

Klaus Zeyringer

Ehrenrunden im Salon

Kunstkritik in Frankreich – zum Beispiel Literatur

Die Fauteuils sind im Oval angeordnet. In ihnen sitzen Männer, die Beine übereinandergeschlagen. Dahinter neigen sich Köpfe des Studiopublikums konzentriert ins Bild. Die Kulissen nüchtern, hell. In deren Mitte ein Scheinregal, auf dem die Bände als unbeschriebene Requisiten eine Türattrappe umrahmen. Sie zeigt aufgeblätterte Seiten mit Photos von einem kleinen Bücherhaufen. Im Salonscheitelpunkt redet ein rundliches Gesicht. Bauschige Brauen, flinke große Augen. Die randlose Brille setzt der wohl Sechzigjährige gelegentlich ab und wieder auf, wenn er auf die Seiten schaut. Locker sitzt er, fünf Zentimeter über dem Fauteuil. Aus dem Band, den er in der Rechten hält, stehen Zettelchen in Farbe.

Bernard Pivot, der über Jahrzehnte im französischen Fernsehen Literatur präsentiert und repräsentiert, spricht sonor, informiert, betont verständlich und doch elegant. Die Bücher zeigt er am Ende der Sendung direkt in die Kamera. Zuvor werden die Cover breit eingeblendet, dann der Name des Autors, kursiv der Titel, daneben das Logo der Fernsehstation, blau-weiß-rot verschlungen. Der Band liegt in Pivots Händen, die Zettelchen schauen bunt heraus. Sie sagen leise: Wir wissen, er hat da gelesen, hier steht es, auf uns. Während ein Gast aus dem Fauteuil redet, blättert Pivot und kommt gleich auf diese Passage zu sprechen, wo ihm das Zettelchen Farbe bekennt.

Den direkt übertragenen Literatursalon führte Bernard Pivot zunächst unter dem Titel *Apostrophes*, schließlich als *Bouillon de culture* bis Juni 2001. Die Gäste fanden ihre Werke spätestens am nächsten Tag in den Buchhandlungen gestapelt. Als unausgesprochene Regel galt, dass alle Beteiligten einander freundlich zu bedenken hatten. Mitte der achtziger Jahre brach Peter Handke das Einverständnis und schnappte Françoise Sagan an; im Pariser Salon verzieh man ihm das nie. Nein, kein böses Wort über den Nachbarfauteuil. Pivot stellte einen Autor vor, besprach mit ihm eine knappe Viertelstunde lang sein Buch, um den Inhalt ging es, um das Leben der Figuren. Alsdann befragte der Herr der Zettelchen die anderen Gäste zum Werk des Kollegen. Alle zeigten sich als brave Leser, nahmen einen Schluck aus dem breiten Wasserglas, Charles Bukowski bekam seinerzeit Tee, es war Whisky, auch bei Nabokov sei es so gewesen, und die Kamera schwenkte zum nächsten.

Alles in feinem Enthusiasmus, der Moderator der Tafelrunde in fast kindlicher Lesefreude, alle selbst und bewusst. Im Pariser Salon sind die Minderwertigkeitskomplexe an der Garderobe abzugeben. Gerne zitiert der Kulturmensch das „unrettbare Ich“ von Mach oder Weininger, behauptet das Ende des Subjektes, den Tod der Identität. Ohne starkes Ego jedoch gelangt keiner über diese Schwelle hier.

Dem sonoren Pivot gegenüber blinzelt an jenem Studioabend ein alter weißhaariger Römerkopf. Er saugt am schwarzen Zigarettenstiel, nimmt ihn und streckt ihn locker hoch von sich. Daneben reckt sich im Fauteuil eine Cyranonase unter dicker schwarzer Brille und kräftiger Haarwelle. Pivots Zettelchen zeigen auf ihn. Zur Präsentation seines Kanonbüchleins *Dernier inventaire avant fermeture*, auf Deutsch dann *Letzte Inventur vor dem Ausverkauf*, sitzt Anfang Juni 2001 der Pariser Schriftsteller Frédéric Beigbeder in der berühmten Sendung, mit dem selbsternannten „Salonrebell“ Philippe Sollers, mit Hector Bianchotti und zwei weiteren Herren.

