

**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur  
**Herausgeber:** Gesellschaft Schweizer Monatshefte  
**Band:** 49 (1969-1970)  
**Heft:** 3: Einbürgerung der Kunst? : Um ein neues Selbstverständnis der Kritik

**Artikel:** Das kritische Verhältnis  
**Autor:** Starobinski, Jean  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-162279>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 15.03.2025

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

# Das kritische Verhältnis

JEAN STAROBINSKI

Die gegenwärtige Debatte über die theoretischen Grundfragen der Literaturwissenschaft ist bestimmt von Nützlichkeit, denn die umstrittenen Punkte lassen die Konflikte und Schwierigkeiten unserer Zeit ans Licht treten. Man spricht von «Methode» und «Theorie», zwei Begriffe, die zu oft als auswechselbar gelten.

Die *Theorie* ist einerseits eine vorwegnehmende Hypothese über das Wesen und die inneren Bezüge des erforschten Gegenstands: sie geht – so war es auch in der modernen Physik – der Erfindung voraus. – Im mehr etymologischen Sinn aber ist sie die umfassende Betrachtung eines Vorgegebenen, Übersicht über ein wohlgeordnetes System. Im Bereich der Literatur kann die «theoretische» Betrachtung literarischer und kritischer Werke der Vergangenheit in grossem Mass von dem ebenfalls «theoretischen» Entwurf unseres für die Zukunft geplanten Werks beeinflusst werden.

Die kritische *Methode* will bald mit grösster Genauigkeit gewisse technische Mittel klassieren, bald ist sie, im weiteren Sinn, ein Nachdenken über die von ihr anzustrebenden Ziele, ohne dass versucht wird, die Mittel genau zu umschreiben.

Die «Nouvelle Critique» manifestierte sich nicht mit einem Programm, sondern mit neuen Interpretationen, und zwar schon vor vielen Jahren; die von ihr verlangten theoretischen Begründungen führten zu Angriff und Verteidigung. Die Theoretisierung einer bestehenden Praxis ist für die weitere Entwicklung der angewandten Forschungsmethode notwendig, denn methodische Überlegung und Forschung stützen und beeinflussen sich gegenseitig.

Es genügt nicht, die *Einzelerscheinung* eines bestimmten Werks oder Autors zu betrachten: die literaturwissenschaftliche Methode beruht nicht auf intuitivem Erraten. Damit eine einheitliche Schau möglich wird, bedarf es der ordnenden Prinzipien, ohne dass eine bestimmte Richtung erzwungen werden soll. Diese Prinzipien sind zwar nicht vorgegeben, doch notwendig: sie bewahren vor der Abschweifung, garantieren eine Interpretation, die vom Text ausgeht, verpflichten uns zum systematischen, progressiven Vorgehen. Die eigentliche Methode liegt im Stil des kritischen Vorgehens und erscheint am Ende; erst wenn sie ihren Dienst geleistet hat und sozusagen überflüssig wird, lässt sie sich in Begriffe fassen.

Wenn die Kritik ein Wissen ist – die umfassende Interpretation kümmert sich nurmehr wenig um das Werturteil –, so muss sie zur Verallgemeinerung ihrer einzelnen Entdeckungen streben; sie muss sich selbst in bezug auf ihre Ziele verstehen, sie führt zur Theorie. Mit Vorteil gibt sie sich als nicht abgeschlossen; jedes Lesen ist dann ein neues Lesen, eine nicht von systematischen Überlegungen und doktrinären Vorentscheidungen belastete Begegnung. Zwischen der unvoreingenommenen Lektüre, die sich nur auf das innere Gesetz der Werke ausrichtet, und dem selbständigen Nachdenken über das Werk und seinen geschichtlichen Kontext liegt die zu durchlaufende «kritische Bahn»; der hermeneutische Zirkel stellt eine besonders gelungene Form dieser Kurve dar.

Nicht eine Methode im Sinn eines planmässig ablaufenden Mechanismus soll hier angepriesen werden; eine solche ist nur möglich, wenn homogene und kongruente Bezüge zwischen den verglichenen Elementen vorliegen. Weil jedes Gebiet nach einer ihm gemässen Methode verlangt, deren wissenschaftliche Zuverlässigkeit indirekt proportional zur Auswahl der variablen Elemente ist, hängt die Genauigkeit von der Beschränkung des Gebiets ab. Für den Übergang von einem Gebiet ins andere steht keine streng wissenschaftliche Methode zur Verfügung. Und doch ist gerade dieser Übergang das wesentliche Element der kritischen Bahn; er ist notwendig, weil Verständnis und Totalität gefordert sind – man denke etwa an die unerlässliche philologische Genauigkeit als Voraussetzung zu jeder Interpretation.

