

# **Literaturkritik in Deutschland**

## **- ein aktueller Überblick**

Hubert Winkels

Wenn man bei einem zufälligen Gespräch - sagen wir in der Deutschen Bahn - gefragt wird, was man denn beruflich mache, so geht einem die Bezeichnung Literaturkritiker nur schwer über die Lippen. Man zieht es dann vor, Journalist zu sagen, und bei Nachfrage Kulturjournalist, und wenn jemand es noch genauer wissen will - schließlich ist Kultur ja ein tendenziell universeller Begriff -, dann antwortet man vorzugsweise, wenn auch nicht ohne Unbehagen: Literaturjournalist.

Zwei ganz unterschiedliche Gründe spielen bei diesem Unbehagen zusammen: Als Kritiker ist man in aller Regel nicht angestellt, weder an einer Universität, noch bei einem Medieninstitut. Jemand, der tatsächlich ausschließlich Literaturkritik betreibt, und es gibt derer einige, der gehört steuerrechtlich zu den freien Berufen, ist also freier Unternehmer, und unter diesen gehört er sicher zu denen am unteren Ende der Einkommensskala. Ja in der Regel wird er von der Tätigkeit der Literaturkritik nicht leben können. Das ist das eine.

Der andere Grund für eine gewisse Verschämtheit gegenüber der eigenen Tätigkeit, die der Kritiker durchaus mit dem Schriftsteller teilt, ist die schwer fassbare Subjektivität, die den Umgang mit schöner Literatur auszeichnet. Sofern der Schriftsteller eine gewisse Neigung zur frühbürgerlichen Idee der Genialität und zur romantischen der Unendlichkeit hat, sieht er

sich ungern in ein gesellschaftstypologisches Raster gespannt. Und der Kritiker, wenn auch weniger genialisch im Selbstverständnis, versteht sich häufig doch in engerem Kontakt zu jener säkularen Folgeerscheinung eines religiösen Innerlichkeitsideals.

Diese Schwierigkeit, einen Beruf zu benennen, führt, wenn man sie gründlich ausfaltet, zu vielen der wesentlichen Fragen, die historisch und strukturell mit der Funktion des Literaturkritikers verbunden sind.

Beginnen wir zunächst mit der Frage der Literaturkritik im Rahmen des Journalismus. Dass die Kritik überhaupt wesentlich in diesen Zusammenhang gehört, ist zwar nicht fraglich, aber erläuterungsbedürftig. Nicht nur weil die Kritik, wie wir sie heute verstehen, historisch gesehen, aus der Philologie hervorgegangen ist - das liegt immerhin 250 Jahre zurück -, sondern weil sie in anderen Ländern, namentlich den angelsächsischen, in höherem Masse an die nüchterne Literaturwissenschaft gebunden ist. Der amerikanische literary criticism ist stärker argumentierend, objektivierend und ableitend. Und die Hauptorgane der Kritik haben zwar die Form von zeitungsnahen Zeitschriften, pflegen aber besonders die essayistische Form, und bevorzugen als Mitarbeiter für die Kritik besonders Schriftsteller und Universitätsdozenten.

In Deutschland ist die Literaturkritik auf's engste mit dem Zeitungswesen verbunden. Hier hat sie sich, vom Umfang, der Aktualität und von der Qualität her gesehen, so gut etabliert, dass dagegen das andere große Printmedium Zeitschrift - entgegen der Tradition - kaum noch eine Chance hat. (Vielleicht mit Ausnahme der noch recht jungen Zeitschrift „Literaturen“, eher Fachorgan als Publikumszeitschrift.) Die audio- und audiovisuellen Medien reichen nicht einmal annähernd an die Bedeutung der Zeitung als Kritikorgan heran. Vom Internet, das einige Versuche der Adaption übernimmt, ganz zu schweigen. Wohlgermerkt, ich rede

von der schwer messbaren Bedeutung für die sogenannte literarische Öffentlichkeit, nicht von Quantität und nicht von Publikumszahlen: für die literarische Öffentlichkeit, jenes schöne und geheimnisvolle Wesen, das in Deutschland am Ursprung einer jeden, also auch der politischen Öffentlichkeit stand.

Es gibt Untersuchungen, die besagen, dass nach der 'Meldung' die 'Rezension' die zweitwichtigste sogenannte 'Beitragsform' des Feuilletons, also des Kulturteils der Tages- und Wochenzeitungen, ist; noch vor den 'Tipps', dem 'Bericht' und dem 'Porträt'. Und innerhalb der nach Sparten aufgeteilten Kulturkritik, ist die der Literatur zweifellos die wichtigste.

Auch das hat Gründe, von denen ich hier einen bedeutenden nennen will: Die Literaturkritik operiert im selben Zeichensystem wie ihr Gegenstand, nämlich der Sprache. Und eben dies gilt von Kunst- oder Filmkritik nicht. Allerdings wäre in einer historischen Perspektive die Theaterkritik besonders zu betrachten. Sie hatte lange Zeit eine große Bedeutung, weil sie sich auf ein vom Kern des Publikums geteiltes einmaliges kollektives Ereignis bezog. Hier ist ein gewisser Bedeutungs-verlust nicht zu übersehen. Das ist bei der Literatur und ihrer Kritik nicht so, noch nicht so.

