Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 44 (1964-1965)
Heft: 4

Artikel: Kritiker von heute
Autor: Poulet, Georges
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-161617

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Kritiker von heute

GEORGES POULET

Nicht immer gibt sich die Literaturkritik Rechenschaft über ihr Wesen, ihre Möglichkeiten und ihre Aufgaben. Selten tut sie es mit der Klarheit, zu der Georges Poulet jenseits des Abstands und der Anteilnahme gelangt ist. Daß die Autoren, denen er sich hier widmet, französisch schreiben, sollte für die deutsche Kritik weder ein Alibi noch ein Hindernis sein, das Grundsätzliche zur Kenntnis zu nehmen, das zur Sprache gebracht wird. *H. J. F.*

Bewußtsein des Bewußtseins! Das Bemerkenswerteste an der zeitgenössischen Kritik scheint ihr Bemühen zu sein, sich im Innern eines fremden Bewußtseins anzusiedeln, ohne sich doch der strömenden Dichte der Bilder gefangen zu geben, die jedes Bewußtsein ausscheidet und wovon es schwer zu trennen ist. Charles Du Bos, Jacques Rivière, Marcel Raymond und Albert Béguin gleichen sich in diesem Punkt. Die bestmöglichen Bedingungen für die kritische Verinnerlichung sind für sie nur dann gegeben, wenn das Denken des sie beschäftigenden Autors nicht in der Flut der sinnlichen Erlebnisse untertaucht und sein Inhalt fast auf ein Minimum eingeschränkt ist. Nicht daß einer dieser Kritiker im verdünnten Bereich der reinen Geistigkeit jene Wahrnehmung des nackten Bewußtseins zu erreichen suchte, die eine der Obsessionen Valérys war. Bei Du Bos zum Beispiel öffnet sich das Bewußtsein auf seinem höchsten Punkt dem Einströmen geistiger Reichtümer; und wenn Raymond von einem nicht intellektuellen Bewußtsein träumt, das dem Unbewußtsein möglichst nahe kommt, so um darin die Fülle eines Selbstgefühls zu finden, das die Seele nie stärker erfüllt als wenn sie sich jedes anderen Gegenstandes entkleidet hat. Für die meisten Kritiker unserer Epoche ist das fremde Bewußtsein nie so faßbar und durchdringbar als wenn es von seiner ursprünglichen Leere ebenso weit entfernt ist wie von der Überfülle, die ihm aus der Menge der alles verstellenden Bilder und Wahrnehmungen entsteht. Deshalb sind vielen Kritikern gewisse bevorzugte Augenblicke wichtig; in Ekstase und Träumerei, im Auftauchen der affektiven Erinnerung, in Zuständen der Paramnese entdeckt sich das Bewußtsein nicht eingetaucht in den Strom seiner gewöhnlichen Erfahrungen, sondern in einer halben Durchsichtigkeit, die es geräumig und dem Blick empfänglich macht, ohne daß es anderseits durch ein Übermaß an Helle geblendet ist.

Als einziger hat vielleicht Jacques Rivière, tastend und wie durch Zufall, im fremden Bewußtsein eine ungenau abgesteckte periphere Zone entdeckt, deren eigentlich sinnliche Stofflichkeit sich der Berührung offenbart; aber für ihn trägt diese trübe und undurchdringliche Region, der er am Saume des Gei-

stes begegnet, eher den Charakter der Schranke und des Hindernisses. Sie is das, woran das kritische Denken sich stößt, worin es sich zu verfangen droh in seiner gleichsam blinden Bewegung, durch die es jenseits eine Zone reinerer Bewußtseins zu erreichen sucht.

Es ist das außerordentliche Verdienst *Gaston Bachelards*, auf dem, wovor fast alle Kritiker sich abwandten, eine neue Weise der Bewußtwerdung unc eine neue Kritik begründet zu haben. Vor ihm war das Bewußtsein, mindestens für jede nicht psychoanalytische (und nicht marxistische) Kritik, das immateriellste der Dinge, und es ging darum, es gerade in dieser seiner Stofflosigkeit zu fassen. Aber seit Bachelard ist es nicht mehr möglich, von de Immaterialität des Bewußtseins zu sprechen, wie es auch schwierig wird, e anders wahrzunehmen als durch die Schichten von Bildern, die sich in ihn überlagern. Bachelards Revolution ist kopernikanisch. Nach ihm ist die Wel des Bewußtseins, und damit die Welt der Dichtung und Literatur, nicht meh die gleiche wie vorher. Er ist der größte Erforscher des Seelenlebens seit Siegmund Freud. Aber sein Weg ist von dem Freuds sehr verschieden.

