

Erstveröffentlichung

Der hier veröffentlichte Aufsatz ist bis auf kleine Anpassungen textident mit einem Kapitel meiner Dissertation, die unter dem Titel *Ausdeutung der Literatur und des Lebens. Robert Musils ethische Literatur- und Theaterkritik im Herbst 2002 an der Univ. Wien eingereicht und approbiert wurde und deren Drucklegung für Frühjahr 2004 im Böhlau Verlag (Wien) geplant ist.*

1 Tucholsky, Kurt: *Die Aussortierten*. In: *Kritik in der Zeit. Fortschrittliche deutsche Literaturkritik 1918-1933*. Hg. v. Thomas Rietzschel. Halle, Leipzig: Mitteltdt. Verl. 1983, pp. 472-476, hier p. 473f.

2 Wichtig und detailreich ist zum Verhältnis Musil-Kerr Corino, Karl: *Robert Musil und Alfred Kerr. Der Dichter und sein Kritiker*. In: *Albertsen, Elisabeth/ Corino, Karl/ Dinklage, Karl (Hg.): Robert Musil. Studien zu seinem Werk*. Reinbek: Rowohlt 1970, pp. 236-283. Meine Ausführungen verdanken diesem Aufsatz einiges und sind als eine Art Fortführung und Vertiefung Corino'scher Einsichten zu verstehen, allerdings mit einer anderen Schwerpunktsetzung und unter anderen philologischen Voraussetzungen.

3 Musil, Robert: *Tagebücher*. 2 Bde. Hg. v. Adolf Frisé. Neu durchges. u. erg. Aufl. Reinbek: Rowohlt 1983, Bd. 1, p. 912. – Im Folgenden zit. als Tb. 1.

4 Cf. Corino 1970, p. 238f.

5 Am 24. Oktober 1905 schreibt Musil an den *Wiener Verlag*: »Einige kleine Änderungen, auf die mich Herr Dr. Kerr aufmerksam machte, möchte ich gegebenenfalls noch vor Drucklegung besorgen.« Zit. n. Corino 1970, p. 239.

6 Cf. *ibid.*

7 *Ibid.*, p. 240.

8 Auch wenn Kerr an anderer Stelle – allerdings bereits 1904 – dogmatisch verkündet: »Es hat noch kein Kritiker einen Dichter erzeugt, produziert!« In: Kerr, Alfred: *Vorwort zum ersten Band [1904]*. In: Ders.: *Das neue Drama*. Berlin: S. Fischer 1917 [Ges. Schriften in 2 Reihen; R. 1, Bd. 1.], pp. 7-15, hier p. 13. Die Beweislage spricht hier gegen ihn. Er verkörpert im Fall Musil vielmehr

*Leben ist aussuchen. Und man suche sich das aus, was einem erreichbar und adäquat ist, und an allem andern gehe man vorüber. Ließe man mich auf André Gide, auf Paul Claudel, auf Robert Musil los: das gäbe ein rechtschaffenes Unglück. Ich verstehe sie nicht; sie sagen mir nichts; ich weiß gar nicht, was ihre Schriften zu bedeuten haben. Ich habe mich bemüht: ich weiß es nicht. Ich spüre die geistige Potenz – das genügt aber nicht. Also habe ich zu schweigen, wenn von ihnen die Rede ist, und nicht etwa zu glauben, dadurch, daß ich eine Meinung über sie abgebe, hätte ich sie schon verdaut. Dergleichen darf man wohl nicht sagen, denn das breite Publikum will den Unfehlbaren, den, der sich nie irrt – und das hat diesen großwahnstigen Typus von Theaterkritiker erzeugt, einen Gott, der an Wolkenhöhe und an Kostbarkeit der Talmi-Tiara nur noch von einem übertroffen wird: vom Redakteur.¹ (Kurt Tucholsky: *Die Aussortierten* [1931])*

Die Tätigkeit Robert Musils als Literatur- und Theaterkritiker, die sich auf die Jahre 1912-1930 erstreckt, kann im Bourdieu'schen Sinne als eine Form der textuellen Strategie verstanden werden, mit der sich der Autor innerhalb des literarischen und kritischen Feldes zu positionieren versucht. Dieser Positionierungsversuch ist somit ein relationaler Prozess, der nur unter Einbeziehung anderer Positionen innerhalb dieses Feldes verstanden werden kann. Für Musil ist dabei v.a. die persönliche und textimmanente Bezugnahme auf die Kritiker Blei, Polgar und Kerr entscheidend. Im Folgenden soll die facettenreiche und wechselhafte Beziehung zum Berliner Großkritiker Alfred Kerr nachgezeichnet werden.

Bereits zu Beginn seiner Schriftstellertätigkeit macht Musil nachhaltige Erfahrungen mit der Rolle der Kritik bzw. des einflussreichen Einzelkritikers im zeitgenössischen Literaturbetrieb. Sein Erstling *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* wäre ohne Vermittlung und tatkräftige Hebammiendienste Alfred Kerrs wohl gar nicht zur Veröffentlichung gelangt.² Der 25-jährige Musil selbst sucht – ganz Zögling – den Kontakt zur »Autorität« Kerr, nachdem zuvor drei Verlage, an die er herangetreten war, sein Manuskript »in gleicher Kürze« abgelehnt hatten.³ Kerr, einmal ins Spiel gebracht, erweist dem *Törleß* in der Folge wahrlich väterliche Dienste. In seinem Nekrolog auf Musil wird er später behaupten, dass er mit dem Autor »jede Zeile dieses Buches, im Mscpt, nicht nur zusammen durchgegangen – sondern zusammen durchgearbeitet« habe.⁴ Wie weit Kerrs Eingriffe in den ursprünglichen Text wirklich gingen, lässt sich nicht genau abschätzen. Eine Briefstelle Musils deutet jedoch darauf hin, dass es sich dabei um Änderungsvorschläge handelte, die auf die Textoberfläche beschränkt blieben.⁵ Allerdings sieht Kerr mit Musil sogar noch die Fahnen durch.⁶ Solcherart in symbiotischer Zusammenarbeit von Kritiker und Autor gezeugt, erscheint der *Törleß* schließlich 1906 im *Wiener Verlag*. Kerr erhält sogleich ein Widmungsexemplar aus den Händen des Autors und begrüßt in der Folge – und damit schließt sich der Kreis – das Buch im Berliner *Tag* in einer achtpaltigen Kritik stürmisch. »Sie eröffnete Musil die Schriftsteller-Laufbahn«⁷, meint Corino dazu lakonisch.

»A star is born«, ist man geneigt zu sagen. Und der Star wurde in diesem Fall von einem anderen Star gezeugt, indem dieser mit seinem klingenden Namen namensgebend wurde: Vaterschaft im wahrsten Sinne.⁸ Natürlich hat dieses Naheverhältnis von Autor und Kritiker etwas Inzuchtiges, das mit dem Begriff »Familialisierung der Kritik«⁹ noch milde bezeichnet ist.¹⁰ Mit Franz Schuh könnte man Kerrs Handlungsweise im Fall Musil als diejenige eines prototypischen »operativen Kritikers« bezeichnen:

Das Wesentliche des operativen Kritikers, sein Wesen: Er ist nicht mit der Beurteilung von Werken allein befaßt; er agiert mit dem Einfluß, den er sich als Kritiker erworben hat, bereits in jenem Vorfeld, das für den Schriftsteller das eigentliche Feld, sein eigentliches Arbeitsgebiet ist. Der operative Kritiker ist schon da, wenn die Werke erst entstehen; er ist schon dort, wo sie veröffentlicht, aufgeführt/oder nicht aufgeführt werden, und durch sein Da- und Dortsein erwirbt der operative Kritiker wiederum jenen Einfluß, den seine Kritiken am Ende haben. Der operative Kritiker ist ein geschlossenes System, und die Geschlossenheit seiner Operationen, die wechselseitige Deckung, die er durch sie genießt, ist möglicherweise der Grund, aus dem kein Unrechtsgefühl im Kritiker entsteht; er kennt die Brüche nicht, die die Sorgen machen.¹¹

Natürlich kann die Geschlossenheit der Operationen dieses Kritiker-Typus auch als bedenklischer Zirkel gelesen werden. Eine Lesart, die Kerr wohl tunlichst vermied, denn er verspürte bei derartigen Handlungen durchaus kein »Unrechtsgefühl«. Im Gegenteil, die Passage über die

genau jenen allmächtigen Kritiker-Schöpfer, den Doderer, Heimito: Die Ortung des Kritikers. In: Ders.: Die Wiederkehr der Drachen. Aufsätze, Traktate, Reden. Mit einem Vorw. v. Wolfgang Fleischer. Hg. v. Wendelin Schmidt-Dengler. 2., durchges. Aufl. München: Beck 1996, p. 205-218, hier p. 211, mit einer bewusst pathetischen Wendung als den »Vater aller Literatur« bezeichnete.

9 Schuh, Franz: All You Need Is Love. Notizen und Exzerpte zur (Literatur-) Kritik. In: Ders.: Schreibkräfte. Über Literatur, Glück und Unglück. Köln: DuMont 2000, p. 24-114, hier p. 105.

10 Musil, Robert: Ges. Werke. 2 Bde. Bd. 2: Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik. Hg. v. Adolf Frisé. Reinbek: Rowohlt, 1978, p. 967 (im Folgenden zit. als GW 1 und GW 2), selbst spricht einmal davon, dass ihm der *Törleß* den »Gewinn der Freundschaft einiger bedeutender Kritiker, die größtenteils auch vorgehalten hat«, gebracht habe.

11 Schuh 2000, p. 59f.

12 Auch in der *Schwärmer*-Kritik klingt dieser Stolz noch nach, wenn er über den *Törleß* schreibt: »Unvergleichbar stark in seinem Hauptwerk [!]: *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*. Schauderhaft lange her, daß ich das Manuskript [!] dieser großen Erzählung sah.« In: Kerr, Alfred: Robert Musil: *Die Schwärmer*. In: Ders.: Mit Schleuder und Harfe. Theaterkritiken aus drei Jahrzehnten. Hg. v. Hugo Fetting. Berlin [Ost]: Severin & Siedler 1982, pp. 450-453, hier p. 452. Dass Kerr darin den Hinweis auf das »Manuskript« macht, das ihm vorgelegen hatte, und damit das Geheimnis seiner für ihn durchaus schmeichelhaften Co-Vaterschaft für den genauen Leser preisgibt, ist ein weiteres Zeugnis dafür, dass solche Operationen kein »Unrechtsgefühl« in ihm weckten.

