

Nahtstelle: aufgetrennt

Als ich zu schreiben begann, in aller Unschuld oder schamvoll unverzagt, waren Kritik und Literatur ungeschiedene Elemente. Wie Land und Wasser, eines im anderen, ein Kondenzustand. Ich konnte mir kritische Wälder vorstellen, auch Brandrodungen und Schonungen. Wildverbiß und Totalverriß waren schädlich. Es war möglich, am Mittag an einem Gedicht zu werkeln und dann ins Rundfunkstudio zu hetzen und eine Meinung zu diesem und jenem zu formulieren und vom Blatt zu singen. Ja, es war wünschenswert, denn der kritische Drei-Minuten-Beitrag, für den ein Honorar von (sage und schreibe) 150 DM ausgezahlt wurde, deckte sich genau mit dem Betrag, den der Vermieter als Monatsmiete für meine winzige Hinterhofwohnung forderte. Und wenn ich einmal im Monat eine Buchkritik ergatterte, für die zehn Minuten zur Verfügung standen, eine angenehm ausführliche Zeit, war der Unterhalt gesichert. Und hin und wieder fand ein längerer Text einen Sendeplatz, ein Essay oder ein Feature. Das war eine feine Sache. Man mußte nur geduldig sein, mit sich selbst, mit anderen, sagte ich mir. Und glaubte mir nicht ganz. Man sage nicht Brotarbeit zu einem solchen Jonglieren mit einer unbekanntenen Anzahl von fliegenden Tellern. Eine analytische Fähigkeit, Gelenkigkeit des Ausdrucks und eine Beharrlichkeit, auf Eindrücken zu bestehen, waren gefragt, und kein Wischiwaschi. Sagen, was man meint, sich verständlich machen und sich trauen, etwas zu meinen und dies in den Kontext anderer Vorstellungen von Literatur zu stellen, das war ein Training des aufrechten Ganges. Die Kritikerin in mir suchte sich ihre Gegenstände, war auf der Anbieterseite, riskierte Absagen. (Ja, es gab auch solche Kritiker, die einen Stapel Fahnen ins Haus geschickt bekamen mit einer handgeschriebenen Notiz auf der Visitenkarte: Bitte 120 Zeilen. Und die die gewünschte Länge und Breite ihres Denkens maßgefertigt und pünktlich lieferten.)

Ich dachte in dieser Zeit gern an den zeitweiligen Theaterkritiker Robert Musil, dessen Vermögen in der Inflation zusammengeschmolzen war und der vorwiegend in der *Prager Presse* Theaterrezensionen schrieb, aber auch im *Pan*, in der *Frankfurter Zeitung*, der *Neuen Rundschau* Verstreutes, Essays und Kritiken veröffentlichte. All das als eine Überprüfung von Positionen, Gegenpositionen und ästhetischen Prämissen. Er ist der Typus eines »Mannes, der auch mit sich selbst nicht einverstanden ist«. Die Abstraktion von der eigenen literarischen Arbeit und die Konkretion, sich in andere ästhetische Vorstellungen einzulassen, ist ein Gratgang. Es gilt, eigene Arbeitsprinzipien dem fremden Gegenstand nicht überzustülpen und gleichzeitig offen zu sein für das, was die eigene Arbeit auch in Frage stellen kann.

