

Kritik und Vermittlung : gegen eine Vermischung der Begriffe

Autor(en): **Krättli, Anton**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **65 (1985)**

Heft 12

PDF erstellt am: **23.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-164265>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Anton Krättli

Kritik und Vermittlung

Gegen eine Vermischung der Begriffe

Was ist und was tut ein Kritiker? Wie rechtfertigt er, was er tut? Warum er schreibe, die Frage, die immer wieder an Schriftsteller gerichtet wird, bekommt der Kritiker kaum je zu hören. Dafür will man von ihm wissen, welches seine Kriterien seien, ob er sich nicht auch schon geirrt habe und was er dazu sage, dass sein Urteil vom Urteil anderer abweiche. Dahinter steckt offenbar die Meinung, die Motivation des Kritikers sei unwichtig, weil ja die Funktion seiner Tätigkeit gegeben sei: er habe für das literarische Werk Öffentlichkeit herzustellen. Besonders habe er Autoren und Büchern, die es bei den Lesern schwer haben, den Weg zu ebnen. Seine Aufgabe sei Vermittlung. Stünde hier, eine mögliche Folge der Kritik sei Vermittlung, so könnte ich dem zustimmen; auch dann noch bedarf der Sachverhalt der Klärung. Was aber die Reduktion der Kritik auf die Funktion der Vermittlung betrifft, ist entschiedener Einspruch geboten. Es ist nicht so, wie es diese allzu simple Gleichung wahrhaben möchte. Wenn ein junger Autor, den man aufgefordert hatte, an einem Gespräch über Literaturkritik seine eigenen Erfahrungen mitzuteilen, sein Kurzreferat mit der Behauptung begann, zwischen «*Literaturproduzenten*» und «*Literaturvermittlern*» sei der Konflikt institutionalisiert, so bediente er sich nicht nur eines Klischee-Vokabulars, das dem Problem nicht gerecht wird, ja es verfälscht. Der kurze Satz enthält den offensichtlich verbreiteten Irrtum, zwischen Literatur und Kritik bestehe ein Verhältnis wie zwischen Herstellen und Verkaufen, zwischen einer schöpferischen Tätigkeit und der dienenden Funktion, das Geschaffene dem Publikum mundgerecht zu machen. Es lohnt sich, diese höchst unreflektierten Vorstellungen im Blick auf die Gegenwart sowohl wie in Streiflichtern auf die Geschichte der Kritik auf ihre Stichhaltigkeit hin zu überprüfen.

Ansichten von Autoren über die Kritik

Ich halte mich dabei zunächst an zwei andere und wesentlich differenziertere Äusserungen von Autoren der Gegenwart zur Aufgabe der Kritik, die ich zur Diskussion stelle. In seinem Roman «*Die Rückfahrt*» erzählt E. Y. Meyer auch von dem Kritiker Wyssbrod, auf den der angehende Schriftsteller Berger grosse Stücke hält. Von Wyssbrod wird da gesagt (es ist der

Denkmalpfleger Effinger, dessen Worte in indirekter Rede wiedergegeben sind): *«er sehe ihn eigentlich als eine Art Vermittler an, als das, was das englische Wort Go-Between aussage, als einen, der zwischen der Kunst – und das heisse doch immer auch dem Kunstbetrieb – und den Aussenseitern in ihr vermittele: Den Outsidern, Desperados und so weiter, sagte er, den Einzelgängern, wie es in der Schweizer Literatur beispielsweise Leute wie Robert Walser, Friedrich Glauser und andere gewesen seien, die sich, um der denkerischen Ehrlichkeit willen, weder für längere noch für kürzere Zeit einer wie immer auch gearteten Gruppe hätten anschliessen können – sei diese nun links oder rechts ausgerichtet gewesen. Wyssbrod sei jemand, der sich zu einer eigenen Haltung durchringe, der für oder gegen einen Text Stellung nehme und nicht einem allzu grossen Künstlerkreis unkritisch gegenüberstehe, einer, der hinter den verschiedensten Formen und Stilen immer noch die schriftstellerische und menschliche Haltung sehe, ein sowohl für den Betrieb wie für den Aussenseiter wichtiger Mann, wie er, Effinger, glaube.»*

Auch da stossen wir auf den Begriff der Vermittlung, aber er bezieht sich nicht auf das Erklären und Interpretieren literarischer Texte, sondern auf die Stellung, die Wyssbrod zwischen dem Kunstbetrieb und den Aussenseitern einnimmt. Ein Go-Between sei er, er forsche bei den Outsidern und Desperados, die zur Kunst und zum Kunstbetrieb keine Verbindung haben, nach der schriftstellerischen und menschlichen Haltung, und er suche zwischen beiden Seiten, wenn er sich für einen Text entschieden habe, Kontakte herzustellen. Von Berger, dem angehenden Schriftsteller, heisst es noch, er habe auch schon Kritiken von Wyssbrod gelesen, die *«sehr genau und eigentlich nie vage und damit in einem schlechten Sinn wertungsfrei»* gewesen seien. Hier also wird eine Kritikerfigur kurz ins Romangeschehen einbezogen (übrigens nach dem Modell eines bekannten Mitarbeiters verschiedener Zeitschriften, Zeitungen und Verlage), die es sich zur Aufgabe gemacht hat, dem Bestehenden das Neue zuzuführen. Dieser Mann ist eine Anlaufstelle, ein – wie es heisst – *«sowohl für den Betrieb wie für den Aussenseiter wichtiger Mann»*. Ihm geht es offensichtlich nicht um Vermittlung im Sinne von Distribution und Promotion, sondern um das, was – nach einem Wort von Ludwig Hohl – *«von den Rändern her»* hereinbricht und Veränderung bewirkt. Nicht die Interpretation von Texten steht bei ihm im Vordergrund, sondern eine literatur- und kulturpolitische Funktion: Brechen zu schlagen für das Neue.