13 Tb. 1, p. 912f. Zum »Zugehörigkeitsgefühl« zu Kerr cf. auch Tb. 1, p. 882.

14 Dies meint wohl Corino 1970, p. 249, wenn er schreibt: »Trotzdem war die Kritik des *Törleß* bei der Arbeit am nächsten Werk, an den *Vereinigungen*, so etwas wie der ästhetische Kanon.«

15 Am 29. August 1910 notiert Musil: »Ersten Teil der Novelle umgearbeitet, ins Reine geschrieben. Acht Tage lang daran gequält, und es ist nichts, ist immer noch nichts, ist beinahe etwas u. doch nichts. Stärkste Depression. Etwas freilich sagt mir, daß es manchmal gerade vor dem Gutwerden so ist. Aber es dauert schon zu lange mit diesen zwei Novellen, ich habe keine Zeit mehr keinen Mut.« In: Tb. 1, p. 225.

gemeinsame Überarbeitung des *Törleß* aus dem Musil-Nekrolog kündigt eher vom Stolz des glücklichen Vaters, der sich beim Anblick seines so wohlgeratenen Sohnes an der eigenen Zeugungskraft ergötzt.¹² Auch Musil fühlte sich in der Rolle des Sohnes so übel nicht. In einer Tagebuchnotiz aus den späten 30er Jahren begründet er rückblickend, warum seine Wahl bei der Suche nach einer »Autorität«, der er den *Törleß* zur Begutachtung vorlegen könnte, auf Alfred Kerr gefallen war, mit folgenden Worten:

Vielleicht hatte ich einige seiner Kritiken gelesen, die damals im Berliner *Tag* erschienen, und hatte hinter [...] seiner Schreibart, die mir als Süddeutschem besonders maniert [sic!] vorkam und mich, gleich einem fremden Fasching, anzog und ausschloß, das gut Begründete der Sprache und der Urteile gespürt; ich [...] glaube aber die wirkliche Ursache [...] lag in meiner Kenntnis seines Büchleins über die Duse, das in der Sammlung *Die Fruchtschale* [...] erschienen war, und nicht einmal darin lag sie, sondern ich erinnere mich, daß bloß eine kleine Gruppe von zwei bis vier Sätzen mein »Zugehörigkeitsgefühl« geweckt hatte.¹³

Ob dieses »Zugehörigkeitsgefühl« mehr stilistischer oder inhaltlicher Natur ist, bleibt leider offen. Musil orientiert sich jedenfalls in den folgenden Jahren an den (ästhetischen) Gesetzen seines Kritiker-Vaters, die dieser in Form kritischer Parameter in der Besprechung des *Törleß* gewissermaßen dekretiert hatte.¹⁴ Dies belegen einige Tagebucheinträge aus der letzten Phase der langwierigen und immer wieder von Schreibhemmungen unterbrochenen Niederschrift der *Vereinigungen*,¹⁵ i.e. September 1910 bis Januar 1911, wo Kerr durch Zitate aus der *Törleß*-Kritik als väterliches Imago omnipräsent in Kopf und Journal des jungen Autors ist, wo dieser also immer wieder sein Schreiben an den Kriterien misst, die jener am *Törleß* herausgearbeitet bzw. erfüllt gesehen hatte.¹⁶ Besonders deutlich geht dies aus einer Tagebuchnotiz vom 5. September 1910 hervor, wo es heißt:

Kerrs Rezension über *Törless* wieder gelesen, gab mir einen Stoß. Es heißt: »Musils Erzählung ist ohne Weichlichkeit. Es steckt darin keine, sozusagen, Lyrik. Er ist ein Mensch, der in Tatsachen sieht, – nur aus ihrer Sachgestaltung erwächst ihm dasjenige Maß von ›Lyrik‹, das in den Dingen etwa steckt [...] Frei von Empfindsamkeit. Tatsachendarstellung. Nicht ›gemalt‹ ist die Stimmung sondern das Dargestellte wirft sie ab.«

Es darf in *Claudine* nicht heißen: irgendwo begann eine Uhr mit sich selbst von der Zeit zu sprechen, Schritte gingen usw. – Das ist Lyrik. Es muß heißen: eine Uhr schlug, Claudine empfand es als begänne irgendwo [...] Schritte gingen usw. – Im ersten Fall sagt der Autor durch die Gewähltheit des Gleichnisses selbst: wie schön, er betont, das soll schön sein udgl. Maxime: Der Autor zeige sich nur in den ministeriellen [Be-]Kleidungsstücken seiner Personen. Er wälze immer die Verantwortung auf sie ab. Das ist nicht nur klüger[,] sondern merkwürdigerweise entsteht dadurch auch das Epische.

Es ist das, was mir unklar vorschwebte, als ich von *Claudine* schrieb, ich müsse hier mehr im gemeinen Sinn erzählend sein u. von Veronika notierte, ich wolle nicht das Problem der Sodomie erläutern[,] sondern nur erzählen, was sie darüber fühlt.¹⁷

»[M]ehr im gemeinen Sinne erzählend sein« – nichts anderes bedeutet dies, als ein gewissermaßen »realistisches«¹⁸, tatsachenbezogenes Erzählen (»das Epische«) ohne Stimmungsmalerei und ohne unmittelbare auktoriale Kommentare oder atmosphärische Beschreibungen, das Musil hier zwar als Ideal – (scheinbar) realisiert im *Törleß* – erkennt, von dem die *Vereinigungen* jedoch denkbar weit entfernt sein werden. Die beiden Novellen sind zu diesem Zeitpunkt schon so weit gediehen, dass die Rückbesinnung auf die erzählerischen Tugenden des Erstlingswerks zu spät kommt. Musil kann deshalb nur noch den einmal eingeschlagenen Weg – eher widerwillig – zu Ende gehen, was wohl der Grund für das Gefühl der Unzufriedenheit und Frustration sein dürfte, das nach Beendigung der beiden Novellen in Form einer harschen Selbstkritik zum Ausdruck kommt.¹⁹ Bereits am 9. und 10. September 1910 hatte er sich jedenfalls folgendes ästhetisches Programm für sein weiteres Schreiben notiert:

Man muß einfach Geschichten erfinden, Dinge erzählen, die sich in Tatsachen ausdrücken lassen, heute dies morgen jenes, sich damit Zeit lassen. Ganz ähnlich wie wenn man einen Unterhaltungsroman schreibe. Dann das andere hineinarbeiten. Ich glaube, wenn ich es das nächstmal so mache, wird es wieder weiter gehen. Man muß sich aber ja überzeugen, daß jede Szene auch einen ganz verständigen Leser fesseln würde, ja nicht sich auf die Wirkung der feineren Dinge verlassen. Merkwürdig. [...]

16 Cf. Tb. 1, p. 226, p. 231 u. p. 233 (rückblickend).

17 Tb. 1, p. 226.

18 Musil selbst fühlte sich zwar missverstanden, wenn man seinen *Törleß* als »realistisch« bezeichnete, was in dieser Ausschließlichkeit natürlich nicht zutrifft. Der Roman ist aber sicher auch realistisch. »Ein Buch, des krassen Realismus bezichtigt u gelobt u. dabei gar kein realistisches Buch, sondern der Anfang der Linie, an deren Ende der M.o.E. steht.« In: GW 2, p. 964; von Frisé wird diese Notiz auf 1935 datiert. Anders jedoch drei Jahre später in einem in der dritten Person verfassten Entwurf zu einem *Curriculum vitae*: »Musil verläßt in diesem Buch [*Vereinigungen*] mit einem entscheidenden Schritt die realistische Erzähltechnik, die ihm seinen Erfolg eingebracht hat[.]« In: GW 2, p. 950.

19 Cf. Tb. 1, pp. 232-234. Einträge v. 11., 15. u. 16.01.1910.

20 Ibid., p. 226f.

21 Ibid., p. 229.

22 Ibid., p. 231.

23 Ibid., p. 233.

24 Diese Dichotomie mit einem deutlichen Überhang auf der Verstandesseite reflektiert auch der folgende Tagebucheintrag: »Ich muß mich erinnern, wie ungenügend für mich intellektuell stets alle vorhandene Literatur war. Dann aber darf das subtiler oder mächtiger über das Dargestellte Denken nicht im Werk[,] sondern muß vor dem Werk liegen.« In: Tb. 1, p. 230. Wobei das Reflexive hier noch ins gewissermaßen Vor-Literarische verbannt wird.

25 GW 2, p. 1567.

Maxime aus *Törless*: Wenn man etwas erzählt, immer eine Szene erzählen, die das illustriert.²⁰

Die hier skizzierte Erzählweise, die ganz wesentlich vom Erzählverfahren der *Vereinigungen* abweicht, will also mit Hilfe von »Tatsachen«, von »Szenen« mehr oder weniger abstrakte Inhalte veranschaulichen. Es handelt sich dabei um das Vorhaben, handlungsorientierter und weniger lyrisch (»ja nicht sich auf die Wirkung der feineren Dinge verlassen«) zu erzählen, ein Vorhaben, das der äußerst subjektivistisch-reflexiven und am Absonderlich-Gefühlfhaften orientierten Erzählweise der *Vereinigungen* gegenüber gestellt wird. Musil beschreibt diese objektivere Erzählweise, die allerdings bereits essayistische Reflexionen im Stile des *Mann ohne Eigenschaften* vorsieht, in einem Tagebucheintrag vom 21. September 1910 noch einmal im Zusammenhang mit einem Erzählmotiv des entstehenden Alice-(Clarisse-)Komplexes:

Ich denke mir den Stil dieser Erzählung sachlich, pragmatisch, viel Gespräche, Handlungen. Mir fiel heute beim Durchsehen der Notizen für »die Voll. d. Liebe« auf, wie man diese Bemerkungen über Apperceptor udgl. direkt von Alice sprechen lassen könnte.²¹

Am 18. November 1910 vermerkt er ohne besondere Euphorie die Fertigstellung der *Vollendung der Liebe*. Ende Dezember – etwa zwei Wochen vor Beendigung der *Versuchung der stillen Veronika* – findet sich folgender Tagebucheintrag:

Wieder stark betroffen durch Kerrs Aufsatz in der N[eu]en R[undschau]. Hier liegt die Einheit in der Sicherheit der Person. Wenn ich ihn recht verstehe, sagt er übrigens auch diesmal: man muß Vorgänge geben, Dinge usw. nicht Stimmungen. Die Lyrik darf nicht extra noch dazukommen.

a. Man faßt bisher unausdrückbare Sachen in Gedanken u[nd] Worte ->non-<- a. Man faßt nur Sachen, über die man mit jedem vernünftigen Menschen reden könnte. So Ibsen Probleme. So Probleme in den Büchern, wie sie im Dezemberheft der Rundschau besprochen sind.