Sind die objektiven Probleme gelöst, so ändert sich das Verhältnis zwischen Interpret und Werk; durch diesen Wechsel breitet das Werk die verschiedenen Aspekte aus, und das heteronome kritische Bewusstsein gelangt zur Autonomie: es erobert sich selbst. Ein solcher Wandel bedingt Geschmeidigkeit. Von jedem augenblicklichen, beschränkten Zustand aus entsteht ein neues Verhältnis, das wieder eine neue Beschreibung ermöglicht. Das Verhältnis ist elastisch, doch deswegen nicht unsicher und kapriziös; denn alles richtet sich auf die Vervollständigung des Wissens und die Ausdeutung des Begreifbaren aus. Der *Empathie* folgt die objektive Betrachtung und der Vergleich: ich kann *über* das Werk etwas sagen, das nicht nur eine Verdeutlichung des *im* Werk Liegenden ist. Der Interpret entfernt sich vom Werk und folgt der eigenen Inspiration; diese Distanz ist notwendig für eine eigentliche Begegnung. Das vollständige kritische Werk schliesst die Erinnerung an das ursprüngliche Einssein mit ein, doch nimmt es eine eigene Richtung und *kreuzt* das literarische Werk an einem entscheidenden Punkt. Am Schnittpunkt der beiden Kurven entsteht eine grosse Helle.

\*

Auch das literarische Werk beschreibt eine Bahn; es ist ein System verschiedener Bezüge zwischen der Sprache, dem Bewusstsein des Dichters

und der Welt. Über die sprachliche Umsetzung von Taten und Leidenschaften wird ein Geschehen zugänglich. Das grundlegende Paradox der Literatur besteht darin, ein Fest oder eine Profanation der Sprache zu sein, also ein durch die sprachliche Umsetzung *belebtes Verhältnis*, welches aber das freie und eigengesetzliche Auftauchen des reinen Elements der Sprache und damit die *Aufhebung* des Verhältnisses miteinschliesst. Wort und Satz lösen sich los und schaffen eine neue Welt, die uns mehr fesselt als die Wirklichkeit.

Durch die sprachliche Folge des literarischen Werks vollzieht sich in mir ein Ereignis, dessen bin ich gewiss: meine Rührung, meine inneren Gefühle geben das gegenwärtige Profil des Werks zu erkennen. Daran muss sich jede spätere Beschreibung erinnern, damit das Werk wenn möglich noch klarer wird. Sicher hat ein Werk ein eigenes, von mir unabhängiges Wesen; doch wie Georges Poulet so treffend bemerkt hat, bedarf es zu seiner Vollendung eines Bewusstseins. Bevor ich lese, ist das Werk nur ein Ding und als solches leblos. Es steht mir frei, auf seine objektiven Charaktermerkmale zurückzugreifen, indem ich das beim Lesen Empfundene vorläufig in Klammer setze. Ich behandle das System von Zeichen, deren Magie ich verfallen bin, als Objekt; ohne die ursprüngliche Offenbarung des Sinns zu vergessen, versuche ich, die Zeichen zu verstehen, sie «nach Themen» für mein eigenes Denken einzuordnen, und dies ist nur möglich, wenn ich den Sinn mit seinem sprachlichen Substrat, die Magie mit ihrer formalen Basis verbinde.

