

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Band: 50 (1970-1971)
Heft: 8

Artikel: Über mögliche Fehlhaltungen der aktuellen Kritik
Autor: Krättli, Anton
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-162509>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 19.11.2024

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

gegenüber am liebsten mit professoral-lächerlichen Monstrositäten aufkreuzt, die eigentlich nicht entfernt sind etwa von Riemanns Zweitaktigkeits-Fimmel und Schenkers Urlinien-Komplex.

*

Wert – Wertung – Bewerten: man wird kaum umhinkommen, sie nun einmal abzuleiten von Generation, Mode, Tabu, Wirkung, Image – und zwar gleichgültig, ob als deren Affirmation oder Negation. Damit bleibt die Relativität von Wertungen – eben: als Bezogenheiten – auf Bildung, Absicht, Geschmack, Anspruch, Vergleich, Engagement, Wirtschaftlichkeit. Der Zug führt dabei – absichtsvoll – vom Geistigen zum Materiellen. Aber alle Ideale – und zwar schon lange vor Goethens «Schönem, Wahrem und Gutem» – sind Konstruktionen, in deren Spiegelung selbst die epochalsten Kunstwerke – oder gerade diese am auffälligsten – versengen müssten. Indem diese aber als zeitgebundene mit den Zeiten sich verändern: darin liegt einzig die Chance ihres Überlebens und damit ein Hauch – wenn nicht ewiger, so doch – verlängerter Existenz.

Über mögliche Fehlhaltungen der aktuellen Kritik

ANTON KRÄTTLI

Ogleich es ebenso viele Abstufungen der kritischen wie der schöpferischen Begabung gibt, neigt die Öffentlichkeit im Hinblick auf die Kritik zu einem Pauschalurteil. Wer Romane, Gedichte oder Theaterstücke schreibt, er mag darin so mittelmässig oder schwach sein wie immer, genießt als ein gewissermassen schöpferischer Mensch stillschweigende Achtung. Der analytische Verstand, der Schwäche und Mittelmässigkeit in diesen Werken nachzuweisen sucht, wird niedriger eingeschätzt. Einige trachten ihm gar nach dem Leben und zitieren fleissig Goethe: «Schlagt ihn tot, den Hund, er ist ein Rezensent», oder Rolf Dieter Brinkmann: «Ich müsste ein Maschinengewehr haben und sie alle über den Haufen schiessen.» Autoren und Künstler, denen Interpretation und Kommentar aus mancherlei und überdies

verständlichen Gründen lästig sind, Leser und Kunstenthusiasten, die sich durch kritische Anmerkungen in ihrem Genuss gestört sehen, vereinigen sich zu einer ebenso unnatürlichen wie dauerhaften Koalition, deren Ziel es ist, Fehlleistungen der Kritik aufzuspiessen und damit die Fragwürdigkeit der Gattung zu beweisen. Vor allem bietet natürlich das unerschöpfliche Arsenal sogenannter erwiesener Fehltrübe, das von Jahrzehnt zu Jahrzehnt grösser wird, Waffen zur Ausrüstung ganzer Armeen. Der Kritiker hat nichts zur Hand, womit er sich dagegen zur Wehr setzen könnte. Es ist leider nur zu wahr, dass sich seine Kollegen und er selbst immer wieder irren. Und ferner ist es wahr, dass nur schon zwei Kritiker über ein und denselben Gegenstand höchst verschiedene Aussagen machen. Nicht nur die Urteile selbst, schon was ihnen vorausgeht, das ästhetische Erlebnis, die Beschreibung und Charakterisierung des Bildes oder der Inszenierung, die der Kritik zugrunde liegen, unterscheiden sich möglicherweise so sehr, dass man meinen könnte, sie bezögen sich nicht auf das gleiche Objekt. Das ist hundertmal schon belegt worden. Wir können vor allem nicht abstreiten, dass sich die zeitgenössische Kritik sehr oft ausserstande gesehen hat, den wahren Rang einer künstlerischen Leistung auf Anhieb zu erkennen.