Pivot streicht die heimische Weltgewandtheit heraus: In Frankreich übersetze man die meisten fremdsprachigen Bücher auf der Welt. Alle sind sich über ihre bündigen Urteile, über ihr gegenseitiges Wohlgefallen ganz einig. Sartres *La nausée* sei zweifellos, „incontestablement“, besser als *L'étranger* von Camus. Bianchotti pflichtet bei; er brauche nur vier Zeilen zu lesen, und schon wisse er, ob das Literatur sei. In einem halben Satz fixieren sie den Wert eines Werkes, als sei er ins ewige Hauptdienstbuch eingebrannt. Die Punkterichter im Kunstlauf verkünden Haltungsnoten. Gültigkeit bestätigen die Großmeister des Als-ob zunächst sich selbst. Geschmack inszenieren sie als Urteil eines Weltgeistes.

Beigbeder hatte seine Plauderei in eigener Fernsehsendung, eine „causerie de salon“ über „die fünfzig besten Bücher des 20. Jahrhunderts“, gedruckt sehen wollen. Weit verbreitet gibt er die Rolle des *Enfant terrible*. Das junge Pendant des alten Sollers hat in jener Zeit eine Ecke des Pariser Salons gepachtet, von der aus er sich maßgeblich als Förderer seines Freundes Houellebecq und seiner selbst betätigt: Rezensent für den *Figaro littéraire* und die Frauenzeitschrift *Elle*, für das populäre Literaturmagazin *Lire*, die Radiosendung *Le masque et la plume*, den TV-Sender *Paris Première*, später für andere Fernseh-Plateaus. In seiner letzten Inventur vor der allerletzten findet sich natürlich die Grande Nation gehörig repräsentiert. Bei dem Yale-Professor und Star der Literaturkritik in den USA, bei Harold Bloom stammen von den „100 bedeutendsten Werken der Weltliteratur“ in seinem 2004 erschienenen Kanonkoffer *Genius 49* aus einer englisch-amerikanischen Feder. Auch für Beigbeder sind 50 Prozent eine ausgeglichene Handelsbilanz: so schön offen für Fremdes, und doch so gut gestützt auf das Eigene. Von den 50 „besten Büchern des 20. Jahrhunderts“

sind bei Beigbeder genau 25 Sprachkunstwerke auf Französisch, allesamt jedenfalls aus Europa und den USA, bis auf *Hundert Jahre Einsamkeit*, zudem das einzige Werk auf Spanisch. Was der Kanoniker zu sagen hat, geht über Provinzialismus und Banalitäten nicht hinaus. Der deklarierte Experte braucht sich um seine Kennerschaft nicht zu bemühen, sie ist sozial verankert.

Genau nimmt Beigbeder es bei seinen literarischen Sturzflügen im Zuschauerraum jedenfalls nicht. Im 18. Jahrhundert, behauptet er, „gab es die Märchen der Brüder Grimm“; die Handlung von Thomas Manns *Zauberberg* erinnere an jene von *Der Tod in Venedig*; Grass, dessen *Blechtrommel* 1959 erschien, habe Gabriel Garcia Marquez, dem Autor des 1967 publizierten Romans *Hundert Jahre Einsamkeit*, „alles zu verdanken“.

Bernard Pivot legt den Zettelchen-Band weg und verweist auf die nächste, die letzte Literatursendung seiner Karriere, am 29. Juni 2001. Klaviertakte, der Abspann läuft.