Nie hat jemand dem Punkt an dem er schließlich anlangen sollte, radikale den Rücken gekehrt als Bachelard in seinen Anfängen, die in der eingestandener Absicht liegen, «auf seine eigene Intellektualität zu verzichten[1]». Damit is gemeint: auf das verzichten, was in der Geistigkeit das eigentlich Subjektive ist, so vorgehen, daß sie das radikal Objektive werde. Es ist dies der Traum eines Mannes der Wissenschaft, für den es vor allem darum geht, die wissenschaftlichen Wahrheiten von allen subjektivistischen Deutungen zu befreien die trotz größter Wachsamkeit immer wieder deren Bedeutungen zersetzen

Je mehr nun aber Bachelard die Sätze der Wissenschaft analysiert, um sc mehr subjektive Elemente entdeckt er darin. Kein menschliches Wesen is fähig, in streng wissenschaftlicher Weise zu denken. Unaufhörlich werden die abstrakten Konzeptionen mit etwas Innerlichem und Konkretem, Selbsterfundenem durchsetzt. So ist alles im Denken zweideutig. Und die große Aufgabe liegt darin, die beiden unentwirrbar verschmolzenen Elemente zu entwirren welche wissenschaftliche Wahrheit und menschliche Lüge heißen.

Bachelards Absicht geht also anfänglich darauf aus, zu trennen: das Wahre vom Falschen, das Objekt vom Subjekt, die Wissenschaft von der Pseudowissenschaft; und das einzig mögliche Mittel dazu ist, die objektive Erkenntnis zu psychoanalysieren und sie von den zwangsvorgestellten Bilderr zu befreien, die wir ihr verstohlen beigemengt haben.

Bachelard unterscheidet und trennt also. Er tut es ebenso skrupulös wie genial. Aber etwas Unerwartetes geschieht. Durch eine Bewegung der Umkehr, die er selbst sicher als Letzter vorausgesehen hätte und gegen die er sich nicht zu wappnen vermag, ist es die subjektive Seite, die ihn mehr und mehr in ihren Bann zwingt, seine Aufmerksamkeit, sein Gefühl in Anspruch nimmt und ihn schließlich bezaubert. Der Grund dafür ist einfach: wenn man zwe

Substanzen, die irgend eine Zusammensetzung bilden, voneinander trennt, so isoliert man nicht nur die eine, sondern beide. Die Objektivität wird geläutert, aber die Subjektivität ebenso. Und befreit von allen wissenschaftlichen Sorgen, die seinen Glanz verdeckten, zeigt sich das subjektive Leben seinem Erzeuger selbst in einem verschwenderischen Reichtum, vor dem er geblendet steht:

Toute l'Alchimie est traversée par une immense rêverie sexuelle, par une rêverie de richesse et de rajeunissement, par une rêverie de puissance...[2].

Die ganze Alchemie, die ganze Poesie, die ganze Einbildungskraft des Menschen! Wir spüren hier die Begeisterung des Gelehrten, den seine eigene Eroberung erobert hat. Was Bachelard entdeckt, und was er in seinem eigenen Innern entdeckt, ist die Tatsache, daß es keine geistige Tätigkeit des Menschen gibt, die sich nicht als ein Ort üppig aufblühender, urwesentlicher Bilder offenbarte, durch die hindurch der Mensch, das Ich als Subjekt, sich einbildend verwirklicht.

Wissenschaftlich und objektiv gesehen sind die Bilder falsch, denn sie subjektivieren das Wahre. Subjektiv gesehen sind sie wahr, denn sie offenbaren das Ich:

...Les images sont, de notre point de vue, des réalités psychiques. A sa naissance, en son essor, l'image est, en nous, le sujet du verbe imaginer. Elle n'est pas son complément. Le monde vient s'imaginer dans la rêverie humaine[3].

Toute substance intimement rêvée nous ramène à notre intimité inconsciente[4].

La manière dont nous *aimons* une substance, dont nous *vantons* sa qualité, décèle une réactivité de tout notre être. La qualité imaginée nous révèle nous-mêmes comme sujet qualifiant[5].

Die Welt träumen heißt also sich selber träumen. Das Feuer, das Wasser, die Luft, die Erde träumen heißt träumerisch sich seiner selbst bewußt werden in der Identifikation seiner selbst mit den großen Elementarformen der Materie. In der mythischen Neu-Erfindung seiner Welt ergreift so das subjektive Denken sich selbst, nicht in irgend einer anfänglichen Nacktheit, sondern in der ganzen Wärme der Bilder, dank derer es sich Leben und Substanz gibt, und in denen es glücklich sich selber spiegelt. Der Bewußtseinsakt hängt so bei Bachelard von den Bildern ab, oder vielmehr von der bildenden Kraft, die sie entstehen läßt; es gibt ein «*Cogito* der Träumerei[6]», das, im Unterschied zum intellektuellen *Cogito* Descartes', den Geist nicht unwiederbringlich von seinen Gegenständen trennt. Es ist ein fröhlich optimistisches *Cogito*, denn sich selbst in den Bildern entdecken heißt sich in einer Welt entdecken, die man sozusagen selber und nach Maß geschaffen hat, einer Welt, die entzückt, weil man sich in ihr wiedererkennt und sich wohlfühlt. Und der kritische Akt par excellence ist der, durch den der Kritiker dem Autor in einer Regung