Zudem trägt die Gefährdungen der klassischen Literaturkritik auch andere Züge. Auf diese Gefährdung und ihre konkreten Züge will ich gleich zu sprechen kommen. Ja, um diese geht es mir recht eigentlich. Und die Frage soll sein: Hat die aktuelle Gefährdung der klassischen Literaturkritik die Form eines notwendigen Strukturwandels, oder leidet eine kulturell hochelaborierte, der Kunst selbst nahestehende, manche sagen auch: eng verwandte Disziplin Schaden?

## II.

Ich möchte nun eine einfache, nicht besonders originelle, aber dennoch zunehmend beargwöhnte These aufstellen. Die

Literaturkritik, eingeschlossen der Essay zur Literatur, bildet die Königsdisziplin des Kulturjournalismus. Man kann dies anhand dreier Parameter zeigen.

Erstens: Die Kritik ist die sprachlich dichteste journalistische Form, weil sie anknüpft an die Formendichte ihres Gegenstandes. Sie arbeitet mit einem sehr komplexen, vorwiegend historischem Referenzsystem, und leistet deshalb auch eine außergewöhnliche weit gespannte Vermittlungsarbeit zwischen Geschichte und Gegenwart.

Zweitens: Mittels der Literaturkritik werden gesellschaftlich notwendige, nicht selten politisch-historische Selbstverständigungsdispute ausgetragen. Der Anstoß geht oft vom literarischen Werk aus, die Kritik nimmt hier die Rolle des Verstärkers, des Katalysators und des Forums für Kontroversen ein. Die großen von Günter Grass, Christa Wolf, Botho Strauß, Peter Handke oder Martin Walser initiierten Debatten zum Beispiel - natürlich wäre die Liste leicht zu erweitern -, bedürfen zunächst der relativ autonomen ästhetisch-politischen Argumentationszone der Kritik. Als rein gesellschaftlich-politische Aussagen gelesen, geht bei vielen literarisch-moralisch-politischen Äußerungen von Schriftstellern - und ich schließe hier durchaus auch Romane mit ein - nicht nur das Grundsätzliche verloren, das spezifisch poetische Verständnis der weltlichen Zusammenhänge, sondern sie sind dann auch nicht mehr kritisierbar auf der Ebene ihrer eigenen Gestalt. Und eben von ihrer eigenen Gestalt her erlangen ästhetische Gebilde ihre Legitimation.

Drittens: Tatsächlich zeugt auch die publizistische Praxis von der herausragenden Bedeutung der Literaturkritik. Die großen intellektuell anspruchsvollen Zeitungen in Deutschland, zumal die drei traditionell einflußreichsten, nämlich die FAZ (Frankfurter Allgemeine Zeitung), die Süddeutsche Zeitung - beide Tageszeitungen und die Wochenzeitung die ZEIT, haben in oder

neben dem allgemeinen Kulturressort relativ selbständige Literaturredaktionen eingerichtet. Hier hat sich für die Verantwortlichen signifikanterweise die unschöne Bezeichnung 'Literaturchef' eingebürgert. Das klingt wenigstens nach eigenständiger Firma.

Wenn das so ist, und wenn das in seiner Bedeutung erkannt ist, weshalb dann die Unkenrufe vom Wandel und von der Gefährdung der Literaturkritik?

Man kann dem Kern der Veränderungen auf zwei Weisen nahekommen. Entweder indem man davon berichtet, wie sich die Form der Kritik in der täglichen Medienpraxis verändert. Und dann kann man Schritt für Schritt zu größeren Begründungszusammenhängen voranschreiten.

Oder man sucht die Struktur der gegenwärtigen Kritikpraxis in den Blick zu bekommen und sucht nach den Verschiebungen, die in ihr wirksam sind. Ich will mit letzterem beginnen und dann nach und nach zur konkreten Praxis vordringen.

### III.

(1) Die erfolgreichsten zeitgenössischen Kritiker bestimmen ihre Tätigkeit vom Publikum her. Sie rücken den Leser an die wichtigste Stelle im Koordinatensystem ihrer Arbeit. Den Leser für ein Buch zu interessieren, ist ihre vornehmste Aufgabe. Natürlich sind sie zutiefst davon überzeugt, dass gute Literatur zu schreiben und zu lesen auch eine moralische, ja eine grundsätzlich zivilisierende Funktion hat. Ihren Teil indes sehen sie zunächst und zuvörderst in der Vermittlung von literarischem Werk und Publikum. Sie arbeiten, wie andere Kritiker auch: auswählend, analytisch, introspektiv, urteilend nach Regeln und nach Geschmack. Aber die Unterhaltsamkeit ihrer eigenen Hervorbringungen ist ihnen ähnlich wichtig wie die gelingende Überzeugung des Adressaten, als dessen Anwalt sie sich gerne

verstehen. Wenn es sein muss als Anwalt seines besseren Ich. Dazu gehört die probeweise Stellvertreterschaft: Die eigenen intellektuellen Reflexe und gut ausgebildeten Affekte testen zunächst das in Frage stehende Kunstprodukt.

Das hört sich wie selbstverständlich an. Und zwar deshalb, weil der Leserbezug bei der Kritik, in welcher Spezialisierung auch immer, stets mitgegeben ist. Aber die Protagonisten einer publikumsbezogenen Kritik richten sich tendenziell an das große Publikum, die immer noch recht große Gruppe der Gebildeten und darüber hinaus alle medialphabetisierten Teilnehmer von institutionalisierter Kultur und Unterhaltung. Und sie vermeiden damit allzu große Nähe zum kunstinternen Diskurs und nicht selten auch zum speziellen innovativen Anspruch des Kunstwerks. Dabei ist die Funktion des Kunst- Urteils hier durchaus zwiespältig. Einerseits wird die Tendenz zur harten Ablehnung verschärft. 'Unlesbar' oder 'langweilig' sind klassische Urteilsprädikate. ('Kunstrichter', so hießen übrigens bis zu Lessings Zeiten, also so lange wie noch Regelpoetiken Kraft besaßen, die Kritiker tatsächlich.) Andererseits spielen Lob, Emphase, artikuliertes Sentiment eine größere Rolle als begründetes Urteilen.