Hier nun fügt sich das «immanente» Studium der *objektiven* Gegebenheiten des Textes ein: Komposition, Stil, Bilder, semantische Werte. Das innere Gesetz und die innere Ordnung sind so genau als möglich zu entziffern: alle objektiven Elemente des Werks leisten einen Beitrag zu seinem Sinn. Das ganze Gefüge dieser Bezüge – man kann es *Struktur* nennen – bildet ein System oder einen Organismus, der so bedeutungsvoll ist, dass sich eine Unterscheidung in objektive und subjektive Aspekte erübrigt. Die *Form* ist nie ein äusseres Kleid einer wertvolleren Wirklichkeit, die wir als *Sinn* bezeichnen könnten. Denn die Wirklichkeit des Denkens besteht darin, dass es erscheint; das Schreiben ist die Erfahrung selbst. So kann die «strukturelle» Erforschung eine sterile Antinomie überwinden helfen: sie zeigt uns den Sinn in seiner Inkarnation und die «objektiven» Elemente in ihrer «geistigen» Tragweite; sie verbietet uns, *hinter* dem Werk ein vorgängiges psychologisches Erlebnis zu suchen. Das Werk offenbart sich als ein durch seine «Form» definiertes System von gegenseitigen Bezügen, das von aussen besehen als geschlossen erscheint, aber von einer gewissen Komplexität an eine kombinatorische Unendlichkeit von Bezügen in sich schliesst, die den Leser erschauern lassen, weil sie ebensoviel Interpretationen gestatten. Die Aufgabe der Kritik scheint uns die Synthese der Teil-

ansichten zu sein, deren Summe sich so fügen sollte, dass die strukturelle Einheit sichtbar wird.

Dies heisst das literarische Werk als eine Welt behandeln, die ihre eigenen Gesetze hat, doch Teil eines nicht literarischen grösseren Ganzen ist. Selbst wenn man darauf verzichtet, das *Gesetz* des Werks ausserhalb zu suchen, weiss man genau, dass sich das Werk – negativ oder positiv – auf das ausser ihm Liegende bezieht. Welcher Art ist dieses Verhältnis? Das Werk als Welt in der Welt kann mir als Mikrokosmos, als Spiegel des Universums vorkommen, so dass sein inneres Gesetz das kollektive Gesetz der Zeit und der kulturellen Umgebung seiner Entstehung ausdrückt.

Durch die Verbindung von Werk und Kontext gelange ich zu einem «Zeitgeist», der seinerseits auf das Werk zurückweist. Die radikalsten Strukturalisten suchen das Werk in Kultur und Gesellschaft aufzulösen: es wäre also die Manifestation eines gemeinsamen *Logos*. Nach Sartres Ausdruck ergibt sich ein «Positivismus ohne Kausalität»; an die Stelle der kausalen Erklärung tritt eine peinlich genaue Beschreibung, bald ergänzt durch eine übertriebene Klassifikation, bald gestützt durch die Phänomenologie. Der radikale Strukturalismus ist nur einer Literatur angemessen, die ein geregeltes Spiel in einer geregelten Gesellschaft darstellt: die besten Resultate zeitigt er in der Analyse der Ur-Mythen und der Volkserzählungen. Doch versagt dieser Strukturalismus, wenn in einem Werk das von ihm übrigens auf äusserst wertvolle Weise analysierte Gleichgewicht gestört ist. Vom Augenblick an, da des Dichters Wort sich nicht mehr auf ein geregeltes Spiel zurückführen lässt, erscheint eine *geschichtliche* Dimension, der ein auf alle Erscheinungen ausgedehnter Strukturalismus kaum gerecht werden kann. Andererseits bemüht sich die auf die Definition der *genera dicendi*, der Figuren, der Metren ausgerichtete alte, normative Literaturwissenschaft, die Literatur unter der Herrschaft der Regel zu sehen. Doch wie der heilige Paulus sagt, setzt das Gesetz die Sünde voraus, jede Regel die Möglichkeit, sie nicht zu beachten.

Bei modernen Werken ist es von Vorteil, die strukturelle Methode zu relativieren und in ihrer Anwendung zu beschränken. Sicher ist die Betrachtung der Werke als Systeme von «signifiants» notwendig und nützlich; doch gehören Werk und Gesellschaft keineswegs dem homogenen Gefüge eines gleichen *Logos* an. Bekanntlich stellen sich die meisten Werke unserer Zeit gegen die Welt, sie lehnen sie ab oder stellen sie in Frage. Die Aufgabe der «immanenten» Kritik besteht darin, in den Texten, im «Stil» und den offensichtlichen «Thesen» die veränderlichen Anzeichen des Skandals, der Opposition, der Verspottung, der Indifferenz blosszulegen, das heisst all das, was in der heutigen Welt dem genialen Werk seinen monströsen Ausnahmecharakter verleiht. Auch hier ergibt sich eine Polyvalenz: die Elemente, die durch ihre gegenseitigen Bezüge zur organischen innern Kohärenz

des Werks beitragen, stehen in einem differentiellen und polemischen Verhältnis zur vorausgehenden Literatur oder zur Umwelt; *Le Rouge et le Noir* zum Beispiel ist ein durch innere, formale Bezüge bestimmtes *Kunstwerk*, daneben auch eine *Kritik* der französischen Gesellschaft der Restauration. Für den Leser, der die innere Harmonie und die Tragweite des vom Schriftsteller beabsichtigten Protests sieht, ist das Werk eine *concordia discors*.