Ich hatte mir mit Bedacht ein einigermaßen sprödes Dissertationsthema gewählt, ich untersuchte, in welchem Verhältnis jeweils die Information über den zu kritisierenden Gegenstand und die Wertung des Gegenstandes in den Theaterkritiken von Herbert Ihering ständen. Ihering war der große Antipode von Alfred Kerr in der Weimarer Republik. Semiotisch inspiriert, zählte, maß, wog ich Wörter. An Ihering bewunderte ich die Unbedingtheit seiner Wahrnehmung, die Gelassenheit, mit der er sich in die zeitbedingten Händel und Grabenkriege begab und – scheinbar unbeschädigt – wieder herausfand. »Ohne Tageswachsamkeit kein Zeitüberblick, ohne Einzeldokumente keine Zusammenfassung, ohne Tatsachenformulierung keine Stellungnahme«, schrieb er programmatisch. Und vor allen Dingen leuchtete mir eine Schreibhaltung ein, die er »produktive Kritik« nannte. Das heißt: Er destillierte bei seinen Analysen von Theateraufführungen heraus, was aus dem Wahrgenommenen folgen könnte – für einzelne Schauspieler und Schauspielerinnen und für Regisseure. Er dachte öffentlich nach, welche Rollen einem Schauspieler in Zukunft guttäten und was Fritz Kortner nach dem *Othello* eine Weiterentwicklung seines Stils ermöglichen könnte. Er hatte einen dramaturgischen Verstand, der sich nicht an der Theaterhierarchie wund rieb,

sondern autonom Schlüsse zog, Konsequenzen anmahnte. Man könnte aus diesen meinen Bemerkungen den falschen Schluß ziehen, Ihering habe eher Kritiken und Essays für die Künstler geschrieben anstatt für Zeitungsleser, aber dies ist nicht der Fall. Er ließ die Leser an seinen Vorstellungen für das Theater Anteil nehmen, insgeheim bildete er sie aus als erfahrenere, im Sehen besser geschulte Theatergänger.

Eine solche produktive und auch projektive Kritik ist im Bereich der Literatur und der bildenden Kunst sehr viel schwieriger, vielleicht sogar obsolet. Denn der Schriftsteller, der bildende Künstler greift ja nicht nach Potentialitäten, er muß solche erst schaffen, sich eine innere Arbeits-Bühne schaffen, Handlungsgerüste und Arbeitsanlässe und Modalitäten er-greifen, er muß von etwas ergriffen sein, damit seine Arbeit einer eigenen Dynamik folgt. Mit anderen Worten: Der beste Literaturkenner kann ihm nicht sagen, was er tun soll, nur zurückspiegeln, was er getan hat und *wie* er es getan hat. Das, was Ihering produktive Kritik genannt hat, muß der Künstler für sich selbst leisten, seine Wege und Umwege und Stolperschritte analysieren, Schlüsse ziehen aus seinem Denk- und Probe-Handlungslabor.

Ja, ich stellte es mir schön vor in dieser Zeit des Beginns, zu Aufführungen zu fahren mit blanken Augen und hellwachen Sinnen, nachts auf einer Schreibmaschine zu klappern und meine Kritik am anderen Morgen durchzutelefonieren. So war das, bevor die elektronische Post verschiedenartigste, glanzvolle oder mediokre Mitteilungen demokratisierte zu einem mächtig sich aufplusternden Volk der Mails, das keine Fußmärsche zu Festspielhäusern und keine Nachtreisezüge mehr duldete. Alles ist immer Jetzt, in Echtzeit wird gedacht, in Echtzeit wird gesendet und das Gesendete weggeschmissen, wenn es nicht taugt. Ja, eine solche Schreibende wäre ich damals gerne geworden, reisend, reflektierend, dem Wind, dem Wetter auf Bahnhöfen ausgesetzt, abends im dunklen Kokon des Zuschauerraums, nächtlich auf einer Olivetti, morgens mit den Zähnen klappernd. An Pausengespräche, an Sitznachbarn, an Kol-