Es versteht sich, dass der so beschriebene Kritikertypus dem Publikum besonders teuer ist. Er gibt ihm auf einfachem Wege Unterhaltung und Belehrung und, was zunehmend wichtiger wird: Orientierung auf einem sich immer stärker ausdifferenzierenden ästhetischen Feld und einem immer unübersichtlicherem Buchmarkt. Den publikumsnahen Kritiker erfolgreich zu nennen, hat etwas Tautologisches, wenn Bekanntheit und entsprechender Einfluss auf den Verkauf von Büchern den Maßstab bilden.

(2) Ein Gegengewicht zu dieser Publikumsorientierung bildet die Werkorientierung. Hier kann man noch einmal unterscheiden: zwischen Kritikern, die sich eher in einer Diskursgemeinschaft mit literarischen Autoren sehen, und solchen, die an der

Entwicklung einer autonomen Eigenlogik der Kunst interessiert sind.

(2a) Letztere stehen in Deutschland seit gut einem Jahrzehnt in verstärktem Verdacht, eine ästhetische Geheimbündelei zu betreiben. Sie unterstützten, so der gängige Vorwurf, die gesellschaftliche Abspaltung der anspruchsvollen Kunst zu einem Arkanbereich, in dem ganz eigene Machtverhältnisse herrschten. Diese Vorwürfe sind häufig gekoppelt an eine Skepsis gegenüber den innovativen formalen Entwicklungen in der Kunst selbst. So hat lange eine implizite und recht starre Unterscheidung zwischen den ästhetisch Konservativen und den Avantgardisten lauter unglückliche Mitspieler am literarischen und literaturkritischen Diskurs hervorgebracht. Die Avantgardisten bezichtigten die sogenannten Konservativen eines eingeschränkten realistischen Literaturbegriffs und verwiesen nicht selten auf den sozialistischen Realismus als politisch verpönte Modell oder auf die Literatur des 19. Jahrhundert als anachronistische Bezugsgröße.

Diese starre Gegenüberstellung hat sich weitgehend aufgelöst. Zum einen hat die Entwicklung eines sogenannten postmodernen Kunstverständnisses dafür gesorgt, dass, zumindest idealtypisch, alle gegebenen Formen gleichrangig nebeneinander stehen und für die verschiedensten Kombinatoriken benutzbar sind. Und im Zusammenhang damit haben politische Entpolarisierungen in Europa ganz allgemein zu einer Entkrampfung im gesellschaftlichen Umfeld der Literatur und auch auf ihrem eigenen Feld geführt.

Die konventionelle Narration konnte sich so durch formale Selbstironisierung neuen Spielraum verschaffen und hat sich auch tatsächlich vitalisiert. Die formspielerische Tendenz andererseits, wengleich die im Ergebnis schwächere Seite des schönen Ganzen, konnte die kämpferische Attitude ablegen und sich mit ihren Reizen offener anbieten als zuvor. Ein Zug ins Spielerische,

ins Heitere, ins witzig Verblüffende wurde wieder stärker sichtbar und auch genießbar.

Auch in der Kritik hat sich die Polarisierung, die Anfang der 90er Jahre mit einer Generaloffensive der Unterhaltungsverteidiger einen Höhepunkt erreichte, wieder entschärft. Doch ist hier die Orientierung an den Forderungen des literarischen Marktes, die zugleich ästhetische und literarische sind, bis heute weniger stark ausgeprägt oder genauer gesagt: indirekter wirksam. Was denn auch ein spezielles zeitverzögert auftretendes Problem der Kritik darstellt und zu den Gefährdungen gehört, von denen ich oben gesprochen habe.

#### IV.

(2b) Bevor ich weiter darauf eingehe, setze ich die Differenzierung des Kritikfeldes und der entsprechenden Kritikertypen noch ein Stück weiter fort. Eher graduell unterscheiden sich von den Beschwörern der autonomen Kunstentwicklung solche Kritiker, die in ihrer Arbeit an den Autoren orientiert sind. Sie arbeiten hypothetisch aus demselben intellektuellen und imaginativen Fundus wie jene. Doch betonen sie stärker das Ingeniöse des Autors. Und auch wenn sie nicht die biographische Nähe suchen, teilen sie seine grundlegenden ästhetischen, philosophischen und nicht selten auch politischen Normen.

Das hat häufig, aber nicht zwingend, mit der Zugehörigkeit zur selben Generation zu tun. Die bewußte Generationsidentität hat sich übrigens nicht erst nach dem weitgehenden Abbau der politischen Ideologien in Europa durchgesetzt, weil so ein gewisser Entzug an Gemeinschaftsgefühl kompensiert werden konnte. Sie war in Deutschland auch schon vorher stark ausgeprägt, weil die Abgrenzung von einer Generation, die zur Zeit des Nationalsozialismus und des Weltkrieges sozialisiert wurde, lange nachwirkende tiefe Risse erzeugt hatte.

Ein eigenes Kapitel würde in diesem Zusammenhang die Beschreibung der ungewöhnlichen Nähe zwischen Kritiker und Autor im alltäglichen Literaturbetrieb erfordern. Sie ist durch eine einzigartig dichte Infrastruktur literarischer Institutionen verursacht.