offenherziger Bewunderung begegnet, in der ein entsprechender Optimismus schwingt: «lire en essayant de sympathiser avec la rêverie créatrice...[7]». Wie der Dichter sich seiner selbst durch die Sympathie bewußt wird, mit der er sich seiner Welt anpaßt, indem er sie einbildend vorstellt, so erweckt auch der Kritiker durch seine Sympathie für den Dichter am Grund seiner selbst eine Welt eigener Bilder, dank derer er sein eigenes *Cogito* verwirklicht: «Nous communiquons avec l'écrivain parce que nous communiquons avec les images gardées au fond de nous-mêmes[8].» Wenn man aber dank der Vermittlung des Dichters die in der eigenen Tiefe begrabenen Bilder wiederfindet, so nimmt man nicht mehr nur an der Dichtung anderer teil, sondern man dichtet selbst. Die Kritik wird ihrerseits Dichtung. Kurz, wenn Bachelards Denken sich seinem Drang nach Sympathie hingibt, so fügt sich die einbildende Tätigkeit des Kritikers an die des Dichters und verschmilzt mit ihr. Bei beiden spüren wir das gleiche mitschwingende Hochgefühl, die gleiche Kraft der Mythenschöpfung. Der Dichter und der Kritiker eilen zusammen dem gleichen Traum nach.

*

Ungeheuer, wuchernd, angefüllt mit den Reichtümern, die sie entdeckt, hat Bachelards Kritik doch den einen Fehler, daß sie überall den gleichen Überfluß zu finden strebt. Sie schreibt am Ende jedermann den gleichen dichterischen Geniekoeffizienten zu. Bachelards Bemühen, zwischen den einbildenden Vorstellungen zu unterscheiden und sie nach den in ihnen sich äußernden persönlichen Vorlieben zu ordnen (Vorliebe für das Feuer, das Wasser, die Luft oder die Erde) weicht bei ihm ziemlich bald einem umgekehrten Bemühen, mit Hilfe aller erforschbaren Vorstellungen eine allgemeine Weise der Imagination zu begreifen, die dann ein Erbgut allgemeiner Poesie darstellen würde. Es ist auffallend, daß der Gegenstand von Bachelards Forschung so weit und seine Funde so universal sind, daß es sich für ihn nicht mehr darum handeln kann, die Untersuchung auf Einzelfälle zu beschränken, so original sie auch sein mögen. Mit einem Wort: diese Kritik, deren Ziel es ist, den poetischen Grund aller Existenzen zu erreichen, zeigt sich zwar wunderbar geeignet, an die Dichtung heranzuführen, versagt aber vor der Besonderheit der einzelnen Dichtungen.

Das ist ohne Zweifel der Punkt, an dem sich die Kritik *Jean-Pierre Richards* von der seines Lehrers scheidet. Sie erhebt sich nicht bis zum allgemeinen. Sie will nicht durch die Vorstellungen hindurch bis an den Grund aller Vorstellung vorstoßen. Sie nimmt sich nichts vor, bewegt sich auf nichts zu. Wie jedes dunkle Bewußtsein, das zum Leben erwacht, begnügt sie sich, mindestens ursprünglich, damit, die elementaren Erfahrungen zu machen, die ihr dieser Beginn von Leben verschafft. So wird von Anfang an alles anders als bei der Kritik Bachelards. Was zur Klarheit gebracht wird, ist nicht mehr die

aktive Kraft, Bilder zu erzeugen, sondern die passive Kraft, Regungen und Empfindungen zu fühlen. Und was hier als Bewußtsein gilt, ist nicht mehr ein schaffendes Denken, das die Welt formt und sich in ihr behauptet, sondern ein dunkles Selbstgefühl, das sich von der Welt formen und umformen läßt. Richards kritisches Werk kann man nur verstehen, wenn man sich vorgängig über die Bescheidenheit seines Ausgangspunktes Rechenschaft gibt. Nicht daß das Denken hier, wie bei Rivière, mit einem Gefühl begänne, das vor seinem eigenen Ungenügen Angst hat; eine gewisse geistige Undurchsichtigkeit ist im Gegenteil für Richard wie für Raymond die echteste und vielleicht günstigste Ausgangslage: eine Art Chiaroscuro oder Dunkelkammer, in der sich die Empfindungen aufleuchtend ereignen. Ein Kritiker ist nicht jemand, der aus sich heraus- und den andern entgegengeht. Vielmehr wartet er, bis sich die Gegenstände seinen tastenden, liebkosenden oder wägenden Händen und Blicken darbieten:

C'est par la sensation que tout commence: chair, objets, humeurs, composent au moi un espace premier, un horizon d'épaisseur ou de vertige[9].

Alles beginnt mit der sinnlichen Empfindung. Aber was liegt jenseits dieses Anfangs? Man könnte sich eine genetische Entwicklung des Geistes vorstellen, wie man sie etwa bei Locke oder Condillac findet. Nach der Empfindung, in ihrer Fortsetzung und sozusagen in ihrem Fluß, kämen der Vergleich, die Reflexion, die Idee. Aber eine der Eigentümlichkeiten von Richards Kritik (und gleichzeitig ein Beweis für ihre Echtheit) liegt in ihrer äußersten Abneigung, die Erfahrung der sinnlichen Empfindung durch eine eigentlich intellektuelle Erfahrung zu ersetzen. Bei ihm folgt auf die Empfindung wieder die Empfindung. Empfindungen, und nichts anderes. Es scheint, als wäre die Empfindung in sich selbst so unerschöpflich, ihre Offenbarungen so zahlreich und ihr Inhalt so vielfältig, daß das Aufnahmevermögen nie die Gelegenheit zum Stillstand fände. Bewundernswertes Ausharren, das keine Eintönigkeit von seiner Aufgabe abbringt, das sich ununterbrochen fortsetzt, Seite für Seite, Zeile für Zeile, in allen Werken eines selben Autors, und das diesen Werken, trotz der Vielfalt der in ihnen aufzuspürenden Erfahrungen, den Anblick eines von oben betrachteten Urwalds verleiht, der dem Auge von allen Seiten die gleiche Wand üppiger Vegetation entgegenhält.

