

Käte Hamburger: *Wahrheit und ästhetische Wahrheit*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1979. 8°. 149 S.

Dies ist in jeder Hinsicht eine Arbeit der ‚alten Schule‘, mit vielen Vorzügen im einzelnen, einer klaren, gediegenen Sprache, vorbildlicher Gliederung, sachkundigem Beispielgebrauch und mit einer großen, enttäuschenden Schwäche im ganzen, von der zu reden sein wird. Es geht in ihr – noch einmal – um die Idee der Autonomie der Literatur, jene Idee, die, als ‚immanente Interpretation‘ gehandhabt, so viele sensible, wirklich bewußtseinsbildende Deutungen hervorgebracht hat, die aber in ihrer theoretischen Zuspitzung immer problematisch blieb und vielleicht besser nie Theorie geworden wäre. Hier jedenfalls, wo ihr Erkenntnisprinzip noch einmal ganz im Grundsätzlichen gerechtfertigt werden soll, wird das Fragwürdige daran nur um so sichtbarer – nur daß Vf. es nicht bemerkt.

Zu klären unternommen wird in diesem Buch – der Titel sagt es nicht ganz genau –, was es mit dem Begriff der „ästhetischen Wahrheit“ auf sich hat, bzw. inwieweit man in bezug auf Kunst von „Wahrheit“ eigentlich sprechen kann. Zu diesem Zweck untersucht Vf. den wissenschaftlichen wie den normalsprachlichen Gebrauch, der vom Wahrheitsbegriff in Kunstfragen gemacht wird, und folgert daraus, was man folgern kann – oder vorsichtiger gesagt: was sie folgern will, denn es sind natürlich Auswahl und Bewertung der Beispiele an ein bestimmtes Erkenntnisziel gebunden. Wo es liegt, wird spätestens am Ende des ersten Abschnittes „Über den Wahrheitsbegriff als solchen“ (S. 13–45) klar. Wahrheit allgemein, so das Fazit nach einem Überblick über verschiedene Wahrheitstheorien sowie über den gewöhnlichen Sprachgebrauch, Wahrheit allgemein ist eine „Kategorie der Realität“; sie ist nicht abstrakt definierbar, sondern ein Ausdruck dafür, daß etwas nach unserem Wirklichkeitsverständnis ‚der Fall ist‘, daß etwas sich ‚wirklich‘ so und nicht anders verhält (S. 45). Das braucht nicht immer ein empirisch erweisbares Sichverhalten zu sein; auch daß Christus Gottes Sohn ist, ist – für den Gläubigen jedenfalls – ‚wahr‘. Für die Argumentation der Vf. ausschlaggebend ist allein, daß der Begriff normalerweise für ein solches „Der-Fall-sein“ (ebd.) einsteht, bzw. nur so sinnvoll gebraucht ist. Damit läßt sich aber auch bereits absehen, daß es mit der Wahrheit der Kunst, mit der ‚ästhetischen Wahrheit‘ seine Schwierigkeiten haben wird, da hier ja der Bezug auf ein wirkliches Der-Fall-sein nicht ohne weiteres gegeben ist.

Vf. untersucht nun zunächst, was „ästhetische Wahrheit“ allgemein in der Ästhetiktheorie heißt oder heißen will, und zwar am Beispiel von Hegel (S. 48–64), Martin Heidegger (S. 68–75) und Theodor W. Adorno (S. 75–88). Erst Hegel war es ja, der der Kunst prinzipiell ‚Wahrheit‘ zuerkannt hat, indem er das Schöne, die noch im 18. Jahrhundert zentrale ästhetische Kategorie, geradewegs als den Ausdruck eines Wahren, Ideellen bestimmte, nämlich als dessen „sinnliches Scheinen“, wie die bekannte Formulierung lautet. Denkt man darüber nach, so ist dieser Übergang von der Wirkungsästhetik in die Gehaltsästhetik, diese „etwas gewaltsame Gleichsetzung von wahr und schön“ (S. 51), ein eigentlich sonderbarer, gar nicht so leicht zu erklärender Vorgang, auch von Vf. hier eher nur registriert als gedeutet. Sicherlich hat er zu tun mit dem gewachsenen Ansehen der Kunst, ihren sinnfälligen Erkenntnisleistungen; ebenso hat er aber wohl zu tun mit der Professionalisierung des Kunstinteresses, dem Kunstverstehen als Beruf, dem das Herausstellen des Schönen und Nützlichen allein nicht mehr genügte, sondern das, um sich zu legitimieren, noch einen Wert besonderer Art, eine nur ihm zugängliche ‚Wahrheit‘ an der Hand haben mußte. Nur: Was ist das für eine Wahrheit? Wie Vf. vorführt, ist der Begriff schon bei Hegel ohne eine definierbare, gar verifizierbare Bedeutung, ein Höchstwert, in dem göttliche Offenbarung, Sinn, Schönheit und zugleich das Erfahren alles dessen ineinander verschwimmen und verschwe-