Nachdem die *Vereinigungen* geschrieben sind neige ich unbedingt zum zweiten als Grundlage, dem das erste ev. hinzugefügt werden kann.²²

Auch in dieser Notiz liegt das Hauptaugenmerk wieder auf dem Realistisch-Sachlichen des Erzählens, auf der Tatsachendarstellung, auf dem »Wortkarg-Sicheren«²³, das aber doch nicht ganz ohne das »Unsagbare« auskommen will. D.h., hier kristallisiert sich bereits die für Musil charakteristische Dichotomie von ›Verstand‹ und ›Gefühl‹, von ›Ratioidem‹ und ›Nicht-Ratioidem‹, von ›Normalzustand‹ und ›anderem Zustand‹ heraus, wobei er – nach den eher negativen Erfahrungen, mit den *Vereinigungen*, die v.a. »bisher unausdrückbare Sachen in Gedanken und Worte« fassen wollten – an dieser Stelle doch für einen deutlichen Überhang auf der Verstandesseite votiert.²⁴ Als Kritiker wird Musil 1922 am Fall Csokor Ähnliches einfordern, wenn er – nun selbst in der Rolle des erziehenden Kritikervaters – Folgendes schreibt:

Ich halte es für Aufgabe der Kritik, die Gefahren eines Dichters zu betonen, solange er sie vielleicht vermeiden könnte (und die Dichtung zu schützen). Der Wille zur Bildformung, die Absicht auf Ernst und Tiefe, die Einstellung auf das Ideelle sind Eigenschaften Csokors, die durch größere Einfachheit, längeres Ansichhalten, mehr Nüchternheit vor dem Rausch und größere Strenge gegen das Gefühl erst ihren richtigen Inhalt gewinnen würden.²⁵

»Einfachheit«, »Nüchternheit«, »Strenge«: lauter ›ratioide‹ Tugenden, die in Musils Konzeption zur Ergänzung des ›Nicht-Ratioiden‹ – »Rausch« und »Gefühl« – unbedingt erforderlich sind. Für unseren Zusammenhang ist dabei entscheidend, dass Musil während und nach der frustrierenden Phase der *Vereinigungen* in ästhetischer Hinsicht zum Vater seines ersten literarischen Erfolges zurückkehrt. Er orientiert sich an den ästhetischen Normen des Kritikers, der diesen Erfolg erst ermöglicht hatte, versucht – um es schlicht auszudrücken – wieder so zu schreiben, dass er mit Lob von Seiten der Kritik bzw. dieses spezifischen Kritikers rechnen kann. Das daraus entstehende ästhetische Programm ist insofern eine vielleicht etwas ungleich gewichtete Mischung aus Selbst- und Fremdbestimmung.

Dass Musil jedenfalls mit seiner Orientierung am Maß des *Törleß* so unrecht nicht hatte – zumindest in Hinblick auf Kerrs Lob –, zeigt selbst noch Kerrs Kritik der *Schwärmer*²⁶. Sogar dort hält er Musil noch das Stilvorbild *Törleß* vor und deutet dem Autor damit zart an, dass er

26 Auch im Nekrolog spricht Kerr noch von den zwei großen Werken Musils, dem *Törleß* und dem *Mann ohne Eigenschaften*, sowie dem schwächeren »Mittelstück«: »Musils Mittelstück (nach dem *Törleß*) war nicht sein Bestes.« Zit. n. Corino 1970, p. 277.

27 Cf. das Zitat in Anm. 13, wo Kerr den *Törleß* als Musils »Hauptwerk« bezeichnet. Anders jedoch Musil selbst, der im 2. seiner *Vermächtnis*-Entwürfe, die als eine Art Nachwort den fragmentarischen *Mann ohne Eigenschaften* vorzeitig beenden sollten, ohne ihn abzuschließen, *Die Schwärmer* als sein (»vom Unglück verfolgt[s]«) »Hauptwerk[k]« (GW 2, p. 954) bezeichnet.

28 Autoren neigen prinzipiell dazu, der Kritik einen korrigierenden Einfluss auf ihre Arbeit abzusprechen. Amann, Klaus: Der Ingeborg-Bachmann-Preis. Notizen eines Jurors. In: Literaturkritik. Theorie und Praxis. Hg. v. Wendelin Schmidt-Dengler u. Nicole Katja Streitler. Innsbruck, Wien: Studienverl. 1999 (Schriften. Literatur des Inst. für Österreichkunde 7), pp. 151-172, hier p. 169, berichtet, dass die am *Ingeborg-Bachmann-Preis* teilnehmenden Autoren in einem an sie gerichteten Fragebogen die Frage, ob sie die »kritischen Anmerkungen der Jury [...] im Schreiben weitergebracht hätten«, zwar zu 13% mit »ja«, aber zu 74% mit »nein« beantwortet haben.

29 Kerr 1917, pp. V-XXII, hier p. VII: »7. Der criticus hält es für dumm, ein Gesetzgeber – doch für klug ein Gesetzfinder zu sein.«

30 Schuh 2000, pp. 61-63, beschreibt die »Instanz« folgendermaßen: »Ich gebe zu, als Kritiker keine Instanz sein zu wollen, ist in sich widersprüchlich. Die Tendenz der Kritik ist nämlich per se juristisch [...] [Die Instanz] entsteht, im Gegensatz zum Eindruck, den sie erwecken möchte, nicht aus sich selber, aus eigener geistiger Kraft, sondern sie ist ein Abbild der Mängel ihrer Konsumenten, eine Kompensation von Publikumsdefekten. Der Kritiker als Instanz macht aus der Not seines Publikums eine Tugend. Diese Tugend übt er »dogmatisch«, also rechtsprechend wie nach festgesetzten Normen aus. [...] [J]eder Kritiker, der in der Öffentlichkeit persönlich bekannt ist, der vom Publikum als »prominent« wahrgenommen wird, wird es deshalb, weil er für eine Instanz gehalten wird; es ist nicht so, daß so ein Kritiker erst für sich alle Eigenschaften der Instanz entwickeln müßte, um sie dann in der Öffentlichkeit auszustellen, sondern diese Eigenschaften braucht man gar nicht zu besitzen, es genügt, wenn man das Talent hat, den Eindruck zu erwecken, man hätte sie alle.«

seine Werke weiterhin an jenem zu messen gedenkt.²⁷ Die Beziehung Musil-Kerr offenbart somit – zumindest für die hier in Rede stehende Zeit – eine Einflussnahme des Kritikers auf den Autor, deren Existenz dieser wohl im Ernstfall abgestritten hätte.²⁸ Die Tatsache aber dieses Einflusses bestätigt auf eindrucksvolle Weise die Legitimation von Kerrs Selbstverständnis als Kritiker, wenn schon nicht »Gesetzgeber«, dann doch »Gesetzfinder« zu sein.²⁹ Die ästhetischen Verfahren, die Kerr im *Törleß* ausmacht, werden Musil erst über dessen Kritik als Parameter des eigenen Schreibens bewusst und dienen ihm in der Folge als Richtlinien bei der Arbeit. Bedenkt man allerdings, dass Kerr ihm bei der Endfassung des *Törleß* zumindest assistiert hatte bzw. welche Bedeutung seine *Törleß*-Kritik für den Musil der *Vereinigungen* hatte, so dürfte in diesen beiden Fällen seine Funktion doch über die eines bloßen »Gesetzfinders« hinausgegangen sein. Der Kritiker erscheint in diesem Fall vielmehr als die (Gesetz gebende) »Instanz«, für die er letztlich immer »gehalten« werden möchte.³⁰ Dass Kerr sich für eine solche gehalten bzw. als eine solche inszeniert hat, zeigt nicht zuletzt die Tatsache, dass er sich selbst immer wieder als »Kunstrichter«³¹ tituliert.

Man hat versucht, Kerrs Kritikerselbstbewusstsein mit dem nicht sehr eleganten und alles andere als schmeichelhaften Attribut »hypertrophier[t]«³² zu beschreiben, womit man wollte wohl das Exaltierte seines kritischen Schreibens, seinen Hang zur Selbstinszenierung, zum Manierismus, aber auch sein Autoritätsgehabe in einen einzigen Begriff fassen. Dass er im kritischen und literarischen Feld der Vor- und Zwischenkriegszeit eine Sonderstellung genießt, ist unbestritten. Er ist wohl ein erster Vertreter der Gattung »Literaturpapst« oder »Großkritiker«. Ein Papst definiert sich aber nicht unwesentlich über seine Singularität. Er ist ein Einzelner, eine Art Übertreibung – die immer auch komisch ist –, wie sie die moderne Massengesellschaft immer wieder und in den verschiedensten Bereichen des gesellschaftlichen Lebens erzeugt. Der (Kritiker-)Papst entspricht einem vormodernen Bedürfnis nach Bevormundung, klaren Urteilen und damit nach »Reduktion von Komplexität«³³ auf Seiten der im (post-)modernen (literarischen) Leben desorientierten Öffentlichkeit. Er ist deshalb immer Dogmatiker. Instanzen – und der Kritikerpapst ist nichts anderes als eine solche – können »inmitten der Anomie *perfekt eindeutig* sprechen.«³⁴ Oder sie geben zumindest vor, es zu können. Charakteristisch für diese Eindeutigkeit sind bei Kerr etwa wiederkehrende Beteuerungsformeln der eigenen Urteilskraft und ihrer Unfehlbarkeit wie »Ecco«, »Das ist es«, »Ich bin hier, die Wahrheit zu sagen«, »Ich habe zu sagen, was ich empfinde«, die den Kritiker zum Orakel und seine Eindrücke zu unumstößlichen Wahrheiten stilisieren.³⁵

Aus all dem wird klar, dass der Kritiker Kerr mit seiner Aufmerksamkeit erregenden Inszenierung der eigenen Urteilskraft – die »Marke«³⁶ Kerr – eine übertriebene (und insofern eigentlich illegitime) Reaktion auf systembedingte Defekte – Unübersichtlichkeit der massenhaften Buchproduktion, Fehlen verbindlicher Maßstäbe – ist, und er deshalb keineswegs als repräsentativ für die Literaturkritik seiner Zeit erachtet werden kann; und zwar nicht einmal für den ideologischen Teilbereich, welchem er wohl zuzuordnen ist: die »bürgerliche Kritik«.³⁷ Kerr ist ein Poseur – der bekanntlich Kritik wie Wilde und Heine zur literarischen Gattung erhebt³⁸ – und seine Form der Pose ist nicht jedermanns Sache. Da er jedoch den Diskurs innerhalb der bürgerlichen Kritik und teilweise auch darüber hinaus entscheidend mitbestimmt, kann man die Positionen anderer Kritiker der Zeit relativ, nämlich anhand ihres Abstands zur »Zentral-Sonne«³⁹ Kerr bemessen. Teilweise haben sie dies sogar selbst explizit getan. Karl Kraus etwa schreibt im ersten Teil seiner Polemik *Der Fall Kerr* [1911] über diesen:

Im sicheren Foyer theaterkritischer Subtilitäten hat er es immerhin verstanden, aus dem kurzen Atem eine Tugend zu machen, und man könnte ihm das Verdienst einer neuen Ein- und Ausdrucksfähigkeit zubilligen, wenn es nicht eben eine wäre, die wie alle Heine-Verwandtschaft Nachahmung ihrer selbst ist und das Talent, der Nachahmung Platz zu machen.⁴⁰

Und Walter Benjamin schlägt in seinen fragmentarischen Notizen zur Literaturkritik, die auf die Jahre 1929-31 zurückgehen, noch einen wesentlich schärferen Ton an:

Dies unbefangene, vorurteilslose Wesen, auf das die bürgerliche Kritik sich so viel zu gut tut und dessen Gestikulation bei Alfred Kerr am aufdringlichsten herauskommt, ist ja in Wahrheit nur die servile Beflissenheit, mit der der Feuilletonist dem Bedarf nach Charakterköpfen, Temperamenten, Originalen, Persönlichkeiten entgegenkommt. Die Ehrlichkeit des Feuilletonrezensenten ist Effekthascherei; und je tiefer der Brustton der Überzeugung desto stinkender ist ihr Atem.⁴¹

31 Cf. etwa Kerr 1917, p. VII.

32 Cf. Berman, Russel A.: Literaturkritik zwischen Reichsgründung und 1933. In: Hohendahl, Peter Uwe (Hg.): Geschichte der deutschen Literaturkritik (1730-1980). Stuttgart: Metzler 1985, pp. 205-274, hier p. 228.