Doch ist die Empfindung in Richards Welt nie stagnierend. Etwas geschieht ohne Unterlaß, das bewirkt, daß die Empfindung keinen Augenblick Empfindung bleibt. Wie bei Bachelard (oder bei Merleau-Ponty) verwandelt sie sich und wird Wahrnehmung oder Vorstellung des Wirklichen. Und gerade hier zeigt sich Richards Kritik Bachelard überlegen. Denn keine ist besser als sie in der Lage, nachzeichnend zu beschreiben, durch welche persönlichen Neuerungen jeder Dichter seine eigene Deutung gestaltet und seinen Gewinn aus der Welt der Dinge zieht. Zur Sprache des Dichters (Rimbaud, Mallarmé, Ponge oder Perse) gesellt sich nun, ohne sich mit ihr zu vermengen, die

Sprache des Kritikers: eine noch reichere, farbigere, malerischere Stimme, die mit der des Dichters im selben Register und mit der gleichen Klangfarbe in einem Crescendo des Gleichwertigen wetteifert. Aber in diesem Duo, das der Dichter und der Kritiker miteinander singen, sieht man den letzteren in der ihn tragenden mimetischen Begeisterung dem Dichter nie über die Zone der Empfindung hinaus folgen, also in das geistige, meditative oder religiöse Leben, wo der Dichter immerhin manchmal seine Erfahrungen auf eine Reihe gestufter Ebenen fortsetzt. Hier liegt ein weiteres wesentliches Charakteristikum Richards. Ob er nun die höheren Ebenen des Geisteslebens für weniger echt, weniger direkt verständlich oder einfach für unzugänglich hält, Richard weigert sich jedenfalls, den Bereich der Empfindungen und Bilder zu verlassen. Für ihn scheinen die Wesen nur in ihrem «Grundprojekt» (projet fondamental) zu existieren, das heißt «auf der elementarsten Ebene» (au niveau le plus élémentaire)[10]. Die Erkenntnis ist nicht nur nach oben, sondern auch nach unten begrenzt, denn für Richard existiert jedes Wesen erst dann, wenn ein Gegenstand oder ein Ereignis es weckt. Es gibt kein inneres Bewußtsein in der friedlichen Vertrautheit mit sich selbst, an jenem Ort, wo die den Empfindungen entzogene Seele sich in der eigenen Subjektivität sammelt, und es gibt auch kein äußeres Bewußtsein des menschlichen Handelns, das die Empfindungsstadien überschreitet, um sich in der Tat zu verpflichten. Es gibt nichts als eine gewissermaßen horizontale Fortsetzung der Erlebnisse des empfindenden Bewußtseins in der nicht abreißenden Reihe seiner aufeinanderfolgenden Aspekte.

Aber in diese Anarchie greift nun ein Ordnungsprinzip ein: die Konstanten. So mannigfaltig der Umzug der Empfindungen auch ist, so erkennt der Geist darin doch leicht die Wiederkehr der gleichen Gestalten. Diese wiederkehrenden Figuren und Bilder kann man obsessionell nennen. Richard sagt: «Ich hielt die Idee für weniger wichtig als die Obsession» (J'ai tenu l'idée moins importante que l'obsession)[11]. Man kann sie auch thematisch nennen (Richard zitiert Roland Barthes, der sich vornimmt, «eine Thematik oder noch besser ein geordnetes Netz von Obsessionen zu finden[12]»). Seien sie nun Obsessionen oder Themen, die sich wiederholenden Formen des Sinnenlebens werden für den Kritiker (wie für den Ethnologen vom Typus Lévy-Bruhls) die Gesamtheit der Kreuzpunkte und Nahtstellen, von denen aus sich das Spinngewebe der Existenz nachvollziehen läßt und das Geheimnis seines Aufbaus erschließt. Aber wir müssen noch weitergehen: diese streng auf die Sinnesempfindung eingeschränkte Existenz, die man für verzweifelt und schrecklich eintönig halten könnte, ist bei Richard keineswegs unglücklich. Ganz im Gegenteil: das Erregendste an Richards Betrachtungsweise ist vielleicht, daß für ihn die Literatur fast ausschließlich «das Wahlreich der glücklichen Beziehung» (le domaine électif de la relation heureuse[13]) ist. Indem es sich auf die Stufe der Sinnesempfindung stellt, gibt sich ihm die Welt der Dinge, die Welt der

Materie in ihrer Fülle und Einfachheit. Daran ist ihm genug. Die Rückkehr zum Elementaren ist eine Rückkehr zum Glück.

