

# Für eine unbequeme Kritik

Autor(en): **Zeltner, Gerda**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **49 (1969-1970)**

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

PDF erstellt am: **06.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-162281>

## **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.

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 grössere 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, aufzuhorchen 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 *blessé*, 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 dürftig: «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 freisprechen<sup>1</sup>. 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 unbekanntem, 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 Rezensionen 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 törlicher 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 «Musikbericht-erstattung 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 Essenzen 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 löblichen 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 Kunstbetrachter 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-Grillet's «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 stattfindet: 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 weitern 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 bloss 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.

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