

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur

Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte

Band: 49 (1969-1970)

Heft: 3: Einbürgerung der Kunst? : Um ein neues Selbstverständnis der Kritik

Rubrik: Einbürgerung der Kunst? : Um ein neues Selbstverständnis der Kritik

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: 22.02.2026

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

Einbürgerung der Kunst?

UM EIN NEUES SELBSTVERSTÄNDNIS DER KRITIK

Auf den folgenden Seiten steht eine Disziplin zur Diskussion, die ein merkwürdiges Zwischendasein führt zwischen Wissenschaft und Literatur: die literarische Kritik, Gegenstand zum Teil recht heftiger Angriffe gerade in letzter Zeit, problematisch ihrem ureigensten Wesen nach. Die schnell fertigen Rezepte mit Skepsis aufzunehmen, die zur Überwindung und Lösung dieser Problematik angeboten werden, empfiehlt sich schon darum, weil die meisten von ihnen auf einer unzulässigen Vereinfachung und platten Funktionalisierung von Literatur und Kritik beruhen. Uns geht es nicht um Rezepte, sondern um Beiträge zu einem Gespräch, das erfreulicherweise an Lebhaftigkeit zugenommen hat. Wir meinen nicht die polemische Begleitmusik, sondern die Suche nach einem neuen Selbstverständnis. Gegen eine Kritik, die man als «autoritär» meint abqualifizieren zu müssen, lässt sich freilich gut streiten, und wo man sie gar als eine Tätigkeit im Dienste des Marktes sieht, sind Gegenargumente leicht zur Hand. Das Bild, das in derartigen Feldzügen von der bestehenden oder der «herrschenden» Kritik entsteht, ist ein Zerrbild. Aber damit soll natürlich nicht gesagt sein, dass Bemühungen um eine neue theoretische und methodische Grundlegung nicht von äusserster Dringlichkeit wären. Unter veränderten Bedingungen wird die Kritik ihren Standort zwischen Literatur und Wissenschaft suchen müssen. Die Auseinandersetzung um die «Nouvelle Critique» in Frankreich und die jüngsten Fehden im deutschen Sprachbereich zeigen, dass die Dinge im Fluss sind.

Unsere Fragestellung ist mitbedingt durch die Forderungen des praktischen Berufs. Sie gilt nicht allein der Theorie, und sie geht vor allem davon aus, dass der kritische Betrachter der Literatur nicht ausserhalb konkreter, datierbarer Bezüge zu Welt und Menschen steht. Darum haben wir – in der Überschrift – die Formel übernommen, die der Nationalökonom und Literaturkritiker Adam Müller (1779–1829) geprägt hat, der Mann, der zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts als ein «ergänzender Erklärer der neueren Literatur» (Friedrich Schlegel) aufgetreten ist. Ihm ist das Wort von der «Einbürgerung der Kunst» zu danken, das wir freilich – aus der Sicht und aus den Erfahrungen unserer Zeit – mit einem Frage-

zeichen versehen müssen. Adam Müller will mit seiner Formel sagen (er erläutert es am Beispiel des Hans Sachs), dass man erkennen müsse, «wie die politische oder die ökonomische und die poetische Existenz einander beständig bedingen», und er merkt mit durchaus zukunftsträchtiger Deutlichkeit an, «wie unziemlich die Gleichgültigkeit der Dichter und Freunde der Poesie gegen den gesellschaftlichen Zustand von Deutschland» erscheinen müsse. Hans Sachs dagegen habe mit seinen Werken in diesen Zustand eingegriffen, indem er nämlich die Helden Roms und Jerusalems mit vollkommener Selbstverständlichkeit in die Realitäten seiner eigenen Vaterstadt Nürnberg hineingestellt habe. Das Fremde heimisch zu machen, es einzubürgern in den gemeinsamen Staat der Geister, ist für Adam Müller auch die Aufgabe der Kritik. Eine wahre Rezension, so sagt er, ist die Geschichte unseres Kampfes mit einem Buch, und er fährt fort, das Resultat müsse «die Aufnahme dieses neuen Bürgers in dem Staate unsrer Literatur» sein.

Wir haben gewichtige Gründe, diesen Erklärungen zu widersprechen oder zumindest zu bezweifeln, dass sie den veränderten Verhältnissen gerecht werden. Auch Adam Müller gibt zwar zu seiner Zeit zu, eine Kritik in dem von ihm angedeuteten Sinne, als eine Wirksamkeit im Dienste der steigenden und erweiternden Entwicklung des «Staates der Literatur», gebe es noch nicht. Wir können nur feststellen, dass es sie noch immer nicht – oder möglicherweise erst recht nicht mehr gibt. Ja wir fragen uns, ob sie überhaupt wünschbar sein könnte.

Heinz Politzer bezweifelt ernstlich, dass der Vorstellung vom «poetischen Besitz» überhaupt noch ein Realitätswert innenwohne. Der Einbürgerung der Kunst könne die Kritik heute schon darum nicht mehr dienen, weil die Formen der Kultur und die Grenzen unserer Gesellschaft fliessend geworden sind. Anderseits wird deutlich – so vor allem in dem Beitrag, den Jean Starobinski beisteuert –, dass alle Kritik darauf ausgeht, die Zerrissenheit zum Verschwinden zu bringen. Sie tut es jedoch nicht, indem sie auf Assimilation des Verschiedenartigen ausgeht, sondern indem sie die Differenz mit einbezieht in ihr kritisches Verstehen. Welches also ist der Ort der literarischen Kritik? Worauf gründet sie ihre Aussagen und wie geht sie vor? Die nachfolgenden Beiträge suchen eine Antwort auf diese Fragen.

Anton Krättli

Das kritische Verhältnis

JEAN STAROBINSKI

Die gegenwärtige Debatte über die theoretischen Grundfragen der Literaturwissenschaft ist bestimmt von Nützlichkeit, denn die umstrittenen Punkte lassen die Konflikte und Schwierigkeiten unserer Zeit ans Licht treten. Man spricht von «Methode» und «Theorie», zwei Begriffe, die zu oft als auswechselbar gelten.

Die *Theorie* ist einerseits eine vorwegnehmende Hypothese über das Wesen und die inneren Bezüge des erforschten Gegenstands: sie geht – so war es auch in der modernen Physik – der Erfindung voraus. – Im mehr etymologischen Sinn aber ist sie die umfassende Betrachtung eines Vorgegebenen, Übersicht über ein wohlgeordnetes System. Im Bereich der Literatur kann die «theoretische» Betrachtung literarischer und kritischer Werke der Vergangenheit in grossem Mass von dem ebenfalls «theoretischen» Entwurf unseres für die Zukunft geplanten Werks beeinflusst werden.

Die kritische *Methode* will bald mit grösster Genauigkeit gewisse technische Mittel klassieren, bald ist sie, im weiteren Sinn, ein Nachdenken über die von ihr anzustrebenden Ziele, ohne dass versucht wird, die Mittel genau zu umschreiben.

Die «*Nouvelle Critique*» manifestierte sich nicht mit einem Programm, sondern mit neuen Interpretationen, und zwar schon vor vielen Jahren; die von ihr verlangten theoretischen Begründungen führten zu Angriff und Verteidigung. Die Theoretisierung einer bestehenden Praxis ist für die weitere Entwicklung der angewandten Forschungsmethode notwendig, denn methodische Überlegung und Forschung stützen und beeinflussen sich gegenseitig.

Es genügt nicht, die *Einzelerscheinung* eines bestimmten Werks oder Autors zu betrachten: die literaturwissenschaftliche Methode beruht nicht auf intuitivem Erraten. Damit eine einheitliche Schau möglich wird, bedarf es der ordnenden Prinzipien, ohne dass eine bestimmte Richtung erzwungen werden soll. Diese Prinzipien sind zwar nicht vorgegeben, doch notwendig: sie bewahren vor der Abschweifung, garantieren eine Interpretation, die vom Text ausgeht, verpflichten uns zum systematischen, progressiven Vorgehen. Die eigentliche Methode liegt im Stil des kritischen Vorgehens und erscheint am Ende; erst wenn sie ihren Dienst geleistet hat und sozusagen überflüssig wird, lässt sie sich in Begriffe fassen.

Wenn die Kritik ein Wissen ist – die umfassende Interpretation kümmert sich nurmehr wenig um das Werturteil –, so muss sie zur Verallgemeinerung ihrer einzelnen Entdeckungen streben; sie muss sich selbst in bezug auf ihre Ziele verstehen, sie führt zur Theorie. Mit Vorteil gibt sie sich als nicht abgeschlossen; jedes Lesen ist dann ein neues Lesen, eine nicht von systematischen Überlegungen und doktrinären Vorentscheidungen belastete Begegnung. Zwischen der unvoreingenommenen Lektüre, die sich nur auf das innere Gesetz der Werke ausrichtet, und dem selbständigen Nachdenken über das Werk und seinen geschichtlichen Kontext liegt die zu durchlaufende «kritische Bahn»; der hermeneutische Zirkel stellt eine besonders gelungene Form dieser Kurve dar.

Nicht eine Methode im Sinn eines planmäßig ablaufenden Mechanismus soll hier angepriesen werden; eine solche ist nur möglich, wenn homogene und kongruente Bezüge zwischen den verglichenen Elementen vorliegen. Weil jedes Gebiet nach einer ihm gemässen Methode verlangt, deren wissenschaftliche Zuverlässigkeit indirekt proportional zur Auswahl der variablen Elemente ist, hängt die Genauigkeit von der Beschränkung des Gebiets ab. Für den Übergang von einem Gebiet ins andere steht keine streng wissenschaftliche Methode zur Verfügung. Und doch ist gerade dieser Übergang das wesentliche Element der kritischen Bahn; er ist notwendig, weil Verständnis und Totalität gefordert sind – man denke etwa an die unerlässliche philologische Genauigkeit als Voraussetzung zu jeder Interpretation.

Sind die objektiven Probleme gelöst, so ändert sich das Verhältnis zwischen Interpret und Werk; durch diesen Wechsel breitet das Werk die verschiedenen Aspekte aus, und das heteronome kritische Bewusstsein gelangt zur Autonomie: es erobert sich selbst. Ein solcher Wandel bedingt Geschmeidigkeit. Von jedem augenblicklichen, beschränkten Zustand aus entsteht ein neues Verhältnis, das wieder eine neue Beschreibung ermöglicht. Das Verhältnis ist elastisch, doch deswegen nicht unsicher und kapriziös; denn alles richtet sich auf die Vervollständigung des Wissens und die Ausdeutung des Begreifbaren aus. Der *Empathie* folgt die objektive Betrachtung und der Vergleich: ich kann *über* das Werk etwas sagen, das nicht nur eine Verdeutlichung des *im* Werk Liegenden ist. Der Interpret entfernt sich vom Werk und folgt der eigenen Inspiration; diese Distanz ist notwendig für eine eigentliche Begegnung. Das vollständige kritische Werk schliesst die Erinnerung an das ursprüngliche Einssein mit ein, doch nimmt es eine eigene Richtung und *kreuzt* das literarische Werk an einem entscheidenden Punkt. Am Schnittpunkt der beiden Kurven entsteht eine grosse Helle.

*

Auch das literarische Werk beschreibt eine Bahn; es ist ein System verschiedener Bezüge zwischen der Sprache, dem Bewusstsein des Dichters

und der Welt. Über die sprachliche Umsetzung von Taten und Leidenschaften wird ein Geschehen zugänglich. Das grundlegende Paradox der Literatur besteht darin, ein Fest oder eine Profanation der Sprache zu sein, also ein durch die sprachliche Umsetzung *belebtes Verhältnis*, welches aber das freie und eigengesetzliche Auftauchen des reinen Elements der Sprache und damit die *Aufhebung* des Verhältnisses miteinschliesst. Wort und Satz lösen sich los und schaffen eine neue Welt, die uns mehr fesselt als die Wirklichkeit.

Durch die sprachliche Folge des literarischen Werks vollzieht sich in mir ein Ereignis, dessen bin ich gewiss: meine Rührung, meine inneren Gefühle geben das gegenwärtige Profil des Werks zu erkennen. Daran muss sich jede spätere Beschreibung erinnern, damit das Werk wenn möglich noch klarer wird. Sicher hat ein Werk ein eigenes, von mir unabhängiges Wesen; doch wie Georges Poulet so treffend bemerkt hat, bedarf es zu seiner Vollendung eines Bewusstseins. Bevor ich lese, ist das Werk nur ein Ding und als solches leblos. Es steht mir frei, auf seine objektiven Charaktermerkmale zurückzugreifen, indem ich das beim Lesen Empfundene vorläufig in Klammer setze. Ich behandle das System von Zeichen, deren Magie ich verfallen bin, als Objekt; ohne die ursprüngliche Offenbarung des Sinns zu vergessen, versuche ich, die Zeichen zu verstehen, sie «nach Themen» für mein eigenes Denken einzuordnen, und dies ist nur möglich, wenn ich den Sinn mit seinem sprachlichen Substrat, die Magie mit ihrer formalen Basis verbinde.