Warum aber soll das bedenklich sein? Viel schlimmer, ja katastrophal schiene mir ein Zustand, in dem alles, was entsteht, im Augenblick des Erscheinens auch schon seinen endgültigen Platz hätte, eine Antikultur der starren, schematischen Ordnung ohne die geringste Auseinandersetzung und ohne den geringsten Widerspruch. So mag zwar vielen Lesern, die heute in literarischen Beilagen blättern oder den Kritikerstar am Fernsehen abschliessende Erkenntnisse verbreiten hören, die Funktionsweise heutiger Kritik erscheinen. Das Urteil ist manchmal verbreitet, bevor das Buch ausgeliefert ist, und im Theater ist kaum der letzte Beifall verrauscht, da vermittelt das Studio schon in Direktreportage aus der Loge der Kritikerprominenz, was man vom neuen Stück und von der Inszenierung zu halten habe. Aber so kann, so darf es nicht gemeint sein. Kritik, die ihren Gegenstand und sich selber ernst nimmt, wird niemals auf rasche Erledigung aus sein. Eben die sogenannten Fehltrübe der Zeitgenossen, die im Lauf der Jahrzehnte widerlegt worden sind, beweisen, dass um Ablehnung und Anerkennung gerungen werden muss und dass alles einmal im Fluss war, was in der Rückschau klar geordnet erscheint.

Franz Roh hat in seinem Buch «Der verkannte Künstler» Hunderte von sogenannten Fehltrüben zusammengestellt und weist damit nach, dass Lessing, Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist und alle die komfortabel etablierten Grössen der Literaturgeschichte nicht minder als ihre malenden und komponierenden Brüder einst die Opfer uneinsichtiger und starrsinniger Beurteiler waren. Wir wandeln durch eine furchterregende Galerie von Meinungen, die durch die Geschichte und den Wandel des Verständnisses

desavouiert worden sind. Aber es ist im Grunde eine billige Genugtuung, die mächtigen Zeitungsschreiber des 18. Jahrhunderts blossgestellt zu sehen und von der Unzuverlässigkeit ihrer Urteile auf diejenige ihrer Nachfolger in unseren Tagen zu schliessen. Franz Roh führt übrigens nur ablehnende Urteile an, nicht aber Lobgesänge auf literarische Eintagsfliegen, die doch offensichtlich auch unter den Begriff des Fehlurteils fallen. Wahrscheinlich wären die Fälle nicht weniger zahlreich, in denen die Kritik ihren Gegenstand zu hoch einstuft.

Aber wie kann man überhaupt von Fehlurteil und Irrtum reden, solange eine «Wahrheit» gar nicht feststehen kann? Was eigentlich ist mit den Missgriffen in der Aneignung des Neuen bewiesen? Die Kritik muss auf ihrem Recht auf Irrtum bestehen, weil sie nicht vom sicheren Ufer aus operiert, sondern im Strom der Zeit mitfährt. Daraus geht freilich auch mit aller Deutlichkeit hervor, dass aus dieser Position keine Zensuren zu erteilen sind. Ich nehme an, der Kritiker schreibe zur Information seiner Zeitgenossen, er teile mit, was er wahrnimmt, und dies in der Meinung, damit zur Aufklärung beizutragen. Er schreibt nicht, um dem Künstler Ratschläge zu erteilen oder Vorschriften zu machen; aber er formuliert Antworten, er gibt der Resonanz Sprache. Das ist eine Aufgabe, die zu ihrer Lösung den Schriftsteller erfordert. Als einer, der schreibend zu erkennen sucht, greift der Kritiker in die Auseinandersetzung ein. Sein Ziel ist nicht, endgültige Urteile abzugeben, obgleich er selbstverständlich danach trachtet, das Belangvolle vom Belanglosen zu unterscheiden. Seine Aussagen sind durchaus vorläufig und – wenigstens waren sie das bis heute – Teil des grossen Gesprächs, das jenen Prozess vorantreibt, den Adam Müller die «Einbürgerung der Kunst» genannt hat. Dieser viel zu wenig bekannte Kritiker der Romantik geht davon aus, dass zwischen dem Bestehenden und dem Entstehenden die Brücken nicht abgebrochen sind. Was neu hinzukommt, erneuert das Alte und verändert die Welt. Neue Tendenzen, auch offener Widerspruch und Kampf gegen herrschende Anschauungen und Zustände verwandeln sich ihrerseits zu prägenden Mustern und sehen sich alsbald wieder dem Prozess der Erneuerung ausgesetzt. Der Kritiker reagiert auf das Neue, indem er es begrüsst oder ablehnt, indem er Freude oder Enttäuschung, Begeisterung oder Gegnerschaft empfindet und dem Ausdruck gibt, das heisst, indem er sich mit den neuen Werken und seiner eigenen Reaktion darauf kritisch auseinandersetzt. In dieser Weise arbeitet er an der «Einbürgerung der Kunst»: er sucht das Fremde und neu Hinzugekommene heimisch zu machen. Diese These lässt sich bis auf unsere Zeit belegen, und sie hat nichts zu tun mit der heute viel geschmähten «Bürgerlichkeit» der Kritik, sondern setzt im Gegenteil die Bereitschaft voraus, ererbte und erworbene Positionen immer aufs neue in Frage zu stellen.