Das zweite Beispiel findet sich in dem Band *«Literatur und Kritik»*, der Festschrift zum 60. Geburtstag von Marcel Reich-Ranicki, die Walter Jens herausgegeben hat, und zwar meine ich darin den Beitrag von Jurek Becker *«Zum Thema: Literatur und Kritik»*. Becker, der aus der DDR kommt,

nennt die DDR ein Land, das keine Literaturkritik kenne. Das habe nicht dazu geführt, dass die Literatur da nicht existieren könnte oder gar am Boden läge. Daraus schliesst er, *«dass das Gedeihen von Literatur mit dem Zustand der dazugehörigen Kritik nicht viel zu tun hat»*. Und er fügt fairerweise bei: *«Wahrscheinlich gilt diese Behauptung in umgekehrter Richtung auch.»* Nachdem er festgestellt hat, dass Kritik nur äusserst selten zur Folge habe, was manchem als ihre eigentliche Bestimmung vorkomme, nämlich dem kritisierten Schriftsteller zu Erkenntnissen zu verhelfen, die – das sagt Becker – noch rechtzeitig für sein nächstes Buch kommen, fällt ihm auf, was ihn zuerst irritiert. Immer wieder komme es nämlich vor, dass der Kritiker genau die Stellen zum Beweis seiner Rügen anführe, die dem Autor gerade die gelungensten scheinen wollen. Wörtlich sagt er: *«Ich fand das, wie gesagt, am Anfang unbegreiflich, bis ich, je häufiger es geschah, die strenge Logik verstand, die hinter dem Ereignis steckte. Die Unzufriedenheit des jeweiligen Kritikers ergab sich aus unserem Anderssein, das ja nicht die Folge von Irrtümern bei einem von uns beiden ist, auch nicht das Resultat von Uneinsichtigkeit und Blindheit beim einen oder anderen, was mit ein wenig gutem Willen aus der Welt zu schaffen wäre. Seine Ursachen sind vielmehr unterschiedliche Überzeugungen oder Absichten, Sympathien oder Abneigungen, Hoffnungen oder Ängste, was weiss ich. Auch verschiedene Vorstellungen von Schönheit werden eine Rolle spielen. Und genau dort, wo sich nach dem Empfinden des Einen all das zusammen am klarsten und gelungensten präsentiert, muss in den Augen des Anderen das Misslingen am sichtbarsten sein, das ist die Logik.»*

Was an diesen Äusserungen bemerkenswert und für das Verständnis kritischer Auseinandersetzung mit Literatur klärend ist, scheint mir in diesen sachlich-kühlen Sätzen am Schluss zu stehen: hier findet offenbar nicht eine Auseinandersetzung nur darüber statt, ob «werkimmanent», das heisst von den Voraussetzungen und Vorsätzen des Autors, von der Anlage des Werks her in sich alles stimme, sondern ob Absicht und Ausführung zu akzeptieren oder mit Gründen abzulehnen seien. Jurek Becker denkt überhaupt nicht an eine vermittelnde Funktion der Kritik, sondern er sieht eher eine vielleicht fruchtbare und belebende Herausforderung in der Tatsache, dass unterschiedliche Haltungen, Sympathien und Abneigungen gegeneinandergesetzt werden, und dies aus Anlass der Neuerscheinung eines literarischen Werks.

Begriffsklärung: Unterscheiden und Zusammenbringen

Nach diesen Beispielen einer Annäherung an unser Thema ist es an der Zeit, das Problem direkt anzugehen. Die zwei Begriffe, die der Titel nennt

und durch das kopulative Verbindungswort «und» als Paar auftreten lässt, stellen sowohl einen Gegensatz als eine Einheit dar. Ihre Bedeutung ist an und für sich grundverschieden, die Funktionen, die den durch sie bezeichneten Tätigkeiten zukommt, sind es auch. Kritik, die griechische *κριτική τέχνη*, ist die Fähigkeit oder die Kunst zu unterscheiden, also eine analytische Tätigkeit, bei der es darauf ankommt, das Echte vom Unechten, das Wahre vom Falschen und das Gute vom Schlechten zu sondern und auf diese Weise zu einem Urteil über das Ganze zu kommen. Der Gegenstand, an dem diese Kunst der Unterscheidung ausgeübt wird, ist nicht die Kunst oder die Literatur allein, sondern die Erfahrung insgesamt. Es ist folgerichtig, dass Immanuel Kant seine philosophische Arbeit als Kritik verstanden hat. Ihre Ergebnisse sind die drei «*Kritiken*», nämlich die «*Kritik der theoretischen Vernunft*», «*Die Kritik der reinen praktischen Vernunft*» und «*Die Kritik der Urteilskraft*». Eine prüfende, skeptische Haltung des Denkers ist ihre Voraussetzung. Geister wie Voltaire, Diderot oder Lessing sind weitere grosse Vorbilder dafür. Zwar wird man im Blick auf die Kritik, die sich an Kunstwerken übt, sofort einwenden, von vergleichbarer Evidenz wie die Aussagen der Philosophen seien ihre Urteile wohl kaum. Aber wenn man bedenkt, dass sich diese Urteile auf Kunst und auf ästhetische Erfahrung beziehen, nicht auf naturwissenschaftlich zu definierende Objekte, ist das kein stichhaltiger Einwand. Hier sei also festgehalten, dass auch der Kunst-, Literatur- und Theaterkritiker – ganz in der fragenden und prüfenden Haltung, die schon Sokrates vorgelebt hat – das Wahre vom Falschen, das Echte vom Unechten und das gut Gemachte vom schlecht Gemachten zu unterscheiden trachtet.