Zu den «immanenten» Strukturen des Werks tritt also noch ein Netz von Bezügen, die das Werk auf dem Hintergrund eines Äußern erscheinen lassen, das es übersteigt und von dem es überstiegen wird. Die innere Spannung, aus der die Dichtung lebt, umfasst auch destrukturierende Kräfte, die nur durch die Konfrontation des Werks mit seinem Ursprung, seinen fernen Wirkungen, seiner Umwelt begriffen werden können. Stets findet man die Hauptanhaltspunkte im Werk selbst, wenn man dieses zu lesen versteht.

Im Werk verneint sich der Dichter, er übersteigt sich selbst und wandelt sich, wie er auch das feste Gefüge der ihn umgebenden Wirklichkeit demen tiert. Dichter und Leser ändern im und durch das Werk ihre Auffassung über sich selbst und ihre Welt. Es erscheint hier wieder die «existentielle» Dimension, von der wir eine Zeitlang abstrahiert haben. Psychologie und Soziologie genügen nicht zur Erklärung literarischer Werke, doch verschaffen sie uns Einsicht in die notwendigen Voraussetzungen ihres Entstehens und in ihre Wirkung. Die strukturierte Struktur des Werks weist uns zurück auf ein *strukturierendes Subjekt*, doch auch auf eine kulturelle Welt, die gestört, herausgefordert wird. Hier erscheint das, was gewöhnlich Gegenstand der *Literaturgeschichte* war, nämlich das Werk als *Ereignis*: Werk und Welt stehen in einem Bezug. Auch wenn ich den Autor nie in einem dem Werk vorausgehenden Zustand erfassen kann, kann und muss ich zwei Fragen stellen: *Wer spricht? Zu wem wird gesprochen?*

Erst jetzt wird die ganze Bahn des Werks wahrnehmbar: zur Bahn des Wortes tritt die Bahn der darin enthaltenen Intention. Die strukturelle Erforschung der Form behält ihren zentralen Wert, doch sind die festgefügteten Elemente des Buchs *auch* der Ort eines «Durchgangs». Was die Zuständigkeit des Strukturalismus beschränkt, ist die Tatsache, dass der erwähnte Durchgang nicht im homogenen Medium der Sprache stattfindet; es erscheinen Diskontinuitäten: der Übergang zur Sprache, die Zuflucht zur Literatur und zur Vorstellungskraft. Jedes moderne Werk rechtfertigt sich selbst (nicht nur Prousts Roman, sondern zum Beispiel auch die *Essais* von Montaigne). Eine weitere Diskontinuität zeigt sich, wenn wir mit Leo Spitzer sehen, wie sich die Persönlichkeit eines Autors in einem System von Abweichungen und syntaktischen, lexikologischen und ähnlichen Unterschieden zum jeweils «mittleren» Sprachgebrauch fassen lässt. Gewisse Werke entfernen sich so extrem weit, dass sie nurmehr durch die kritische

Interpretation in den «normalen Sprachgebrauch» zurückgeführt werden können. Hier erscheint die Frage nach dem Werk als *Ausnahme* (oder als *Monstrum*), Zeichen eines einmaligen, nicht zu vergleichenden Individuums, Geste einer bisweilen unversöhnlichen Revolte, die sich vielleicht durch eine verständnisvolle Lektüre verraten sieht. Skandalöse Werke haben *exemplarischen* Charakter.