*

Hier drängt sich eine Bemerkung auf. Bei allen Kritikern der beschriebenen Art findet sich der Drang nach einem klareren oder tieferen Selbstbewußtsein, das am Ende jener Bewegung erreicht wird, durch die das kritische Denken ein fremdes Bewußtsein erforscht. Und gleichzeitig kommt bei ihnen in vielleicht widersprüchlicher Weise das Bedürfnis zum Ausdruck, über die innere Welt hinaus, in der sich ihre Tiefenforschung abspielt, in eine Welt der Dinge und der Materie zu gelangen, die dem kritischen Denken aus eigenem Vermögen unerreichbar bliebe, zu der sich ihm aber sozusagen durch die Vermittlung der Landeigentümer ein Zugang öffnet. Kritisieren heißt denken, sich denken. Aber es heißt auch durch die Gunst des Buches, das man liest — Essay, Roman, Gedicht — mit manchen konkreten Aspekten des Seins in Beziehung treten. Subjektivität und Objektivität, Selbstergreifung und Dingergreifung, beides entdeckt der Kritiker und übt es aus — nicht stark verschieden vom Dichter oder Romancier, seinem Miteiferer.

Ist es nicht möglich, weiterzugehen? Kann man nicht behaupten, der Kritiker versetze sich dadurch, daß er das von einem anderen gelebte Erlebnis wiederlebt, in eine vorteilhaftere Situation als dieser andere? Wenn das Ziel jeder literarischen Aktivität eine Versöhnung zwischen scheinbar unversöhnlichen Tendenzen ist, ist dann nicht die Chance der Versöhnung beim Kritiker größer als beim Schöpfer? Manchmal geschieht es sogar, daß dem Schriftsteller, dessen Werk trotz all seiner Anstrengungen zerfallen bleibt, eine letzte Möglichkeit offensteht: die Intervention des Kritikers, der im Wiederaufnehmen, Fortsetzen und Vollenden diesem Werk eine späte und unverhoffte Einheitlichkeit verleiht.

Jedenfalls ist es auffällig, daß viele Kritiker ihre Hoffnung in einen Akt des Geistes setzen, der zugleich Selbstergreifung und Weltergreifung sein soll, Sein bei sich selbst und Sein bei allem, was in der Welt ist.

Und doch: Ist diese Hoffnung auf Versöhnung real? Stimmt es, wie viele Kritiker es erträumen, daß eine vertrauliche Beziehung zwischen dem Denken und dem Objekt, eine gegenseitige Durchdringung beider möglich ist, welche die Distanz überwindet? Es ist zum Beispiel schwierig, sich ein Denken vorzustellen, das weniger Denken sein will als jenes Richards, eine Anstrengung des Geistes, die diesen mit größerer Demut dazu führt, sich mit den unmittelbaren Offenbarungen der Stofflichkeit zu bescheiden. Man könnte sagen, ein großer Teil der Kritik sehe ihr Ziel darin, in der Literatur und dank der Literatur jenen einzigartigen Punkt und Augenblick der Existenz aufzufinden, da das Denken und das Sein jeden Abstand sich verwischen sehen und da das Subjekt und das Objekt im Gefühl ihrer Nähe erschauern.

Aber die heutige Kritik kann ebenso das Gegenteil dieser Annäherung sein. Wer von Intimität träumt, hat oft auch die klarste Erfahrung der Abwesenheit. Wenn mit Raymond, Bachelard und Richard ein Teil der modernen Kritik versucht, zu der doppelten Identifizierung des Kritikers mit dem Schriftsteller und der Literatur mit der Welt zu gelangen, so gibt es eine andere, der ersten seltsam ähnliche, aber mit umgekehrtem Vorzeichen versehene Kritik, die sich vornimmt, mit beinahe jeder Zeile die Lüge jeder Identifikation bloßzustellen und die einzige Präsenz des Abstands zu betonen.

Diese Kritik ist vor allem jene *Maurice Blanchots*. Auch sie hat als einziges Ziel eine schließliche Annäherung, aber sie geht davon aus, daß sie von ihrem Gegenstand unendlich weit entfernt ist, und sie scheint dazu verurteilt zu sein, ihren Weg unaufhörlich fortzusetzen, ohne dem Ort der Vereinigung näher zu kommen, auf den sie sich ständig ausrichtet und dem sie zustrebt.

Tatsächlich beginnt bei Blanchot alles mit der Abwesenheit:

> Quand je parle, je nie l'existence de ce que je dis, mais je nie aussi l'existence de celui qui le dit: ma parole, si elle révèle l'être dans son inexistence, affirme de cette révélation qu'elle se fait à partir de l'inexistence de celui qui la fait, de son pouvoir de s'éloigner de soi, d'être autre que son être. C'est pourquoi, pour que le langage vrai commence, il faut que la vie qui va porter ce langage ait fait l'expérience de son néant[14].