33 Cf. Schuh 2000, p. 66f. u. p. 79. Der Begriff der ›Reduktion von Komplexität‹ geht zurück auf Luhmann, Niklas: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984.

34 Ibid., p. 68.

35 Kerr 1917, p. XII: »Ethos des Kritikers. Er sei vor allem ein Wahrheits-sager.«

36 Nichts anderes als die »Marke« Kerr beschreiben Musils einleitende Worte im Porträt *Zu Kerrs 60. Geburtstag*: »Eine Kritik von Kerr ist auf zwanzig Schritte Entfernung von der Kritik jedes anderen Menschen zu unterscheiden. Das macht die Packung in die kleinen Pakete Textes mit der römischen Bezifferung darauf.« In: GW 2, p. 1180.

37 Cf. Berman 1985, p. 255. Die weiteren Teilbereiche des kritischen Feldes der Zeit stellen für Berman die »linksbürgerliche«, die »proletarische« und die »völkische« Kritik dar.

38 Kerr 1917, p. VI: »Fortan ist zu sagen: Dichtung zerfällt in Epik, Lyrik, Dramatik und Kritik.«

39 Doderer 1996, p. 206.

40 Kraus, Karl: Der Fall Kerr. In: Ders.: Literatur und Lüge. Hg. v. Christian Wagenknecht. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1987 (Schriften, Bd. 3.), pp. 186-218, hier p. 186f.

41 Benjamin, Walter: Zur Literaturkritik. In: Ders.: Fragmente vermischten Inhalts. Autobiographische Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985 [Ges. Schriften, Bd. 4], pp. 161-184, hier p. 176f.

42 Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Übers. v. Bernd Schwibs u. Achim Russer. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1987, p. 25: »Geschmack klassifiziert – nicht zuletzt den, der die Klassifikationen vornimmt.«

43 Autor all dieser schönen Titel ist Lodemann, Jürgen: Im Kopf nichts als Bücher? Warum und wie die SWF-Bestenliste gemacht wird. In: Schmidt-Dengler/ Streitler 1999, pp. 127-144, hier p. 135 u. p. 139.
44 Die Wendung stammt von Dittberner, Hugo: Der Mann in der Are-

Benjamin kritisiert damit nicht nur den manierten und selbstverliebten Stil Kerrs, sondern auch den Wahrheitsanspruch seiner Eindruckskritik. Bourdieu hat in seiner Abhandlung über *Die feinen Unterschiede* gezeigt, dass jeder, der Kritik äußert, sich über seine Kritik auch selbst »klassifiziert«⁴². Und selbstverständlich gilt dies nicht nur für die Kritik von Kunstwerken, sondern für Kritik generell, d.h. auch für die Kritik an einem Kritiker.

Die vergangenen Jahre oder Jahrzehnte betreffend, lässt sich das ausgiebig am »derzeit größte[n] aller Sortierer«, dem »Trommler«, dem »Dorfrichte[r] aus Frankfurt« studieren.⁴³ Symptomatisch dafür ist der Band 100 der Zeitschrift *Text + Kritik*, der *Über Literaturkritik* zu handeln vorgibt und sich eigentlich schlicht *Marcel Reich-Ranicki* betiteln sollte, denn kaum ein Beitrag kommt ohne (polemischen) Rekurs auf den »Mann in der Arena«⁴⁴ aus – und mein Aufsatz hiermit auch nicht. 13 der 23 Beiträge befassen sich mehr oder weniger nur mit ihm und seiner Rolle im deutschen Literaturbetrieb. Die Kritik, die etwas auf sich hält, muss sich von Reich-Ranicki kritisch distanzieren und bestätigt damit nur wieder seinen Instanzstatus.⁴⁵ Eine derartige Vormachtstellung, wie sie Reich-Ranicki heute genießt, ist im Zeitalter vor der Erfindung des Fernsehens kaum vorstellbar. Er ist ja nicht nur das Maß, an dem sich andere Kritiker messen, sondern er ist v.a. zu einer Figur des öffentlichen Lebens geworden, zu einer »Celebrity«, einem TV-Star und damit zugleich – dies die Krux des elektronischen Mediums – zum Schauspieler seiner selbst. Seine Ausstrahlung – in jeglichem Sinne – geht damit aber über das literarische Feld hinaus. Auch eigentlich Nicht-Literaturinteressierte (er-)kennen ihn, allerdings wissen wohl die wenigsten, »wofür der Mann steht.«⁴⁶

Im Vergleich zu Reich-Ranicki liest sich Kerrs Autorität – die zwar auch nicht ohne Starallüren auskommt – eher bescheiden, bleibt sie doch auf den Literaturbetrieb als solchen, ja sogar nur auf einen Teilbereich desselben, beschränkt. Immerhin ist seine Autorität damit eine definierte, an in sprachlicher Form vorgebrachte Positionen gebundene. Sie lässt sich nicht auf ein bloßes Bekanntsein reduzieren, auf die Wiedererkennbarkeit seiner Physiognomie – die wohl die wenigsten jemals zu Gesichte bekommen haben. Ein junger Autor, der etwas auf sich hält, würde heute wohl kaum – wie Musil dies bei Kerr vielleicht auch eher zu Unrecht getan hat – den Kontakt zu Reich-Ranicki suchen. Eine derartige Vorgangsweise – dies zeigt der Fall Ulla Hahn⁴⁷ – käme einer Selbstdiskreditierung gleich, über die wahrscheinlich nicht einmal der davon zu erhoffende kommerzielle Erfolg – so er denn tatsächlich eintritt – hinweg trösten könnte.

Musils Orientierung an der »Autorität« Kerr bleibt jedoch nicht auf das literarische Schreiben beschränkt, sondern erhält in der Folge noch eine weitere Facette. Kerr dient nämlich zunächst auch dem angehenden Kritiker Musil als Vorbild. So notiert er am 30. Januar 1911, dass er Kerr schriftlich »um seine Recension der *Ratten*«⁴⁸ gebeten, aber noch keine Antwort erhalten habe. Er möchte wohl das eigene Urteil, das er sich über das Stück gebildet hat, mit demjenigen des bewährten Kritikers vergleichen.⁴⁹ Kerr hat also für Musil die Funktion eines Maßes, an dem nicht nur – wie oben gezeigt – das eigene Werk taxiert, sondern an dem auch die eigenen kritischen Parameter und der eigene kritische Stil gebildet und geprüft werden. Wenig später, am 11. Februar 1911 notiert er das Eintreffen einer Karte Kerrs

mit [der] Aufforderung für [den] Pan zu schreiben, zu dessen Redaktion er gehört. Ebenso zustimmende Antwort von Herzog. Aber der Artikel ist nicht fertig. Ich lese eben ungläubig, daß er schon am 30. Jänner so gut wie fertig gewesen sein soll. Es ging mir damit wie sonst, ich konnte plötzlich vor Ekel nicht weiter. Dann las ich Kerrs Brief-Artikel an Jagow – ungeheure Treffsicherheit – mein Artikel war trotz stilistischer Haltung so schön wissenschaftlich geometrisch, so: 1.2.3.a.b.c. aber das darf man nur sein, wo [...] es wirklich eine Burg zu bauen gilt, sonst zählt man aus wissenschaftlicher Gewissenhaftigkeit gähnend die Selbstverständlichkeiten auf u. kommt nicht dazu den Oberstock aufzusetzen. Jetzt habe ich mit etwas Farbigem begonnen.⁵⁰

Die Unsicherheit des sich langsam an die Öffentlichkeit wagenden Musil, die sich zu einer richtigen Schreibhemmung (»Ekel«) auswächst, orientiert sich an der »ungeheuren Treffsicherheit« des (nicht nur) in der Polemik erfahrenen Kerr. Doch zur selben Zeit setzt bereits eine deutliche Ablösungsbewegung von Seiten des Jüngeren ein. Musil notiert das Bedürfnis – trotz aller Verbundenheit, die er dem Lobredner des *Törleß* gegenüber nach wie vor verspürt –, Differenzen zwischen ihm und dem nun als »Antipode« apostrophierten Kerr für sich herauszuarbeiten:



na. Über Marcel Reich Ranicki. In: Text+Kritik 100 (1988), pp. 10-22.

45 Den jüngsten Beitrag zur Fortsetzung dieser Erfolgsstory hat freilich der Autor Martin Walser mit seinem Schlüsselroman *Tod eines Kritikers* (Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002) geliefert.

46 Benjamin 1985, p. 171.

47 Cf. dazu Wittkowski, Joachim: Das souveräne Bekenntnis zu sich selbst. Notizen zu einem »Fall« der bundesdeutschen Literaturkritik. In: Text+Kritik 100 (1988), pp. 59-65.

48 Tb. 1, p. 234.

49 Musil bemerkt dazu Folgendes: »An den *Ratten* hat mir sehr die genaue Modellierung imponiert, die Psychologie in den Worten u. der Grammatik u. das wortlose Hinstellen dieser ganz menschenähnlichen Mechanismen.« In: Tb. 1, p. 234. – Ein Urteil, dem sich Kerr wohl nur bedingt angeschlossen hätte. In seiner Rezension vom 15.01.1911 hatte er Folgendes formuliert: »Dieses Stück ist zwar stärker als seine [Hauptmanns] letzten: aber schwächer als seine größten[.]« In: Kerr, Alfred: Die *Ratten*. In: Ders.: Der Ewigkeitszug. Berlin: S. Fischer 1917 [Ges. Schriften in 2 Reihen; R. 1, Bd. 2], pp. 252-255; hier p. 252.

50 Kerr verfügt also in Musils Augen über das »Geheimnis des Maßes«, wie man mit Doderer sagen könnte. Cf. Doderer 1996, p. 205.

