

MAX RYCHNER

## Paul Valéry

### *Dichtung und Theorie der Dichtung (II)*

Nach Valéry's Theorie ist die Prosa dem Gehen analog, die Poesie jedoch, das Versgebilde, ist Tanz. Diese Analogie, von Malherbe schon ausgesprochen, hat auch in unserer Literatur ihre klassische Stelle. Tanzlieder hat die höfische Gesellschaft des Mittelalters auch bei uns im 11. Jahrhundert schon gekannt, doch gehörten sie zum Gesellschaftstanz, während Valéry in seiner griechischen Tänzerin Athikte eine individuelle, durchgebildete Tanzkunst der Bewunderung empfiehlt, eine Kunst, die von Einzigartigkeit strotzt und doch auf die chthonischen Untergründe der Seele, ja der Massenseele, vom Gegensatz her bezogen ist. Die Tänzerin, deren Können Sokrates seinen Begleitern auslegt, ist einsam wie jeder der modernen Dichter, denen Valéry sich artgemäß zugehörig fühlt und erkennt: Poe, Baudelaire, Mallarmé, alles Einsame innerhalb einer in großen Ausmaßen anschwellenden Großstadtgesellschaft. Von Euphorion, einem mythisch zu fassenden Genius der Poesie im *Faust* Goethes, heißt es bei seinem ersten Erscheinen, der Knabe bereits künde sich an als

*Künftigen Meister alles Schönen, dem die ewigen Melodien  
Durch die Glieder sich bewegen . . .*

Als Tänzer tritt er auf, dem ewige Melodien, Wettgesang aus Brudersphären der Gestirne, durch die Glieder sich bewegen, das heißt ihm die Glieder nach ihrem rhythmischen Gesetz in die rasche Folge ineinander übergehender Tanzfiguren bringen. Euphorion schlingt sich durch den Chor, heißt es, »ihn zum Tanze fortziehend«, sein Tanzen ist ansteckend, mitreißend, entfesselnd, wie das der Athikte, deren Name eine fast heilige Unnahbarkeit bedeutet. Von der zum Tanz und weiter im Tanze sich steigernden Person springt der Spannungsbogen bei Valéry zum kollektiven Unbewußten, Bewegtheit und Tanz auslösend, bei Goethe ebenfalls, aber nochmals weiter zurück in den Kosmos der ewigen Melodien. Die kunstreichste Bewegung, durch einen rhythmischen oder musikalischen Einfall angeregt, kommt in der durchgebildeten, in sich stimmigen Folgerichtigkeit einzig durch Mühsal und Arbeit zustande. Der *Widerstand*: er gehört, Valéry pocht darauf, zu den großen Genien der Kunst; ja nach ihm wäre es sinnvoll, den Kunstwert eines Gebildes auch nach der Zahl und Größe der überwundenen Widerstände messend zu bestimmen. Die erste Verszeile, sagt er, wird dem Dichter zugeworfen, sie ist in den zahlreichsten Fällen als jenseitsvernünftiger Einfall reines Geschenk. Von

wem? Valéry ist auf ironische Weise vorsichtig und verhält sich antik: »Von den Göttern«, sagt er. Deren Spenderlaune reicht indessen nicht weit, sie erschöpft sich mit der Gabe der ersten Zeile; schon die zweite muß der Dichter auf eigene Verantwortung *machen*. Dabei liegt es im Zwang der Sache, daß die zweite, menschgeschaffene der ersten »übernatürlichen« ebenbürtig sein muß, wie dann die folgenden auch. Der Widerstand, der da vorliegt und ein Höchstmaß von erfindender, kombinierender, ausscheidender Anstrengung fordert, ist als Fordernder ein Genius, der Genie verlangt. Durch ihn wird das Können zu seinem höchsten Stand erzogen, er ist, nach einer Prägung Gottfried Benns, eine »formfordernde Gewalt«. Nicht erst das fertige Gedicht, schon die Arbeit daran ist poetisch, auch ihre Leiden. Im Leiden harrt aus und setzt sich durch die stoische Tugend, die Valéry an Lionardo da Vinci verherrlichte. Lionardo hat selbst davon gesprochen, ohne die Stimme zu erheben; er erwähnt *l'ostinato rigore*, durchgehaltene Strenge will das heißen. Das ästhetische Gebilde kommt zustande durch Beharren im ethischen Willen zu ihm. Auf der Seite der Prosaiker hat Flaubert nichts anderes gelehrt, und in Thomas Manns Auffassung vom Verhalten des Künstlers zur Kunst, von den Kräften der Askese, der Sublimation wird der moralische Aspekt der Kunstleistung – etwa im *Tod in Venedig* – mit dem pathetischen Wellenwurf rhythmisierte Prosa ausgesprochen und hervorgehoben. Valéry macht kein großes Aufheben von solcher Künstlermoral, die er eingeboren annimmt wie die Begabung, nicht als eine noch zusätzlich zu bewundernde Leistung. Die ursprünglich ungebrochene, überlebendige Kraft des Euphorion wird ihrer selbst sogleich überdrüssig, da sie sich noch nicht mit angemessenen, ihrer würdigen Widerständen einlassen konnte. Sie verlangt nach ihnen, fordert sie. Er spricht:

*Das leicht Errungene,  
Das widert mir,  
Nur das Erzwungene  
Ergetzt mich schier.*

Das ist gesprochen aus dem Kunstbewußtsein, das im zweiten *Faust* schaffend und sich bedenkend tätig ist, das vordem, auf genialisch erregter Jugendstufe, Formeln für leichte natürliche Inspiration gefunden hatte: »Ich singe, wie der Vogel singt . . .« und ähnliche. *Das Erzwungene*: dieses Wort, angewandt auf Werke der Kunst, tönt vielen Ohren bei uns nicht angenehm; wir hängen an altererbten Vorstellungen von der Naturseligkeit im Entstehen von Gedichten, die kraft ihres Ursprungs etwas Naturrechtiges haben müssen. Im Braus der Geniebewegung, im Sturm und Drang wurde Genie gleich Natur gesetzt, was zur Folge hatte, daß man nicht mehr die Alten und die Franzosen nachahmte, sondern Shake-

speare. Der war Genie, folglich Natur. Damals kam das Gerede auf vom »steifen Regelzwang«, namentlich der französischen Dichtung; in Shakespeare sah man den Befreier von diesem Zwang, unter dem immerhin Corneille, Racine, Molière groß geworden waren. In der Nachfolge des Befreiers entstanden der *Götz von Berlichingen* und Schillers Jugendstücke, danach wandten sich beide, Goethe wie Schiller, wieder zum steifen Regelzwang, dem wir so hohe Werke wie *Tasso* und *Wallenstein* zu danken haben.

Valéry, der mehrfach Ferien bei den Verwandten in Genua verbrachte, der italienisch las und sprach, kann nicht achtlos an dem dichterischen Architekten par excellence vorbeigegangen sein, an dem Mann, welcher das inbegrifflich »Erzwungene«, das größte Bauwerk in Sprache errichtet hat: Dante. Der Rhythmus seines Gedichtes von Leben und Tod, der *Friedhof am Meer*, nimmt sich aus wie ein französischer Verwandter des Dante-Verses in der *Divina Commedia*. Wir haben von unserem Blankvers aus ebenen Zugang in diese Sphäre.

Im 9. Gesang des Inferno heißt es:

*Fanno i sepolcri tutto il loco varo;  
Cosi facevan quivi d'ogni parte,  
Salvo che il modo v'era più amaro;  
Per le quali eran sì del tutto accesi,  
Che ferro piu non chiede verun 'arte.*

Karl Vossler, der Romanist und Dante-Forscher, hat so übersetzt:

*Von vielen Gräbern das Gelände starrt,  
So wimmelts übrall hier von Sarkophagen,  
Nur daß sie schrecklicher als jene sind;  
Denn zwischen ihnen flammt es hin und her  
Von Feuer, und noch heißer wurden sie  
Durchglüht als Eisen in der Schmiedekunst.*

Und nun die Strophe aus dem *Cimetière marin*:

*Les morts cachés sont bien dans cette terre  
Qui les réchauffe et sèche leur mystère.  
Midi là-haut, Midi sans mouvement  
En soi se pense et convient à soi-même....  
Tête complète et parfait diadème,  
Je suis en toi le secret changement.*

In Rilkes annähernder Übertragung heißt das so:

*Die Toten habens gut in diesen Brocken,  
Sie werden warm und ihr Geheimnis trocken.  
Mittag dort oben, Mittag ohne Schwung,  
Er denkt sich selbst und ist sich selbst zum Lohne....  
Haupt ohne Rest und ganz geschlossene Krone,  
Ich bin in dir die Spur Veränderung.*

Mittag dort oben: die Sonne, auf der Höhe ihres Kreises angelangt, scheint reglos, sie denkt sich selbst, dem Dichter ein Gleichnis des absoluten Geistes. In der Weise hohem Augenblick scheint das All vollendet; einzig im Menschen, im Ich der letzten Zeile, vollziehen sich heimlich Veränderungen, das Ich ist das gezwungene Veränderliche im Sonnenkreis, es ist jene Unruhe, die Augustin, ein Tieferfahrener, als das Merkmal unseres Herzens hervorgehoben hat. Das durchdachte kosmologische Gedicht hat, auf den Vers hin besehen, den bedeutungsschweren Schritt wie Dantes Terzinen, doch noch ein Etwas von Raschheit und leichtmachendem Schwung, im Gegensatz zur Evokation des festgebannten Augenblicks, der außerhalb der Vergänglichkeit steht und doch einzig von ihr zu sprechen scheint. Ein großes Thema, das Nichts, tritt hier in Erscheinung, wie bei uns durch Heidegger und, unabhängig von ihm, durch Bennis, der das Kunstwerk durch die formfordernde Gewalt des Nichts entstehen läßt. In dem Gedicht *Ébauche d'un serpent* steht ebenfalls ein Anruf der Sonne:

*Soleil, soleil! ... Faute éclatante!  
Toi qui masques la mort, Soleil ...*

Die Schlange im Paradies bringt in glänzender Rede solche Anklagen vor. Sie fährt fort:

*Tu gardes les coeurs de connaître  
Que l'univers n'est qu'un défaut  
Dans la pureté du Non-Etre!*

Der Glanz, den die Sonne allem uns Sichtbarem verleiht, verhindert uns zu erkennen, daß das Weltall nur ein Fleck, eine trübe Stelle ist in der Reinheit des Nichtseins. Mit luziferischen Anklagen spricht die Schlange davon, daß Gott seine vollkommene Ewigkeit durchbrochen und seine Einheit an Raum und Zeit, Sternwelten und folgerechtes Geschehen (Kausalität) verschwendet habe. Das Nichts als der eigentliche Stand der Vollkommenheit: davon geht auch in Georg Büchners *Dantons Tod* blitzartig die Rede, dort wo die Schöpfung »die Wunde des Nichts« genannt wird. Die Sonne, was ist sie für die Anklägerin, die Schlange, anderes als das Prinzip der Täuschung und Lüge, allerdings auch der Schönheit, welche die intensivste Täuschung darstellt:

*Toujours le mensonge m'a plu  
Que tu répands sur l'absolu  
O Roi des ombres fait de flamme!*

In der Person der luziferischen Schlange hat sich der Dichter die Möglichkeit verschafft, allen Hohn gegen Schöpfung und Schöpfer zu kehren. Eitelkeit und Wahnsinn bewirkten den Ursprung der Schöpfung; ihr hochmütigster Stern ist das Wort ICH, MOI; »Ich bin ... Ich werde sein,

der ich sein werde . . . « Erfüllt von Hochmut ist die Haßerklärung der Schlange an die Menschen, weil sie gottebenbildlich erschaffen wurden, und an den, der sie nach seinem Bilde erschuf. Aus den allzu weichen, allzu biegsamen Blindschleichen, wie die Schlange ihresgleichen verächtlich nennt, will sie wütende Schlangen machen, Rebellen, die ihrem Rache-drang dienen werden. Verwandeln will sie die Lebewesen, von den unteren bis hinauf zum Menschen.

*Je suis celui qui modifie . . .*

Ich bin der, der verändern kann, und es will, steht da, woraus hervorgeht, in welchem Maße die Schlange das Prinzip des Geistes vertritt. Verändern und Verwandeln, *transformer et modifier*, das liegt, nach Valéry, im Vermögen des Geistes, nicht aber das Erschaffen, das *créer*. In die Welt hineingeraten, hat der Geist keine andere Wahl, als sich zu behaupten und sein eigenes Reich innerhalb der unglücklich geratenen Schöpfung zu errichten. Auf der einen Seite ist die natura naturans, was Max Scheler bezeichnet als

den allmächtigen, mit unendlichen Bildern geladenen Drang, der die Wirklichkeit und das durch Wesensgesetze und Ideen niemals eindeutig bestimmte zufällige Sosein dieser Wirklichkeit zu verantworten hat . . . Der Grund der Dinge mußte, wenn er seine deitas (Gottheit), die in ihr angelegte Ideen- und Wertfülle, verwirklichen wollte, den welterschaffenden Drang enthemmen, um im zeithaften Ablauf des Weltprozesses sich selbst zu verwirklichen.

Schelers Auffassung von der Stellung des Menschen im Kosmos hat vieles von der künstlerischen Auffassung Valéry's: der Philosoph betont beinahe noch ausschließlicher als der Dichter die Ohnmacht des Geistes und die Blindheit des schöpferischen Dranges, und er folgert schon daraus die wechselseitige Angewiesenheit aufeinander. Es heißt bei Scheler:

Die gegenseitige Durchdringung des ursprünglich ohnmächtigen Geistes und des ursprünglich dämonischen, d. h. gegenüber allen geistigen Ideen und Werten blinden Dranges durch die *werdende* Ideierung und Vergeistigung der Drang-sale, die hinter den Bildern der Dinge stehen, und die gleichzeitige Ermächtigung, d. h. Verlebensigung des Geistes ist das Ziel und Ende endlichen Seins und Geschehens. Der Theismus stellt es fälschlicherweise an seinen Ausgangspunkt.