Es stellt sich nun wieder das Problem der universalen Gültigkeit. Die Literaturkritik führt zu einer Ausebnung, indem Verschiedenheit, Unregelmässigkeit, Skandal, Widerspruch in und zwischen den Werken Gegenstand einer fortlaufenden Darstellung werden, die in ihrer Verständnisbereitschaft die Zerrissenheit, von der die Rede ist, zum Verschwinden bringt. Maurice Blanchot wies kürzlich darauf hin, dass sich die Kritik gewöhnlich (und nicht ohne Schuld) *für* die zum Allgemeinverständlichen strebende Kultur entscheidet, und zwar *gegen* die Literatur, welche die Ablehnung und das Unvereinbare manifestiert. So werden grosse Werke durch Kommentar und Glosse in ihrem Wesen verraten, weil man sie *integriert*. Das kritische Verstehen ist jedoch nicht auf die Assimilation des Verschiedenartigen ausgerichtet. Es ist nicht umfassend, wenn die Differenz nicht inbegriffen ist, das heisst wenn sich das Verstehen nicht auch auf sich selbst und sein Verhältnis zu den Werken ausdehnt. Die kritische Darstellung *unterscheidet* sich bewusst vom Werk, ist nicht ein intellektualisierter Ersatz. Indem die Differenz bewusst bleibt – darin besteht das kritische Verhältnis –, entgeht man der Gefahr des Monologs, dem der Interpret auf zwei Arten verfallen kann, nämlich indem er sich ganz dem Werk anvertraut, oder indem er sich ganz von ihm entfernt. Diese auf dem Verlust der Differenz beruhenden Gefahren verschwinden, wenn die beiden Haltungen Momente eines fortschreitenden Denkens werden: Zuhören, Identifikation und Nachvollzug in unserem Innern, Analyse des Objektiven und freie Interpretation, doch im Bewusstsein, dass die scheinbar objektiven Tatsachen bereits Produkte einer ersten, durch die Interpretation bestimmten Wahl sind. Die kritische Bahn liegt also nach Möglichkeit zwischen dem *totalen Annehmen* und dem *totalen Verstehen*. Das innere Gesetz der kritischen Darstellung muss in engem *Bezug* stehen zum innern Gesetz des behandelten Werks: die Bahn führt von einer zuneigungsvollen Abhängigkeit zu einer aufmerksamen Unabhängigkeit.

Unsere Autonomie – und ohne eine solche ist eine Interpretation unmöglich – wird sich also auf unser frei abgewandeltes Verhältnis gegenüber der unveränderlichen Realität des Werks stützen. So lebt die Kritik mit dem Werk gewissermassen in einer Ehe und unterliegt den gleichen Gefahren wie diese: das vermeintlich geliebte Wesen wird nicht in seiner Unabhängigkeit und Freiheit anerkannt, das heisst es ist nur der Träger der Projektionen der begehrenden Liebe, die aus ihm etwas anderes macht, als es in Wirklich-

keit ist; oder aber der Liebhaber vernichtet sich ganz in der absoluten Unterwerfung, oder die Liebe richtet sich nicht auf die Person aus, sondern auf ihr Vermögen, ihre Umgebung, ihre Ahnen.

Die Dichtung unterscheidet sich ganz und gar von mir; eine Person ist sie nur, wenn ich sie als solche leben lasse; durch meine Lektüre hauche ich ihr neues Leben ein und verleihe ihr Gegenwärtigkeit, um sie zu lieben; ich muss sie sprechen lassen, um ihr zu antworten. Besser noch stimmt das Bild der Suche Orpheus' oder des homerischen Totenopfers, während dem der Held beim Blut der geopfertem Tiere Schatten aufsteigen lässt, die ihm ihr Schicksal offenbaren und ihm den Weg seiner eigenen Bestimmung weisen. Hermes, der Seelenführer und Patron der Hermeneutik, überschreitet die Grenzen zwischen den Welten, er lässt das von der Abwesenheit oder dem Vergessen Verschlungene wieder gegenwärtig werden.

Die zur Diskussion stehenden neuen Erscheinungen der Literaturkritik – vielmehr Ergänzungen denn Ersatz für die traditionelle Literaturgeschichte – entsprechen den Möglichkeiten und der Notwendigkeit, jede auf den Menschen bezogene Wissenschaft auch auf die Literatur auszudehnen. Es ergeben sich daraus neue Gesichtspunkte: Diese Wissenschaften werden mit den freiesten Erfindungen des menschlichen Geistes, also mit der Ausnahme konfrontiert und erfahren so zugleich ihre Stärke und ihre Grenzen. In jeder dieser Disziplinen muss sich der Forscher nach dem Gültigkeitsbereich seiner Beweise, dem Genügen und der Notwendigkeit der erschlossenen Bedingungen und Ursachen, nach der Wichtigkeit der aufgestellten Bezüge befragen.

