

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 50 (1970-1971)
Heft: 11

Artikel: Form und Bedeutung im literarischen Kunstwerk
Autor: Rousset, Jean
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-162532>

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: 16.02.2026

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

du immer so gerne gegessen hast. Wenn du's nicht isst, bekommst du nichts anderes. Warum isst du nicht?»

Aber es gibt Fragen, zu deren Beantwortung ein langes Leben notwendig ist.

Epilog

In späteren Jahre beschrieb einer meiner Freunde in einem Buch ein merkwürdiges Wesen, das er Odradek benannte. Die Geschichte wurde, ebenso wie ihr Verfasser, sehr berühmt, und man hat sie vielfach, obschon vergeblich, gedeutet. Dass der Name Odradek slawischer Herkunft sei, ist in jener Erzählung zugegeben, aber was mit dem Namen Odradek gemeint sei, ist nicht gesagt. Jedoch ich weiss, dass im Hause Franz Kafkas in der Prager Altstadt immer das Brot vom Bäcker Odkolek auf dem Tisch lag. Wer in Prag vor der Jahrhundertwende ein Kind war, der kannte und ass selbstverständlich das Brot von Odkolek, das in der Stadt berühmt und dessen Name ein Haushaltswort war. Auch muss auffallen, dass mein Freund die bewusste Geschichte «Die Sorge des Hausvaters» betitelte. Kann es denn für einen Hausvater eine dringendere Sorge geben als das tägliche Brot? So scheint es fast sicher, dass jenes Buchwesen Odradek sich im Gleichklang zu dem täglich vernommenen Bäckernamen Odkolek bildete. Keiner von beiden Namen hat zwar als solcher irgendeine tiefere Bedeutung, aber Odkolek als Brotname hatte jedenfalls eine greifbare. Und wenn Odradek eine Art «Joker» darstellt, der für jeden anderen Wert eingesetzt werden mag, etwas Absolutes also, so ist Brot ja auch eine Speise, die anstatt jeder anderen verzehrt werden kann. Und so, um ein biblisches Wort des Herrn zu variieren, liesse sich sagen: «Ehedem Odradek ward, ist Odkolek.»

Form und Bedeutung im literarischen Kunstwerk

JEAN ROUSSET

Benötigt unser Vorhaben eine lange Begründung? Nichts scheint natürlicher als sein Gegenstand: mittels Formen zu Bedeutungen gelangen, Anordnungen und aufschlussreiche Darstellungen loslösen, im literarischen Gefüge jene ursprünglichen Knoten, Figuren und Reliefs enthüllen, die auf das

gleichzeitige Wirken einer Erfahrung und einer Ausführung hinweisen. Schon seit einiger Zeit ist man sich darüber einig, dass die Kunst in jener Entsprechung von geistigem Universum und wahrnehmbarer Gestalt, einer Schau und ihrer Form liegt.

Die Dinge verhalten sich jedoch nicht so einfach; zahlreich sind die Unsicherheiten und gegensätzlichen Meinungen über das Eigentümliche des Literarischen, über die Art, wie ein Werk zu verstehen sei, über die Zusammenhänge von Schöpfung und Wirklichkeit, von Künstler und Geschichte, von Empfindung und Ausdrucksweise, über die Rolle jener hauptsächlich Kraft in der Kunst – der Einbildungskraft. Wenn es aber einen Begriff gibt, der Widersprüche oder Meinungsverschiedenheiten geradezu herausfordert, so ist es gerade der zentrale Begriff der Form. Hier häufen sich die Schwierigkeiten, und ich behaupte nicht, sie zu lösen.

*

«Un univers qui s'ajoute à l'univers.»
H. Focillon

Sich in ein literarisches Werk vertiefen heisst in eine neue Welt vordringen, heisst einen Horizont öffnen. Das echte Kunstwerk lässt eine unüberschreitbare Schwelle erkennen, zeigt sich aber zugleich als eine über diese unüberschreitbare Schwelle geschlagene Brücke. Vor mir baut sich eine verschlossene Welt auf, aber es öffnet sich auch eine Pforte, die zu diesem Bauwerk gehört. Das Werk als Ganzes verwehrt den Zutritt, aber es gewährt ihn auch, es ist ein Geheimnis und zugleich der Schlüssel zu diesem Geheimnis. Die erste Erfahrung jedoch bleibt jene eines «neuen Kontinentes», eines Unterschiedes; das Werk – modern oder klassisch – drängt nach einer Ordnung, die mit dem gerade jetzigen Zustand bricht, es fordert die Bejahung eines Bereiches mit eigenen Gesetzen, mit einer eigenen Logik. Als Leser, Hörer oder Betrachter fühle ich mich neu belebt, aber auch verleugnet. In der Gegenwart des Werks höre ich auf, gewohnheitsmässig zu fühlen und zu leben. Ich werde fortgerissen in eine Metamorphose und wohne so einer Zerstörung bei, die eine Schöpfung einleitet.

Die Wirklichkeit – die Erfahrung der Wirklichkeit und der Einfluss auf sie – ist im allgemeinen der Kunst nicht fremd. Diese nimmt jedoch nur zum Wirklichen Zuflucht, um es aufzuheben und durch eine neue Wirklichkeit zu ersetzen. Der Kunst begegnen heisst diese Veränderung anerkennen. Das Überschreiten einer Schwelle, der Eintritt in die Dichtung, der Beginn einer besonderen Tätigkeit, die Betrachtung des Werks bedingen eine Infragestellung unserer Daseinsweise und eine Verschiebung all unserer Perspektiven: Wir gelangen von einer Unordnung zu einer Ordnung – um

Valéry's Worte, leicht abgeändert, anzuführen –, und dies stimmt, selbst wenn diese Ordnung zur Unordnung hinstrebt; von etwas Unbedeutendem führt ein Weg zu einem Zusammenhang der Bedeutungen, vom Ungestalteten zu einer Gestalt, vom Leeren zum Vollen, vom Fehlen (absence) zum Vorhandensein (présence). Vorhandensein einer organisch gestalteten Sprache, Vorhandensein eines Geistes in einer Form.

*

«Ce qu'il y a de plus réel pour
moi, ce sont les illusions que je crée
avec ma peinture. Le reste est un
sable mouvant.»