51 Tb. 1, p. 236.

52 Ibid., p. 235 (30.01.1911).

53 Ibid.

54 Ibid., p. 234. – Frisé weist in seinen Anmerkungen zu den Tagebüchern darauf hin, dass es sich dabei bereits um Überlegungen zu dem Essay *Über Robert Musil's Bücher* handeln könnte, der allerdings erst 1913 in Bleis Zeitschrift erschienen ist. Ein Entwurf dafür sei jedoch auf den »29.11.1911« datiert. In: Tb. 2, p. 143, Anm. 126. – Wahrscheinlicher scheint mir die Annahme, dass Musil sich hier noch einmal auf die »liebvolle [.] Satyre auf den Pan« bezieht, die zwar nie erschienen ist, mit der aber wohl das Fragment *Lieber Pan-I* gemeint ist, in dem Musil sich mit dem »lebenslustig gedrunge[n]« (GW 2, p. 1157) Kerr [= Pan] auseinandersetzt, was für den Text *Über Robert Musil's Bücher* ja keineswegs gilt. Cf. dazu auch Serwanck, Anne: Robert Musil: Essayismus als Lebensprogramm. In: Brokoph-Mauch, Gudrun (Hg.): Robert Musil. Essayismus und Ironie. Tübingen: Francke 1992 (Ed. Orpheus 6),

Kerr u die sozialistische Richtung des Pan sind wohl das stärkste Erlebnis. [...] Er ist für mich eine schicksalsvolle Persönlichkeit. Der einzige Antipode, vor dem ich manchmal Angst für meine Richtigkeit habe.⁵²

Die eigene »Richtigkeit«, die versuchte Eigenständigkeit der Formen und Anschauungen, muss sich an den Auffassungen des »Antipoden« bewähren. Ort dieser Selbstbehauptung sollte ein für Bleis Zeitschrift *Der Lose Vogel* geplanter Aufsatz sein, von dem es heißt, er sei der »Hoffnung« entsprungen, »das mich Trennende für mich genügend zu fixieren, meine Stellung gegen [...] die Idee: Kerr in mir zu sichern.«⁵³ Höchstwahrscheinlich handelt es sich dabei um die unveröffentlichte und Fragment gebliebene »liebvolle[.] Satyre« *Lieber Pan-I*, auf die in derselben Tagebucheintragung angespielt wird.⁵⁴ Die über vordergründige ästhetische Verfahren hinausgehende, also grundlegende Differenz zwischen Musil und Kerr liegt aber – zu dieser Einsicht kommt Musil – in ihrer jeweiligen Auffassung von der Bedeutung von Literatur oder Kunst für das Leben, vom *Verhältnis der Kunst zum Leben*. Eine Notiz Musils vom »14. od. 15. November« 1910 berührt erstmals diese ganz zentrale Problematik:

Ich habe Lust zu sagen: Literaten, die verächtlich von ihrem Geistwerk reden. Kerr: Die Literatur füllt in meinem Leben nur eine Ecke aus. Dagegen: Literatur ist ein *kühner, logischer kombiniertes Leben*. Ein Erzeugen oder Herausanalysieren von Möglichkeiten usw. Sie ist bis auf die Knochen abmagern machende Inbrunst für *ein intellektuell emotionales Ziel*. Das andere ist Propaganda.⁵⁵

Im Gegensatz dazu Kerr:

Beschäftigungen mit der Kunst – ja. Bis aufs Herzblut. Aber sie waren fast immer ein Vorwand für den *Kampf um eine kühne vernünftiger Menschenordnung*.⁵⁶

Die Ähnlichkeit der Wortwahl täuscht inhaltliche Übereinstimmung nur vor. Ist bei Kerr die Kunst nur ein »Vorwand« zum »Entfalten der eignen Predigt[.] der eignen Kunst«⁵⁷ und des »Weltgefühls«⁵⁸ des Kritikers, ein »Vorwand für den Kampf um eine kühne vernünftiger Menschenordnung«, den eigentlich der Kritiker führt, so ist für Musil die Kunst selbst dieser Kampf und der Kritiker assistiert ihm nur. Der latenten Kunstverachtung,⁵⁹ die sich in Kerrs Scheidung von »Kunst« und »Leben«, »Kunstmenschen« und »Lebensmenschen«,⁶⁰ »Schöpfer-Äffchen« und »Schöpfer« äußert,⁶¹ und die der Kunst nur das Leben (als das Eigentliche) nachbildende Funktion zubilligt, setzt Musil einen Kunstbegriff entgegen, der dieser nicht nur mimetische, spielerische, sondern v.a. utopische, schöpferische, progressive Aufgaben zuweist. Läuft die Kunst bei Kerr dem vitalistisch verstandenen und angepriesenen Leben eigentlich immer hinterher wie der Fotograf seinem Objekt, das er nur aus verschiedenen Blickwinkeln aufnehmen, aber nicht *variieren* kann, so sieht Musil wahre Kunst dem Leben voranziehen, dieses weiterentwickeln, ihm eine Richtung vorgeben. Deshalb genügt für Musil auch nicht, »nur reinen Herzens abzumalen [...], was von Natur schon auf einem Postament steht«,⁶² was er am Naturalismus einer Paula Grogger kritisiert, sondern es gilt immer auch, *Neues zu schaffen*:

Die Aufgabe ist: immer neue Lösungen, Zusammenhänge, Konstellationen, Variable zu entdecken, Prototypen von Geschehensabläufen hinzustellen, lockende Vorbilder, wie man Mensch sein kann, den inneren Menschen *erfinden*.⁶³

Kunst ist *inventio*, Versuch (Essay), sie gibt »Fragmente einer Lebenslehre«, »Exempla do-cent«⁶⁴:

Dichtung ist im Innersten der *Kampf um eine höhere menschliche Artung*; sie ist zu diesem Zweck Untersuchung des Bestehenden und keine Untersuchung ist etwas Wert ohne die Tugend des kühnen Zweifels.⁶⁵

Kunst ist skeptisch und kritisch, sie betreibt nicht einfach affirmative Lebensfeier.

Moral ist das Abstraktum des Handelns, Kunst ein *Morallaboratorium*, an einzelnen Fällen werden hier *neue Analysen u. Zusammenfassungen* probiert. Sie liefert keine seelischen Kleider, sondern jene Untersuchungen, auf Grund deren für spätere Generationen solche gemacht werden.⁶⁶

Kunst ist analytisch, konstruktiv und zukunftsgerichtet.⁶⁷

pp. 25-36, hier p. 28f., die diesbezüglich anderer Ansicht ist.

55 Tb. 1, p. 230, Hervorh. NS.

56 Kerr 1917, XV, Hervorh. NS.

57 Ibid.

58 Ibid., p. XVI.

59 Kerr, Alfred: Belanglosigkeit der Kunst. In: Ders.: Der Ewigkeitszug. Berlin: S. Fischer 1917 [Ges. Schriften in 2 Reihen; R. 1, Bd. 2], pp. 1-17, hier p. 14: »Denn daß man zufällig Theaterkritiker ist, – vergessen, so wahr ich ... lebe. [...] Ich hielte mich aber [...] für einen Esel, wenn mir das Drumunddran manchmal nicht wichtiger wäre: das Ins-Theater-Fahren und dort jemand treffen. Die Straßenlichter, die Stunde vorher. Manchmal die Nacht hinterdrein.« »Kunstschmuß allein wäre mir verächtlicher als nie zu baden.« In: *ibid.*, p. 11.

60 Ibid., p. 1.

61 Kerr 1917, p. XIII: »Weltgefühl des Kritikers. Er zeigt die Belanglosigkeit der Kunst. Hernach den Belang der Kunst.« Er zeigt »die Belanglosigkeit der Kunst; und die Seligkeit, die Seligkeit, die Seligkeit des Daseins.« In: Kerr 1917 (*Vorwort*), p. 15.

62 GW 2, p. 1175.

63 Ibid., p. 1029. Hervorh. i.O.

64 Ibid., p. 971.

65 Ibid., p. 1021. Hervorh. NS.

66 Ibid., p. 1351. Hervorh. NS.

67 Dagegen Kerr 1917 (*Belanglosigkeit*), p. 6: »Heutigen die Kunst vom heutigen Menschen.«

68 GW 2, p. 1351. Hervorh. i.O.

69 Im *Essay Bücher und Literatur* [1926] heißt es dazu, »daß die Ideologie des Lebens und der Romane sich nicht auf getrennten Planeten entwickelt haben; das Leben besteht zum großen Teil aus Büchern[.]« In: GW 2, p. 1176f.

70 GW 2, p. 1526. Im Gegensatz dazu heißt es bei Kerr 1917 (*Belanglosigkeit*), p. 11: »Wenn ich aus der großen Erlebniswelt meiner Sommer in die unbedeutende Welt der Theaterkritik wiederkehre[.]«

71 GW 2, p. 1302.

72 GW 2, p. 1187f.

73 Ibid., p. 749.

74 Ibid.

Die Hauptsache ist, daß Kunst nichts Ästhetisches ist, als wäre das ein gesondertes Reich, sondern daß sie eine Form zu leben ist, eine *menschliche* Betätigung, Wachsen.⁶⁸

Kunst ist nicht einfach Dekoration des Lebens, sie füllt im Leben nicht nur »eine Ecke aus«, und keinesfalls steht sie dem Leben – als dem Eigentlichen – als etwas Abgesondertes gegenüber,⁶⁹ sondern sie ist eine »Form zu leben«, eine »Lebensangelegenheit«⁷⁰ und deshalb mit dementsprechendem Ernst zu betreiben:

Der Künstler spielt nicht, er treibt Wissenschaft.⁷²

Ich will [...] gewiß nicht das Vorurteil unterstützen, daß Literatur weniger sei als Leben, und sie ist auch nicht, wie die Naturalisten es meinten, seine Kopie; was wir Leben und was wir Literatur nennen, sind zwei verschiedene und verwandte geistige Gestaltungen des gleichen Materials, und die des Lebens ist zwar die unbeweglichere, aber härter geprüfte und weniger sentimentale.⁷²

Die freie Beweglichkeit, über die die Literatur im Umgang mit dem Lebens-»Materia[!]« verfügt, macht ihren entscheidenden Vorzug gegenüber dem »Leben« aus. Für Musil verhält sich die Literatur damit zum Leben wie die (wandelbare) Ethik zur (kodifizierten) Moral. Genau dieses Verhältnis von Literatur und Leben spricht aber auch die erwähnte Satire *Lieber Pan!* an. In Briefform richtet sich hier ein »jüngerer und Ihnen wahrscheinlich noch unbekannter Schriftsteller« (Musil) an den »Flötengott« Pan (Kerr, Herausgeber der Zeitschrift *Pan*). Diesem schildert er zunächst weitschweifig »das berühmte ›Leben‹⁷³, wie man es in Zermatt »in Zusammendrängung« vorfinden könne:

Schöne Frauen von »betörender Eleganz«, Männer, die von hier aus beim Kaffee ihre großen Geschäfte regieren, Jugend, die die Gefahr sucht und ihr Leben bedenkenlos einsetzt. Es ist dieses »starke, leidenschaftliche Leben« tatsächlich nicht eine Erfindung unbegabter Romanschriftsteller, sondern es ist vorhanden, und die Kunst der Familienblätter ist der wahre und aufs fürchterlichste ernste Realismus.⁷⁴

