Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 42 (1962-1963)
Heft: 2

Rubrik: Umschau

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 20.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

UMSCHAU

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Der Auftrag des Kritikers

Teil II: Prämissen

Ausgehend von der Beobachtung, daß in zahlreichen Aufsätzen gegenwärtig Methoden und Ergebnisse der Literaturkritik zur Diskussion gestellt werden, gelangte ich im ersten Teil meiner Zeitschriftenschau in der Märznummer zu der einigen deutschen Meinungen entgegengesetzten These, nicht der Mangel an Einheitlichkeit, sondern im Gegenteil eine sich abzeichnende Tendenz zur Uniformität sei heute das Hauptübel der Kritik; dies wird verschiedentlich bestätigt.

«Der Konformismus unserer Kunstkritiker ist erschreckend», stellt Oscar Fritz Schuh in einem der Bühne gewidmeten Überblick «Zwischen Gegenwart und Vergangenheit» in *Der Monat* 160, vom Januar 1962, fest. In welchem Sinn? wird man sogleich fragen. Die Antwort lautet: «Das Wort modern, eigentlich dem Sprachschatz der Konfektion angehörend, hat bei uns eine geradezu peinliche Bedeutung bekommen.» Die Mehrheit der Kritiker gebärdet sich, auf Grund eines offenkundigen Nachholbedarfs, kollektiv avantgardistisch. In der Angst, den Anschluß zu verpassen, sucht man das Echte immer im Extremen. Die Frage der Qualität wird dabei von der Forderung nach Zeitgemäßheit verdrängt, das «modische Chaos» hat die Oberhand. «Authentisch» — ein Ersatzwort für die scheinbar nicht mehr als zureichend empfundene Qualifikation «gut» — ist, wie wir sahen, zum Beispiel für Theodor W. Adorno heute nur noch der Widerhall «äußersten Grauens». Schuh, darin schließe ich mich ihm an, ist kein Verfechter der edlen Einfalt und der stillen Größe. Unser Protest entstammt nicht einem «mißverstandenen Winckelmann», wie Helmut Lamprecht in seiner Würdigung von Adornos «Noten zur Literatur II» (Suhrkamp 1961) in den *Frankfurter Heften* 1962/3 den Gegnern der Theorien des Autors reichlich summarisch vorwift. Er entspringt dem Willen, sich einem Diktat zu widersetzen, das, nach dem Verlust der Vorstellung eines bleibenden Wertes, die Kritik damit zu sanieren versucht, daß ihr das absolut Vergänglichste des Kunstwerks, seine «Zeitgemäßheit», als Kriterium der Authentizität empfohlen, ja befohlen wird. Die Folge dieses Prinzips sind Verirrungen wie die im Märzheft besprochene tiefernste Klärung der «Voraussetzungen» eines wertlosen Machwerks. Wenn allerdings die Modernität zum Maßstab erhoben wird, gewinnt schlechthin jedes Dokument der «Geworfenheit» seine Bedeutung.

Eine weitere Konsequenz ist die Einheitlichkeit der Befunde. Denn wie unvergleichbar durch Art und Rang auch die gewürdigten Werke sein mögen, die Aussagen darüber werden koinzidieren, da sie ja eine bestimmte Konzeption der Entwicklung der Kultur und des Begriffs der Moderne exemplifizieren. Rankes Antrittsvorlesung begann mit dem Satz: «Schriftsteller sind aufgetreten und treten täglich auf, die in der Historie weder etwas suchen, noch finden, als was mit ihrer politischen Doktrin gut übereinstimmt.» Das gilt auch als Kritik der Kritik.

*

Schematisches Denken ist im Bereich der Kunst nicht fruchtbar. Stur verwendete Prinzipien der Interpretation und der Wertung brauchen nicht politischen Systemen zu ent-

stammen; sie zerstören als solche den Lebenszusammenhang einer Dichtung. «Das Janus-Gesicht der deutschen Literaturkritik» überschrieb Günther Busch seine Rezension der Aufsatzsammlungen von Paul Rilla («Essays. Kritische Beiträge zur Literatur», Berlin 1955) und Albrecht Fabri («Variationen», Wiesbaden 1959) in *Merkur* 148, Juni 1960. Beiden Autoren — Rilla starb viel zu früh — fehlte es weder an Urteilskraft noch an Geist. Ihre Arbeiten jedoch wirken auf ähnliche Weise ergebnisarm. Denn Intelligenz ist wohl das Mittel erfolgreicher, das heißt ihren Gegenstand aufschließender Kritik, aber nicht deren Garant. (Ähnliches gilt im Bereich der Dichtung vom «existentiellen» oder «tragischen» Ernst.) Rillas Essays sind Entwürfe zu einer Soziologie der Literatur, enthalten aber nur gelegentlich Einsichten in das Wesen der Werke. Busch bestätigt: Rillas «kritische Gleichungen» gehen kaum am konkreten Kunstgebilde auf, «sondern erst in der Abstraktion vom Kunstgebilde». Und auch zu Fabris Methode macht der Rezensent einen Einwand von Bedeutung: «Der Aphorismus vereinfacht, und Vereinfachung besticht. Doch Aphoristik ist *nur* Vereinfachung, Reduktion also; Kritik ist *auch* Reduktion. Die Kritik mag sich von Fall zu Fall der Paradoxie als eines Verfahrens bedienen; ist ihr Verfahren aber zugleich ihr Resultat, hat sie ihre kritische Evidenz verwirkt. Denn die Literatur war ihr lediglich Anlaß, nicht Gegenstand des Schreibens.»