Im Gegensatz dazu bezeichnet der Begriff der Vermittlung etwas Verbindendes. Hier wird nicht geschieden und analysiert, sondern zusammengebracht. Getrenntes wird verbunden, und sollten etwa zwei Gegner einander unversöhnlich gegenüberstehen, wäre es vielleicht gut, wenn ihnen ein Dritter seine Vermittlung anböte. Im übertragenen Sinne heisst vermitteln nicht nur versöhnen oder ausgleichen, sondern etwas mitteilen, nämlich übermitteln und zugänglich machen.

Damit bin ich, von der lexikalischen Beschreibung her, in jene Bereiche der beiden Bedeutungsfelder vorgestossen, in denen sich Kritik und Vermittlung oft überschneiden. Ich drücke mich vorsichtig aus und melde zugleich meine Zweifel an. Denn nur in den Fällen, in denen der Kritiker eine Entdeckung macht, nur wenn er auf einen Text stösst, zu dem er sich ganz bekennt, wird er in der Öffentlichkeit dafür plädieren, mit Engagement und Leidenschaft. Auch dann aber unterscheidet er sich von dem idealen Vermittler, von dem Ernst Jünger in seiner neusten Erzählung «*Eine gefährliche Begegnung*» ja sagt, er sei jener, der die Dinge zu schätzen wisse, ohne

dass er sie für sich in Anspruch nehme. Er führe die Braut im Hochzeitschmuck dem Freier zu und sei zufrieden, wenn er hinter beiden die Kammertür geschlossen habe. Doch: fehle ihm die Güte, werde sich in ihm ein Hass anspeichern – Hass gegen die Genüsse und die Geniessenden. Man sieht, der Vermittler fühlt sich ausgeschlossen. Zwar hat er Verständnis und Einsicht, aber er nimmt nicht teil. Ganz anders der Kritiker. Er nimmt Stellung dafür oder dagegen, er greift ein und gebärdet sich als einer, der Kunst und Literatur nicht einfach generell schätzt und sich darin auskennt, sondern der sie auf sich bezieht und aus seinem untrüglichen Gefühl für Rang heraus feststellt, was dazugehört und was nicht. Seine Aufgabe ist nicht, dem Leser mitzuteilen, dass es dies und das gebe, und auch Interpretation ist ein Handwerk, das er nur gelegentlich ausübt, ein Hilfsmittel eben. Er nimmt das Gedruckte immerhin so ernst, dass die Nichtigkeit des meisten zum Vorschein kommt. Das ist natürlich unbequem und stört die Feierstunden, in denen sich die Gesellschaft gern als eine den Musen freundlich gewogene darstellt. Man wird sich daher die Frage stellen, ob man den Störenfried überhaupt brauche oder ob es nicht ohne ihn gehe.

Wozu Kritik?

Jurek Becker würde aufgrund seiner Erfahrungen in der DDR zweifellos dazu neigen, das «*Gedeihen der Literatur*» für völlig unabhängig von der Existenz oder Nichtexistenz einer dazugehörigen Kritik zu erklären. Das ist übrigens durch die Autorität wissenschaftlicher Forschungen erwiesen. René Wellek sagt in der Einleitung zum ersten Band seiner grossangelegten Geschichte der Literaturkritik, sein Gegenstand sei ein Zweig der Geistesgeschichte, dessen Verbindung mit der Dichtung einer bestimmten Zeit nur sehr locker sei. Weit wichtiger ist das Umfeld, das geistige Klima und die politische Lage. Kritische Arbeit, kritische Auseinandersetzung bedürfen einer Atmosphäre der Freiheit. Im Feudalismus oder in Theokratien gedeihen sie kaum. Aufklärung und anbrechender Liberalismus sind ihre Sternstunden. Ich erinnere schliesslich daran, dass eine den Charakter des Regimes kennzeichnende Amtshandlung des nationalsozialistischen Propagandaministeriums darin bestand, die Kritik rundweg zu verbieten. Im Dritten Reich sollte es nur noch die «*Kunstaberachtung*» geben, worunter wir unschwer ein Synonym für Vermittlung erkennen. Der Erlass des Ministers Goebbels verbot Kunstkritik als einen Ausdruck «*jüdischer Kunstüberfremdung*». Im «*Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*» wurde diese Massnahme ausdrücklich begrüsst. Die Argumente, mit denen dieser Beifall begründet wurde, muten seltsam bekannt an. Einer zum Beispiel, unter dem Titel «*Was ist schon ein Kritiker?*», schrieb, nun trete aufbauend an die

