

Kultur

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **82 (2002)**

Heft 10

PDF erstellt am: **21.07.2024**

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.

Martin Lüdke

DIE RENAISSANCE DES KOFFERSCHNÄPERS

Rhapsodische Überlegungen zum Stand der Literaturkritik

Nennwert. «Die Not kann jeden Mann zum Beamten machen.» (Johann Strauss: Fledermaus)

«Für den Kritiker sind seine Kollegen die höhere Instanz. Nicht das Publikum. Erst recht nicht die Nachwelt.» (W. Benjamin: Die Technik des Kritikers in dreizehn Thesen)

«Wahrheit ist objektiv und nicht plausibel.» (Theodor W. Adorno: Negative Dialektik)

Nachwehen. Der grosse kubanische Erzähler Alejo Carpentier berichtet in seinem Roman «Sacre du printemps» von der nachhaltigen Verstimmung eines Geschwisterpaares. Die ältere der beiden Frauen hat ein Kind bekommen. Die jüngere Schwester betrachtet das Neugeborene und beurteilt es im Angesicht der von der Geburt noch ermatteten Mutter mit den Worten: «Als Schwein wär's ja ganz hübsch.»

Das methodische Prinzip, das diesem Urteil zugrunde liegt, findet sich in den folgenden Beispielen ins Dialogische übersetzt:

Eins.

K.: Das Buch ist von einer ausserordentlichen Sprachkraft ...

R.: Die ist überhaupt nicht vorhanden ...

K.: Das ist abstrus, also wirklich ...

R.: Lassen Sie doch eine andere Ansicht gelten. Wir haben gehört, Sie halten Sebald für einen Meister deutscher Sprache. Die meisten Kritiken sind in Zeitungen mit Titeln erschienen, wie «Meisterwerk Doppelpunkt» ...

L.: Dieses Buch wird zu Recht gelobt.

R.: Ja, ich glaube Ihnen, aber Sie erlauben, dass ich eine andere Ansicht äussere.

K.: Sie dürfen sich auch mal irren, ja.

R.: Ja, aber ...

L.: (lacht)

R.: Wie? Warum? Natürlich! Nein, ich kann mich nicht irren!

Publikum: (lacht)

Zwei.

R.: Er leidet daran, dass seine Eltern ihn zur Welt gebracht haben, als sie beide 16, 17 Jahre alt waren, und weil er von den Eltern nie richtig betreut worden ist. Er leidet an seinen Eltern, das ist es. Haben Sie das noch nie gehört? In der Weltliteratur kommt das vor!

IR.: Und deswegen geht man gleich mit allen Leuten ins Bett, mit denen die Eltern auch im Bett waren?

R.: Nein, es gibt verschiedene Möglichkeiten, das was Kirchhoff offeriert, ist eine Möglichkeit, man muss nicht immer dasselbe machen.

K.: Der Entwurf, ob der überzeugt oder nicht, das lass ich jetzt mal offen. Ich sage, wenn das dein Entwurf ist, dann folge ich dir, und ich folge Kirchhoff fasziniert (...)

IR.: Ja, Sie wollen einfach, und das ist ja legitim, die starken Szenen retten, die starken Szenen gibt es in diesem Buch, die Fledermausszene und viele andere, aber das nutzt nichts, wenn einen die ganze Komposition nicht überzeugt, da immer wieder zu sagen, es gibt aber sehr schöne Stellen. Also diese Blütenlese ...

R.: Deswegen habe ich ja am Anfang gesagt, ein fabelhafter Erzähler, ein missratener Roman. Herr H., haben Sie noch was?

H.: Das ist kein missratener Roman. Das ist viel zu stark ...

R.: Ja, gut: nicht ganz gelungener Roman ...

H.: ... nirgendwo langweilig

IR.: Zu viele Leichen ...

H.: Aber der Kirchhoff, der schreibt ja auch Tatort ...

Trappisten. Die beiden Beispiele liegen acht Jahre auseinander. Nummer eins stammt vom 14. Januar 1993, Nummer zwei vom 19. Oktober 2001. Nur zwei der Protagonisten dieser immer populärer gewordenen Viererbande sind die Gleichen geblieben, zwei sind ausgetauscht, aber grössere Differenzen liessen sich auch bei ausschweifenderem Zitieren nicht erkennen. Das Quartett folgte einer schlichten Dramaturgie: der grosse Zam-

pano, der kleine Kaspr, das kluge Mädchen und, die Verkörperung menschlichen Unglücks, der Gast. Dieses Grundmodell, als erfolgreich betrachtet, wurde über all die Jahre unverändert durchgehalten. Differenzierte Begründung wird in der Regel unterlaufen. Problematische Vorlagen haben darum keine Chance. Es gilt meinungsstarke Urteile durchzusetzen, mit kaum variierten rhetorischen Mitteln. Die Wirkung, positiv wie negativ, war über lange Zeit hinweg zu Teilen enorm. Unbekannte Autoren, Cees Nooteboom, Javier Marias, Judith Hermann fanden sich plötzlich auf der Bestsellerliste wieder. Bekannte Figuren, Grass, Walser, Ulla Hahn wurden, ohne sichtbar Schaden zu nehmen, schonungslos abgestraft.

Nur: die eigentlich unverständliche Verwechslung dieses Unternehmens mit Literaturkritik bedarf der Erklärung. Dabei hilft schon die Person des *spiritus rector* ein hübsches Stückchen weiter. Marcel Reich-Ranicki, einst Literaturkritiker der ZEIT, dann lange Jahre Literarchef der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, schliesslich Erfinder des «Literarischen Quartetts», dürfte mit weitem Abstand der bekannteste, einflussreich/wirkungsvollste Kritiker der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts gewesen sein. Er hat die öffentliche Vorstellung von dem, was Kritik ist und sein soll, wesentlich geprägt und dabei stilbildend gewirkt. Ja/Nein/Daumen hoch, Daumen runter. Kritik steht im Dienst der Leser, ist Orientierungshilfe. Klare Urteile, deutliche Aussagen sind gefordert. Um der Wirkung willen sind Differenzierungen zurückzustellen. Die praktische Konsequenz, schnell vollzogen: Nicht der «lange Riemen», eine ausführliche, auch in Nuancen noch genaue Analyse, «DIE ZEIT», sondern der «knackige Hinweis», «Brigitte», wurde zum mächtigsten Instrument einer sich als Distributionsagentur verstehenden Kritik.