Den stärksten Grund für die Aufhebung der strikten Polaritäten im literarischen Feld und einem nachfolgenden deutlichen Übergewicht der formal traditionellen Erzählhaltung, habe ich schon angedeutet. Er kann in den welthistorischen Ereignissen zwischen 1989 und 1991 gesehen werden: im Fall des eisernen Vorhangs, der Europa zweigeteilt hatte, und im Ende der ideologischen Selbststilisierung zweier weltanschaulich-politischer Systeme in Abhängigkeit voneinander. Natürlich sind solche politisch-ästhetischen Ableitungen heikel, zumal aus geringem historischem Abstand, doch passt die Überwindung einer hartnäckigen und kämpferischen Fortschrittsemphase in politisch-gesellschaftlichen Fragen nur allzu gut zum post-modernen Pluralismus im Ästhetischen, um einen, wenn nicht kausalen, so doch tiefenstrukturellen Zusammenhang ignorieren zu können.

Diese Entwicklung hat sicher einen Abbau von normativem Druck mit sich gebracht: eine Befreiung von der sozialistischen Regelpoetik im Osten und auch vom Zwang, sich diesem radikal zu entziehen. Im Westen war die Lösung von Zwängen, sei es der politisch-moralischen Korrektheit, sei es der kämpferisch-emanzipativen Avantgardehaltung, schon längst im Gange. Doch sie führte jetzt, kurzgeschlossen mit dem politischen Bereich, zu einer Art Orientierungskrise. Doch Krisen, das wusste schon Karl Marx, bedeuten im Kapitalismus Antriebskraft. Und so auch hier. Überwiegend wurde die tastende Bewegung in einer unübersichtlichen Situation als Befreiung empfunden. Auch dann, wenn das Statement oder die Arbeit des Künstlers nicht mehr dieselbe Bedeutsamkeit zu haben schienen wie zuvor. Man konnte jetzt, zumindest dem Selbstverständnis nach - alles machen, man

konnte sich neu sortieren, und der Kritiker konnte in diesem Prozess seine Unterscheidungen und Zuordnungen neu treffen.

Diese Differenzierung des Feldes brachte aber auch eine Erfahrung der Marginalisierung mit sich: So viele gelungene Kunstwerke, soviel fachliche Anerkennung, und die Gesellschaft schaut gar nicht richtig hin! Dies ist eine Beschreibung der zeitweiligen Selbstdeutung der literarischen Kultur, nicht ihres tatsächlichen Zustandes. Man fühlte sich aus dem Zentrum gerückt, war aber tatsächlich nur, wie ich meine, Teil einer allgemeinen Dezentrierung, oder mit einem populären soziologischen Begriff ausgedrückt: Ausdifferenzierung aller Gesellschaftsbereiche.

Zwei auf den ersten Blick einander widersprechende Entwicklungen waren die Folge: Starke Interventionen der Schriftsteller in den politisch-historischen Raum, als gelte es verlorenes Terrain erneut zu besetzen. Und zum anderen eine deutlich verstärkte Bedeutung des Buchmarktes für das gesamte literarische Feld. Und mit dieser zweitgenannten Entwicklung bin ich dann auch wieder zurück bei meiner Typologie der Kritiker und beim angesprochenen Thema des Strukturwandels.

Zunächst fällt im scheinbaren Gegensatz zu einer Marktorientierung der literarischen Kultur auf, in welchem Maße Schriftstellern zugemutet wurde, die historisch neue Situation zu deuten. Der Ruf der Literaturkritik nach dem sogenannten Wenderoman in Deutschland wurde sprichwörtlich. Doch wie angemäßt und manchmal albern, als stelle man legitime Forderungen an einen Zögling, solche Ansprüche auch waren, es bewegte sich Einiges, wenn auch nicht das Gewünschte. So hat Günter Grass seit der Wende heftiger in die zeitgeschichtlichen Debatten eingegriffen als in den zwei Jahrzehnten zuvor. Was ihm mit seinen ökologisch und feministisch befeuerten Großromanen „Der Butt“ und „Die Rätin“ nicht gelungen war, nämlich die Gemüter ästhetisch und politisch zu bewegen, das gelang ihm

unter anderem mit seiner vehementen Ablehnung der deutschen Wiedervereinigung, mit seiner Kritik an ihrem rechtlichen Vollzug, mit seiner Darstellung des historischen Gesamtprozesses der deutschen Nationalstaatsbildung im Roman „Das weite Feld“, und nicht zuletzt mit seinem literaturförmigen Hinweis auf das Leiden des deutschen Ostflüchtlinge am Ende des 2. Weltkriegs im Roman „Im Krebsgang“.

Die literarische Kritik blieb weitgehend nüchtern und skeptisch. Sie hatte das Auseinandertreten von politischer und ästhetischer Sphäre ebenfalls schwer zu verarbeiten, blieb aber im Großen und Ganzen an der relativen Autonomie des Ästhetischen orientiert. Auf Seiten der Schriftsteller, man muß genauer sagen, der älteren Schriftsteller, die schon zu Zeiten der Zweistaatlichkeit eine große Rolle gespielt hatten, nahm die politische Interventionstätigkeit dagegen zu.