legengespräche, an das Husten, Räuspern, Programmheftfräseln, an das Zuspätkommen, an geschlossene Türen dachte ich nicht. Und es war auch schon ein Platz in einer Redaktion für mich ausersuchen, ein Schreibtisch, den ich gerne eingenommen hätte. Es gab nur (und das führt zu meinen gegenwärtigen Recherchen und Romanrapporten) einen alten jüdischen Kritiker, der zurückgekehrt war nach Deutschland, den man von seinem Platz hätte vertreiben müssen (der leitende Redakteur hätte dies leichthändig tun wollen), damit ich ihn hätte einnehmen können. Ich kannte den Mann, respektierte ihn, er schaute traurig, ich beschämt, wir wußten beide von dem Vorhaben, seiner frühen Verrentung und meiner frühzeitigen Installation an seinem Schreibtisch. Die Redaktion hatte nicht dichtgehalten, und es war peinvoll für ihn, der mir leid tat, und für mich, die ich mir plötzlich zuwider war in meiner jugendlichen Vorfriede. Es war eine Zeit, in der der weibliche Ellenbogen als der verpönte Körperteil galt. Und so war es eine unendliche Erleichterung für ihn, für mich, vielleicht auch für die aufgewühlte Redaktion, daß der Verleger eine weise Entscheidung traf: Der alte Remigrant bleibt. Und die junge Frau, die ehrgeizig mit den Hufen scharrt, wartet, sie wird andere Chancen haben.

Und so war das feine Gleichgewicht auf der Goldwaage, an das ich gedacht hatte, einfach nicht mehr auszutarieren. Die junge Kritikerin, die in ihren freien Stunden ihre eigenen Texte vorantreiben wollte, wie die Dramaturgin dies konnte (Schreibtischschublade auf und Schreibtischschublade zu, wie der Kinderarzt William Carlos Williams in Rutherford, New Jersey, in sprechstundenleeren Zeiten die Platte seines Schreibtischs hochklappte, die Schreibmaschine darunter hervorholte und darauf klapperte, bis er zum nächsten fiebernden Kind gerufen wurde), gab es nicht auf Dauer, ohne die sie tragende, ohne die sie fordernde Institution. Und so wuchs auch die Projektion auf die eigene Ängstlichkeit (Existenzangst): Hast du dich in das beobachtende Feld gegeben, weil du den Verdacht hattest, auch die eigene Arbeit erfordere den analy-

tischen, kalten, normativ geschulten Verstand, um ihn hier ein- und dort wieder auszusetzen? Dachttest du etwa, das Schreiben, das Reflektieren gehe immer? So vermessen warst du? Auch wenn der innere Leuchtturm nicht immer blinkt? So mag es gewesen sein, und so mag der Hochmut in der einen Sache den Hochmut in der anderen befördert haben, und als beide einander in ihr gar nicht hochgemutes, sondern bekümmertes Gesicht sahen, erkannten die beiden sich nicht mehr. Sie waren entfernte Jugendfreunde geworden. Doch aus dieser Bekümmernis über das Unmögliche, die aufgetrennte Nahtstelle zwischen Literatur, Essay und Kritik ist etwas ganz anderes geworden. Wie man das Schwimmen nicht verlernt, wenn man, steif und winterbleich, ein halbes Jahr keine Badeanstalt aufgesucht hat.

Essays? Essays! Als eine chronische Spurwechslerin zieht mich der Essay zu Zeiten an, in denen etwas untergründig geschieht, das noch keine Form hat, auch nicht unbedingt eine spezifische Form sucht. Notate, Arbeitsskizzen werden fortgetrieben, manchmal half eine Ermutigung oder die Fährte, auf der schon eine Forschung Fuß gefaßt hatte. Der Essay bietet Raum für ein weit ausgreifendes Denken, in dem Platz ist für Nicht-zu-Ende-Gedachtes, er lädt ein zu einem riskanten Denken. Weil er keiner Fachdisziplin angehört und auch nicht angehören möchte, muß er sich seine Schreibdisziplin selbst immer von neuem schaffen. Die Arbeit am Essay wiederum ist ein Fonds, aus dem Gedichte und lange Prosaconvolute entstehen. Die Energie des Schreibvorgangs, die Zusammenballung ist eine ähnliche. Manche Essays haben einen harten Kern, andere sind Vorläufer, Boten einer langwierigen Vorbereitung auf einen anderen Text.

Herbert Ihering: Die vereinsamte Theaterkritik. Berlin 1928.

Herbert Ihering: Die zwanziger Jahre. Berlin 1948.

Robert Musil: Gesammelte Werke. Prosa und Stücke, kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik. Reinbek 1978.