Von Moritz Heimann gibt es den Ausspruch, die grössten Kunstwerke

seien zuerst immer nur empirische Erscheinungen, und die Kritik sei es, die sie zu mythischen und platonischen mache. Roland Barthes erblickt in der Kritik keinesfalls eine Liste von Ergebnissen oder eine Aufzählung von Urteilen, sondern eine Aktivität, und die Frage, ob eine Aktivität überhaupt «wahr» sein könne, erscheint ihm mit Recht sinnlos. Die neugeschaffenen Kunstwerke stehen, wie Hilde Domin es ausgedrückt hat, zitternd und nackt und ohne Sicherheit da. Ob sie erkannt werden, ausgewählt und mit dem Geleitbrief versehen zu den Gebrauchern der nächsten Stufe, das ist die Frage, auf die das kritische Gespräch eine Antwort sucht.

Die Vorstellung, es gebe eine unverrückbare Wirklichkeit des Kunstwerks, ist durch die Erkenntnistheorie widerlegt. Insbesondere ist die Realität, auf die sich die Kritik bezieht, durch die ästhetischen Konkretisationen des Kunstwerks gegeben, deren mehrere möglich sind. Auch aus diesem Grund ist es töricht, in Fragen des kritischen Urteils von wahr und falsch zu reden. Möglich und denkbar ist, dass eine kritische Interpretation dem Kunstwerk näher kommt als eine andere; aber das ist mit keinem Meterstab nachzuweisen, sondern muss sich im vergleichenden Gespräch und in der fortschreitenden Auseinandersetzung herausstellen.

An diesem Punkt nun werden wir aufmerksam auf Erscheinungen, die das Bild trüben. Ich nenne die Monopolstellung einzelner Wortführer, ich nenne die Fehleinstellung, die statt des Gesprächs das Urteil ex cathedra produziert, ich nenne die um sich greifende ideologische Befangenheit der Kritik, und ich nenne eitle Demonstrationen aller Art. Diese durchaus krisenhaften Erscheinungen stellen uns vor ernste Fragen. Sind etwa die Voraussetzungen für das offene Gespräch nicht mehr gegeben? Tragen die Brücken nicht mehr, die vom Bestehenden zum Entstehenden hinüberführen?

Es gibt viele, die es rundweg verneinen, viele, für die diese Brücken abgebrochen sind. Dabei spielt es eigentlich keine Rolle mehr, auf welcher Seite einer steht, ob er als Hüter der Tradition das gesamte Schaffen der Gegenwart zur Unkunst erklärt oder ob er als Vorkämpfer oder Mitläufer der neuen Zeit das alte Reich der Kunst als ein bildungsbürgerliches Luftschloss deklariert. Beide Positionen werden vertreten, Extremismus geht um. Wo man sich in dieser Weise verschanzt, ist ein Gespräch nicht mehr möglich. Bisher war die Stellung des Kritikers ein Ort zwischen dem Autor und dem Leser. Er stand weder ganz da, wo die Vorstellungen von Literatur und Kunst durch die anerkannten Meisterwerke der Vergangenheit bestimmt sind, noch stürmte er ohne jede Zurückhaltung und auch Skepsis der Zukunft entgegen. Jede grosse Rezension war bisher – auch dies ein Wort Adam Müllers – die Geschichte seines Kampfes mit einem Buch. Ich würde auch jetzt noch sagen, des Kritikers Aufgabe sei weder die des Heizers auf dem Zug, der in die Zukunft fährt, noch die des Bremsers, sondern sie bestehe darin, dass er seinen Verstand, seine Ortskenntnis und seine wache

Aufmerksamkeit als Passagier nicht preisgebe. Er kann nicht vergessen, woher er kommt, er hat einen Erinnerungsschatz zu hüten – aber er ist zugleich auch neugierig auf das, was neu auf ihn eindringt und was noch kommen wird. Und die Widersprüche, die sich daraus ergeben müssen, sind ihm Anlass zu Versuchen, das Kunstverständnis zu revidieren und neu zu begründen.