Diese Entwicklung kam den Bedürfnissen der Verlage entgegen. Die guten Bücher brauchen ja tatsächlich wirksame Unterstützung. Insofern lässt sich auch gegen das «Literarische Quartett» nichts einwenden. Oft genug ist hier guten, wichtigen Büchern zum Erfolg verholfen worden. Die gelegentlichen Fehlgriffe, allen voran Claude Simon, nicht nur Nobelpreisträger, sondern einer der wichtigsten Schriftsteller des 20. Jahrhunderts, fallen demgegenüber kaum ins Gewicht. Reich-Ranicki hat sich zur *vox populi* erklärt. Was nicht in den damit gesetzten Rahmen passt, wurde, wie Simon, wie Sebald und selbst wie zuletzt Ulla Hahn, hemmungslos aussortiert.

Baumschule. Hans Magnus Enzensberger hat in seinen «Gesammelten Zerstreuungen», die 1988 unter dem Titel «Mittelmass und Wahn» erschienen sind, dieser Entwicklung vorausgegriffen und sie zugleich in einen grösseren Zusammenhang gestellt. Er hält es für durchaus denkbar, «dass wir uns eines nahen Tages fragen werden, was aus dem Kritiker, dem Rezensenten geworden ist. Eben waren sie doch noch da ...» Wenn uns diese tüchtigen Fachleute abhanden kommen, «so muss daran nicht unbedingt der allgemeine Verfall der Sitten oder der Niedergang der Zivilisation schuld sein. Dass es immer weniger Lakaien gibt, aber immer mehr Therapeuten, und dass die Anzahl der Anlageberater von Tag zu Tag wächst, während die der Kofferschnäpper abnimmt: das dürfte näherliegende und handfestere Ursachen haben. Ähnliches gilt für die Figur des Kritikers und die seines Schattens: des Rezensenten. Ihr historisches Verschwinden lässt sich nicht länger verheimlichen.» So der Grosse HME, allerdings noch 1988.

Ob die Schubumkehr dieser Entwicklung an dem Zusammenbruch des sozialistischen Lagers festzumachen ist, sei dahingestellt. Auf alle Fälle lässt sich in unseren Breiten die wundersame Vermehrung von Lakaien aller Art kaum mehr übersehen, und nicht nur bei der Deutschen Bahn haben die Kofferschnäpper, wie sie Enzensberger nennt, eine, von unseren älteren Mitbürgern durchaus begrüßte, Wiederkehr erfahren. Sogar Vorbestellungen sind möglich.

Sargnagel. «Wir können», so behauptet der zeitlebens allerdings augenranke irische Schriftsteller James Joyce, «die Kritik nicht ändern, also wechseln wir das Thema.»

Transkription. Sicher ist es leichter, einen Pudding an die Wand zu nageln, als Enzensberger festzulegen. Schon 1988 war er klug genug, um einzuräumen, dass bereits die Statistik gegen ihn spricht. Beiläufig liess er nämlich einfließen, dass die verschwindenden Kritiker immer zahlreicher würden. Der vermeintliche Widerspruch hält natürlich einem dialektisch geschulten Denken mühelos stand.

Enzensberger begnügt sich freilich nicht mit dieser Feststellung. Er beschwört vielmehr den Verdacht herauf, «als hinge der Auftritt des Kritikers mit der Entstehung der bürgerlichen Gesellschaft zusammen, als hätte er diese Szene genau so lange beherrscht, wie diese Gesellschaft an der Vorstellung festhielt, die öffentliche Diskussion kultureller Normen sei etwas Lebenswichtiges». Enzensberger setzt hier unter der Hand den Kritiker mit dem bürgerlichen Intellektuellen gleich. Die öffentliche Diskussion kultureller Normen wird schon seit längerer Zeit nicht mehr als etwas Lebenswichtiges betrachtet. Die Intellektuellen, die an diesem Süsschen kochen, waren darum gut beraten, kräftig nachzupfeffern. Ihre Reputation als Fachleute fürs Allgemeine hat in dem Masse gelitten, in dem sich das «Allgemeine» der allgemeinen Beurteilung entzogen hat. Peter Uwe Hohendahl schränkte darum die Geltung der Kritik entsprechend ein. Als Privatmann stehe der Kritiker «ohne

Vorrechte unter Privatleuten». Sein Anspruch, gehört zu werden, ist allein durch eine, wie wir heute sagen würden, sachliche Kompetenz begründet. Gleichwohl bleibe die öffentliche Meinung letzte Instanz.

In diesem Zusammenhang steht auch die Unterscheidung, die Hans Mayer in seiner vierbändigen Dokumentation zur Geschichte der literarischen Kritik eingeführt hat. Mayer schlägt, nach dem Muster der Montesquieschen Gewaltenteilung, eine entsprechende Phaseneinteilung vor: judikativ, legislativ und exekutiv.

Kunsttheoretisch und staatsrechtlich waren die Gewalten im 18. Jahrhundert noch ungetrennt. Im Zuge der Aufklärung und damit im Zusammenhang des Emanzipationsprozesses bürgerlicher Gesellschaft bildet sich auch die Literaturkritik als eine eigenständige Institution heraus. Exekutive und Judikative sind eng verbunden, meist in Gestalt einer Personalunion von Autor und Kritiker.

Die Literaturkritik blieb richtend. Das Werk wurde an den Normen gemessen, die vorgegeben waren (wie die Poetik des Aristoteles und die nachfolgenden Regel-Poetiken vornehmlich barocker Prägung).

«Die Literaturkritik der Weimarer Klassik ist gesetzgeberischer Art.» Der Kritiker soll, so wollen es ungeachtet einiger Differenzen im Detail, Goethe und Schiller gleichermassen, selbst die Normen des Kunstwerks (er-)finden und erläutern. Mayer: «Der Kritiker gehört nicht mehr zur richterlichen Gewalt, sondern zur Legislative.» Hier wird schon sichtbar, dass die überlieferten Gesetze von Kunst und Literatur ihre «ewige» Geltung verloren haben und durch das Prinzip der Idealisierung ersetzt worden ist. Erkennbar wird ebenso, dass auch das Selbstverständnis der Kritik und ihre gesellschaftliche Begründung bereits auseinanderdriften.