In Frankreich ist das Fernsehen nach wie vor – und viel stärker als im deutschen Sprachraum – ein Motor des Buchmarktes. Es bildet das breite öffentliche Showfenster des Pariser Literatursalons, dessen Sakral-Sendung meist das Radio ausstrahlt. Den Autoren- und Inhaltsspiegel bieten die großen Zeitschriften, während die Beilagen von *Le Monde*, *Le Figaro*, *Libération* am ehesten noch ins Analytische tendieren. All das ist im allgemeinen ein Ausdruck hauptstädtischer Zirkel – die mit ungefähr 800 000 Exemplaren auflagenstärkste französische Tageszeitung *Ouest France* versteckt die seltenen, wenigen Informationen über Literatur zwischen den Todesanzeigen der Regionalteile und den Sportseiten; von Kunstkritik kann hier ohnehin keine Rede sein. Gewiss gibt es ein literarisches Leben in Lyon, Marseille, Lille, Toulouse, erscheinen Poesieblätter dort und da, engagierte regionale Kunstmagazine, finden beachtliche Veranstaltungen in der Provinz statt. Der seit Jahrhunderten geübte Zentralismus beherrscht freilich auch den Literaturbetrieb.

Auf Pivot folgten andere einflussreiche Journalisten wie Patrick Poivre d'Arvor oder Franz-Olivier Giesbert, beide Romanciers in ihrer Freizeit, ohne auch nur annähernd an das große Vorbild anknüpfen zu können. Es folgte Guillaume Durands *Campus*, mit Houellebecq als Premierengast. Durand räumt den Bildern, Porträts und einer kleinen Kritikergruppe viel Platz ein, er führt das Prinzip der Tafelrunde bildhaft vor Augen: Man sitzt tatsächlich am runden Tisch. Pivot seinerseits erklärt, dies seien nun keine literarischen Sendungen, sondern Sendungen über Bücher. Es gelten keine ästhetischen Werte, sondern jene des Starsystems.

Die größte Marktwirkung erzielen konsequenterweise die Talkshows, die auch Stars der schreibenden Zunft einladen. Die Debatten sind, wie Pierre Bourdieu analysiert hat, wirklich falsch oder fälschlich wirklich; die geladenen Gäste bilden eine geschlossene Welt der Bekanntschaften, die sich in einer Logik der permanenten Selbstbestätigung zirkelschlüssig dreht. Immerhin: Es gibt kaum ein Land, in dem das Fernsehen so viele „Literatursendungen“ ausstrahlt wie in Frankreich – und es gibt kaum ein Land, in dem Literatur auch im politisch-medialen Leben einen derartigen Wert, zumindest als Kulisse, erhält, so dass sich Minister gerne als Autoren von historischen Biographien, meist über geschichtsmächtige Helden, oder von Poesiebändchen hervortun.

Bildet das Fernsehen den breiten öffentlichen Umschlagplatz der aktuellen Buchmarktgrößen, so feiert das Radio zu einem beträchtlichen Teil die längerfristig etablierten Werte. Ein beredtes Beispiel einer Emphase der Heiligenbildchen war auf *France Culture* im Februar 2001 das konventionell gestaltete Radioballett der Bekanntheiten, das den Thomas-Bernhard-Mythos zur besten Sendezeit drei Stunden lang ausstrahlte und mit bedeutungsschwangeren Musikakkorden unterlegte. Eingangs präsentierte ein Pariser Germanist seine Exilphantasmen, die er mit Bernhard-Zitaten versetzte: Die wahren österreichischen Dichter seien ja eigentlich in der literarischen Emigration. Die Sekretärin der französischen Bernhard-Gesellschaft lieferte sodann den Grundtenor der Weihestunde: Bernhard und Jelinek würden besser als sonst wer „die Realität des Landes“ beschreiben. Ob man sich überhaupt vorstellen könne, fragte sie das Radiopublikum, welchen Mut dieser Thomas Bernhard aufgebracht habe, ganz allein die Herausforderung – das Erlösungswerk – auf sich zu nehmen und den auf der Vergangenheit lastenden Deckel des Schweigens zu lüften. Der große Dichter habe „nichts akzeptiert“, weder Familie noch Staatszugehörigkeit, nicht einmal seine Existenz selbst. Ungeachtet literarhistorischer Realitäten und Differenzierungen betrieb *France Culture* die Legende der Heiligen-Vereinzelung. Die Sendung nahm ihren liturgischen Lauf, bis zum Grinzinger Friedhof, wo die Grabbeschreibung eine universale Deutung erfuhr: „c’est la mort de tout le monde“, dies sei jedermanns Tod, hieß es in einem Christus-Abbild (ein ähnliches hatten in Deutschland 1859 die Schillerfeiern dem Klassiker als nationalem Christus verpasst). Es folgte ein Bericht aus Gmunden, aus dem Allerheiligsten des Bernhard-Archivs, wo unter devotem Geflüster der Tabernakel geöffnet und daraus die Hostie in Form des *Frost*-Manuskriptes gereicht wurde. Es handle sich um nichts geringeres, erfuhr man zum Sanctus, als um eine völlige Neudefinition der Literatur.

