

Nicoletta Grillo

Der Engel und der Spiegel
Zur Philosophie Paul Valéry's

λογος

Die Open-Access-Stellung der Datei erfolgte mit finanzieller Unterstützung des Fachinformationsdiensts Philosophie (<https://philportal.de/>)



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz CC BY-SA (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>). Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.



DOI: <https://doi.org/10.30819/3061>

Nicoletta Grillo

**Der Engel und der Spiegel.
Zur Philosophie Paul Valéry's.**

Meiner Mutter, in loving memory.
Wir stehn aufrecht und in der Erde verwurzelt
Paul Klee, 1923

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Umschlaggestaltung unter Verwendung eines Fotos von Barbara Bernardi

©Copyright Logos Verlag Berlin GmbH 2012

Alle Rechte vorbehalten.

ISBN 978-3-8325-3061-7

Logos Verlag Berlin GmbH
Comeniushof, Gubener Str. 47,
10243 Berlin
Tel.: +49 (0)30 42 85 10 90
Fax: +49 (0)30 42 85 10 92
INTERNET: <http://www.logos-verlag.de>

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	7
1 <i>Die Methode und die Konstruktion</i>	15
1.1 „Niemals endgültig sein zu wollen“	16
1.2 Der Wille zum System	21
1.3 Methode	29
1.4 Descartes und die geometrische Methode	32
1.5 Ein „Verteidigungssystem“?	41
2 <i>Konstruktivistische Ansätze bei Valéry: die Alltagssprache und die „Fixierung“ der Welt</i>	47
2.1 Der Virus der Alltagssprache	48
2.2 Valérys sprachlicher Konventionalismus	52
2.3 Die Funktionsweise der Alltagssprache	54
2.4 Die verdinglichende Macht der Sprache	60
2.5 Die Frage der Methaphysik und der Antropomorphismus	68
2.6 Das Vertrauen	73
3 <i>Die Welt der Philosophie und die Welt der Naturwissenschaften</i>	79
3.1 Das blinde Vertrauen in die Sprache: die Kritik an der Philosophie	80
3.2 Die Philosophie und die Sprache: Der Fall Kant	90
3.3 Eine aktive Anwendung der Sprache: Bergson	96
3.4 Die kreative Möglichkeit der Philosophie	102
3.5 Valéry und die Naturwissenschaften	105

3.6	Das Beispielhafte der Naturwissenschaften: die künstliche Sprache	107
3.7	Der Wahrheitsinhalt der Naturwissenschaften	111
3.8	Das Universum der Naturwissenschaft und das Lebensuniversum	125
3.9	Das Risiko der Technik	129
3.10	Das Schöpferische in der Wissenschaft: „Die Methode und ihr Gegenteil“	133
4	<i>Reines Ich versus Person: die Möglichkeit einer absoluten Subjektivität</i>	143
4.1	Die Gegenüberstellung von Person und „reines Ich“: Identität als künstliches Produkt	145
4.2	Der ethische Wert der Gegenüberstellung: ich bin weder...noch	150
4.3	Das Moi pur als Fähigkeit zur Distanzierung	158
4.4	Der absolute Zeuge: Herr Teste	159
4.5	Der Körper und seine Paradoxe	162
4.6	Der Körper auf der Seite des Subjektes und auf der Seite des Objektes	171
4.7	Der blinde Fleck des Sehens	179
4.8	Die Kritik an dem Begriff „Autor“	187
4.9	Der Autor ist das Werk seines Werkes	191
5	<i>Der Kunstprozess: Mensch und Welt</i>	197
5.1	Die Subjektivität und die Gestaltung	199
5.2	Der poetische Zustand	201
5.3	Die Kreuzung von Aktivität und Passivität	208
5.4	Am Anfang der Konstruktion: Die Sensibilisierung	215

5.5	Das Merkmal der Kunst: das Unendliche	218
5.6	Poetischer Zustand und Schöpfung: die Rolle des Bewusstseins	220
5.7	Die Poesie	225
6	<i>Subjekt und Gestaltung</i>	233
6.1	Das Individuelle und das Allgemeine	235
6.2	Sinn und Sinnlichkeit	239
6.3	Kunstwerk und Kommunikation	250
6.4	Die Wahrnehmung und die Rolle des Gedächtnisses	256
6.5	Die Biographie und das Werk: das Problem der Freiheit.	266
	Schlussfolgerung	273
	Abkürzungen	285
	Literaturverzeichnis	287

Einleitung

*Suche nicht die „Wahrheit“ – sondern suche jene Kräfte zu entfalten,
die die Wahrheiten setzten und zersetzen (H, I, S. 407).*

Die Begegnung mit den Schriften Paul Valéry's löst oft zwiespältige Eindrücke aus. Auf der einen Seite wird man vom Reichtum der Einfälle, von der Klarheit und der Gegenwärtigkeit mancher Überlegungen beeindruckt. Auf der anderen Seite kann genau dieser Reichtum ein zunehmendes Gefühl von Unübersichtlichkeit erzeugen. Valéry's Gesamtwerk ist eklektisch: Es besteht aus Essays über Malerei, Literatur, Tanz, Physik, Biologie, Politik; aus vermeintlichen biographischen Essays, wie jene über Leonardo da Vinci oder Descartes, die sich aber auf den zweiten Blick als „Manifeste“ für Valéry's Gedankenwelt enthüllen; aus Gedichten, die sowohl von ihrer Raffiniertheit als auch ihrer Dunkelheit gekennzeichnet sind; aus Prosastücken, die sich an der Grenze zwischen Fiktion, Ästhetik und Philosophie bewegen; und schließlich aus Dialogen, die anhand klassischer Figuren (wie der des Virgilischen Hirten Tityrus oder des Philosophen Sokrates) moderne Probleme behandeln.

Die Texte, die den guten Willen des Lesers am stärksten herausfordern, sind die Einträge der *Hefte*. Diese repräsentieren das intellektuelle Tagebuch, das Valéry über vierzig Jahre lang in der Morgenfrühe schrieb. Sie sind einerseits „intellektuell“ qualifizierbar, weil sie nicht über alltägliche oder autobiographische Episoden berichten, sondern sich mit Themen wie Geist, Körper, Ego oder Sprache beschäftigen. Andererseits sind es Tagebücher, weil sie

zunächst nicht für eine Veröffentlichung gedacht waren und rohe, unfertige private Notizen beinhalten.

Eben diese Unübersichtlichkeit, der fragmentarische und unfertige Charakter der Einträge, ihr Eklektizismus und oft auch ihre Widersprüchlichkeit stellen für meine Arbeit das erste Problem dar. Häufig bleiben gewisse Reflexionen Valéry's zum Beispiel auf der Ebene von Intuitionen und Andeutungen, ohne dass er sich ausführlicher mit ihnen auseinandersetzt. Eine weitere Komplikation ist Valéry's Angewohnheit, in den *Heften* die eigenen Überlegungen über die Beziehung zwischen Körper, Geist und Welt teilweise durch eine pseudo-algebraische Sprache auszudrücken, die leider noch mehr Verwirrung als Klarheit schafft.

Mein Anliegen besteht deshalb zuerst darin, in solch einer unsystematischen Struktur nach einem Leitfaden zu suchen, der als Rahmen dienen kann, um die Philosophie Valéry's besser zu verstehen, ohne dabei aber die Dissonanzen zu ignorieren oder gar zu tilgen. Daher bevorzuge ich in meiner Arbeit eine Art „close reading“, das sich geduldig mit den Wiederholungen, Sinnverschiebungen, Widersprüchen und inneren Konnexionen der Texte beschäftigt.

Durch eine solche Lesart lässt sich die Rolle der Begriffe „Methode“ und „System“ erkennen. Gleichzeitig wird aber auch eine erste Unstimmigkeit sichtbar: Valéry versucht, das eigene Werk als „System“ zu bezeichnen, während seine Arbeit de facto doch alles anderes als systematisch ist.

Man könnte diese Tatsache als persönliches Scheitern betrachten, zum Beispiel aufgrund von biographischen Ereignissen, die eine Systematisierung etwa verhindert hätten, oder aufgrund seines Charakters. Meine Auffassung im Gegensatz dazu ist, dass Valéry's theoretischer Hintergrund in erster Linie die Motivation ist, aus der sich sein Werk als nie endende Befragung strukturiert.

Relevant ist somit zu klären, ob Valéry faktisch nicht dazu kommt, ein System zu realisieren, oder ob er eine bestimmte Idee des Systems in Frage stellt: das „System“ als System von Aussagen und Erklärungen, das die Welt abbilden kann.

Diese Frage ist bedeutend, weil sie die Frage nach der Realitätsauffassung Valérys aufwirft. Es ist meine Hypothese, dass er die Idee der Wahrheit als Widerspiegelung einer an sich bestehenden Realität kritisiert, die der Mensch mit den richtigen Instrumenten nur zu begreifen hätte.

Diese Thematik erweist sich für meine Arbeit als noch interessanter, da parallel zu dieser Kritik die gestalterische und konstruktive Rolle der Menschen hervorgehoben wird. Die Dinge, Valéry unterstreicht das immer wieder, sind an sich formlos: Es ergibt keinen Sinn, nach ihrem Wesen „an sich“ zu fragen, weil sie immer „für jemanden“ sind, immer und ausschließlich durch unsere Instrumente gefiltert, umgeformt, zu erkennbaren und wieder erkennbaren Gestalten gemacht werden.

Die Hervorhebung der konstruktiven Rolle der Subjektivität führt somit zum Hauptthema meiner Arbeit: die Beschreibungen des Subjektes und dessen gestalterische Beziehung zur Welt. Die Frage wird diesbezüglich lauten, ob eine solche Subjektivität sich als eigenständig sinngebende Instanz gegenüber einer an sich passiven und bedeutungslosen Objektivität charakterisieren lässt; oder ob Valéry eine Form von reziproker Abhängigkeit, des Zusammenhangs und der „Mitgestaltung“ zwischen Subjektivität und Umwelt anerkennt. Valéry betont sehr oft die geistige Fähigkeit, sich von fremden Einflüssen zu befreien und in einer absoluten Autonomie neue Konstruktionen zu schaffen. So soll sich beispielsweise die Methode, die nach Valérys Plan zu gutem Denken und zu einfallsreichen Konstruktionen führt, an der geometrischen Methode anlehnen, wie schon bei Descartes formulierte: eine Art

kombinatorische Konstruktion, die, ausgehend von „reinen“ (also bewusst ausgewählten) Materialien und durch klare Regeln neue Beziehungen herstellen und ausdrücken kann. Mit der Methode verbunden ist das Valéry'sche Bedürfnis, „tabula rasa“ mit den geerbten, fremden oder unklaren Einflüssen zu machen.

Entsprechend dieser Auffassung übt Valéry ausführliche (aber manchmal auch eintönige) Kritik an dem Wissen und an den Instrumenten, die die menschliche Gestaltung der Realität prägen: Sprache und Philosophie. Die Sprache spielt für den Denker eine wesentliche Rolle, da sie eine Welt aus isolierten, festen Begriffen und Dingen formt, ohne dass der Mensch es bemerkt. Valéry wehrt sich also durch die verlangte Anwendung der Methode und der tabula rasa gegen eine Welt, die unbewusst gestaltet wird und in der sowohl starre Identifikationen als auch fremde, passiv geerbte Darstellungen dominieren.