ben. Er findet deshalb auch nur in Hegels allgemeiner Kunstphilosophie so gezielt Verwendung, nicht jedoch in der Analyse einzelner Kunstepochen und Werke. Hier bewegt er sich, in Beweisführungen eingespannt, eher ganz profan auf den Begriff der Abbildungsrichtigkeit zu, die allein für Hegel die Teilhabe der Kunst an der ‚Wahrheit‘ jedoch fraglos nicht ausgemacht hat.

Ähnliche Nöte hat, wie sich denken läßt, Vf. auch mit dem Begriffsgebrauch bei Heidegger. An seinem Aufsatz über van Goghs Bild *Souliers aux lacets*¹ versucht sie nachzuvollziehen, was Wahrheit der Kunst bei ihm heißt, kommt aber nicht viel weiter, als daß sie sublim das Komische an seinem Deuten enthüllt. Nun ist ein solcher Effekt, wenn man Heidegger in einem normalsprachlichen Umfeld zitiert, fast unvermeidlich und soll Vf. als Absicht auch nicht unterstellt werden. Denn erkennbar wird auch, daß das, was Heidegger die „Wahrheit“ dieses van-Gogh-Bildes nennt, einem fotografierten oder realen Paar Schuhen mit Schnürsenkeln ganz genauso hätte abgewonnen werden können. Diese Konsequenz findet Vf. nun allerdings komisch (warum?) und weist sie zurück mit der Begründung, allein ein Kunstwerk lasse eine so tiefgründige Auslegung zu, wie es die von Heidegger sei (S. 72). Das stimmt aber nicht, wie sich leicht mit Heideggers sonstigem Philosophieren belegen läßt, d. h. es ist das an diesem Schuhbild erkannte Wesentliche einfach kunstunspezifisch, seinseigentümlich, nicht kunsteigentümlich, und gibt allein aus diesem Grund für die Frage nach der besonderen ästhetischen Wahrheit nichts her.

Noch wieder anders liegen die Dinge dann bei Adornos Wahrheitsbegriff, dem letzten Beispiel aus dem Bereich der ästhetischen Theorie allgemein. Hier ist Wahrheit kein der Kunst übergeordneter Wert, an dem diese dann auf ihre besondere Weise mehr oder weniger teilhat wie bei Hegel, sondern sie ist eine Qualität der Kunst schon an sich und faßlich eigentlich nur in ihr und mit ihr und dann allenfalls der philosophischen Wahrheit kommensurabel, jedoch nicht einfach von ihr weg in diese überführbar. Es gibt ein Beispiel ruhiger, klarer Vernunft, wie Vf. das emphatische Sprechen Adornos über Kunst analysiert und in Frage stellt, in Frage stellt durchaus als Ganzes, weil es ja eine Erscheinung theoretisch einzuholen versucht, die per definitionem theoretisch gar nicht einzuholen sein soll. So zeigt sich denn auch, daß der Wahrheitsbegriff mit dem Begriff der Kunst bei Adorno immer wieder zusammenfällt, daß nur ein in sich selbst kreisendes, beschwörendes Begriffsumwälzen stattfindet, von dessen prinzipieller Richtigkeit man immer schon überzeugt sein muß, um es überzeugend finden zu können. Was ästhetische Wahrheit ist, woran sie sich bemißt, wie man sich ihrer intersubjektiv versichern kann, erfährt man so aber jedenfalls nicht, und es ist durchaus richtig, wenn Vf. zu verstehen gibt, daß der anderweit ja noch benötigte Wahrheitsbegriff hier bloß um seinen Sinn gebracht wird.