Diese Radiosendung folgte einem Muster der Rezeption österreichischer Literatur in Frankreich und bot das anerkannte dunkle Gegenbild: Sisi für Intellektuelle, deutlich in der Schlagzeile auf der ersten Seite der Tageszeitung *Libération* zu Jelineks Nobelpreis, „L'imprécatrice d'Autriche“, die Österreich-Verflucherin, anklingend an l'impératrice, die Kaiserin.

Gewiss, im Radio laufen zahlreiche Literatursendungen. Wenige hört man auf anderen Stationen als auf *France Culture*, das heute 14 Serien im Programmschema hat. Die meisten vermitteln historische Größen, etwa unter dem Titel *Une vie, une oeuvre* (Ein Leben, ein Werk). Selbst die von einer Kritikerrunde betriebenen *Mardis littéraires* gehorchen oft der Überschrift „Hommage an ...“, und für das aktuelle „Buch des Tages“ sind gerade acht Minuten vorgesehen. Mitte September präsentierte diese Hör rubrik die Deutsch schreibende Yoko Tawada, deren Buch auch die France-Culture-Jury des Dossiers über den literarischen Saisonbeginn sowie die Vorauswahl des Prix Femina nennt.

Frankreich ist ein Land der Wettbewerbe und der Ranglisten. Je härter die Konkurrenz wird, umso eher setzt ein kommerzielles System auf Neuheit. Die „rentrée littéraire“, diesen Jahresanfang des Betriebes, benennt man analog zu einem ersten Schultag, zum Auftakt der neuen Parlamentssession. Als sei die Nation den Sommer über träge gewesen, und nun setze das wahre Leben in allen Bereichen wieder ein. Über die „rentrée littéraire“ berichten die großen Pariser Zeitungen und Zeitschriften, ab Ende August räumen sie den Büchern ungewöhnlich viel Platz ein. Da erhält die literarische Aktualität eine breitere Wirkung, da bekommt man geradezu den Eindruck von einer kurze Zeit frenetischen Lektürebewegung. In diesem Herbst 2005 bringen 149 Verlage – 16 mehr als 2004 – insgesamt 663 Romane heraus. Trotz der immensen Konzentration auf Michel Houellebecq und, in geringerem Ausmaß, auf Amélie Nothomb, bemühen sich die Printmedien redlich, auch eine Auswahl der „Kleinen“, der Debüts zu präsentieren.