Hier nun fügt sich das «immanente» Studium der *objektiven* Gegebenheiten des Textes ein: Komposition, Stil, Bilder, semantische Werte. Das innere Gesetz und die innere Ordnung sind so genau als möglich zu entziffern: alle objektiven Elemente des Werks leisten einen Beitrag zu seinem Sinn. Das ganze Gefüge dieser Bezüge – man kann es *Struktur* nennen – bildet ein System oder einen Organismus, der so bedeutungsvoll ist, dass sich eine Unterscheidung in objektive und subjektive Aspekte erübrigt. Die *Form* ist nie ein äusseres Kleid einer wertvolleren Wirklichkeit, die wir als *Sinn* bezeichnen könnten. Denn die Wirklichkeit des Denkens besteht darin, dass es erscheint; das Schreiben ist die Erfahrung selbst. So kann die «strukturelle» Erforschung eine sterile Antinomie überwinden helfen: sie zeigt uns den Sinn in seiner Inkarnation und die «objektiven» Elemente in ihrer «geistigen» Tragweite; sie verbietet uns, *hinter* dem Werk ein vorgängiges psychologisches Erlebnis zu suchen. Das Werk offenbart sich als ein durch seine «Form» definiertes System von gegenseitigen Bezügen, das von aussen besehen als geschlossen erscheint, aber von einer gewissen Komplexität an eine kombinatorische Unendlichkeit von Bezügen in sich schliesst, die den Leser erschaudern lassen, weil sie ebensoviel Interpretationen gestatten. Die Aufgabe der Kritik scheint uns die Synthese der Teil-

ansichten zu sein, deren Summe sich so fügen sollte, dass die strukturelle Einheit sichtbar wird.

Dies heisst das literarische Werk als eine Welt behandeln, die ihre eigenen Gesetze hat, doch Teil eines nicht literarischen grösseren Ganzen ist. Selbst wenn man darauf verzichtet, das *Gesetz* des Werks ausserhalb zu suchen, weiss man genau, dass sich das Werk – negativ oder positiv – auf das ausser ihm Liegende bezieht. Welcher Art ist dieses Verhältnis? Das Werk als Welt in der Welt kann mir als Mikrokosmos, als Spiegel des Universums vorkommen, so dass sein inneres Gesetz das kollektive Gesetz der Zeit und der kulturellen Umgebung seiner Entstehung ausdrückt.

Durch die Verbindung von Werk und Kontext gelange ich zu einem «Zeitgeist», der seinerseits auf das Werk zurückweist. Die radikalsten Strukturalisten suchen das Werk in Kultur und Gesellschaft aufzulösen: es wäre also die Manifestation eines gemeinsamen *Logos*. Nach Sartres Ausdruck ergibt sich ein «Positivismus ohne Kausalität»; an die Stelle der kausalen Erklärung tritt eine peinlich genaue Beschreibung, bald ergänzt durch eine übertriebene Klassifikation, bald gestützt durch die Phänomenologie. Der radikale Strukturalismus ist nur einer Literatur angemessen, die ein geregeltes Spiel in einer geregelten Gesellschaft darstellt: die besten Resultate zeitigt er in der Analyse der Ur-Mythen und der Volkserzählungen. Doch versagt dieser Strukturalismus, wenn in einem Werk das von ihm übrigens auf äusserst wertvolle Weise analysierte Gleichgewicht gestört ist. Vom Augenblick an, da des Dichters Wort sich nicht mehr auf ein geregeltes Spiel zurückführen lässt, erscheint eine *geschichtliche* Dimension, der ein auf alle Erscheinungen ausgedehnter Strukturalismus kaum gerecht werden kann. Anderseits bemüht sich die auf die Definition der *genera dicendi*, der Figuren, der Metren ausgerichtete alte, normative Literaturwissenschaft, die Literatur unter der Herrschaft der Regel zu sehen. Doch wie der heilige Paulus sagt, setzt das Gesetz die Sünde voraus, jede Regel die Möglichkeit, sie nicht zu beachten.

Bei modernen Werken ist es von Vorteil, die strukturelle Methode zu relativieren und in ihrer Anwendung zu beschränken. Sicher ist die Betrachtung der Werke als Systeme von «signifiants» notwendig und nützlich; doch gehören Werk und Gesellschaft keineswegs dem homogenen Gefüge eines gleichen *Logos* an. Bekanntlich stellen sich die meisten Werke unserer Zeit gegen die Welt, sie lehnen sie ab oder stellen sie in Frage. Die Aufgabe der «immanenter» Kritik besteht darin, in den Texten, im «Stil» und den offensichtlichen «Thesen» die veränderlichen Anzeichen des Skandals, der Opposition, der Verspottung, der Indifferenz blosszulegen, das heisst all das, was in der heutigen Welt dem genialen Werk seinen monströsen Ausnahmearakter verleiht. Auch hier ergibt sich eine Polyvalenz: die Elemente, die durch ihre gegenseitigen Bezüge zur organischen innern Kohärenz

des Werks beitragen, stehen in einem differentiellen und polemischen Verhältnis zur vorausgehenden Literatur oder zur Umwelt; *Le Rouge et le Noir* zum Beispiel ist ein durch innere, formale Bezüge bestimmtes *Kunstwerk*, daneben auch eine *Kritik* der französischen Gesellschaft der Restauration. Für den Leser, der die innere Harmonie und die Tragweite des vom Schriftsteller beabsichtigten Protests sieht, ist das Werk eine *concordia discors*.

Zu den «immanenten» Strukturen des Werks tritt also noch ein Netz von Bezügen, die das Werk auf dem Hintergrund eines Äußern erscheinen lassen, das es übersteigt und von dem es überstiegen wird. Die innere Spannung, aus der die Dichtung lebt, umfasst auch destrukturierende Kräfte, die nur durch die Konfrontation des Werks mit seinem Ursprung, seinen fernen Wirkungen, seiner Umwelt begriffen werden können. Stets findet man die Hauptanhaltspunkte im Werk selbst, wenn man dieses zu lesen versteht.

Im Werk verneint sich der Dichter, er übersteigt sich selbst und wandelt sich, wie er auch das feste Gefüge der ihn umgebenden Wirklichkeit demeniert. Dichter und Leser ändern im und durch das Werk ihre Auffassung über sich selbst und ihre Welt. Es erscheint hier wieder die «existentielle» Dimension, von der wir eine Zeitlang abstrahiert haben. Psychologie und Soziologie genügen nicht zur Erklärung literarischer Werke, doch verschaffen sie uns Einsicht in die notwendigen Voraussetzungen ihres Entstehens und in ihre Wirkung. Die strukturierte Struktur des Werks weist uns zurück auf ein *strukturierendes Subjekt*, doch auch auf eine kulturelle Welt, die gestört, herausgefordert wird. Hier erscheint das, was gewöhnlich Gegenstand der *Literaturgeschichte* war, nämlich das Werk als *Ereignis*: Werk und Welt stehen in einem Bezug. Auch wenn ich den Autor nie in einem dem Werk vorausgehenden Zustand erfassen kann, kann und muss ich zwei Fragen stellen: *Wer spricht? Zu wem wird gesprochen?*

Erst jetzt wird die ganze Bahn des Werks wahrnehmbar: zur Bahn des Wortes tritt die Bahn der darin enthaltenen Intention. Die strukturelle Erforschung der Form behält ihren zentralen Wert, doch sind die festgefügten Elemente des Buchs *auch* der Ort eines «Durchgangs». Was die Zuständigkeit des Strukturalismus beschränkt, ist die Tatsache, dass der erwähnte Durchgang nicht im homogenen Medium der Sprache stattfindet; es erscheinen Diskontinuitäten: der Übergang zur Sprache, die Zuflucht zur Literatur und zur Vorstellungskraft. Jedes moderne Werk rechtfertigt sich selbst (nicht nur Prousts Roman, sondern zum Beispiel auch die *Essais* von Montaigne). Eine weitere Diskontinuität zeigt sich, wenn wir mit Leo Spitzer sehen, wie sich die Persönlichkeit eines Autors in einem System von Abweichungen und syntaktischen, lexikologischen und ähnlichen Unterschieden zum jeweils «mittleren» Sprachgebrauch fassen lässt. Gewisse Werke entfernen sich so extrem weit, dass sie nurmehr durch die kritische

Interpretation in den «normalen Sprachgebrauch» zurückgeführt werden können. Hier erscheint die Frage nach dem Werk als *Ausnahme* (oder als *Monstrum*), Zeichen eines einmaligen, nicht zu vergleichenden Individuums, Geste einer bisweilen unversöhnlichen Revolte, die sich vielleicht durch eine verständnisvolle Lektüre verraten sieht. Skandalöse Werke haben *exemplarischen* Charakter.

Es stellt sich nun wieder das Problem der universalen Gültigkeit. Die Literaturkritik führt zu einer Ausebnung, indem Verschiedenheit, Unregelmässigkeit, Skandal, Widerspruch in und zwischen den Werken Gegenstand einer fortlaufenden Darstellung werden, die in ihrer Verständnisbereitschaft die Zerrissenheit, von der die Rede ist, zum Verschwinden bringt. Maurice Blanchot wies kürzlich darauf hin, dass sich die Kritik gewöhnlich (und nicht ohne Schuld) *für* die zum Allgemeinverständlichen strebende Kultur entscheidet, und zwar *gegen* die Literatur, welche die Ablehnung und das Unvereinbare manifestiert. So werden grosse Werke durch Kommentar und Glosse in ihrem Wesen verraten, weil man sie *integriert*. Das kritische Verstehen ist jedoch nicht auf die Assimilation des Verschiedenartigen ausgerichtet. Es ist nicht umfassend, wenn die Differenz nicht inbegriffen ist, das heisst wenn sich das Verstehen nicht auch auf sich selbst und sein Verhältnis zu den Werken ausdehnt. Die kritische Darstellung *unterscheidet* sich bewusst vom Werk, ist nicht ein intellektualisierter Ersatz. Indem die Differenz bewusst bleibt – darin besteht das kritische Verhältnis –, entgeht man der Gefahr des Monologs, dem der Interpret auf zwei Arten verfallen kann, nämlich indem er sich ganz dem Werk anvertraut, oder indem er sich ganz von ihm entfernt. Diese auf dem Verlust der Differenz beruhenden Gefahren verschwinden, wenn die beiden Haltungen Momente eines fortschreitenden Denkens werden: Zuhören, Identifikation und Nachvollzug in unserem Innern, Analyse des Objektiven und freie Interpretation, doch im Bewusstsein, dass die scheinbar objektiven Tatsachen bereits Produkte einer ersten, durch die Interpretation bestimmten Wahl sind. Die kritische Bahn liegt also nach Möglichkeit zwischen dem *totalen Annehmen* und dem *totalen Verstehen*. Das innere Gesetz der kritischen Darstellung muss in engem *Bezug* stehen zum innern Gesetz des behandelten Werks: die Bahn führt von einer zuneigungsvollen Abhängigkeit zu einer aufmerksamen Unabhängigkeit.

Unsere Autonomie – und ohne eine solche ist eine Interpretation unmöglich – wird sich also auf unser frei abgewandeltes Verhältnis gegenüber der unveränderlichen Realität des Werks stützen. So lebt die Kritik mit dem Werk gewissermassen in einer Ehe und unterliegt den gleichen Gefahren wie diese: das vermeintlich geliebte Wesen wird nicht in seiner Unabhängigkeit und Freiheit anerkannt, das heisst es ist nur der Träger der Projektionen der begehrenden Liebe, die aus ihm etwas anderes macht, als es in Wirklich-

keit ist; oder aber der Liebhaber vernichtet sich ganz in der absoluten Unterwerfung, oder die Liebe richtet sich nicht auf die Person aus, sondern auf ihr Vermögen, ihre Umgebung, ihre Ahnen.