Ob Hans Magnus Enzensberger, Walter Kempowski oder Peter Handke, Christa Wolf oder Heiner Müller, Botho Strauß oder Martin Walser - sie alle sorgten so auffällig für eine literarische Besetzung jenes Feldes politisch-historischer Selbstverständigung, als ob es verlorenes Terrain zurückzugewinnen gäbe. Auch wenn manches Unsägliche dabei zur Sprache kam, wie jene berüchtigte Serbien-Apologie Peter Handkes, man kann nicht umhin festzustellen, dass die älteren Autoren ihren Anspruch auf Geschichtsdeutung zumindest äußerlich verteidigt haben. Heute sind sie so häufiger zu Gast beim Bundeskanzler wie zu den seligen Zeiten Willy Brandts, als der Geist und die Macht ihr historisch schönstes Stelldichein hatten.

Neben solch lautem Politisieren und politisch absichtsvollem Erzählen wurden subtilere Formen des Umgangs mit der Zeitgeschichte nur im engeren Rahmen der Literaturkritik gewürdigt. Romane wie Ingo Schulzes „Simple stories“ oder W.G. Sebalds „Austerlitz“ entfalten ihre Wirkung verlangsamt und auf Umwegen. Doch in unserem Zusammenhang genügt es

festzustellen, dass die unmittelbare öffentliche Wirksamkeit der Schriftsteller in einer größeren Öffentlichkeit keineswegs zu einem Ende gekommen ist.

Diesem Befund steht nun ein anderer gegenüber, der besagt: Literatur sei mehr denn je ein Konsumgegenstand wie andere Kulturangebote auch. Und Bücher, auch die schönen und guten, seien in erster Linie Waren, und erst in zweiter Linie möglicherweise Güter der besonders schätzbaren, weil kulturell-wertvollen Art.

Hier, bei dieser Argumentation, die sich vor allem auf die tatsächliche Situation in deutschen Verlagen und Buchhandlungen berufen kann, berühren wir wieder die Typologie der Kritiker. Denn als eines haben wir sie noch nicht in den Blick gefasst: als Agenten des Marktes.

Wir sind ausgegangen von einer dreipoligen Struktur: Kritiker, Autor respektive literarisches Werk und Publikum. Wobei vorausgesetzt war, dass alle drei Positionen Teile einer literarischen Öffentlichkeit eigenen Zuschnitts sind, die eine historisch wandelbare, aber permanente Durchlässigkeit zur größeren politisch-moralischen Diskursgemeinschaft aufweist.

Eben diese Zugehörigkeiten überlagerten bisher weitgehend eine andere ökonomisch geprägte Konstellation, in der die entsprechenden Positionen mit Produzent, Vertrieb und Kundschaft zu bezeichnen wären. In dieser Konstellation wäre der Literaturkritiker in erster Linie ein Vertriebsagent, dessen überkommene Aufgabe der Geschmacks- und auch Meinungsbildung sich auf eine Art Warentestfunktion reduzierte. Kaum ein Mitspieler des literarischen Lebens in Deutschland würde dies begrüßen oder gar fordern. Solche kunstfromme Scheu hat auch mit der bereits angesprochenen einstigen Funktion der literarischen Öffentlichkeit als Vorläufer einer jeden, also auch der politischen Öffentlichkeit in Deutschland zu tun. Und lange

noch, bis tief ins 19. Jahrhundert, mussten hierzulande Philosophie und Literatur die Hauptlast der bürgerlichen Emanzipation überhaupt tragen. Dennoch wächst die Bedeutung des Marktes auch für den Kritiker.

(3) Diese ökonomische Orientierung am Markt nun kennzeichnet einen weiteren Typus des Kritikers. Und mehr noch führt sie zu einer Diffusion des gesamten Feldes der Kritik. Im ersten Fall haben wir es mit einem Kritiker zu tun, der über die Standards der Literaturkritik durchaus verfügt, sich aber immer stärker leiten lässt vom erwarteten Erfolg eines Buches. Er kennt die Kalkulationen der Buchverlage, weiß bei übersetzten Büchern um deren Erfolge in anderen Ländern. Er bringt in Erfahrung, wie hoch die Vorschüsse der Literaturagenten und Verleger waren, und er schließt daraus, welche Anstrengungen der Verlag unternehmen wird, das Buch auf dem Markt zu platzieren und durchzusetzen.

Sicher wird er keine Zuwendungen vom Verlag erhalten, und er wird auch nicht darauf spekulieren, aber er lässt sich mittragen von einer Welle des Bucherfolgs, die ja auch bedeutet, dass eine Vielzahl von Menschen eben jene Urteile und euphorischen Gefühle, jene Erkenntnisse oder Lebensklugheiten, die der Kritiker herausgeschmeckt und auch herausgearbeitet hat, teilen.

Seine Helden, die Autoren von Büchern wie Figuren in ihnen, sind auch die seinen, uns sie sind es schon um ein wenig früher gewesen. Ja, hat er an ihrer Popularität nicht mitgearbeitet, und gehört ihm nicht ein wenig von jenem kollektiven seelischen Aufschwung, den ein anspruchsvoller und unterhaltsamer Bestseller auslöst? Und ist er nicht tatsächlich näher dran an den Menschen als seine bitter tüftelnden Kollegen? Hat er nicht mehr verstanden von seiner Lebensumwelt?

Von solchen internen Orientierungen eines Kritikers ist es nicht mehr weit bis zur Frage, ob der Markt nicht tatsächlich die immer

wieder von Intellektuellen eingeklagte Nähe zu den Vielen - die Rede von der Menge, erst recht der Masse ist längst verpönt - differenziert und zwanglos herstellt. Und ob auf der anderen Seite jene öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten, auf deren Breite und Qualität die Bundesrepublik immer noch so stolz ist, und jene handvoll Elitefeuilletons in den Printmedien - diese Lordsiegelbewahrer der literarischen Tradition und der permanenten intellektuellen Überforderung - ob auf dieser Seite des kulturellen Grabens nicht sehr viel mehr Zwänge nach innen und nach außen herrschen: Anmaßung, Eitelkeit, Selbstüberwachung und also Unfreiheit.