Gegenüber seiner Kritik der Alltagssprache und der traditionellen Philosophie, die von der Alltagssprache manipuliert wird, zeigt sich hingegen Valéry's Bewunderung für die Naturwissenschaften, die eine klare Methodik und ein klares (also ad hoc erschaffenes) Notationssystem anwenden: die Algebra. Nach dieser Art Überlegungen könnte man Valéry zweifellos als Vertreter einer rationalistisch und sogar positivistisch geprägten Position betrachten. Aber schon bei der Hervorhebung der Methode und des Systems und ebenso bei der Beschreibung des konkreten Verfahrens der Naturwissenschaftler unterstreicht Valéry die Probleme und die „dunkle Seite“, die damit verbunden sind. Wenn er auf einer Seite also ein rationalistisches Ideal unterstützt, scheint er auf der anderen die eigenen Aussagen selbst zu unterminieren, indem er die Rolle von unrationellen, gefühlsbeladenen und der Vernunft heteronomen Elementen betont.

Diese Widersprüche ziehen sich durch das gesamte Corpus der Werke Valéry's und führen zur folgenden Frage zurück: Inwiefern ist das angestrebte absolute Bewusstsein des eigenen Tuns und Denkens für Valéry tatsächlich möglich? Inwiefern ist das Subjekt wirklich in der Lage, seine eigenen Akte zu initiieren, das eigene Procedere in seiner Komplexität zu durchschauen und zu steuern? Wenn auch die Idee einer absoluten, autonomen Subjektivität, die sich vom Körper, der Welt und der Gesellschaft vollständig zurückziehen kann, in seinen Werken auf den ersten Blick überwiegt, kann Valéry es gleichzeitig nicht vermeiden, immer wieder andere Aspekte zu beschreiben: zum Beispiel die Rolle des Körpers und seine konstitutive Beziehung zur Welt.

Ich habe also vor, eine Schilderung dieser Gegenüberstellung zu geben, aber vor allem die Zweifel Valéry's an dem idealistischen Modell hervorzuheben und deutlich zu machen. In manchen Überlegungen über Descartes und insbesondere in seinen Analysen des Begriffs „Autor“ kritisiert Valéry ausdrücklich die Idee einer Subjektivität, die sich als ein „kleiner Mensch in dem Menschen“ frei von jedem Kontext und Standpunkt beobachten lässt und die wie von sich aus Sinn und Bedeutungen der passiven Objektivität hinzufügen kann. Aber es sind vor allem die Überlegungen über das Kunstschaffen, die die Heteronomie und die Verbundenheit des Subjektes mit der Welt am deutlichsten hervorheben. Die Wahrnehmung, die bei Valéry bereits als eine erste Form von Gestaltung und Artikulierung zu begreifen ist, zeigt in bestimmten Zuständen (die Valéry „poetische Zustände“ nennt) ihren Reichtum: Sie bietet viel mehr an, als das, was der Mensch für seine Alltagszwecke braucht und wahrnimmt. Und durch diese Art der sinnlichen Erfahrung, die die Kunst entdecken lässt, kommt auch die unlöschbare, ursprüngliche und sinngebende Verbindung sowohl

zwischen Geist, Leib und Welt als auch zwischen Sinn und Materialität zum Vorschein.

Meine Auffassung ist daher, dass Valéry, gerade durch den Bezug auf die konkrete gestalterische Tätigkeit des Menschen, doch auch eine ganz andere Art Subjektivität beschreibt, die weder ganz autonom noch ganz heteronom ist. Dieses Subjekt, diese Kreuzung aus Aktivität und Passivität, aus Welt, Leib und Bewusstsein, wird von Valéry jedoch nicht als theoretisches Modell beschrieben; lieber bleibt er bei der Behauptung der Notwendigkeit einer reinen Subjektivität, die sich von den Einflüssen der empirischen Person befreien soll. Hypothese meiner Arbeit ist, dass sich die Widersprüche und Schwankungen, für die auf einer definitorischen Ebene keine Lösung angeboten wird, auf einer praktischen, ethischen Ebene besser erklären lassen.

Valéry's Werke sind nämlich nicht von einem definitorischen, sondern von einem konkreten Bedürfnis durchzogen: also nicht von der Frage „Was ist ein Mensch?“, sondern von der Frage, wie Valéry es formuliert, „Was kann ein Mensch?“. Wonach der Denker sucht, ist keine theoretische Beschreibung des Wesens der Subjektivität, sondern eine Beschreibung ihres Tuns und vor allem der Möglichkeiten desselben.

Dieses Thema verbindet sich somit mit der anfänglichen Fragestellung: Wenn die Subjektivität die Realität gestaltet oder, besser gesagt, mitgestaltet, stellt sich folglich das Problem, wie diese Gestaltung am besten zu realisieren ist. Ziel Valéry's bleibt, meiner Meinung nach, eben die Unterstreichung der offenen kreativen Möglichkeit der Menschen – eine Kreativität, die aber nicht absolut und unabhängig ist.

Aus dieser Perspektive ließen sich auch seine Kritik an der Individualität und deren Missbilligung verstehen. Er möchte verhindern, dass das Subjekt mit einer biographischen Abfolge von

Geschehnissen und festen Merkmalen gleichgesetzt wird: Dieses wäre eine unberechtigte Erstarrung einer beweglichen, offenen Möglichkeit, die nie durch feste Definitionen oder eine bestimmte Geschichte zu erschöpfen ist.

Dies ist eine Einstellung, die ich in meiner Arbeit – gemäß Merleau-Ponty – als „humanistisch“ bezeichnen möchte: eine Art Denken, das die Krise des idealistischen und rationalistischen Ideals von Subjektivität wahrnimmt und nach einer anderen Möglichkeit sucht, wonach das Subjekt sich weder ganz auflöst noch auf einen determinierten und prinzipiell determinierbaren Zusammenhang von Ursache und Wirkung reduziert wird.

1 Die Methode und die Konstruktion

Zunächst möchte ich aufzeigen, welche Funktion die Begriffe „System“ und „Methode“ in den Texten Valéry's haben und in welcher Modalität sie erscheinen. Dann werde ich versuchen zu erklären, wie Valéry das „System“ meiner Meinung nach anwendet: als Untersuchungs-, Klärungs- und Gestaltungstätigkeit. Eine solche Tätigkeit führt aber nicht zur Entdeckung einer allgemeingültigen Wahrheit, sondern zeigt sich als dynamischer, nie zu Ende gehender Gestaltungsprozess, der die Welt mitformt. Hiermit wird die These eingeführt, dass Valéry die Wahrheit als Abbildung einer an sich bestehenden Realität kritisiert und die konstruktive Rolle der Menschen hervorhebt. Diese gestalterische Tätigkeit der Menschen soll aber nach Valéry mit Instrumenten, die man bewusst und autonom ausgewählt hat, unternommen werden: daher die Wichtigkeit der Methode, die sich an diejenige von Descartes anlehnt; daher auch die damit verbundene Suche nach einer homogenen, formellen und in allen ihren Elementen deutlichen Notationsart.

Valéry als Rationalist, als Vertreter der Möglichkeit einer absolut bewussten, kontrollierbaren Vorgehensweise des Geistes also? Ich bin der Auffassung, dass er, schon in den Überlegungen über das „System“ und die Methode, am Ende die rationalistischen Ansprüche doch relativiert und die „nicht-rationellen“ Entstehungsgründe des „Systems“ anerkennt: also die Präsenz und die Rolle einer anderen Dimension, die der Geist nicht absolut dominieren kann. Er beschreibt zum Beispiel, dass der Ursprung seiner Suche nach einer Methodik und nach einem System sich in dem Bedürfnis gründet, sich gegen die Konfusion und die Undominierbarkeit der Realität und der Gefühle zu wehren. Es entsteht folglich in seinen Überlegungen eine Spannung zwischen dem Anspruch nach „Reinheit“, „Bewusstsein“ und „absoluter Klarheit“ und der Anerkennung, dass diese absolute Reinheit und Autonomie des Verstandes eine Fiktion ist, die selber aus „nicht-rationellen Gründen“ entsteht.

1.1 „Niemals endgültig sein zu wollen“

In diesem ersten Kapitel werde ich mich dem Problem des „Systems“ bei Valéry widmen. Ziel einer solchen Fragestellung ist nicht die Einordnung des Werkes Valérys in einen bestimmten Bereich der Geisteswissenschaften. Dass seine Schriften, in ihrer Heterogenität von Stil und Inhalten, schwer zu kategorisieren sind, ist eine unumstrittene Tatsache: Die Eigenartigkeit seiner Schreibweise, die die Form des Essays, der Aphorismen, der offenen Reflexion, des Gedichtes oder des Dialoges annimmt, lässt sich schwer in einer einheitlichen stilistischen oder thematischen Definition komprimieren. Mehrere Forscher haben diesbezüglich die Charakteristika der Offenheit und das „am Werden-Sein“ der Texte Valérys – vor allem der *Hefte* – unterstrichen¹.

Der Denker selber plädierte im Allgemeinen für eine Haltung eklektischer, offener Aufmerksamkeit (die ihn manchmal als „Laien“ erschienen ließ) und gegen die übertriebene Spezialisierung der Wissenschaften, die die Herstellung fruchtbarer Beziehungen zwischen unterschiedlichen kulturellen Formen verhindert. Gleichzeitig bemerkte er aber auch die Abwesenheit einer Struktur in dem vielleicht wichtigsten „Corpus“ seiner Reflexionen, in den *Heften*, dem intellektuellen Tagebuch, das er mehr als 40 Jahre lang

¹ Vgl. zu diesem Thema R. Pickering, „Avant propos“, in: Ders. (Hg.), *Paul Valéry. Se faire ou se refaire. Lecture génétique d'un Cahier (1943)*. Clermont Ferrand [Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines] 1996, S. VII-XV. R. Pickering unterstreicht hier die „Unendlichkeit“ des Schreibprozesses in den *Heften*: Diese sind der Spiegel, in dem Valéry versucht, sich selbst unaufhörlich zu repräsentieren. Er betont auch die Verbindung zwischen Valérys Idee des Schreibens als unendlicher Tätigkeit und der gegenwärtigen Literatur: „L'influence exercée sur la littérature moderne et contemporaine par une vue de l'écriture qui épouse les valeurs de la construction, de la lecture «plurielle» et de l'inachèvement, n'est guère à démontrer“, S. VII.

L. Gasperini definiert die *Hefte* als eine Übung ohne Ende, in: Ders., *Azione e comprensione nei „Cahiers“ di Paul Valéry*, Milano [Franco Angeli] 1996: „Un esercizio che – preso sul serio – si nutre di se stesso e si vuole senza sosta in esercizio“, S. 7.

täglich (und vorzüglich am frühen Morgen) redigierte². Folglich versuchte er, eine gewisse Ordnung in seine morgendlichen Reflexionen einzuführen und diese doch als „System“ zu präsentieren. So bezeichnet er seine Untersuchungen ab 1921 ausdrücklich als „System“, ein System, dessen Errichtung ihn bis zu seinem Tod im Jahre 1945 ununterbrochen beschäftigt.

Es bleibt aber zu definieren, was Valéry unter dem so bedeutungsträchtigen und traditionsreichen Wort „System“ verstand. Sicher ist, dass seine Texte sich eher als unsystematisch präsentieren: Wer zum Beispiel die *Hefte* liest – auch mit dem wohlwollenden Auge eines Lesers, der weiß, dass sie nicht für die Öffentlichkeit geschrieben worden sind –, muss sich erst einmal mit dem spiralenförmigen Wiederholungscharakter der Einträge und gleichzeitig mit der Verschiedenheit ihrer Themen konfrontieren. Die *Hefte* sind ein „mare magnum“ von Intuitionen, die nicht immer vertieft werden, von Termini (und Begriffen) ohne eindeutige Definitionen, von konzeptuellen Wiederholungen und oft auch von Widersprüchen. Diese Eigenschaften machen aus den *Heften* ein offenes, durchaus anregendes Werk, dessen Hauptcharakteristik aber eine ausgeprägte Unüberschaubarkeit ist.