Den imaginären Staat der Geister, den sich Adam Müller vorgestellt hat und in den das Neue einzubürgern ihm eine lohnende Aufgabe schien, diesen Staat der Geister gibt es – als gemeinsames Vaterland – nicht mehr. Ideologische Schranken und eine grosse Sprachverwirrung machen die Verständigung unmöglich. Dazu kommt, dass die Industrialisierung der Buchproduktion völlig neue Verhältnisse geschaffen hat. Es sind je länger je weniger geistige Bedürfnisse und Strömungen, die den literarischen Betrieb bestimmen, sondern Marktgesetze und Produktionsmethoden, die durch hohe Investitionen notwendig werden. Als der Pionier des Taschenbuchs, Philipp Reclam in Leipzig, seine Universalbibliothek gründete, liess er sich noch von der Humanitätsidee des klassischen Idealismus leiten und eröffnete die Reihe mit Goethes «Faust». Sein Ziel war, den gesamten Bestand dessen in wohlfeilen Ausgaben greifbar zu machen, was dem Ideal einer umfassenden literarischen Bildung entsprach.

Moderne Taschenbuchverlage haben diesen Ehrgeiz nicht mehr und können ihn nicht mehr haben, weil wir uns über ein Ideal umfassender literarischer Bildung schwerlich noch einigen könnten. Verlegt wird im allgemeinen, was druckfertig ist und Verkaufschancen hat. Von Dieter Wellershoff stammt der zutreffende Ausdruck vom «unübersehbaren Warenhaus des Lesbaren», das uns heute offensteht.

Man muss diese Situation vor Augen haben, wenn man heute nach den Fehlleistungen der Kritik und nach ihren Torheiten fragt. Im Warenhaus des Lesbaren wird der Anspruch schon gar nicht mehr erhoben, dass einzelne Neuerscheinungen in das exklusive Sortiment der Literatur aufgenommen werden. Wo die Hersteller und Verkäufer nach möglichen Bestsellern Ausschau halten, der Autor aber verbissen und verzweifelt Gehör, konkrete Wirkung, Veränderung der Welt erstrebt, wird sich die Kritik damit bescheiden, Rechenschaft über Lektüreerfahrungen abzulegen. Wer es heute unternimmt, kritisch zu sichten, was er aus dem unübersehbaren Angebot an Neuerscheinungen näher in den Blick bekommt, der wird nicht darauf verzichten wollen, mit dem zu vergleichen, was ihm bekannt ist und was er aus wohlwogenen Gründen verehrt. Aber er muss auch wissen, dass schon diese Verehrung und die Massstäbe, die sich daraus ableiten mögen, von keinerlei allgemeiner Gültigkeit sind. Sie gelten aber für ihn selbst, und anders kann er sich über sein Verhältnis zum Neuen und über seine Lektüreerfahrung nicht Rechenschaft geben, als indem er seine ganze Aufmerksamkeit, seinen analytischen Verstand, aber auch seine Phantasie,

kurzum sich selbst ganz und gar einsetzt, und dazu gehören zweifellos auch seine früheren Erfahrungen im Umgang mit literarischen und künstlerischen Werken. Schon immer, möchte ich meinen, sprach der Kritiker in seinem eigenen Namen und keinesfalls im Namen einer wie immer definierten Gesellschaft, einer ästhetischen Lehre oder einer starren Norm. Aber im 20. Jahrhundert ist seine Einsamkeit grösser als je – und zu gleicher Zeit ist ihm die Möglichkeit gegeben, seiner Meinung eine nie vorher erreichte Verbreitung zu geben.

Das sind ein paar allgemeine Grundsätze, gegen die eine kritische Praxis nicht verstossen dürfte. Der Gefahren und Versuchungen gibt es noch genug; oft scheitert die Kritik nicht an den Voraussetzungen, die sie sich gibt, sondern an ihrer Durchführung. Fehlhaltungen, Missbrauch und bares Ungenügen sind es, die insbesondere die Kritik in der Zeitung in Misskredit gebracht haben. Ich will versuchen, einen kurzen Katalog dieser Verstösse vorzulegen.

Unter den zehn Fehlhaltungen, die ich nennen möchte, steht der Missbrauch der Macht an erster Stelle, die Anmassung nämlich, dank Publizität mit onkelhafter Gebärde Lob und Tadel auszuteilen, grossen Einfluss auszuüben und sich als die Instanz zu begreifen, die über Ruhm, Ehre und Verdammnis zu befinden hat. Der Kritikertyp, der hier gemeint ist, macht aus seiner Arbeit einen zeremoniellen Akt. Er hat erreicht, dass seine Äusserungen als Orakelsprüche betrachtet werden. Was heute noch möglich sei, was heute nicht mehr möglich sei, wer sich einen vordersten Platz in der Literatur erschrieben habe und wer nicht mehr mit dabei sei, meint er grosszügig dekretieren zu müssen. Man erkennt ihn an seinem Stil, an der Sucht, Rangordnungen zu konstatieren.