Die Romantiker schliesslich begreifen die Kunst weder als Abbild der Wirklichkeit noch als deren Idealisierung. Sie stehen für den «Kritiker als Exekutivmacht». In Friedrich Schlegels Konzept einer «progressiven Universalpoesie» überbietet die Kunst die Wirklichkeit und – darin liegt unsere eigentliche Pointe – die Kritik das Kunstwerk. Die Kritik potenziert die Reflexion, die dem Kunstwerk eingeschrieben ist. Der Kritiker wird in dem Sinne exekutiv, indem er ausführt, was in dem Werk (nur!?) angelegt ist.

Mit dieser (romantischen) Bestimmung von Kritik hat sich ihr Selbstverständnis endgültig von seiner gesellschaftlichen Begründung gelöst. Literaturkritik tritt nicht länger als Agentur der öffentlichen Meinung auf. Sie will nicht vermitteln – zwischen dem Werk auf der einen Seite, dem Publikum auf der anderen Seite. Sie bleibt allein und ausschliesslich dem Werk verpflichtet.

Essensmärkchen. «Der Zweck der Kritik, sagt man, sei, Leser zu bilden. Wer gebildet sein mag, mag sich jedoch selbst bilden. Dies ist unhöflich, steht aber nicht zu ändern.» (Friedrich Schlegel: Kritische Fragmente)
«Literarische Kritik ist keine Buchhaltung.» (Samuel Beckett: Dante ... Bruno, Vico ... Joyce)

Tippelbruder. Das ästhetische Grundprinzip der Romantiker lief, so Mayer, «auf den Primat der Kunst über die Wirklichkeit hinaus» und damit auf eine «völlig neue, allen bisherigen Auffassungen entgegengesetzte Konzeption von Literaturkritik», die folgenreich bis in das letzte Drittel des 20. Jahrhunderts hinein gewirkt hat. Friedrich Schlegels berühmte Bestimmung der romantischen Poesie als «progressive Universalpoesie» setzt nicht nur die Kritik in den Rang der Dichtung, sondern – als «divinatorische Kritik» – noch über sie. In Adornos ästhetischer Theorie wird diese Position behauptet: Kunst, so heisst es bei Adorno, bedarf «der Philosophie, die sie interpretiert, um zu sagen, was sie nicht sagen kann, während es doch nur von der Kunst gesagt werden kann, indem sie es nicht sagt.»

Vorderachse. Diese auftrumpfende Positionsbehauptung der Kritik, ihre theoretische Stärkung, von den Gebrüder Schlegel über den jungen Lukács und Benjamin bis hin zu Adorno, trug stark zur praktischen Schwächung der Kritik bei.

Denn naturgemäss bleibt jede kritische Äusserung an die institutionalisierte bürgerliche Öffentlichkeit gebunden: an die öffentliche Meinung. Die bürgerliche Öffentlichkeit war, anders als sie vorgab, niemals Ausdruck einer allgemeinen Vernunft, sondern stets partikularen Interessen unterworfen. Wenn das falsche Selbstverständnis des Bürgertums erst einmal aufgedeckt ist, entfällt für die Kritik, Peter Uwe Hohendahl zufolge, ihre «Legitimation durch das Publikum», das eben nicht mit der Allgemeinheit identisch ist. Hohendahl: «Die Kritik war zugeschnitten auf die bürgerliche Öffentlichkeit. Mit deren Zerfall verlor sie ihre institutionelle Basis.»

Womöglich ist aber auch das Gegenteil richtig: die Tendenz, die sich in der romantischen Literaturkritik zeigte, nämlich die Abkoppelung von aller gesellschaftlich/öffentlichen Vermittlungsfunktion zugunsten einer immer strikteren Bindung an das Werk, kann schliesslich als ein Grundzug der Moderne verstanden werden. Die Kritik wird autonom und damit auch den Gesetzen des Marktes unterworfen. Was sich schon zu den Zeiten der Romantiker zeigte, ist heute vorherrschend geworden. Der Zoff im Literaturbetrieb ist das höchste Ziel aller Beteiligten. Die von Rainer Schmitz zusammengestellten Streitschriften der antiromantischen Bewegung, unter dem sprechenden Titel «Die ästhetische Prügeley» veröffentlicht, lassen den entsprechenden Unterhaltungswert bereits zu Zeiten der Gebrüder «Flegel» alias Schlegel erkennen. Auch Friedrich Schlegels «Wilhelm-

Meister-Kritik» wird mühelos von Altmeister Goethes humanistischer Faustregel überboten: «Schlagt ihn tot, den Hund, er ist ein Recensent!» Es ging also damals schon hoch her und die sich allererst entfaltende bürgerliche Öffentlichkeit hatte ihren Spass. Verena Heyden von der Rynsch stellte in ihrem Durchmarsch durch die «Europäischen Salons» den heutigen TV-Talk, Gott weiss, wen sie dabei im Sinn hat, in die Tradition bürgerlich-aufgeklärter Salon-Kultur. Wenn das stimmen sollte, kann man sich gut vorstellen, wie es dort zuing. Sigrid Löfflers Ver-Abschiedung, bzw. -Abschiebung aus dem «Literarischen Quartett» lässt das zugrundeliegende Prinzip erkennen: den stetig zu steigernden Unterhaltungswert. Ob bei Rahel Varnhagen oder Madame Récamier, bei Harald Schmidt oder Reich-Ranicki, nicht die subtile Unterscheidung, sondern die krachende Pointe garantiert den Erfolg. Eine differenzierende Begründung hat es in solchem Rahmen schwer gegen die lautstarke Meinung. Deshalb muss man unseren Quartettmeister a.D. noch nicht mit den Talkmeistern vergleichen. Harald Schmidt verkörpert einen Faktor, den Bert Brecht der «bürgerlichen Kritik» zusprach: den wahren «Vergnügungsanzeiger.»

Die Verfallsgeschichte, die sich hier anbietet, kann möglicherweise vermieden werden.

Obwohl die Kritik nur den Prozess nachzuvollziehen scheint, den die Kunst genommen hat.

In den ehrwürdigen Begriffen der Kritischen Theorie (Kulturindustrie) lässt sich der steigende Kostendruck der Autonomisierung auf eine von Habermas vorgeschlagene Alternative zurückführen: «Dieser Vorgang kann ebenso wohl die Degeneration der Kunst zu propagandistischer Massenkunst oder kommerzialisierter Massenkultur wie andererseits auch die Umsetzung in eine subversive Gegenkultur bedeuten.» Kaum minder ambivalent gilt Habermas aber das «Festhalten am formalistischen Kunstwerk», das zwar «einerseits den Zwängen zur Assimilation an die vom Markt bestimmten Bedürfnisse und Einstellungen der Konsumenten und damit einer falschen Aufhebung der Kunst widersteht», andererseits aber in seiner Esoterik die exoterische Rettung emphatischer Erfahrung verhindere.