Die Zeitschriften wie *L'Express*, *Le Point* oder das von einer Mittelschicht gelesene, gehobene Fernsehprogrammheft *Télérama* legen den Akzent sehr oft auf die Person der Schriftstellerin, des Autors, referieren Inhalte, veröffentlichen Bestsellerlisten. Offenbar wollen sie ihr breiteres Publikum weniger mit einer kritischen Besprechung konfrontieren, die auf ästhetische Strategien und literarische Strukturen genauer eingehen würde. Mitte September 2005 zum Beispiel präsentierte *Télérama* die New Yorkerin Paula Fox. Sie sei „groß, schön und verkörpert die natürliche Eleganz“; mit 82 genieße sie eine „hart errungene Ausgeglichenheit. Mit kleinen zurückhaltenden Worten und einer extremen, tiefen, fast männlichen Stimme“ spreche sie über ihr Leben, sie, die Großmutter des Rockstars Courtney

Love. Der *Nouvel Observateur* brachte in der selben Woche ein Gespräch mit der US-Romancière Cynthia Ozick, deren Bedeutung der Untertitel im Vergleich mit bekannten Größen hervorhob: Sie stehe auf einer Stufe mit Saul Bellow oder Philip Roth. Der Beitrag beginnt, wörtlich übersetzt, mit der Aufklärungsmetapher im Persönlichen: „Dieses Mal wird Cynthia Ozick das Licht kennen. Die diskrete Romancière, die nachts arbeitet und vor der lauten Welt des Tages flüchtet“ und so weiter – darauf die übliche Projektion, dass die Heldin des neuen Werkes ein literarisches Double der Autorin sei. Ozick verneine dies zwar, erläutert der Interviewer, aber erzähle nun im Gespräch doch erstmals aus ihrer Kindheit.

Das Rezept ist aus der französischen Schule her bekannt, es entspricht dem Habitus, der von der Sozialisation aufgesetzten Lesebrille: Man plaudere in Salonmanier, man führe die Fiktion auf die schreibende Person zurück. „Die Bücher müssen von einem Autor verkörpert werden, der etwas zu sagen hat“, spricht seinerseits der Präsentator der größten Fernseh-Talkshow pro domo.

Wie diese TV-Sendungen, so erzielen auch die Tageszeitungen *Le Monde*, *Le Figaro* und *Libération* mit den Aufmachern ihrer Literaturbeilagen, die sich an ein Publikum von Kennern wenden, eine Sogwirkung. Ein ausführlicher Artikel über ein Buch bewirkt, dass die anderen Blätter nicht über das Werk hinwegsehen wollen, was wiederum zu einer Konzentration der Rezensionen führt. Zwar gehört es zum moralisch-didaktischen Anspruch der Pariser Salons wie Redaktionen, auch das Periphere und Debütierende näher zu bringen, in erster Linie jedoch bedienen sie das Eigene, das Kanonisierte und dazu das Spektakuläre.

Houellebecq kommt da gerade recht. Während 1857, zu Zeiten des *Bovary*-Prozesses gegen Flaubert das Subversive noch vom Staat verfolgt wurde, verordnet diese mediale Gesellschaft nun geradezu etwas, das sie als „Subversivität“ ausstellen kann, organisiert sie Provokation. Die Marketing-Strategie um Houellebecq wurde von der Literaturkritik mitgetragen. Sie basiert auf einem medialen Mechanismus, der wohl in ganz Europa ähnlich funktioniert: Ein Thema wird derart penetrant ins Gespräch gebracht, dass die einen unbedingt mitreden wollen und die anderen das Spektakel verurteilen – allerdings verstärken sie es mit jeder Seite, die sie darüber schreiben. Dies wissend schreiben sie dennoch darüber. Die Kritik arbeitet an der Strategie der Provokation mit, indem sie auf den Wettlauf um das Manuskript einsteigt und bei einer kindischen Schnitzeljagd mitspielt. Philippe Sollers sah schon im

August den Prix Goncourt, den renommiertesten Literaturpreis des Landes, vergeben; ein negativ rezensierendes Mitglied der Académie Française will ein Exemplar zufällig auf einer Parkbank gefunden haben. Geschichtchen und Gerüchte verstärken allemal das Gerede, und wer den Houellebecq-Roman im Sommer vorliegen hatte, mochte sich zu einem inneren Zirkel von Eingeweihten zählen.