Aber auch der Kritiker, der über die Massenmedien ein grosses Publikum anspricht, hat nicht mehr zu geben als persönliche Beiträge zum Gespräch. Nichts ist mehr zu beklagen als der leidige Hang des Publikums, der lauten Stimme grundsätzlich mehr Kredit zu geben als der leiseren. Beide können schliesslich nicht mehr sein als Vorschläge zur eigenen kritischen Auseinandersetzung. Die Angriffe auf die Kritik unserer Zeit sind nur zu berechtigt, wenn sie dem Starwesen gelten, das weit eher den Beifall und die treue Gefolgschaft im eigenen Lager anstrebt als die Diskussion.

Es ist unheimlich, auf wankendem Boden zu stehen, den verschiedenartigsten Eindrücken ausgesetzt zu sein und Entscheidungen treffen zu müssen. Einfacher und bequemer ist es, diese Entscheidungen ein für allemal vorwegzunehmen und in die schützende Kapsel einer Ideologie zu flüchten. Nun sind wir gewiss alle mehr oder weniger voreingenommen; es kommt auf unsere Bereitschaft an, auf eine neue Erzählung, auf ein Gedicht oder auf eine Inszenierung einzugehen, ohne gleich nachprüfen zu wollen, ob unsere literarischen Begriffe daran auch funktionieren. Jede Voreingenom-

menheit aber, sei sie nun ästhetisch, politisch, konfessionell oder persönlich bestimmt, beeinträchtigt die Fähigkeit, auf das Neue einzugehen. Der Kritiker, der nicht bereit ist, unter Umständen seine eigenen Erwartungen und seine methodischen Voraussetzungen in Frage zu stellen, wird bald nichts Relevantes mehr zu sagen haben. Man kennt ihn nach kurzer Zeit und wird mit einiger Sicherheit voraussagen können, wie er urteilt. Die literarischen Pastoren, die Goethes «Werther» und das Schauspiel «Stella» aus der Rüstung einer gestärkten Halskrause heraus mutig attackierten, sind ein Kuriosum nicht weniger als die orthodoxen Kulturfunktionäre, die ein Buch oder eine Inszenierung daraufhin überprüfen, ob sie mit der geltenden Parteilinie übereinstimmen. Dem ideologisch festgelegten Kritiker fehlt die Freiheit, lebendig zu reagieren und offene Rechenschaft abzulegen. Auch Brecht, von dem Meisterstücke frisch zupackender Kritik erhalten sind, erlag in den «Zwölf Thesen zur <Faustus>-Diskussion», die 1953 in der Zeitschrift «Sinn und Form» erschienen sind, den Fesseln einer starren Begriffswelt.

Nun ist freilich auch schon zur Ideologie geworden, die Veränderung an und für sich als entscheidende Qualität zu proklamieren, womit die dritte Fehlhaltung des Kritikers genannt ist. Einige huldigen wortreich dem Glauben, das, was neu entsteht, sei grundsätzlich dem Bestehenden und Bekannten vorzuziehen. Man mag das aus den Realitäten des Kritikerberufs notfalls erklären, wenn auch nicht entschuldigen. Der Mann, der da täglich sein Pensum an Lektüre absolviert oder der von Uraufführung zu Uraufführung reist, möchte aus verständlichen Gründen einmal dabei sein, wenn es gilt, eine Entdeckung zu machen. Stösst er nur halbwegs auf etwas, das aus der Reihe tanzt, so entfährt ihm wohl der Seufzer: «Endlich mal was Neues!» Nur ist damit noch herzlich wenig über das betreffende Werk gesagt. Wer sich aus Prinzip dem letzten Schrei verschreibt oder doch dem, was sich dafür ausgibt, wird bald einmal nicht mehr ganz ernst genommen. Niemals ist die Frage generell zu beantworten, ob wir einem ersten und neuartigen Versuch, dem wir das Vertrauen schenken, nach kritischer Lektüre noch zustimmen werden. Zu der geforderten Unbefangenheit gehört auch, dass wir uns frei halten von Einflüssen blosser Mode. Das Gerede von Profil und Schreibart einer neuen Literatur, von den Veränderungen des literarischen Ausdrucks dieser Zeit, das selbstverständlich vor allem in Verlagsprospekten und Klappentexten anzutreffen ist, bleibt so lange hohl, als es nicht am einzelnen Fall überzeugend belegt wird. Wer diesen Ton als Rezensent aufnimmt, macht sich zum Hymniker oder Werbefachmann am falschen Platz. Statt Rechenschaft abzulegen über seine Begegnung mit einem Autor und seinem Buch, langweilt er seine Leser damit, dass er seine eigenen Vorlieben, seine Beschlagenheit in den allerneuesten Literaturtheorien vorführt.