## V.

Ich dramatisiere die Sachlage ein wenig, um eine Tendenz anzudeuten. Allerdings trägt sich das Problem der Marktorientierung weit weniger auf der Ebene der anspruchsvollen Kritik selbst aus, als an ihren Rändern und in ihrem Umfeld. Hier kommen wir zur Frage der verschiedenartigen literaturjournalistischen Formen. Und diese wiederum hängt eng zusammen mit der Herausforderung durch die Medienvielfalt und der damit gegebenen neuen Dominanzen.

Als Formen oder Textsorten der Literaturkritik lassen sich neben der Rezension und dem literarischen Essay, die wir bisher synonym mit Literaturkritik benutzt haben, folgende nennen: das *Interview* und das *Autorenporträt*, die *Glosse*, die *Empfehlung* und der *Kommentar*, die *Reportage* und die Auseinandersetzung in Form von *Pro- und contra-Stellungnahmen*.

Im Kontext der Printmedien nehmen in jüngster Zeit besonders zwei Formengruppen an Häufigkeit zu: die personenbezogenen Textsorten Interview und Autorenporträt. Und die Literaturempfehlungen inklusive Bestsellerlisten. Gemeinsam ist ihnen, dass sie die Bedeutung eines Kunstwerks, die in der klassischen Kritik erst in actu hergestellt wird, schon voraussetzen. Sie sind,

auch wenn sie dem Autor näher sind und der Darstellung unmittelbarer Eindrücke Raum geben, abgeleitete Formen. Sie ruhen einem Sockel von ästhetischer Legitimität und intellektueller Anerkennung auf, den sie in der Regel nicht mehr ernsthaft in Frage stellen.

Insofern ist diesen Formen der Prozess der Kritik vorgängig. Allerdings geschieht es durchaus häufig, dass gerade jene Bücher und Autoren sich der personalisierenden Darstellung erfreuen, die von der klassischen Kritik nur am Rand, wenn überhaupt thematisiert werden.

Diese Formen sind besonders in Wochenzeitschriften und farbigen Magazinen beliebt. Doch sie nehmen immer mehr Raum auch in den seriös informierenden Tageszeitungen ein; und entsprechen im Kulturjournalismus in etwa dem, was im Bereich der politischen Darstellungsformen seit geraumer Zeit „Infotainment“ heißt. Solche Unterhaltungsformen setzen allerdings voraus, dass das Objekt der Darstellung zumindest interessant, besser noch bekannt, am besten beides ist. Und dass dies in immer höherem Maß auch von Schriftstellern gesagt werden kann, verweist zunächst einmal auf eine erfreuliche Entwicklung. Denn wo kein großes öffentliches Interesse an Literatur vorhanden ist, leidet auch die subtilste kritische Bemühung auf Dauer unter Enge und Selbstbezüglichkeit.

Doch das gegenwärtige Problem der Kritik hat genau die umgekehrte Form: Weil das Interesse an neuer Literatur groß ist, gewinnen die unterhaltsamen personenbezogenen Darstellungsformen und die marktorientierte Kritik an Dominanz. Und das ist den meisten ökonomischen Akteuren im literarischen Prozess ganz recht. Den meisten, nicht allen. Manche ziehen sich mit einem gewissen Trotz auf ihr engeres Terrain oder gelegentlich auch auf ihre große Tradition zurück und beargwöhnen die Entwicklung.

Doch dem ökonomischen Druck entkommen sie so nicht. Sie müssen nolens volens ihr kulturelles Kapital auf dem Markt inszenieren. Und das geschieht denn auch gelegentlich mit peinlichen Zügen. Wenn zum Beispiel mit viel Marktgetöse die angeblich zwanzig besten deutschen Romane in einer preiswerten Kassette von Paperpacks als Rettung der Kultur vor der Barbarei angepriesen werden, wie jüngst vom bekanntesten deutschen Kritiker, Marcel Reich-Ranicki im bedeutendsten deutschen Verlag, dem Frankfurter Suhrkamp Verlag.

Es wäre nun eine interessante Frage, in welchen Zyklen sich die Kulturentwicklung stärker markt- oder stärker kunstorientiert entwickelt. Dass es sich dabei nie um absolute Gegensätze handelt, dass ein wechselseitiger Austausch und auch Bereicherung stattfindet, dass in der Spannung auch eine Vitalisierung begründet sein kann, muss man nicht eigens betonen. Aber ebenso sichtbar ist eine zunehmende Dominanz des Marktes und damit der ökonomischen Interessen. Und dieser Prozess verändert die Kritik nicht nur hin zum Populismus, sondern er greift auch ihren Kern einer freien Auseinandersetzung um ästhetische Konzepte und damit der Wahrnehmung von Geschichte und Gegenwart an.