Im *Interview mit Alfred Polgar* [1926] schreibt Musil vom »lebenslustig gedrunge[n]« Kerr, der »allezeit eine neue Sorte Spickaal oder englischen Tabaks jeder neuen Sorte deutscher Philosophie oder Dichtung vorzog«⁷⁵, und spielt damit auf den hedonistischen Zug in Kerrs »Lebensphilosophie« und auf seine latente Kunstverachtung an. Der fingierte Brief *Lieber Pan!* läuft aber auf nichts anderes hinaus, als dieses emphatisch verkündete und genossene »Leben« als äußerst hinfällig zu entwerten – besonders deutlich durch den Hinweis darauf, wie schnell sich die »zügello phantastisch[e] Bockserotik« in eine »glatte Wasserfadheit« auflöst⁷⁶ – und den »lieben Pan« zur wahren Leidenschaft, nämlich zum reflektierend-utopischen Schreiben zu bekehren:

Pan, die wahrhaft großen Leidenschaften stehen auf dem Papier, über dem man nachgedacht hat, denn nicht, daß man sein Leben für etwas einsetzt, entscheidet, sondern was man in sein Leben einsetzt. Sie werden bald die Lust verlieren, in wirklichem Menschenmaterial zu arbeiten. Ich bin nur ein jüngerer und Ihnen wahrscheinlich noch unbekannter Schriftsteller, auf dessen Worte sie wenig zu achten brauchen, aber Sie werden hier von selbst die Legende von den großen Leidenschaften des Lebens bezweifeln lernen. Vor die Wahl gestellt, Gott in dieser Welt zu sein oder die Theodizee einer neuen bloß zu schreiben, werden Sie sich letzterem zuneigen. Nicht aus eitlem Stubenrationalismus, sondern als Lebensrettung. Und dann werden Sie – Flötengott – Bücher zu schreiben beginnen, die kein Literaturbaedeker mit jenen Sternchen versieht, womit er gute Gasthöfe und umfassende Fernsichten auszeichnet.⁷⁷

Sollten diese Zeilen wirklich auf Kerr gemünzt sein, wofür einiges spricht, dann ist das ein schönes Beispiel für *literarischen Vatermord*. Der junge Autor stellt sich damit nämlich über seinen Kritikervater und kehrt die bisherige Rollenverteilung einfach um. Die »Theodizee einer neuen [Welt]« versucht der »unbekannte Schriftsteller« dann mit dem *Mann ohne Eigenschaften* selbst zu schreiben. Kerr aber ist in Musils Augen dabei geblieben, in »wirklichem Menschenmaterial zu arbeiten«, und hat deshalb als Autor höchstens den Titel »unvergleichlicher Schilderer des Gesichtes unserer Erde«⁷⁸ – also *dieser* Welt, keiner neuen – verdient. Denn wenn Kerr von der Kunst die Apotheose der »Seelen unseres Schicksals«⁷⁹, der »Dinge, die uns

75 Ibid., p. 1157.

76 Ibid., p. 749.

77 Ibid., p. 749f.

78 Ibid., p. 1188.

79 Kerr 1917 (*Belanglosigkeit*), p. 6.

80 Ibid., p. 7.

81 Tb. 1, p. 236.

82 Cf. dazu Anm. 1.

83 Cf. Tb. 1, p. 921.

84 Ibid., p. 237.

85 Ibid., p. 577 u. B. 1, p. 238 (Br. v. 06.09.1921).

86 B. 1, p. 238.

87 Ibid., p. 248. (Br. v. 06.12.1921).

88 Die ausführliche Besprechung war am 4. April 1929 erschienen.

89 »Dies auf der Bühne? Heut? Nur denkbar mit Strichen ... in der Größe von Himmelsstrichen.«

90 Es ist deshalb nur folgerichtig, dass Musil in einem wenige Wochen später, am 26. April 1929, entstandenen Brief an Franz Blei mit Bezug auf Kerr von »Entfremdung« und »gekränkte[m] Stolz« spricht, welche aber – wegen dessen *Schwärmer*-Kritik – weniger bei Kerr als bei ihm selbst vorgelegen haben dürften. In: B. 1, p. 447.

angehen«⁸⁰ verlangt, – also des Lebens, wie es ist –, so ist sie für Musil Entwurf eines neuen Lebens, »ein kühner, logischer kombiniertes Leben«.

Musils Ablösungsprozess, der mit der »liebvollen Satyre« eingeleitet wurde, endet dann quasi mit einem Paukenschlag. Ausgerechnet zu Ostern (16./17.04.)1911, nachdem der Aufsatz für den *Pan* unter dem Titel *Das Unanständige und Kranke in der Kunst* erschienen war, kommt es zum Eklat zwischen Kerr und Musil, denn dieser fühlt sich nicht ausreichend entlohnt:

Mit Kerr Beziehungen so gut wie abgebrochen. Ich fand das Honorar vom *Pan* gering, war beleidigt, schrieb ihm, keine Antwort. Schrieb ihm noch einmal kurz, abschließend ungefähr: Ich wußte nicht, daß Sie glauben, mich so behandeln zu sollen, hätte ich es gewußt, hätte ich Sie nicht öfters um kleine Gefälligkeiten ersucht.⁸¹

Hier wird eine Problematik erkennbar, mit der ich mich in meiner Dissertation ausführlicher beschäftigt habe:⁸² Musils geradezu panische Angst davor, unter seinem Wert behandelt und gehandelt zu werden; eine Angst, die sich v.a. in Geldfragen bemerkbar macht, sich aber auch auf Fragen des Ranges erstreckt. Er erweist sich schon zu diesem Zeitpunkt in finanzieller und persönlicher Hinsicht als äußerst »reizbar« und vertritt – obwohl er die irrationalen und unkontrollierbaren Mechanismen des kapitalistischen Literaturbetriebs und seine Tendenz zum »Großschriftstellertum« durchschaut – die Auffassung, dass der Verdienst zur Wertschätzung und dem (künstlerischen) Rang in einem direkten Verhältnis steht. Sein manchmal geradezu peinlich anmutendes Feilschen um Honorare und Vorschüsse ist dann nur Ausdruck eines Kampfes um die künstlerische Anerkennung, die er für ihm gebührend hält.⁸³

Dass sich die Angelegenheit mit Kerr etwa einen Monat später »als Mißverständnis«⁸⁴ herausstellen wird, ändert an der längerfristigen Entfremdung zwischen dem Kritiker und seinem »Zögling« nichts. Kerr verschwindet damit für knapp zehn Jahre aus Musils Leben. Das lassen zumindest die Tagebücher und Briefe vermuten, wo eine Beschäftigung mit Kerr erst wieder für das Jahr 1920 und später nachweisbar ist. Musils Blick richtet sich nämlich erst wieder auf Kerr, als er mit den Dramen *Die Schwärmer* und *Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer* an die Öffentlichkeit tritt, also Anfang der 20er Jahre. Offensichtlich erhofft er sich vom Vater seines ersten literarischen Erfolgs neuerlich eine entscheidende kritische Parteinahme. Als die *Schwärmer* 1921 erscheinen, schickt er Kerr sofort ein Widmungsexemplar, begleitet von den folgenden Zeilen:

Verehrter Herr Kerr!

Ich habe erst im Lauf meines weiteren Lebens kennengelernt, wie unangenehm es ist, wenn einem Autoren Bücher übersenden und alles Mögliche dazuschreiben, das man ihnen antworten soll. Ich will also wenigstens das Zweite vermeiden und bitte Sie bloß, das Buch, das ich Ihnen gleichzeitig schicke, freundlich als Zeichen meiner Dankbarkeit und Verehrung anzunehmen.

In alter Ergebenheit

Ihr Robert Musil⁸⁶

Dass die Übersendung des Buches doch nicht ganz ohne Hintergedanken erfolgt war, stellt sich allerdings in einem drei Monate später an denselben Adressaten gerichteten Brief heraus, in dem der Absender ohne große Umschweife zur Sache kommt:

Lieber und verehrter Doktor Kerr!

Meine Tochter kommt eben aus Berlin zurück und erzählt mir, daß Sie mit Flaute noch immer vor dem zweiten Akt liegen. Also keine Angelegenheit für Sie von wesentlicher Wichtigkeit; und wenn es das nicht hat, ist die ganze Absicht nicht erreicht.⁸⁷

Die »ganze Absicht« war also wohl, Kerr ein vehementes Eintreten für die *Schwärmer* abzurufen. Dieser wird sich allerdings erst im Frühjahr 1929, bei der verspäteten Uraufführung des Dramas mit einer m.E. sehr treffenden Kritik zu dem Stück äußern.⁸⁸ Diese dürfte aber nicht dazu angetan gewesen sein, bei Musil große »Freude« zu »stiften«, denn Kerr bezeichnet darin die starken Kürzungen, die die Inszenierung vorgenommen hatte und die Musil entscheidender Grund für seine Distanzierung von der Inszenierung Joe Lhermans gewesen waren, ausdrücklich als notwendig.⁸⁹ Damit leistet sich Kerr aber eine *laesio auctoris*, die ihm Musil so schnell wohl nicht verziehen hat.⁹⁰ Die Berliner Uraufführung des *Vinzenz* hatte Kerr 1923 in einer ausführlichen Kritik besprochen, von der Musil so erfreut war, dass er sich zu einem langen Dankesbrief hinreißen ließ. Er beteuert darin, dass Kerrs »Kritik sofort das Wesentliche



91 B. 1, p. 325f. (Br. v. 08.12.1923; Hervorh. NS).

92 Schuh 2000, p. 40, schreibt diesbezüglich: »Mir graut vor der sozialen, wenn auch vorübergehenden Nähe zwischen Dichtung und Kulturkritik [...]. Hingegen halte ich – als Kritiker – das Herstellen von Distanz und das Vermeiden von Abhängigkeiten und Mitfühlerlei für eine erste Dichterpflcht, die jedem Kritiker entgegenkommt. Distanz benötigt man eben nicht bloß dazu, um irgendwem auf den Kopf zu hauen, im Gegenteil, sie ist, um es fromm zu sagen, die Voraussetzung für spezifische, qualifizierte Nähe, für die Liebe, gerade weil sie den Allerweltsverbrüderungen im Weg steht[.]« – Schon bei Nietzsche, Friedrich: Menschliches Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister. Mit einem Nachw. v. Walter Gebhard. Stuttgart: Kröner 1993, p. 197, findet sich Ähnliches: »Die Schriften von Bekannten und ihre Leser. – Wir lesen Schriften von Bekannten (Freunden und Feinden) doppelt, insofern fortwährend unsere Erkenntnis daneben flüstert: ›das ist von ihm, ein Merkmal seines inneren Wesens, seiner Erlebnisse, seiner Begabung, und wiederum eine andere Art Erkenntnis dabei festzustellen sucht, was der Ertrag jenes Werkes an sich ist, welche Schätzung es überhaupt, abgesehen von seinem Verfasser, verdient, welche Bereicherung des Wissens es mit sich bringt. Diese beiden Arten des Lesens und Erwägens stören sich, wie das sich von selbst versteht, gegenseitig. Auch eine Unterhaltung mit einem Freunde wird dann erst gute Früchte der Erkenntnis zeitigen, wenn beide endlich nur noch an die Sache denken und vergessen, daß sie Freunde sind.«

93 Löffler, Sigrid: Die versalzene Suppe und deren Köche. Über das Verhältnis von Literatur, Kritik und Öffentlichkeit. In: Schmidt-Dengler/ Streitler 1999, pp. 27-39, hier p. 36.