Gibt es also überhaupt eine spezifische ‚ästhetische‘ Wahrheit? Um dies endgültig zu klären, wendet sich Vf. im dritten Abschnitt (S. 91–128) dem „Wahrheitsproblem in der Dichtung“, der „dichterischen“ Wahrheit zu, insofern diese wegen ihrer Verankerung in der Sprache noch am ehesten exakt bestimmbar sein könnte. Indessen setzt sich das Dilemma hier fort, und die Skepsis wird zur Gewißheit. Wo immer von dieser besonderen dichterischen Wahrheit die Rede ist, wird sie, wie Vf. zeigt, bei näherem Hinsehen entweder identisch mit einer allgemein vorausgesetzten Sinn- und Bedeutungshaltigkeit der Kunst bzw. mit deren genuinem Leistungsvermögen, oder aber sie reduziert sich mehr oder minder direkt auf den Aspekt der darstellerischen ‚Richtigkeit‘ und dann zumeist im Sinne des Realis-

¹ „Der Ursprung des Kunstwerks“ (1936), in: M. H., *Holzwege*, Frankfurt a. M. 1963 (1950), S. 7–68.

mus auf den Aspekt der Wahrscheinlichkeit. Mit dieser Erkenntnis ließe sich nun wiederum zurückkehren zu der Frage, warum es eine ‚höhere‘ Wahrheit als die, die sich – wie immer vermittelt – auf unsere Lebenserfahrung hin uns eröffnet, in der Kunst überhaupt geben muß, woher ein solches Offenbarungsverlangen (denn eine faßliche Offenbarung ist es ja nicht) eigentlich rührt. Erklärt es sich daraus, daß mit dem Verlust des Glaubens an die göttliche Schöpfung das Kunstwerk zur ‚Schöpfung‘ erhoben wurde und alles Anbetungsbedürfnis auf dieses sich übertrug – man denke nur an den Renaissancekult am Ende des 19. Jahrhunderts? War es die Profilneurose der Kunstwissenschaften, die zur ‚Erfindung‘ der ästhetischen Wahrheit geführt hat? Oder gibt es da noch etwas Zusätzliches, dunkel zu Fühlendes, dem man nur hilfswiese diesen Namen gegeben hat? Fragen, die man sich stellen könnte.

Doch Vf. will etwas anderes, und indem sie dieses andere von Anfang an gewollt und dieses anderen wegen ihr Buch womöglich überhaupt nur geschrieben hat, geschieht es nun leider auch, daß ihre wache, begründete Kritik an der Verschwommenheit gewisser Begriffshandhabungen umschlägt in eine dogmatische, sich selbst verkleinernde und schließlich ad absurdum führende Rechthaberei. Es ist hier kein Platz, ihre im dritten Teil auch darstellerisch abfallende, in allerlei Winkelzüge und Halbrichtigkeiten sich verlierende Argumentation im einzelnen zu verfolgen. Was herauskommt, ist kurz gesagt, daß die Kategorie der Wahrheit, da sie als besondere ästhetische nicht zu fassen ist, im Umgang mit Kunst und Literatur überhaupt keine Berechtigung haben soll, daß die Wahrheitsfrage hier nicht zu stellen ist. Denn die einzige Möglichkeit, die wissenschaftlich-redlicherweise übrigbleibt, die Möglichkeit nach Wahrheit im Sinne eines Der-Fall-seins zu fragen, diese Möglichkeit scheidet für Vf. ein für allemal aus. Sie scheidet aus, weil – so die Wiederholung ihres Grundgedankens aus *Die Logik der Dichtung*² – wir uns nicht im „Kategoriensystem der Realität“ befinden, „wenn wir auf diese oder jene Weise ein Kunstgebilde erleben“ (S. 67). Sobald also irgendwelche Aussagen in fiktionalen Texten gemacht würden, seien sie „jeglichen Erkenntniswertes entkleidet“, und selbst noch die genaueste Schilderung z. B. eines historischen Ereignisses könne in dieser Umgebung nicht mehr „auf ihre Richtigkeit, ihre ‚Wahrheit‘ geprüft“ werden (S. 117).