Das ist ein die zwei Grund- und Wesensmächte der Welt großartig versöhnender Gedanke. Allerdings ist die Versöhnung ein Drama: das der Geschichte, die jedoch alle Chancen hat, sinnvoll zu verlaufen. Der durchaus überwiegende Geschichtsoptimismus darf da mächtig mitsprechen. Auch Valéry's Zeitgenosse, der repräsentative Philosoph Frankreichs zu Jahrhundertbeginn, Henri Bergson, teilt die Überzeugung, daß die Welt auf »schöpferische Entwicklung« hin angelegt sei. Sein umfassendstes

Werk heißt *L'évolution créatrice* und es gründet auf der, nach Bergson, ersten und letzten Tatsache alles Denkens über die Welt: auf dem *Élan vital*, dem Lebensschwung, über dessen Ursprung wir nichts wissen können. Auch hier wird dem Menschen die Möglichkeit der Freiheit zugesprochen, Freiheit durch Bewußtsein; auch durch diese Erkenntniswelt geht ein optimistischer Zug.

Diesen optimistischen Zug gibt es bei Valéry nicht. Sein Monsieur Teste, eine seiner wenigen Menschendarstellungen, ein fast durchsichtiger, fast wesenloser denkender Mann ohne Eigenschaften, erscheint seiner Frau manchmal unheimlich. Sie sagt von ihm:

Es gibt kein Körnchen Hoffnung im ganzen Wesen von Herrn Teste . . .

Die junge Parze erwacht zum Selbstbewußtsein, das heißt zum Bewußtsein ihres Bewußtseins

*Je me voyais me voir . . .*

am Anfang ist Schmerz und ein Herz mit seiner Wunde; Narziß, die Pythia in dem Gedichtband *Charmes*, allen ist die Tatsache des Lebens zugleich ihre Lebenswunde. Ein mit irdischen Mitteln nicht zu beschwichtigender Schmerz ist den Elementen dieser Gedichte untermischt, die aus Kenntnis von Trauer und Schönheit Abaddonas, des schwarzen Engels, entstanden sind und Verzweiflung am Sein, Hohn gegenüber allem Werden ertönen lassen. Doch nichts von Wehmut oder weicher Klage; wo Klage im Gedicht sich entfaltet, hat sie männlichen Klang, stoische Unbeugsamkeit zum Ausdruck bringend, doch nicht in der Haltung unempfindlicher Ruhe, sondern im Innern auf herrliche Weise stürmisch erregt. Der Blick vom Friedhof am Meer geht auf die Stille der Götter, die auf den Menschen angewiesen sind, um zu sein; in dem Gedicht von der Paradiesschlange erscheint die Sonne als Gottheit der Finsternis, bestehend aus Flammen; die junge Parze ruft am Ende die Sonne an, die sich an ihr, dem Menschenwesen erkannt hat:

*Alors, malgré moi-même, il le faut, ô Soleil,  
Que j'adore mon coeur où tu te viens connaître . . .*

Die Stellung des Einzelnen, des Einsamen in sinnloser Existenz vor einer unerklärlichen Schöpfung, das ist die Stellung der Hauptfiguren und Hauptgedanken dieses französischen Dichters zu der Zeit, als bei uns Denker und Theologen daran waren, die Definition der menschlichen Situation in dieser Welt als »Geworfenheit« herauszuarbeiten. Bis in die Grundsätze seiner Ästhetik wirkt die Unabhängigkeitserklärung des Einsamen – und darin spricht sich auch seine Gemeinschaftsfremdheit aus, sein Unglaube an sinnvolle Geschichte und echte Erkenntnis am Material der Geschichte. Er sagt:

Die mächtige Neigung, recht zu haben, andere zu überzeugen, zu verführen oder umzustimmen, sie für oder gegen irgend jemand oder irgendeine Sache zu erregen, ist mir wesensmäßig fremd, um nicht zu sagen: verhaßt. Da ich selbst es nicht ausstehen kann, wenn man mir meine Ideen durch Gemütsbewegungen ändern will, vermute ich auch bei den andern die gleiche Unduldsamkeit. Nichts ärgert mich mehr als die Proselytenmacherei und ihre Mittel, die immer unrein sind. Ich bin überzeugt, daß die Apologetik alles in allem den Religionen viel mehr geschadet als genützt hat – mindestens, wenn man auf die Qualität der Beute sieht. Danach habe ich meinen Wahlspruch gemacht: *Verbirg deinen Gott*, denn wie er deine Stärke ist, solange er dein größtes Geheimnis bleibt, so ist er deine Schwäche, sobald die andern ihn kennen.