Hünengrab. Das Problem, das sich damit stellt, ist nicht von schlechten Eltern.

Hegels vermeintliche Apotheose des preussischen Staatswesens, als der zur Wirklichkeit gewordenen Vernunft, beschreibt an der Schwelle zur Moderne sowohl Möglichkeit wie Notwendigkeit, die gegebenen Verhältnisse auf den Begriff zu bringen. Seine ebenso berühmte wie lange Zeit berüchtigte These vom Ende der Kunst, deren Popularität ohnehin auf einem Missverständnis beruht, geht darauf zurück. Die These lautet schlicht: «Uns gilt die Kunst nicht mehr als die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft» – und besagt damit keineswegs das Ende der Kunst, denn: «Man kann wohl hoffen, dass die Kunst immer mehr steigen und sich vollenden werde, aber ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein.»

Das meint, für den hiesigen Zweck, bescheiden ausgedeutet:

Kunst ist ins zweite Glied zurückgestuft, weil sie von der Philosophie, also dem Begriff, also der Theorie überholt worden ist. Kunst ist zu einem defizienten Modus von Erkenntnis geworden. Nicht mehr die sinnliche Erscheinung der Idee, sondern die Idee selbst steht fortan zur Debatte. Die Wirklichkeit muss nicht länger zur Darstellung gebracht werden, denn sie lässt sich auf den Begriff bringen.

Diese Einsicht, die bald ihr zweihundertjähriges Jubiläum feiern kann, muss, gerade für einen Literaturkritiker, der brav seinen Tagesgeschäften nachgeht, irritierend aktuell erscheinen. Ein – zumindest quantitativ – bedeutender Teil gegenwärtiger Literatur definiert sich durch die hoffnungslose Anstrengung, schreibend der Theorie hinterher zu hinken. Gerade auch Trivialliteratur, von Johannes Mario Simmel bis Michael Crichton, widmet sich gern sogenannten Problemen der technisch-wissenschaftlichen Welt. Die Kenntnisse, die dabei vermittelt werden, nur notdürftig als Literatur verkleidet, verdienen allenfalls bildungspolitisches Interesse. Hier greift «sinnliche Darstellung» notgedrungen zu kurz. Die Komplexität der Probleme wird vielmehr oft bis zur Sinnlosigkeit verkürzt.

Damit ist nun aber noch längst nicht das letzte Wort gesprochen. Denn Adornos Hegel-Kritik kann kaum als umstandsloser Kehrt-Marsch-Befehl verstanden werden, eher als Anregung, sich seitlich in die Büsche zu schlagen.

Was Adorno die «Aporie» der «Ästhetik insgesamt» nannte, sah folgendermassen aus:

«Ihr Gegenstand», gemeint ist der Gegenstand der Ästhetik, die Kunst «bestimmt sich als unbestimmbar, negativ. Deshalb bedarf Kunst der Philosophie, um zu sagen, was sie», also die Philosophie, «nicht sagen kann, während es doch nur von der Kunst gesagt werden kann, indem sie es nicht sagt.»

(Nebenbei: vielleicht wird hier schon verständlich, wie Adorno auf den Vergleich der Dialektik mit der Echternacher Springprozession kommen konnte: drei Schritte vor, zwei zurück.)

Philosophie habe, «nach dem geschichtlichen Stand, ihr wahres Interesse dort, wo Hegel, einig mit der Tradition, sein Desinteresse bekundete: beim Begriffslosen, Einzelnen und Besonderen.» Darum gelte es, die «Spur des Nichtidentischen» zu verfolgen. Nichtidentität finde, das wird in der «Ästhetischen Theorie» eindringlich

vorgeführt, ihr Paradigma im Naturschönen, das wiederum als solches, als Struktur, zu fassen und so als Vorgabe der Kunst zu begreifen sei (nicht etwa als Watzmann im Licht der untergehenden Sonne).

«Kunst ahmt nicht Natur nach, auch nicht einzelnes Naturschönes, doch das Naturschöne an sich.»

Hinter diesem Paradigma steht ein zwar komplizierter, aber auch stringenter Gedankengang.

Für unseren Zusammenhang lässt sich festhalten:

Hegel hatte, bereits auf der Schwelle zur modernen Gesellschaft, der Theorie den Vorrang vor der Kunst eingeräumt. Kunst bleibt aber, auch für Hegel, eine der Gestalten des absoluten Geistes, etwas simpler gesagt: ein Instrument der Erkenntnis.

Der Hegelianer Adorno nimmt dieses Verdikt gegen die Kunst auf, indem er es unterläuft. Wieder etwas simpler gesagt: gerade aufgrund dieser Entwicklung gesellschaftlicher Ausdifferenzierung, die Hegel bereits vorgezeichnet hat, gewinnt die Kunst wieder an Terrain zurück. Nur sie vermag noch aufzuspüren, was aufgrund dieser Entwicklung zugedeckt worden ist: das Besondere & Nichtidentische, das sich eben auch dem Begriff, der Theorie entzieht.

Der Haken an der Sache, von Habermas bereits angedeutet, auch in der Kunst bleibt das Nichtidentische so stumm wie die Figur in Becketts endgültiger Ratifizierung der Moderne, dem Stück «Breath», die unsichtbar im Bühnenhintergrund noch einmal röcheln darf und dann verstummt. Basta. Mit Becketts Stücken, mit den weissen Quadraten von Josef Albers, den stummen Klängen von John Cage war die Moderne an genau diesem Punkt angekommen. Die Kunst bedurfte der Philosophie wie umgekehrt die Philosophie der Kunst.

Salopper gesagt: da hat sich die Katze in den Schwanz gebissen.

Hier lässt sich aber auch festhalten, dass für den Zeitraum, den Adorno seinem eigenen Anspruch nach abdecken wollte, den der Moderne, also jener Phase historisch/gesellschaftlicher wie ästhetischer Entwicklung, die von Baudelaire bis zu Beckett reicht, die Kritik auf der Höhe des Bewusstseinsstands ihrer Gegenwart war.

Adornos «Ästhetische Theorie», posthum 1970 erschienen, bot noch einmal den geschlossenen Zusammenhang: in ihrem Selbstverständnis die Einheit von Gesellschaftstheorie, Geschichtsphilosophie und Ästhetik.