Geht das jedoch wirklich nicht? Ist es wirklich ausgeschlossen, sich aus dichterischen Texten eine Wahrheit, eine Aussage über ein reales Der-Fall-sein zu machen und sie als solche zu verwerten? Wenn nun aber Heinrich Schliemann Troja doch hat finden können, konnte er dann nicht der *Ilias* gewisse historische Erkenntnisse abgewinnen? Ja wie kann Vf. von einer „noch so geschichtstreuen Schilderung“ (ebd.) innerhalb eines Romans überhaupt sprechen, wenn sie die Geschichtstreue in einem solchen Text überhaupt nicht beurteilen kann? Gemeint ist also doch wohl, daß man dies nicht tun sollte, nicht tun dürfe, und es ist durchaus keine Wortklauberei, wenn wir auf diesem Unterschied bestehen. Denn sobald man das Ganze als Vorschrift, als Norm formuliert, läßt sich auch die Frage anschließen, was für eine Norm das eigentlich ist. Die der Leser? Die der Autoren? Oder nur die der Berufsinterpreten? Daß es die der Leser und Autoren keineswegs immer schon ist oder gewesen ist, sieht Vf. sehr wohl. Sie geht selbst ein auf den Wahrheitsanspruch der realistischen und naturalistischen Literatur und auf sein unmittelbares Gerichtetsein auf die „außerkünstlerische Wirklichkeit“ (S. 65). In diesem Sinne sei der Wahrheitsbegriff unproblematisch, stellt sie fest. Um so merkwürdiger darum die Beiläufigkeit, mit der dieser unproblematische Wahrheitsbegriff für die Kunstbetrachtung zurückgewiesen wird. Ihn noch zu

² Stuttgart 31977 (1957).

gebrauchen, wäre ein „Anachronismus der Kunstauffassung“, heißt es nur (S. 96), ein Festhalten am „beschränkten“ realistischen Verstehen, wie es heute nicht mehr in Frage komme (S. 143).

Zwischenhinein kommt es freilich doch immer wieder in Frage, einmal, wenn für bestimmte Texte eine solche Der-Fall-seins-Wahrheit in Anspruch genommen wird, zum anderen in Auseinandersetzung mit Theorien, die sie – als Möglichkeit jedenfalls – voraussetzen. Vf. läßt sich dann ein Stück weit auf diese ein, so als könnte sie ihnen folgen, zieht sich jedoch aus ihren Erkenntnisproblemen immer wieder auf die Idee der kategorialen Wahrheitslosigkeit der Fiktion zurück. So geschieht es auch in der Behandlung sprachanalytischer Fiktionsbestimmungen, für die sie sich an John R. Searle³, Monroe C. Beardsley⁴ und Gottfried Gabriel⁵ hält. Deren Versuche, die Wahrheitsdimension in fiktionalen Texten dadurch zu verankern, daß Aussagen und Aussageebenen verschiedener Art angenommen werden, haben nun sicherlich Mängel. Indessen beweist es noch keineswegs, daß die Position der Vf. selbst richtig ist, wenn sie sich gewissen Schwierigkeiten aufgrund einer apodiktischen Vorentscheidung erst gar nicht zu stellen braucht.