Stelle der Kritik jene Art der Kulturbetrachtung, die das Wesen des Kunstwerks schaue und verkünde. Die Sehnsucht des Kleinbürgers nach Harmonie, seine Abscheu gegen das, was er als intellektualistisches Gezänk in den Feuilletons verabscheute, seine Sehnsucht nach einer Kunst der Erbauung und Verklärung wurden durch ministerielles Dekret befriedigt. Fragt sich nur, was denn also die Literaturproduzenten – hier brauche ich das Wort mit Bedacht – unter so beschaffenen Verhältnissen hervorbrachten. Es waren ohnehin nur noch die, welche den Herrschenden genehm waren. Denn die Machthaber übten natürlich auf ihre Weise Kritik, indem sie kurzerhand darüber entschieden, wer zur Reichsschrifttumskammer und zur Akademie zugelassen und wer ausgeschlossen sei. Die Werke der anderen hatte man verbrannt, die missliebigen Autoren waren in die Emigration verjagt. Kritische Öffentlichkeit und Auseinandersetzung, die scharfe und nüchterne Reflexion dessen, was da nun lediglich noch zur Kunstbetrachtung freigegeben war, hätten allerdings rasch aufgezeigt, welcher Schwulst, welche pathetische Platttheit und welcher völkische Kitsch jetzt Oberwasser bekamen. In jenem unseligen Jahrzehnt der Zerstörung der deutschen Literatur gab es in Deutschland buchstäblich eine Situation, in der wirklich nur noch Literaturproduzenten und Literaturvermittler am Werk waren, Kritiker jedoch nicht. Man muss nachlesen, wie stickig die Atmosphäre war, etwa in den Tagebüchern von Oskar Loerke, dem Lyriker und Lektor des Fischer-Verlages, dem kaltgestellten Sekretär der Dichterakademie. Aus Gesprächen mit Wilhelm Lehmann, einem Freund Loerkes, weiss ich, wie sehr die zum Schweigen Verurteilten und Beschwiegenen litten, auch darum vor allem, weil die offene und öffentliche Auseinandersetzung fehlte, die Diskussion, in der begrüsst und bekämpft, befürwortet und in Frage gestellt wird, was als zeitgenössische Kunst und Literatur zur Debatte steht. Dass kulturelles Leben zum Scheinleben verkommt und schliesslich abstirbt, wenn die Dialektik von Urteil und Schaffensprozess unterdrückt wird, hat niemand überzeugender dargestellt als Hilde Domin (in ihrem Essay «*Wozu Lyrik heute*»), die Dichterin, die lange Jahre im Exil verbrachte. Die heute grotesk anmutende Dekretierung einer kritikfreien Schutzzone für Kunst hatte verheerende Wirkungen.

Wer immer Ursache und Anlass zu haben glaubt, die Kritik oder den Kritiker zu kritisieren, sollte sich dieses noch nicht allzu weit zurückliegenden Beispiels erinnern. Es ist nur zu begrüssen, dass über literarische Dinge verschiedene Ansichten nebeneinander bestehen, dass um Ja und Nein und um Wesentlich und Unwesentlich gestritten wird. Aber nie dürfte dabei der Verdacht aufkommen, die Kritiker der Kritik wünschten sich so etwas wie Kunstbetrachtung und paraphrasierende Vermittlung anstelle der entschiedenen Stellungnahme, unter Umständen eben auch dagegen.

Dialog mit dem Leser

Im sechsten Stück des Journals für die Kunst «*Phöbus*», das Adam Heinrich Müller zusammen mit seinem Freund Heinrich von Kleist herausgab, erschien im Juni 1808 ein Aufsatz über Kunstkritik. «*Es ist Dir*», so spricht darin der Verfasser seinen Leser an, «*wenn Du so bist, wie wir Dich wünschen, wenig daran gelegen, dass Dir über Werke der Kunst, welche Du selbst betrachten und empfinden kannst, von uns vorgeurteilt werde. Inwiefern Du Dich eines eigentümlichen Sinnes erfreust, wirst Du den Geruch der Rose lieber selbst empfinden als eine Beschreibung desselben lesen wollen, wirst Du Deine Liebschaften in der Literatur und Kunst lieber selbst mit freier Neigung anknüpfen als sie, durch fremdes Urteil und fremde Empfehlung gebunden, aus zweiter Hand empfangen.*» Der Verfasser dieser bemerkenswerten Sätze darf zu den Klassikern der Kritik gezählt werden. Neben den Gebrüdern Schlegel ist er einer der bedeutendsten Kenner und Deuter der Literatur seiner Epoche, zudem einer, der über Grundsätze und Bedingungen der Kritik nachgedacht und sich theoretisch dazu geäußert hat. Freilich war er nur wenige Jahre auf diesem Gebiet tätig und erscheint nachher in ganz anderen, lukrativeren Funktionen und Positionen. Vielleicht sind seine kritischen Schriften aus diesem Grund weit weniger bekannt als diejenigen seiner Zeitgenossen. Was in den hier zitierten Sätzen besonderer Beachtung würdig ist, das sind die Voraussetzungen kritischer Arbeit, die er in treuherzigen Wendungen formuliert. Er möchte mit dem Leser über Kunst und Literatur ins Gespräch kommen, aber er setzt voraus, dieser Leser erfülle ganz bestimmte Bedingungen. «*Wenn Du so bist, wie wir Dich wünschen*», ist eine davon: der Gesprächspartner sollte sich «*eines eigentümlichen Sinnes*» erfreuen, was bedeutet, er sollte von sich aus in der Lage sein, «*den Geruch der Rose*» zu empfinden. Die blumige Umschreibung, Tribut an den Zeitstil sowohl wie Ausdruck einer von der unsrigen vollkommen verschiedenen Situation, meint im Klartext für uns übersetzt, der Leser müsse mit den Organen ausgerüstet sein, die es braucht, um den Reiz, die charakteristischen Eigenschaften, mit einem Wort die Qualität eines Kunstwerks zu erkennen.