*

Ein Hinweis mag zeigen, wie sich auch auf dem Nachbargebiet der bildenden Kunst die Kritik um die Aufwertung des Begriffs «modern» bemüht. Im Verlag M. DuMont Schauberg in Köln erschien 1960 der reich illustrierte Band «Bilder unserer Tage» von Friedrich Bayl. Curt Seckel befaßte sich damit in der Septembernummer 1961/9 der Zeitschrift *Zeitwende / Die Neue Furche*. Bayl wirbt für allgemein als «informell», von ihm «aktiv-abstrakt» bezeichnete Malerei von Künstlern wie Wols, Dubuffet, Mathieu, Pollock, Rothko, und zwar in der Überzeugung: «Bild unserer Tage zu sein, ist eine besondere Qualität.» Qualitätsvoll in seinem Sinn aber werden Bilder erst, «wenn sie aus dem Vorgestrigen und Gestrigen Konsequenzen gezogen, es zerstört haben». — Dieses Tabula-rasa-Programm ist nicht ganz neu. Am energischsten setzte sich wohl F. T. Marinetti dafür ein, der 1909 in einem Manifest des Futurismus verlangte, es seien die Museen und Galerien — Leichenhäuser der Kunst — zu zerstören, die historischen Monumente zu sprengen und die Schönheiten der Moderne: die Technik, die Geschwindigkeit, die Massenhysterie zu preisen. (Ich will nicht glauben, Adornos Antipathie gegen den «Erben» Hofmannsthal entspringe einer ähnlichen Konzeption der Rettung der Kultur. Hofmannsthal wählte allerdings andere Mittel als den Abbruch der Brücken zum «Vorgestrigen» und «Gestrigen» — bei einem wohl nicht weniger hellen Bewußtsein der Krisenhaftigkeit der Epoche.)

Bayls «aktiv-abstrakte» Malerei trägt vielleicht deutlich die Zeichen der Zeit. Ist das genug? Dieselbe Frage stellt sich in der «neuen» Musik. Sie lautet bei Oscar Fritz Schuh: «Muß ich, obgleich durchdrungen von der Bedeutung eines Boulez oder Stockhausen, zu jeder Hervorbringung serieller Musik ein uneingeschränktes Ja sagen?» Die Antwort ist ein klares Nein.

*

Und schließlich das Problem der «modernen Literatur: In einem Aufsatz «Notizen über neue deutsche Lyrik» von Peter Härtling heißt es in *Der Monat* 156, September 1961: «Der Dichter von heute sieht nicht mehr den Auftrag, seines und anderer Menschen Leben zu ändern. Er stellt fest.» — Woher weiß das der Kritiker so genau? Was wird vom «Dichter von heute» festgestellt, und wozu? Doch wohl zum Zweck einer Veränderung, wenn auch nur einer Vertiefung des Selbstverständnisses dieser Zeit. Hier möchte man an das Wort Robert Musils erinnern: «Und es bleibt bloß die Frage, ob der Dichter ein Kind seiner Zeit sein soll oder ein Erzeuger der Zeiten.»

Peter Härtling sieht im übrigen genau, wohin es führt, wenn die Lyriker gemeinsam

gewisse Direktiven zu befolgen beginnen, im Bestreben, auf jeden Fall à jour zu sein. Er beobachtet — zuerst mit Freude —, daß sich, in der Form einer «Übereinkunft in der Metapher», ein «poetischer Konsensus» eingestellt habe und eine bestimmte Art der Metaphorik international (um noch nicht zu sagen verbindlich) geworden sei. Anthologien wie Höllerers «Transit» (1956) und Enzensbergers «Museum der modernen Poesie» (1960) belegen durch ihre — entsprechend ausgewählten — Texte von Rußland bis Südafrika, Frankreich bis Japan, daß sich offenbar aus der «Poesie der Welt» so etwas wie eine «Weltpoesie» entwickelt hat. Härtling sichtet eine «Phalanx der Abwehr und des Schutzes im Bild». Was ist gemeint? Die Erscheinung, daß heute «mit allen Mitteln entweder abgeschirmt oder ‚Gegenwelt' entworfen wird». Das wird anhand vieler Zitate aus guten Gedichten überzeugend belegt, jedoch gleichzeitig festgehalten: «Die Bereitwilligkeit, ins Bild zu wandern, ruft Moden auf»; denn eine vorschnelle Bereitschaft stellt sich ein, «Gedichte zu basteln, die dieser modernen Metaphorik entsprechen», etwa in Machwerken wie diesem:

Du bist verloren
im Röntgenblick der Wanderameise.
Der Fly-Bogen des Lichts ist schon gespannt
und die Spitze des Messers ist auf dich gerichtet.
Blumen entfalten ihr Vlies.

Härtling kommentiert: «Eine bloße Aneinanderreihung von ‚modischen' Bildern, mißverstandene Zeitnähe.» Gerade der heute sehr einheitliche Gebrauch der Metapher biete nun aber — meint er — eine Handhabe für die Kritik. Mit Hilfe der Kenntnis des so vielen Dichtern gemeinsamen «metaphorischen Grundes» könnte sie «erbarmungslos ausscheiden, wenn es darauf ankommt». — Es kommt darauf an!, möchte man rufen und weiter fragen: Von wem vernimmt denn der Lyriker, daß es zeitgemäß sei, «ins Bild zu wandern», wenn nicht von der avantgardistischen Kritik? Ist einem so hellhörigen Freund moderner Gedichte wie Härtling der Gedanke undenkbar, es könnte ein ursächlicher Zusammenhang bestehen zwischen den getadelten modischen Allüren und gewissen apodiktischen Behauptungen der Rezensenten, welche dekretieren, was ein «Dichter von heute» sei und was nicht? Dieser Widerspruch stört. Härtling huldigt, bei allem Einsatz für Qualität, einer Art Futurismus, wenn er rundweg erklärt, daß jeder, der sich — entgegen dem offenbaren «poetischen Konsensus» der Zeit — dem Äußeren «zuneige» (statt innerlich zu metaphorisieren), «die Kraft, in der Sprache Zukunft zu schöpfen, verliert».