Der Dichter war sich einer solchen Schwierigkeit durchaus bewusst und versuchte mehrmals, die *Hefte* für eine mögliche Veröffentlichung thematisch zu klassifizieren; seine letzte Einteilung in Rubriken wurde dann in der Ausgabe der *Hefte* von J. Robinson-Valéry, die immer noch als Referenzausgabe gilt, übernommen. Eine solche Einteilung lässt aber die Abwesenheit eines Systems, im gängigen Sinne einer zusammenhängenden Gliederung verschiedener Aussagen, noch deutlicher werden. Zuweilen ist man sogar von der fehlenden Entwicklung mancher Überlegungen

² Zur Entstehung, Struktur und Herausgabe der *Hefte* vgl. z. B. N. Celeyrette-Pietri, „*cabiers-Cabiers-Cahiers*“. In: H. Laurenti (Hg.), *Paul Valéry 9: Autour des Cahiers*, Paris [Minard], «Revue des lettres modernes», 1999, S. 13-26.

überrascht, wie zum Beispiel im Fall der Reflexionen über die Philosophie und die Sprache, die sich in ihren Hauptzügen (und manchmal auch in ihren Formulierungen) über mehr als vierzig Jahre in den *Heften* kaum ändern. Valéry selber ist über diese Tatsache erstaunt. „Wozu zum Teufel nützt das alles oder kann das überhaupt nützen, was ich hier notiere? [...] Immer denselben Gedanken seit 92!“ (H, I, S. 38-39), bemerkt er 1933, und 1936 notiert er nicht ohne eine gewisse Selbstironie: „Ich bin wie eine Kuh am Pflöck, dieselben Fragen grasen seit 43 Jahren meine Gehirnwiese ab“ (H, I, S. 40).

Auch die Prosawerke, die Valéry in seinem Leben veröffentlichte, können nicht als systematisch bezeichnet werden; es handelt sich um Sammlungen von Aufsätzen, die für verschiedene Gelegenheiten verfasst worden sind (z.B. Vorworte, offizielle Reden und Vorträge, Dialoge oder kurze Geschichten), oder um eine Auswahl aus den *Heften* in Form von Aphorismen. Valéry erzählt diesbezüglich oft von seiner Vorliebe, sich kurz aber immer wieder mit einem Thema zu beschäftigen, als es hartnäckig bis zum Ende zu analysieren. Dieses unsystematische Vorgehen ist eine Charaktersache, scheint Valéry vorschlagen zu wollen, eine Konsequenz seiner Neugier, seiner Unfähigkeit, etwas bis zum Ende zu verfolgen, ohne sich immer wieder von etwas anderem ablenken zu lassen, um dann doch wieder zum alten Thema zurückzukehren: „Meine Arbeit – schreibt er – ist eine Geduldsarbeit, ausgeführt von einem Ungeduldigen“ (H, I, S. 131). Deswegen, sagt er ironischerweise, brauchte er einen Deutschen (die Meister in philosophischen Systemen schlechthin), der seine Gedanken „zu Ende denken würde“ (H, I, S.109).

Eine solche charakterbezogene Begründung repräsentiert aber nicht die einzige Motivation der Offenheit seiner Texte: Seine Arbeit, pointiert der Denker immer wieder, ist hauptsächlich als Übung, als geistiges Training konzipiert. Daher entstehen die

Wiederholungen, die Abwesenheit konkreter, fassbarer „Ergebnisse“ seiner Untersuchungen, aber auch ihre Offenheit und ihre Zugänglichkeit: Der Leser kann sozusagen überall anfangen, braucht keine Vorgeschichte und keine Prämisse, nur die aufmerksame, aktive, kritische Teilnahme, die für Valéry die notwendige Ausrüstung eines guten Lesers ist. Der Denker selber definiert also die *Hefte* als „Anti-Werke, Anti-Fertiges“ (H, I, S. 40). Und er wiederholt oft, dass die fertiggestellten „Produkte“ des Geistes oder der Kunst, inklusive seiner Gedichte, für ihn nur einen sekundären Wert besitzen³. Was geschrieben worden ist, sollte immer als modifikationsfähig und nicht als endgültig betrachtet werden: „Was immer in diesen meinen Heften steht, hat das Charakteristikum, niemals endgültig sein zu wollen“ (H, I, S. 34). Was zählt, ist also nicht die Entdeckung einer Wahrheit oder die Behauptung dieser oder jener bestimmten Aussage, sondern die effektive Tätigkeit des Denkens, die intellektuelle „Gymnastik“, in der die Ergebnisse nur eine zweitrangige Rolle spielen: „Ego. Das hier. Ich schreibe diese Notizen ein wenig so, wie man Tonleitern übt [...], so wie eine Spinne ihr Netz webt, ohne jedes Danach oder Davor, so wie ein Mollusk mit seinen schraubenförmigen Ausscheidungen fortfahren würde [...]“ (H, I, S. 43).

Dieses Denken ohne ein Danach und Davor scheint fast auf eine Art Gleichgültigkeit des Denkens hinzudeuten: Wenn das System scheitert, bleibt nur die Übung des Denkens, ohne weiteren Zweck, wie die Tonleitern oder die schraubenförmige Konstruktion des Mollusken, die sozusagen „selbstreferenziell“ sind und nichts über die Welt oder über unsere Beziehung zur Welt sagen können. Aufgrund dieser Zitate wurde Valéry als „Skeptiker“, sogar als

³ Im Jahre 1942, einen Rückblick über sein Werk werfend, schreibt Valéry zum Beispiel: „Alle meine Produktionen sind entstanden aus einem Seitensprung meiner wahren Natur und nicht aus Gehorsam ihr gegenüber“ (H, I, S. 45).

Nihilist interpretiert⁴. Wenn das System – an dessen Anspruch Valéry, auf eine traditionelle Art und Weise festzuhalten scheint – schließlich doch scheitert, gibt es nur Raum für ein selbstreferenzielles Denken, das allerdings keine positiven, konkreten Auswirkungen haben kann.

Vor dem Hintergrund dieser Problematik zeigt sich meines Erachtens die eigentliche Bedeutung der Frage nach dem System. Es ist meine Überzeugung, dass das Scheitern einer gewissen Konzeption des „Systems“ eine andere Art offenbart, das „System“ zu begreifen. Das Scheitern ist also nicht nur Valérys Charaktereigenschaften zuzuschreiben, sondern seinem theoretischen Ausgangspunkt: Er kritisiert somit die Auffassung eines System als prinzipiell ausführliche Abbildung der Welt, die vielleicht noch nicht komplett ist, aber irgendwann komplett sein kann. Eine solche Auffassung wird durch die Möglichkeit des Systems als systematische, aber unendliche Reflexion unterminiert. Diese Art Reflexion hat nicht die Wahrheit zum Ziel und kann auch kein Ende erreichen, weil sie keine passive Abbildung der Realität ist, sondern eine gestalterische Tätigkeit: Sie formt die Realität mit.

Diese konstruktivistischen Ansätze sind in mehreren Überlegungen des Dichters aufzuspüren, vor allem in jenen zur Wahrnehmung, und spiegeln sich in der Valéry'schen Suche nach einer systematischen Methode wider, die die Möglichkeit einer sinnvollen Konstruktion gewährleisten und erweitern würde. In seinen Beschreibungen der Methode lehnt sich Valéry ausdrücklich an die Cartesianische geometrische Methode an; der Dichter bewundert die Flexibilität einer solchen Methodik, ihre Unpersönlichkeit und vermeintliche universelle Anwendbarkeit. Die

⁴ Vgl. dazu z. B. H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen [J.C.B. Mohr / Paul Siebeck] 1975, S. 88 ff., oder G. Lanfranchi, *Paul Valéry et l'expérience du Moi pur*. Lausanne [Mermod] 1958.

Suche nach einem System wird sich also bei Valéry als die Suche nach einem im Allgemeinen gültigen systematischen Denken zeigen.

These meiner Arbeit ist es aber auch, dass viele Stellen ebenso auf die Anerkennung Valérys hinweisen, dass selbst diese formelle und unpersönliche Methode einen sehr konkreten und situierten Ursprung hat. Auf diese Weise wird wiederum die „universelle“ Gültigkeit der Methode und ihre Priorität gegenüber anderen Sicht- und Konstruktionsweisen letztendlich in Frage stellt. Trotz dieser Einschränkung bleibt es aber für den Dichter eine wesentliche menschliche Aufgabe, durch die kritische Arbeit des Denkens und des Bewusstseins die eigene Position und die eigene Leistung soweit wie möglich zu klären und zu entwickeln.

1.2 Der Wille zum System

Der Anspruch an ein „System“ repräsentiert eine Konstante in den Heften. Vor 1921 benutzt Valéry dafür andere Bezeichnungen: Teilweise schreibt er von „meiner Philosophie“, teilweise von „Methode“, öfter von „Psychologie“. Danach verwendet er für seine Arbeit und sein Vorhaben ausdrücklich das Wort „System“. Die Schwierigkeit besteht aber nicht nur darin, dass die Hefte nicht als systematisch im gängigen Sinn bezeichnet werden können, sondern auch darin, dass Valéry, wie es meistens bei seinen Begriffen der Fall ist, nirgendwo eine konsistente Definition seines „Systems“ liefert, weder programmatisch – als vereinheitlichendes Ziel – noch operativ.

Auch J. Robinson-Valéry bemerkt, wie sich Valéry sein Leben lang mit der Formulierung des eigenen Systems beschäftigt, ohne zu einem definitiven, befriedigenden Ergebnis zu gelangen⁵. Ein

⁵ J. Judith Robinson-Valéry, „Comment aborder le «Système» de Valéry? Problèmes de base" in: H. Laurenti (Hg.), *Paul Valéry 3 : approche du "Système"* Paris [Minard] «Revue des lettres modernes», 1979, S. 7-26, hier S. 7: „Le problème de savoir exactement ce que

Beispiel für diese Konfusion ist, dass der Denker, ohne einen klaren Unterschied zu machen, das Wort „System“ manchmal als Bezeichnung für sein Werk und manchmal aber für das Objekt seiner Untersuchungen, das System Körper-Geist-Welt „CEM“ (Corps Esprit Monde), anwendet. Diese Mehrdeutigkeit ist nicht zu lösen und beruht wahrscheinlich auf der oben erwähnten ungeklärten Position Valéry's, der auf der einen Seite doch nach einem klassischen System zu streben scheint, auf der anderen aber kein „System“, sondern eher ein systematisches, organisiertes Denken zu meinen scheint. Der Versuch, der hier unternommen wird, besteht deshalb darin, diese unterschiedlichen Bedeutungen zu verfolgen und ihren Sinn im Rahmen von Valéry's Werk aufzuzeigen.

Am einfachsten ist es, erst einmal die Entstehung einer solchen allgemeinen Idee von einem System zu betrachten. Valéry verkoppelt sie mit seiner spirituellen Krise im Jahr 1892, die für ihn eine markante Trennungslinie von einem „früheren“ Leben und einer neuen intellektuellen Phase repräsentiert: Vorher herrschte die Konfusion der Gefühle, danach startete er den Versuch, von sich selbst Abstand zu nehmen und sich zu beobachten, Klarheit in die eigenen Gedanken und die eigene Sprache zu bringen und keine „vagen Dinge“ – seien es die undeterminierten Konzepte der Philosophie oder die gefühlsgeladenen, manipulatorischen Wörter der Alltagssprache ohne analytische Kritik zu akzeptieren und zu benutzen.