Erlebnis meiner Nichtigkeit, Bewußtsein meines Nichtseins. Sobald ich spreche, sobald ich denke und mich denke, entdecke ich, daß ich nicht oder nicht mehr bin. Dieses seltsame *Cogito* setzt Blanchot jenem Descartes' entgegen: wenn ich denke, bin ich nicht mehr. An der Stelle meines Ichs hat mein Wort eine Art Nicht-Ich eingeführt; ich habe mich durch mein eigenes Gespenst ersetzt, habe mich unendlich weit von mir entfernt:

> premier mouvement d'une dépossession fondamentale, et fatalité où je suis d'être toujours séparé de moi, de ne pouvoir adhérer à rien et de devoir laisser glisser, entre moi et ce qui m'arrive, le silence originel, ce silence de la conscience par lequel échoit à chacun de mes moments le sens qui m'en dépossède[15].

Dies ist für Blanchot die unfehlbare Wirkung der Sprache. An die Stelle dessen was ist, setzt sie das was nicht ist, was nicht mehr ist und was sich doch noch auf das Sein bezieht. Die Literatur ist die sozusagen posthume Tätigkeit, die sich die Aufgabe stellt, dem einen Sinn zu geben, was aufgehört hat zu existieren; oder, was in diesem Fall auf dasselbe hinausläuft, sie beraubt das, was sie mit einem Sinn versieht, der Existenz. So beschränkt sich die Zerstörung des Seins durch die Sprache nicht auf das Sein der sprechenden Person, sondern sie weitet sich aus, erfaßt alles, wovon sie spricht, alles, was in Gedanken oder Worte verwandelt wird. Nach und nach wird die ganze Welt von diesem eigenartigen Zerstörungsphänomen erfaßt, das das Wort, in Umkehrung des göttlichen Wortes des Christentums, eine wesentlich anti-schöpferische Macht werden läßt. Es ist, als wäre die Welt durch eine «ungeheure Kata-

strophe» (immense hécatombe) oder eine «vorgängige Sintflut» (déluge préalable[16]) zerstört worden, so daß sie zwar nicht mehr existiert, aber doch noch einer Erklärung ihrer abgelaufenen Existenz bedarf. Irgend ein Überlebender der Katastrophe muß es deshalb auf sich nehmen, ihr eine Daseinsberechtigung zu geben, obwohl es gerade das Sein ist, das dieser zerstörten Welt fehlt. Viel ausgesprochener noch als Proust ist Blanchot der Mensch, der dazu verurteilt ist, unablässig eine Wirklichkeit zu suchen, von der etwas wie ein vorgängiger Tod ihn trennt. Von dieser Suche kann man nie sagen, sie sei ganz vergeblich, weil jedes neue Wort in der Lage ist, dem Verlorenen einen seiner Aspekte zurückzugeben. Aber diese Suche ist auch nie erfüllt und zu Ende, sie kann sich nicht vollenden, weil nicht mehr im Vermögen des Wortes liegt, als den Schatten des Wirklichen zu evozieren, es — wie Helenas Gesicht für Faust — im Spiegel erscheinen zu lassen. Die Literatur ist so nie am Ende ihrer Aufgabe und wird es nie sein. Jedes Werk ist ein Sprechen, das endlos wiederaufnimmt, was es in anderen Werken zu sagen versucht hat. Die Literatur ist eine Sisyphusarbeit. Und der Kritiker, der sich mehr als andere des schicksalhaften Wiederholungszwanges bewußt ist, der zu ihrer Natur gehört, wiederholt sie seinerseits. Er findet nichts anderes zu sagen und wiederholt einmal mehr die quälende Wortreihe, deren Zerstörungsmacht unendlich und deren Schöpfungsmacht fast null ist.

Wie wäre in einer solchen Auffassung der Literatur Raum für einen Akt der Identifizierung? Blanchots Kritik identifiziert sich nie. Sie kann es nicht, weil sie nur den Abstand, den jede Literatur zwischen das Denken und das Wirkliche legt, vertiefen kann:

> Nous n'avons de relation avec autrui, nous ne communiquons pleinement avec quelqu'un qu'en possédant, non pas ce qu'il est, mais ce qui nous sépare de lui, son absence plutôt que sa présence...[17].

Der Kritiker ist derjenige, der jenseits der Glasscheibe steht und fragt, ohne eine Antwort zu vernehmen, der auch keine Antwort erwartet, weil seine Frage, wenn sie vernommen wird, nicht verstanden werden kann. So daß das hauptsächliche Ergebnis dieser Kritik darin liegt, daß sie die Zone absoluter Einsamkeit spürbar macht, die jedes Menschenleben umgibt. In keiner Kritik sind Wesen und Menschen je in eine so unerbittliche Ferne gerückt worden. Aber diese Ferne liegt in einer Atmosphäre größter Durchsichtigkeit. Nicht trotz, sondern dank der Distanz knüpft sich eine Beziehung zwischen dem Denken und dem Gegenstand an, den es sich gibt; was wahrgenommen wird, wird in der Ferne und mit der Deutlichkeit und Abgeklärtheit des Losgelösten wahrgenommen. Diese äußerste Durchsichtigkeit ist es, die Blanchots Seiten erhellt; es ist eine Art verzweifelten Verständnisses, das dem gewährt wird, der auf alles außer der Erkenntnis verzichtet hat, und der nur in der Abwesenheit die Möglichkeit einer Annäherung findet:

L'un des scrupules que le critique trouve en lui-même est celui-ci: pour que la lecture soit réelle et reste ce qu'elle doit être, une passivité souveraine, ne faut-il pas que la distance entre l'œuvre et son lecteur demeure la plus grande possible? La communication n'est-elle pas vraie dans le seul cas où elle se fait à partir d'un lointain infini...[18]?

