸¹ Ebd., 75.

⁸² Seel (2002), 266. (Hervorhebungen Seel).

⁸³ Vgl. Seel (2004), 76; anders in *Ästhetik des Erscheinens* (2000), 33 f.. Dort streift Seel das aus Adornos *Ästhetische Theorie* stammende "Chaos"-Argument (Adorno (1973), 144) und kommentiert es als "Widerstand gegen die versteinerten Verhältnisse". Ein so gearteter Widerstand darf als "utopisch" bezeichnet werden.

⁸⁴ Eine solche Vorstellung der historischen Tiefe der Gegenwart als Integration der drei Zeitdimensionen findet sich bei Seel (2000), 162.

nale utopische Sichtweise als Erfahrung der Aktualität überschreitet diese "Gegenwart" nicht. Auch die ästhetische Wahrnehmung eines literarischen Textes, der die Aktualität der ästhetischen Sichtweise verkörpert, bleibt radikal präsentisch. Auch sie gibt "alles, jederzeit".⁸⁵

⁸⁵ Das war das Fazit im letzten Absatz des letzten Abschnitts (V. 4), vgl. Seel (2000), 63.