Wie erreicht man aber eine solche Klarheit? Indem man vor allem einen Abstand zu sich selbst erzeugt und versucht, die Mechanismen der eigenen Funktionsweise zu entdecken. Das Objekt eines solchen Systems, das Valéry am Anfang seiner Reflexionen eben auch als

Valéry entendait par le mot *Système* est un des plus difficiles qui soient. Dans toute sa vie, il n'a cessé d'essayer de le définir et de le redéfinir, mettant l'accent tantôt sur tel aspect de la question, tantôt sur tel autre, et semblant éprouver une insatisfaction quasi permanente devant ses propres efforts pour cerner cette idée clef de sa pensée“.

„meine Psychologie“ oder als „meine Philosophie“ bezeichnete, konfiguriert sich somit als die Beschreibung der Funktionsweise des Geistes. Ziel des Dichters wäre also eine präzise Darstellung der formalen Gesetze der Kombinationen und Transformationen der Gedanken und ihrer Interaktion mit dem Körper und der Welt. „Was man versuchen muß zu begreifen, ist die Gesamtfunktionsweise der Menschen“, schreibt er 1902 (H, II, S. 370): Keineswegs ein geringes Vorhaben, besonders wenn man, wie Valéry, noch dazu die Ergebnisse der Philosophie und der Psychologie als unzulänglich ablehnt und nach neuen Untersuchungsinstrumenten sucht.

Die Einheit von Körper, Geist und Welt sollte nach Valéry aus dieser Perspektive neu erforscht werden, im Rahmen einer Theorie, die die traditionellen philosophischen und psychologischen Kategorien vergisst, um sich der Beobachtung und der Beschreibung der Funktionen des Ichs und seiner unaufhörlichen Transformationen zu widmen. Diese Idee ist schon in den ersten Hefen präsent und wird den Denker bis ans Ende seines Lebens begleiten: Valéry konfrontiert sich immer wieder mit dem Status einer solchen neuen Geisteswissenschaft. An manchen Stellen der Hefte wird sie als eine dritte Art Psychologie definiert, die, anders als die literarische (repräsentiert zum Beispiel von Montesquieu) oder als die organisch-anatomische, die sich einzig auf das Objekt Gehirn konzentriert (H, II, S. 361), das „Studium von Funktionen“ (H, II, S. 363) und von „Transformationen“ betreiben soll: „Man muß die Invarianten und Gruppen freilegen, das heißt die Figuren, die Distanzen, um den psychologischen Raum zu errichten“ (H, II, S. 368), schreibt der Denker 1900. In dieser Terminologie ist schon zu erkennen, wie die Ideen Valérys von seinem Interesse für die Mathematik beeinflusst wurden: man sollte nach „Invarianten“, und „Gruppen“ suchen. Die Beschreibung der Funktionsweise des

Geistes konzentriert sich nicht auf dieses oder jenes Verhalten oder auf den Inhalt dieser oder jener Gedanken, sondern stellt die allgemeinen zusammenhängenden Funktionen und Relationen dar - die Psychologie als Studium von Funktionen. Man sollte nicht die einzelnen – un stetigen – Teile untersuchen, sondern die allgemeinen ZUSAMMENHÄNGE, AUS DENEN SICH Stetigkeit ergeben kann“ (H, II, S. 363).

Daher ergibt sich eine Art „Mechanik“ des Geistes und seiner Relationen mit dem Körper und mit der Welt: „Meine Leidenschaft war und bleibt die geistige Mechanik, auf die ich immer wieder zurückkomme“ (H, II, S. 457). Es wird also immer klarer, dass, wenn die traditionelle Psychologie und Philosophie keine anwendbare Vorgehensweise anbieten, es den Naturwissenschaften obliegt, das Beispiel eines effektiven Analysemodells zu repräsentieren. Valéry erklärt sein Programm folgendermaßen:

Auf eigene Gefahr und eigenes Risiko versuche ich, was Faraday in der Physik, Riemann in der Mathematik – Pasteur in der Biologie – und andere in der Musik versucht und zustande gebracht haben. Ich versuche, der Theorie der Erkenntnis eine Methode zu geben, die rigoros genug ist, ihre Phantome einzudämmen und ihre praktischen Disziplinen, die sie neben den Theorien schon immer besaß, stärker in einen Zusammenhang zu bringen. Aber auf diesem Gebiet ist es besonders schwierig, Einteilungen vorzunehmen, ein homogenes Notationssystem zu errichten – Im wesentlichen forsche ich nach dem angemessensten und praktischsten Ausdruck für die ununterbrochenen Transformationen der Erkenntnis (H, II, S. 369).

Für die Konstruktion einer solchen Beschreibung der Mechanismen des Geistes braucht man also eine neue Untersuchungsart, die Schluss macht mit obskuren Begriffen, den „Phantomen“ der Philosophie und der Psychologie. Um diese neue „Theorie der Erkenntnis“ darzustellen, benötigte man noch dazu ein „homogenes Notationssystem“, da die Alltagssprache zu konfus und ungenau ist

und ihre Worte mit zu obskuren Bedeutungen vorbelastet sind, um als präzises Instrument zu dienen. Das positive Beispiel, an dem sich das Notationssystem Valéry orientieren sollte, ist die Algebra: Die mechanischen Gesetze des Geistes, parallel zu denen der Physik, sollten in einer Sprache ausgedrückt werden, die der algebraischen ähnlich ist. Diese Idee ist Valéry sehr wichtig. Schon in dem ersten Heft von 1894 schreibt er:

Ich behaupte, daß: die mathematische Wissenschaft, losgelöst von ihren Anwendungen wie Geometrie, Rechnen mit Zahlen usw. und reduziert auf die Algebra, das heißt auf die Analyse der Transformationen eines rein in Beziehungen auszudrückenden und aus homogenen Elementen zusammengesetzten Seienden – das getreuste Dokument der Gruppierungs- Trennungs- und Variationeneigenschaften des Geistes ist (H, II, S. 361).

Algebra repräsentiert ein beispielhaftes Instrument, weil sie „formell“ ist: Sie erlaubt eine exakte Beschreibungsart von Relationen, die im Wesentlichen mit keinem determinierten Inhalt verbunden ist und deswegen für verschiedene Anwendungen benutzt werden kann. Noch dazu sind alle die Elemente der algebraischen Sprache durchaus definiert, untereinander homogen und können daher die Gesetze des Geistes ohne Missverständnisse ausdrücken. Eine solche Sprache ermöglicht somit eine wesentliche Eigenschaft des Systems Valéry: den Verzicht auf jeglichen Versuch einer Erklärung der letzten Gründe eines Phänomens. Wissenschaftliche Untersuchungen sollten sich nämlich nie mit der Frage nach dem „Warum“ beschäftigen, sondern nur mit dem „Wie“, in einer formalen Repräsentation der Möglichkeit des Geistes.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Das „System“, das Valéry vorschwebt, ist eine reine (ein Wort, das bei Valéry Synonym für „formal“ ist) Beschreibung der Transformations-, Substitutions- und

Kombinationsregeln der Gedanken und der Relationen zwischen dem Physischen und dem Psychischen. Eine solche Beschreibung hat als Objekt die „Figuren“ oder Strukturen des Denkens, die „Gruppen“, die immer wieder vorkommen und allgemeiner sind als dieser oder jener bestimmte Gedanke.

Valéry scheint eine klare Vorstellung von seinem Werk zu haben. Trotzdem wird dieses System nie tatsächlich gebaut. Es bleibt als Vorhaben, als Ziel bestehen, dessen Notwendigkeit immer wieder, mit mehr oder weniger Vehemenz, behauptet wird, dessen Regeln und Strukturen aber nie konkret erforscht werden⁶.

Wer die *Hefte* liest, findet mehrere, aber insgesamt nicht geordnete und miteinander verbundene Versuche, solche Kombinationen und Relationen des Systems Körper/Geist/Welt nach dem Beispiel der Naturwissenschaften und manchmal unter Verwendung einer pseudo-algebraischen Sprache zu beschreiben⁷. Valéry bedient sich teilweise Begriffen der Physik oder der Chemie, sucht Vergleiche zwischen der Thermodynamik und den Funktionen des Geistes, führt Konzepte wie „Phasen“, Zyklen von Aktionen und Reaktionen ein. Solche Analogien und intuitive Vorstellungen spielen eine große Rolle in Valérys Werk: Sie werden auch in anderen Bereichen verwendet und bilden zum Beispiel die Grundlage, auf der seine Kunsttheorie basiert. Man kann aber nicht sagen, dass er diese Gesetze tatsächlich systematisch oder wissenschaftlich behandelt hätte; ein Beispiel dafür ist das Fehlen eindeutiger Definitionen seiner Hauptbegriffe⁸.

⁶ Vgl. dazu F. Magne, *Le système de Paul Valéry*. Paris [Univ., Diss.] 1998, S. 27. Er unterstreicht die Unvollständigkeit des Systems Valérys: „Mi-Projet, mi-fantasme, désir et regret tour à tour“.

⁷ Vgl. dazu Nicole Celeyrette-Pietri, *Valéry et le moi. Des "Cahiers" à l'oeuvre*. Paris [Klincksieck] 1979, Kapitel I, „La fascination mathématique“, S. 9-76.

⁸ Ein Beispiel dafür ist der Begriff „Funktion“, dessen unterschiedliche Anwendungen und Sinnverschiebungen in einem Essay von L. Cazeault analysiert worden sind. Vgl. Ders., „La notion de fonction dans le système de 1900,“. In: H. Laurenti (Hg.), *Paul Valéry 3 : approche du "Système"* op.cit., S. 83-100, hier S. 83: „Dans le vocabulaire valéryen, une

Die konkreten Analysen Valéry's über die Funktionsweise des Geistes, wie er in seinem Vorhaben schildert, überschreiten nicht die Form von Intuitionen; letztendlich scheint der Denker sich lieber mit der Beschreibung seines Projekts und mit den Kritiken an der Philosophie (sowie an der traditionellen Psychologie, an der Psychoanalyse und an der Geschichte) zu beschäftigen als mit dem konkreten Aufbau eines Systems des Egos und seiner Relationen mit dem Körper und der Welt. Gleichzeitig sollte das Scheitern eines solchen anspruchsvollen Vorhabens nicht verwundern, wenn man bedenkt, dass Valéry selber am „abbildenden“ Charakter der naturwissenschaftlichen Gesetze, auch im Bereich der Physik, stark zweifelt. Wenn also, auf der einen Seite, das System eher die Gestalt einer Darstellung der Funktionsweise des Geistes besitzt, lässt eine aufmerksame Lektüre mancher anderer Einträge ganz andere Charakteristiken erkennen. Durch solche Einträge merkt man, wie Valéry eher die konstruktiven Fähigkeiten der Menschen hervorhebt. Er wiederholt zum Beispiel sehr oft das Prinzip: „Ich baue kein »System« – mein System – bin ich“ (H, I, S. 270).