Die Dichtung unterscheidet sich ganz und gar von mir; eine Person ist sie nur, wenn ich sie als solche leben lasse; durch meine Lektüre hauche ich ihr neues Leben ein und verleihe ihr Gegenwärtigkeit, um sie zu lieben; ich muss sie sprechen lassen, um ihr zu antworten. Besser noch stimmt das Bild der Suche Orpheus' oder des homerischen Totenopfers, während dem der Held beim Blut der geopferten Tiere Schatten aufsteigen lässt, die ihm ihr Schicksal offenbaren und ihm den Weg seiner eigenen Bestimmung weisen. Hermes, der Seelenführer und Patron der Hermeneutik, überschreitet die Grenzen zwischen den Welten, er lässt das von der Abwesenheit oder dem Vergessen Verschlungene wieder gegenwärtig werden.

Die zur Diskussion stehenden neuen Erscheinungen der Literaturkritik – vielmehr Ergänzungen denn Ersatz für die traditionelle Literaturgeschichte – entsprechen den Möglichkeiten und der Notwendigkeit, jede auf den Menschen bezogene Wissenschaft auch auf die Literatur auszudehnen. Es ergeben sich daraus neue Gesichtspunkte: Diese Wissenschaften werden mit den freiesten Erfindungen des menschlichen Geistes, also mit der Ausnahme konfrontiert und erfahren so zugleich ihre Stärke und ihre Grenzen. In jeder dieser Disziplinen muss sich der Forscher nach dem Gültigkeitsbereich seiner Beweise, dem Genügen und der Notwendigkeit der erschlossenen Bedingungen und Ursachen, nach der Wichtigkeit der aufgestellten Bezüge befragen.

Der Wert neuer Methoden erweist sich erst in ihrer Anwendung, das heisst wenn sie den *Sinn* eines Werks erschliessen. Im Bereich der streng wissenschaftlichen Betrachtung wandeln und verfeinern sich die experimentell erprobten oder theoretisch diskutierten Methoden nur, wenn sie unversehens selbst in Frage gestellt werden. Wer bereit ist, seine Methode stets neu zu überprüfen, besitzt den kritischen Geist in seiner reinsten Form.

Zur Kritik der Methode muss noch eine freiere Kritik treten, welche untersucht, wie sich die verschiedenen methodischen Instrumente zum beabsichtigten Ziel verhalten; also eine globale Konfrontation des Werks in all seinen Aspekten unter Verwendung aller zur Verfügung stehenden Methoden.

Die ideale Kritik bestünde somit aus einer methodisch streng wissenschaftlichen, nachprüfbar Untersuchung und aus der reflexiven Offenheit, die sich nicht in ein Schema pressen lässt. Die «Techniken» zeigen uns die «objektive» Seite des Werks und sind ohne weiteres übertragbar, ohne dass das Resultat beeinträchtigt wird; in diesem Bereich ist also die Gruppenarbeit erwünscht.

Anders verhält es sich mit der *Reflexion*, welche die Techniken auswählt und anpasst, und mit jener Reflexion, welche die zutage geförderten Tatsachen interpretiert, denn sie zielt auf eine grössere Universalität hin; sie will zugleich mehr *umfassen*, und differenzierter *erfassen*. Vom vollkommenen Nichtwissen aus führt diese Reflexion zur weitgehend umfassenden Erkenntnis, für welche die von den Techniken offenbarten Elemente und formalen Eigenheiten nur Teilaopekte sind. Die freie Reflexion ist stets ein *Neubeginn*, nicht eine Fortsetzung; auf sie hin muss die akademische Lehre führen, die nicht nur Vermittlung eines gewissen Erbes oder eines instrumentalen Könnens sein soll. Die Literaturwissenschaft soll hier keineswegs als Sisyphusarbeit dargestellt werden; die freie Reflexion beginnt nicht am Nullpunkt, sie ist «aufgeklärt», das heisst sie baut auf das gegenwärtige Wissen auf. Keine der vorausgehenden Forschungen, keines der durch die verschiedenen Methoden beigebrachten Resultate wird übergangen, doch muss die Reflexion ihr Vorgehen und ihren ganzen Weg neu erfinden. Eine Art kritische Inspiration wird verlangt, deren Beginn und deren Ende nicht voraussehbar sind. Die Interpretation kann nicht im Bereich des überprüfbaren Wissens bleiben, sie muss sich den Gefahren eines literarischen Werks aussetzen. Sie wird von einer Person geprägt sein, welche die unpersönliche Askese des «objektiven» Wissens und der Techniken hinter sich hat: Kritik ist ein Wissen über das Wort, das seine Gestalt in einem neuen Wort findet, eine Analyse des dichterischen Geschehens, die ihrerseits auch zum Ereignis aufrückt. Nach dem Abstieg in die Materialität des Werks, nach der Erforschung seiner genauen Anfertigung, seines formalen Seins, seiner äussern und innern Bezüge, wird die Interpretation mit grösserer Sicherheit einen Akt erahnen, den sie auf ihre Art nachvollzieht; indem sie diesen Akt beurteilt, ihm den aus seiner innern Wahrheit und seinen äussern Bezügen, seinem ausdrücklichen Inhalt und seiner impliziten Bedeutung hervorgehenden tieferen Sinn verleiht, wird auch sie zum Akt und kommt zum Ausdruck, zur Mitteilung, damit sie in einer von ihr erweckten Zukunft in durchsichtigeren und freieren Akten ein Echo finde.

(Deutsche, gekürzte Fassung von Peter Grotzer. Der Aufsatz erschien im Original unter dem Titel «La relation critique» in «Quatre conférences sur la „Nouvelle Critique“», Beiheft zu Nr. 34 der «Studi Francesi», Turin, Januar/April 1968.)

Einbürgerung der Kunst?

HEINZ POLITZER

Einbürgerung der Kunst setzt eine Bürgerschaft, wenn nicht ein Bürgertum voraus, in die der kulturelle Bestand, der überlieferte wie der gegenwärtig-lebendige, einzubringen wäre. In welcher Eigenschaft einzubringen? Eben als der kulturelle Bestand-Teil jener Schicht, die sich als Bürgerschaft oder gar als Bürgertum begreift. Ein Problem der Kultursoziologie also? Wenn wir den Begriff von Bürgertum beim Wort nehmen, gewiss; aber es ist immerhin noch möglich, von einer Republik der Geister zu sprechen, deren Bürgerrecht nach anderen als gesellschaftlichen Statuten zu vergeben wäre, oder von einem Weltbürgertum, das die nationalen Begrenzungen (die ja auch mit ins Spiel kommen, ob wir dies wollen oder nicht) ebenso überschreitet, wie die von einer Klasse diktieren. Adam H. Müller, dem die Formel von der «Einbürgerung der Kunst» zu danken ist, hat auch den «poetischen Besitz» beschrieben, und zwar wie folgt: «Deine Liebe zu jedem Gute der Welt ruht darin, dass du um die Gegenliebe solches Gutes wirst, und selbige dir in immer vollerem Maasse zu Theil wird. Erzwingen wirst du nichts, auch das ärmste, geringste nicht, aber wohl durch werben gewinnen, und das ist die Bedeutung des schönen Wortes *erwerben*.» Die Frage ist lediglich, welcher Wirklichkeitswert solchen Wünschbarkeiten heute noch zukommt.

Zum hundertsten Todestag Goethes schrieb Thomas Mann: «Der Bürger ist verloren und geht des Anschlusses an die neu heraufkommende Welt verlustig, wenn er es nicht über sich bringt, sich von den mörderischen Gemütlichkeiten und lebenswidrigen Ideologien zu trennen, die ihn noch beherrschen, und sich tapfer zur Zukunft zu bekennen. Die neue, die soziale Welt, die organisierte Einheits- und Planwelt, in der die Menschheit von untermenschlichen, unnötwendigen, das Ehrgefühl der Vernunft verletzenden Leiden befreit sein wird, diese Welt wird kommen, und sie wird das Werk jener grossen Nüchternheit sein, zu der heute schon alle in Betracht kommenden, alle einem verrotteten und kleinbürgerlich-dumpfen Seelentum abholden Geister sich bekennen. ... Die grossen Söhne des Bürgertums, die aus ihm hinaus ins Geistige und Überbürgerliche wuchsen, sind Zeugen dafür, dass im Bürgerlichen grenzenlose Möglichkeiten liegen, Möglichkeiten unbeschränkter Selbstbefreiung und Selbstüberwindung. Die Zeit

ruft das Bürgertum auf, sich dieser seiner eingeborenen Möglichkeiten zu erinnern und sich geistig und sittlich zu ihnen zu entschliessen.» Dies war im Jahr vor dem Ausbruch der Barbarei geschrieben, in der Kultur weniger ein-, als ausgebürgert wurde. Dreizehn Jahre und einen Weltkrieg später zitierte Georg Lukács die Worte Thomas Manns, um seine Zweifel daran anzumelden, dass die in ihnen geforderte Selbst-Transzendierung des Bürgers realisierbar wäre: «Im Lebenswerk des grossen Gestalters der Vermittlungen fehlt hier eine äusserst wichtige. Sie fehlt, weil sie auch im Leben des deutschen Bürgers fehlt, weil die kompromisslose künstlerische Wahrhaftigkeit Thomas Manns ihm nie gestattet hat, etwas als Bild herauszustellen, was in der deutschen Wirklichkeit nicht vorhanden ist. – Die sonst so reiche deutsche Sprache hat für das, was wir jetzt sagen wollen – bezeichnenderweise – nicht einmal ein Wort. Die Franzosen sprechen im Gegensatz zum Bourgeois vom Citoyen, die Russen vom Grashdanin. Das Wort fehlt, weil die deutsche Geschichte bis jetzt die Sache selbst nicht produziert hat.» Ein weiteres Jahrzehnt später, 1955, schloss Lukács ein Kapitel, das «Franz Kafka oder Thomas Mann?» überschrieben war, mit dem Satz ab: «Gerade weil das aktuelle Dilemma des Tages nicht die Wahl zwischen Kapitalismus oder Sozialismus ist, sondern die zwischen Krieg oder Frieden; weil die unmittelbare ideologische Aufgabe der bürgerlichen Intelligenz die Überwindung der permanenten, universell gewordenen Angst, des fatalistischen Schreckens ist, der nicht eine aktuelle Verwirklichung des Sozialismus, sondern die Selbsthilfe der Menschheit gegenübersteht, gerade darum kann der bürgerliche Schriftsteller sein eigenes Dilemma: Franz Kafka oder Thomas Mann? artistisch interessante Dekadenz oder lebenswahrer kritischer Realismus? heute leichter positiv beantworten als es ihm noch gestern möglich war.» Im Verlauf der Begebenheiten jedoch wurde Georg Lukács' Alternative «Franz Kafka oder Thomas Mann?» in der Rede entschieden, die der österreichische Kommunist Ernst Fischer 1963 im tschechischen Schloss Liblice bei Prag gehalten hat, eine leidenschaftliche Zurückweisung des Bildes von Kafka als dekadentem Künstler, die in dem Ausruf gipfelte: «Ich appelliere an die sozialistische Welt: Holt das Werk Kafkas aus unfreiwilligem Exil zurück! Gebt ihm ein Dauervisum!» Heute, ein Jahrfünft nach der tschechischen Kafka-Konferenz, lebt ihr Veranstalter, Eduard Goldstückner, im Exil und sein Werk, die Einbürgerung Kafkas in seiner engeren Heimat, ist in Stücke geschlagen.

Letztlich war es Thomas Mann darum gegangen, das deutsche Bürgertum als eine kulturtragende Schicht zu erhalten, eben als eine Klasse, in die eine Kunst wie die seine einzubürgern wäre. Zumindest seit seiner «Deutschen Ansprache» vom 17. Oktober 1930 war seine Vorschrift dabei eine *apertura a sinistra* gewesen. Georg Lukács verneinte sodann die Existenz einer solchen kulturtragenden Schicht in Deutschland, mass aber dem

Spruchsprecher dieser nicht-existenten Klasse immerhin die Aufgabe zu, dem Frieden der Welt durch die Ausübung eines «kritischen Realismus» zu dienen. Es war ihm um ein Politikum, nämlich die Koexistenz zwischen Ost und West zu tun, das ein Ästhetikum, nämlich die schriftstellerische Haltung Thomas Manns, vorbereiten und unterstützen sollte. Seine Prämissen war, dass erst in einer Welt, deren Übermächte sich selbst in der Waage hielten, ein künstlerisches Werk, das auf «kritischen Realismus» gegründet wäre, sein Heimatsrecht erhalten und sich zu voller Wirkung entfalten könne.