Seitdem, 1970, ist nicht nur dieser Zusammenhang aufgebrochen, sondern auch die Begriffe, auf die er sich bezog, sind problematisch geworden: Vernunft, Totalität, Fortschritt (und in dessen Gefolge von ästhetischer Brisanz: der des Neuen).

Die ursprüngliche geschichtsphilosophische Bestimmung des Fortschritts hat in den verschiedensten Ausprägungen unser Verständnis von Literatur, noch über die Moderne hinaus, entscheidend geprägt. Von Baudelaire bis zu Beckett, vom russischen Formalismus (der idealtypischen Ausprägung dieses Konzepts) bis zur ästhetischen Theorie Adornos, von Peter Bürger bis zu Karl Heinz Bohrer spielt der «Fortschritt» eine zwar unterschiedliche, aber immer zentrale Rolle. Das Evolutionskonzept von Juri Tynjanow, der im Wechselverhältnis von Funktionen und Formen, also im Einsatz neuer Kunstmittel gegen etablierte Sehweisen, den Motor literarischer Entwicklung sah, ist bis in unser alltägliches Verständnis von Literatur eingewandert. Selbst der biedere Epigone hält sich eine neue Sicht der Dinge zugute.

Landeanflug. Karl Heinz Bohrer hat in seinem Aufsatz «Die Antizipation beim literarischen Werturteil. Über die analytische Illusion» einen Begriff vorgeschlagen, den ich für meinen Zweck entsprechend modifizieren möchte: die «Bewusstseins herausforderung».

Bohrer schlägt in diesem Aufsatz vor, die ästhetische Reaktion, mithin das, was das Geschäft des Kritikers wesentlich ausmacht, als einen synthetischen Akt zu betrachten und dabei zwischen einem theorieresistenten Teil des ästhetischen Wahrnehmungsprozesses und seinem theoriefähigen Kontext zu unterscheiden. Die methodische Operation soll es erlauben, die kognitiven Elemente auch in der Phase der ästhetischen Reaktion festzuhalten, die allgemeinen Begriffen entzogen bleibt.

Die Antizipation soll sich also auf den theoriefähigen Kontext beziehen. Bohrer fasst diesen Kontext als einen Codex, dem die, wie er sagt, «im Leseakt sich fortsetzende Bewusstseinsgeschichte der Moderne» eingeschrieben ist. Und die wiederum wird festgemacht an den, allerdings dynamisierten, Avantgarde-Bewegungen des 20. Jahrhunderts.

Damit sei nun, so behauptet Bohrer, «schon ein erster, im Antizipationsprozess wirksamer Hinweis für die Wertigkeit eines zeitgenössischen Stücks Literatur gegeben: Texte, die auf die Bewusstseins herausforderung der Avantgarde-Grenze nicht antworten, sind ästhetisch-historisch irrelevant.»

Damit ist nun für Bohrer der Berg schon ein wesentliches Stück abgetragen. Denn «ein Grossteil der zurzeit veröffentlichten und literaturkritisch erörterten Literatur» liegt jenseits der «ästhetischen Erfahrungsweisen, die hier zu diskutieren sind. Es sind sozusagen Tiefflieger, die unterhalb des Radarschirmes anfliegen.»

Es kostet einige Überwindung, Bohrer in diesem Punkt zu widersprechen. Wären es doch nur die Tiefflieger, die sich unter der Radarschwelle durchmogeln. Schlimmer noch sind die unendlich vielen Eintagsfliegen.

Gleichwohl: Bohrer's Versuch, die alte und leidige Werturteilsproblematik aufzunehmen und aus ihrer Sackgasse herauszuführen, endet leider in eben dieser Sackgasse. Das Kriterium, das er anbietet, um die Tiefflieger von den Senkrechtstartern zu unterscheiden, bleibt an das Konzept des Fortschritts gebunden, dessen Problematik auch Bohrer nicht übersehen konnte. Er selbst räumt ein: «Die Innovation als das sichtbarste Kriterium der Avantgarde hat sozusagen naturwüchsig das Prestige des geschichtlichen Progressus angenommen.»

Er konzediert aber auch, dass Relevanz der Innovation neu verhandelt werden müsse, und zwar im Rahmen der «Posthistoire-Diskussion», die sich in der Zwischenzeit sozusagen von selbst erledigt hat. Helmut Heissenbüttels freie Übertragung der Feyerabend-Formel des anything goes, auch in der Kunst sei jetzt wieder alles möglich, von Sonett bis zum sozialistischen Realismus, vom gereimten Gedicht bis zur seriellen Novelle, hat deutlich gemacht, dass gerade ästhetisch-historisch relevante Texte die Bewusstseins herausforderung der Avantgarde-Grenze mit voller Absicht unterlaufen können.

Sternbild. Niklas Luhmann hat die strukturelle Beschreibung von Modernitätsmerkmalen, «leichtfüssig» sogar, von modern auf postmodern umgestellt. Die Folge: «Damit verändert sich das Zukunftsbild. Während die, sagen wir, klassische Moderne die Erfüllung ihrer Erwartungen in die Zukunft auslagerte und damit alle Probleme der Selbstbeobachtung und Selbstbeschreibung der Gesellschaft sich durch das «noch nicht» der Zukunft abnehmen liess, ist der Diskurs der Postmoderne ein Diskurs ohne Zukunft.» («Beobachtungen der Moderne»)

Ladenschluss. Die Bewusstseins herausforderung der Avantgarde-Grenze scheint mir darum als Massstab untauglich geworden zu sein. Auch wenn sich Bohrer's Kriterium noch an «bestimmten stilistischen, metaphorischen und grammatikalischen Merkmalen» ausweisen liess, hilft das nicht weiter. Die Koppelung zwischen neuen Kunstmitteln und Verfahrensweisen auf der einen Seite und neuen Sichtweisen auf der anderen Seite lässt sich nicht länger aufrecht erhalten.

Das heisst: das alte Paradigma ist zerbrochen. Ein neues steht (noch!) nicht zur Verfügung.

Unsere Literaturkritik hat darauf, wie anfangs angedeutet, mit einer Vogel-Strauss-Strategie reagiert. Kopf in den Sand. Ab ins Quartett.

Der Literaturkritiker ist nicht mehr der «Fachmann fürs Allgemeine», als den Sartre den Intellektuellen begriffen hatte, also Sachwalter des gesellschaftlichen Ganzen und einer allgemeinen Vernunft. Der Literaturkritiker muss darum aber nicht zum Pausenclown einer ihr Unterhaltungsbedürfnis verabsolutierenden Medien-Konsum-Gesellschaft werden.