Der Wert neuer Methoden erweist sich erst in ihrer Anwendung, das heisst wenn sie den *Sinn* eines Werks erschliessen. Im Bereich der streng wissenschaftlichen Betrachtung wandeln und verfeinern sich die experimentell erprobten oder theoretisch diskutierten Methoden nur, wenn sie unversehens selbst in Frage gestellt werden. Wer bereit ist, seine Methode stets neu zu überprüfen, besitzt den kritischen Geist in seiner reinsten Form.

Zur Kritik der Methode muss noch eine freiere Kritik treten, welche untersucht, wie sich die verschiedenen methodischen Instrumente zum beabsichtigten Ziel verhalten; also eine globale Konfrontation des Werks in all seinen Aspekten unter Verwendung aller zur Verfügung stehenden Methoden.

Die ideale Kritik bestünde somit aus einer methodisch streng wissenschaftlichen, nachprüfbaren Untersuchung und aus der reflexiven Offenheit, die sich nicht in ein Schema pressen lässt. Die «Techniken» zeigen uns die «objektive» Seite des Werks und sind ohne weiteres übertragbar, ohne dass das Resultat beeinträchtigt wird; in diesem Bereich ist also die Gruppenarbeit erwünscht.

Anders verhält es sich mit der *Reflexion*, welche die Techniken auswählt und anpasst, und mit jener Reflexion, welche die zutage geförderten Tatsachen interpretiert, denn sie zielt auf eine grössere Universalität hin; sie will zugleich mehr *umfassen*, und differenzierter *erfassen*. Vom vollkommenen Nichtwissen aus führt diese Reflexion zur weitgehend umfassenden Erkenntnis, für welche die von den Techniken offenbarten Elemente und formalen Eigenheiten nur Teilaspekte sind. Die freie Reflexion ist stets ein *Neubeginn*, nicht eine Fortsetzung; auf sie hin muss die akademische Lehre führen, die nicht nur Vermittlung eines gewissen Erbes oder eines instrumentalen Könnens sein soll. Die Literaturwissenschaft soll hier keineswegs als Sisyphusarbeit dargestellt werden; die freie Reflexion beginnt nicht am Nullpunkt, sie ist «aufgeklärt», das heisst sie baut auf das gegenwärtige Wissen auf. Keine der vorausgehenden Forschungen, keines der durch die verschiedenen Methoden beigebrachten Resultate wird übergangen, doch muss die Reflexion ihr Vorgehen und ihren ganzen Weg neu erfinden. Eine Art kritische Inspiration wird verlangt, deren Beginn und deren Ende nicht voraussehbar sind. Die Interpretation kann nicht im Bereich des überprüf- baren Wissens bleiben, sie muss sich den Gefahren eines literarischen Werks aussetzen. Sie wird von einer Person geprägt sein, welche die unpersonliche Askese des «objektiven» Wissens und der Techniken hinter sich hat: Kritik ist ein Wissen über das Wort, das seine Gestalt in einem neuen Wort findet, eine Analyse des dichterischen Geschehens, die ihrerseits auch zum Ereignis aufrückt. Nach dem Abstieg in die Materialität des Werks, nach der Erforschung seiner genauen Anfertigung, seines formalen Seins, seiner äussern und innern Bezüge, wird die Interpretation mit grösserer Sicherheit einen Akt errathen, den sie auf ihre Art nachvollzieht; indem sie diesen Akt beurteilt, ihm den aus seiner innern Wahrheit und seinen äussern Bezügen, seinem ausdrücklichen Inhalt und seiner impliziten Bedeutung hervorgehenden tieferen Sinn verleiht, wird auch sie zum Akt und kommt zum Ausdruck, zur Mitteilung, damit sie in einer von ihr erweckten Zukunft in durchsichtigeren und freieren Akten ein Echo finde.

(*Deutsche, gekürzte Fassung von Peter Grotzer. Der Aufsatz erschien im Original unter dem Titel «La relation critique» in «Quatre conférences sur la „Nouvelle Critique“», Beiheft zu Nr. 34 der «Studi Francesi», Turin, Januar/April 1968.*)