

Kein Freund des heiligen Wahnsinns

Paul Valéry's gesammelte Aufsätze und Vorträge

Aus der ZEIT Nr. 15/1963 12. April 1963, 8:00 Uhr

Von Max Rychner

Fünfzehn Aufsätze und Vorträge, also eine Poetik, sind in dem Band

Paul Valéry: "Zur Theorie der Dichtkunst", aus dem Französischen von Kurt Leonhard; Insel Verlag, Frankfurt; 240 S., 14,80 DM

vereinigt. Eine Poetik, in der technische und architektonische Elemente ihre Stelle haben, während heute punktuelle Impressionen in der Lyrik vielfach die nach Zufällen locker gereihten Assoziationen und Metaphern bestimmen, jeden Augenblick den gefürchteten Notwendigkeiten eines folgerechten Bauzwanges ausweichend, als wäre der Autor von ihm bedroht und müßte die dichterische Freiheit wahren, während er längst aus dieser Sphäre herausgetreten ist. Ein neuer lyrischer Weltprozeß ist im Gang, in dem oft scheinbare Modernismen nichts anderes als Abkömmlinge aus Zeiten vor dem bewußt gelenkten Stilwillen von Poe, Baudelaire, Mallarmé, Valéry sind, der romantischen Inspirationslehre näher als den seitherigen Lehren vom Gedichtbau.

Die Inspiration: kaum einer hat sich über diesen der Romantik noch heiligen Begriff so lustig gemacht wie Valéry; er hat ihn weniger als Einhauchung göttlich dichterischen Geistes in den Menschen aufgefaßt, denn als Selbstaufblasung des Menschen. Aus ist es da mit dem Glauben der Mystiker an die göttliche Einwohnung im Enthusiasmus oder an eine Verschmelzung mit Gott im Außersich der Ekstase, ein Glaube, der sich auch in verweltlichter Gestalt erhalten hatte und der gerade bei uns, als ein sehnsüchtiges oder nur noch süchtiges Glauben an irgendwelche Formen vom irrationalen Genie, immer wieder Verehrer auch trüber Tiefen betört.

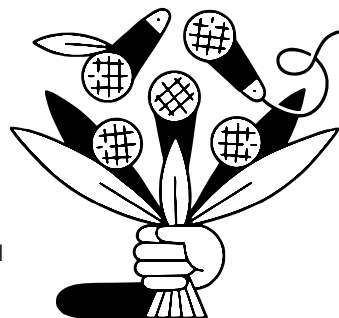
In einem Zeitalter, dessen Unternehmungen auf Erden und im Himmel subtilste Berechnungen erfordern – denn wer wollte sich schon einer nur mit Inspiration oder Intuition erschaffenen Weltraumkapsel anvertrauen – in unserem Zeitalter hat die Lehre von der dichterischen oder, wie man so gern sagt, schöpferischen Inspiration etwas beinahe Herausforderndes erhalten. Ist es nicht, als würde die persönliche Obervernunft oder Unvernunft im Rang

erhoben über die Vernunft, namentlich über den Allgemeincharakter der Vernunft? Ein Gebiet der Innerlichkeit, das als besonders persönlich galt, wurde beinahe vergöttlicht, seit der Aufklärung freilich immer mühsamer, seit den Forschungen der Tiefenpsychologie auf eine oft bizarr überanstrengte Weise.

Sehen wir uns im Club?

**Samstag, 1. November 2025 / silent green,
Berlin**

»Das Politikteil« trifft auf den
Wochenendpodcast, der »Ostcast« trifft »OK.
America?«: Bei unserem interaktiven Clubabend
lernen Sie die Hosts Ihrer Lieblingspodcasts neu
kennen.



Jetzt Tickets kaufen [<https://www.zeit.de/club>]

Und doch hat die Inspirationslehre, von Valéry so gering geschätzt, eine vornehme Herkunft: Wir finden ihre ehrwürdige Vorform bei Platon, im *Phaidros*, wo er von der Manie spricht, was die Wörterbücher mit Wahnsinn, Raserei, Verzückung, Begeisterung übersetzen. Es heißt da:

"Die Besessenheit und der Wahnsinn, wenn sie eine zarte und verschlossene Seele ergreifen, wecken diese auf und versetzen sie in einen schwärmerischen Zustand, und indem sie, in Liedern und den anderen Arten der Dichtkunst tausend Taten der Alten verherrlicht, bildet sie die nachwachsenden Geschlechter. Wer aber ohne den Wahnsinn der Musen den Toren der Dichtkunst sich naht, in der Einbildung, seine Fertigkeit werde hinreichen, ihn zum Dichter zu machen, der bleibt ein Stümper, und seine verstandesmäßige Kunst wird völlig verdunkelt von der Kunst des im Wahn Verzückten."