In der Literaturkritik finden sich die Sicherheiten der Wertungen ausgestellt, von einem Selbstverständnis und selbstverständlich legitimiert. Selten erfolgt eine einlässliche Argumentation der Urteile oder gar eine ästhetische Grundsatzklärung, kaum je eine Reflexion über Kanonmechanismen oder über kunstsoziologische Hintergründe, die immerhin in Paris praktisch vor der Haustüre liegen. Von Houellebecqs Roman heißt es, jeweils ohne jede weitere Begründung, im *L'Express*, daß die Konstruktion „perfekt“ sei, im Hochglanzmagazin *Lire*, sie sei „ambitioniert, aber wackelig“, und dem Schriftsteller Michel Onfray erscheint sie „wie eine Wirbelsäule von Weichtieren“. Behauptungen stützt man mit dem starken Ich des Rezensenten, mit Autoritätsvokabeln wie dem gerne und häufig gesetzten „incontestablement“, unzweifelhaft, mit anerkannten Formeln und Vergleichsgrößen. Yasmina Reza verfüge über einen „Wiener Esprit“ und eine „kristallklare Präzision“, weiß *Télérama*; die „guten Gefühle genügen nicht, um eine gute Literatur zu schaffen“, schließt *L'Express* seine Kritik über Paul Auster, ohne natürlich irgendwo zu erläutern, was „gute Literatur“ sei.

Dies allerdings sind keine Besonderheiten der Literaturkritik in Frankreich. Wie anderswo äußert sie sich in einer Mélange von Information und Interpretation, Eigenschaftserklärung und Geschmacksurteil, individuellem Verständnis und sozialem Konsens. Mitte September 2005 eröffnet beispielsweise im *Le Monde des livres* Josyane Savigneau - die auch in Durands TV-Sendung *Campus* auftretende Redakteurin der Beilage und die Adjudantin von Sollers – ihren Beitrag über drei Debüts mit dem Satz: „Für seinen ersten Versuch“ – eingangs klargestellt: es ist ein Beginn, nicht mehr – „hat sich David Bosc, 32, an einen recht enigmatischen Text gewagt“ – Lebensalter und Risikofreude – „der sehr gut geschrieben ist, den man liest, ohne aufhören zu können und ohne daß man weiß, wohin er führt“ – Geschmacksurteil, Erlebnisbericht in einer Formel, Verweis auf das Spannende in der Literatur, und schließlich ein verallgemeinernder Vergleich zur legitimierenden Abgrenzung: „dies ist eher angenehm, kündigen doch so viele Romane ihr Ende schon auf der ersten Seite an.“ Die Rezensentin von ihrer hohen Wertewarte aus. In der Kategorie „Die Autorin und der Kritiker als Nach-Dichter“ liefert kürzlich Jean-Baptiste Harang in *Libération* ein Exempel. Maryline Desbiolles, stellt er eingangs fest, publiziere seit fast 20 Jahren; als allerdings 1998

ein Roman von ihr erschien, sei der Rezensent, der sich im „Wir“ bezeichnet, so beeindruckt gewesen, dass „wir geglaubt haben, es sei ein Erstling, vielleicht um uns nicht vorzuwerfen, dass wir den wirklich ersten übersehen haben“. „Wir haben ihn übersehen“, bekennt der Kritiker, „aber das sollte uns nicht mehr passieren, wir folgten der Autorin bei ihren nächsten Werken, wir ließen sie sich mit ihrem letztjährigen Buch etwas entfernen, ohne sie aus den Augen zu verlieren“. Und nun sei Maryline Desbiolles wieder im Blickfeld, als ob alles wiederbeginne. Ja, schreiben, das heiße eben manchmal, dass man wie die Katze um den heißen Brei schleiche, spiegelt sich der Rezensent im Allgemeinliterarischen und gönnt sich dann einen Absatz lang sein eigenes poetisierendes Abheben.