E. Delacroix

Der Erfahrung des Betrachters entspricht jene des Schöpfers. Der schaffende Dichter sieht sich unterschieden und getrennt, das dichterische und das allgemeine Empfindungsvermögen weichen voneinander ab. Dies war bereits Diderots These im *Paradoxe*; Balzac nimmt sie in *Massimilla Doni* wieder auf und formuliert aus der Verschiedenheit von Gelebtem und Ausdruck ein allgemein schöpferisches Gesetz: Der Tenor Genovese, ein glänzender Sänger, beginnt «wie ein Hirsch zu schreien», sobald er in seiner Rolle als Liebhaber auf der Bühne vor der Sängerin auftritt, in die er verliebt ist: «Wenn ein Künstler das Unglück hat, ganz von der Leidenschaft besessen zu sein, die er ausdrücken will, so kann er diese nicht darstellen, weil er die Sache selbst ist, anstatt das Bild davon zu sein. Die Kunst kommt vom Verstand her und nicht vom Gemüt.» Schliessen wir aber nicht zu schnell auf eine Tätigkeit des Verstandes; mit dem Begriff «Verstand» wird hier eine ausgearbeitete, spezialisierte, von der leidenschaftlichen Spontaneität völlig unterschiedene Tätigkeit bezeichnet. Der Unterschied muss besonders beachtet werden; er findet sich auch in einem sehr nahestehenden Text. In den *Illusions perdues* wacht Lucien de Rubempré bei der toten Coralie und verfasst dabei dreiste Lieder, um den Leichenzug bezahlen zu können, «und er vollstreckte bereits das schreckliche Urteil Claude Vignons über die *Unterscheidung* von Gemüt und Verstand».

Flaubert, der in der von Balzac gewiesenen Richtung viel weiter vorstösst, erwägt und bestimmt die notwendigen Unterscheidungen. «Glaube nicht, dass die Feder dieselbe Verhaltensweise zeige wie das Herz»; die Verschiedenheit der Tätigkeiten bestätigt sich hier nicht weniger klar. In dieselbe Richtung weist Baudelaires Gegenüberstellung von «Empfindungsfähigkeit der Einbildungskraft» und «Empfindungsfähigkeit des Herzens», und Mallarmé unterscheidet ein «menschliches Temperament» von einem «literarischen Temperament»; so auch: Proust, Valéry, Henry James, T. S.

Eliot u. a. Flaubert macht uns verständlich, weshalb jene besondere Fähigkeit einmal «Empfindungsfähigkeit», einmal «Verstand» genannt wird; es handelt sich um eine andere Einbildungskraft, eine solche von reflektiver Art: «Nicht die Leidenschaft schmiedet die Verse ...; je weniger man etwas empfindet, desto besser kann man es so ausdrücken, wie es ist ..., aber man muss *das Vermögen besitzen, die Empfindungen auf sich wirken zu lassen* ...» Die Empfindungsfähigkeit der Einbildungskraft wird man von der empirischen Empfindung unterscheiden und loslösen, da sie von dieser nicht etwa – wie gewisse Romantiker glaubten – genährt, sondern verwirrt und abgeschwächt wird. Hiefür finde ich keine beweiskräftigere Bestätigung als diejenige von Virginia Woolf, die im Zusammenhang mit ihrer Arbeit an *Mrs. Dalloway* sagte: «Es ist ein Irrtum zu glauben, die Literatur könne aus der lebendigen Wirklichkeit abgeleitet werden. Man muss das Leben verlassen. Ja, darum war mir die Unterbrechung durch Sydney so unangenehm. Man muss aus sich heraustreten und sich aufs höchste auf einen einzigen Punkt konzentrieren; man muss von den zerstreuten Elementen seiner Person nichts begehren, *in seinem Verstand leben*. Wenn Sydney kommt, bin ich Virginia. Wenn ich jedoch schreibe, bin ich *nur noch eine Empfindungsfähigkeit*. Es kommt vor, dass ich gerne Virginia bin, aber nur wenn ich mich zerstreut, vervielfacht und einer Herde zugehörig fühle. Und nun möchte ich, solange wir hier sind, *nur Empfindungsfähigkeit sein*.» Diese Empfindungsfähigkeit ist nicht diejenige des «Lebens», da man ja «aus dem Leben treten» und «in seinem Verstand leben» muss, das heisst anstatt sich nach aussen zu zerstreuen, muss man «sich konzentrieren», damit diese besondere, nur nach der Arbeit am Werk gerichtete Empfindungsfähigkeit tätig sein kann.

*

«... trouver en faisant.»

E. Delacroix

«Devant le papier l'artiste se fait.»

St. Mallarmé

«Les belles œuvres sont filles de
leurs formes.»

P. Valéry

Der Künstler ist auf das zu schaffende Werk ausgerichtet, er muss eine Reihe von formalen Problemen lösen, und doch ist er nicht aufs Äussere ausgerichtet. In der Kunst gibt es nur die gelebte und von innen heraus gearbeitete Form. Der Schriftsteller schreibt nicht, um *irgend etwas* zu sagen, er schreibt, um *etwas über sich zu sagen*, wie der Maler malt, um sich zu malen. Dies erreicht der Künstler jedoch nur mittels einer Komposition, das heisst einem Kunstwerk.

Hüten wir uns daher vor der Versuchung, das Kunstwerk auf mechanisch- oder handwerklich-schematische Art entstanden zu denken; künstlerisches Schaffen ist keine Fabrikation. Der schöpferische Akt darf nicht als Übergang von innen nach aussen, vom Subjekt zum Objekt betrachtet werden, er muss uns als stets innerliches Verhalten erscheinen, das nur zu Stoffen, Gestaltungsweisen, sprachlichen Mitteln und natürlichen Formen Zuflucht nimmt, um sie zu verinnerlichen. Wir wissen nun aber auch, dass das künstlerische Werk ohne diese Stoffe und Ausdrucksweisen, die an seiner Entstehung teilhaben, nicht hervorgebracht wird. Wir erkennen jenes «Drama der Ausführung», das Valéry so sehr interessiert hat. In jedem lebendigen Kunstwerk unterscheidet sich das Denken nicht von der Ausdrucksweise, die es erfindet, um sich zu erfassen; die Erfahrung entsteht und entwickelt sich mittels der Form. Die Ausarbeitung des Kunstwerks ist des Künstlers einziges Mittel, um sich selbst zu erforschen und zu formen; «ein Werk eines Menschen ist nichts anderes als jene lange Wanderung, um – auf dem Umweg der Kunst – die zwei oder drei einfachen und grossen Bilder wiederzufinden, denen sich unser Herz ein erstes Mal aufgeschlossen hat» (Camus).