Neben der Idee des Systems als Theorie zusammenhängender Formeln unterstreicht Valéry, dass es sich hier nicht um eine bestimmte Darstellung an sich handle, sondern vielmehr um eine bewusste Konstruktionsmethode. Ich möchte hier das Wort

des notions les plus importantes mais aussi les plus énigmatiques est la notion de fonction“. Diese Unvollständigkeit wird auch von J. Robinson-Valéry unterstrichen: Valéry hat manche mögliche Korrespondenzen zwischen dem Leben des Geistes und den physikalischen Phänomenen intuitiv geahnt; seine fehlende technische Kenntnisse verhinderten ihn aber, diese „gespürten“ Analogien wissenschaftlich zu analysieren. Vgl. J. Robinson-Valéry, „Comment aborder le «Système» de Valéry? Problèmes de base“, in *Paul Valéry 3 : approche du "Système"*, op. cit.: „Valéry a été frappé par des analogies entre la vie de l'esprit et tel ou tel phénomène physique, mais ne les a pas développées systématiquement [...]. Et lui arrivait certainement aussi d'entrevoir intuitivement toutes sortes de correspondances que les limites de ses connaissances techniques l'empêchait de développer au-delà d'un certain point – ce qui explique en partie le sentiment de frustration devant son travail sur le «Système» qu'on trouve souvent exprimé dans les *Cahiers*“, S. 19-20.

„Methode“ betonen: Meine Hypothese ist, dass das Entscheidende für den Dichter nicht die Entdeckung der Gesetze des Geistes ist, sondern die konstruktive Arbeitsmethode, die der Forscher zu benutzen hat. Die Aufmerksamkeit Valéry's fokussiert sich nicht so sehr auf die Ergebnisse (wenn auch formal und nur mit dem „Wie“ und nicht mit dem „Warum“ verbunden), sondern auf die Operationen, aus denen die Ergebnisse entstanden sind. Wichtiger als eine konkrete, bestimmte Darlegung von Formeln und Funktionen ist die Repräsentations- und Beschreibungsart, die in verschiedenen möglichen Bereichen anwendbar ist und die die konstruktiven, schöpferischen Möglichkeiten der Menschen gebraucht und erweitert.

S. Agosti betont die Offenheit und die generelle Anwendbarkeit des System, so wie Valéry es konzipiert; es handelt sich um ein „formales Repräsentationssystem“, universell nicht weil es die allgemeinsten Gesetze des Geistes enthält, sondern weil es auf eine größtmögliche Anzahl von Ereignissen angewandt werden kann⁹. Das „System“ enthält in dieser Konzeption keine bestimmte Serie von Darstellungen, sondern repräsentiert die Methode, die zahlreiche Darstellungen generieren kann. Die Recherche Valéry's gestaltet sich somit als „im Werden“, als ein Verfahren, das sich immer wieder in unterschiedlichen Situationen anwenden lässt. Wichtig sind keine einzelnen Ergebnisse, sondern die Analyseprozesse, die Übersetzung von verschiedenen Elementen in ein homogenes System, ihre möglichen Kombinationen in Gruppen und Funktionen, ihre Transformationen sowie die Entdeckung und Konstruktion von Gleichnissen, von Formen und Strukturen in dem Magma des Geistes und der Welt. „Werke und Resultate“ – schreibt

⁹ Vgl. S. Agosti im Nachwort zur italienischen Ausgabe von *Variété*: Ziel Valéry's ist „l'istituzione di un sistema formale di rappresentazione, di carattere così generale da includere gli universi più disparati e dotato del più alto grado di applicabilità ai diversi occorrimenti del mondo sensibile e del mondo pensato“, in Ders., „Pensiero e linguaggio in Paul Valéry“. Nachwort zu: Valéry, Paul, *Varietà*. Milano [SE] 1990.

Valéry – „erscheinen mir bedeutungslos, denn es sind transzendente Wesen, Phantome, Theaterungeheuer. Machen, machen können, dieses Können steigern – niemals so tun, als ob“(H, I, S. 69).

Mehr als das Ergebnis – das sich sofort in ein „Phantom“, in etwas Unbrauchbares verwandelt – sind das Können und das Machen entscheidend, und somit auch die Methode, die das Können ermöglicht und potenziert. Eine solche Methode sollte daher nicht als normative Regelung der Gedankenprozesse interpretiert werden. Sie besteht eher in der Fähigkeit, die Macht des Geistes – zum Beispiel die Macht, Analogien zu entdecken, Strukturen zu finden und zu erfinden – zu trainieren und zu erweitern.

Diese Haltung verwirklicht sich beispielsweise in der Angewohnheit, kein Ergebnis als solches zu akzeptieren. Man sollte immer versuchen, den Prozess, der zu einem bestimmten gegebenen Ergebnis geführt hat, wieder zu aktivieren und zu vervollständigen – das ist der einzige Weg, der das reelle Begreifen von einem Kunstwerk oder einer Theorie ermöglicht.

1.3 Methode

Ich faßte den Plan, menschliches Werk und fast alles Übrige einzig nach den Verfahren zu bewerten, die ich in ihnen ausfindig machen konnte. Das heißt, dass ich zuerst unbefangen, dann mit allem Bewusstsein annahm, jedes Mal selber die Konstruktion der Sache leisten zu müssen; – und ich versuchte, sie auf einander folgende Handlungen zu reduzieren, die – das war ihr Hauptmerkmal – ich entweder vollbringen konnte oder nicht. Also tilgte ich aus meiner Untersuchung – nicht aber aus meinem Gefühle – jedes unsichere oder vage Urteil und beschränkte mich darauf, jeweils meine Kräfte zu messen oder, wenn man so will, das Gegebene durch das meinem Geist Mögliche zu dividieren. So geriet mir jede Sache zu einer Reihe

von Problemen, die ich als etwas auffaßte, was mir lediglich eine Reihe von Operationen abverlangte (H, II, S. 368-9).

Die Methode besteht demnach nicht aus bestimmten Vorschriften, sondern aus dem allgemeinen Versuch, die eigene Kraft einzusetzen, um ein echtes Verstehen zu ermöglichen, das nicht von der Tradition, von den Gefühlen, von den Fallen der Sprache getrübt wird. Und mit „Verstehen“ meint Valéry das Konstruieren beziehungsweise das Rekonstruieren:

[...] Die konventionellen Dinge und Wesen rekonstruieren, das gesamte „Imaginäre“ und seine Zusammenhänge mit definierten Figuren, reinen Materialien, expliziten Postulaten, mit Minima, das Notwendige und das Hinreichende (H, II, S. 416).

Dieses Konstruktions- und Rekonstruktionsverfahren, dieses „operationale“ Verstehen ist nicht dem Zufall oder dem guten Willen überlassen. Es verlangt Klarheit, Präzision und Wirksamkeit und ist mit „definierten Figuren, reinen Materialien“ und „expliziten Postulaten“ durchzuführen. Ein solches Verfahren kann sich aber in keiner einzelnen Behauptung und keinem einzelnen Ergebnis erschöpfen: Jedes Mal ist der Geist berufen, von vorne anzufangen und dabei die eigenen Möglichkeiten zu entfalten und zu entwickeln.

Wenn einerseits Valéry von der Idee fasziniert ist, ein konkretes Gesetzssystem der Funktionsweise des Geistes zu entwickeln, scheint diese Idee andererseits nur ein künstliches Ziel zu sein gegenüber seinem dringenderen Bedürfnis, eine Methode als Entfaltung und Potenzierung der Möglichkeiten der Menschen zu suchen. Deswegen gibt es auch kein einziges und endgültiges System – weil das System nicht aus einer mehr oder weniger wahrhaftigen Aussagekette besteht, sondern aus den rational entwickelten, bewusst zu ihren Grenzen getriebenen Möglichkeiten des Ich:

Ego

Mein „System“? – das bin ich. Aber ich – insofern ein Ich Konvergenz ist, und Variationen. Sonst wäre dieses System ja nur eins unter mehreren, das ich machen könnte. Aber diese Mannigfaltigkeit ist gerade ich. Ich bin diese mögliche Mannigfaltigkeit. Wie kann man ein System errichten – ein Ideengebäude, das nicht hinfällig würde – durch eine Idee? (H, I, 286).

Denken ist Verändern, und ein System, das das menschliche Denken beschreiben möchte, muss diese wesentliche Eigenschaft des Geistes berücksichtigen. Die Konstruktion des Systems und die Potenzierung, der Aufbau des Denkens sind parallel und untrennbar. Die Methode konfiguriert sich dann einerseits als eine kritische Haltung, andererseits als die bewusste Fähigkeit, verschiedene Materialien in eine homogene Form zu übersetzen. Sie lässt uns sozusagen „besser“ denken, damit der Denkprozess nicht dem Zufall oder dem Einfluss der Konventionen und Traditionen überlassen wird und für alle nachvollziehbar sein kann.

Der Satz „Ich baue kein System – das System – bin ich“ gewinnt folglich an theoretischer Bedeutung und lässt sich von der Behauptung „Meine Methode bin ich. Aber rekapituliert, anerkannt“ (H, I, S. 173) begleiten und ergänzen. Das System ist nirgendwo anders als in der Konstruktionsfähigkeit des Menschen zu finden, in der Möglichkeit des Geistes, etwas abzulehnen, etwas anderes auszuwählen, zu behalten und es schöpferisch zu einer neuen Struktur mit anderen Elementen zu kombinieren, nicht nach Zufall und Laune, sondern nach einer bewussten, „anerkannten, rekapitulierten“ Methode, die die Elemente des Zufalls und der Konfusion erklärt und zu einer neuen, bewussten, klaren Form zusammenfügt. Ein konkretes Beispiel für die Methode in ihren Eigenschaften und ihren Möglichkeiten bietet Valéry das Werk Descartes.

1.4 Descartes und die geometrische Methode

Im Essay *Une méthode à la Descartes: le „langage absolu“*¹⁰ unterstreicht N. Celeyrette Pietri, dass die Wichtigkeit des Philosophen Descartes für Valéry vor allem in seinen geometrischen Entdeckungen liege. Descartes ist der „homme des axes“ (C, IX, 638), der Wissenschaftler, der, dank der Erfindung der Achsen der Koordinaten, die Übersetzung von geometrischen Problemen ins Algebraische ermöglicht hat¹¹. Das Cartesianische Achsensystem repräsentiert also ein Referenzsystem, durch das unterschiedliche Elemente formal und homogen repräsentiert werden können.

Wovon Valéry träumt und was ein wichtiges Element seines Systems und seiner Methode darstellt, ist die Möglichkeit, eine Mannigfaltigkeit von Erfahrungen in eine gemeinsame Sprache zu überführen und unter demselben Repräsentationsprinzip zu versammeln. Dieses Verfahren wird dann durch eine Kombinationstechnik ergänzt, die solche „übersetzten“ Elemente in verschiedene Figuren gruppieren und umgruppieren kann. Diese Implikation zwischen System, Sprache und der Cartesianischen analytischen Geometrie wird von Valéry wie folgt beschrieben:

Das System

Grosso modo war das System, die Suche nach einer Sprache oder Bezeichnungsweise, die es erlaubte, *de omni re* so zu sprechen, wie Des Cartes' analytische Geometrie es erlaubt, alle Figuren zu erörtern (H, II, S. 406)¹².

¹⁰ N. Celeyrette-Pietri, „Une méthode à la Descartes: »le langage absolu«“. In: H. Laurenti (Hg.), *Paul Valéry 3 : approche du "Système"*, op. cit., S. 157-176.

¹¹ Vgl. dazu A. Trione, *Valéry. Metodo e critica del fare poetico*. Napoli [Guida] 1983, S. 54: „Il Cartesio di Valéry è il teorico di un metodo universale che consente un *regard sur toutes les choses*, le quali devono essere trattate secondo il metodo stesso e tali che se ne possa ragionare nella maniera ardita e sicura del geometra“.