94 Ibid.

95 Ibid.

96 Schuh 2000, p. 54: »Mit dem postmodernen Verschwinden kritischer Haltung nimmt die Vielfalt an kritischen Posen zu.«

97 GW 2, p. 1567.

98 Hinck, Walter: Kommunikationsformen gegenwärtiger Literaturkritik. In: Literaturkritik – Anspruch und Wirklichkeit. DFG-Symposium. Hg. v. Wilfried Barner. Stuttgart: Metzler 1990 (Germ. Symposien-Berichtsbde. 12) pp. 98-106, hier p. 98, nennt dies die »Korrektivfunktion« von Kritik.

ergriff, während fast alle andren Kritiker daneben gingen«, und erklärt sich zum bekennenden Kerschüler:

Tief berührt hat es mich, daß ich aus Ihrer *gütigen Pathenkritik* herauslas, daß Sie mit mir als Ganzem nie mehr so recht zufrieden gewesen sind, wie damals mit dem *Törleß*. Denn das berührt den Willen und die Zukunft. Über das, was ich will oder was man wollen soll, möchte ich für mein Leben gern einmal wieder mit Ihnen eingehend reden. Ich verehere in Ihnen *meinen größten kritischen Lehrer*, dem ich aber in einer Hauptsache nicht gefolgt bin. Sie besteht, glaube ich[,] in meiner Neigung zur Reflexion, wobei mir das Tatsachenmaterial fast nur als Mittel zum Zweck recht ist, wogegen Sie diese beiden Bestandteile im ungefähr umgekehrten Verhältnis fordern. Ich liebe Ideenzusammenhänge; der Mensch, das beschriebene Erlebnis ist mir eigentlich nur ein dialektisches Mittel. Deshalb mag ich z.B. Hauptmann nur halb, während Sie ihn ganz hoch stellen. Aber natürlich ist diese Sache lang nicht so einfach, wie ich sie ausspreche, und ich weiß selbst oft nicht, wieviel von dieser Opposition meine Aufgabe und wieviel bloß Beschränktheit meines Talents ist; oder da sich so etwas immer teils-teils verhält, wieweit ich es treiben soll und wieweit nicht. Ich schein jetzt im Begriff zu sein, mich gegen die Widerstände des obenaufschwimmenden Dummheitsschaums durchzusetzen; aber da habe ich – oft *Sehnsucht nach Ihrem korrigierenden Widerstand*. Ich bin eigentlich aus Bescheidenheit – so komisch das bei einem ausgewachsenen und im allgemeinen gar nicht bescheidenen Menschen klingt – seit vielen Jahren nicht bei Ihnen gewesen und aus dummen Nebenrücksichten, wie daß es nicht wie eine *captatio benevolentiae* aussehen solle, aber wenn ich das nächstmal nach Berlin komme, werde ich – obgleich Viertel dann die *Schwärmer* machen wird – Sie überfallen und *als Schmiedehammer mißbrauchen*.⁹¹

Von einer solchen Begegnung und ihren etwaigen Auswirkungen ist nichts bekannt. Sehr aufschlussreich sind hingegen Musils Bemerkungen über sein beinahe intimes Verhältnis zu Kerr – die Ausdrücke »Pathe«, »Lehrer«, »Sehnsucht«, »mißbrauchen« bezeugen dies – und über den Grund seiner langjährigen Abwesenheit: Er habe nicht den Eindruck erwecken wollen, Kerr beeinflussen zu wollen, was er nun aber als »dumme Nebenrücksichten« bezeichnet. Denkt man an Musils Vorgangsweise im Fall *Törleß* zurück, so deutet sich darin möglicherweise eine inzwischen gewachsene »Distanz« des Autors zum Kritiker an, wie sie als wünschenswert, ja notwendig erachtet werden muss, wenn wenigstens ein Mindestmaß an kritischer Objektivität gewahrt werden soll.⁹² Vielleicht sind Musils Bemerkungen aber auch nur Ausdruck einer vorgeschützten Zurückhaltung, die als Entschuldigung für andere Gründe mangelnder Kontaktpflege erhalten muss. Interessant ist jedenfalls, dass Musil in ästhetischer Hinsicht auf einer entscheidenden Differenz zwischen seiner eigenen Konzeption und derjenigen Kerrs besteht, welche in einer je unterschiedlichen Gewichtung von »Tatsachen« und »Reflexion« bestünde. Für unseren Zusammenhang entscheidend ist aber, dass Musil, trotz der inzwischen vollzogenen Ablösung, Kerr – dem Kritiker – weiterhin die nicht ganz unwesentliche Funktion eines »korrigierenden Widerstand[s]«, eines »Schmiedehammer[s]« für sich selbst zugesteht. Bedenkt man, mit welchen Funktionen der Kritiker sich heute meist begnügen muss – »Mittler«⁹³, »Vermittler«⁹⁴, »Zirkulationsagent«⁹⁵ oder gar nur »Poseur«⁹⁶, also im Wesentlichen mit publikums- bzw. konsumentenbezogenen Funktionen –, so erkennt man deutlich die Verschiebung, die sich im Machtgefüge von Autoren und Kritikern vollzogen hat. Der Kritiker hat für Musil – und im geringeren Maße für Kerr selbst – nicht nur publikums-, sondern auch und v.a. autorbezogene Funktion:

Ich halte es für Aufgabe der Kritik, die Gefahren eines Dichters zu betonen, solange er sie vielleicht vermeiden könnte (und die Dichtung zu schützen).⁹⁷

Diese Worte – mit Bezug auf Csokor geäußert – sind gewissermaßen die Essenz aus Musils Erfahrungen mit Kerr im Zuge der Veröffentlichung des *Törleß*. Man kann darin ein klares Bekenntnis zu einer kritischen, zu einer korrigierenden Kritik erkennen, die sich vorrangig mit dem Problematischen von Kunst zu beschäftigen hat.⁹⁸ Heimito Doderer hat diesen Sachverhalt einmal folgendermaßen beschrieben: »[D]er Kritiker muß sich immer vor die am meisten gefährdete Stelle in der Kunst werfen.«⁹⁹ Das heißt aber nicht, dass Kritik »nur eine negative Leistung«¹⁰⁰ ist. Gegen eine solche Auffassung hat sich Musil sehr deutlich ausgesprochen.¹⁰¹ Auch Kerr – dessen Kritiken natürlich trotz gegenteiliger Beteuerungen autorbezogen sind – sieht zwar einerseits im Kritiker einen »Tadler«¹⁰², der gelegentlich sogar handgreiflich werden muss – »Kritiker ist, wer verkleidetem Durchschnitt ins Gesicht haut«¹⁰³ –, doch Kritik hat auch zu loben: So spricht er von der »Kritik des Hasses und der Liebe«¹⁰⁴, symbolisiert durch

99 Doderer, Heimito v.: Von Figur zu Figur. Briefe an Ivar Ivask über Literatur und Kritik. Hg. v. Wolfgang Fleischer u. Wendelin Schmidt-Dengler. München: Beck 1996, p. 66.

100 GW 2, p. 1188.

101 Ibid.

102 Kerr 1917, p. XI.

103 Ibid., p. XII.

104 Ibid., p. VII.

105 Kerr 1917 (Vorwort), p. 8.

106 Kerr 1917, p. VII.

107 Kerr 1917 (Vorwort), p. 13.

108 Kerr 1917 (Belanglosigkeit), p. 5.

109 Ibid., p. 4.

110 Tb. 1, p. 973.

111 GW 2, p. 1180f.

112 Kerr 1917, p. XVII, spricht vom »Willen«: »Nicht auf die Werke kommt es also an, die hier besprochen sind. Sondern auf das, was darüber gesagt ist. Nicht Werte der Beurteilten, sondern des Beurteilers bilden den Grundbau. Nicht eine Beobachtung ist Mittelpunkt: sondern ein Wille.«

die zwei Instrumente des Kritikers: »Schleuder« und »Harfe«¹⁰⁵. Diese Doppelseitigkeit von Kritik kommt auch in den folgenden Zeilen zum Ausdruck:

Denn ich bin hier: eine Wirkung zu üben auf das Aussondern des Minderen, auf das Stützen des Wertvollen; jeden ernstesten Versuch zu schirmen und jede reine Absicht (sofern sie gekonnt, nicht bloß gewollt ist; man ist Kunstrichter, nicht Wulstrichter).

Tastende stützen; den Irrungen der Äffchen einen Damm einschieben; sie herumwerfen; Ringenden helfen; Blender und Tantamiten verspotten; einen reinigen Sünder so lieb haben wie einen Gerechten: das ist es, was [...] nicht als Grundsatz vorschwebt, sondern als Praxis herauskommt.¹⁰⁶

Dass der Kritiker in dieser Passage durch die verwendete Metaphorik praktisch zum Gott stilisiert wird, die Dichter aber nur schwache, sündige Menschen darstellen, ist ein schlagendes Zeugnis für Kerrs »hypertrophiertes Selbstverständnis«. Auch wenn er an anderer Stelle behauptet, es habe »noch kein Kritiker einen Dichter erzeugt, produziert«, und produktive Kritik sei »solche, die ein Kunstwerk in der Kritik schafft«,¹⁰⁷ so muss man dem nicht uneingeschränkt Glauben schenken. Kerr ist – vielleicht wie kein anderer Kritiker seiner Zeit – an der tatsächlichen Wirkung seines kritischen Worts, an der Durchsetzung seines Geschmacks interessiert. Er formuliert seine Einwände und sein Lob letztlich sehr klar, auch wenn das Gewollt-Originelle seines Stils dazu neigt, den Inhalt des Gesagten fast zum Verschwinden zu bringen. Diese Eindeutigkeit des Urteils kennzeichnet etwa seinen Umgang mit Ibsen und Hauptmann. An Max Reinhardts Inszenierungen übt er immer wieder scharfe Kritik, und wo er positive Veränderungen wahrnimmt, schreibt er diese sich selbst zu:

(wenn er [Reinhardt] einfacher ist, hat meine Kritik ihren Anteil daran)¹⁰⁸

Ich gehe mit ihm, so oft er diese Linie [der Einfachheit und der Betonung des »Menschlichen« von Kunst, NS] fortsetzt. Ich gehe nicht mit ihm, wenn er die seidenen Freuden fortsetzt.¹⁰⁹

Kerr steht also für eindeutige Positionen und Parteinahmen: Für Ibsen, Hauptmann (wenn auch keineswegs ohne gelegentliche Vorbehalte) und (den Regisseur) Otto Brahm, gegen Schiller, Shakespeare, Brecht und Max Reinhardt.