Dass Lukács dabei Thomas Mann gegen Franz Kafka ausspielte, war, historisch gesehen, ein Betriebsunfall. Denn wenn von der Allgemeingeltung eines Schriftstellers in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts überhaupt die Rede sein kann, dann muss wohl oder übel der Name des masochistischen Einzelgängers und metaphysischen Anarchisten Franz Kafka fallen. Kafkas Werk wurde eine Verbreitung und Tiefenwirkung zuteil, wie vermutlich dem keines anderen Autors in unserer Zeit. Er hat sich nicht nur eine Gemeinde von Lesern erworben, die immer noch im Wachsen begriffen ist, und zwar selbst unter den Jüngeren – er hat auch (ob zu Recht oder zu Unrecht, steht hier nicht zur Debatte) nach der Theater- und Opernbühne die Filmleinwand erobert. Sein Name ist dabei zu einem Wort der Umgangssprache geworden, der Sprache eines überaus ungemütlichen Umgangs. Darum fällt es auch schwer, von einer «Einbürgerung» Kafkas zu sprechen. Noch haben Kritik und Forschung ihn kaum in die Traditionen eingeordnet, denen er entwuchs und auf deren Grund er zum Besitz irgendeiner Allgemeinheit erklärt werden könnte. In der Vielfalt der Auslegungen hat seine Rezeption vielmehr aufs deutlichste klargemacht, dass solche Traditionen, sofern sie noch wahrnehmbar sind, ihre Kraft zu binden und zu verpflichten, verloren haben. Der Einfluss, den Kafka ausübte, war keineswegs ein gesellschaftliches Phänomen, sondern bestand vielmehr darin, dass hier ein Einzelter zu Einzelnen, ein Fremder auf dieser Erde zu anderen sprach, die sich ebenso fremd fühlten wie er. Franz Kafka wandte sich sozusagen an den potentiellen Kafka, der in jedem seiner Leser schlummerte. Was seine Wirkung auf die kommunistischen Staaten des Ostens anlangt, so stellt ihre Geschichte die Frage: Hat er die Menschen in der Tschechoslowakei, in Polen, Ungarn, Jugoslawien und Rumänien ergriffen, weil auch sie einer «permanenten, universell gewordenen Angst» zum Opfer gefallen waren, oder vermittelt sein Werk eben mehr als «fatalistischen Schrecken»? Es ist noch zu früh, um dieses Dilemma eindeutig zu beantworten. Immerhin wird es sich feststellen lassen, dass sein Name, wo immer er auftauchte, von jenen gebraucht wurde, die auf der Freiheit des Individuums bestanden, selbst wenn diese Freiheit nichts anderes verheissen haben sollte als das Recht des Einzelnen auf seine Angst. Der

Anspruch auf eine von keinem Gemeinwesen verwaltete, gesteuerte oder exploitierte Angst wäre demnach die Minimalforderung des Individuums in unserer Zeit.

Hieraus folgt, dass Kontroversen über gesicherte Bestände an Kunst und Literatur heutzutage weitgehend defensiv sind und, wie das Beispiel Georg Lukács' zeigt, unweigerlich zur Ausbürgerung des jeweils Ungemässen führen. Das ruft dann ebenso unweigerlich die Ausgebürgerten oder jene, die es werden wollen, auf den Plan, und was sich sonst befehdete, schliesst sich in schöner Einhelligkeit zusammen, um dem Ausbürgerer zu begegnen. Das Resultat solcher Ein- oder Ausbürgerungsversuche besteht dann bestenfalls in der Erkenntnis, dass wir, selbst bei gemeinsamer Sprache, in Idiomen reden, die vorwiegend der Verschanzung und Selbstverteidigung dienen. Wer sich zum Übersetzen dieser einzelnen Idiome berufen fühlte, wird unverzüglich als Überläufer verschrien, und zwar, wenn möglich, von allen Seiten.

Unter diesen Umständen ist es kein Zufall, dass der letzte grosse deutsche Literaturstreit in der Schweiz ausgebrochen ist. Denn hier existiert noch am wahrnehmbarsten eine Bürgerschaft, der Dichtung einzugliedern wäre. So konnte sich Emil Staiger denn auch auf ein Bürgertum berufen, das er im Sinne eines Weltbürgertums, «der Menschengemeinschaft», verstanden wissen wollte: «Wer überhaupt die Gemeinschaft will, wer sich zu einer dauerhaften Ordnung des menschlichen Lebens bekennt, der wird sich auch zu den sittlichen Grundbegriffen bekennen müssen, die da heissen: Gerechtigkeit, Wahrheit und Mass.» Das geistige Bürgertum, das Bürgertum des Geistes, das er im Sinne hatte, wurde deutlich, als er die Namen der Schweizer Bürger Jeremias Gotthelf oder Gottfried Keller aussprach, «den C. F. Meyer den ‹Schutzgeist des Vaterlandes› genannt hat». Schutzgeist wovor? Auch hierüber lässt uns Staiger nicht im Zweifel. Vor einer «Littérature engagée», in der er «nur eine Entartung jenes Willens zur Gemeinschaft» sieht, «der Dichter vergangener Tage beseelte». Obgleich diese Literatur, wenn wir sie recht verstehen, darin und dazu engagiert ist, durch Kritik und schöpferische Leistung einer neuen Gemeinschaft vorzuarbeiten, bleibt sie entartet, wohl darum, weil sie sich der Einbürgerung in eine Welt, die Emil Staiger als verbindlich vor Augen schwebt, widersetzt.

In der Diskussion, die der Zürcher Literaturstreit ausserhalb der Schweiz entfesselte, klingt, zumindest für mich, die Stimme Rainer Gruenters nach. A propos von Staigers sittlichen Postulaten merkt Gruenter an: «Den künstlerischen Wahrheitsbegriff beherrscht heute mehr und mehr, kein Zweifel, die dreiste Verwechslung von Aufrichtigkeit und infernalischer Indiskretion. Das Scheue ist nichts als eine Form des Läppischen. Das Kluge und Behutsame – abgewirtschaftete Feigheit, moralische Impotenz. Und *fun and games* der Künste sind *fun and games* des Lebens geworden.

Dieser vitiose Zirkel wird angeheizt durch eine Literatur, die dem Leben, gleichgültig ob hämisch oder verzweifelt, *ihren* Spiegel vorhält, der nicht Furcht und Mitleid, sondern Kitzel und Achselzucken erzeugt, und heillos erlitten in einem Leben, das sich durch diese Literatur rechtfertigt.» Trotzdem bezeichnet Gruenter Staigers Position als unhaltbar. Aber er fährt fort: «Was seine Gegner geflissentlich verkennen oder verschweigen: auch solche Positionen verhindern nicht, etwas Richtiges zu sehen, das nicht geschwächt oder widerlegt wird, weil Staiger einen verlorenen Posten hält.»

Was besagt dies aber anderes, als dass der Kritiker in unseren Tagen endlich so einsam geworden ist, wie es die Künstler in den kanonischen Zeiten unserer Literatur gewesen sind? Dies, und nicht nur dies, rückt die zeitgenössische Kritik in die Nähe der Lyrik. Es kommt dabei ganz und gar nicht darauf an, ob der Kritiker, von der Gesellschaft her gesehen, rechts oder links steht; vielmehr heben sich die politischen Orientierungen vor seiner Einsamkeit von selbst auf. Kritik heute kann weder der Einbürgerung der Kunst dienen noch ihrer Sozialisierung.

Der zeitgenössische Kritiker braucht seinen Einzelstand, denn die Formen unserer Kultur sind ebenso flüssig geworden wie die Grenzen unserer Gesellschaft. Diese Grenzen laufen zudem durch einen jeden von uns; er weiss dies, wenn er wachsam und mit sich selbst ehrlich ist. Man muss nur an die Gestalt eines so grossen Kritikers wie Karl Kraus denken, um zu erkennen, wie da in *einem* Geist Traditionalismus und Rebellentum, Sicherung des Ererbten und Witterung für das Neue, Priesterliches und Prophetisches beieinander wohnten und miteinander stritten. Auch Karl Kraus hat gebilligt, geduldet und verworfen; sein «Theater der Dichtung» war ein moralisches Institut, auf dem mit gleicher Entschiedenheit ein- wie ausgebürgert wurde. Aber seine Leistung bestand nicht in dem Resultat, sondern in dem Prozess der kritischen Feldzüge, die er führte, und seine Lyrik nicht in den Versen, die er auch verfasste, sondern im hohen Schwunge der Sätze, in denen sein sprachliches und menschliches Gewissen erprobte, ob es stärker sei als es selbst. In den besten dieser Sätze bewahrte und zeigt sich seine Zeit.

Walter Benjamin hat einmal geschrieben: «Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heisst. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen, und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muss so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füsse schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat

und so stark ist, dass der Engel sie nicht mehr schliessen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.»

Die kritischen Schriften Walter Benjamins waren eine Fahne, die angab, woher dieser Sturm kam und wohin er wehte. In diesem Sinn waren sie vorbildlich für das Los, das dem Kritiker in unserer Zeit beschieden ist.

Für eine unbequeme Kritik

GERDA ZELTNER

In jüngster Zeit ist viel über Kritik gehandelt und gestritten worden. Es sei beispielsweise an den erbitterten Kampf um die «Nouvelle Critique» erinnert, der vor etwa drei Jahren in Frankreich seinen Höhepunkt erreichte. Diese neue Kritik erwuchs aus der Evidenz, dass eine traditionelle, vorwiegend akademische Literaturbetrachtung unhaltbar geworden war, dass sich in ihr eine immer grösse Diskrepanz zu den neuen anthropologischen Wissenschaften wie auch zu den Kunstwerken der Epoche verriet.

In anderen Ländern zeigten sich analoge Erscheinungen, und immer ergab sich dabei ein gleiches Bild: diese Kämpfe um die Kritik waren viel leidenschaftlicher als alle Feldzüge gegen eine neue Literatur, sei es der «Nouveau Roman» oder die Wiener Gruppe; und das ist tief symptomatisch. Ein Kunstwerk mag noch so verwegen sein, solange eine Kritik sich findet, welche die von der Gesellschaft zugewiesene sakrosankte Rolle zu spielen gewillt ist, bleibt der Status quo gewahrt. Denn diese Rolle besteht vorwiegend darin, das Unerhörte, Originelle ins Banale zurückzuholen, das Befremdende ins Vertraute zu übersetzen. Entschärft durch ein fixfertiges kritisches Instrument mit altbewährten Kategorien, bewegt sich das Neue domestiziert in der alten «Cité des Lettres», und nichts Fundamentales wird sich ereignen oder gar verändern.

Verweigert aber die Kritik diese Dienstleistung, wird es Zeit, aufzuhören und sie zur Ordnung zu rufen. Roland Barthes hat darauf hingewiesen, in was für einem aggressiv affektiven Vokabular gegen die «Nouvelle Cri-

tique» vorgegangen wurde. «On a rêvé de blesser, de crever, de battre, d'assassiner le nouveau critique, de le traîner en correctionnelle...» – und damit diesen Charakter der Notwehr belegt.

Vergleicht man damit die Situation in Deutschland, wird man feststellen, dass die Aggression das Lager gewechselt hat. Nun sind es die «Neuen», die zum Schwert greifen, und es geht nicht mehr nur gegen eine akademische, sondern gegen die – wie es heisst – bürgerliche, spezialisierte Kritik, die aus der vom Kapitalismus erfundenen Arbeitsteilung ihre Macht bezieht.

Sehr aufschlussreich ist diesbezüglich das Kursbuch 15 (November 1968); Yaak Karsunke, Karl Markus Michel, Hans Magnus Enzensberger äussern sich zum Thema, und alle schlagen so energisch in die gleiche Kerbe, dass eine redaktionelle Notiz nötig wurde, die Aufsätze seien voneinander unabhängig entstanden. Am höchsten steigt das Thermometer mit dem «Autodafé» überschriebenen Kursbogen Walter Boehlichs.

«Die Kritik ist tot. / Welche? / Die bürgerliche, die herrschende», / so fängt das an und geht im gleichen Stil weiter; mündet allmählich in rhetorische Fragesätze ein:

«Dürfte in der bürgerlichen Welt Kritik aufhören, mit einem nutzlosen und hilflosen, längst dem Gelächter preisgegebenen Vokabular das Sterbende, das Tote für lebendig auszugeben . . . ? / Können wir keine Kritik haben, die Literatur nicht länger als das begreift, was sie angeblich ist, sondern als das, wozu sie dient . . . ?»