Die Schemen, Formen, Wertigkeiten mögen bisweilen andere sein, bei den ästhetischen Übereinkünften bestehen leichte Phasenverschiebungen im Vergleich zu anderswo – etwa, schematisch gesagt, die „Wiederkehr des Erzählens“ früher als in Österreich. Insgesamt jedoch unterscheidet sich die französische Literaturkritik in ihren Äußerungen nicht wesentlich von jener im deutschen Sprachraum, wo freilich das Akademische weit stärker in den Printmedien auftritt. Die Figur des Universitätslehrers und Kritikers findet sich in Frankreich kaum. Und damit sind wir beim Kunstsoziologischen.

Der Kunstbetrieb funktioniert als Kreuzung zwischen Salon und Tafelrunde. Die Salonplauderei prägt nach wie vor das intellektuelle Leben, bestimmt in Frankreich die Diskursregeln in den Bildungsinstitutionen. Der Salon formt für seinen elitären Zirkel, der sich offen gibt, ein Minimum an sozialem Konsens und betreibt die Herrschaft seines Habitus. Aus sich selbst heraus bildet er zirkelschlüssig die Werte, nach denen die Werke bestimmt werden, die wiederum als weitere Basis der Werte dienen. Er bildet einen konzentrierten, konzertierten Spielort der Kultur und als deren Ausdruck insbesondere der Kunst. Ihr Wert, jener eines Fetisch, so Bourdieu, entstehe in einer Investition, die eine Teilnahme am Spiel bedeute, sowie im kollektiven Glauben an den Wert des Spiels und in den Kämpfen um das symbolische Kapital.

Milan Kundera hat darauf hingewiesen, wie sehr die Verachtung des Vulgären den heutigen Pariser Salon, der doch immer moralisch für „das Volk“ zu sprechen vorgibt, noch ebenso beherrscht wie seinerzeit. Nachdem der Nobelpreis Camus im eigenen Land einigen

Neid eingetragen hatte, war in Zeitungsartikeln zu lesen, Camus sei „ein Mann des Volkes, der zum ersten Mal den Salon betritt und dabei noch die Handschuhe trägt, den Hut auf dem Kopf behält“. Diese Metapher findet Kundera bezeichnend, sie erkläre den ungebrochenen Vorrang der Salonformen. Nicht nur, dass Camus nicht gewusst habe, was er zu denken habe – Sartre hatte ihn wegen seiner Sympathie für die anderen Algerienfranzosen gerügt. Noch dazu, und das galt als das Schlimmste, habe er sich im Salon nicht zu benehmen gewusst. Er sei also vulgär, und dies bedeutet die ärgste ästhetische Ablehnung.

Man gibt sich, dem Kulturimage gemäß, weltoffen und hält zugleich die zentrale eigene Bedeutung hoch. Der Schriftsteller Jean-Marie Le Clézio betont: „Die französische Literaturkritik, die das sogenannte universelle Erbe der Enzyklopädisten ist, hatte schon immer die ärgerliche Tendenz, alle fremdartigen Ideen als ‚exotisch‘ zu bezeichnen.“ Die Einstellung schlägt sich in den Verkaufszahlen nieder. Während auf deutschen Bestsellerlisten von 20 Büchern meist höchstens 5 in deutscher Sprache geschrieben wurden, verhält es sich in Frankreich umgekehrt: Kaum mehr als vier, fünf übersetzte Werke finden sich unter den 20 am meisten Verkaufte.

Die Verlagskonzentration – zwei Drittel der Buchproduktion kommen aus zwei Konzernen, die auch den Vertrieb sowie einen Teil der Medien beherrschen -, die literarischen Netzwerke, die Ämterkumulierung sind Ausdruck einer Salongesellschaft, die zwar ihre Türen offen lässt, aber unter sich zu bleiben versteht, das Bürgerliche mit dem Aristokratischen verbindend. Sie kennt zwar den Unterschied zwischen den Zirkeln am linken und am rechten Ufer der Seine, „rive droite, rive gauche“, bleibt jedoch in geschlossenen Kreisen. Etwa in jenen der renommierten Preis-Jurys, die nach dem Prinzip der Tafelrunde funktionieren: eine bestimmte Anzahl an betagten Mitgliedern, Zuwahl bei Ableben. Die Verlage und die Zirkel wachen eifersüchtig über ihren Einfluss in diesen Jurys, vergeben diese doch bekanntlich die Preise recht oft innerhalb ihres Netzwerkes, das sie derart mit symbolischem Kapital aufladen.