Zugleich ist es nämlich aufschlußreich zu sehen, in welche Schwierigkeiten sie ihrerseits dadurch kommt, daß sie ihre Auffassung jenen gegenüber verdeutlichen will. So beruft sie sich z. B. auf den Anfang von Tolstois *Anna Karenina*, und zwar auf den Satz: „Alle glücklichen Familien gleichen einander, jede unglückliche Familie dagegen ist unglücklich auf ihre besondere Art“, um mit ihm zu illustrieren, daß er nur eine fiktionale Familiengeschichte einleiten könne. „Niemals“, so ihre Erklärung, könnte ein Text so beginnen, wenn die nachfolgenden Sätze „keine Romansätze, sondern Sätze eines Realberichts wären“ (S. 123). Das ist jedoch bloß eine Behauptung, und unwillkürlich fragt man sich, warum nicht auch ein Illustriertenbericht über ein Familienschicksal so sollte anfangen können. Erst recht problematisch wird es, wenn sie fortfährt, „wir“ läsen solche Sätze nicht auf ihre Wahrheit hin (denn dann möchten uns Zweifel an ihrer Richtigkeit kommen), sondern interpretierten sie „in Hinsicht auf den Stellenwert, den sie im Roman und für die Romanpersonen haben“ (S. 124). Dem kann Rez. nur entgegenhalten, daß er durchaus dazu neigt, auch den Wahrheitswert solcher Sätze zu bedenken, und daß er andere Leser kennt, die das ebenfalls tun. Und sollte das in diesem Falle noch nicht so recht überzeugen, so lassen sich natürlich Romananfänge finden, bei denen Wahrheitsaspekte noch um einiges weniger kategorisch auszuschließen sind, etwa der von Fontanes *Stechlin*:

Im Norden der Grafschaft Ruppín, hart an der mecklenburgischen Grenze, zieht sich von dem Städtchen Gransee bis nach Rheinsberg hin (und noch darüber hinaus) eine mehrere Meilen lange Seenkette durch eine menschenarme, nur hie und da mit ein paar alten Dörfern, sonst aber ausschließlich mit Förstereien, Glas- und Teeröfen besetzte Waldung.⁶

Kann auch dieser Satz bloß am Anfang eines Romans stehen, und interpretieren „wir“ auch ihn bloß auf den Inhalt des Romans hin? Oder könnte nicht jemand, der die Gegend ein bißchen kennt, bei diesem Satz und dem ganzen nachfolgenden Abschnitt festzustellen geneigt sein, daß Fontane hier einen bestimmten Teil der märkischen Landschaft zutreffend, „wahr“ geschildert habe? Sicherlich muß

³ *Speech Acts*. An Essay in the Philosophy of Language, Cambridge 1972 (1969).

⁴ *Aesthetics*. Problems in the Philosophy of Criticism, New York 1958.

⁵ *Fiktion und Wahrheit*. Eine semantische Theorie der Literatur (Problemata. 51), Stuttgart 1975.

⁶ In: *Sämtliche Werke*, 24 Bde., München 1959–1975, Bd. 8, S. 5.

man sich darüber keine Meinung bilden, aber Vf. mag sich selbst fragen, was sie von diesem Satz halten würde, wenn in ihm, statt von einer mehrere Meilen langen Seenkette, von einem ausgedehnten Felsengebirge die Rede wäre. Dabei stellen Wahrheitsrelationen, wie wir sie hier zu einer bestimmten topographischen Wirklichkeit herstellen, natürlich nur deren einfachste, direkteste Variante dar. Solche zu naturgesetzlichen, historischen, technischen Sachverhalten mögen sich anschließen, ferner die zu bestimmten menschlichen Empfindungen, Verhältnissen, gesellschaftlichen Entwicklungen usw. bis hin zu deren Verbindung in dem Eindruck, daß ein ganzer Lebenszusammenhang wahr dargestellt ist.