Was nun zwar Boehlichs eigenes Vokabular anbelangt, ist es eher dürtig: «antibürgerlich / gesellschaftliche Funktion / Scheinautorität / liberaler Flitter / etc.», das gehört zum längst etablierten Jargon der sogenannten progressiven Literatur: Schablonen, etwas jüngeren Datums als die «bürgerlichen». Ebenso bürgerlich aber wie diese, falls sich das Bürgerliche durch das Schablonenhafte definiert, durch das Wortklischee, mit dem es sich ein konkretes, jeweils neu fragendes Denken erspart.

Immerhin scheint schweres Geschütz gegenüber diesem Kursbogen fehl am Platz. Vieles sieht so aus, als hätte der kluge Walter Boehlich sich einen Scherz geleistet und nicht zuletzt die von den Studenten in Mode gebrachte Manifestsprache einmal auszuprobieren versucht. Und warum nicht? Der Kursbogen ist etwas Spezielles; als eine Art Flugblatt ist er, obwohl honoriert, fast den marktunabhängigen Graffiti in den Hörsälen von Paris oder Berlin verschwistert. Ein Flugblatt zeigt das Klima des Tages an und verflattert mit dem Tag.

*

Wird aber in diesem Ton für die Dauer produziert, ist die Sache bedenklicher; und von dieser Bedenklichkeit kann man den von Peter Hamm

herausgegebenen Band «Kritik / von wem / für wen / wie» nicht überall freisprechen¹. Der Literaturkritiker Hamm hat sich Gedanken gemacht über die Misere der heutigen Kritik, sich Fragen gestellt, deren Antworten er sich bei einer Reihe von Kritikern erbat, um sie in einem Band zu vereinen. Die ursprüngliche Absicht war, «Selbstdarstellungen von etablierten Kritikern zu erbitten und sie mit Selbstdarstellungen von möglichst unbekannten, vom Markt noch nicht verschlissenen Kritikern zu konfrontieren», und der Hintergedanke, der Anachronismus der etablierten Kritik müsste sich dabei von selber denunzieren. Die Grosskritiker jedoch haben den Braten gerochen, sind nicht marschiert, und so musste umdisponiert werden.

Vor allem ist Hamm selber eingesprungen, nahm seinen Zettelkasten hervor und bestückte damit etwas, das man bestenfalls ein Feuilleton nennen kann, «Der Grosskritiker». Zunächst wird eine Art Katalog des Grosskritikervokabulars aufgestellt. Sie heissen Blöcker, Holthusen, Reich-Ranicki, Sieburg, Hans Mayer . . . ; aber Namen sind nicht so wichtig wie die spezifische Mentalität, die sich in den gesammelten und natürlich extrem polemisch interpretierten Rezensionsstellen spiegelt.

Nun ist gewiss die Idee dieses Dictionnaires ausgezeichnet, und was Hamm an Belegen zusammenträgt, müsste viele Leser überzeugen, dass es höchste Zeit ist, mit einer gewissen immer noch den deutschen Idealismus aufwärmenden Kritik aufzuräumen und Schluss zu machen mit den Gesten des Segenspendens und Zelebrierens. Sei nun die Rede von der «gesegneten Spontaneität der Motivbildungen», vom «Sinnertrag eines ursprünglichen Menschseins», heisse es: «Das ist die Naivität des Anfangs, das ist die Sprache der Urvokabeln, der Ur-Symbole, das ist irrational . . . », es tönt alles gleichermassen abstossend. Würde nun dieser süddeutsche Starliterat nicht mit analoger Überheblichkeit damit umgehen, würde der Leser nicht so oft etwas Schnellfertiges spüren, das ihn die Genauigkeit der Zitate ein wenig bezweifeln lässt, so wäre damit wahrhaftig etwas anzufangen. So aber ist die Gelegenheit leider verpatzt.

Neben den Sündenböcken erscheinen die Zitate von Hamms Gewährsmännern; namentlich Brecht, Benjamin, Barthes liefern ihm den Katechismus, woraus immerhin zu entnehmen ist, dass seine Thesen so unerhört neu nicht sind. Von ihnen nimmt der Autor ebenso unkritisch wie zuvor totalkritisch Zitate auf und merkt – um nur ein Beispiel zu nennen – dabei gar nicht, dass er Brecht für die «sich selbständig entwickelnde Kunst» plädieren lässt – wo ihm selber doch gerade die Vorstellung von autonomer Kunst der radikalsten Austreibung bedarf.

Indem Hamm der Kritik den Krieg erklärte, hat er offenbar auch die Selbstkritik abgeschafft. Wie anders sollte man sich einen Satz erklären wie diesen: «Doch auch diese Kritik basiert noch auf einer Vorstellung von autonomer Kunst, auf einer Vorstellung von Wertvermittlung, die unhalt-

bar geworden ist, seit der Stand der Produktionsmittel fortgeschrittener als jede Ästhetik ist und jede ästhetische Hervorbringung zu einem Akt törichter Privatheit verurteilt.»

Das kommt an Einfalt etwa der Behauptung gleich, seit es Autos zur Fortbewegung gebe, sei jeder, der noch zu Fuss gehe, ein Trottel. In der Tat treibt Hamm geradezu einen Fetischismus mit der Technik; vom Fernschreiber bis zum Motorboot ist alles auf Grund seiner Verwendbarkeit der Ware «Literatur» vorzuziehen.

Damit sind wir bei einem oberen Thema des Buches. Es soll der Warencharakter, die Marktabhängigkeit der Literatur und der Kultur überhaupt aufgedeckt und dieser damit jedes Privileg abgesprochen werden. Vor allem die jüngeren Jahrgänge unter den siebzehn Autoren stimmen in dieser Tendenz überein: Konrad Boehmer, Hans G. Helms, Peter Klaus Iden, Yaak Karsunke und andere. Schon diese Namen zeigen, dass es sich dabei keineswegs um «unetablierte» Kritiker handelt. Von ihnen existiert schon ein öffentliches Image, wenn auch nicht immer ein so originelles wie von dem Happening-Künstler Bazon Brock. Sein Aufsatz «Zum Verbrecher geboren – zum Richter bestellt» nimmt die Vorstellung der Kritik als Vermittlung unter Beschuss, welche nur auf Grund der Gewaltentrennung habe entstehen können und selber zu einer formalen Gewalt herangewachsen sei. Schade, dass dieser Dozent für nichtnormative Ästhetik seine Gedanken in einer so hermetischen Nomenklatur vorträgt, dass sie ihrerseits einer Vermittlung bedürfte. Das macht überhaupt jene, die «ganz vorn liegen» – sich also unter anderem auch gegen jedes elitäre Prinzip aussprechen – verdächtig: Sie nehmen sich die Mühe nicht, ihr dialektisches Expertenvokabular wieder ins Allgemeine zu übersetzen. So wenden sie sich an Eingeweihte, schliessen den gewöhnlichen Bildungsbürger aus und erlangen damit wieder den Nimbus von Kompetenz, Privileg plus Autorität; man fragt sich, wie weit der Weg von hier zu einer neuen Rasse des Grosskritikers sei.

Auch die Progressiven sind natürlich nicht einer Meinung. So tritt Heinz Josef Herbort nun gerade wieder für die Vermittlung ein. «Nicht die unmassgebliche Meinung eines noch so kompetenten einzelnen also, sondern das Rüstzeug zu einer je eigenen Urteilsfindung soll vermittelt werden. Adressat einer solchen Vermittlung ist ... jeder mündige Leser, der sich selber eine Meinung bilden möchte.» Das tönt bestechend, und man ist gespannt zu hören, wie er das anstellt. Nun, Herbort erzählt beispielsweise, wie er nach einem Gastkonzert des Cleveland-Orchesters ausführlich die Bedingungen beschreibt, unter welchen George Szell mit seinem Orchester arbeitet, will sagen, gewerkschaftspolitische, finanzielle Voraussetzungen, Besetzungsfragen, Programmgestaltung und so fort. So wird «Musikberichterstattung zum Teil eines Reports über kultur-politische Zusammenhänge,

die Denkprozesse des Lesers werden auf Bereiche gelenkt, die jenseits der reinen Ästhetik liegen, etwas mehr als nur schöngeistiges Bla-Bla-Bla gestatten . . . ».

Gewiss, wer wäre nicht gegen dieses Bla-Bla-Bla. Müsste aber jemand einen Report über soziologische, politische, gewerkschaftliche Zusammenhänge bei Käseherstellung und -vertrieb schreiben, wären darin wahrscheinlich auch Meldungen zu finden über die Qualität besagten Käses. Einzig in dem Terrorbereich, in den gewisse Kritiker die Kultur hineinmanipulieren, ist Qualität – im Fall Herborts die Sauberkeit der Instrumentierung, die Art der Interpretation, der Treuegrad der Wiedergabe etc. – tabuisiert.

Auch wenn solches das Klima von Hamms Anthologie charakterisiert, wäre es falsch, anzunehmen, es stünden hier nur Terroristen beisammen. Vor allem wurden glücklicherweise auch Schriftsteller wie Martin Walser und Reinhard Baumgart aufgeboten, und hier geht sogleich ein freierer Atem. Das Erfrischendste ist Walsers «Tagtraum, dass der Kritiker ein Schriftsteller sei». Er redet einer rückhaltlos subjektiven Kritik das Wort, die alle Scheinobjektivität fallen lässt und damit die kulturpäpstlichen Attitüden von selber ausschliesst. Dass er sich bei Grossinquisitor Hamm eine schlechte Note holt, weil er sich noch einer Restvorstellung von «autonomer Kunst» schuldig macht, lässt seinen Tagtraum um so sympathischer erscheinen.

*

Wie immer man auch das Buch bewerten mag, es bleibt fundamental wichtig als Zeiterscheinung. Es zwingt uns zur Frage, was heute in dieser Hinsicht eigentlich geschehen sei.

Jeder Kritiker, der sich um eine lebendige, sachgerechte Betrachtung müht, hat längst eingesehen, dass eine gewisse Kritik – und gar nicht nur die akademische – ausgespielt hat. Es gibt keine Zehn Gebote der Ästhetik mehr; angesichts der neuen Literatur sind die vom Humanismus ererbten Kriterien ohnmächtig geworden. Begriffe wie Mythos, Schicksal, ursprüngliches Menschsein, Essenz, gleichbleibende Grundwirklichkeit, das hat alles nicht nur ausgedient, *es verstellt auch die Wirklichkeit*. Denn diese Wörter tendieren alle dahin, das Kunstwerk in sich selbst einzukreisen, es in einem elitären, autonomen Bezirk abzuschirmen. «Dichtung ist nicht erklärbar, sie ist nur erfahrbar», lautet das diesbezügliche Axiom (Blöcker). Damit schliesst man nicht nur die Tür gegen Hinz und Kunz, man sorgt auch dafür, dass in die «Cité des Lettres», ins «Musée imaginaire», oder wie immer die Reservate heissen, die Geschichte nicht eintrete.

Denn, lässt man sie herein, dann ist es vorbei mit den Grundwirklichkeiten und Mythen, worin für immer und unwandelbar das Schicksal des

Menschseins eingezeichnet wäre; vorbei mit den Esszenen und ihren objektiven Gesetzen. Und an ihrer Stelle stünde der Mensch mit seiner wesentlich wandelbaren Existenz, mit seinen konkreten, datierten Bezügen zur Welt und den anderen Menschen, aber auch mit seiner Möglichkeit, sich zu verändern, indem er diese Bezüge ändert.

Jedoch ganz ohne Anhaltspunkte ist Kritik nicht möglich. Selbst wenn sie sich nur darauf beschränken wollte, zu beschreiben, was bei einem Schriftsteller vorgeht, muss sie dies von einem Standpunkt her tun, das heisst, der Kritiker ist wiederum gezwungen, sich brauchbare Positionen zu erarbeiten, ein paar Fixpunkte wenigstens vorläufig und hypothetisch anzunehmen, um überhaupt reden zu können.

Und hier sieht nun alles so aus, als wäre ein grosser Teil der jungen deutschen Kritik abgewandert. So wie die Soziologen die treibenden Kräfte bei den Studentenunruhen sind, lässt sich auch die Kritik von der Soziologie anführen, entlehnt hier ihre Kriterien wie auch ihren Jargon. Eine wilde Aufklärungskampagne setzt ein, um all jene Elemente, die sich der Verdeckung der faktischen sozialen Befunde schuldig machen, zu denunzieren.