Die vierte Fehlleistung ist eine Komplementärartorheit zu der eben genannten: sie wird begangen von strengen Kunstrichtern und Fachleuten, für die Literatur etwas Ähnliches ist wie für den Briefträger die Briefpost. Es kommt darauf an, alles hübsch in die richtigen Fächer einzuordnen, und zwar gemäss bewährten Kategorien, die freilich je länger je mehr versagen. Für den Kritiker dieses Typs ist der Kanon klassischer Überlieferung verbindlich; jedenfalls bezieht er seine Massstäbe aus den älteren Büchern, aus den Meisterwerken abgeschlossener Epochen. Das hat natürlich zur Folge, dass ihm vorwiegend als Zeichen des Abfalls und des Niedergangs erscheint, was heute geschaffen wird, sofern es sich nicht nach den verehrten Mustern richtet. Im Grunde fordert er, was schlechterdings nicht nachvollziehbar ist, es sei denn als platte Nachahmung.

Es gibt diese Kritik auch heute. In der Verhärtung, in der *déformation professionnelle*, die sich von Regeln und Theorien nicht mehr zu befreien weiss, erweist sie sich als unfruchtbar und belanglos.

Den Kreis der Hauptsünden schliesst die fünfte: dass der Kritiker kurzschlüssig ablehnt, woran er moralischen Anstoss nimmt. Das Verhältnis von Kunst und Moral ist ausserordentlich komplex; ich kann es hier nicht darstellen. Einerseits durchstösst der schöpferische Mensch die geltenden Normen und wirkt dann als Demoralisateur; andererseits tut er es im Zeichen einer höheren sittlichen Verpflichtung, die seine Zeitgenossen freilich nicht anerkennen. Was anstössig ist, gibt eben darum oft den Anstoss zu notwendigen Veränderungen. Die berühmten Gerichtsfälle, in denen die herrschende sittliche Norm, vertreten durch den Staatsanwalt, den Dichter der Unmoral bezichtigt, indem sie den Finger auf ominöse Stellen in seinem Werk hält, sind durch die Anklage ebenso aufschlussreich wie durch die Verteidigung, die immer den Nachweis zu erbringen versucht, dass von einer höheren Warte aus, der Warte der Kunst, kleinliche Sittenrichterei nicht angehe. Dass Kunstwerke nicht gerichtlich zu belangen sind, wissen wir; die Kritik wird die Frage nach der Moral deswegen nicht einfach ausklammern dürfen. Aber die Literatur und die Kunst nach den derzeit für massgebend gehaltenen moralischen Kriterien zu beurteilen, geht so wenig an, wie von ihr zu fordern, sie müsse eine sänftigende und bessernde Wirkung haben. Fragwürdig im höchsten Grad scheint mir die Kritik, die den Autor verdächtigt, er reisse böswillig die sittlichen Grundordnungen ein.

An den Fingern einer Hand lassen sich die fünf Hauptgebreden der Kritik aufzählen: Absolutheitsanspruch, ideologische Befangenheit jeder Art, Kult der Veränderung, starres Festhalten an überlieferten Normen und Unterstellung der Kunst unter den Primat engbrüstiger Moral. Vor ihnen sollte sich hüten, wer öffentlich Ja und Nein sagt zu dem, was als Literatur und Kunst zur Diskussion steht.

An den Fingern der andern Hand sind die kleineren, die lässlichen Sünden

der Kritik abzuzählen, Fehlhaltungen, die vorwiegend in der täglichen Praxis journalistischer Kritik vorkommen.

Die erste besteht darin, dass einer glaubt, er habe dem Künstler auf die Schulter zu klopfen, ihn zu ermuntern oder zu tadeln als ein gemütlicher, aber notorischer Besserwisser. Die Schriftsteller und die Künstler arbeiten mit ihren Mitteln an der Eroberung und Einrichtung von Welt. Die Ergebnisse dieser schöpferischen Tätigkeit sind grundsätzlich nicht von der Art, dass sie der Aufsichtsperson oder des Schiedsrichters bedürften. Auch der Kritiker ist, im besten Fall, ein Schriftsteller, der an der Eroberung und Einrichtung von Welt arbeitet.