Mit dieser testamentarischen Aussage stimmt Camus mit einer modernen, bereits gut begründeten Tradition völlig überein, die von Delacroix bis zu Mallarmé und Valéry reicht. Für das schöpferische Subjekt ist das Werk nicht zuerst Hervorbringung oder Ausdruck, sondern ein Mittel zur Selbsterkenntnis. Bernanos beispielsweise vermag durch den im Entstehen begriffenen Roman seine Tiefen zu erforschen und an den Tag zu bringen: «Ich bin ein Romanschriftsteller, das heisst ein Mensch, der seine Träume lebt oder wiedererlebt, ohne es zu wissen. Ich habe daher keine Absichten», aber ich tappe «im Finstern» vorwärts. Der Romanschriftsteller benötigt sein Werk, um zu wissen, was er sagen und verrichten wollte. Das Werk, die Struktur des Werks ist die Triebkraft; «eine Form bringt *Ideen* hervor» (Valéry).

Beobachtungen dieser Art, die sich leicht vermehren liessen, laden dazu ein, die Kunst als schöpferisches Gestalten von Formen anzusehen, welche ihre Bedeutung freigeben. Mit Gaëtan Picon, der seit etwa zehn Jahren klarste Betrachtungen über die Natur der Kunst anstellt, wie diese uns in einem durch Versuche und Nachdenken über diese Versuche geprägten Jahrhundert erscheint, wird man in diesem Zusammenhang schliessen: «Es gibt ein modernes Bewusstsein von der Kunst, ... das uns im Gegensatz zu früheren Zeiten eingibt, dass an die Stelle einer Kunst des Ausdrucks eine Kunst des schöpferischen Gestaltens getreten ist. Früher galt das Werk als Ausdruck einer vorangegangenen Erfahrung ..., das Werk sagte aus, was gedanklich erfasst oder gesehen wurde; der Übergang von der Erfahrung zum Werk ist ein Übergang zur ausführenden Technik. Für die

moderne Kunst jedoch ist das Werk nicht Ausdruck, sondern schöpferisches Gestalten: es zeigt, was vorher nicht gesehen wurde, es formt anstatt widerzuspiegeln.»

Ein grosser Unterschied und, von uns aus betrachtet, eine Errungenschaft der modernen Kunst oder eher des Bewusstseins, das diese Kunst vom schöpferischen Vorgang besitzt, treten hier in Erscheinung: die gedankliche Vorstellung wächst mit dem Werk, das Bild vom Werk geht diesem nicht voran, und zwar im völligen Gegensatz zu den Theoretikern der Renaissance und des 17. Jahrhunderts zum Beispiel, die an die Präexistenz der *Idee*, des nicht von der Verwirklichung abhängigen *innerlichen Planes* glaubten; für sie wird eine «vollkommene Form» erzeugt oder im Geist erlangt, worauf der Künstler dann versuchen wird, diese auszudrücken; ein geistiges Werk geht dort dem Kunstwerk voran, das vielleicht nur eine ferne, schwache Spiegelung davon darstellen wird.

Warum scheint uns dieses extrem vereinfachte Schema nicht mehr annehmbar? Weil wir den sehr bewussten Dualismus, auf dem es beruht, nicht mehr verstehen; unser impliziter, philosophischer Standort ist nicht mehr derselbe; gewinnbringend sind für uns vor allem das Bewusstwerden von seiten der Künstler und Dichter, wie auch eine lange kritische Reflexion, durch die unsere Psychologie der Kunst und unsere Ästhetik grundlegend verändert wurden. Die Ästhetik hat sich zweifelsohne mehr gewandelt als der schöpferische Akt selbst. Wenn Racine sagen konnte, seine Tragödien seien fertig gewesen, als ihr Plan aufgestellt war, dass die Ausführung leichter gewesen sei als der «Entwurf», so fällt es uns schwer, dies zu glauben. Sind wir aber sicher, seine Aussage so zu verstehen, wie er sie verstand? Auch Flaubert erklärte, der Plan schliesse bereits alles in sich; hier sind wir aber besser orientiert, wir kennen die Projekte, die Vorbereitungen und die Stufen der Entstehung – Pläne, Entwürfe, Skizzen, Konzepte –, und wir können so dem langsamen Werden des Kunstwerks beiwohnen, wir erfahren die Überraschungen und Beunruhigungen, denen der Künstler ausgesetzt war. Im Werk verbirgt sich das Geheimnis des Handwerkers; im Komponieren, im Formen wird der Künstler Dichter, Maler oder Musiker. Im Schöpfungsakt – nicht vor- oder nachher – wird er derjenige, der er ist. «Finden durchs Gestalten» schreibt Delacroix, der oft zwischen zwei mit seinem Geist streitenden Kunstauffassungen schwankt, der klassischen, die noch zu seiner Zeit gehörte, und der modernen, die er in gewissen Augenblicken seines Schaffens erahnte. Diese Unsicherheit, diese Unruhe machen das grosse Interesse seines *Journal* aus.

Für den Künstler ist das Werk somit ein bevorzugtes Mittel zur Entdeckung. Er wird durch das Werk, das er ausarbeitet, geführt, gebildet, geformt; im Werk entdeckt sich der Dichter als Dichter. «Obwohl ich mich in meinem *Faune* intensiv mit dem Wesen der Sprache auseinandersetzte»,

schreibt Mallarmé, «wurde ich von einer sommerlichen Stimmung getragen, die mir bisher nicht vertraut war», und gleich verhält es sich mit *Hérodiade*, «wo ich mein Inneres offenbarte, *ohne es zu wissen* . . . , und endlich zum richtigen Ausdruck gelangte»; – «ich zähle auf mein Gedicht, damit die Bilder sich ordnen und richtig klingen», wird Supervielle sagen.