Und diese Aufklärung ist dringend. Kunst für den Feierabend, erbaulich, zum Ausgleich eines möglicherweise nicht sehr loblichen Tagewerks und damit zur Hebung der seelischen Durchschnittsnote; geglückte ästhetische Harmonien als Tröstung und Ablenkung von aller Zerrissenheit, die wir in der Realität erleiden, zulassen, verursachen; Kunst als künstliches Paradies, um die Hölle der heutigen Verhältnisse – Ordnungen genannt – zu kaschieren und das Aufbrechen subversiver Kräfte nach Möglichkeit auf später zu verschieben: all das wird mit jedem Tag gefährlicher.

Und gefährlich ist der dazugehörige Kritiker, der Hüter des spätkapitalistischen Status quo, der um seiner eigenen Machtposition willen die Möglichkeiten zu realer Veränderung in einen Bezirk verbannt, der utopisch bleiben muss, sollen Kunst und Kritik nicht eines Tages eine neue Bedeutung annehmen, eine Bedeutung, die ihn überflüssig macht.

Es ist in der Tat höchste Zeit, dass eine neue, überaus unbequeme Kritikergeneration diesen Zustand mit Nachdruck demaskiert. Der Irrtum liegt nur darin, dass vor lauter Demaskieren die Kunst vergessen bleibt, dass mit ihr überhaupt nur noch Soziologie getrieben wird. Einzig relevant ist nun die soziale Funktion, das gesellschaftliche Wozu und Woher; der Kritiker hat – laut Boehlich – in erster Linie zu fragen, wozu die Literatur dient. Leider. Denn solche kurzschlüssige Argumentationen liefern der Opposition – auch darin den Studentenunruhen verwandt – sehr billige Vorwände und geben den reaktionären Kräften einen gefährlichen Auftrieb. Ganz gegen seinen Willen mag hier mancher Kunstabrechter in eine reaktionäre Haltung gedrängt werden, nur weil diese ihm schliesslich als das kleinere Übel erscheint.

Ein Beispiel. «L'art pour l'art» ist eine völlig unsinnige – um nicht zu sagen unmoralische – Forderung. Will man aber Kunst nur noch begreifen «als das, wozu sie dient» auf der Ebene von Motorboot und Fernschreiber, dann hat man sie in ein Zweckdenken hinein manipuliert, von dem uns zu befreien ja auch eine ihrer Funktionen wäre: die Forderung nach unmittelbar wirksamer Praxis ist ebenso unsinnig. Wäre ich aber gezwungen, zwischen einer Kunst, die wie ein moderner Wohnblock einwandfrei funktionell ist, und der Devise «L'art pour l'art» zu wählen, würde ich mich für diese entscheiden – sogar für Robbe-Grillets «Blaue Villa» –, weil sie dem für alle Kunst unerlässlichen Spielcharakter noch eine Chance einräumt.

*

Eines ist so falsch wie das andere, die voreilige Verengung der Kunst in den Horizont eines zudem undialektischen Utilitarismus, wie auch jener Versuch der vorwiegend akademischen Kritik, sie in das Reich der ewigen Werte, der zeitlosen Geltung einzubürgern und sie damit auf Absolutheit hin zu entschärfen. Gerade die wirklich neue Literatur wehrt sich mit Vehemenz gegen diese Ein- oder Ausbürgerung, indem sie sich der Provokation des Augenblicks rückhaltlos aussetzt. Unablässig unterwegs, um das Erreichte und damit fraglos Gewordene zu zerstören und ihre Positionen wieder zu verlassen, führt sie die Kritik von selber in immer neue Verlegenheit; denn damit widerruft sie ständig die Übereinkünfte, die gestern noch zu ihrem Verständnis getroffen worden waren.

Der Nouveau Roman und seine Theoretiker lieferten wahrscheinlich den letzten annähernd objektiven Massstab. An Tolstoi oder Balzac liess sich das Modell des «alten Romans» herausarbeiten und daran das jeweilige neue Produkt messen: je mehr dieses abwich, um so mehr war es neu und, in dieser Blickrichtung, bedeutend. Seither wurde auch dies belanglos. Wer möchte beispielsweise Beckers «Ränder» am Grad der Abweichungen messen? und Abweichungen von was? Mehr und mehr wird der Objektivität jeder Boden entzogen.

Martin Walser, der in Hamms Buch davon träumt, dass der Kritiker ein Schriftsteller sei, entspricht der heutigen Situation, wenn er behauptet: «Der ... Kritiker dürfte, glaube ich, seine Prosa schreiben als einer, der nur für sich schreibt, der nur bemüht ist, mit seiner ganzen bewussten und unbewussten Geschichte auf den literarischen Gegenstand zu antworten. Und je radikaler er das versuchte, um so mehr Verbindlichkeit bewirkte er.»

Zugleich aber muss ein Kritiker wissen, dass dies lediglich der Ausgangsort ist; denn liesse er es dabei bewenden, würde er wieder in die Nähe der Grosskritikerphrase geführt, die sagt, dass Kunst nur erfahrbar und nicht erklärbar sei. Walsers Satz würde zur Ausflucht. Wer nur für sich

selber schreibt, sich ganz seiner Sprache überlässt, ist kein Kritiker mehr, weil, wer als Kritiker schreibt, erklären und damit einige allgemeine Richtpunkte im Blick behalten muss. Mit anderen Worten: es ist unerlässlich, dass ich meine zunächst unmittelbare emotionale Begegnung mit einem Text übersetze; dass aus meinem subjektiven Erlebnis heraus als sekundärer Prozess wiederum eine Objektivierung stattfinde: eine interpretierende, möglichst allgemein verständliche Beschreibung, welche mein Emotionales in ein Rationales hinüberführt. Ich muss Einblick geben in die Faktoren, die mein Urteil mit- oder sogar vorbestimmt haben, Einblick in meine «eigene Geschichte», die sich ja nicht trennen lässt von der Geschichte meiner Zeit, von dem, woran meine Epoche leidet, worauf sie hofft, von dem, was in ihrer Sprache sich als Bewusstsein niederschlägt.

In ihrem fortgeschrittenen Zustand erschafft sich die neue Literatur selber ihren Kritiker. Statt Urvokabeln zu dichten, konfrontiert sie ihn mit zahllosen Varianten der Sprachzerstörung; statt überzeitliche Werte, bietet sie ihm den stammelnden Versuch der Annäherung an unsere zeitbedingte, veränderte Realität. Und indem sie sich weigert, die Entfremdungsmechanismen, die alle heutigen Gesellschaften vergiften, mit Harmonie zu kaschieren, gilt ihr höchstes Misstrauen den geglückten ästhetischen Ordnungen.

Dies ist für den Kritiker eine folgenschwere Aufkündigung. Sie sagt ihm, dass es nicht mehr zureicht, einen Text danach zu beurteilen, ob dessen «innere Absicht» in der Form eingelöst sei. Auch wenn die Untrennbarkeit von «Form» und «Inhalt» die Voraussetzung für jede Kunst ist, dient sie doch nur noch zur Vorsortierung, ist beiläufige Selbstverständlichkeit neben jener «inneren Absicht», das heißt einer in weitem Sinn verstandenen politischen Relevanz; ja sogar neben der Eigenschaft eines Werkes als Zeit-Symptom.

Anders gesagt: indem die neue Literatur selber aus allen Vorstellungen von Autonomie ausbrach, verlegen sich die Richtpunkte, die der Kritiker, wie wir sagten, im Blick behalten muss, ausserhalb des literarischen Bezirks. Sie werden von nun an den mannigfaltigen Spannungen zwischen sozialer Wirklichkeit und literarischem Ausdruck gelten. Die soziale Wirklichkeit, die unsere, ist dunkel. Ihr extremer Zustand ist das tägliche Anwachsen von Verbrechen, Wahnsinn, Aggression, Völkermord und Selbstmord; und der unter Wohlfahrtseinrichtungen getarnte Untergrund, aus dem dies hervorbricht, gehört zu unserer Mitverantwortung.

In diesem Untergrund jedoch hat auch die heutige Kunst ihren Ursprung; auch ihre Existenz, ihr So-Sein zeugt von dem verwahrlosten, beschädigten Zustand der Welt. So veranlasst sie den Kritiker, die Art und Weise dieses Bezeugens zu definieren, die historischen Mechanismen zu ermitteln, die, dem Autor teilweise unbewusst, die Impulse gaben.

Viele heutige Texte erschöpfen sich in diesem Symptomcharakter; und

die schwierige Entscheidung, die der Kritiker des weiteren zu treffen hat, ist, diesen gegenüber die Relevanz eines Autors hervorzuheben, dem es gelingt, die ihn bedrängende Wirklichkeit in Sprache zu übersetzen, statt sich ihr blos zu überlassen. Wo und wie hat dieser ein Stück von dem, was seinen Aufruhr verursacht, in Wörtern bewältigt? in welcher Weise hat er einen – vielleicht nur schmalen – Sektor unserer Welt durch Sprache geistig erfahrbar gemacht? erfahrbar und damit auch möglicherweise veränderbar? Das ein paar Beispiele von dem, was die neue Literatur ihren Kritiker fragen lehrt.

Sie provoziert ihn, nach dem Bezug des Werks zur inneren und äusseren Zeit-Wirklichkeit zu suchen, die Intensität zu wägen, mit der das heute Fällige getroffen wird.

Das sind nur Stichworte; sie möchten die Richtung andeuten, in die eine heutige Kritik gehen kann, indem sie sich von der neuen Literatur selber führen lässt. Sie muss die abstrakte Vorstellung von der Autonomie der Kunst endgültig begraben; sie wird von der Welt reden müssen, in der wir leben, von der Notwendigkeit, die falschen Bedingungen, die korrupten Grundlagen unserer Gesellschaft zu zerstören, und wird damit so unbequem sein, wie die Neue Literatur selbst.

Indem sie aber nach Gestaltung, das heisst nach geistiger Bewältigung fragt, wird sie den künstlerischen Gegenstand auch nie mit Fernschreiber und Motorboot verwechseln. Kritik wird nur fortbestehen können, wenn sie die Kunst in ihrer dialektischen Polarität zwischen dem «Nur für sich» (des Grosskritikers) und dem «Nur für den Markt» (der Progressiven) versteht. Diese Polarität jedoch darf der Kritiker nie summarisch hinnehmen, er muss sie an jedem Werk neu und konkret ermitteln – was immer nur aus dem persönlichen Erlebnis und der subjektiven Konfrontation mit diesem Werk möglich wird.

¹Kritik, von wem, für wen, wie? Eine Selbstdarstellung der Kritik, herausgegeben von Peter Hamm, Hanser-Verlag, München 1968.

Die lebendige Wirklichkeit der Literatur beweisen

ELSBETH PULVER

Macht und Ohnmacht der Kritik

Das Wort «Kritik» spielt im Vokabular dieses Jahrzehnts fast eine Starrolle. Nichts scheint den Reformern wie den Revolutionären unserer gesellschaftlichen Ordnung erstrebenswerter als ein kritisches Bewusstsein: man redet von der «kritischen Universität», fordert von der Schule, dass sie die Fähigkeit der Schüler zur kritischen Stellungnahme fördere, erwartet vom Staatsbürger, dass er sich dem Staat und seinen Institutionen gegenüber kritisch verhalte.

Wie nie zuvor, so sollte man meinen, müsste also gerade heute auch die Literaturkritik Ansehen geniessen, da sich in ihr die geforderte kritische Haltung gewissermassen zu einer beruflichen Tätigkeit verfestigt.

Und tatsächlich: nie zuvor dürften so viele Kritiker so grosse Namen gehabt, ihre Bücher so grosse Auflageziffern erreicht haben, wenigstens nicht im deutschen Sprachgebiet, wo man in literarischen Dingen sonst mehr auf die Seite des Gemüthaften neigt.

Dass die Kritiker, die grossen vor allem, es sind, die den Markt bestimmen, über den Absatz eines Buches entscheiden, das wird oft behauptet, aber selten bewiesen. Unwiderlegbar freilich scheint, dass der künstlerische Ruf eines Autors, seine Ranghöhe in der literarischen Welt, weitgehend vom Urteil der bedeutendsten Zeitungen und der grössten Kritiker abhängig ist.

Bei keinem Dichtertreffen dürfen denn auch die Kritiker fehlen, und in einer Zeit, in der das private Gespräch sich mehr und mehr in den Bereich des Öffentlichen flüchtet, der Dialog sich in die Panel-discussion pververtiert, setzt sich gern und häufig auch der Dichter mit dem Kritiker zusammen zur Schau und bespricht mit ihm in schöner Offenheit sein Werk – als ob beide es aus der gleichen Richtung sähen!