## VI.

Nun gibt es in Deutschland einen großen Bereich der Kultur, der relativ unabhängig vom Markt operieren kann. Im Bereich der Literatur gehören dazu die Literaturhäuser und Literaturbüros, einige universitäre Institute, die Akademien, das System der Literaturpreise und -stipendien, und nicht zuletzt die öffentlich-rechtlichen Medien mit ihrem gesetzlichen Kulturauftrag. In Anbetracht dessen verschiebt sich das genannte Problem auf die altehrwürdige Auseinandersetzung zwischen Staat und Markt. Es ist nicht unwichtig, dies abzuwägen, doch entscheidend ist die eigene Kraft der Literatur, mit der Gefährdung umzugehen. Ist sie

stark genug, diesen Konflikt zum Teil ihrer eigenen Gestalt zu machen.

Ich will nun gegen Ende zumindest noch die audiovisuellen Medien Radio und Fernsehen ins Spiel bringen. Tatsächlich hat das öffentlich-rechtliche Radio einen großen Einfluss auf die Literaturentwicklung in Deutschland nach dem Krieg gehabt. Neben dem Hörspiel als Form hat es auch das Feature als eine ganz eigene ästhetische Gattung hervorgebracht, in der sich, ähnlich dem literarischen Essay, Literatur und Kritik, verbinden.

Was die traditionelle literarische Kritik im Radio angeht, so gibt es zwei starke Tendenzen: die zur Kürze, weil man nämlich dem Hörer nachlassende Aufnahmefähigkeit unterstellt, und eine Tendenz zum O-Ton: Man wirbt mit der Lebendigkeit der menschlichen Stimme, die hier meist eine des Autors ist. Das Gespräch oder der sogenannte 'Gebaute Beitrag' gelten in großen Teilen des täglichen Rundfunk-Geschäft als Minima radiophoner Darstellungspraxis. Ebenso gilt der Disput zwischen Kritikern als radiotauglich, die monologisch vorgetragene, sorgfältig formulierte Kritik hingegen zunehmend als begründungspflichtig.

Im Fernsehen dagegen haben sich weitgehend andere Regeln durchgesetzt. Die klassische Kritik hat keinen Platz mehr. Am nächsten kommt ihr noch das Gespräch eines Moderators mit dem Kritiker. Hier ist die Spontaneität des Ausdrucks besonders gefragt. Im literarischen Disput hingegen ist durchaus Streit erwünscht. Solche Auseinandersetzungen um neue literarische Bücher hat in Form der Sendung „Das literarische Quartett“, an der fast zehn Jahre lang neben einem besonderen Gast die entsprechend berühmten Kritiker Marcel Reich-Ranicki, Helmut Karasek und Sigrid Löffler beteiligt war, sogar eine große Popularität erlangt. Ein kleines Wunder in der Fernsehkultur. Die Literaturmagazine der öffentlich-rechtlichen Sender mit ihrer Mischung aus Filmbeiträgen und Autorengesprächen erreichen dagegen nur ein relatives kleines, eher diffus kulturinteressiertes

Publikum. Das mag immer noch die Größenordnung der Leser einzelner Zeitungsfeuilletons erreichen, doch für die Publikums-erwartung der Fernsehmacher ist es zu gering, und die printmedien-fixierte literarische Öffentlichkeit kommuniziert diese Darstellungsformen kaum. Da ist auch Ignoranz im Spiel, eine einseitige Ausrichtung auf die Schrift. Allerdings sind die performativen Formen der Literaturdarstellung in den visuellen Medien auf Dauer eine Herausforderung für die schriftliche Kritik, weil sie anschließen an eine Neustrukturierung der öffentlichen Wahrnehmung überhaupt. Hier werden Images geformt, deren Kommunikation nur noch schwach begründet ist in dem, was literarisch zu Buche schlägt.

In der näheren Zukunft wird sich entscheiden, ob Literatur und ihre Kritik ein spezielles Medium für kulturelle Sonderinteressen werden wird, ob sie aufschließt zu anderen großen Unterhaltungsformen wie Kino und Sport oder ob ihr kommunikativer Anspruch an sowohl ästhetischer wie moralischer und politischer Paradigmenbildung in der Gesellschaft auch unter veränderten Bedingungen weiter eingelöst werden kann.

<국문초록>

## 목차 독일에서의 문학비평 양상

후베르트 빙켈스

독일의 경우 '문학비평가'라는 직업은 표나게 내세울 만한 직업은 못되는 것 같다. 여기에는 두 가지 이유가 있다. 비평가는 대학이나 연구소에서 고용되는 직업이 아니다. 조세관점에서 보자면 자영업자에 해당 되겠지만, 그 수익은 최저수준이다. 이것이 한 가지 이유다. 또 다른 이유는 순수 문학을 다루는 주체의 본질이 쉽게 파악될 수 있는 성질의 것이 아니라는 것이다.

비평가라는 직업을 거론하기 어려운 이러한 상황은 문학비평가의 기능과 역사적 구조적으로 결부된 것이다. 일단 저널리즘이라는 테두리 안에서 문학비평의 문제를 다루어보자.

독일에서는 문학비평이 신문과 깊은 관련을 맺고 있다. 이 제도는 상당히 잘 정착되어 있어서 정기간행물은 여기에 비하면 비교가 되지 않는다. 청각 내지 시청각 매체도 신문처럼 중요하지는 않다. 인터넷은 말할 것도 없다. 나는 여기서 양이나 독자의 수를 말하는 것이 아니라 이른바 문학적 공중에게 미치는 영향력이라는 차원을 말하는 것이다. 일간 또는 주간지의 문화란에서는 뉴스 다음으로 중요한 것이 <서평>이라는 연구결과들도 있다.

내가 다루려는 문제는 고전적 문학비평은 위기에 처해 있고 이와는 다른 형식의 비평들이 대세를 이루고 있다는 사실이다. 이러한 현상은 대체적으로 다음과 같이 정리될 수 있을 것이다.