Er kann nach wie vor unterscheiden. Auch wenn er sich nicht mehr an der Schwelle orientieren kann, die durch jene Bewusstseins herausforderung der Avantgarde-Grenze so lange markiert war.

Ich möchte darum Bohrer's markantes Kriterium deutlich aufweichen.

Das heisst: ich möchte mit Feyerabend und mit Adorno gegen Hegel behaupten, dass Literatur nach wie vor als eine wesentliche Weise der Welterzeugung gelten kann.

Ich möchte weiter, mit Hegel und mit Adorno behaupten, dass Literatur des Begriffs, mithin der Theorie bedarf, um zu sagen, was sie nicht sagen kann.

Ich möchte schliesslich behaupten, dass Literatur, um begriffen zu werden, der Kritik bedarf und entsprechend die Kritik, wenn sie diese Aufgabe erfüllen will, der Theorie.

Daraus folgt der Vorschlag:

Literaturkritik bestimmt sich an der Unterscheidung zwischen dem Erfahrungsgehalt der Literatur und der Bewusstseins herausforderung ihrer Gegenwart.

Nebenplatz. Schillers Ode «An die Freude», die Beethoven in den vierten Satz seiner Neunten Sinfonie aufgenommen hat, gipfelt in der radikalsten Utopie, die von der bürgerlichen Gesellschaft hervorgebracht worden ist: «Auch die Toten sollen leben.» Was Heinrich Heine etwas später in der tiefenden Ironie seiner Forderung etwas verdeckt, aber nicht wirklich abgeschwächt hat, «Wir wollen hier auf Erden schon das Himmelreich errichten!», war jenseits der Fortschrittseuphorie dieser Gesellschaft gerade ihrer Kunst eingeschrieben. Die entfesselten Produktivkräfte sind zur Energiequelle des utopischen Denkens geworden, ohne sich jedoch ihrer theologischen Herkunft zu schämen.

Die theologische Begründung des bürgerlichen Fortschrittsgedankens wird aber auch in den Versen sichtbar, die Beethoven in seiner Neunten Sinfonie unmittelbar umgesetzt hat: «Seid umschlungen, Millionen! / Diesen Kuss der ganzen Welt! / Brüder – überm Sternenzelt / Muss ein lieber Vater wohnen.»

In dem Roman «Doktor Faustus» ist dieser Prozess in der Thomas Mann eigenen Genauigkeit nachgezeichnet. Adrian Leverkühns ästhetische Radikalität gipfelt in dem Anspruch, die Neunte Sinfonie Beethovens zurücknehmen zu wollen.

Die Verschränkung, die hier sichtbar wird, zwischen dem Bewusstseinshorizont einer Gegenwart und den Erfahrungsgehalt des ästhetischen Materials lässt sich, auf dem eben nur angedeuteten Hintergrund, an einem Ereignis festmachen, das am 9. Dezember 2001 in der Frankfurter Alten Oper stattgefunden hat. Michael Gielen dirigierte Beethovens Neunte, wobei er zwischen den dritten und vierten Satz Arnold Schönbergs 1947 entstandenes Werk «Ein Überlebender aus Warschau» eingefügt hat.

Das heisst: Gielen hat nicht nur mit Schönberg die Neunte Sinfonie zurückgenommen, sondern, noch einen Schritt weiter, er hat die verlogene Hymne, die aus ihr bei Sportveranstaltungen oder in der Schokoladenwerbung geworden ist, als Produkt einer Kulturindustrie entlarvt, die alle Verbindlichkeit der Kunst längst ad acta gelegt hat.

An diesem Beispiel lässt sich zwanglos zwischen dem Erfahrungsgehalt des ästhetischen Materials und der Bewusstseins herausforderung unserer Gegenwart unterscheiden.

Nebenausgang. George Steiner hat in seiner «Grammatik der Schöpfung» fast nebenher auf einen Sachverhalt aufmerksam gemacht, der in der Friedenspreisrede von Jürgen Habermas («Glauben und Wissen»), sozusagen aus aktuellem Anlass, von einer anderen Seite her beleuchtet wurde. Habermas beschrieb die Kosten der Säkularisierung. Steiner fragt auch nach den Konsequenzen für die Kunst, wenn sie von ihrem Bezug auf die «Schöpfung» abgetrennt wird. Ist dieser theologische Grundgehalt verzichtbar? Wie unterscheiden sich normale Pissoirs von den genialen ready-mades Marcel Duchamps', wenn sie sich nicht mehr auf die Schöpfung berufen können?

Diese Diskussion, die von Habermas angestoßen wurde, bezeichnet ziemlich genau, was ich mit der Bewusstseins herausforderung unserer Gegenwart meine.

Ist der Erfahrungsgehalt gegenwärtiger Literatur, von, sagen wir, Uwe Timms Roman «Rot» oder Bodo Kirchhoffs Roman «Parlando», an dieser Bewusstseins herausforderung zu messen?

Was kommt dabei heraus?

Notarzt. Dieser Ansatz erlaubt es, so hoffe ich, den Horizont zu bestimmen, in dem sich dann das tägliche Geschäft des Kritikers abspielt.

Dass zu diesem Geschäft, wie zu jedem, gewisses Handwerkszeug gehört, versteht sich von selbst.

Material der Literatur ist die Sprache, die zu beurteilen ist.

Jedes Werk verfolgt – entscheidend dabei: implizit – eine bestimmte Absicht, die zu erkennen und, auch im Mass ihrer Realisierung, zu beschreiben ist.

Hier kann sich die Kritik nach wie vor an Friedrich Schlegels Konzept einer progressiven Universalpoesie orientieren, um damit, fast umstandslos, bei Adornos Einsicht zu landen, dass die, in unserem Fall, Literatur des Begriffs mithin der Kritik bedarf, um zu sagen, was sie nicht sagen kann, obwohl doch nur von ihr gesagt werden kann, indem sie es nicht sagt.

Das klingt, leider unnötig, kompliziert, meint aber wesentlich die unbestreitbare Tatsache, dass in der Literatur Sachverhalte zur Erscheinung kommen, die durch ihre bloße Erscheinung eben noch nicht begriffen und darum auf dieses Wechselspiel mit dem Begriff angewiesen sind.