Punkt für Punkt hat sich Valéry in Gegensatz zu dieser Lehre gestellt. Auf Kosten der verzückten Eingebung erhebt er die ordnende Verstandeskraft, die Technik des Machens, zähe Arbeit, möglichste Einschränkung des Zufalls, der dem Dichter wohl einzelne Juwelen hinwerfen mag. Er sagt, kein Gedanke sei tiefer als eine beliebige Konvention, und er hält nichts vom Willen zur Originalität, da heutzutage, was morgens originell war, noch am selben Abend bis zur Unerträglichkeit der Effekte reproduziert wird.

Noch in einem Punkt ist er mit Schärfe Anti-Platoniker, in diesem: Platon erwartet, daß die durch Dichtung in einen "schwärmerischen Zustand" versetzte Jugend den Ruhm von Taten der Väter vernehme, die gesteigerten Worte beherzige, dadurch gebildet werde, im platonischen Sinn von staatsbürgerlicher Erziehung. Das ist die Erhebung der Geschichte zum inspirierten Gesang, groß tritt sie an die Seite des Mythos, der Dichters Lande ursprünglich fast ausschließlich besetzt hielt.

Bei Valéry ist die Geschichte unteren Ranges, ohne Erkenntniswert, beliebig in ihren national oder sozial oder sonstwie begründeten Konstruktionen, die als Konstruktionen allenfalls schön sein können, wenn sie von einem großen Schriftsteller stammen. Die Abwendung von der Geschichte ist bei Valéry leidenschaftlich, wie bei Gottfried Benn, auch höhnisch wie bei diesem angesichts ihrer "Sinnlosigkeit", deren Theoretiker Valérys Altersgenosse Theodor Lessing wurde. Die analytische Psychologie Freuds sah in jedem Menschen den Mythos vom vaterfeindlichen, mütterliebenden Ödipus als Geschichte mit Konstanten und Varianten sich entfalten; das ist wohl die totalste Historisierung des Menschen, gleichzeitig mit dem von Nietzsche her weitergetragenen Aufstand gegen die Historie, die immerhin als göttliche Beschützerin die schreibende Muse, Klio, auf ihrer Seite hat. Bei Leibniz, den Valéry mit einiger Freude an der leichten Herausforderung in einem Vortrag in Berlin "den größten Deutschen" genannt hat, bei Leibniz war alles noch unverzwistet beisammen; seine Gaben mathematischer Erfindung – die Differential- und Integralrechnung – haben es ihm in aller Güte gestattet, auch das Amt eines Historikers zu übernehmen. Das Werden der menschlichen Dinge, die durch Willen, Leidenschaften, aber doch auch Intelligenz entstehen oder weiterentwickelt werden, war Leibniz weder verhaßt noch gleichgültig; vom ersten, höchsten Werden, vom Ursprung der Welt freilich spricht er als Mathematiker: "*Dum Deus calculat, fit mundus*"; indem Gott rechnet, entsteht die Welt, oder: dadurch daß Gott rechnet, entsteht die Welt. Die Schöpfung, in die der Mensch gesetzt wurde, ist das Werk des allerhöchsten Weltmathematikers, der sie auf Zahlen gegründet hat und der mit der mathematischen Analysis zu Werke gegangen ist. Der Augenblick mußte kommen, wo ein nicht platonisch, sondern aristotelisch ausgerichteter Dichter sich diese Vorstellung zu eigen machte. Wie schon Baudelaire, wie Mallarmé geriet auch Valéry an den Einfluß namens Edgar Allan Poe [<https://www.zeit.de/the-ma/edgar-allan-poe>]; diesem ihn beschenkenden geschichtlichen Vorgang war er dankbar wie seine Vorgänger, denn sie bildete in ihm Epoche. Mochte die Geschichte sinnlos sein, diese Begegnung mit einer geschichtlichen Größe war es nicht.

Ist es darum, weil er in einem Volk mit Jugendgefühlen und vorläufiger Uninteressiertheit an aller Geschichte aufwuchs, daß Poe wie ein

Städtebaumeister alles Ingenieurmäßige in den Vordergrund stellte, ein Pionier, der beständig bereit war, zu entwerfen und zu bauen? Er verlegt das Gewicht von der Mania, der Verzückung, auf die von Platon verächtlich behandelte "Fertigkeit", auf das *Poiein*, das Komponieren eines Verskörpers und die Techniken des Gedichtbaus. In drei Abhandlungen hat er die Gedanken zu seiner Theorie der Dichtkunst niedergelegt: 1. *The Poetic Principle*, 2. *The Philosophy of Composition*, 3. *The Rationale of Verse*, also 1. Das Wesen der Poesie, 2. Philosophie oder eher: Lehre vom Gedichtbau, 3. Vernünftige Erklärung des Verses.