Dieses Geständnis läßt vieles von der Verachtung durchscheinen, die der Dichter gegen das *profanum vulgus* hegte. Das Zeitalter des Individualismus hat solche Verachtung gezüchtet, die dann über es zu Gericht saß: George, Bann, Kraus waren, jeder umschlossen vom Turm seiner Einzigkeit, Meister der Verachtung. Es ist, als wäre sie eine Auszeichnung, verliehen von zu innerst erfahrenen Leiden, als Schutz, der feigt gegen Leiden, wenigstens jene, die einem die anderen zufügen. Ihr Ton ist mit enthalten in dem lyrischen Ton, der den Dichter ausmacht, der mit ihm in das Weltgefüge gesetzt wurde, um der Weltverneinung willen, die in ihm zum Erklingen kommen sollte. Es ist ein Hochmut, der aus einer sein Leben hindurch immer wieder ihn bedrohenden Mutlosigkeit geboren war; denn in den Briefen an André Gide sind Verzagen, Qual, Trauer, Verzweiflung durchgehende Motive bis ins Alter. Die Selbstkritik wurde bis nahe an die Selbstvernichtung getrieben, ja es hat den Anschein, als sei der Dichter schon zu Lebzeiten des Nichtseins fähig und kundig gewesen, denn er braucht von sich selbst die Formel *n'étant pas*, »da ich nicht bin«, als hätte er sein Dasein nicht mehr zu tragen vermocht und es ermattet oder angewidert zurücksinken lassen ins Meer. Das ist die höchste Steigerung des *Ennui*, der durchgreifenden Unlust, die schon der Zwanzigjährige an sich feststellt und seinem Freunde gegenüber gar nicht verhehlt.

Eine Menge von Abwertungen, negativen Urteilen, ist diesen Versen hohen Wertes einverwoben, ja gehört zu deren Konstitution. Valéry ist seither auf diesem Gebiet überholt worden von weit glanzloseren und einfacheren Köpfen, die nicht viel mehr taten als überall ins Extreme zu gehen, ungebunden und kaum mehr Gefahr laufend. Das liegt am Zeitgeist, dessen Merkmale Valéry oftmals und ohne Liebedienerei festgestellt hat. Darüber schreibt er:

Seit ungefähr fünfundvierzig Jahren habe ich mitangesehen, wie die Dichtkunst... die jähen Schwankungen und das Prinzip der häufigen Neuerungen mitmache, die für den gegenwärtigen Weltzustand charakteristisch zu sein scheinen. Die Fülle und die Hinfälligkeit der Kombinationen, die Unbeständigkeit des Geschmacks und die raschen Umwandlungen der Werte; schließlich der Glaube an die Extreme und das Verschwinden des Dauerhaften sind die Züge

dieser Zeit, die noch viel deutlicher spürbar wären, wenn sie nicht in sehr genauer Weise unserem Spürvermögen entsprächen, unserer immer stumpfer werdenden Sensibilität.

Der mit so starker Betonung antihistorische Dichter gibt hier doch mit ein paar urteilenden Begriffen ein Epochenporträt, das ein Pendant ist zu Bildern der Zeit seiner Jugend. Er hebt da einen Charakterzug der neunziger Jahre hervor, der uns beziehungsreich berührt. Mit seinen Worten:

Damals lebte ich in den Kreisen junger Leute, für welche Kunst und Dichtung eine Art Wesensnahrung waren, die man unmöglich entbehren konnte; und sogar etwas darüber hinaus: eine übernatürliche (also metaphysische) Nahrung. In jener Epoche hatten wir die unmittelbare Empfindung, es fehle nicht viel, daß eine *Art Kult, eine Religion von neuer Gestalt* entstünde und einem solchen beinahe mystischen Geisteszustand Form gebe, wie er damals herrschte und wie er uns durch unser sehr intensives Gefühl für den universellen Wert der Kunsterlebnisse eingegeben oder vermittelt wurde... Wenn man sich in die Jugend unserer Epoche zurückversetzt, in jene Zeit, die mehr von Geist erfüllt war als die Gegenwart... , dann stellt man fest, daß alle Voraussetzungen für ein beinahe religiöses Bilden und Schaffen damals unbedingt zusammengetroffen waren. Damals herrschte nämlich eine Art Enttäuschung über die philosophischen Theorien, eine Verachtung für die Verheißung der Wissenschaft... Die Religionen hatten die Sturmangriffe der philologischen und philosophischen Kritik über sich ergehen lassen müssen. Die Metaphysik schien durch die Analysen Kants entwurzelt zu sein. Vor uns lag gleichsam eine weiße leere Seite, und wir nun konnten nichts als eine einzige Bejahung darauf schreiben...