Und, abschliessend, sollte vielleicht auch noch eingestanden werden, dass sich solche Überlegungen notgedrungen ziemlich weit vom täglichen Geschäft des Kritikers entfernen.

Was für mich heisst: ein Grund mehr, sie gelegentlich einmal anzustellen.

Eilbote. «Ist die Presse ein Bote?» fragt Kraus. «Nein, das Ereignis.» Wieder, folgert er aus diesem Umstand, sei uns «das Instrument über den Kopf gewachsen. Wir haben den Menschen, der die Feuersbrunst zu melden hat und der wohl die untergeordnetste Rolle im Staat spielen müsste, über die Welt gesetzt, über den Brand und über das Haus, über die Tatsache und über die Phantasie.»

Walter Benjamin hat im Zusammenhang mit Karl Kraus festgehalten: «Meinung ist die falsche Subjektivität, die sich von der Person abheben, dem Warenlauf einverleiben lässt.» Und gleichsam abschliessend dazu das «chinesische Sprichwort» erfunden: «Jeder kann seine eigene Meinung haben, aber manche verdient Prügel.»

Martin Lüdke,

Literaturkritiker, war bis 1984 Professor für Neuere Deutsche Literatur an der J. W. Goethe-Universität in Frankfurt am Main; verschiedene Gastprofessuren in den USA (u.a. San Diego, Los Angeles, St. Louis); 1985 bis 1990 Redaktor des Hessischen Rundfunks (Fernsehen-Kultur); seit 1990 Literaturredaktor des Südwest-, jetzt: Südwestrundfunks (bis 1994 Leiter des SWF-Literaturmagazins «Bestenliste»); seit 1996 in Mainz, u.a. verantwortlich für die Reihe «Literatur im Foyer» (für SWR und 3sat). Ständiger Mitarbeiter von «Frankfurter Rundschau», «Die Zeit», gelegentlich «Spiegel» und «Focus»; bis 1998 Mitherausgeber des Rowohlt Literaturmagazins. Zuletzt erschienen: «Für den Spiegel geschrieben. Eine kleine Literaturgeschichte», Rowohlt, Reinbek 1991; «Der Ort der verlorenen Utopie. Essays zum Werk von Otto F. Walter» (Hrsg.), Rowohlt, Reinbek 1993.

Rainer Moritz,

geboren 1958 in Heilbronn. Studium der Germanistik, Philosophie und Romanistik, Promotion. Seit 1998 Leiter des Hoffmann und Campe Verlags, Hamburg. Essayist und Kritiker, u.a. für die «Neue Zürcher Zeitung» und «Der Tagesspiegel». Zahlreiche Buchpublikationen, zuletzt: «Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur» (herausgegeben mit Andrea Köhler, Leipzig 1998), «Schlager» (München 2000) und «Vorne fallen die Tore. Fussball-Geschichte(e) von Sokrates bis Rudi Völler» (München 2002).

BERÜCKENDE WOHLGEFÜHLE

Michael Kleeberg wagt sich an eine Neuübersetzung Prousts

Manche literarischen Unternehmungen bergen Risiken, die keiner freiwillig auf sich nehmen möchte. Der in Berlin lebende Schriftsteller Michael Kleeberg gehört indes zu den besonders furchtlosen Zeitgenossen, denn nur so ist sein Mut zu erklären, sich ausgerechnet an Marcel Prousts «A la recherche du temps perdu» gewagt und deren ersten Teil neu übersetzt zu haben. Prousts Hauptwerk gilt mit seiner sprachlichen und stilistischen Variationsbreite, mit seiner überbordenden Hypertaxe und nicht zuletzt mit seiner finessenreichen Metaphorik als Mount Everest für Übersetzer, dessen Besteigung sich nur wenige zutrauen.

Lange hatte es ohnehin gedauert, bis die «Recherche» auf Deutsch erstmals vollständig vorlag. Die Übersetzungsrechte waren seit Mitte der Zwanzigerjahre hin und her gewandert; Verlage machten Konkurrenz, und während des Nationalsozialismus fanden sich für den selbst von renommierten Romanisten geschmähten Proust keine einflussreichen Fürsprecher. Erst 1957 konnte man auf eine komplette «Recherche» zurückgreifen, auf Eva Rechel-Mertens' bei Suhrkamp erschienene Übersetzung. 1926 hatte der unerfahrene und überforderte Rudolf Schottlaender den Reigen der deutschen Proust-Aneignungen eröffnet: Sein «Weg zu Swann» stiess auf breite Ablehnung, die in Ernst Robert Curtius' heftigem Verriss ihren Höhepunkt fand. Schottlaender konnte und durfte seine Arbeit nicht fortführen, und auch die von Walter Benjamin und Franz Hessel besorgten Folgebände führten nicht zum Abschluss. Das Vakuum des Dritten Reiches grenzte Proust – wie viele Klassiker der Moderne – aus dem Kanon der Weltliteratur aus, sodass in den Fünfzigerjahren ein immenses Nachholbedürfnis entstand.

Eva Rechel-Mertens' Arbeit erntete viel Lob und wurde zum Synonym für den deutschen Proust. Tausende von Lesern wuchsen mit ihrer Übertragung heran und konnten sich nicht recht damit anfreunden, als in den Achtzigerjahren die Kritik

darin lauter wurde. Der historische Abstand legte offen, dass Rechel-Mertens' Text auch das Produkt der restaurativen Adenauer-Ära war und die Härte der Proustschen Prosa oftmals abgemildert hatte.

Als der Zürcher Romanist Luzius Keller 1988 eine neue Frankfurter Proust-Ausgabe zu edieren begann, war klar, dass Eva Rechel-Mertens' Übertragung nicht unangetastet bleiben konnte. Die Lösung, zu der sich Keller und der Suhrkamp Verlag durchdrangen, befriedigte freilich nicht: Man «revidierte» den Text Rechel-Mertens', d.h., man korrigierte offenkundige Irrtümer, veränderte zahlreiche Passagen stilistisch und liess viele andere gänzlich unverändert stehen. Der so entstandene «Mischtext» durfte sich einer grösseren Exaktheit rühmen, blieb jedoch eine Notlösung, die als Ganzes nicht zufriedenstellen konnte.