Am berühmtesten ist die *Lehre vom Gedichtbau* geworden, deren Einfluß in Frankreich mächtig, auf deutschem Sprachgebiet, soviel ich sehe, beinahe null war. Unsere romantische Schule um 1800 in Jena hat mit ihren Forderungen der romantischen Ironie, dem Bewußtsein der Bewußtheit, dem vernunftmäßigen Erzeugen und Aufheben dichterischer Gefühlswirkungen wohl einen hohen allgemeinpoetischen Bewußtseinsstand geschaffen, jedoch in der Absetzung gegen die Kunsttheorien der Klassiker hatte sie ein großes Wesen mit der Freiheit der Phantasie, bis zu jeder Willkür, gemacht, das Schweifende, Unstete, Improvisierte hoch erhoben. Etwas Nomadisches blieb da in zu enger Bürgerwelt ungebändigt, während die Dichter in Paris vom Geist imperialen Städtebaus erfaßt wurden. Fichtes *Wissenschaftslehre* war ein Grundbuch unserer Romantik, nach ihm gehörte es zum Wesen der Intelligenz, "sich selber zuzusehen", mithin den selbstreflektierten Standort der romantischen Ironie einzunehmen; als Jahrzehnte später französische Dichter diese idealistische Position einnahmen, wandten sie sich damit gegen ihre Romantik der Chateaubriand, Lamartine und so weiter, gegen ihre unreflektierte, von Gefühlen geschwellte Rhetorik. Mit Waffen, welche die romantische Schule in Jena und Berlin bereitet hatte, kämpften sie gegen ihre eigene, die französische Romantik. Unschätzbar war ihnen die Hilfe, die ihnen in dem Prozeß künstlerischer Bewußtwerdung von Seiten Poes zuwuchs.

Poe hat in der *Philosophy of Composition* an den achtzehn Strophen seines *Raben* – 1845 – den *modus operandi*, das Verfahren in seinem Dichten entwickelt. Manches hat Valéry in die eigene Theorie eingebaut oder hat es theoretisch bekämpft, aber praktisch angewandt. So etwa einen Hauptpunkt bei Poe, die Originalität, namentlich in den Versmaßen und im Strophenbau. Unbedingt strebt er Originalität an, überzeugt davon, daß die Kombinationen der Metren und verschieden gebauten Strophen an Zahl unbegrenzt seien. *Infinite*, sagt er und fügt hinzu, seit Jahrhunderten habe kein Mensch auf dem Gebiet der Verse mehr etwas Originelles unternommen oder auch nur an einen Versuch dazu gedacht.

Valéry, das sei hier gleich eingefügt, wandte sich gegen den Originalitätswillen, wenigstens theoretisch, als Dichter jedoch hat er, alte, untergegangene

Versmaße neu belebend, etwa in der *Jeune Parque* und im *Cimetière marin*, mit einer Kraft der Originalität gewirkt wie keiner unter seinen Zeitgenossen, um nur dieses eine zu erwähnen.

Poe fährt dann fort: Originalität werde einem nicht durch Intuition oder poetischen Aufschwung geschenkt. Nur in sorgfältig suchender Forschung werde sie gefunden; solche Forschung laufe weniger aufs Erfinden hinaus als auf Weglassung, Ausscheiden des Ungemäßen, folglich Unbrauchbaren. Die unterscheidenden, das heißt die kritischen Fähigkeiten des Dichters werden hier hoch erhoben, der Verstand in seiner Tätigkeit, insoweit er Kunstverstand ist. Max Liebermanns Ausspruch "Zeichnen heißt weglassen" ist die knappste Formel für diese Art von kritischem Vermögen. Auch Stéphane Mallarmé hat Poes Kunstabsicht im Aussparen am Werke erkannt, sogar in den weißen Flächen zwischen den Strophen; auch sie, außer der Kenntnis von Poes Biographie, haben ihn die blitzartigen Gewalten im Leben eines so mächtigen Dichters ermessen lassen. Stille tritt da zwischen Worten, ja, am Worte selbst lautlos auf; sie zu errichten, sagt Mallarmé, sei nicht weniger schön als der tönende Bau des Gedichts, dessen Schönheit aus Klang und Stille und den genau bemessenen Proportionen zwischen ihnen besteht.

Die Rhetorik wird zerschlagen, das Pathos gebrochen, die Langrede zerhackt, alles Flüssige eingedickt – die Stunde dieser Gedichtelemente war vorbei; sie wird immer wieder einmal kommen, aber anders jedesmal.