Jeder Künstler – ob Mallarmé, Racine, Supervielle oder Flaubert – trägt unbewusst oder bewusst in sich ein Geheimnis; das Kunstwerk zielt darauf hin, ihm dieses zu offenbaren. Weshalb würde er schöpferisch tätig sein, wenn er nicht dieses Geheimnis aufzudecken hätte? Wenn in der dem Werk vorangehenden Idee bereits alles enthalten wäre, warum würde er dann noch das Werk benötigen, um mehr zu erfahren? Wie aber könnte er sein Geheimnis kennen, bevor er ihm Form und Gestalt verliehen hat?

Balzac lässt eine seiner Personen, einen Maler, sagen, ein Maler müsse stets «mit dem Pinsel denken»; im Zusammenhang der *Etudes philosophiques* gilt dies mutatis mutandis auch für den Komponisten und den Schriftsteller. Hieraus folgt wiederum, dass im Bereich der Kunst das Denken nicht von der Ausführung getrennt ist: die Schau wird in der Form erlebt; «in der Malerei, in der Dichtung vermennt sich die Form mit der Konzeption» (Delacroix). Der Künstler lebt sein Werk, er lebt in seinem Werk, und nichts anderes lebt er mit solcher Intensität.

Diese organische Einheit und diese innere Wechselseitigkeit finden sich in jedem Werk. Daraus ergibt sich, wie mir scheint, die Definition des Kunstwerks als gleichzeitige Entfaltung einer Struktur und eines Gedankens, als Vereinigung einer Form und einer Erfahrung, deren Entstehen und Heranwachsen wechselseitig bedingt werden.

*

«A chaque œuvre sa forme.»
H. de Balzac

Welches sind nun die Rechte und Verpflichtungen des Betrachters und des kritischen Lesers?

Als Weg zur Einsicht und als gestaltende Kraft wird das Werk alle der Wirklichkeit oder der Erinnerung entlehnten Elemente seinen Forderungen, seinem Wesen entsprechend brauchen und zur Gestalt fügen können; das Werk ist Ursache vor Wirkung, Produkt oder Abbild, so liebte Valéry zu sagen. Die Analyse wird daher auf das Werk in seiner unvergleichlichen Einsamkeit hinzielen und zu erfahren versuchen, wie es «den inneren Räumen» entsprungen ist, «wohin sich der Künstler zurückgezogen hat, um schöpferisch tätig zu sein» (Proust). Entsteht das Werk nur durch Symbiose von Form und Traum, so werden wir danach trachten, diese beiden Elemente in ihrer Verbindung zu erkennen, den Traum mittels der Form zu erfassen.

Wie aber erfasst man die Form, woran erkennt man sie? Nehmen wir vorerst folgende Punkte für sicher an: die Form ist nicht stets dort anzutreffen, wo wir sie zu sehen glauben. Sie springt aus der Tiefe hervor und schliesst das Werk auf sinnlich fassbare Weise für sich selbst auf. Die Form zeigt sich nicht als Oberfläche, Abdruck oder Gefäss; sie ist weder Technik noch Kunst der Gestaltung. Sie darf nicht zwangsläufig der Suche nach der Form gleichgestellt werden, sie darf nicht im erstrebten Gleichgewicht der Teile gesehen oder mit der Schönheit der Elemente verwechselt werden. Als aktives, unvorhergesehenes, offenbarendes und erscheinendes Prinzip übersteigt sie die Regeln und Kunstgriffe; sie lässt sich auch nicht auf einen Plan, ein Schema oder verschiedene Mittel und Verfahrensweisen reduzieren. Jedes Kunstwerk ist in dem Masse Form, als es ein Kunstwerk ist. So betrachtet, findet sich die Form überall, sogar bei Dichtern, die sie verspotten oder zu zerstören trachten. Es gibt eine Form bei Montaigne, bei Breton, es gibt eine Form des Formlosen, des zerstörerischen Willens, wie auch eine Form der Einbildungskraft oder des lyrischen Ausbruchs. Der wahrhafte Künstler wird mittels der Formen über sie hinausgehen. «Jedem Werk seine Form», das Wort Balzacs erhält hier seinen vollen Sinn.

Greifbar wird die Form, wo sich eine Übereinstimmung oder eine Beziehung abzeichnet, wo eine Kraftlinie, eine unabweisliche Figur erscheint, wo ein Gewebe von Gegenwärtigem und Echos, ein Geflecht von Übereinstimmungen erkennbar wird. Diese formalen Konstanten, diese Verbindungen, die ein geistiges Universum verraten und vom Künstler seinen Bedürfnissen entsprechend erfunden werden, werde ich «Strukturen» nennen.

Übereinstimmungen, Verbindungen, Anordnungen – man wird sich aber hüten, die Form nur in der trefflichen Aufteilung und Ausgewogenheit der Teile zu sehen. Die Form als Beziehung der Teile zum Ganzen zu definieren, ist eine alte, «klassische» Gewohnheit, die beispielsweise bei Valéry wieder auflebt. Zweifellos verhält es sich oftmals auf diese Weise. Das ist jedoch nur ein Kriterium unter andern. Balzac hat recht, wenn er erklärt: «Jedem Werk seine Form». Weder der Autor noch der Interpret weiss im voraus, was er im Verlauf des Unternehmens finden wird. Das kritische Instrument darf nicht vor der Analyse vorhanden sein. Der Leser bleibt aufnahmebereit, ist stets ansprechbar, er liegt bis zu jenem Moment auf der Lauer, da das stilistische Zeichen, das unvorhergesehene, aufschlussreiche Strukturelement auftritt.

Wenn sich auch die Tendenz zur Einheit, zur «geordneten Komplexität», wie Proust sagt, in sehr wechselvoller Art zeigt, kennzeichnet sie doch die Mehrzahl der Werke. Es wird oft vorkommen, dass eines der im Gedächtnis festzuhaltenden Fakten eines Werks ein Faktum der inneren Beziehung ist. Das Werk ist eine Ganzheit und verdient auch, stets als solche aufgefasst zu werden. Die fruchtbare Lektüre sollte eine allumfassende Lektüre sein,

eine Lektüre, die der Identitäten und Verbindungen gewahr wird, eine Lektüre, die auf Gleichnisse und Gegenüberstellungen, auf Reprisen und Variationen anspricht und auch jene Knoten und Kreuzwege, wo sich das Werk verdichtet oder entfaltet, zu erkennen vermag.