Blanchots ganzes Werk, das durch den Glauben an die radikale Negativität der Sprache bestimmt ist, erscheint als eine *umgekehrte Positivität*, als eine Totalität, vor der ein Minuszeichen steht. Ein trostloses Werk, eines der traurigsten, das es in der Literatur gibt, und doch kein tragisches, kein unglückliches Werk, denn das Unglück erscheint darin nicht als Ereignis, sondern als die einzige Erklärung eines Zustands, der selbst jenseits des Unglücks ist, und in dem das Denken für immer sein ausschließliches Reich errichtet hat. Daher rührt die eigenartige Unbeweglichkeit dieses Werkes, die deshalb eigenartig ist, weil Blanchots Denken nie resigniert, nie innehält; eine bewegende Kraft setzt es fast lautlos in Gang, ewig, wie eine gutgeölte Maschine. Und dennoch ist alles unbeweglich, denn es gibt weder Fortschritt noch Rückschritt, das Räderwerk läuft leer. Und was könnte es anderes tun? Und ist es nicht gleicherweise erstaunlich und bewundernswert, daß es dennoch läuft?

*

Ganz anders und doch ähnlich im Ansatz ist das Werk *Jean Starobinskis*. Es beginnt, wie jenes Blanchots, mit dem Gefühl des Ausgeschlossenseins und der Distanz. In einem frühen Text heißt es: «Et c'est là le plus cruel: se trouver pétrifié, à l'extérieur de la ‚vraie vie' mais les yeux fixés sur elle[19].»

Indessen zeigen schon die hier verwendeten Ausdrücke an, daß wir außerhalb von Blanchots Welt stehen. Das Thema des Ausschlusses, bei dem Starobinski einsetzt, verlangt eine Beziehung zwischen zwei Existenzen, von denen die eine schaut und die andere angeschaut wird. Der Ausgeschlossene hält seinen Blick auf das geheftet, was sich weigert, ihn einzuschließen. Wie groß auch immer die «Grausamkeit» der Situation sein mag, von der hier die Rede ist, sie hat doch immerhin den Vorteil, daß sie zwischen dem Auge des Schauenden und dem Gegenstand, auf den es sich richtet, eine zwar begrenzte, aber positive Verbindung herstellt; nicht eine völlige Beziehungslosigkeit, sondern eine bestimmte Abmessung von Nichtwissen und Erkenntnis. Ausgeschlossen sein und Distanz haben bedeutet nicht mehr, wie bei Blanchot, daß man sich im Gegenteil der Vereinigung, in einem gänzlich negativen Zustand der Entzweiung befindet. Es bedeutet vielmehr, daß man sich mit dem anderen in einer zweideutigen, unvollkommenen und wahrscheinlich verbesserungsfähigen Beziehung findet. Kurz, man steht in der Relation. «Le regard constitue le lieu vivant entre la personne et le monde, entre le moi et les autres[20].» Dieser Satz ist von dem oben zitierten durch Jahre getrennt, noch mehr aber durch einen Fortschritt im Bereich der Erkenntnis und der Weisheit. Der Ausgeschlossene hat sich im Ausgeschlossensein eingerichtet. Er

empfindet es nicht mehr als grausam und hat aus seinem scheinbaren Unglück Gewinn gezogen. So findet Starobinskis Denken jenseits von Bachelards optimistischer Verschmelzung und Blanchots pessimistischer Isolierung eine relativistische und mittlere Lösung, gleich weit entfernt von den Extremen des absoluten Einschlusses und des absoluten Ausschlusses.

Doch welcher Art ist der Gewinn, der aus der Übung des Blicks erwächst? Es versteht sich von selbst, daß die Sehkraft, um die es hier geht, fast nichts mit dem Blick des Malers zu tun hat, der auf der plastischen Oberfläche verweilt. Starobinski kann nicht wie Gautier sagen: «Ich bin ein Mensch, für den die sichtbare Welt existiert.» Kein Werk ist weniger als das seine mit dem schmückenden Kram des äußerlich Sichtbaren beladen. Wir müssen lediglich bemerken, daß der *Schein* zwischen dem Auge und seinem Gegenstand, dem *Sein*, oft einen Vorhang bildet, hinter dem es sich zu verbergen pflegt. Stellen wir uns umgekehrt eine Welt ohne «Vorhang» vor, ohne Oberfläche und ohne Hindernis, eine Art Kristallpalast, der dem Erkenntnistrieb des Betrachters keine Einschrankung entgegensetzt. Wie Blanchot kennt Starobinski das Streben nach der reinen Durchsichtigkeit. Während aber die Transparenz für Blanchot weniger ein Traum als eine strenge und schicksalhafte Bedingung für das Leben des Geistes ist, bedeutet sie für Starobinski das Zeichen der harmonischen Beziehung, in der die Geister, ohne sich zu vermengen und unter Wahrung der Abstände, ihre Geheimnisse austauschen. Man versteht deshalb auch, daß Starobinski sein schönstes Buch, *La transparence et l'obstacle*, Jean-Jacques Rousseau gewidmet hat, von dem er sagt: «il jouit de sa propre transparence par la présence d'un univers transparaissant[21].»