Ein Höhepunkt der Kritik also? Doch nicht ganz. Die Geltung der Kritik ist zum mindesten nicht unumstritten. Die gleichen Leute, die ein kritisches Bewusstsein fordern, greifen – paradoixerweise – umgekehrt, fast im selben Atemzug, die literarische Kritik an, lehnen sie ab, mit einer Ausschliesslichkeit, wie wir sie sonst nur bei ganz jungen Leuten kennen: im Namen des gesellschaftlichen Fortschritts, im Namen auch der Wirk-

lichkeit – gegen die Eigengesetzlichkeit der Kunst und der ästhetischen Werte¹. Wenn, wie dies im Falle der Literaturkritik geschieht, kritische Haltung und Begabung gewissermassen institutionalisiert werden, wenn sie, ausgestattet mit Ansehen und Macht, berufliche Wirklichkeit und sozialen Rang gewinnen, dann werden sie offensichtlich ihrerseits Gegenstand einer kritischen Leidenschaft, die sich als nicht fixierbar sehen will.

Kritisieren und Lesen

Neu ist freilich die «Kritik der Kritik» keinesfalls. Neu daran ist höchstens, dass sie im Augenblick Teil der politischen Auseinandersetzung geworden ist und dass im Namen der Freiheit des Geistes eben diese Freiheit zugunsten einer gesellschaftlichen oder antigesellschaftlichen Gebundenheit geleugnet oder übersehen wird, wenn sie sich im schöpferischen Werk zeigt.

Zwei Jahrzehnte schon ist es her, seit Virginia Woolf – auf ihre Art nicht minder radikal als die heutigen Radikalen – der Kritik den Untergang wünschte und prophezeite². Der Kritiker in seiner heutigen Form (sie unterscheidet nach englischer Terminologie *review* und *criticism*, was im Deutschen eher Kritik und Wissenschaft wäre) werde untergehen, müsse ersetzt werden durch das, was sie ironisch den «Ausweider» nennt: das ist ein Mann, der im Auftrag einer Zeitung laufend Inhaltsangaben der zu besprechenden Bücher macht, sie durch Zitate ergänzt und schliesslich als Zeichen seiner Anerkennung oder seines Missfallens kleine Sterne oder Dolche darunter setzt. Auf diese Weise könnten Leser und Leihbibliotheken den gewünschten Hinweis erhalten, welche Bücher sich anzuschaffen lohnen. Besonders befähigte Literaturkenner aber sollen eine arztähnliche Praxis eröffnen, wo sich die Autoren, die ein kritisches Urteil über ihr Werk brauchen (und welcher Autor, so sagt Virginia Woolf, braucht das nicht), in privaten Konsultationen über ihr Werk besprechen können.

Vor zwanzig Jahren mögen diese Vorschläge als Spielereien einer überreichen dichterischen Phantasie gewirkt haben – heute haben sie eine unerwartete Aktualität gewonnen. Das Bild, das Reinhard Baumgart, aus anderer, viel stärker soziologisch orientierter Sicht, vom zukünftigen Kritiker entworfen hat, gleicht fast zum Verwechseln dem «Ausweider» Virginia Woolfs: der Kritiker ist nichts anderes mehr als das literarische Pendant zum «Disc jockey»³.

Nur dass freilich der Angriff auf die Kritik und der Plan einer Neuorientierung der Kritik bei Virginia Woolf nicht aus dem Wunsch nach gesellschaftlicher Umwälzung kommen, sondern aus der Sensibilität der Dichterin, von der wir wissen, dass sie mit angespannter Neugier Urteile über ihre Bücher erwartete, sie mit peinlicher Genauigkeit im Tagebuch registrierte und durch eine unbefriedigende Rezension tief beunruhigt wurde.

Der Aufsatz, dem ihr Projekt zu einer Neugestaltung der Kritik entnommen ist, enthält eine lange Liste von Klagen und Anklagen englischer Dichter gegen ihre Kritiker – die von Virginia Woolf mit spürbarer persönlicher Beteiligung präsentiert wird. Die Liste dürfte in der deutschen Literatur noch um einiges länger sein (und kürzer wohl nur in den romanischen Literaturen). Das Missbehagen der Autoren, der Zwiespalt zwischen denen, die Literatur schaffen, und denen, die sich dazu äussern (und sich dazu ihrerseits der Sprache bedienen und ein Stück Literatur produzieren), ist ein altes und, könnte man meinen, erschöpftes Thema.

Wie eigenartig aber, wenn man nun neben die eben zitierte Kampfansage Virginia Woolfs ihren Aufsatz «How to Read a Book» stellt: ein Lob des Lesens und eine begeisternde Anleitung zum individuellen und auch zum kritischen Lesen!

Ist es Zufall oder verlegerische Absicht, dass diese beiden (nach ihrem Entstehungsdatum weit auseinanderliegenden) Aufsätze in der deutschen Auswahl der Essays von Virginia Woolf nebeneinanderstehen? Auf jeden Fall bilden sie einen sprechenden Kontrapunkt, der uns auf mehr als nur eine individuelle Besonderheit der Autorin aufmerksam macht. Sie ist ja keineswegs die einzige, die im Kritiker den Feind des Autors fürchtet, im Leser aber, auch im kritischen Leser, seinen Freund sucht.

Dass der Autor für den Leser schreibe, diese Illusion zwar dürften uns die letzten hundert Jahre gründlich zerstört haben. Aber sogar wenn er gegen ihn schreibt, so, als gäbe es ihn nicht, kann er nicht ohne ihn auskommen, und noch wenn er, wie heute möglich, sein Publikum beschimpft, ist dies eine gewaltsame und raffinierte Art der Werbung.

So wird heute, in diesem Jahrzehnt des kritischen Ansturms gegen die Kritik, zwar die Kritik totgesagt, nicht aber das Lesen. Es scheint noch einer weiteren Radikalisierung der progressiven Richtung zu bedürfen, auch die Tätigkeit des Lesens als «reaktionär und inhuman» darzustellen.

Den Vorrang des Lesens gegenüber der Kritik im engeren Sinn scheinen auch die Kritiker selbst – und andere, die sich beruflich mit Literatur befassen – nicht bestreiten zu wollen. Gerne akzentuieren sie die Rolle des Lesens in ihrer Beschäftigung mit Literatur. «Tagebuch eines Lesers» nennt Werner Weber seinen letzten Essayband, «Nur für Leser» heisst ein Buch von Friedrich Sieburg, von Ezra Pound gibt es ein «ABC des Lesens», Martin Walser redet von «Leseerfahrungen», und ein Sammelband von Aufsätzen Peter Suhrkamps trägt den unabänderlich richtigen Titel «Der Leser».

Äusserungen zur Literatur wären demzufolge aufzufassen als wortgewordene, sachlich fixierte Leseerfahrungen – und sind auf diese Weise einerseits dem Lesen selbst aufs engste verbunden, andererseits gleichzeitig aufs entschiedenste von ihm getrennt. Der Leser ist ja, von Ausnahmen

abgesehen, ein stummer Teilnehmer, sein Urteil bleibt eingeschlossen in seine Gedanken oder teilt sich einem engen Kreis privater Freunde mit. Dieses Stummbleiben mag ihn gelegentlich belasten, ist aber auch ein Vorteil – und die Vorliebe des Autors für ihn mag, so paradox das tönt, darin ihren Grund haben. Denn die sprachliche Fixierung eines Eindrucks oder Urteils ist ja nicht einfach eine beliebig ablösbare Zutat, sondern gehört zum Wesen selbst. Auch der Kritiker, der sich bemüht «ein reiner unbestechlicher Spiegel zu sein» (ein Ausdruck Hofmannsthals), entwirft, indem er Sprache braucht, ein Bildnis: das dem, der sich abgebildet sieht, leicht als eine Fratze seiner selbst vorkommen mag. Wir wissen, wie empfindlich Menschen reagieren, wenn sie sich selbst erkennbar in einem dichterischen Werk porträtiert finden. Selbst ein Gerhart Hauptmann, der doch die Problematik des dichterischen Schaffens aus eigener Erfahrung kannte, zeigte keinerlei Begeisterung, als er sich selbst als «merkwürdigste Figur eines merkwürdigen Buches» in der «Riesenpuppe» des Mythee Peepkorn wiederfand! Was für eine Tollkühnheit also begeht, genau besehen, der Kritiker Woche für Woche, wenn er geistige Porträts entwirft und veröffentlicht: einfühlende vielleicht, lobende, ablehnende, spottende: immer ein Bildnis (vor dem uns Max Frisch gewarnt hat), das sich mit dem Gegenstand nie deckt und doch mit ihm den Namen teilt. Warum sollte es uns erstaunen, wenn der Autor den stummen oder nur durch behelfsmässige Briefe sich ausdrückenden Leser vorzieht, wenn das Bild seiner selbst ihm nur als Zerrbild vorkommt und das Gespräch zwischen Autor und Kritiker doch immer wieder dem Gastmahl des Fuchses mit dem Storch gleichen muss?

«Nicht immer so rasch . . . »

Vielleicht verfestigt, versteift und verzerrt sich das in der Kritik entworfene Bild des Autors um so mehr, je rascher das Urteil gefällt werden muss. In diesem Punkt ist ja die Kritik heute gewissermassen marktabhängig geworden. Wir reden auch bereits ganz selbstverständlich von Büchermarkt und Bücherproduktion – das Buch ist eine Ware geworden, ist *auch* eine Ware geworden, mit Stosszeiten des Absatzes. Die Rezensionen, besonders die wichtigsten und einflussreichsten, folgen schnell, sie müssen es, falls sie Einfluss auf den Leser gewinnen wollen, bevor andere das Bild fixieren.

«Nicht immer so rasch, so eifrig und voreilig», so lautet der Vorwurf Heinrich Bölls gegen die Kritik – gewiss ein ernstzunehmender Vorwurf. Das Tempo des modernen Literaturbetriebes hat schon vor einem halben Jahrhundert einen so intensiven, geduldigen und umfassenden Leser wie Hofmannsthal irritiert. «Wozu denn auch von einem Phänomen zum andern

jagen?» schreibt er einmal. «Ich bin noch nicht so weit, dass ich mir Stefan George, Borchardt, manches andere, das mir nahe ist, genug zu eigen gemacht hätte. So viel Materie soll der Stein der Weisen in sich aufnehmen, als er zu sublimieren (in Geist aufzulösen) die Kraft hat, heisst es in einem alten alchemistischen Praecept, und das ist zu beherzigen.» Das tönt wie von weither, hat aber noch heute seine Gültigkeit. Rasches Aufnehmen, rasches Urteilen, Offenheit für immer Neues – eine Haltung, wie sie unabdingbar zu dem gehört, der den Anforderungen des heutigen Literaturbetriebes genügen will – erscheinen plötzlich, gemessen an der Geduld immer neuen Begegnens, immer tieferen Eindringens, wie sie sich bei Hofmannsthal abzeichnet, weit weniger bewundernswert.

Denn tatsächlich ist zwar das Buch eine Ware und seine Herstellung wenigstens teilweise eine Frage maschineller Produktion geworden – Lesen und Schreiben aber nicht (noch nicht?). Ob der richtige Leser sich immer gleich beim Erscheinen des Buches findet – und auch immer gleich in der richtigen Disposition, das ist mehr als fraglich. Vielleicht fände er sich erst zwei Jahre später.

Als ich zum erstenmal den «Efraim» von Alfred Andersch las (lesen wollte), war das Buch mir nichts als ein Gemenge von Wörtern, leer und undurchdringlich zugleich – und dies, obgleich mir frühere Werke des Autors lieb sind und die Begeisterung von Freunden und Kritikern hätte ansteckend wirken können. Ein Jahr später (niemand sprach mehr von diesem Buch) blätterte ich erneut darin, fast mehr aus Langeweile – und plötzlich zog es mich an. Zuerst las ich nur neugierig, aber auf einmal war ich drin – drin, so wie ich vorher draussen gewesen war, eingelassen, wie vorher zurückgewiesen.

Ein Erlebnis, wie es jeder aufmerksame Leser kennt! Was aber wäre geschehen, wenn ich zufällig den Auftrag erhalten hätte, das Buch zu besprechen? Hätte ich selber erkannt, dass meine Gleichgültigkeit ihren Grund in mir und nicht im Buch hatte, wäre nicht die Versuchung nahe gelegen, rationale Gründe für mein mir selber nicht durchschaubares Gefühl der Abneigung zu suchen (und wie leicht lassen sich solche Gründe für alles finden!) und als literarisches Urteil zu formulieren und aufzuputzen, was nur stimmungsbedingte Fremdheit war?