Valéry führt dann aus, wie diese vom Tiefsten her bestimmte Bereitschaft, die so viele Negationen zur Voraussetzung hatte, sich ganz der Kunst verpflichtete, und zwar mit fanatischen Verehrungen, mit fanatischen Verdammungen. Ich möchte noch eine Stelle zitieren; sie sagt so vieles aus über den Geist jener Epoche, wo die Throne Europas noch wohlbesetzt waren und die großen Völker gleichzeitig von Frieden, Macht, Revanche träumten. Wir sind vom poetischen Techniker Valéry ausgegangen, vom Gedichtingenieur, und haben uns wie sein Ruderer in dem Gedicht *Le rameur* den Strom hinauf bewegt ins Ursprungsgebiet. Von Valéry etwas über die religiöse Gestimmtheit der Epoche zu vernehmen, zählt viel, da er sich, ausgerüstet mit feinen Empfangsorganen für alle Ausstrahlungen von Kult und Glauben der katholischen Kirche, aus gläubigen Jugenderfahrungen heraus darauf verstand, auch noch in den Zeiten seiner Entfernung von dieser Sphäre. Etwas von der mystischen Glaubensglut seiner Jugend ist verwandelt wiederzuerkennen in dem Enthusiasmus, mit dem er sich in die Kunst warf. Er schreibt:

Unsere Gewißheit war unsere Erregung und unser Erlebnis der Schönheit; und wenn wir uns an den Sonntagen in den Lamoureux-Konzerten trafen, wo die Jungen und ihre Meister einander begegneten, wenn wir die ganze Reihe

der Beethoven-Symphonien hörten, oder blendende Fragmente aus Wagner-Dramen, dann bildete sich eine außergewöhnliche Atmosphäre. Wir kamen aus dem Musiksaal als Fanatiker, strenggläubige Verehrer, Proselyten der Kunst, denn dort gab es keine Ausflucht, keinen Zweifel, keine Trennungswand zwischen uns und unserem Licht. Wir hatten *empfunden*; und was wir empfunden hatten, gab uns die Kraft, allen Gelegenheiten zu Zerstreungen, allen Albernheiten, allem üblen Zauber des Lebens zu widerstehen... Mit erleuchteter Seele und zum Glauben bereiter Intelligenz trafen wir uns wieder, so sehr erschien uns alles, was wir gehört hatten, als persönliche Offenbarung und wesenhaft uns zugehörige Wahrheit.

Dieser Text ist wohl eine der eindrucksvollsten Schilderungen idealistisch ergriffener Jugend, die in ihrer Hingabe an ein vorschwebendes Ideal der Schönheit selber schön wurde.

\*

Am Grunde seiner Poetik fanden wir bei Valéry eine Art religiöser Bewegtheit, die von der überragenden Begabung des jungen Mannes in ihren Dienst genommen wurde. Sein starker Kopf verlangte, wie der Poe's, nach durchdachter Verfügungsgewalt des Dichters über alle Mittel, die in seiner Persönlichkeit, und jene, die in der Sprache liegen. Ein Wort, das ihn in der Jugend behexte, war Methode, Methodik. Ein einziger Ton eines Musikinstruments beschwört das ganze musikalische All herauf; wie ist ähnliches in der Sprache zu erreichen, in der Dichtung, die mit dem im Alltag verbrauchten Material der Worte zu arbeiten hat? Eine Frage für methodische Untersuchung. Die Sprache, meint Valéry, grenzt auf der einen Seite an die Musik, auf der andern an die Algebra; der Dichter hat den ganzen Bereich zu überblicken und denkend zu verarbeiten. Methode, Aufbau, Präzision, Ausgewogenheit, Eleganz, Harmonie: das sind wichtige Bestimmungsbegriffe in Valérys Poetik, die er in freien Essays, ohne seltsamerweise einen systematischen Aufbau anzustreben, immer wieder anwendet. Ein Satz aus einer Rede lautet:

Abschließend sage ich Ihnen: im ganzen gesehen haben die Dichtkunst und die andern Künste als Ursprung und Endziel die Empfindung; zwischen diesen äußersten Enden aber können und müssen der Intellekt samt allen Hilfsquellen des Denkens, auch des abstraktesten, sowie alle Hilfsquellen der verschiedenen Techniken zur Anwendung kommen.

In der äußersten Konsequenz des Denkens gelangten Valéry und einige kritische Geister zu der Vorstellung der *poésie pure*, der reinen lyrischen Dichtung. Das ist, über aller Praxis, eine Idee, so wie für uns *das* Lyrische im Reinzustand eine Idee ist. Valéry äußert dazu:

Ließe sich mit Hilfe eines in Verse gebrachten oder nicht in Verse gebrachten Werkes der Eindruck eines vollständigen Systems von Wechselbeziehungen zwischen unseren Ideen, unseren Bildern einerseits und unseren Ausdrucksmitteln andererseits erwecken -: eines Systems, das in besonderer Weise der

Erzeugung eines seelischen Erregungszustandes entspräche? Das ist, grob skizziert, das Problem der reinen Poesie. Ich sage *rein* in dem Sinne, wie der Physiker von reinem Wasser spricht. Ich meine, die Frage stellt sich so: Kann man dazu gelangen, eines jener Werke so aufzubauen, daß es *rein* sei von nichtpoetischen Elementen? Ich bin immer der Ansicht gewesen, und bin es noch heute, daß dies ein unerreichbares Ziel sei, daß aber die Dichtkunst in dem beständigen Bemühen bestehe, sich diesem rein idealen Zustand anzunähern.