Hier, in der Dogmatisierung des Avantgardismus, liegt wohl die lächerlichste Schwäche der Kritik unserer Zeit. Daß der Herausgeber einer «Zeitschrift für Dichtung» die erfolgreichsten Schriftsteller seines Sprachbereiches nicht durch brüske Urteile vor den Kopf stoßen will, ist verständlich. Was aber enthält ein Satz wie der folgende noch (die Summe eines an sich sehr gehaltreichen Rückblicks mit dem Titel «Ende — Übergang — Anfang / 15 Jahre Gegenwartsliteratur»)? «Unsere Literatur ist eine stetig fortschreitende, diskutable, seismographische, wahrheitssuchende Literatur. Läßt sich etwas Positiveres sagen?» So Hans Bender in *Akzente* 4/1961. — Die Gefahr liegt ja genau darin, daß der bloße Fort-Schritt als Gewinn gebucht, die reine Zeitempfindlichkeit zum Kriterium des Wertes erhoben wird. Wahrheitssuche wäre wesentlich, wenn darunter nicht nur die Registrierung des sogenannt Wirklichen verstanden würde. Denn die zum Beispiel von den Vertretern des «Chosismus» (wie einst vom Naturalismus) behauptete Realitäts- und damit Wahrheitsnähe ist natürlich eine Fiktion: sie wählen *ihren* Ausschnitt aus der Fülle der Erscheinungen der Welt — heute mit Vorliebe den düstersten — und treffen damit einen Vorentscheid wie jeder Künstler. Dies gilt es nicht mehr zu vergessen.

*

Über Erfahrungen und Ergebnisse eines Seminars, das im Frühjahr 1960 im Rahmen des Europäischen Forums Wien stattfand, berichtet Wieland Schmied in Heft 3/1962

von *Wort in der Zeit* unter dem Titel «Das Moderne an der modernen Lyrik». Ansatz und Methode zeugen von großer Vorsicht und Sachlichkeit. Die gestellte Aufgabe war, durch vergleichende Interpretation wichtiger Gedichte herauszufinden, ob sich neben den individuellen Stilzügen «allgemein gültige Kriterien» nachweisen lassen, «die allen modernen Gedichten gemeinsam sind». Werke von Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire, Valéry und Eluard; Pound, T. S. Eliot und Auden; Holz, Heym, Trakl, Benn, Stramm und Brecht waren die wichtigsten Quellen: eine würdige, aber nicht originelle Wahl. Entsprechend der Absicht, nicht «möglichst viele Verse als Mache oder Dilettantismus zu enthüllen, sondern möglichst viele *Gedichte* zu finden», überprüften die Seminarteilnehmer anhand des weitverbreiteten Taschenbuches «Die Struktur der modernen Lyrik» von Hugo Friedrich die geläufigsten Kennzeichnungen für das «Moderne» und gelangten zum Schluß, daß die negativen bei weitem überwiegen. (Schmied gibt einen alphabetischen Auszug von 65 Schlagwörtern wie, unter D: Deformation, Dekadenzbewußtsein, Desorientierung, Details statt Ganzes, Diskontinuität, Dissonanz, Dunkelheit). So werde leicht der Eindruck erweckt, «daß ‚Sprachzertrümmerung', Chaos und Kontaktlosigkeit herrschen, ... daß es sich da um ein wirres Gestammel, etwa im Sinne: ‚eine wirre Kunst als Ausdruck einer wirren Zeit', handelt».

Der Leiter des Seminars hatte den Auftrag erteilt, «möglichst ohne solche negative Bestimmungen auszukommen», das heißt zum Beispiel, nicht von «alogischen Verknüpfungen» zu sprechen, sondern «die neuen (und keineswegs immer alogischen) Verknüpfungsmethoden zu zeigen». — Das war eine fruchtbare Idee, und die vorgelegten Beobachtungen zu Gedichten von Holz, Trakl, Stramm, Benn, Pound und Eliot enthalten Aufschlußreiches. Aber das Ziel, die Unbrauchbarkeit des Begriffs der «Sprachzertrümmerung» zu beweisen, ist auch bei einer so sorgfältigen Auswahl der Autoren unerreichbar. Dies schadet der Arbeit nicht. Für welches Publikum, möchte man fragen, müssen wir Dichter vom Rang der genannten dadurch retten, daß wir nachweisen, sie seien strukturbildend und nicht strukturauflösend? Über Arno Holz heißt es: «Verwischung der Grenze von Lyrik und Prosa»; über Trakl: «Kein ‚Kausal'-, kein ‚Finaldenken'»; über Stramm: «kaum noch vollständige Sätze im grammatikalischen Sinn»; über den frühen Benn: «Es gibt keine Tabus der Ästhetik mehr»; usw. — Die erarbeiteten Formeln widerlegen selbst Wieland Schmieds Behauptung, und die Zusammenfassung der Ergebnisse ist eher enttäuschend: sie macht glauben, daß es «Modernes» in der modernen Lyrik kaum gibt: «Die wesentlichste Erkenntnis des Seminars war vielleicht, daß gerade das, was wir oft als das ‚spezifisch Moderne' an der modernen Lyrik empfinden, nichts anderes ist als die Wiederfindung und Erneuerung sehr alter Methoden der Dichtung.»