Keine Frage, die Pose des »Kritikergottes« oder auch nur die des »Kunstrichters« hat Musil für sich nicht in Anspruch nehmen können und wollen. Sie ist mit seinem grundsätzlichen Skeptizismus, seiner »induktive[n] Bescheidenheit«¹¹⁰ nicht vereinbar. Dass gerade er, als Skeptiker, als Nicht-enden-Könnender, der zu jeder Antwort wieder eine Frage findet, sich an der Eindeutigkeit und Klarheit eines Kerr orientiert, verwundert deshalb nicht wirklich. So ist auch seine weiter oben angeführte Bemerkung zu verstehen, dass er mit Kerr wieder einmal über das sprechen möchte, »was [er] will oder was man wollen soll«. In seinem Porträt *Zu Kerrs 60. Geburtstag* [1927] beschreibt er diese Spannung zwischen Skepsis und Entschiedenheit, in der sich (sein eigenes) kritisches Schreiben bewegt, sehr klar:

Nicht nur, wenn man für eine Zeitung schreibt, auch wenn Raum da ist, soviel man will, bildet es die nie zu schließende Quelle eines Gefühls des Ungenügens, daß auf jede Antwort eine neue Frage möglich ist, daß jeder Standpunkt nur eine Ecke in einem Polygon von Standpunkten ist, jeder Grund seine Gegengründe hat, und die ganze Tätigkeit auf einem Boden ausgeübt werden muß, der bei jedem Druck nachgibt. Die kritische Kraft ist in hohem Maße eine Kraft des Wollens; man muß abbrechen können; sie ist aber nicht minder eine Kraft des Erkennens; man muß zuerst etwas erkennen und dann darf man wollen.¹¹¹

Die Arbeit als Kritiker hat Musil solche eigenen Standpunkte abgenötigt, ihn zur zumindest versuchsweisen Festlegung und zur Entwicklung ästhetischer Forderungen – eines »Wollens«¹¹², wie er es ausdrücken würde – gezwungen: »Erkennen« und »wollen«, Unterscheidungsfähigkeit und Wertsetzung sind die zwei Seiten, die seine besonders an Kerr geschulte Kritikauffassung prägen.

In dem erwähnten Porträt *Zu Kerrs 60. Geburtstag* rekapituliert Musil noch einmal das, was er am Kritiker Kerr schätzt und bewundert. Und er tut dies – ähnlich wie im oben zitierten Huldigungsbrief – fast ohne ironische Distanz, was einen geschulten Musil-Leser doch einigermaßen verwundern muss. Er hebt dabei v.a. drei Dinge hervor:

- 113 GW 2, p. 1188.
- 114 Ibid., p. 1181.
- 115 Ibid., p. 1187.
- 116 Ibid., p. 1184.
- 117 Kerr 1917, p. X.
- 118 Kerr 1917 (Vorwort), p. 12.
- 119 Ibid., p. 14.
- 120 GW 2, p. 1185.
- 121 Ibid., p. 1183.
- 123 Ibid., p. 1187.
- 124 Ibid., p. 1186.

- 1) Kerrs stilistische Eigenart, die sich in der Unterteilung seiner Kritiken in nummerierte Absätze und in der »Kerrsche[n] Knappheit«¹¹³ des Ausdrucks manifestiert, die »fragmentarisch-aphoristische Form«¹¹⁴ seiner Kritik, die die formale Entsprechung seiner entschiedenen Urteilskraft ist.
- 2) Die Zeitbeständigkeit seiner kritischen »Methoden«, die über literarische Modeerscheinungen erhaben seien: Kerrs »kritische Intelligenz«¹¹⁵. Am Beispiel Ibsen versucht Musil nachzuweisen, dass – obwohl die »Ibsenfragen« inzwischen wohl »veraltet« sind – Kerrs Ibsen-Kritiken auf Grund ihrer allgemein menschlichen, von Ibsen nur ihren Ausgang nehmenden Fragestellungen nach wie vor von Interesse seien:

Wenn man aber ihre [der Ibsen'schen Dramen] Erörterung durch Kerr liest, [...] so kommen darin vor: Das Ethische, das Antiethische, die Gefühlsfreiheit, das Empirische, das Kritische, das nach Gesetzen Forschende, das schmerzvoll Kalte, das Entgötterte, Zweifelnde, Verzichtende, der moralische Pessimismus. Das sind Fragen, Formen, Inhalte des Lebens, die heute genau so der Untersuchung bedürfen wie einst. Auch wenn es Ibsen niemals gegeben hätte, so würden diese Fragen und Antworten von ihrem Inhalt nur sehr wenig verlieren, und der ganze Unterschied zwischen der Kritik des Kunstwerks und der Kritik als Kunstwerk liegt in dieser Unabhängigkeit.¹¹⁶



125 Ibid., p. 1188. Auch Polgar, Alfred: Literatur. Hg. v. Marcel Reich-Ranicki in Zus.arb. mit Ulrich Weinzierl. Reinbek: Rowohlt 1984 (Kleine Schriften, Bd. 4), pp. 270-274, hier p. 274, sieht im »Rechtbehalten« die wesentliche Eigenschaft des Kritikers: »Nicht aufs Rechthaben, aufs Rechtbehalten kommt es an. Besonders dir, Kritiker.«

Musil wiederholt damit in gewisser Weise nur Kerrs Selbstverständnis. Denn dieser behauptet, Kritiken so zu schreiben, dass er damit »die blöd vergängliche Leistung der Bretter zum Anlaß einer guten und vielleicht dauernden«¹¹⁷ mache, und zwar indem er »ein Kunstwerk in der Kritik schaff[e]«¹¹⁸. Nur bezieht er sich damit wohl v.a. auf die formalen Aspekte seiner Kritiken – er spricht davon, »daß [...] langen Bestand hat, was in sich gut gesagt ist«¹¹⁹ –, während Musil den Schwerpunkt auf die inhaltlichen Fragestellungen legt:

Wenn man sie [die scheinbar alten Methoden Kerrs] aufsucht, wo sie am ältesten sind, bei den Kritiken über Ibsen und Hauptmann, so findet man solche Formulierungen: Der Dichter kämpfe um eine Ethik. Eine Symbolik sei nichts als eine Reduzierung auf das Wesentliche. Ein Vorgang aus dem Leben sei nichts, wenn dahinter nicht wiederkehrende Fragen des Lebens stehen. Kopieren des Lebens sei Unsinn; man schreibe wohl ab, durch die Summe des Zusammengeführten aber müsse eine Weltanschauung gehen. Hohngelächter der Hölle (wie Kerr schreiben würde, wenn er etwas nicht ganz ernst nimmt)! Diese alten Methoden sind also noch ganz neu!¹²⁰

126 Auch an Blei rühmt Musil diese Fähigkeit, wenn er von dessen »Sicherheit des Urteiles« und seiner Fähigkeit, das »Richtige« zu »fühlen«, spricht. In: GW 2, p. 1201.

Die Tatsache, dass Musil ausführlich zu beweisen sucht, dass Kerr nicht nur der »Kritiker des Naturalismus, Impressionismus, der Ibsen- und Hauptmannzeit«¹²¹ war, sondern seine »Methoden« unabhängig von den jeweiligen literarischen Strömungen Gültigkeit haben, zeigt, dass für ihn die entscheidenden Fragen von Kunst und Kritik eigentlich jenseits formaler Aspekte liegen. Dass er bei Kerr eine ähnliche Schwerpunktsetzung ortet, scheint indes – wenn man dessen Kritiken liest – nicht ganz nachvollziehbar.

Und noch etwas hebt Musil positiv hervor:

- 3) Die Richtigkeit und »Zeitbeständigkeit« der kritischen Urteile Kerrs, sein »Kritikercharakter«¹²²:

Wenn man heute die Kritiken liest, die er damals, vor dreißig Jahren, begeistert, jung, von sich und der Zeit berauscht, geschrieben hat – einige reichen sogar auf die Mitte seiner Zwanzigerjahre zurück –, so staunt man über ihre Zeitbeständigkeit, denn es steht kaum ein Wort in ihnen, das seither seine Gültigkeit verloren hätte.¹²³

Die Größe eines Kritikers aber bemisst sich für Musil v.a. daran, in welchem Ausmaß er über »[d]ie Fähigkeit, recht zu behalten«¹²⁴, verfügt. Auch diesbezüglich gilt ihm Kerr als leuchtendes Vorbild.

Liest man heute, mit dem Blick des Nachgeborenen, Musils teilweise hymnische Auslassungen zu Kerr, so tut man dies nicht ohne eine gewisse Verwunderung. Denn nur wenig scheint den Autor des *Mann ohne Eigenschaften* mit dem Berliner Kritiker und Gelegenheitsdichter in künstlerischer Hinsicht zu verbinden. Wie viel an der Verehrung Musils für Kerr Dankbarkeit für erwiesene oder Schmeichelei im Hinblick auf noch erhoffte Dienste ist, kann nicht mit





Sicherheit gesagt werden. Immerhin waren zum Zeitpunkt des Kerrporträts weder Musils großer Roman noch Kerrs *Schwärmer*-Kritik erschienen. Entscheidend ist jedenfalls, dass Kerr Musils Verhältnis zur Kritik und seine Kritikkonzeption zunächst stark beeinflusst, dass sich dieser aber sowohl in ästhetischer als auch in kritischer Hinsicht allmählich von seinem »größten kritischen Lehrer« zu emanzipieren beginnt. Insofern zeigt sich am Fall Musil beispielhaft die Notwendigkeit der Kritiker – und der Künstler – der Zeit, den Abstand zur Instanz Kerr zu bemessen, um ein eigenes kritisches und ästhetisches Profil entwickeln und sich im literarischen Feld positionieren zu können.



Dr. Nicole Streitler wurde 1972 in Dornbirn (Vorarlberg/Österreich) geboren. Sie hat Germanistik und Romanistik in Wien studiert und ihr Studium mit einer Arbeit über *Panorama. Zoom. Nahaufnahme. Visuelle Aspekte im historischen Roman des Vormärz* abgeschlossen. Sie war von 1997-2000 als Lektorin in Nizza/Frankreich tätig. Danach hat sie in Wien ihr Doktorat bei Prof. Wendelin Schmidt-Dengler mit einer Arbeit über Robert Musils kritisches Werk (*Ausdeutung der Literatur und des Lebens. Robert Musils ethische Literatur- und Theaterkritik*) abgeschlossen. Sie arbeitet seit drei Jahren als freie Literaturkritikerin für den *Standard* und ist seit Jänner 2003 als Lektorin in Bari tätig. Unter dem Titel *Halbherzig* hat sie gerade ihren ersten Roman geschrieben, der hoffentlich bald erscheinen wird.

Kontakt: nicole.streitler@libero.it