Die Buchredakteurin der Zeitschrift *Les Inrockuptibles*, die an Houellebecqs Aufstieg mitgeschrieben hat, betonte kürzlich, wie „ungesund“ das literarische Milieu sei. Die Gefälligkeiten und Animositäten fallen auf, sobald man die Beziehungen der einzelnen Akteure zueinander kennt. Dabei erleichtern die Multipositionierungen ein Spiel an die Bande. Den Direktor von *Le Monde* lobt zwar bei *Campus* im Fernsehen die hauseigene Literaturredakteurin, Bernard-Henri Lévy tut dies klugerweise im *Figaro*, wofür er dann im Fernsehen und in *Le Monde* gut ankommt. Solche Spiele gibt es auch um drei Ecken. Ein derartiges System hat Pierre Jourde 2002 in einem Kapitel seines Buches *La Littérature sans*

estomac beschrieben, und zwar jenes von Philippe Sollers, mit Bernard-Henri Lévy, kurz BHL, wohl der Mächtigste auf dem Felde. Sollers, seine tautologische Ästhetik der Selbstverständlichkeit – „Mallarmé ist groß, weil er groß ist“ – und sein Clan beherrschen *Le Monde des livres*. Jourde und sein Verleger Eric Naulleau fanden sich heftigen Attacken ausgesetzt und reagierten ihrerseits mit dem polemischen Bändchen *Petit déjeuner chez Tyrannie*, Frühstück bei Tyrannie. Wenn Mechanismen offengelegt werden, gerät der Betrieb allemal in Wallung.

Bekanntlich, schreibt Jourde, sei es eine französische Spezialität, dass diejenigen, die die Bücher besprechen, auch jene seien, die sie schreiben und publizieren. Was in Deutschland als „Literaturluder“ Karriere macht, heißt hier „critique de complaisance“. Das freilich ist nichts Neues und gehört zu den üblichen Methoden der Machtkämpfe auf sozialen Feldern.

Die künstlerischen Werte sind weder absolut noch unbegründet; sie erstehen aus vielfältigen „Operationen“ auf einem Machtfeld, auf dem die Kunstkritik wesentliche Akteure stellt. Das Kunstspiel, erklärt die Soziologin Nathalie Heinich, baue auf Illusionen und auf Gruppendynamik. Wenn die Rezipienten in zwei Gruppen verwiesen werden, in „jene, die verstehen“ und „jene, die nicht verstehen“, dann ist Kunst ein Fetisch, der die Gläubigen von den Ungläubigen trennt. Die Elite der Kultivierten lässt durch ihre Anerkennung den Künstler existieren, der wiederum an der Existenz dieser Elite mitarbeitet – eine zirkelschlüssige Verbindung.

Der Bildungs- und der Kunstbetrieb tragen zwar die Utopie vor sich her, dass das Elitäre populär werden möge, strukturell allerdings wird dies geradezu verhindert. Die Vorlieben der Experten im Ästhetischen erscheinen kaum als Geschmacksurteile, sondern treten als Quasigesetze auf, von Kompetenz und Erfahrung der Kunstrichter legitimiert. Wenn ein allgemeiner Geschmack entscheiden würde, ginge die Autorität an das Publikum zurück.

Ob in Frankreich oder anderswo in Europa: In einer Medienöffentlichkeit, die sich selbst demokratisch rechtfertigt, haben die in den Rezensionen Gemaßregelten kein Recht auf Antwort. Die Kritik der Kritik bleibt aus.