Michael Kleeberg, der selbst jahrelang in Paris lebte und als Kenner der französischen Literatur gilt, brauchte keine derartigen Rücksichten zu nehmen. Er machte sich an die Übersetzung von «Combray», ohne die Wegbereiter eines Blickes zu würdigen, und aus jeder Zeile seines Proust spricht der Wille, einen ungeschminkten, zeitgemässen Text vorzulegen, der die «Recherche» neu zu begreifen sucht. Der Anspruch dieser Übersetzung ist hoch, was ihren Verlag unglückseligerweise dazu verleitete, die Werbetrommel allzu heftig zu rühren. Erstmals, so der Klappentext, sei «die ganze Vielseitigkeit und der Anspielungsreichtum der Sprache Marcel Prousts» erfasst, und erstmals werde dem deutschsprachigen Publikum der «wahre Marcel Proust» eröffnet.

An dieser vollmundigen Marketingprosa sollte man Michael Kleebergs bewundernswerte Leistung nicht messen. Ein Vergleich mit Schottlaender, Rechel-Mertens und dem «Zwitter» Rechel-Mertens/Keller zeigt, welche Verdienste sich Kleeberg erworben hat. Er schmiegt sich der Proustschen Syntax eng an (wiewohl dies nicht überall zu ganz gelungenen

Marcel Proust, Combray, aus dem Französischen von Michael Kleeberg, Verlagsbuchhandlung Liebeskind, München 2002.

Lösungen führt); er versucht, die Sprachregister der Figuren – eine Proustsche Spezialität – abzubilden, und er scheut nicht davor zurück, Härten und Brüche des Originals als solche ins Deutsche hinüberzuführen – auch auf die Gefahr hin, dass Proustiens, die «ihre» Rechel-Mertens im Ohr haben, verstört reagieren könnten.

Proust zu übersetzen, das ist, wie gesagt, eine Kärnerarbeit, die zu Kompromissen zwingt. Allein der Reichtum des Vokabulars nötigt dazu, sich in vergangene (Sprach-) Welten zu versetzen. Wie unterschiedlich Übersetzungen ausfallen können, zeigt sich nicht nur im Satzbau oder in der Bildlichkeit, sondern auch im Kleinen. Wenn Françoise zum Beispiel bei ihren Marktgängen «*une barbue*» ersteht, so führen die Fischkenntnisse der deutschen Übersetzer keineswegs zu einvernehmlichen Lösungen: Das Spektrum reicht von «*Steinbutt*» (Schottlaender) und «*Barbe*» (Rechel-Mertens) über «*Rautenscholle*» (Keller) bis hin zum «*Glattbutt*» (Kleeberg).

Was sich hier im Detail offenbart, bringt im Grossen komplexe Strukturen hervor, die schwerlich mit den Attributen «richtig»/«falsch» zu bewerten sind. Ein Beispiel: In der berühmten Madeleine-Episode, die dem Erzähler die Tiefe seiner Kindheitsexistenz öffnet, heisst es bei Proust: «*Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de la cause.*» Die deutschen Adaptionen könnten unterschiedlicher ausfallen: «*Köstliche Seligkeit überfiel mich – insichruhend, namenlos, grundlos*» (Schottlaender) – «*Ein unerhörtes Glücksgefühl, das ganz für sich allein bestand und dessen Grund mir unbekannt blieb, hatte mich durchströmt*» (Rechel-Mertens und Keller) – «*Ein berückendes Wohlgefühl hatte mich erfüllt, etwas Autonomes, ohne Kenntnis der eigenen Ursache.*» (Kleeberg). Welcher Version ist hier der Vorzug zu geben? Alle vier Übersetzer scheinen Richtiges getroffen zu haben und bieten gleichzeitig Fragwürdiges an.

Michael Kleeberg ist ein Übersetzer, der auch provozieren möchte. Die «Heiligtümer» der Eva Rechel-Mertens gelten ihm wenig – ein Ansatz, der sich schon im allerersten Satz, im viel zitierten «*Longtemps, je me suis couché de bonne heure*» entlädt. Generationen von Proust-Lesern

.....
 Proust zu übersetzen, ist eine Kärnerarbeit, die zu Kompromissen zwingt.

kennen ihn als «*Lange Zeit bin ich früh schlafen gegangen*»; Kleeberg hingegen insistiert auf Prousts Wortwahl «*de bonne heure*» (statt «*tôt*») und verändert zudem das deutsche Verb: «*Lange Zeit habe ich mich zu früher Stunde schlafen gelegt.*» Das mag man so übertragen; was jedoch Melodie und Rhythmus angeht, wird man kaum behaupten dürfen, dass die Kleebergsche Variante der seiner Vorgängerin überlegen ist.

Störend wirken Kleebergs Eindeutungen an jenen Stellen, die sich als gleichsam anachronistische Lösungen lesen. Ist es wirklich notwendig aus «*un coco des plus malfaisants*» (so Bloch über Alfred de Musset) «*eine ganz linke Type*» zu machen? Und aus «*J'ai toujours dit qu'elle n'avait point l'esprit fait comme tout le monde*» ein flapsiges «*Ich hab immer gesagt, die tickt nicht wie jedermann*»? Diese Brüche mit dem Sprachregister verwundern umso mehr, da es Kleeberg ansonsten mitnichten darum geht, Proust in die Umgangssprache des 21. Jahrhunderts zu übertragen. Als gewollte Stilbrüche lassen sich diese Ausrutscher nicht deuten, und so trüben sie letztlich das Bild einer Übersetzung, die oft grossen Lesegenuss beschert. Kleeberg ist Schriftsteller, und seine Fähigkeit, dem Deutschen jene Nuancen abzugewinnen, die Prousts poesievollen Vorgaben fordern, verblüfft immer wieder. Gegen Ende von «*Combray*», als der Erzähler die Weissdornbüsche seiner Kindheit erinnert, gelingen Kleeberg zum Beispiel meisterhafte Stücke. Während hier das «*errötende Mieder*» der Heckenrosen schon «*ein einziger Windhauch zu lösen vermag*», sind sie bei Eva Rechel-Mertens und Luzius Keller mit einem «*rötlichen Mieder*» bekleidet, «*das der leiseste Hauch zerflattern macht*».

Der «wahre» Proust wird uns auch hier nicht geboten, weil es ihn ausserhalb des Französischen nicht geben kann. Doch Leser, die auf den deutschen Text angewiesen sind, dürfen sich über eine Ausgabe freuen, die eine Alternative zu den vorliegenden Fassungen darstellt. Und selbstverständlich werden diese darauf warten, dass Michael Kleeberg seine Arbeit fortführt und sich schon bald an das nächste Stück, an «*Un amour de Swann*» macht. ♦