Wieder bestätigt sich das mittelalterliche Wort: «Omnia recipiuntur secundum recipientem» — Alles wird aufgenommen entsprechend dem Aufnehmenden. Auch seine Liebe zur Tradition kann für den Kritiker verführend werden. Positivität als Grundhaltung — dies ist an Schmieds Beitrag zu begrüßen — dürfte im großen ganzen fruchtbarer sein als Groll. Aber gelegentlich verflüchtigt sich der Optimismus beim Lesen, und dann hat der Kritiker auch diese Erfahrung unverhüllt zu äußern. Sie wird nicht ausbleiben bei der Begegnung mit der Lyrik von Baudelaire bis Benn; es ist sinnlos, den Zusammenhang des modernen Formalismus und Nihilismus (auch ein Stichwort im Register Hugo Friedrichs) totzuschweigen. Pessimistischer mag vor allem werden, wer von der Höhe anerkannter Kunst, auf der sich Wieland Schmieds Seminarteilnehmer bewegten, zu dem noch ungeschiedenen Neuen und Neuesten heruntersteigt.

*

Dies geschieht in Wolfgang Grözingers wie immer lesenswerter Besprechung neuer Romane unter dem Titel «Epik ohne Gesellschaft» im Dezemberheft 1961 von *Hochland*. Sein Befund (anhand von Silone, Andrić, Graß, Cayrol, Johnson und anderen) deckt

sich zum Teil mit dem aus Härtlings Aufsatz bereits bekannten: «Der kalte Haß, mit dem diese Autoren ihre Umgebung mustern, schärft nicht nur ihre Beobachtungsgabe und ihren diagnostischen Blick, er hat auch eine Brillanz der sprachlichen Formulierung zur Folge, die das Wort zur Waffe macht, mit der man sich die Welt vom Leibe hält.» — Das mehrfach Konstatierte bekommt aber nicht vorschnell einen normierenden Rang. Eines der differenzierten Urteile lautet: «Der Intellektuelle rächt sich durch ironische Darstellung an seinem Milieu, doch ohne echte Distanz, ohne sich wirklich darüber erheben zu können. Er selber hat nichts zu sagen, ist substanzlos; er formuliert nur, statt zu formen, schiebt aber die Schuld an der eigenen Leere auf die Gesellschaft.» Mit dem «Intellektuellen» ist zwar der Held in Baumgarts Roman «Der Löwengarten» (Walter Verlag, 1961) gemeint, doch das Diagramm kennzeichnet seinen Autor: er beschränkt sich auf den «soziologischen Krankheitsbericht» — wie heute die meisten.

*

«Sein Jahrhundert kann man nicht verändern, aber man kann sich dagegen stellen und glückliche Wirkungen vorbereiten»: Einsicht oder Illusion des alten Goethe?

Das in der Literaturbeilage der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 11. März 1962 wiedergegebene «Werkstattgespräch» mit Friedrich Dürrenmatt enthielt die entsprechende Stelle:

«Bienek: Glauben Sie, daß ein Dichter die Welt verändern kann, sie wenigstens beeinflussen, wenigstens beunruhigen — was ja schon viel wäre?

Dürrenmatt: Beunruhigen im besten, beeinflussen im seltensten Falle — verändern nie!»

Finden wir uns damit ab, so sollten wir uns nochmals jenes Satzes aus Bayls Buch «Bilder unserer Tage» erinnern, wo man erfährt, sie (die Bilder) erreichten die geforderte Kontemporaneität nur dann, «wenn sie aus dem Vorgestrigen und Gestrigen Konsequenzen gezogen, es zerstört haben.»

Gibt es keine beunruhigendere Form der Beunruhigung? müßte der Kritiker fragen dürfen. Wie bequem scheint dieses Zerstören der Vorbilder, deren bloße Gegenwart offenbar unangenehm an Maßstäbe erinnert, welchen man sich nicht gern stellt. Hier paßt ein Wort aus dem Leitartikel von Heft 7 des 14. Jahrgangs von *Welt und Wort*, wo Inge Meidinger-Geise, Herausgeberin der vorbildlichen «Perspektiven Deutscher Dichtung», über Dichter und Kritiker Wesentliches schreibt. Sie fordert «angstloses Verwalten» des erworbenen Reichtums» und möglicher bleibender Quellen eines solchen Reichtums». Vielleicht braucht der Blick zurück mehr Mut als jener nach vorn. Ist es nicht leichter, das Gestrige zu vergessen als das Heutige daran zu messen? Müßte nicht gerade der Kritiker als Verwalter einer Erinnerung an einst Geleistetes ein heilsamer Beunruhiger des Künstlers sein? — Er macht es sich als Herold der Avantgarde leicht.

Ähnliches verlangt Günther Busch in seinem Aperçu «Kritiker als Unruhestifter» in *Forum* VII/78. Nur wo Forderungen aufrechterhalten würden, bestehe die Hoffnung, daß das öffentliche Urteil nicht degeneriere, für welches der Kritiker mit verantwortlich ist. «Er will, daß Kunst nicht sowohl gewollt als vielmehr verwirklicht sei.» Er habe zu «rächen», unter anderem «die Schmach aller Romane, zu denen einer aufgelegt, aber nicht befähigt ist»; denn er konspiriere «mit dem Vollkommenen gegen die Suggestion des Beliebigen».

*

Allen derartigen Forderungen werden die Verfechter der Voraussetzungslosigkeit der Moderne entgegenhalten, daß ein Maß für das Vollkommene heute gar nicht mehr bestehe, ja daß die Idee der Vollkommenheit dem Wesen neuer Kunst widerspreche, da sie auf einer veralteten, unbrauchbar gewordenen Ästhetik beruhe. Als eine Art Beweis taucht der Begriff der Entfremdung im Literaturgespräch sehr häufig auf. Er bezeichnete ursprünglich, bei Hegel und Feuerbach, dann bei Karl Marx, eine dem Menschen von Anfang an innewohnende Gespaltenheit.