¹² Auch J. Schmidt-Radefeldt bemerkt, wie System und Methode auf einer Sprache basieren, die absolut ist, das heißt eine Sprache, in die Objekte unterschiedlicher Natur in eine künstliche, formelle Homogenität übersetzt werden können. In Der.: *Paul Valéry*

In diesen Worten spürt man das Echo des Leibnizschen Strebens nach einer „*Characteristica universalis*“, nach einer universellen Bezeichnungsweise, die durchaus künstlich sein sollte und dank ihrer kombinatorischen Prinzipien mit einer anfänglichen begrenzten Zahl von Elementen in der Lage wäre, jeden Gedanken und jede Erfahrung auszudrücken. Der Dichter erkennt in dem Bestreben, ein neues „Alphabet“ bzw. eine neue Sprache zu erfinden, die Gemeinsamkeit von Descartes, Leibniz und Lullus:

Leibniz und Descartes hatten im Grunde dieselbe Idee – ebenso Lullus. Und zwar dieses Alphabet der Gedanken – oder seiner Formen. Descartes hat das umfassende Prinzip der Darstellung erkannt (H, I, S. 475).

Die Erschaffung einer künstlichen, formellen und eindeutigen Notationsart bleibt eine der Utopien Valéry's, die – auch wenn sie nicht konkretisiert wird – in den *Heften* öfter vorkommt. Eine solche Bezeichnungsweise hätte nach seiner Meinung manche entscheidende Vorteile gegenüber der Alltagssprache: Erstens würde sie die Missverständnisse und den Verbalismus dieser letzten eliminieren; darüber hinaus würde sie – wie die Algebra für die Physik und die Geometrie – die Möglichkeiten des Geistes potenzieren.

Eine präzisere Analyse der Nachteile der Alltagssprache bei Valéry werde ich später ausführen; wichtig ist jetzt zu unterstreichen, welche Vorteile eine künstliche Sprache seiner Auffassung nach hätte. Sie wäre ein wertvolles Instrument für die Entfaltung der Möglichkeiten des Menschen, ein Instrument, das es ermöglichen würde, aus unterschiedlichen Erfahrungen homogene Figuren und Strukturen zu formen. System, Methode, Notationssystem und die

linguiste dans les Cahiers. Paris [Klincksieck] 1970, S. 16: „La *méthode*, inséparable du «système», consiste pour Valéry dans les recherches des *Cahiers* en grande partie à tenter d'exprimer chaque question en langage absolu, «homogène», fini, c'est à dire directement expressiv de pouvoirs connus”.

schöpferische, aufmerksam aktive Tätigkeit des Subjektes sind folglich eng miteinander verbunden, „à la Descartes“, das heißt in der Obhut der geometrischen Methode:

Das „SYSTEM“ [...].

Das war, wäre gewesen, ist gewesen, ist und wäre eine Methode à la Descartes – ich meine die Geometrie – da es sich um eine Art systematischer Übersetzung der Vielheit der Gegenstände und der Transformationen des Bewusstseins oder des Geistes in Elemente und Modi des *wirklichen* (beobachtbaren oder wahrscheinlichen) *Funktionierens* dieses Geistes handelte (H, II, S. 445).

Die Stärke Descartes liegt in seiner Methode und in der damit verbundenen Bereitstellung der Möglichkeiten des Geistes. Deswegen positioniert sich Valéry in den traditionellen Querelen zwischen „Esprit de geometrie“ und „Esprit de finesse“, dem Geist der Geometrie und dem Geist des Feinsinns auf der Seite Descartes' gegen Pascal: „Descartes zielt auf / denkt an / die Macht, Pascal an die Ohnmacht des Denkens“ (H. II, S. 155)¹³.

Valéry sieht in dem Autor des *Discours de la méthode* (oder, wie schon erwähnt, in einem ausgewählten Teil seiner Überlegungen) eine Art Vorgänger – man könnte fast sagen gewissermaßen beinahe einen Doppelgänger, eine symbolische Figur, in der der Dichter die Züge seiner wissenschaftlichen – aber auch ethischen – Vorsätze abgebildet sieht. Sogar die intellektuelle Biographie Descartes', so scheint es Valéry vorzuschlagen, verläuft parallel zu seiner eigenen; in *Eine Ansicht von Descartes* beschreibt der Dichter das intellektuelle Drama des Philosophen in der Nacht des 10. Novembers 1619 und die folgende Entscheidung, sich selbst als Quelle und Richter jedes

¹³ Die Ontologie Descartes wird im Gegenteil von Valéry stark kritisiert: Die Behauptung des Ich als denkende Substanz, die Einführung des „ergo sum“ nach dem „Cogito“, repräsentiert für Valéry keine Ergänzung, sondern ein belastendes philosophisches Erbe, die die Theorie Descartes erschwert und obskur macht. Diese Thematik wird ausführlicher in den Paragraphen über Valéry und die Philosophie behandelt.

Wertes zu begreifen. Über die „Erleuchtung“, die dieses „außerordentliche Drama des Verstandes“ (W, IV, 41) beendet, schreibt Valéry: „Ich kenne einige andere Beispiele für solche Erleuchtungen des Geistes, die auf lange innerliche Kämpfe folgen, auf Qualen, die den Schmerzen bei einer Geburt ähnlich sind“ (W, IV, 41).

Der Leser, der die Geschichte Valérys kennt, wird sofort an die Valérysche „Genua-Nacht“ erinnert, in der der Dichter sein persönliches Drama des Verstandes und seine eigene Entscheidung vollzieht. In beiden Fällen, dies will Valéry deutlich machen, handelt es sich darum, *„sich eine Ansicht über alle Dinge zu bilden“* (W, IV, S. 50). Das heißt:

eine einheitliche und methodische Behandlungsmöglichkeit zu schaffen und durchzusetzen, die jede Frage wie in eine Art von besonderer Figur des intellegiblen Raums verwandelt, so wie die Erfindung der Korrespondenz zwischen Linien und Zahlen jede Kurve in eine besondere Eigenschaft des geometrischen Raums verwandelt (W, IV, S. 50).

Durch die Beschreibung eines solchen „Dramas des Verstandes“ wird also die subjektive, praktische, fast „ethische“ Entscheidung unterstrichen, die der geometrischen Methode zugrunde liegt. Der anscheinend neutrale, wissenschaftliche Blick wird als das Produkt einer strengen Haltung präsentiert, die das Subjekt verpflichtet, nur das zu akzeptieren, was man selber gebaut hat. Diese Behauptung erinnert ihrerseits wieder an den Cartesianischen Vorsatz, „keine andere Wissenschaft mehr zu suchen als diejenige, die ich in mir selbst oder im großen Buch der Welt würde finden können“¹⁴. Valéry erklärt:

¹⁴ R. Descartes, *Bericht über die Methode*, Stuttgart [Reclam] 2000, S. 22.

Es geht darum, nachzuweisen und zu beweisen, was ein ICH vermag. Was wird dieses ICH von Descartes machen?

Da es seine Grenzen nicht kennt, wird es alles machen oder alles neu machen wollen. Doch zunächst einmal reinen Tisch. Alles, was nicht von diesem ICH kommt oder nicht aus ihm gekommen wäre, alles das sind nichts als Worte (W, IV, S. 73).

Dieser praktische, „ethische“ Ursprung wird noch durch den Bezug auf die Notwendigkeit einer „tabula rasa“ und auf einen frei ausgewählten Solipsismus verstärkt. Nur durch einen klaren Schnitt, durch die freiwillige Entfernung von der eigenen intellektuellen Umgebung, von den schon vorhandenen Kenntnissen, vom Emotionalen und Persönlichen kann man sich von der Bedingtheit der konkreten Person entfernen und die ganze Palette seiner Möglichkeiten entfalten - so schreibt Valéry im „Vorwort“ zu *Der Abend mit Monsieur Teste* und dass er es sich zur Regel gemacht hätte,

insgeheim alle Meinungen und geistigen Gewohnheiten für nichtig oder verachtenswert zu halten, die aus dem Leben in Gemeinschaft und aus unseren äußeren Beziehungen mit den anderen Menschen entstehen, und die in freiwilliger Einsamkeit sich verflüchtigen (W, I, S. 302).

Eine „tabula rasa“ zu machen bedeutet eben auch, sich in einer Art Solipsismus, in einer „freiwilligen Einsamkeit“ zu isolieren. Diese Haltung, die mit der Anwendung der geometrischen Methode so eng verbunden ist, wird in der literarischen Figur von Monsieur Teste auf die Spitze getrieben. Monsieur Teste steht für das volle Bewusstsein; er ist der Mensch aus Glas, der sich immer unter Kontrolle hat. Aber diese Kontrolle, diese „Objektivität“ gegenüber der Welt und sogar gegenüber sich selbst, verlangt eine fast asketische Einstellung.

Auch zwischen der Valéry'schen Beschreibung der Biographie Descartes' und der Darstellung von Testes Lebens zeigen sich

frappierende Gemeinsamkeiten, als ob Valéry unterstreichen möchte, dass die Anwendung der Vernunft, der kritischen Macht des Geistes, untrennbar mit einem „Lebensstil“ verknüpft sei, der auf die Unpersönlichkeit und die Befreiung aus der Konkretheit und der Gefühle zielt. Beide erfundenen Figuren, Descartes und Teste (Valéry's Descartes ist nicht weniger Erfindung und Symbol als Teste), verkörpern die freiwillig gewählte Einsamkeit des Intellektuellen unter den Menschen, die Entscheidung, ein unauffälliges, fast konformistisches Leben zu führen, um die innere Freiheit besser zu bewahren. Eine Haltung, die Valéry als „Politik der Klugheit, der Zurückhaltung und des Rückzuges, ja sogar des Mißtrauens gegenüber den Menschen“ (W, IV, S. 51) bezeichnet.

In Valéry's Interpretation der geometrischen Methode zeigt sich dann die Verflechtung der persönlichen und der erkenntnistheoretischen Ebene: Am Anfang der Ratio und der Methode steht eine Entscheidung, ein selbstgegebener Verhaltenscodex, der vom Subjekt einen Schritt zurück vom eigenen Leben, sozusagen vom eigenen „Kontext“, verlangt. Eine Entscheidung, deren „Gewalt“ Valéry in Kauf nimmt: Er vergleicht sich dabei mit dem intellektuellen Robespierre:

[...] Ich fühlte mich manchmal als der reine, der unbestechliche Engel und unerbittliche Robespierre; während ich zugleich unaufhörlich aufschmerzlichste empfand, was mir alles fehlte, um so viel Positives zu leisten, wie es zum Ausgleich für das unersättliche Negieren unerlässlich gewesen wäre – Denn für mich gibt es Töten nur für und durch Neuschaffen. So wie im Übrigen der Zerstörungstrieb einzig legitim ist als Anzeige einer Geburt oder Konstruktion, die ihren Platz und ihre Stunde fordern (H, I, S. 223).

Der „Zerstörungstrieb“, die intellektuelle Einsamkeit, die kritische, unerbittliche Aufmerksamkeit gegenüber den Begriffen, deren Ursprung man nicht selber rekonstruieren kann, sind zugleich ein

wesentlicher Teil der Methode und die notwendige Voraussetzung für eine neue Schöpfung. Die Anwendung der Methode ist also mit bestimmten ethischen Eigenschaften verbunden, mit dem Willen und der Strenge, deren Notwendigkeit Valéry immer wieder unterstreicht¹⁵. Die erste Formulierung dieses Zusammenhangs finden wir aber schon im *Bericht über die Methode* Descartes': Jeder Mensch ist mit der Macht der Vernunft ausgestattet, leider ist dieser Besitz allein nicht ausreichend: „Denn es genügt nicht, einen gesunden Geist zu haben, vielmehr ist es die Hauptsache, ihn richtig anzuwenden“¹⁶. Und „ihn richtig anzuwenden“ heißt, für Descartes wie für Valéry, „Verstand“ und „Leidenschaft“ zu spalten, auf das Persönliche zu verzichten – eine Spaltung, die sich als Leitfaden der Reflexionen Valérys erweist. Aus dieser Perspektive kann man auch die negativen Urteile Valérys über die Geschichte und die Literatur interpretieren, die zur selben „unwissenschaftlichen“ Gattung gehören, weil sie sich nicht vom Persönlichen und Inhaltlichen befreien.