Es ist indessen kein Zufall, daß man, um das Fragwürdige an Vfs. Position offenzulegen, auf die krudesten Realbezüge literarischer Texte zurückgreifen muß, gebraucht sie doch den Begriff der Wahrheit, nur um ihn für die Literatur nicht in Frage kommen zu lassen, selbst nun von Mal zu Mal restriktiver. Da wird man unversehens darüber belehrt, daß das Wahrscheinliche eines Einleitungssatzes noch nicht einen Wahrheitsanspruch für den Roman als ganzen begründe, was natürlich mit der zuvor bestrittenen Möglichkeit, überhaupt auf irgendeine wahre Aussage erkennen zu können, gar nichts zu tun hat. Oder es wird nun sophistisch zwischen „allgemeinen Wahrheiten“ einerseits und „der Wahrheit“ andererseits unterscheiden, so als habe nicht am Anfang die Definition gestanden, Wahrheit sei ein vermeintes, nach Maßgabe unseres Erkennens vorausgesetztes Der-Fall-sein. Nicht einmal mehr ein aus „Erfahrungen, Beobachtungen, Erkenntnissen abgeleitetes allgemeines oder besser diese Erfahrungen verallgemeinerndes Resultat“ darf jetzt „Wahrheit“ heißen (weil es sich in der Literatur nämlich findet), sondern es ist dies nur mehr *e i n e* Wahrheit (S. 124). Wenn nun aber doch die meisten unserer als wahr gemachten und für wahr gehaltenen Äußerungen solche Verallgemeinerungen sind? Wird nicht, wer sich die Wahrheit in dieser Weise skeptisch entrückt, schließlich unfähig, sie überhaupt zu bestimmen? In der Tat steuert Vf. auf eine solche Position am Ende auch zu, wenn sie zustimmend Hans Magnus Enzensberger zitiert mit dem Satz, „der Unterschied zwischen einer Schwimmweste und dem Wort ‚Schwimmweste‘“ sei „wie der Unterschied zwischen Leben und Tod“⁷ (S. 140 f.). Wenn die Wahrheit in diesem Sinne ‚stumm bleibt‘, wie es dazu heißt, dann bleibt sie auch stumm im Untersuchungsbericht irgendeiner Marinekommission, und es lohnt sich nicht, besonders der Literatur die Teilhabe an der Wahrheit zu bestreiten.

So ungenau und apologetisch wie die Argumentation zum Ende hin wird, läßt es sich nur schwer vorstellen, daß sie jemanden überzeugen kann. Aber es passiert nun noch etwas, was die ganze These des Buches so radikal widerlegt, daß man sich, wenn man ihr sowieso nicht hat glauben mögen, nur schadenfroh die Hände reiben kann. Vf. zitiert nämlich abschließend ein Gedicht aus Paul Celans *Atemwende*:

Ein Dröhnen: es ist
die Wahrheit selbst
unter die Menschen
getreten,
mitten ins
Metapherngestöber.

Und zu diesem Gedicht heißt es, Celan habe darin wohl ausgesprochen, „was die vorliegende Arbeit zu begründen versucht hat“ (S. 145). Man traut seinen Augen nicht. Eben noch hat man gelesen (die hier untypisch manierierte Ausdrucksweise

⁷ *Der Untergang der Titanic*. Eine Komödie, Frankfurt a. M. 1978, S. 99 und S. 84.

geht auf Kosten Adornos), die Interpretation eines Kunstwerkes „erschlafte“ vor ihrer Aufgabe, „wenn sie in der Perspektive auf Wahrheit sich bewegte“ (S. 143). Und nun wird ein Gedicht zur Verdeutlichung dessen herangezogen, was einem als wissenschaftliche Erkenntnis nahe gebracht werden sollen. Da man doch wohl annehmen darf, daß Vf. Wahrheit hat auffinden, daß sie mit ihrem Buch ein Der-Fall-sein hat klären wollen – bewegt sich diese ihre Interpretation also etwa nicht in der Perspektive auf Wahrheit? Da hilft es auch nichts, daß Vf. die Lyrik nicht zur fiktionalen Dichtung rechnet, für welche sie in erster Linie die Wahrheitskategorie hat zurückweisen wollen. Denn für die Lyrik als „sagende“ Dichtung, so haben wir zuvor gelesen, sei eine Interpretation auf Wahrheit hin erst recht in Verdacht, den Text „als ästhetisches Gebilde [zu] verkennen und [zu] vernichten“ (S. 125). Und auch daß Vf. für ihre Celan-Interpretation Wahrheit „nicht in Anspruch nehmen“ will (S. 145), verbessert hier nichts, weil es nur den Erfolg des Verstehensbemühens, nicht aber seine Intention betrifft.