Kraft der Gabe der Reflexion und der damit gegebenen Möglichkeit, Arbeit zu leisten, löst sich jedes menschliche Individuum von der Natur und tritt so auch zur eigenen kreatürlichen Existenz in einen Gegensatz. Die sozialwirtschaftliche Entwicklung der Neuzeit hat nun aber durch die Arbeitsteilung, welche nur noch eine sehr mittelbar Befriedigung der Lebensbedürfnisse erlaubt, und durch ihr wichtigstes Produkt, die Technik, die Entfremdung der ganzen Menschheit von ihrem natürlichen Grund ungeheuer beschleunigt.

Allen, welchen der Name Goethes mit einem nicht mehr tauglichen Optimismus verbunden scheint, ruft das Motto von Franz Kreuzers Aufsatz «Die automatischen Engel» im Januarheft 1961 der *Schweizer Rundschau* die Sorge des greisen Dichters in Erinnerung:

«Das überhandnehmende Maschinenwesen quält und ängstigt mich: es wälzt sich heran wie ein Gewitter, langsam, langsam, aber es hat seine Richtung genommen, es wird kommen und treffen... Man denkt daran, man spricht davon, und weder Denken und Reden kann Hilfe bringen... Hier bleibt nur ein doppelter Weg, einer so traurig wie der andere: entweder selbst das Neue zu ergreifen und das Verderben zu beschleunigen, oder aufzubrechen, die Besten und Würdigsten mit sich fortzuziehen und ein günstigeres Schicksal jenseits der Meere zu suchen».

Von «jenseits der Meere» erwuchs uns seither das gefährliche Geschenk der maschinellen Automation, welcher Kreuzer seine hier nicht weiter auszuführende Betrachtung widmet. Seine Unabhängigkeit zwischen den Fronten des modischen Kulturpessimismus und einer ebenso gedankenlosen Hoffnung auf Erneuerung ex machina durch ein Bekenntnis zur Technifizierung und Vergesellschaftung des Menschen scheint mir beispielhaft auch für die kritische Beschäftigung mit heutiger Dichtung.

Was Goethe ängstigte, ist heute Wirklichkeit, in der wir leben, und das «Neue» brachte nicht nur «Verderben». Doch es muß vermehrt gelingen, Möglichkeiten der Bewährung des Menschlichen unter den heutigen Umständen zu erkunden. Die kulturpolitisch orientierte Kritik hat keine vornehmere Aufgabe, als für Leistungen zu werben, worin sie glückliche Versuche dieser Art erkennt. Das in so vielen Kritiken herrschende Dogma von der Unabwendbarkeit der Entmenschlichung des Menschen halte ich für die größere Gefahr als die beklagte Technifizierung selbst; denn es steigert das Trauma, fördert die Lähmung unseres Willens.

*

Erich von Kahler, der in den *Neuen Deutschen Heften* 84, vom Dezember 1961, in einem Aufsatz mit dem Titel «Entfremdung» die skizzierte Entwicklung dieses Begriffs und Zustandes darstellt, betont, daß beim gegenwärtigen «Fortriß» des Geschehens der Mensch nicht bloß nicht mehr zur Natur, sondern auch nicht mehr zu sich komme und die Kraft verliere, «sich selbst gegenüber zu sein, sich selbst auszuhalten». Damit würde auch seine Begegnungsfähigkeit enden. Kahlers pessimistische Diagnose entsprang offenbar literarischen Quellen: Viele Dichtungen unserer Zeit — schreibt er — drückten das aus, «dieses Veröden des Menschlichen im Menschen durch das funktionelle Getriebe, dieses Versickern der menschlichen Kommunikation, dieses Aneinander-Vorbeireden, -Vorbeileben, Nichtmehr-zueinander-Können, dieses Würgen der inneren Aussprache». Mit der Entfremdung wachse die «Zersonderung» des gemeinmenschlichen Idioms in berufliche, technische, wissenschaftliche Jargons; auch die Fachgespräche — ganz zu schweigen von den politischen — entarteten zu terminologischen Vorhutgefechten. Einige der wichtigsten Dichter und Philosophen bemühten sich seit der Jahrhundertwende um die Sprache als einen «Gegenstand dringlichster Sorge». Hofmannsthal und Karl Kraus, unter Mauthners Einfluß, dann Wittgenstein in seiner grammatischen Logik und Heidegger mit seinem Modell einer Existenz aus neubestimmten Bedeutungsteilen erstrebten alle ein tieferes Sprachwissen und Sprachdenken. Weder in der Logistik noch in der Existenzphilosophie findet Kahler jedoch ein vorwärtsweisendes Ergebnis; sie berührten

Grenzen, «wo alle Substanz, zerfragt, zerfächert, zervölkert, in Luftgebilden der Abstraktion sich auflöst».

Man wartet mit Spannung, welche Aufgabe der Dichtung zugewiesen wird. Der Dichter wäre — schreibt der Verfasser — allerdings «der Berufene, in seinem Werk und seiner Sprache einen menschlichen Sammelpunkt zu schaffen». — Kaum aber ist diese Hoffnung geäußert, stellt sich der in Adornos Literaturdoktrin verankerte Fatalismus ein: Wer heute schreibe, sei, behauptet Kahler, «mitsamt seiner Sprache... dem gleichen Zeitverhängnis der Entfremdung erlegen»; die komplexen Erfahrungen der Gegenwart nötigten ihn nicht nur thematisch zu «symbolischer und parabolischer Abstraktion», sondern auch sprachlich zu einem «selbstherrlich neuschöpferischen, scheulos experimentierenden Ausdruck». Somit entferne er sich gerade durch seine «Bestrebung zum Menschlichen selbst» von der «aktuellen menschlichen Gemeinsamkeit». Der entfremdete Künstler erweise sich somit als «letzter Standhalt» des persönlichen Menschen.