S. Toulmin bringt in seinem Essay *Kosmopolis*¹⁷ das Problem auf den Punkt, indem er beschreibt, wie die „moderne“, Cartesianische

¹⁵ Diese Verbindung zwischen Methode und Ethik bei Valéry wird z. B. auch von M. Bémol unterstrichen. Für den Forscher handelt es sich bei Valéry um eine „Éthique de l'esprit“. Dadurch sollte man „la liberté, la pureté, la singularité et l'universalité de l'Intellect“ aufbewahren. In Ders., *La méthode critique de Paul Valéry*, Clermont-Ferrand [G. de Bussa], 1950, S. 149.

¹⁶ R. Descartes, *Bericht über die Methode*, op. cit., S. 9. Dass „der gesunde Verstand“ ein gemeinsamer Besitz der Menschen sei, ist für die Methode Descartes' die wesentliche Voraussetzung. Genau fängt der *Bericht über die Methode* mit der Behauptung an, dass „das Vermögen, richtig zu urteilen und das Wahre vom Falschen zu unterscheiden, welches eigentlich als gesunder Verstand oder Vernunft bezeichnet wird, von Natur aus bei allen Menschen gleich ist; und dass somit die Verschiedenheit unserer Meinungen nicht daher rührt, dass die einen vernünftiger sind als die anderen, sonder nur daher, dass wir unsere Gedanken auf verschiedenen Wegen verfolgen und nicht die gleichen Dinge berücksichtigen“, Ebenda.

¹⁷ S. Toulmin, *Kosmopolis. Die unerkannten Aufgaben der Moderne*, Suhrkamp [Frankfurt am Main] 1994. Der Wissenschaftler analysiert dort die Standarddarstellung der Modernität. Vor allem wird der Begriff einer universellen, kontextfreien Vernunft, wie sie von Descartes kanonisiert wurde und wie sie die Historiographie bis zur ersten Hälfte des

Vernunft durch die Ausblendung der Einzelfälle, von Lokalem, Zeitlichem und Partikulärem entsteht. Die Cartesianische Suche nach einer überindividuellen Vernunft, nach einer für alle geltenden Klarheit und Evidenz hängt mit dem historischen und gesellschaftlichen Bedürfnis nach einer kontextunabhängigen Analyse zusammen. Um Abstand von der Konfusion und den unversöhnlichen Meinungen der Philosophie und der Religion zu nehmen, sollte man sich der Vernunft zuwenden, seinen „reinen“, nicht von fremden Interessen geleiteten Argumentationen. Das Beispiel für eine solche Vernunft „super partes“ wird von der geometrischen Analyse gegeben. Diese Interpretation Toulmins, die sozusagen die „Hintergründe“ und auch die „Machtaktion“ der Cartesianischen Vernunft aufzeigt, liefert uns somit auch einen interessanten Leseschlüssel für die praktische Begründung von Valéry's System.

Dem Dichter scheint teilweise bewusst zu sein, dass die Ausblendung des Persönlichen, des Emotionalen und der einzelnen Erfahrungen ein Feldzug ist, der den „Feind“ aber nicht zum absoluten Schweigen bringen kann. Meine Hypothese ist, dass Valéry sich immer wieder gezwungen sieht, die Destabilisierungskraft des Zufalls, des Konkreten, den Widerstand der Anderen und der Geschichte anzuerkennen; gleichzeitig aber wird er den Traum von der „Unabhängigkeit“ des Geistes nie völlig aufgeben.

letzten Jahrhunderts übernommen hatte, in Frage gestellt. Toulmin beschäftigt sich insbesondere mit der Idee der „tabula rasa“ und ihrer Rolle in der Idee der Wissenschaft der Moderne: Eine Konstruktion kann nur als „rational“ bezeichnet werden, wenn sie von Null anfängt. Die Cartesianische (und dann z. B. von den Naturwissenschaften übernommene) Idee einer universellen Vernunft, unabhängig von Ort und Geschichte, ist selber ein Produkt von einem bestimmten Kontext – für Toulmin in erste Linie die gesellschaftliche und politische Instabilität des Dreißigjährigen Krieges – und entsteht durch die Ausblendung einer anderen Art Geist, der hingegen die Unterschiedlichkeit der Erfahrungen, der Einzelfälle und der Kontexte berücksichtigt.

Die symbolische Figur des M. Teste ist an sich ein beispielhaftes Modell dieser „beharrlichen“ und „rigorosen“ Methode: seine Strenge, seine Ablehnung von Gefühlen, seine ununterbrochene Suche nach intellektuellen Schwierigkeiten, die Angewohnheit, die möglichen Kombinationen und Konstellationen der Elemente eines Problems bis an ihre Grenzen gehend zu untersuchen, zusammen mit dem Verzicht auf die Ergebnisse und somit auf Ruhm, haben fast etwas Asketisches. In der Realität, erklärt Valéry, ist Monsieur Teste nichts anderes als eine Grenzfigur, das „Ausnahmegeschöpf eines Ausnahmемoments“, dessen reale Existenz „in Wirklichkeit sich nicht über die Dauer einiger Viertelstunden hinausdehnen ließe“ (W., I, S. 303). Teste gilt aber trotzdem als (wenn auch utopisches) Modell, als die Verkörperung des Systems und der Methode Valéry's. Der Dichter übernimmt hier eine traditionelle Ansicht über die Wissenschaft: Der wahre Wissenschaftler ist der unparteiische Beobachter, frei von persönlichen Bindungen und kontextabhängigen Urteilen. Die mathematischen Konstrukte sind nicht das Produkt von Individuen, sondern besitzen die Beschaffenheit überindividueller Tatsachen, die jedem Menschen, der die eigene Vernunft anwendet, zur Verfügung stehen. Auf der anderen Seite deutet er auf den personenbezogenen, praktischen Ursprung dieser vermeintlichen Objektivität hin, und diese Überlegungen führen ihn auch zu einer Umdeutung der Unpersönlichkeit in den Naturwissenschaften, wie sich in den nächsten Kapiteln deutlicher zeigen wird.

Zum Begriff des Systems in den *Heften* sei noch ein wichtiges Element hinzugefügt: Mehrere Einträge unterstreichen ergänzend die „defensive“ Eigenschaft eines solchen Systems und einer solchen Methode, denn das System konfiguriert sich in dieser Hinsicht fast als ein „Verteidigungssystem“. Somit zeigt sich eine der Haupteigenschaften Valéry's, die eine einheitliche und eindeutige

Interpretation seines Werks so schwierig machen: seine Fähigkeit, bestimmte Modelle zu übernehmen, kompromisslose Figuren zu schaffen, idealistische Positionen zu verteidigen und sie gleichzeitig zu hinterfragen, ihre „obskure Hälfte“ offen zu legen.

1.5 Ein „Verteidigungssystem“?

Valéry betont immer wieder, dass die Methode untrennbar von der konkreten Praxis des Subjektes sei. Eine Praxis, die sich zuallererst in einer kritischen Distanzierung des Ichs von den zufälligen Elementen seiner Biographie und seines Charakters sowie der Welt verwirklicht.

Für P. Bürger¹⁸ besteht das System Valérys hauptsächlich eben in der Fähigkeit, die Welt abzulehnen: Das System konfiguriert sich folglich gewissermaßen als Diktatur, als „dezisionistische Wertsetzung des eigenen Ichs“¹⁹, als Herrscher über sich selbst und über die Welt der Affekte und der Emotionen. Wie auch andere Autoren bemerkt haben²⁰, unterstreicht Bürger den „defensiven“ Ursprung dieser Entscheidung. Valérys System kann auch als

¹⁸ P. Bürger, „Ma méthode, c'est moi«. Valéry und der Surrealismus“. In: C. H. Buchner (Hg.), *Herausforderung der Moderne. Annäherungen an Paul Valéry*. Frankfurt am Main [Fischer] 1991, S. 347-369.

¹⁹ Ebenda, S. 351.

²⁰ Solche „defensive“ Funktion wird z. B. als Hauptcharakteristik des Systems Valérys von J. Robinson-Valéry definiert. Vgl. dazu „Comment aborder le «Système» de Valéry? Problèmes de base“, op. cit., S. 8 ff. Diese „réaction défensive“, die durch die Krise von 1892 – und durch die unglückliche Liebe für die unbekannte Mme. de Rovira – entstand, hat nach der Wissenschaftlerin zwei Folgen für das System Valérys: „La première a été la volonté de substituer une *analyse* active et objective de l'esprit à l'*expérience* à la fois passive, trop subjective [...]. La deuxième [...] a été de vouloir réduire tout le fonctionnement mental à un ensemble de phénomènes *finis* par opposition à *infinis*.“ Der Ursprung des Systems ist für Robinson auf jeden Fall psychologisch: „Il n'y a aucun doute que la volonté de ramener la vie intérieure à un ensemble de phénomènes finis a eu chez Valéry une origine affective“. So auch N. Celeyrette-Pietri: Der Ursprung des Systems „fut dans son principe une thérapeutique de la passion : remède qui se voulait radical, et dont le «caligulisme» et l'ambition de faire tenir toutes choses dans un *coup d'oeil* n'est que la forme extrême, ou mythique“. In Ders., „Une méthode à la Descartes: le langage absolu“, op. cit., S. 171.

„Verteidigungssystem“ bezeichnet werden, quasi als ein Filter, der das Ego vor den Einflüssen der Außenwelt, den Unklarheiten, der Unverständlichkeit des Lebens und den eigenen Fehlern schützt. In seinen Berichten über die Entstehung des Systems in der sogenannten „Krise der Genua-Nacht“ im November 1892 erwähnt er ein solches defensives Streben als „letzter Grund“. 1931 schreibt er: „Ich heiße (heute morgen) gut, dass ich 92 mein »System« begründet habe – das nur eine einfache Beobachtung ist, hervorgerufen durch das Bedürfnis, Mich gegen Mich zu verteidigen [...]“ (H, II, S. 430).

Das Wort „verteidigen“ (ein kurioses Wort, um den Ursprung eines vermeintlichen wissenschaftlichen Systems zu erklären) kommt öfter vor: Das System, schreibt Valéry später, wurde 1892 „aus «*Notwendigkeit*» geschaffen“, „um mich gegen einen unerträglichen Schmerz im *Fleisch des Geistes* zu wehren [...]“ (H, II, S. 434). Diese Notwendigkeit wird von Valéry ausdrücklich mit der Berufung auf die Methode der Naturwissenschaften verbunden: „Ich wollte mit den erpresserischen Forderungen der Sinnlichkeit Schluss machen, das habe ich gewollt – ungefähr so, wie die Physik mit denen der Metaphysik Schluss machen wollte“ (H, I, S. 228), führt er 1939 aus.