Eine ideale Voraussetzung für den Austausch von Wahrnehmungen, Meinungen und kritischen Urteilen über Kunstwerke. Der Kritiker und sein Leser können auf der gemeinsamen Basis einer Vorverständigung aufbauen, sie wissen sich einig darin, dass sie «*eine duftende Rose*» vor sich haben, wie der vielleicht doch etwas gewagte Vergleich lautet, ganz als ob die literarischen Werke blühten wie die Blumen auf dem Felde. Es gibt – von Adam Heinrich Müller ebenso wie zum Beispiel von August Wilhelm Schlegel – Belege genug dafür, dass sie in ihrer Zwiesprache mit dem Leser

darauf vertrauen konnten, ihr kritisches Urteil stimme im grossen ganzen mit dem spontanen Empfinden dieses Lesers überein, so dass ihre besondere und zusätzliche Leistung sozusagen allein in der klaren Formulierung und in der stichhaltigen Begründung bestand. Bei Müller allerdings stösst man auch auf den Zweifel, am Ende sei die *«Zwischenträgeri der Rezensenten»* dem Publikum schon zum Bedürfnis geworden, weil es dem eigenen Geschmack nicht mehr vertraue oder weil es zu faul sei, sich selbständig mit dem neuen Kunstwerk auseinanderzusetzen. Darum lässt er keine Gelegenheit aus, seinen Lesern Mut und Selbstvertrauen zuzusprechen. Darum baut er alle seine kritischen Äusserungen als Beiträge zum Gespräch auf. Zum Beispiel schreibt er Dialoge zu diesem Thema, er will die Passivität des Lesers bekämpfen, und einmal schlägt er gar vor, es müsste im Theater ab und zu auch zur spontanen Aussprache zwischen den Schauspielern und den Menschen im Parkett und auf den Rängen kommen. Die dialogische Natur der Kritik, die sokratische Methode, ist ihm wichtig.

Die babylonische Sprachverwirrung

Wenn uns seine Sätze an den Leser dennoch etwas naiv vorkommen, so nicht darum, weil sie – bezogen auf die Situation des Zeitschriftenmachers von 1808 – allzu treuherzig und naiv wären, sondern weil ihr Verfasser ja nicht im entferntesten ahnen konnte, wie grundlegend sich die kulturellen Zustände verändern sollten und mit welcher babylonischer Sprachverwirrung wir es heute nicht nur in dieser Hinsicht, aber in dieser ganz besonders zu tun haben. Ein Gespräch auf der Basis einer Vorverständigung mit dem Leser ist schwierig, wenn nicht unmöglich geworden. Das neue Kunstwerk mit einer Rose zu vergleichen, deren Duft man mit *«eigentümlichem Sinn»* wahrnehmen könnte, verbietet sich nicht nur schon darum, weil die Nähe und Verwandtschaft zwischen Natur und Kunst, für die Romantik eine Selbstverständlichkeit, längst nicht mehr bestehen. Ob nicht auch schon der Kunstwerk-Begriff obsolet geworden sei, wird ebenso diskutiert, wie – vor noch nicht allzu langer Zeit – das Ende der Literatur erklärt wurde. Die vorherrschenden Zustände, die eine Orientierung ausserordentlich erschweren, aber auch ihre pausenlose, hektische Veränderung machen es schon dem Spezialisten immer schwerer, die wahren Tendenzen der Epoche und vielleicht ihre grössten und dauerhaftesten Leistungen mit einiger Sicherheit zu erkennen. Beim Publikum aber hat Unsicherheit um sich gegriffen; das Gefühl, von Literatur nichts zu verstehen, auf der ganzen Linie inkompetent zu sein, breitet sich aus. Das ist wohl auch der Grund, warum der Ruf nach Vermittlung so stark geworden ist und warum man die Funktion der Kritik fast nur noch darin erkennt, aus ihrem Informationsvorsprung und ihren

Spezialkenntnissen heraus zu vermitteln. Der Erwartungsdruck, der auf ihr lastet, ist unverkennbar. Eine immer wilder ratternde Literaturproduktion antwortet darauf, indem sie die Gebrauchsanweisungen und die Parolen gleich mitliefert. Die elektronischen Medien tragen dazu bei, durch selektive Publizität einen Konsens über Rangordnungen vorzutäuschen und einzelnen Erscheinungen durch besondere Aufmerksamkeit Prominenz zu verschaffen. Auch die Figur des Literaturpapstes ist relativ neueren Datums: des allmächtigen Grosskritikers, der dank seiner Omnipräsens in den Medien und in den Gremien statt bloss sein individuelles Urteil so etwas wie Weisungen zum allgemeinen Gebrauch ausgibt. Dabei spielt es keine Rolle, ob er diese Machtposition gesucht habe oder ob sie ihm einfach zugefallen ist: seine Urteile sind so oder so längst über die Funktion eines Diskussionsbeitrags hinausgewachsen zu Entscheiden über momentanen Erfolg oder Misserfolg eines Buches. Man kann die Lage auch mit den Worten des Kritikers Wyssbrod in E. Y. Meyers Roman *«Die Rückfahrt»* beschreiben: *«Mit den technischen Möglichkeiten der heutigen Medien sind alte Menschheitsträume erfüllt worden, und nun bedient sich jedermann dieser Möglichkeiten, es findet ein grosser Kampf statt, bei dem sich die für die Menschheit besten und fähigsten Leute durchsetzen müssten und sollten. Wir werden von einer Flut überschwemmt und müssen, wenn wir nicht alle, nicht nur die Konsumenten, auch die Produzenten, ertrinken wollen, eine Auswahl treffen.»*

Der Kritiker ist kein Moderator

Die Frage ist, wie diese Auswahl zustande kommen soll. Wir spüren, dass sie viel zu oft nur noch autoritär, durch Machtworte, durch Manipulation, nicht mehr durch beharrliche und gründliche Prüfung im kritischen Gespräch erfolgt, und wir spüren auch, dass sie unecht sein könnte, eine Schein-Auswahl. Es ist ja nicht nur die unübersehbare Fülle gleichzeitiger Erscheinungen, die alle ans Licht und in den Vordergrund drängen, welche die Entscheidung für die besten und wertvollsten Werke erschwert. Es ist auch die immer hektischer abschnurrende Abfolge der Schreibarten und Stile, das rasende Karussell der Miniaturepochen, die pausenlos ausgerufen angeblich aufeinander folgen sollen. Schon 1935 schrieb Paul Valéry: *«Die Künste halten mit dem Hasten nicht mehr Schritt.»* Und er fügte noch hinzu, dass unsere Ideale gerade noch zehn Jahre dauerten.