Hat man es hier mit einem unaufhebbaren Paradoxon zu tun? Wenn nicht, ist dann die Entfremdung des modernen Dichters ein «Zeitverhängnis» oder der Ausdruck seiner «Bestrebung zum Menschlichen?» Daß Kahler mit dem Wort Verhängnis nicht nur unser Schicksal, sondern unsere Notlage meint, beweist der Zusammenhang. Es scheint also wieder einmal eine dialektische Aporie vorzuliegen: die mutig bejahte Gefahr soll irgendwie zum Heil umschlagen. Daß diese Hoffnung angesichts der literarischen Wirklichkeit kaum aufrechterhalten werden kann, deutet die humane Inkonsequenz des Endes von Kahlers Aufsatz selbst an, um derentwillen ich die Arbeit doppelt schätze: der Verfasser richtet zum Schluß den Blick auf den neuen französischen Roman, dessen Wesen Hans-Jost Frey kürzlich an dieser Stelle eingehend interpretiert hat. Nach dem Verlust der «erlebten Realität» bei den Vorgängern, schreibt Kahler, verfremde der Schriftsteller jetzt auch sich selbst, das erlebende Subjekt, und zwar «bis zum Verschwinden»; was noch übrig bleibe, sei «nur das minutiöse Mosaik der zweifelhaften und zusammenhanglosen Phänomene». Die radikalen Verfremdungen sind somit offenbar doch kein noch weiter gangbarer Weg, wie es die Theorie vorher vermuten ließ. Der letzte Satz lautet bei Kahler: «Die Geschichte des Menschen könnte geschrieben werden als eine Geschichte der wachsenden Entfremdung des Menschen.» Dies ist eindeutiger Pessimismus. Rechtfertigt er sich? Ist er die notwendige Folge einer illusionslosen Gegenwartskritik?

*

Ich will diese Zeit nicht unbedingt mit dem Jahr 1804 vergleichen, als Joseph Görres in seinem Aufsatz «Deutsche Kritik» die «abscheuliche Selbstverstümmelung» des neuen Typus des Gottesverächters geißelte, bei dem «die Wurzeln seines Denkens ausgerissen und entblößt an der Sonne liegen». Und doch: welch hellsinniges Gleichnis für die heute so zahlreichen Unternehmungen, bei welchen der kritische Richter nur noch Entwurzelungszensuren erteilt! Was jetzt so gern als radikale Freisetzung gepriesen wird, nennt der christliche Eiferer «abscheuliche Selbstverstümmelung». Er beschwört dagegen den Geist des «Höheren», damit er «der hoffärtigen Gemeinheit ihre Nichtigkeit vorrücke und eine scharfe Opposition gegen sie bilde und eine sublimierende Tendenz ihrer präzipitierenden entgegensetze». — Mir scheint: auch wenn sich heute die Kunst darauf versteift, nichts mehr verändern noch bewirken zu wollen, sondern bloß zu diagnostizieren, so entgeht sie der Wahrheit nicht, daß ihr Bild der Welt eben diese Welt im Sinne des gezeigten Bildes beeinflußt, daß dieses die nur diagnostizierte Entwicklung auch gegen die Absicht des Diagnostikers «präzipitiert». Es ist sehr fraglich, ob nicht das geforderte Echo «äußersten Grauens» in der Kunst die Macht dieses Grauenhaften vermehrt, statt sie zu mindern. (Ich verdanke das Görres-Zitat Peter Härtlings lebendig-offenen Tagebuchaufzeichnungen zum Streit Kesten-Johnson unter dem Titel «Literatur, Politik, Polemik»; sie erschienen im Februarheft 1962, Nummer 161, der Zeitschrift *Der Monat*.) *

Es scheint bisweilen, als sei die bildende Kunst heute bereits auf dem Stand der Dichtung von morgen. Vielleicht gibt sie Hinweise, zeigt sie Möglichkeiten. Die Gleichsetzung führt an sich nicht sehr weit; denn der Rückgriff auf die reinen Element, auf das «Material», welchen die sogenannt konkrete Malerei und Plastik tat, ist für die Sprache ebenso sinnlos wie die totale Abstraktion, da beides die Erfüllung der Kommunikationsaufgabe des Wortes verhindert. Doch der Vergleich mag zeigen, wie sich der bildende Künstler mit den Gegebenheiten der Industriekultur auseinandersetzt und — wieviel weniger ratlos der Kritiker seinen Versuchen gegenübersteht.

Walter Warnach befaßt sich in der Juninummer 1961 der Zeitschrift *Hochland* eindringlich mit der Aufgabe der «Kunst in der technischen Welt». Technik und Kunst waren im Altertum und bis zu Lionardo Fertigkeiten, die sich verbinden ließen, um der Natur Geheimnisse abzugewinnen und sie reproduzierend zu vervollkommnen. Erst seit wenigen Jahrhunderten beschränkt sich der Techniker darauf, die äußeren Gefahren des Daseins zu bannen, und der Künstler, eine Selbstdarstellung des Menschen in seiner Berührung mit der Welt zu versuchen. Diese Trennung veränderte unser Leben. Nur wenn wir uns über ihre Natur und Tragweite Rechenschaft ablegen, werden wir die neue Wirklichkeit bestehen.