Und ich sehe auch keinen Grund, anzunehmen, dass die grossen Kritiker grosser Zeitungen solchen Schwankungen weniger ausgesetzt seien – sie müssten denn desto schlechtere, das heisst unpersönlichere Leser sein. Ihre Rezension aber fixiert das Urteil – wahrscheinlich bei ihnen selbst, und sicher in der Öffentlichkeit.

Hilde Domin hat auf eindrückliche und gerade in ihrer Sachlichkeit erschreckende Weise dargestellt, wie irreversibel der Prozess der Abstempelung eines Werkes ist⁴. Sie vergleicht ihn mit dem Arbeitsvorgang in einem

Computer, in den Informationen (seien es in diesem Fall Urteile oder Fehlurteile) hineingefüttert werden. «Die Namen, die in die grossen Computer hineingefüttert werden, sind danach die Namen, die da sind. Es genügt, Namen nicht in dies System hineinzufüttern, um sie auszurangieren. Die öffentliche Verwunderung zum Beispiel über die immer gleichen Preisträger ist eine müssige. Wie auf dem Lochbandsystem eines Computers erscheinen die richtigen Namen bei den richtigen Gelegenheiten programmgemäß, bei Druck auf die entsprechende Auslösertaste.»

Das Bild ist erschreckend und bleibt es noch, auch wenn man sich bemüht, mehr Möglichkeiten der Variation und Differenzierung zu sehen, den Prozess sozusagen aus der maschinellen Zwangsläufigkeit zu lösen.

Das Buch wird ja, vor allem wenn ihm der Schritt in eine Taschenbuchreihe gelingt, eine Leserschaft finden, welche die ersten Urteile kaum kennt und ihm mit unvoreingenommenen Blicken begegnet. Sein Bild kann sich dann ändern und differenzieren. Das gilt aber nur, wenn es die erste Hürde genommen hat, das heisst, bei der massgeblichen Kritik gut angekommen ist. Sonst hat es ja keine Chance, einen anderen Leserkreis zu erreichen und sich von der einmal gemachten Chiffrierung zu lösen. So ist es auch heute, in einer Zeit wilder Produktion und fast hektischer Aufmerksamkeit für eben diese Produktion, möglich, dass Bücher untergehen, weil sie mit der falschen Etikette versehen wurden.

Aber auch die Bücher, die «angekommen» sind, geraten nach einigen Jahren in eine Art von Vergessenheit. Kritiker beschäftigen sich mit den Neuerscheinungen – vielleicht auch mit grossen Werken der Vergangenheit –; alles, was gerade erst ein paar Jahre zurückliegt, befindet sich in einem eigenartigen, zwielichtigen Niemandsland, wird zwar vielleicht noch gelesen, gelegentlich erwähnt, aber selten mehr gründlich betrachtet und neu beurteilt – obgleich gerade der Abstand einiger Jahre ein klareres Bild und besser begründetes Urteil erlauben könnte.

«Ich liebe, ich hasse»

Ein Urteil! Der Kritiker kann nicht darauf verzichten, selbst dann nicht, wenn er die Intentionen des Autors zu seinen eigenen Normen macht. Es ist dem Menschen nun einmal nicht gegeben, ein «reiner unbestechlicher Spiegel» zu sein. «Immer ist da ein Dämon, der flüstert: ‹Ich liebe, ich hasse›»; auf diese einfache Formel bringt Virginia Woolf den Drang des Menschen nach Bewertung des Gelesenen.

Dieser Drang unterscheidet den Kritiker übrigens keinesfalls vom Leser schlechthin, der, er mag noch so stumm bleiben, doch nicht einfach ein aufmerksamer, geduldiger, alles verstehender Zuhörer ist, sondern oft nicht

nur kritisch, sondern geradezu voreingenommen liest. Ja, es sei die Behauptung gewagt, dass die strengsten Leser, gerade was die noch nicht in einem anerkannten Kanon sanktionierten Werke angeht, nicht unter den Kritikern zu finden sind, sondern unter den Lesern, die sich selber nie der Erfahrung des – wie anders immer gearteten – Schreibens und also des Misslingens aussetzen: sie haben es leichter, von der Bank der Spötter aus die Bemühungen und Versuche ihrer Zeitgenossen zu beobachten.

Wir reden also vom Urteil, wissen, dass der Kritiker nicht darauf verzichten kann, reden aber, gerade in den letzten Jahren, nur mit Zögern, gewissermassen halblaut, von den Massstäben, nach denen wir urteilen. Man bewertet zwar («liebt und hasst»), aber die ewigen Normen, der feste Kanon, für wen sind sie noch unbezweifelbar, verlässlich?

Heinrich Böll erhebt gegen einen berühmten deutschen Kritiker den Vorwurf, dass er vom «Ordnen, Werten, Postulieren spreche, aber seine Wertmassstäbe, Ordnungen, Postulate nicht nenne». Gleichgültig, ob diese Feststellung bei gerade diesem Kritiker zutrifft – auf jeden Fall dürfte sie symptomatisch sein für eine Zeit, in der man zwar ohne Urteil nicht auskommt, der Massstäbe aber so wenig sicher ist, dass man sie eher verbirgt als damit auftrumpft.

Unmöglich, bei einem normativen Kritiker alter Schule einen solchen Vorwurf zu erheben! Er pflegte seine Normen unmissverständlich zu nennen. Ihn aber dürfte es heute auch nicht mehr geben, sicher nicht unter den bedeutenden Kritikern.

Den traditionellen Spielarten des Kritikers stellt Reinhart Baumgart eine neue entgegen: den Kritiker, der ein Buch daran misst, was es für die Zukunft der Literatur leistet, der also durch sein Urteil diese Zukunft bauen hilft⁵. Das ist eine moderne, waghalsige Erscheinungsform des früheren normativen Kritikers, wobei die Massstäbe nicht aus der Vergangenheit geholt, sondern aus den Werken der Gegenwart geholt und aus einer nur vermuteten Zukunft vorbezogen werden.

Wie bezeichnend aber, wenn Baumgart nur wenige Jahre später die Fragwürdigkeit auch dieser Möglichkeit begreift und zugibt. «Ich begann zu zweifeln und ich zweifle noch», das ist der Kernsatz dieser neuen Haltung. Er mag für viele Kritiker gelten, auch wenn sie, wie Werner Weber in einem Aufsatz der Erinnerung und der Selbstbesinnung, nicht von Zweifel allein, sondern vom Zustand «zwischen Zweifel und Gewissheit» sprechen.

Das Kunstwerk verlangt Antwort

Hiesse das, dass die Literaturkritik untergehen muss im Wirbel des Zweifels, der Antikritik und Überkritik – angegriffen wie sie ist von der heutigen

Linken, bestritten durch den Autor und nur mit Vorbehalten verteidigt durch die Kritiker selbst? Oder hiesse es eher (da es ja ohnehin ein müßiges Unterfangen sein dürfte, vom Tod dessen zu reden, was, wenigstens äußerlich, in strotzender Blüte steht) – hiesse es, dass man sich auf eine bescheidene Zielsetzung besinnen muss?

Die Kritik «stelle den Beweis dar, dass die Literatur in unserem sozialen Dasein eine lebendige Wirklichkeit sei» – das ist eine Definition und Rechtfertigung der Kritik, die wir ernst nehmen, der wir trauen dürfen – um, so mehr, als sie von William Faulkner stammt, der dem literarischen Betrieb denkbar fern stand und selber nie Kritiken seiner Bücher las (er wisse selbst, dass das fertige Werk nie gut genug sei).

Lesen allein genügt also nicht zum Beweis (es bleibt ja auch, von der Öffentlichkeit aus gesehen stumm, eine wortlose Begegnung mit dem Autor), sondern immer noch braucht es dazu den angegriffenen, totgesagten Kritiker – das heisst einen Menschen, dessen Beziehung zur Literatur so geartet ist, dass sie ihn wiederum zum schriftlichen Ausdruck drängt. Das braucht nicht zu heissen, dass die Beziehung des Kritikers zur Literatur stärker sein muss als die des passionierten Nur-Lesers. Nicht sie allein ist es ja auch, was ihn zur Kritik treibt – andere, minder edle Eigenschaften mischen sich ein (wie übrigens bei jeder Tätigkeit): Ehrgeiz, Eitelkeit vielleicht, das Verlangen nach geistiger Macht – aber auch berufliche Nötigung und Zufälle des Lebenslaufes. Das ändert nichts daran, dass Literatur für ihn eine Lebensmacht ist, stark und lebendig genug, um wiederum in Worte zu drängen. Sie ist Realität, indem sie den einen ansaugt, bis er «im Geiste des Autors wohnt» (Herder), und sie ist es, indem sie den andern zur kämpferischen Auseinandersetzung reizt.

Eine weitmaschige Bestimmung also und, verglichen mit andern Definitionen, gewiss eine bescheidene. Der Kritiker ist nicht der Mittelpunkt des literarischen Kosmos, wie ihn Doderer nannte, nicht der Gesetzgeber der Literatur und nicht ihr Richter, nicht der Präzeptor der Autoren und nicht ein Seismograph, der zukunftsweisende Strömungen registriert. Das alles sind, vergleichsweise gesprochen, mehr seine Masken. Wesentlich bleibt, dass er ihre lebendige Wirklichkeit beweist, indem er auf sie antwortet. «Antworten», so heisst der Titel eines der letzten Essaybände von Max Rychner, der schönste Name vielleicht für die Art dieses grossen Kritikers, der in seinem Werk das «Verlangen des Kunstwerkes nach Antwort», von dem Paul Valéry spricht, auf so unvergleichliche Weise erfüllte.

Eine bescheidene Wesensbestimmung – aber doch keine, welche die Kritik heute überflüssig machte. Denn selbstverständlich ist die lebendige Wirklichkeit der Literatur gerade heute keineswegs. Dass sie existiert, das freilich ist unübersehbar (wenngleich weniger deutlich als Sport, Mode und Film): viel eher droht ihr die Gefahr, dass sie auf eine falsche Weise da ist:

als Konsumgut nämlich oder lediglich als Teil der programmierten und institutionalisierten Meinungsbildung, oder auch, vom Leser aus gesehen, als intellektuelles Statussymbol. Noch sträubt sich etwas in uns dagegen, diese Erscheinungsformen der Literatur bereits als ihre «lebendige Wirklichkeit» zu sehen. Lebendige Wirklichkeit gewinnt die Literatur ja erst jenseits dieser zeitbestimmten Masken (von denen sie sich freilich nicht lösen kann) in dem, was sie übersteigt. Nur wenn er dieses Darüberhinaus registriert, im Alten wie im Neuen, erfüllt der Kritiker seine Bestimmung.

Aus diesem Grunde darf er auch nicht zum «Ausweider» der Literatur werden, wie ihn Virginia Woolf entwirft und wie er tatsächlich dem Leser dienlich wäre, und auch nicht zum bloss präsentierenden Disc jockey: denn dann nähme er letztlich die Literatur nur bei ihrem Warencharakter, schaltete sich ein in den Prozess geistigen Konsums – statt, so weit wie möglich, ausserhalb zu bleiben: aufmerksamer Leser, allein mit dem Buch – und ein ehrlicher Kritiker, der sein Urteil seinerseits der Kritik der Öffentlichkeit aussetzt. Das ist ja nicht nur ein Privileg, sondern auch ein Wagnis. Nicht nur der Autor, auch der Kritiker stellt sich dem Gericht der kommenden Zeit, die darüber befindet, welche Werke weiterleben und wie richtig die Bewertung durch die Zeitgenossen gewesen. Schon allein dies Wissen sollte den Kritiker vor Voreiligkeit und Arroganz bewahren.

¹Kritik, von wem, für wen, wie?
Herausgegeben von Peter Hamm, Carl
Hanser Verlag, München 1968. – ²Virginia
Woolf, Granit und Regenbogen, Suhrkamp
Verlag, Frankfurt a. M. 1960. – ³Reinhard
Baumgart, Vorschläge, in: Kritik, von

wem, für wen, wie? – ⁴Hilde Domin, Wo
zu Lyrik heute? Piper Verlag, München
1968. – ⁵Reinhard Baumgart, Aussichten
des Romans, Luchterhand Verlag, Neuwied
und Berlin 1968.