Das scheint der Witzbold und Prosavirtuose nicht zu wissen, der eine Inszenierung oder ein zu rezensierendes Buch ausschliesslich als Turngerät benützt, um daran seine manchmal verblüffenden Künste zu zeigen. So amüsanter auch seine Flanken und Rollen sein mögen, er hat den Beruf verfehlt und wäre im Zirkus oder im Kabarett weit eher an seinem Platz als auf dem Stuhl des Kritikers. Zwar ist es natürlich nicht verboten, eine Kritik pointiert zu formulieren; was scharf beobachtet und erst noch gut gesagt ist, fördert Einsichten. Nur ist es mit handwerklicher Brillanz allein nicht getan, und niemals dürfte der Eindruck entstehen, nicht die Äusserung zur Sache selbst, sondern die Pointen und Kalauer, die sich zum Beispiel aus einem Theaterabend ergeben mögen, seien die Hauptsache.

Die genannte Fehlleistung verbindet sich oft mit einer andern, der Blasiertheit, die auch als nicht ganz seltene Berufskrankheit kaum zu entschuldigen ist. Wenn einer so manches Jahr seinen Gratisplatz im Parkett abgessen hat, bis er einfach alles zu kennen meint, selbst das, was erst noch kommen wird, dann sollte er keine Theaterkritik mehr schreiben. Wer keine Erwartungen mehr hat, wenn die Lichter ausgehen, und wer sich nicht mehr erregen, entrüsten und begeistern kann, ist für diesen Beruf verloren.

Ich muss diesem Katalog endlich eine Spezialität der Neulinge oder Gelegenheitskritiker beifügen. Was ihnen an Erfahrung und Kenntnissen abgeht, trachten sie wettzumachen durch hastig angelesene Weisheiten aus Schauspiel- oder Konzertführern. Als echte Bildungsparvenüs verbreiten sie sich in ihren Kritiken wortreich über Entstehungsgeschichte, Erstaufführung und Fragen der Interpretation. Haben sie aber fatalerweise eine Uraufführung zu besprechen, so halten sie sich ans Programmheft oder ans Interview, das der Autor vorsorglicherweise am Vortag gegeben hat.

Am Schluss dieser kläglichen Reihe steht eine Erscheinung, die das Publikum und die Künstler versöhnlich stimmen könnte. Dem Kritiker aus Berufung ist sie ein schweres Ärgernis. Ich meine den Enthusiasten aus Prinzip, gern gesehen bei Theaterdirektoren, die sich von seinen Hymnen Werbewirkung versprechen. Er findet herrlich, was immer in Literatur,

Theater, Musik und Kunst produziert wird, ja er findet schon herrlich, dass überhaupt geschrieben, komponiert, gemalt und inszeniert wird. Aber mit dieser menschenfreundlichen Haltung ist er auch der Feind des Besseren, der Feind des Vollkommenen. Die schreibenden Biedermänner korrumpieren den Beruf des Kritikers nachhaltiger als die notorischen Nörgler. Ob ihnen der Mut zur abweichenden Meinung fehlt oder ob sie Freundschaften suchen, wo es ihnen an Urteilskraft gebricht, spielt dabei keine Rolle.

Es wird behauptet, die grossen und kleinen Gebrechen der Kritik seien dadurch auszuräumen, dass man die Kritik umfunktioniere. Sie habe nicht darüber zu befinden, ob Kunst oder Nichtkunst vorliege, sondern darüber, ob ein Werk oder eine künstlerische Darbietung geeignet sei, die neue Gesellschaft aufzubauen. Alle Kritik sei darum notwendigerweise Gesellschaftskritik. Nun ist gar kein Zweifel, dass eine lebendige, wache und hellhörige Kritik zum Bestehenden in Gegensatz treten kann und muss und dass ihre Erkenntnisse darum immer auch Gesellschaftskritik einschliessen. Die kritische Distanz ist nicht nur eine Distanz zum Neuen, sondern ebenso zum Überlieferten und Bekannten. Aber ideologische Prämissen oder eine Utopie, der wir uns verschreiben, bewahren gerade nicht vor törichten Kurzschlüssen. Die Kunst ist etwas anderes als eine Plakatwand, auf der für dies oder das geworben wird, und die Sackgasse, in die sich begibt, wer das nicht jederzeit vor Augen hat, ist ohne Ausweg.