Ein Rückblick auf die Geschichte der Gestaltung technischer Güter zeigt, wie lange es dauerte, bis die europäische Zivilisation sich zu ihrem technifizierten Zustand zu bekennen begann, bis Maschinen und Bauelemente nicht mehr versteckt oder verschnörkelt zu werden brauchten und man ihre Struktur auch ästhetisch ernst nahm. Der Geschmackswandel ging vom einfachsten Gebrauchsgerät bis zur Großraumsiedlung. Eine wildgewachsene Industrievorstadt aus der Zeit vor 1900 läßt sich in ihrer Häßlichkeit mit den durchgeplanten, in die Landschaft eingepaßten Neugründungen nach dem zweiten Weltkrieg nicht mehr vergleichen. Die Eingliederung des Technischen scheint zu gelingen; und im Hinblick darauf — argumentiert Warnach — «mutet es geradezu absurd an, von einer Bedrohung des Menschen durch die Technik zu sprechen».

Dann aber kommen die vielfachen Warnungen der Geisteswissenschaft zum Wort, vor allem jene Arnold Gehlens, der die Entsinnlichung und Verbegrifflichung des Denkens, die Standardisierung der Empfindungen und Urteile als Zeichen eines «reißenden Abbaus» der Persönlichkeit betrachtet. Wird die Bewältigung der Produktionsprobleme mit der stetigen Entmächtigung des Einzelmenschen erkauft, dann stehen wir offenbar doch einer «äußersten Bedrohung» gegenüber. Wo bleiben dann «Möglichkeiten spezifisch menschlicher Bewährung»? Die industrialisierte Gesellschaft zerfällt offenbar allmählich in drei Gruppen: der Riesenzahl der «bloßen Funktionsträger» werden zwei winzige Gruppen gegenüberstehen, jene der Planer und jene der Outsider; das scheint Warnach die «unmißverständliche Sprache der Tatsachen». Wie verhält sich der Künstler zu diesem Gefüge? Die meisten sind bereits in den Funktionszusammenhang der technischen Welt einbezogen: als Gestalter, als Erzieher und Mitarbeiter bei der Produktion für höhere Formen des Kulturkonsums; sie erfüllen damit nach Warnachs Ansicht ihre wichtigste Aufgabe nicht. Diese bestünde darin, *nur* Künstler zu sein, das heißt, «in einer entschiedenen Gegenwendung gegen die Zwangsläufigkeiten des Funktionszusammenhanges der technischen Welt» diese selbst «durchzuleben, innerlich aufzuleben und so seelische Organismen, die sich eingestandenermaßen nicht durch die künstliche Atmung des puren Funktionsdienstes im Dasein erhalten können, wieder lebbar zu machen». Das bedeutet jedoch für den Einzelnen «Aussonderung, Verabseitigung, Spannung zum Öffentlichen bis zum Zerreißen».

Die «Einholung» und «künstlerische Assimilation» der Technik wäre somit die eigentliche soziale Leistung der Kunst, ihr Beitrag an die Gemeinschaft. Wie aber vollzieht sich dieser Vorgang? — In der «Aufnahme von Gestaltzügen des Technischen in die Formsprache», lautet Warnachs Antwort. Menzels im Osten als Pionierleistung verherrlichtes «Eisenwalzwerk» ist fern

davon. Denn «nicht daß Dinge technischer Fertigung zum Gegenstand gemacht werden» ist wesentlich, «sondern das Konspirieren mit dem Rhythmus der technischen Abläufe».

Aus reicher Kenntnis skizziert der Verfasser die bedeutendsten in dieser Richtung weisenden Leistungen von Klee bis zu Soulages und den jungen Ausstellern der großen Sammlung «Documenta II» in Kassel. Methodisch entscheidend ist eine Warnung; sie läßt sich als Menetekel der Kritik auf das Gebiet der Literatur ausdehnen: Warnach weiß, daß es nicht angeht, «die ganze Weite des Formaustrags auf einige expressive Züge zu verkürzen»; daß man der «Tiefe des Vorgangs» nur gerecht wird, wenn man den Weg jedes einzelnen Künstlers monographisch nachzeichnet; daß «zunächst» eine «deskriptive Darstellung dieser Kunstereignisse» erfolgen muß, welche den Beweis erbringt, daß es tatsächlich hier und dort gelingt, ein Stück unseres Schicksals in der technischen Welt durch «deutende Anverwandlung» für uns «vertrauter, menschennäher und so lebensmöglicher zu machen».

*

Was kann die Literaturkritik hier lernen? Die Unsinnigkeit blinder Übertragung bildkünstlerischer Verfahren auf die Sprache wurde erwähnt. Wie die Werke, so entstehen auch die Urteile auf getrennte Weise. Aber Warnachs Haltung scheint mir beispielhaft: sie ist klar, frei und menschlich; er macht deutlich, «daß eine Menschenwelt nicht ohne den Zement des künstlerischen Wagnisses, mit den Gegebenheiten einer jeglichen neuen Wirklichkeit fertig zu werden, aufgebaut werden kann.» Diese Überzeugung halte ich für wichtig. Der Kritiker hat keinen Auftrag, wenn er nicht glaubt, daß die Kunst berufen und imstande sei, unser Dasein zu klären, zu befreien, zu vermenschlichen.

Ein den Lesern der *Schweizer Monatshefte* vertrauter Jubilar sagt Ähnliches besser. Es ist hier nicht der Ort, Max Rychner nochmals zu feiern, sein Vorbild bleibt. In einer der jüngsten Arbeiten aus seiner Feder, einem Gespräch über das Schlagwort «Vergangenheit bewältigen» (gedruckt in Nummer 164 vom Oktober 1961 der Zeitschrift *Merkur* und aufgenommen in den Band «Bedachte und bezeugte Welt», Agora, Marion von Schröder-Verlag, Darmstadt/Hamburg 1962) spricht der Kritiker: «Vertrauen kann ich nur einer Botschaft, die ausholt, nach rückwärts und vorwärts, auf Erfüllungen bedacht, aus denen Hoffnungen entstehen.»