Eine in der Dauer sich entwickelnde, umfassende Lektüre muss auf alle Fälle alle Teile des Werks gleichzeitig gegenwärtig halten. Delacroix weist darauf hin, dass sich das Buch im Gegensatz zu einem Gemälde dem Blick nicht gesamthaft zeigt; das «einem sich bewegenden Gemälde» gleichende Buch deckt sich nur durch aufeinanderfolgende Fragmente auf. Aufgabe des anspruchsvollen Lesers ist es nun, diese natürliche Tendenz des Buches so umzuformen, dass sich dieses dem Blick des Betrachters gesamthaft darbietet. Nur jene Lektüre ist umfassend, die das Buch in ein gleichzeitiges Netz wechselseitiger Beziehungen umzuwandeln vermag; dann springen freudige Überraschungen hervor, dann enthüllt sich das Werk vor unseren Augen, wir sind imstande, auf richtige Art und Weise eine Sonate von Worten, Figuren und Gedanken vorzutragen.

Man spricht eher von einer Sonate als von einem Gemälde, da das Buch seiner sukzessiven Natur nicht entgehen kann. Durch einen Gedächtnisvorgang, durch eine unermüdliche Reprise wird das Buch in einen idealen Raum gebracht, wo es überall bei sich selbst sein soll; daneben darf aber nicht vergessen werden, dass es an der musikalischen Ordnung teilhat. Das Buch entwickelt sich, es läuft ab, es gleitet dahin, es lebt in der Progression, es deckt sich auf und offenbart sich in der Zeit; es gehorcht Rhythmen, Bewegungen, Klangfarben; es unterwirft sich den Gesetzen der sukzessiven Darstellung. Besonders im Roman – aber auch im Schauspiel – wird man sich Rechenschaft ablegen über die Vor- oder Nachzeitigkeit einer Figur oder Situation bezüglich ihrer Umgebung, über Erscheinen oder Verschwinden eines Motivs, über die Dehnung oder Anhäufung der Gegebenheiten, über einleitende Vorbereitungen, erinnernde Rückblicke, über mögliche Anwendungen des Gedächtnisses oder der Erwartung des Lesers, ferner über Effekte der Geschwindigkeit, des Tempos. Balzac lädt uns ein, seine Romane in diesem Sinn zu lesen, wenn er unsere Aufmerksamkeit auf die Bewegungsunterschiede richtet: Die Präzipitation der *Scènes de la vie parisienne* steht der Langsamkeit der *Scènes de la vie de province* gegenüber. In diesen zwei Rhythmen findet sich das Wesentliche von Balzacs Vorstellung von Paris und der Provinz.

Raum und Zeit sind zwei der Ebenen, auf denen das literarische Werk nach einer Skala von veränderlicher Weite und Dauer – vom Sonett, der kurzen, modernen poetischen Prosa, den statischen Texten bis zu unermesslichen, sich bewegenden Texten wie die *Comédie humaine* – gestaltet und gelesen wird; sie fordern vom Leser verschiedene Arten der Teilnahme. Welcher Art auch immer ein Text und ein Rhythmus ist, immer gilt es, am

Leben eines geistigen Wesens Anteil zu nehmen, was uns aber nur durch einen Akt von vollständiger Hinwendung möglich ist, und das schliesst – wenigstens vorläufig – jegliches Urteil aus.

*

«L'unité et la consistance de la forme.»
P. Valéry

Warum sollte der Interpret trotz veralteter Gewohnheiten ein Richter sein? Der aufrichtige Leser verzichtet während der Lektüre auf jegliches Urteil. Um urteilen zu können, müsste man sich in einer Distanz halten, ausserhalb des Werks sein, dieses sollte zu einem Objekt, zu einem bewegungslosen Organismus werden. Der ins Werk eindringende Leser richtet sich dort ein, um die Bewegungen einer Einbildungskraft, die Linien einer Komposition in sein Inneres aufzunehmen; seine Teilnahme ist zu gross, als dass er sich distanzieren könnte, er ist zu sehr damit beschäftigt, das Schicksal eines andern mitzuerleben, als dass er Zuschauer sein könnte. Wie wäre es ihm daher möglich, das zu beurteilen, woran er so innig teilnimmt?

Der mimetische Leser jedoch, der dem Autor derart nahesteht, ihm vertrauter ist als dieser sich selbst, ist nicht der Autor. Er gestaltet das Werk nicht, sondern er lebt in ihm und durchforscht es, um seinen Aufbau freizulegen und zu zeigen. Wenn er aber nichts findet, wenn sich der Text bei der Betrachtung auflöst, anstatt Gestalt anzunehmen, dann löst sich der Kontakt, dann bricht die Anteilnahme ab. Von einem Werk, das nicht den gewünschten Widerstand und den erhofften Reichtum bietet, wendet sich der Leser ab. Des Interpreten Misserfolg weist – zu Recht oder zu Unrecht – auf den Misserfolg des Werks hin. Sobald er nicht mehr eindringen und sich dem Werk einverleiben kann, wird er wiederum ein Fremder, ein Richter. Aber das Urteil, das er fällt, entspringt nun seiner Erfahrung, es nimmt keinen Bezug auf Normen oder auf einen objektiven Geschmack. Man kann damit einverstanden sein oder auch nicht. So urteilen – wie könnte man anders? – die meisten von uns in diesem Jahrhundert, das keine andere Wahrheit besitzt als die innere Erfahrung jedes Einzelnen. Das Aufnahmevermögen und die Nachgiebigkeit des Interpreten werden ihn jedoch selten dazu bringen, eine ablehnende Haltung einzunehmen.