Man könnte diesen Widerspruch als Anzeichen argumentativer Erschlaffung mit Stillschweigen übergehen, wenn er nicht in diesem Falle in gleichsam letzter Minute doch noch die Wahrheit ans Licht brächte, die Wahrheit nämlich, daß der Literatur gegenüber (die anderen Künste mögen hier außer Betracht bleiben) die Kategorie der Wahrheit durchaus ihre Berechtigung hat. Wir sagen nicht, daß ohne sie nicht auszukommen wäre; denn einerseits gibt es in der modernen Literatur nicht wenige literarische Texte, an die man sie (fast) nicht mehr anschließen kann, andererseits kommen viele fachwissenschaftliche Interpretationen permanent ohne sie aus, indem sie sich nur für die Gemachtheit ihres Gegenstandes interessieren und von allem anderen, was dieser Gegenstand ‚bedeutet‘ oder Lesern einmal bedeutet hat, nichts wissen wollen. Sehen wir es recht, so ist solchem Umgang mit Literatur die Wahrheitsfrage sogar im Wege, weil sie der im Textinneren gesuchten (weil vorausgesetzten) ‚künstlerischen‘ Bestimmtheit aller Textelemente Determinanten der Wirklichkeit hinzufügt, die bei der Austarierung dieser Bestimmtheit stören oder sie gar unmöglich machen könnten. Nur: Wohin kann eine so verstandene Wissenschaft geraten? Ohne den Maßstab eines menschlichen, eines moralischen Interesses verkommt das Interpretieren zum belanglosen Ritual, das sich eine Zeitlang wohl auch noch behaupten mag, aber allem ernstern Erkennenwollen ein Grauen ist. Insofern ist aber eben auch einer wissenschaftstheoretischen Positionsbestimmung zu widersprechen, die die Wahrheitsfrage der Literatur gegenüber ein für allemal ausgeschlossen wissen will. Denn so viel hat ja die Rezeptionsforschung doch erkannt, daß diese Frage in der Verständigung mit jener immer noch und immer wieder eine große Rolle spielt. Auf sie nicht antworten zu wollen und obendrein jeden für beschränkt zu erklären, der sie noch stellt, nur weil man sich als Berufsleser gegen sie schon abgestumpft hat, würde diese unsere Wissenschaft endgültig um das bringen, was sie mit dem gesunden Menschenverstand einmal gemeinsam gehabt hat.

Andererseits tut man Vf. aber auch wieder unrecht, wenn man sie mit solchen Haltungen identifiziert. Das Bemühen um Wahrheit, um Wahrheit auch aus Literatur, ist ihren Arbeiten immer anzumerken, und sei es auch nur in der Absicht zu klären, was es mit der Logik der dichterischen Sprache auf sich hat, was deren ‚wahre‘ Wirkungen sind. Es ist nur betrübend zu sehen, wie Vf. sich mit ihren Voreingenommenheiten selbst im Wege steht. Eine Feststellung wie die, daß eine im und durch den Roman erlebte Wahrheit abhängig sein könnte „vom Erfahrungshorizont des jeweiligen Lesers, derart daß ein Leser, der gerade diese Erfahrung nicht gemacht hat, kein Wahrheitserlebnis hätte“ (S. 143), diese Feststellung ist genau das, was ihrem Begriffsabsolutismus eine vernünftige Verfassung geben könnte – nur daß sie leider eben von ihr selbst als „beschränkt“ verworfen wird.

Es mag mit der wissenschaftlichen Biographie der Vf. zu tun haben, daß sie hier an Normen festhalten zu müssen glaubt, die sich doch an ihrer eigenen Argumentation so unübersehbar in Frage stellen.

Dennoch und vielleicht gerade darum hat ihre Arbeit Verdienst. Indem sie ihrem Irrtum treu bleibt, macht sie ihn klar, klarer als viele andere, die sich immer nur das Gefällige davon zulegen und sich vor den Konsequenzen drücken. Denn Wahrheit in der Kunst, soviel wissen wir nun, kann nur Wahrheit auf diese unsere Wirklichkeit hin sein, wie direkt oder indirekt die Werke sie uns enthüllen mögen. Dieses Wissen aber könnte unserem Fach vielleicht doch noch zu einem richtigen Bewußtsein von seinen Möglichkeiten und seinen Pflichten verhelfen, noch rechtzeitig, bevor uns endgültig niemand mehr zuhört.

Bielefeld

Bernd W. Seiler