(1) 잘 나가는 비평가들은 그 활동기준을 관객에 맞춘다. 독자가 제일 중요하고 독자에게 어떤 책에 대한 관심을 불러일으키는 것이 그들에게는 제일 중요한 일이다. 물론 이들도 다른 비평가들과 마찬가지로 방식으로 작품을 선택하고 분석한다. 그러나 이들에게는 그 작업의 결과를 재미있게 만드는 것도 그것을 독자에게 설득력 있게 제시하는 것만큼

이나 중요한 일이다. 이들은 철저히 독자의 편에 서있다.

(2) 독자 지향적인 입장과 대조적인 것은 작품 지향적인 입장인데, 이 경우에는 다시 작가들과의 담론공동체를 지향하는 입장과 예술의 자율적 자체논리의 발전에 관심을 갖는 입장으로 나뉜다.

(3) 문학을 상품이라는 차원에서 이해하는 비평가들도 있다. 이들에게 책이라는 것은 아무리 훌륭한 책이라도 일차적으로는 상품이며, 문화적으로 가치 있는 자산이므로 보호받아야 한다는 차원은 이차적인 문제이다. 이 주장들은 독일의 출판사와 서적들이 현재 처한 위치와도 연관되어 있다. 이 경우 비평가의 유형은 시장의 에이전트와 같아진다.

시장지향의 문제는 문학비평 내부에서 해결되는 문제라기보다는 그 주변부나 외부와 관련되는 문제이며, 이 경우에 해당되는 것들을 예로 들자면 인터뷰나 작가소개, 촌평, 책에 대한 추천, 코멘트, 르포르타주, 찬반입장논의 등이다.

인쇄매체분야에서는 인물 관련적인 인터뷰나 작가소개가 최근에 증가했다. 책에 대한 추천이나 베스트셀러 목록도 마찬가지로 증가했다. 이들에게 공통적인 것은 예술작품의 중요성을 미리 전제하고, 선행되어있는 비평을 따라간다는 것이다. 더 나아가 인물위주의 묘사를 즐기는 경향도 비밀비재하다. 이런 형식들은 주간지나 잡지에서 애호되지만 일간지에서도 점점 더 자리를 잡아가고 있다. 그러므로 문화저널리즘에서도 정보와 오락을 동시에 제공하는 <Infotainment> 원칙이 나타나는 것이다. 이것이 전제하는 바에 의하면 서술 대상이 재미있으면 좋지만 그보다 좋은 것은 잘 알려져 있는 것이고 제일 좋기는 재미도 있으면서 잘 알려져 있는 것이다.

목하 비평의 경향은 오락적이며 인물 지향적인 서술방식과 시장 지향적인 비평이 대세로 되어가고 있다는 것이 문제이다. 경제적인 측면을 중시하는 사람들에게는 옳은 일이다. 그러나 터가 좁아지더라도 위대한 전통을 고수하는 사람들에게는 의심스러운 발전양상이다. 그러나 이들도 경제적인 압박으로부터 벗어날 수는 없다. 싫건 좋건 자신들의 문학적 자산을 시장에 내놓아야 하기 때문이다.

문화의 발전이 어떤 분야에서는 시장 지향적이 되고 어떤 분야에서는 보다 예술 지향적이 되는가 하는 질문은 흥미로운 질문일 수 있다. 일부러 강조할 것도 없이 양자 사이에는 상호영향관계가 성립되지만, 점

점 더 시장과 경제적 관심이 우세를 점하고 있음을 볼 수 있다. 이러한 과정은 비평을 일종의 포퓰리즘으로까지 변화시킬 뿐 아니라 심미적 원칙들 내지 역사와 현재에 대한 인지방식의 문제까지 깊숙이 건드리게 된다.

독일에는 시장으로부터 비교적 독립적인 문화영역도 있다. 문학의 경우 이른바 <문학의 집>이나 대학의 연구소, 문학상 내지 장학금, 그리고 법에 의해 문화적 과제를 위임받고 있는 공영방송 등이 그러하다. 공영방송은 전후 독일에서 커다란 영향을 끼쳐왔다. 방송극이나 다큐멘터리 특집방송 등은 방송에서 만들어진 독자적인 미적 장르이다.

라디오에서의 문학비평은 청중의 집중력을 고려해서 짧고, 가급적 원음을 살리는 경향을 보이는데, 원음은 대개 작가의 원음이 이용된다. 그리고 대화나 평론가들의 논쟁이 잘 다듬은 글을 혼자 죽 읽어 내려가는 비평보다 선호되는 추세이다.

TV는 라디오와 상황이 다르다. 고전적인 비평은 더 이상 설자리가 없다. 선호되는 형식은 사회자와 비평가가 대화하는 형식이며, 표현도 즉흥적일 것이 요구된다. 시각매체에서 문학을 매개하는 방식은 장기적으로 볼 때 글로 써서 하는 비평에 대해서도 영향을 끼칠 것이다. 공중의 인지방식이 구조적으로 새로워지고 있기 때문이다.

문학과 비평이 문화적인 특수 관심사에 대한 특수한 매체의 역할을 할 것인지, 또는 영화나 스포츠 같은 다른 오락형식들로 넘어가게 될 것인지, 또는 변화된 조건 하에서도 사회에서의 심미적, 도덕적, 정치적 패러다임 형성이라는 과제를 여전히 이행할 수 있을 것인지는 멀지 않은 미래에 결판날 것이다. (초록 작성: 오순희)