Dieser ideale Leser, den ich mir vorstelle, fühlt, betrachtet und liest daher das Werk auf alle Arten, er eignet sich veränderliche, doch stets unter sich verbundene Perspektiven an, er erkennt formale und geistige Linien, bevorzugte Spuren, motivische und thematische Fäden, denen er in ihren Reprise und Metamorphosen nachgeht. Dieser Leser erforscht die Ober-

flächen und fragt nach den Kehrseiten, bis ihm jener Raum, jenes Zentrum oder jene Konvergenzpunkte erscheinen, der Mittelpunkt, aus dem alle Strukturen und alle Bedeutungen herausstrahlen. Besonders wachsam wird er sein, wenn er zwischen diesen formalen Strukturen und diesen Bedeutungen koinzidierende Zonen, Nahtstellen findet. Die beharrlich wiederkehrenden Themen aber, die eine Spur der Meditation anzeigen, können – durch die Funktion, die ihnen im allgemeinen Aufbau zugewiesen ist, auf Grund ihrer Stellung in der Entwicklung, ihrer Phasen des Ausgleichs, des Untertauchens, der Verdichtung oder des Wechselspiels, durch ihren Beitrag zum Rhythmus des Ganzen, durch ihre gegenseitigen Beziehungen – gleichzeitig formale Schemata sein. Den Strukturen der Einbildungskraft entsprechen mit aller Notwendigkeit formale Strukturen. Dieselben geheimen Prinzipien, die das untergründige Leben eines Kunstwerks gründen und formen, gestalten auch die Komposition.

Geheime Prinzipien: die Komposition, die Arbeit an den Formen, die Art der Darstellung, die Wahl der Technik werden durch implizite Kräfte und Eingebungen bedingt, die den Künstler bei seiner Arbeit insgeheim regieren. Wir haben gesehen, in welchem Mass das Werk den Schöpfer beeinflusst. Was des Lesers Fühler betasten, sind eher die Absichten des Werks als diejenigen des Autors.

*

*«Mais il est impossible d'échapper
aux formes.»*

Marcel Raymond

*«C'est le propre de l'œuvre à la
fois d'inventer ses structures et de
les dépasser.»*

Georges Poulet

Soll ich nun sagen, wem ich mich besonders verbunden fühle? Marcel Raymond hat mir als erster den Weg gewiesen: Aufgabe des Interpreten ist, das Hervorquellen einer dichterischen Sensibilität zu begleiten und zu erneuern, indem er dem Dichter und der dichterischen Ausdrucksweise vollständiges Vertrauen schenkt. Dies erfordert ein schmiegsames und durchsichtiges Verhalten, das sich dem Vorwärtsschreiten eines das Universum verwandelnden Geistes eng anschliesst, eine aufmerksame Lektüre, die mit dem Existenzgefühl, mit dem Kontakt eines Bewusstseins mit den Dingen und mit seiner Gestaltung im konkreten Wesen der Sprache verbunden ist.

Es folgen: Charles Du Bos – dessen Essay über das «milieu intérieur» bei Flaubert ein klassisches Dokument für die moderne Kritik in Frankreich ist –, Albert Béguin – mit seinem grossen Buch über *L'Ame romantique*

et le Rêve, das bedeutend mehr ist als eine Studie über die Romantik –, ferner Gaston Bachelard, Georges Poulet, Leo Spitzer und schliesslich – neben diesen oder in ihrer Nachfolge – Gaëtan Picon, Jean Starobinski und Jean-Pierre Richard, deren verschiedenartige Lehren sich meines Erachtens in einem gemeinsamen Punkt treffen.

Gaston Bachelard, der grosse Interpret der dichterischen Meditation, setzt den Akzent auf die Reichhaltigkeit des Lebens und der Metamorphosen der Einbildungskraft, jener zentralen und unersetzbaren Kraft in der Dichtung. Diese neue Art der Betrachtung ist für jedwelchen, der mit Dichtern umzugehen hat, von höchster Bedeutung. Als bewundernswerter und glücklicher Interpret, der die Meditationen seiner Dichter zu Ende zu träumen vermag, kümmert sich Bachelard mehr um die allen gemeinsame Einbildungskraft als um das jedem Dichter eigene imaginäre Universum.

Bei Georges Poulet wendet sich die ganze Aufmerksamkeit – eine aussergewöhnlich scharfsinnige und unerbittlich strenge Aufmerksamkeit – der geistigen Aktivität des schöpferisch Tätigen zu, dem inneren und einsamen Bewusstsein, das ein Werk begründet und rechtfertigt, einem «Denken, das sich denkt» und sich mittels dem Werk ausspricht, und das der Interpret offenbart, indem er es in seinem Innern nach-denkt. Dieses äusserst aufmerksame Abhören des Innenraums, der Innerlichkeit der Literatur wird für den rein formal ausgerichteten Interpreten als Warnung wirken vor gewissen Versuchungen wie die Äusserlichkeit, die Reduktion der Formen auf Techniken, die reine Aufzählung der stilistischen Mittel, die anonyme Bestandesaufnahme, die universale Erklärung. Nur das sollte uns interessieren, was mit der schöpferischen Subjektivität in Verbindung steht. Gerade aus diesem Grunde bringt Georges Poulet der *Kunst*, dem Werk als eine durch Sprache und formale Strukturen inkarnierte Wirklichkeit wenig Interesse entgegen: die Strukturen sind für ihn verdächtig, weil «objektiv»; der Interpret läuft Gefahr, sie nur von aussen her zu erfassen.

Dies muss auf alle Fälle vermieden werden. Ich wende mich hier deshalb zuerst zu Marcel Raymond, nachher zu Leo Spitzer. Für Raymond ist das Erfassen einer sprachlichen Ausdrucksweise und einer formalen Entfaltung ebenso wichtig wie das Erfassen einer Sensibilität. Spitzer gibt uns Modelle stilistischer Studien, die auf der Einheit des Wortes und des Gedankens gegründet sind: eine gut gewählte Abschweifung oder ein sprachlicher Zufall wird ein «affektives Zentrum» des Autors aufzeigen, das zugleich ein Prinzip des inneren Zusammenhangs des Werks ist. Jedes Detail ist gleich geartet wie das Ganze; «*Stil und Seele* sind zwei gleichzeitige Gegebenheiten und eigentlich zwei künstlich isolierte Aspekte desselben Phänomens» (Leo Spitzer). Dies ist eine moderne Konzeption des Stils: dieser ist nicht mehr ein unpersönliches Instrument, sondern ganz im Gegenteil das Individuellste, das Unauflösbare des Künstlers, ja selbst sogar das Zeichen

seiner Vision. «Der Stil ist nicht eine Frage der Technik, sondern der Vision» (Proust). Der Künstler besitzt nicht einen Stil, er *ist* sein Stil. Auf dieser Überzeugung beruht die «Methode» Spitzers.