Auch heute ist oberste Aufgabe der Kritik, die Sprache ihres Gegenstandes auf Haltbarkeit und Unmittelbarkeit zu prüfen. Fragt sie nur, ob Ausbeutung das Thema oder der Vietnamkrieg gehörig verurteilt sei, so erhält sie Antwort auf wichtige und entscheidende Fragen, nicht aber auf die eine, ob ein Dilettant oder ein Künstler den Stoff gestaltet habe. Sartre soll einmal gesagt haben, Bücher seien verderblich wie Bananen. Mit Sicherheit trifft das zu auf alles bloss gut oder böse Gemeinte, auf Literatur, die sich begreift als «ideologisches Transportunternehmen» (Reinhard Baumgart). Kritik, die selber unterwegs ist, auf der Suche nach Wahrheit und Welt, kann darin nicht ihr Genügen finden. Leicht, sagt Thomas Mann, hat es der bloss Urteilende, es macht ihm keine Mühe, «immer in den Kahn zu springen, den Anschluss nie zu versäumen, immer mit der neusten Jugend Arm in Arm befunden zu werden». Aber die Kritik, wie ich sie verstehen möchte, ist von anderer Art. Sie findet nicht in weissen, schwarzen oder roten Elfenbeintürmen statt, sondern im Offenen. Sie ist die ungeschützte, rückhaltlose Begegnung eines denkenden und empfindenden Individuums mit der Kunst, und ihr höchstes Ziel ist nicht das glatte und perfekte Urteil, sondern das Gespräch und die Auseinandersetzung.

Als in den zwanziger Jahren der junge Bertolt Brecht mit seinen Stücken von sich reden machte, war die Aufnahme durch die Kritik geteilt. Leicht wäre es, sogenannte Fehlurteile aus der Distanz eines halben Jahrhunderts

zu erkennen. Da schrieb einer bei Anlass der Uraufführung von «Im Dickicht der Städte», den Inhalt des Stücks wiederzugeben, sei nicht leicht, denn es mache sich bei der Menschengestaltung allenthalben eine derartige Impotenz des Verfassers bemerkbar, dass schon ein sehr guter Wille dazu gehöre, irgend etwas deutlich zu erkennen. Das ist, eindeutig, eine kritische Fehlleistung. Monty Jacobs, einer der besten Theaterkritiker Berlins, ein sensibler, auf Ausgleich und auf Förderung besonders junger Autoren bedachter Mann, der im Dezember 1945 im Londoner Exil gestorben ist, blieb – wie viele seiner Kollegen – ebenfalls zurückhaltend. Anlässlich der Aufführung von «Mann ist Mann» machte er geltend, das Drama beginne dort, wo Mann nicht mehr Mann sei, sondern «wo das Private so reich wie möglich aufblühe». Der manipulierte Mensch, der nicht nein sagen kann, ist in der Tat als ein dramatischer Held im Sinne des traditionellen Dramenbegriffs undenkbar. Insofern ist Monty Jacobs vollkommen im Recht. Nur wissen wir heute, dass man Brechts Theater mit den Massstäben des aristotelischen Dramas nicht messen kann. Ob «Mann ist Mann» ein gutes oder ein mittelmässiges Stück sei, ist nur innerhalb der Gesetzmässigkeiten zu ermitteln, die Brechts Dramaturgie entwickelt hat. Diese Gesetzmässigkeiten waren nicht von Anfang an da, sondern liessen sich in dem Masse deutlicher erkennen, als Brechts Werk sich verwirklichte. War darum also falsch, eine Fehlleistung ebenfalls, was Monty Jacobs anmerkte? Es trug zur Klärung bei. Es machte deutlich, dass der Dramatiker Brecht sich nicht den Regeln fügte. Es liess jedoch offen, was sich daraus ergeben mochte. Arroganz, Blasiertheit, blinde Voreingenommenheit lagen diesem Kritiker fern. Er stellte fest, dass hier – nach den Begriffen der etablierten Dramaturgie – eine radikale Abweichung vorlag. Zu entscheiden, ob Unvermögen oder Genialität die Ursache dieses Ausbruchs sei, ist schwer, aber nicht unmöglich. Dass an Brechts Theaterstücken etwas sei, dass dieser Dramatiker den Atem und die Suggestionskraft von Szene und Sprache beherrsche, irritierte selbst die Bedenklichen und die Zweifler und zwang sie, sich mit diesem Phänomen immer wieder zu beschäftigen.

Wollte man freilich dem Marktgeschrei unserer Tage glauben, dann vollzögen sich so epochale Wendungen wie das Auftreten Brechts auf dem deutschen Theater nicht nur von Buchmesse zu Buchmesse, sondern schon vom Herbst bis zum Frühling und in nicht abreissender Kette. Daran zu zweifeln, ist nicht nur erlaubt; es ist ein Gebot der Vernunft. Der Kritiker, der es befolgt und im übrigen offen, beweglich und selbstkritisch bleibt, braucht nicht zu fürchten, dass seine Antworten töricht seien. Verwerflich wäre nur, das Fähnchen nach jedem Wind zu richten. Es wäre Verrat.