Wer nun ängstlich darauf bedacht ist, nur ja immer bei den Leuten zu sein, nur ja keine Entdeckung und keine epochemachende Uraufführung zu versäumen, ist ein geplagter Mensch. Er darf sich ja nicht davon dispensieren, als eifriger Besucher von Festivals, Messen, Symposien und

Tagungen Informationen zu sammeln, sich ständig ins Bild zu setzen. Da lernt er dann auch viele Menschen kennen und entwickelt sich in jeder Hinsicht zum Spezialkenner der kulturellen Gegenwart. Was er dabei erfährt, was er sieht und hört und mit dem dazugehörigen Spezialvokabular zu benennen weiss, kann er weitervermitteln. Will er jedoch zu einem kritischen Urteil kommen, also das Wahre vom Falschen, das Echte vom Unechten und das gut Gemachte vom schlecht Gemachten unterscheiden, um sich ein Urteil über das Ganze zu erarbeiten, muss er sich aus all dem zurückziehen. Es helfen ihm dabei keine Bekanntschaften, keine Trendinformationen, keine guten Beziehungen zu den Schaltstellen des Betriebs. Er bleibt für dieses Geschäft auf sich allein gestellt, und es wird in diesem Augenblick auch geprüft, wer er selber sei, dieser clevere Kenner der Szene. Er muss sich nicht ins Abseits begeben; aber es darf ihm auch nichts ausmachen, wenn seine einsamen Befunde und sein Urteil anders ausfallen als die Parolen, die gerade im Umlauf sind und die er so gut kennt. Er darf keine Angst davor haben, sich in den Augen der soeben beschriebenen Sachverständigen zu blamieren, weil er vielleicht anderer Meinung ist. Denn die Angst vor der Blamage ist wirklich die allerschlechteste Voraussetzung kritischer Arbeit. Die einzige Furcht, die den Kritiker nie verlassen dürfte, ist die Furcht, aus Willfährigkeit gegen den literaturkritischen Meinungsgleichklang sein selbständig erarbeitetes und verantwortetes Urteil zu verraten. Denn allein, was einer in einsamer und gründlicher Zwiesprache mit dem je vorliegenden Text für Erfahrungen macht, seine darauf gründende Zustimmung und sein Widerspruch, seine verbindlichen Antworten darauf unterscheiden sich vom Gerede der Vermittler und Moderatoren. Ihre Funktion ist angesichts des kulturellen Dschungels der Gegenwart eigentlich etwas zwiespältig, denn sie verharmlosen die Wildnis und reden sich und ihrem Publikum ein, sie wüssten genau, wo wir uns alle befinden. Übrigens: Peter Rühmkorf, dem allerdings entgangen ist, dass zwischen Kritik und Vermittlung ein nicht unwesentlicher Unterschied besteht, spricht einmal von den «*Ministerialdirigenten des öffentlichen Geschmacks*». Aber das richtet sich gerade nicht gegen den ehrlichen und gründlichen Versuch, zu einer begründeten Entscheidung über Zustimmung oder Widerspruch zu kommen. Rühmkorf attackiert die grossen Modehäuser der Kultur, die ständig am Umdekorieren seien. Sein Vorwurf richtet sich gegen eine weitgehend anonyme Apparatur der Meinungsmache, zu der Grossverlage ebenso gehören wie die mächtigen Rundfunk- und Fernsehanstalten und allerdings auch jener Teil der Kritik, der dem gewaltigen Druck des Betriebs erlegen ist.

Es ist aufschlussreich, dass ein Forschungsprojekt der achtziger Jahre, das sich auf die «*wechselseitigen Beziehungen zwischen kultureller*

Kreation und Medienarbeit» bezieht, die ursprüngliche Funktion der Kritik kurzerhand ausklammert. Gesprochen wird ausschliesslich von der Vermittlertätigkeit, wie sie verbessert und wodurch sie gefährdet werden könnte. Die Künstler und Autoren klagen in den Hearings, die im Rahmen des Forschungsprojektes durchgeführt wurden, dass man ihnen zu wenig Zeit einräume; Redaktoren und Abteilungsleiter klagen über die Vielfalt und Fülle der Anlässe und über die Sachzwänge, die ihnen nicht mehr erlauben, sich gewissenhaft mit der einzelnen Erscheinung auseinanderzusetzen. «*Warum können Künstler und Kulturschaffende nicht mal selber am TV etwas machen?*» So fragen die einen, ganz als ob damit die babylonische Verwirrung nicht am Ende noch grösser würde. Andere beklagen sich über einen Moderator, der nicht einmal die «*Strömungen*» und ihre Entstehung gekannt habe, in denen sie sich selber sehen. Und irgendwo mittendrin steht da noch das Sätzchen, das man leicht übersieht und das doch vielleicht das wichtigste ist: «*Vielfach*», hat einer gesagt, «*drücken sich Kritiker darum, sich mit einer Meinung zu profilieren. Dabei wünschte man sich genau das.*»