Von Georges Poulet, dessen Essays stets alle Schriften eines Autors umfassen, unterscheidet sich Spitzer dadurch, dass er sich jeweils einem besonderen Werk zuwendet – einem Gedicht von Villon oder von Du Bellay, einem Roman von Cervantes oder von Marivaux, einer Tragödie Racines –, und dass er dieses wie einen vollständigen Organismus, wie ein sich selbst genügendes Ganzes behandelt.

Hier stellt sich eine tatsächlich wichtige Frage: Muss man den Künstler im ganzen seines nicht näher unterschiedenen Werks suchen, oder findet man ihn verdichtet in irgend einem seiner ausgeführten Werke wie in einem konzentrischen Spiegel? Betrachtet man besser seine ausgeführten Werke als Fragmente eines Ganzen oder als etwas Vollständiges, in dem der ganze Künstler gegenwärtig ist?

Die Antwort kann natürlich je nach Autor und Interpret verschieden sein. Wenn der wahre Baudelaire vielleicht in einem einzigen Gedicht wie *Le Balcon*, der ganze Flaubert in *Madame Bovary* zu finden ist, so erscheint Balzac nur in der *Comédie humaine* und im Zusammenspiel der wechselseitigen Beziehungen aller seiner Romane vollständig. Borromini ist in *Sant'Ivo della Sapienza* vollkommen gegenwärtig, diweil Tintoretto die ganze *Scuola di San Rocco* benötigt, um seine gigantische, dynamische Vorstellung fassbar zu machen.

Wo aber endet ein Werk? Wer sich mit einem Bild, einem einzelnen, in sich geschlossenen Text nicht zufrieden gibt, wird versuchen, alles, was der Künstler an Skizzen, Entwürfen, Briefen, Tagebüchern zurückgelassen hat, ins Auge zu fassen; wenn er sich vor allem für das schöpferische Subjekt interessiert, wird er nicht Unrecht haben. Baudelaire findet sich auch in den *Fusées* und den *Paradis artificiels*; wenn wir von diesen Werken zum *Balcon* zurückkehren, verstehen wir diesen Text besser. Vielleicht ist Baudelaire ganz im *Balcon* zu finden; doch nur, wenn wir alles kennen, was Baudelaire geschrieben hat, gelingt es uns, ihn in diesem Gedicht zu erkennen.

Ist der Autor im Gedicht gleichermassen gegenwärtig wie in seinen Tagebuchnotizen? Wo ist er am meisten er selbst: im improvisierten Bekenntnis oder im fein ausgefeilten Text? Auch hier wird die Antwort je nach Fall verschieden sein. Ob der Autor dort, wo er sich am freisten ausspricht, am meisten gegenwärtig ist, ob der am wenigsten überwachte Stil der persönlichste sei, ist nicht sicher. Der erste Wurf ist nicht notwendigerweise der grosse Wurf; es kann sehr gut vorkommen, dass der Dichter nur im Kampf mit sich selbst, durch Bauen und Arbeiten seinen wahrhaften, spontanen, inneren Antrieb wiedergewinnt und dadurch seine imaginäre Welt am persönlichsten auszudrücken vermag. «Das Spontane ist die

Frucht einer Eroberung», sagt Valéry. Ein Künstler bezwingt die Welt durch das Werk und die Form. Je nach dem betrachteten Text muss man demzufolge verschiedene Grade der Präsenz annehmen. Flauberts Briefwechsel ist für uns wertvoll, aber im Briefe schreibenden Flaubert sehe ich nicht Flaubert als Romanschriftsteller; wenn Gide erklärt, er finde mehr Gefallen an den Briefen, so entscheidet er sich meines Erachtens für den falschen Flaubert, für jenen nämlich, der in den Romanen wenn immer möglich verleugnet wird. Besser, als sich für den einen oder andern zu entscheiden, ist es, beide anzunehmen, wobei man sie aber deutlich voneinander verschiedenen Stufen von Vollkommenheit und Wahrheit zuordnet.

Wenn die Form das Kunstwerk ausmacht, ist dieses auf die Art, wie der Künstler es geformt hat, als konkretes Gedicht, als abgeschlossener Roman vollständig und bedeutungsvoll; der Rest sollte nur noch Bereicherungen, Berichtigungen oder Mittel zum Festhalten einer allfälligen Entwicklung bringen. Das Werk an sich kann dadurch weder bereichert noch verringert werden; es *ist*, und es strahlt aus durch sein eigentliches Sein. Eine wohlgeordnete Struktur kann nicht in Frage gestellt werden, indem man sie missachtet oder niederreißt. *Madame Bovary* stellt einen unabhängigen Organismus dar, ein sich selbst genügendes Absolutes, ein Ganzes, das aus sich selbst verständlich und erklärbar ist.

Stimmt das eigentlich? Sind wir sicher, in einem derart komplexen Wesen alles zu sehen, alle notwendigen Standpunkte einzunehmen? Gelingt es uns, tatsächlich zu enthüllen, was ihm allein und keinem andern zusteht? Flauberts Charaktere in *Madame Bovary* rücken vielleicht erst in der Verbindung mit der *Education sentimentale*, mit *Salammbô* und mit *Bouvard et Pécuchet* ins volle Licht. Was sich dem Blick nur einmal öffnet, kann un bemerkt bleiben und erst in der Wiederholung zu seiner vollen Wirklichkeit gelangen. Übereinstimmung im Mannigfaltigen, Dauer im Wechsel sind oftmals Zeichen einer bedeutsamen Identität. Dies war Prousts Methode: «auf zwei Bildern eines Malers bemerkt er dieselbe Windung der Profile, dasselbe Stück Stoff, denselben Stuhl; dies weist auf etwas den beiden Bildern Gemeinsames hin: auf die Vorliebe des Malers und auf die besondere Eigenart (essence) seines Geistes.» Das «Gemeinsame» wird sich vom Vergleich ableiten lassen, wie dies Proust in *La Prisonnière* durch seinen Protagonisten im Verlauf seines literarischen Gesprächs mit Albertine darlegt. Durch eine *Übereinanderlagerung* mehrerer Werke von Vinteuil oder von Vermeer, mehrerer Romane von Thomas Hardy oder von Stendhal findet er das, was ihnen eigen ist; die für Dostojewskij typische «neue Schönheit bleibt in allen Werken Dostojewskijs identisch». Legt man aber alle Romane Dostojewskijs aufeinander, um das gemeinsame Element herauszubekommen, oder alle Gemälde Vermeers, um jedem von ihnen «denselben Tisch, denselben Teppich» abzusondern, dann zergliedert man