Der hier erwähnte Versuch der Annäherung hat kein Ende: dies ist eine innerste Überzeugung Valéry's. Der Prozeß der Ausarbeitung, meint er, kann beliebig lange fortgesetzt werden auf dem unbegrenzten Wege zur Vollkommenheit – die auch eine Idee ist –, und es ist schließlich ein Akt der Willkür, wenn der Künstler erklärt: Genug. Ich erkläre das Werk jetzt als vollendet. – Aus eigener Machtvollkommenheit, im Grunde jedoch nie ganz glücklich über den immer vorzeitigen Abbruch des schaffenden Prozesses, wird Unvollendbares als vollendet ausgegeben, wird es dann sogar, ohne daß der Künstler widerspräche, von vielen für vollkommen gehalten und ausgegeben. Zu dieser Art Arbeit heißt es:

Ein Dichter – seien Sie nicht entrüstet über meine Worte – hat nicht die Aufgabe, den dichterischen Zustand zu empfinden: die ist eine Privatangelegenheit. Er hat die Aufgabe, ihn bei andern zu schaffen. Man erkennt den Dichter – oder mindestens erkennt jeder den seinigen – an der einfachen Tatsache, daß er den Leser in einen Inspirierten verwandelt... Der natürliche Poesie-Effekt und die synthetische Herstellung dieser Wirkung durch irgendein Werk sind ganz verschiedene Dinge; ebenso verschieden wie eine Empfindung und eine Handlung.

Damit hat der Dichter alteingesessene Vorstellungen umgestürzt und verkehrt: der Leser, nicht der Dichter, ist der Inspirierte; der mit seinem Thema, aber auch mit ihm, dem Leser, methodisch rechnende Dichter bringt mit dem Werk auch die Ergriffenheit des Lesers zustande. Von dem, was er den poetischen Zustand nennt, sagt Valéry, indem er anknüpft an die Tätigkeit dichterischer Ausdruckskräfte:

Als deren unmittelbare Wirkungen entstehen dann im Geiste Formen und Rhythmen, unerwartete Beziehungen zwischen verborgenen Orten der Seele, die bisher weit entfernt voneinander waren, gewissermaßen ohne Kenntnis voneinander im gewöhnlichen Lauf der Zeit, jetzt aber plötzlich wie dazu geschaffen, einander als Teile eines harmonischen Gefüges... zu entsprechen. *Dann ahnen wir, daß wir irgendein Ganzes in uns verschließen, von dem uns die gewohnten Umstände nur Fragmente abverlangen.*

In einer großzügigen Weise wird von Valéry, der wahrlich nicht zur Verhimmelung des Menschen neigte, hier doch eine Ganzheit des Menschen angenommen, ja ein Kosmos, eine geordnete Ganzheit, wie das Mittelalter sie bis in die Entsprechung von Gestirnen mit Organen des Körpers und Neigungen der Seele angenommen hat, wie sie seit den Neunzigerjahren dann in der Ganzheitspsychologie wissenschaftlich herausgearbeitet wurde.

Alles im Menschen ist auf alles bezogen, doch innerhalb dieses Geflechtes von Bezügen gibt es auserwählte Bedeutungsfiguren, die unter der Einwirkung eines Kunstwerkes aufglühen. Die geschaffene Ordnung des Kunstwerks entspricht einer geheimen Ordnung in der Menschenseele, die sich in der Ergriffenheit als erhöhtes Lebensgefühl, ja als Glück offenbart. In der Folge kann der Dichter dann wohl erklären, daß die poetischste aller Ideen die Idee der Komposition, des Gedichtbaus, sei. Inhaltlich läßt er diese Formel bestimmungslos. Aus dem höchstgetriebenen Formalismus geht Valéry konsequent einen Schritt weiter in die Anarchie, wenn er den Sinn eines Werkes freigibt und jedem Leser seine eigene Interpretation erlaubt. Es heißt bei ihm:

Es gibt keinen wahren Sinn eines Textes. Der Autor hat hier keine Autorität. Was immer er hat sagen wollen: er hat geschrieben, was er geschrieben hat. Einmal publiziert, ist der Text wie ein Apparat, dessen sich jeder auf seine Weise und nach seinen Möglichkeiten bedienen kann: es ist nicht sicher, daß der Erbauer ihn besser verwendet als irgendein anderer.