Auf der Suche nach der eigenen Wahrheit

Der Wunsch ist berechtigt; dass ihm je länger je weniger entsprochen wird, hat seine Gründe. Wer das Kulturressort am Radio oder am Fernsehen zu leiten hat, Unterabteilung Literatur, hat vollauf damit zu tun, wenigstens annähernd das ganze Spektrum der zeitgenössischen Produktion einzufangen. Die beliebteste Form der Präsentation ist dabei seit langem das Magazin. Da kann man wahllos aufgreifen, was die Aktualität gerade anbietet oder wozu einen private Liebhaberei treibt, und es kann einem erst noch keiner den Vorwurf machen, man sei nicht repräsentativ oder nicht umfassend, weil das Magazin seiner Struktur nach immer offen ist: was nicht drin ist, kann in einer der nächsten Ausgaben folgen. Am Puls der Zeit, oberflächlich und unverbindlich, aber immer mit drei oder fünf Sendeminuten pro Thema dabei: so lautet hier die Regel. Aber auch die Kulturredaktoren der gedruckten Medien stehen unter dem Zwang, im Blatt zu haben, was im Gespräch ist, obgleich nur schon das Phänomen, dass gewisse nicht ganz unbedeutende Erscheinungen des literarischen Lebens eben gerade dadurch kaum je eine Chance haben, nachdenklich machen müsste. Indes, wo immer einer den Versuch macht, gründlich und gewissenhaft zu prüfen, was durch die Gunst des Augenblicks und durch virtuose Handhabung taktischer Mittel in den Vordergrund gerückt ist, sieht er sich einer Art von Befremden ausgesetzt. Die im Betrieb Integrier-

ten geben ihm vielleicht gar zu verstehen, er habe wohl nicht mitbekommen, wie die Sache funktioniere. Einer nämlich, der möglichst unberührt von den Hitparaden und Bestenlisten seine eigene Wahrheit über die verwirrend vielfältigen Erscheinungen der Gegenwart sucht, gerät in den Verdacht, er habe entscheidende Veränderungen der Szene verschlafen. Vielleicht wäre er tatsächlich als Moderator an einer der grossen Sendeanstalten schwerlich denkbar. Aber als einer, der durch seine kritische Arbeit den Prozess der Rezeption nicht lediglich in seiner marktwirtschaftlichen Komponente, sondern im Sinne einer lebendigen Auseinandersetzung beeinflussen möchte, ist er auf dem richtigen Weg. Es hat gute Gründe, wenn Kritiker sich darüber beklagen, der Betrieb mache sie zu Sklaven des Neuheitenbooms. Es häufen sich die Vorschläge, man möge doch in Sendegefässen für Literatur, in Zeitschriften und in Literaturbeilagen die Rubrik «*Nicht mehr im Gespräch*» oder «*Beim Wiederlesen*» vermehrt pflegen. Denn der wahre geschichtliche Wandel, auf den der Kritiker seine Aufmerksamkeit richtet, ist nicht identisch mit der pausenlosen und immer noch beschleunigten Proklamation neuer Schreibweisen und Strömungen. Er vollzieht sich nicht dadurch, dass die von Berufs wegen Beweglichen und die vorbehaltlos Anpassungswilligen ihre Kür vorführen; schon eher vollzieht er sich da, wo die eher Beharrlichen, in kulturellen Traditionen Gefestigten, die dem wilden Veränderungswesen mit Gründen Widerstand leisten, in der Auseinandersetzung mit einem neuen Werk nicht umhin können, ihre Positionen zu revidieren. Das jedenfalls ist der Prozess, auf den es ankommt. Nicht der Tanz der Magazine, nicht die voreilige Aufgeschlossenheit und der unechte Konsens über Erscheinungen, die vorübergehend Konjunktur haben, treiben ihn voran. Er findet da statt, wo Urteil aus persönlicher Verantwortung und eine offene Debatte noch ihren Freiraum haben. Man könnte auch sagen: er findet statt, wo Kritik ihrer Aufgabe waltet.

Es trifft zu: diese Debatte wird nicht mehr mit der Schärfe und der Leidenschaft ausgetragen, die sie in früheren Zeiten auszeichneten. Der gewöhnlich eher laue, gedämpfte Ton kritischer Auseinandersetzung ist auch ein Indiz dafür, dass an die Stelle der Kritik allmählich die Vermittlung zu treten sich anschickt. Aber das könnte auch bedeuten, die Literatur sei uns offenbar gleichgültiger geworden, eine Sache für Kenner und Liebhaber vielleicht noch, aber selbst für sie keine Lebensnotwendigkeit mehr, keine Existenzform, für die zu streiten sinnvoll wäre. Die Schriftsteller und die Künstler, die sich darüber beklagen, dass es kaum noch profilierte Meinungen gebe, kaum noch ein entschiedenes, hartes und klares Urteil, beklagen im Grunde die professionelle Glätte und Blässe der öffentlichen Rezeption.

Rechtfertigung der Kritik

Damit kehren wir zu der Frage zurück, die am Beginn dieser Überlegungen stand: Wie rechtfertigt der Kritiker, was er tut? Es ist, wie man jetzt sieht, nicht in erster Linie eine Frage nach seinen Massstäben oder Kriterien. Indem er Stellung nimmt und sie – wie auch immer – begründet, klar, entschieden, als Ergebnis seiner Auseinandersetzung mit einem Text, leistet er einen Beitrag zur Meinungsbildung. Sein Votum ist um so wertvoller, je unabhängiger es von den Vor-Urteilen in der gesteuerten Gesellschaft erarbeitet worden ist. Und niemand sollte in den Entgegnungen des Kritikers auf literarische Neuerscheinungen Unbescheidenheit oder Überheblichkeit sehen. Er ist nicht unbescheidener oder überheblicher als der Schriftsteller, dessen Werk er kritisch betrachtet. Eine Diskussion darüber, was Kritik dürfe und was nicht, ist genau so unsinnig wie die Frage, was der Satire erlaubt sei. Die Vorstellung vom erhabenen Schöpfer des Kunstwerks und vom bescheiden dienenden Kritiker war schon lange, und im Zeitalter der Bewusstseinsindustrie erst recht, – nach einem Wort von Roland Barthes – *«ein verbrauchter Mythos»*.