sie. Man betrachtet nicht die tatsächlich vorhandenen Gemälde Vermeers, sondern ein Idealbild, das Vermeer nie geschaffen hat; und dieses Idealbild – reine Spiegelung der imaginären Welt, der geistigen Natur (essence) des Malers – wird man für «den besseren Vermeer» halten als alle seine wirklich vorhandenen Bilder. Vermeer versteht man vielleicht besser; läuft man aber nicht Gefahr, seine Bilder nicht mehr zu verstehen? Vermeer, das sind seine Bilder. Diese kritische Methode scheint das einzelne Bild zu zerstören; man verfährt jedoch auf diese Weise, um es nachher besser wiederherzustellen. Man wird zum konkreten Organismus, zum tatsächlich vorhandenen Kunstwerk zurückkehren und es im Licht des unwirklichen, utopischen Werks betrachten, in der Bewegung des schöpferischen Geistes neu erleben.

Diese Methode unterscheidet sich im wesentlichen nicht von jener, die Jean-Pierre Richard in der Einleitung zu seinem Buch *L'Univers imaginaire de Mallarmé* darlegt: «Die isolierte Form – ein Sonett, ein Vierzeiler, ein Distichon, ein Prosagedicht von Mallarmé – geht vorerst in einer Art Sinnfolge unter, das heisst im «Œuvre» Mallarmés; aber diese Absorption erlaubt einem schliesslich, die Form, die das Werk aufzuheben schien, zu verstehen und zu rechtfertigen, indem man in ihrem Innern und auf anderen Erfahrungsebenen ihre Notwendigkeit entdeckt.» Es handelt sich mit andern Worten darum, das latente Werk wiederherzustellen, um das konkrete Werk besser erfassen zu können. Um den formalen Bereich besser verstehen zu können, kehrt man ihm zunächst den Rücken zu. Die Analysen J.-P. Richards sind so intelligent, die Resultate so neuartig und überzeugend, dass man ihm, was ihn betrifft, recht geben muss. Es ist seinen Perspektiven gemäss, wenn er sich nicht in erster Linie für formale und stilistische Fragen, sondern für die imaginäre Welt des Dichters, für das latente Werk interessiert.

Die Einbildungskraft und die äussere Form gleichzeitig zu umfassen, sie in einem gleichzeitigen Akt zu fühlen und zu erfassen – dieses simultane Verständnis einer homogenen Wirklichkeit durch einen einigenden Vorgang ist für uns das anzustrebende Endziel.

*

Ohne die Arbeit des Interpreten läuft das Werk Gefahr, unsichtbar zu bleiben. Wie könnte es empfunden werden, wenn es nicht verstanden und offenbart worden wäre? Man muss sich jedoch bewusst sein, dass das Werk durch diesen für seine Existenz unentbehrlichen Vorgang nicht ersetzt wird. Hierin besteht die Paradoxie der Interpretation, vielleicht ihr Drama: Das Werk benötigt die Interpretation, die durchdringende Betrachtung; diese versucht aber, sich zum Werk des Werks zu machen, sie strebt danach, ein

über das Werk Hinausreichendes zu erzeugen, in dem das Werk zwar vollständig vorhanden, jedoch nicht gegenwärtig ist. Zu dieser Gegenwärtigkeit wird die Interpretation niemals das Äquivalent liefern können; sie gibt uns das ganze Werk, aber etwas entgeht uns: der leibhafte Kontakt, das eigentliche Werk.

Werfen wir einen Blick zurück: Als erstes galt es, zu einer Schwelle zu gelangen, eine Pforte zu erreichen, die uns eine neue Welt eröffnet. Die anschliessenden Ausführungen waren dazu bestimmt, den Interpreten als notwendigen Vermittler zwischen der Welt des Schöpfers und derjenigen des Betrachters vorzustellen, ihn bis zu jenem idealen Punkt hinzuführen, wo die trennende Distanz gewissermassen verschwindet, wo sich der Betrachter mit dem Schöpfer identifiziert, und nach diesem langen Umweg entdeckte ich schliesslich wiederum Distanz und Trennung. Als ich beim Werk ankam, offenbarte mir der Schock der ersten Begegnung etwas Eigenständiges; nachdem ich das Werk nach allen Richtungen durchlaufen habe, dort angekommen, wo ich es verlassen muss, mache ich eine ähnliche Erfahrung: Indem ich zu mir und zur Welt des Alltags zurückkomme, lasse ich einen Teil meiner Eroberung hinter mir. Ich trage nicht das ganze Werk mit mir fort, da ich jener Fülle, jenes unersetzlichen Kontaktes beraubt bin. Ich glaubte, dem Werk alle seine Bedeutungen und Strukturen entrissen zu haben, und ich muss feststellen, dass mir etwas fehlt, dass ein Teil des Geheimnisses hinter mir begraben liegt, in diesem Buch, das ich schliesse, in diesem Bild, von dem ich mich entferne. Kaum habe ich mich abgewandt, fühle ich das Bedürfnis, durch eine Rückkehr zu jenem unvergleichlichen Kontakt, zu jener unauflösbaren Fülle die sich abzeichnende Leere zu schliessen. Wenn mir auch durch das Erfassen der Bedeutungen mittels Formen ein Maximum an Besitz gewährt wird, so fühle ich sehr wohl, dass sich die Beziehung des Werks zu seinem Leser, des Schöpfers zu seinem «Schatten» nur verstehen lässt als ein unendliches Hin und Her und als ein Bedürfnis, das allein das Kunstwerk stillt.

*Leicht gekürzte Fassung des Vorwortes zu *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel* (Librairie José Corti, Paris 1962). Für Quellenangaben und Anmerkungen verweisen wir auf die französische Originalausgabe. Deutsch von Peter Wendel und Peter Grotzer.*