Den Geist der Methodik hat Valéry zuerst in der Gestalt Lionardos gefeiert, doch hat er andere Repräsentanten dafür erkannt oder geschaffen: sein *Monsieur Teste*, ein sozusagen regloser Romanheld, dessen introvertierte Natur denn auch das Entstehen des Romans vereitelte, steht dafür, ebenso der Dichter, den er als Erbauer seines Versbandes *Charmes* gedichtet hat – sich selbst, in der Stilisierung, wie er sein wollte – schließlich sein Faust, der fast alles schon hinter sich hat, der nach all den Bejahungen und Versuchen seines reichen Lebens zu einem letzten NEIN gegen die Welt gebracht wird:

*J'en sais trop pour aimer, j'en sais trop pour haïr,  
Et je suis excédé d'être une créature...*

Valéry, der zum 100. Todestag eine der schönsten Reden, die es gibt, über Goethe gesprochen hat, griff damals die Gestalt des *Faust* für eigene Zwecke auf. In einer ziemlich locker gebauten Szenenfolge kommen eine Reihe von Valérys Themen wieder vor, mit Spott und Satire versetzt, etwa im Thema vom Unsinn der Geschichte. Ein in starrender Gebirgswüste lebender Einsiedler, Valérys eigenste Erfindung, eine Art von Zyniker, der unseren Mystikern nahekommt, hält Faust, der ihn aufsucht, eine blasphemisch die gesamte Schöpfung abwertende Suada; sie ist die konsequenteste Leugnung jenes Idols, das der Dichter zu dem seinen gemacht hatte, weil er, wie er sagte, nichts Besseres fand: des Geistes, des Intellekts. Das letzte Wort Fausts lautet: *Non*. Am Schluß sind die Muse und eine Grazie an seinem Blumenlager, wo er der letzten Metamorphose entgegenggeht und sie geistig schon vollzieht. Die Muse ruft ihn an

*Ame, ivre de néant sur les rives du rien...*

Vor dem letzten Hauch jedoch spricht er nochmals in Versen, großartigen, in einem dunkelgestimmten Wechselgesang mit der Muse:

*Mais mon esprit superbe a défait le desir.  
Si ce que fut ne fut qu'une absurde dépense  
Ce que soit l'avenir n'importe encore moins . . .*

Welch außergewöhnlicher Fall von einem Dichter, der am Ende des Lebens alles zurücknehmen wollte in ein Nichts, aus dem er bei seiner Geburt getreten war. Ein kleiner Schimmer von Hoffnung scheint auf in dem Wenn: Wenn alles Gelebte nichts war, wird das Künftige noch wesensloser sein. Wenn aber nicht, dann nicht, dann muß mit dem ganz anderen gerechnet werden. Die Frage schien vom Dichter bereits entschieden. Plötzlich ist sie wieder ein klein wenig offen, durch Verse geöffnet, durch Kunst, durch die höchste Art von Mitteilung.

DOLF STERNBERGER

## Politische Figuren und Maximen Grillparzers

Wer je das seltene Vergnügen gehabt hat, den »Bruderzwist in Habsburg« auf der Bühne zu sehen, der mag sich wohl fragen, welche Figuren dieses dramatischen Bilderbogens eigentlich politische Figuren seien. Auf den ersten Blick wenigstens könnte man meinen, daß jedenfalls die gekrönten, der Krone nahen oder die Krone erwartenden *dramatis personae*, die Mitglieder des Hauses Habsburg, auf die der Name und Titel des Stückes das Licht werfen und die Aufmerksamkeit vor allem lenken möchte: daß der Kaiser Rudolf und die Erzherzöge Matthias und Ferdinand, von der das Buffoneske streifenden Randfigur des dicken Max zu schweigen, samt und sonders eher unpolitische als politische Figuren seien. Dieser dahinsterbende grüblerische Greis vor allem, der Literaturfreund, Astrolog und Goldmacher auf dem deutschen Throne, der die Depeschen liegen läßt, die Gesandten nicht empfängt, seinen Bruder beargwöhnt und ihm doch das begehrte Kommando in Ungarn gibt, der die Forderungen der böhmischen Stände und zumal ihr Insistieren auf dem Widerstandsrecht in Grund und Boden verabscheut und doch im nächsten Augenblick den Majestätsbrief unterschreibt, der dies alles bewilligt – dieser düstere, fast menschenfeindliche und doch auch menschenzüchtige König, dem die Erbländer eins nach dem andern weggenommen werden, und der kaum Nachricht davon erhält, kaum Nachricht davon erhalten mag, ja, der gar noch aufatmet für einen Moment, als er endlich gewahr wird, daß ihm