Damit sind einige Prämissen literarischer Kritik zur Diskussion gestellt. Die Fortsetzung wird sich mit Maßstäben und Methoden, wissenschaftlichen und künstlerischen Möglichkeiten der Literatur über Literatur befassen.

Martin Stern

HINWEIS AUF KUNSTAUSSTELLUNGEN

Deutschland

Berlin, Ehem. Staatl. Museen: Neuerwerbungen des Kupferstichkabinetts, 2. Teil: Moderne Meister (bis Ende Juni).

— Galerie Meta Nierendorf: Original-Plakate und andere Graphik von Braque, Chagall, Mirò, Picasso (bis 7. 6.).

Bremen, Kunsthalle: Paula-Becker-Modersohn-Haus: Malerei von Hermann Zeidler; Steindrucke von Christian Kruck (bis 27. 5.).

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum: Abstrakte amerikanische Malerei (bis 13. 5.).

Essen, Museum Folkwang: Rheinische Sezession (bis 9. 5.).

Hamburg, Altonaer Museum: Schiffe vom Altertum bis zur Neuzeit (bis Mai).

Köln, Kunstverein: Keramiken von Antoni Cumella (bis 20. 5.).
Mannheim, Städt. Kunsthalle: Gemälde von Rouault und Ubac (bis 13. 5.).
München, Bayerische Akademie der Schönen Künste: Berliner Zeichner von Chodowiecki bis Corinth (22. 5.—25. 6.).
— Haus der Kunst: Hans Purrmann (bis 20. 5.).
— Kunstverein: Junge spanische Künstler (bis Ende Mai).
Ulm, Museum: Aquarelle und Zeichnungen von Egon Schiele (bis 13. 5.).

Frankreich

Auvers-sur-Oise, Maison Van Gogh: Britta Emannuelson et Madeleine Darasse (bis 11. 5.).
Paris, Musée du Louvre: Cathédrales (Mai).
— Musée du Louvre: Les plus beaux dessins du Louvre et des collections de Paris (bis 21. 5.).
— Musée national d'art moderne: L'atelier de Brancusi (Mai).
— Musée du Petit Palais: Chefs-d'œuvres de l'art mexicain (Mai).
— Grand Palais: Art ancien du Tchad (bis 21. 5.).
— Galerie Charpentier: Les Fauves (Mai).
— Galerie Beaux-Arts: L'aquarelle en France (Mai).

Großbritannien

London, Colnaghi & Co. Ltd.: Annual Exhibition of Old Master Paintings (bis 12. 5.).
— Fraser Gallery: Dubuffet (bis 12. 5.).
— Koetser Gallery: Annual Spring Exhibition, Dutch, Flemish and Italian old Master Paintings (bis 31. 5.).
— Wildenstein & Co. Ltd.: Religious Themes in Painting (bis 5. 5.).

Holland

Delft, Sted. Museum Prinsenhof: 11e Contour onzer beeldende kunst in 1962 (bis 7. 5.).
's-Gravenhage, Museum Bredius: *W. J. Dijk* (bis 13. 5.).
Leiden, Sted. Museum De Lakenhal: Schilderijen en aquarellen van Johan Buning (bis 8. 5.).
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller: De XX en hun tijdgenoten (bis 31. 5.).
Rotterdam, Museum v. Land- en Volkenkunde: Oud Peru (bis 1. 7.).
— Bouwcentrum: Het eigen huis (bis November).

Schweiz

Aarau, Aargauer Kunsthaus: Heinrich Müller (13. 5. bis 10. 6.).
Basel, Kunsthalle: Martin A. Christ—August S. Aegerter (bis 20. 5.)
— Schweizerisches Museum für Volkskunde: Volkstümliche Klosterarbeiten (bis 15. 9.).
— Schweiz. Turn- und Sportmuseum: «Die Eroberung der Alpen (bis 15. 7.).
Bern, Berner Schulwarte: Neue Schulbauten im Kanton Bern (bis 16. 6.).
— Kunsthalle: Lenz Klotz, Friedrich Kuhn, Bruno Müller, Matias Spescha (bis 27. 5.).
— Kunstmuseum: Edouard Vallet (bis 3. 6.).
— Schweiz. Landesbibliothek: Ausstellung der Schweiz. Philhellenen (Mai).
— Alpines Museum: Entwicklung des Alpinismus, Reliefs, Panoramen, Kartographie (Mai—August).
— Galerie Spitteler: Margherita Oßwald-Toppi (bis 26. 5.).
Frauenfeld, Galerie Gampiroß: Ugo Cleis (bis 25. 5.).
Lugano, Villa Ciani: Exposition internationale de dessin et de gravures (bis 11. 6.).
Luzern, Kunstmuseum: Plastiken und Zeichnungen Fritz Huf (bis 20. 5.).
St. Gallen, Kunstmuseum: Diego Graf (bis 13. 5.).
— Kunstmuseum: Véronique Filosof (19. 5. bis 1. 7.).
— Brühltor: Ausstellung der besten Plakate des Jahres 1961 (bis 8. 5.).
Winterthur, Kunstmuseum: Kasimir Malewitsch (bis 27. 5.).
Zürich, Kunstgewerbemuseum: Ausstellung von Musikinstrumenten (5. 5.—1. 7.).
— Graph. Sammlung der ETH: Oskar Kokoschka (bis Mitte Juni).
— Kunsthaus: Tapies (bis Ende Mai).