Welches Vergnügen, füreinander durchsichtig und offen zu sein, wie es zum Beispiel im vertraulichen Austausch des städtischen oder ländlichen Festes der Fall ist! Aber das Fest steht oft im Zeichen der Verkleidung und der Maske. Dem reinen Durchscheinen steht das Nicht-Erscheinen, die Entstellung des angeschauten Wesens entgegen, das sein Geheimnis oder sein Spiel unter dem Samt des Wolfs oder der Atlasseide des Dominos verbirgt. In solchem Verbergen befriedigt sich die Scham und ein Trieb zur Loslösung. Das in dem es durchdringenden Blick gefangene Wesen soll sich nicht damit abfinden, nur noch dem besitzenden Blick zu gehören, es soll vielmehr seine Freiheit behalten und fordern. Die Freiheit aber setzt sich unter der Maske leicht durch; hinter dem schützenden Schirm bereitet sie geschickt den Gegenangriff der Blicke gegen den Angreifer vor. Maske und Spiel geben dem, der sich ihrer bedient, die gleichen Vorteile wie die Betrachtung aus der Distanz. Die Bekanntschaft unter der Maske bedeutet Intimität ohne Gefahr und ohne Bindung, bedeutet «sich nähern und doch fremd bleiben[22]».

Solche Vorlieben sind aufschlußreich. Wer das Fest und die Maske liebt, liebt auch das Spiel des Kritikers, das er als eine Bewußtwerdung aus der Distanz begreift, als eine Art, mit dem andern umzugehen, ohne sich einfangen

zu lassen. Sicher hat dieser Genfer und Schüler Marcel Raymonds bei seinem Lehrer den Wert des sympathisierenden Erkennens schätzen gelernt. Aber ein sehr deutliches Gefühl der Zurückhaltung und gleichzeitig der Wunsch, das kristallklare Wasser seiner Denkkraft ungetrübt zu bewahren, haben ihn dazu geführt, die Kritik als ein Vermögen des Geistes zu begreifen, das Gefahr läuft, dadurch alles zu verlieren, daß es sich auf die blinde Nähe der Identifikation einläßt. Von diesem Gesichtspunkt aus ist Jean Starobinski der genaue Antipode Jean-Pierre Richards: helle und dunkle Erkenntnis, Kritik des Tages und Kritik der Nacht. Doch schließen sich diese beiden Denkformen nicht aus, sondern sie ergänzen sich. Wie die Dioskuren behüten sie in glücklicher Weise den Zyklus des Dunkels und des Lichts, den die heutige Literaturkritik durchläuft.

[1] G. Bachelard: La formation de l'esprit scientifique, S. 248. [2] La psychanalyse du feu, S. 106. [3] L'air et les songes, S. 22. [4] La terre et les rêveries de la volonté, S. 333. [5] La terre et les rêveries du repos, S. 81. [6] La poétique de la rêverie, Kapitel II, passim. [7] L'eau et les rêves, S. 70. [8] La poétique de la rêverie, S. 168. [9] Jean-Pierre Richard: Littérature et sensation, Klappentext. [10] Poésie et profondeur, S. 10. [11] Id. [12] Quelques aspects nouveaux de la critique française, *Filologia moderna*, April 1961, S. 9. [13] Poésie et profondeur, S. 9. [14] La part du feu, S. 327. [15] Id., S. 76. [16] Id., S. 326. [17] Id., S. 327. [18] Lautréamont et Sade, S. 12. [19] Jean Starobinski, Einleitung zu Franz Kafka: La colonie pénitentiaire. [20] L'œil vivant, S. 17. [21] Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle, S. 323. [22] Le divertissement précieux, *Le Labyrinthe*, 15. April 1945.

Scherben bringen Glück

PAUL PÖRTNER

Der Tag fing gut an.

Ich war mit dem linken Fuß zuerst aus dem Bett gekrochen. Statt in den Pantoffel trat ich in Glasscherben. Die Nachttischlampe war zu Boden gefallen, die Glühbirne zersplittert. Ich war beim Lesen eingeschlafen, hatte vergessen, das Licht zu löschen; die Schnur mit dem Stecker fand ich um meinen Arm geschlungen. Ich tappte an der Wand entlang, fingerte an der Stelle, wo der Schalter für die Deckenbeleuchtung sein mußte, faßte in die offene Steckdose, elektrisierte mich. Der Schlag weckte mich endgültig, schrillte wie eine Klingel in meinem Kopf, fuhr mir durch Mark und Bein, kribbelte, daß ich zitterte wie im Schüttelfrost. Ich entschloß mich, die Jalousien hochzuziehen, um Tageslicht hereinzulassen. Schlurfte durch eine Lache, nein, es war kein Blut,