«Das Kunstwerk und sein Benutzer», sagt Hilde Domin, *«stellen sich gegenseitig auf die Probe. Der Gebraucher, ganz wie das Kunstwerk, beide stellen sich zu einem Examen, obwohl es auf den ersten Blick nicht den Anschein hat.»* Diese Sätze beschreiben genau, was da vor sich geht. Es findet ein Examen statt, bei dem es keinen Examinator und keinen Experten, nur zwei Kandidaten gibt. Obgleich es nicht den Anschein habe, meint Hilde Domin und spielt damit auf die landläufige Meinung an, der Kritiker sei der Examinator des Autors, eine Meinung, die meist noch durch den Zusatz ergänzt wird, es handle sich um einen nur bedingt oder überhaupt nicht zuständigen Examinator. Und oft fügt man dem noch hinzu, in der Begegnung mit einem klassischen Meisterwerk sei das Verhältnis gerade umgekehrt: da sei der Kritiker der Kandidat, da könne er nur bestehen oder durchfallen. Aber Hilde Domin's Sätze gelten selbst in diesem Fall. Denn was ist ein Klassiker, wenn nicht eben ein Autor, dessen Werk nicht einfach verehrt wird, weil es Brauch geworden ist, sondern weil es immer aufs neue das Examen besteht, ja immer aufs neue und immer wieder auf überraschende Weise gebraucht wird.

Wie hat man sich dieses Examen aber vorzustellen? Sich gegenseitig auf die Probe stellen, heisst gut zuhören und überlegt antworten. Ein Dialog entfaltet sich zwischen dem Kunstwerk und dem Kritiker, der nicht einseitig verlaufen sollte, weder von der einen noch von der anderen Seite beherrscht, sondern ein Gegeneinanderstellen von Positionen, Beobachtungen, Ansichten. Der Dialog kann auf den Grundton Übereinstimmung

oder auf den Grundton Gegensätzlichkeit eingestimmt sein. Das Werk trifft auf den Benutzer wie auf eine Schwelle – Hilde Domin spricht von einer Wasserscheide –, die es entweder überwindet oder an der es zurückgehalten wird. Der Ruf nach den Massstäben ist völlig fehl am Platz. Hier geht es um die individuelle Überwindung der Geschmacks- und Urteilskrise in Sachen Kunst und Literatur, ausgelöst durch die Maschinerie der vorfabrizierten Urteile. Hier trifft das Kunstwerk auf einen Gebraucher, der sein Urteilsvermögen einsetzt, risikofreudig und engagiert. Die Kunstrichter der klassizistischen Epoche legten die Massstäbe, die sie aus ehrwürdigen und anerkannten Mustern gewonnen hatten, an das Neue an und prüften, ob die Regeln auch eingehalten seien. Im Gegenzug dazu betrachteten Sturm und Drang und entschiedener noch die Romantik jeden Künstler als Originalgenie, dessen Wille, ja dessen Willkür und Eskapaden zum vornherein – im Rahmen des neuen Kunstideals – als sakrosankt galten. Im einen Fall herrschte «*dogmatische*» Kunstlehre, im andern galt allein der «*Monolog*» des Künstlers. In der Situation, in der wir uns heute befinden, kann Kritik sinnvollerweise nur «*dialogisch*» sein, ein Dialog zwischen dem Kunstwerk und dem Kritiker. Beide Stimmen müssen hörbar bleiben, und das bedeutet auch, dass der Kritiker nicht *über* das Werk, sondern immer auch *zum* Werk und *mit* dem Werk, gegebenenfalls auch *gegen* das Werk spricht. In jedem Fall ist die Kritik der Bericht über eine Begegnung, der getreuliche Rapport einer Auseinandersetzung, die mehr umfasst als Textanalyse, vergleichende Einordnung und Interpretation, nämlich Stellungnahme in einem Dialog, der einer gemeinsamen Suche nach Wahrheit dient. Ich folge hier Gedankengängen von Tzvetan Todorov, einem Schüler von Roland Barthes, der das Konzept einer «*dialogischen Literaturkritik*» in einer «*Kritik der Kritik*» dargestellt hat.

Das Examen, in dem sich die beiden Kandidaten ganz allein befinden, ohne Examinator und ohne Fachexperten, vollzieht sich in diesem Dialog. Ein Verriss bedeutet nicht, dass das Werk durchgefallen sei, ein Lob nicht, dass es bestanden habe. Aber die Prüfungsakten, sozusagen Rede und Gegenrede, liegen öffentlich auf: das Werk und die Kritik, die es ausgelöst hat, im günstigen Fall mehrere Kritiken, mehrere Antworten. Die Wahrheit, nach der das Kunstwerk und seine kritischen Benutzer unterwegs sind, wird sich dann finden und festigen, wenn dieser Dialog nicht abreisst, wenn er nicht manipuliert, gesteuert oder gar unterdrückt wird. Sie unterscheidet sich von den Erkenntnissen und Einsichten, die Vermittlung zu fördern vermag. Sie ist – aus Gründen, die bekannt sind – nicht identisch mit dem Erfolg oder dem Misserfolg innerhalb der Mechanismen des Betriebs. Käme sie zum Vorschein, wäre sie die einfache Wahrheit einer lebendigen Kultur.