Ein solches Streben nach einer idealistischen, freien und somit auch schmerzfreien Subjektivität wird in dem Konflikt zwischen Person und reiner Subjektivität, der bei Valéry auf die Spitze getrieben wird, noch deutlicher: Auch die theoretische Gegenüberstellung eines empirischen Ichs und eines idealen Subjekts wird zum großen Teil als „Verteidigung“ charakterisiert. Bezüglich der Methode ist festzustellen, dass die Übung der Möglichkeiten des Geistes, das „Training“, nicht nur eine zweckfreie Gymnastik bildet, wie Valéry an manchen Stellen seines Werks behauptet, sie gestaltet sich im Gegenteil sozusagen als Kriegsmanöver gegen das Geschichtliche, das Zufällige, gegen die

„Marionette“ in den Menschen, die von Emotionen – und Schmerz – gesteuert wird:

Mein Ideal war nicht, eine Erklärung der Welt zu liefern, sondern das Können, das Training des menschlichen Systems zu steigern; es vor allem *vorzubereiten gegen* seine Gefühle, Gedanken und Emotionen (H, II, 1913, S. 383).

Und immer in jener berühmten, stürmischen Nacht von 1892 findet auch ein entscheidender Schritt für Valéry's Recherchen statt: die „Verdoppelung“ des Ichs in ein beobachtendes Subjekt und ein beobachtetes Objekt und somit die Erschaffung einer „Distanz“ zu sich selbst, die für Valéry bezüglich der Phänomene Selbstbewusstsein und Mensch entscheidend ist, wie im Laufe dieser Arbeit gezeigt wird: „[...] Da habe ich versucht [...] insgesamt also ein *Ich* zu konstruieren, für welches das leidende *Ich* Objekt sein sollte, *Geschehnes*, und der Schmerz folglich etwas Nichtzugehöriges, wie die *Farbe* für die Dinge, die man sieht“ (H, I, S. 247). Wieder ist es kein Zufall, dass Valéry hier das Beispiel der Farbe wählt: Er folgt dem schon Galileischen, von den Naturwissenschaften traditionell angewandten Unterschied zwischen primären (quantitativ) und sekundären (qualitativ, wie die Farbe) Eigenschaften, zwischen denen der gute Wissenschaftler unterscheiden muss, um an objektive Ergebnisse zu gelangen. Das leidende, individuelle Ich wäre demzufolge als etwas „Nichtzugehöriges“ zu archivieren, als etwas, dessen Präsenz und Wichtigkeit relativiert werden sollte.

Man spürt in der Valéry'schen Terminologie, wie das traditionelle Modell der Wissenschaft stets präsent ist; der Grund für die Wahl der objektiven Methode ist aber ausdrücklich ein persönlicher. Die naturwissenschaftliche Vorgehensweise wird hier fast als „Rettungsweste“ erwähnt, und Valéry gibt zu verstehen, dass er keinen naiven Glauben an die reale Existenz dieses beobachtenden, neutralen Subjektes hat, indem er es als eine „Konstruktion“

bezeichnet, die zum Zweck der „Verteidigung“ errichtet wird. Das System – oder die Methode – Valéry beginnt mit einer „defensiven“ Abstandnahme von sich selbst, mit der künstlichen Spaltung des Ichs in ein Untersuchungsobjekt und einen neutralen Beobachter.

Inwiefern diese Spaltung möglich ist, und inwiefern Valéry die Künstlichkeit dieser Konstruktion bewusst ist, ist später genauer zu analysieren. Hinsichtlich des grundsätzlichen Themas Methode und System, das hier behandelt wird, stellt sich eine andere Frage: Welchen wissenschaftlichen Wert besitzt denn ein solches System, das als „persönliches“ Verteidigungs- und Auswahlssystem definiert werden kann? Befinden wir uns hier inmitten eines „Personalismus“, wie eine mögliche Interpretation des Zitats „Mein System bin ich“ nahelegen könnte?

Aus dieser Perspektive wäre die Methode Valéry nichts anderes als eine ethische, persönliche, aber auch nicht mitteilbare Haltung: Sie wäre eine Schöpfung Valéry und entspräche deswegen nur seinem Geist und seinem „Möglichen“, seiner persönlichen Sichtweise. Diese Interpretation ist zudem in Einklang mit der bereits zuvor erwähnten Charakteristik seines Systems, nicht die Wahrheit zum Ziel zu haben, sondern eine Übung, Gymnastik zu sein:

Suche nicht die „Wahrheit“ – sondern suche jene Kräfte zu entfalten, die die Wahrheiten setzten und zersetzen.

Suche an mehrere Dinge gleichzeitig zu denken – länger zu denken, strenger an dasselbe – dich auf frischer Tat zu ertappen – den Stillstand zu überwinden – das zu beschleunigen, was schwerfällig wird. Gib dir Koordinationen. Erprobe deine Einfälle als Funktionen und Mittel (H, I, S. 407-8).

Die Wahrheit ist nicht das Ziel der menschlichen Tätigkeit. Valéry lehnt die abbildende Theorie der Wahrheit de facto ab: Weder die Naturwissenschaften noch die Philosophie, noch, so würden wir

sagen, sein System, sind dazu da, den inneren Kern der Natur, sogar dieses Stück der Natur, das der Mensch ist, zu enthüllen. Stattdessen fokussiert er seine Aufmerksamkeit auf die konstruktiven Fähigkeiten des Menschen, die entwickelt und verbessert werden können, vor allem wenn man die allgemeine, nicht weiter hinterfragte Darstellungsweise der Realität bezweifelt und erschüttert.

Dass aber die intellektuelle Tätigkeit der Menschen nicht als das Ziel hat, die Wahrheit zu entdecken, und dass sie untrennbar mit einer praktischen Haltung verbunden ist, bedeutet nicht, dass Valéry einen Personalismus oder Relativismus vertreten würde. Wenn auch die Methode aus individuellen Gründen angewendet wird und nicht auf eine objektive Wahrheit zielt, heißt es für Valéry nicht, dass man sich im Bereich des Arbiträren und Biographischen bewegt: Sein unerfülltes Ziel bleibt die Möglichkeit einer überpersönlichen, allgemeingültigen Vorgehensweise. Dieser Anspruch nach Reinheit und Allgemeingültigkeit lässt sich schwerlich mit der Unterstreichung seiner „unreinen“ und persönlichen Ursprung versöhnen. Es ist ein Widerspruch, der in Valérys Werken bestehen bleibt und der sich in unterschiedlichen Nuancen wiederholt, vorrangig in den Beschreibungen über das Problem des Ich und des Bewusstseins.

2 Konstruktivistische Ansätze bei Valéry: die Alltagssprache und die „Fixierung“ der Welt

Die Konstruktionsprozesse, die der Mensch ständig ausübt, indem er seine Welt mitformt, sie für sich erkennbar, bewohnbar und sinnvoll macht, sollten von einer gut durchdachten Methode begleitet werden. Nur auf diese Weise kann der Mensch für Valéry die Möglichkeit der Gestaltung wahrnehmen und steigern. Seine unerbittliche und stets wiederholte Kritik an der Alltagssprache und der Philosophie (vor allem an Kant) als „naiv“ und „unüberlegt“ scheinen diese Sichtweise zu bestätigen: Deswegen versuche ich in den ersten Abschnitten dieses Kapitels, seine Überlegungen zu diesen Themen aus dieser Sicht zu schildern, mit besonderem Augenmerk auf die Sprache. Die Alltagssprache ist für Valéry in erster Linie ein Instrument, ein sehr gefährliches jedoch. Sie besitzt die besondere Fähigkeit, die Welt in einen erstarrten Kosmos von statischen Wesen, von „Dingen“ und „Begriffen“ zu verwandeln. In solchen Reflexionen, und vor allem in den Anmerkungen zur menschlichen Tendenz, sich durch Sprache und Begriffe eine sichere Welt aus stabilen Vorstellungen aufzubauen, zeigt sich meiner Meinung nach die Nähe zu Bergson und besonders zu Nietzsche. Relevant ist hier Nietzsches Analyse des „menschlichen, allzu menschlichen“ Bedürfnisses, die Realität mit anthropomorphischen Maßstäben und Simplifizierungen zu sehen. In dieser Hinsicht spielt nach Valéry das „Vertrauen“, als Basis der Kommunikation und des gemeinsamen Lebens, eine besondere Rolle.

2.1 Der Virus der Alltagssprache

Das Bedürfnis nach Durchsichtigkeit, das Streben nach einer unpersönlichen Methode, die Kritik an den Arbeitsinstrumenten, die, wie die Sprache, nicht selbst gemacht und rein sind – sowie die unausweichbare, grundlegende Beziehung zur Welt und zu den Anderen, die dieses Bestreben immer wieder scheitern lässt –, zeigen sich in den Überlegungen Valéry's über die Alltagssprache in voller Klarheit. Als Hauptinstrument des Geistes – oder vielmehr als Medium, das unser gesamtes geistiges Leben prägt – ist die Sprache für Valéry am verdächtigsten: Nirgendwo wird sich das Bedürfnis nach einer tabula rasa oder einer Vorkritik mit größerer Deutlichkeit herausstellen als in der Auseinandersetzung mit der Sprache und mit den Illusionen, die sie in sich trägt.

Vorrangig ist in dieser Valéry'schen Auseinandersetzung folglich nicht der Wunsch, eine fachliche linguistische Analyse durchzuführen. Diese Theorien dienen dem Dichter überwiegend zu einem besseren Verständnis der Funktionsweise der normalen Sprache, dazu, sich besser vor ihren Illusionen zu schützen und gegebenenfalls andere Sprachformen, die ihre Illusionen ausdrücklich kundtun oder nur formale Relationen darstellen, zu erschaffen. Vor allem aus dieser Perspektive versucht Valéry, die Funktionsweise der Sprache in den *Hefen* immer wieder neu zu definieren; vorrangig bleibt aber für ihn die Warnung vor ihrem „schleichenden“ Einfluss auf das Leben des Geistes.

Valéry sieht sich andererseits notwendigerweise gezwungen, Kompromisse mit der Alltagssprache einzugehen und eine gewisse Passivität (also das schon Geformte, das die Sprache mit sich bringt und wiederum unsere Gedanken unbemerkt mitgestaltet) widerwillig anzunehmen. Aber eben sehr ungern: Die Warnung vor den „Fallen“ der Umgangssprache nimmt oft sogar moralistische Züge

an, die eine persönliche Abneigung gegen die Ungenauigkeit und die Kompromisse der Kommunikation verraten:

Ich empfinde Verachtung für die *Welt-der-Sprache* – – der *Umgangssprache*. Im Grunde glaube ich nicht an die Umgangssprache, auch nicht an die Dinge dieser Sprache. Ich weigere mich, an etwas zu glauben, das allein durch Sprache existiert. Diese Sprache bezeugt allenfalls eine passive Übereinstimmung unter den Menschen, ja nicht einmal eine passive, sondern eine implizite (H, I, S. 518).

Diese Verachtung wird häufig durch Metaphern geschildert:

In dem Augenblick, da Sprache ins Spiel kommt, stellt sich die »Gesellschaft« zwischen uns und uns selbst (aber das *uns* wird dadurch verändert).

– Gesellschaft, ein Haufen von anderen, Bekannten oder Unbekannten, die uns mit dem Virus des Diskurses angesteckt haben, den sie wiederum von anderen *anderen* empfangen hatten, und diesseits, unterhalb dieser Sprachvermittler das Heer der Verschwundenen, durch deren massenhafte Praxis, deren Ränke und Kniffe, schlaue Einfälle und vages Ungefähr, deren Notlügen und Geltungssucht, deren Verführungs- und Einschüchterungskünste, das Hin und Her untereinander und bei sich selbst – diese Sprache geschmiedet wurde, welche derzeit gleichsam in uns lebt und die stärker ist als wir...die uns aufnötigt, was sie ist – und *was sie ist, ist kunterbunt aus den Zufällen der Praxis zusammengewürfelt* (H, I, S. 580).

Die allgemeine Sprache (an späterer Stelle wird noch deutlicher werden, dass ein anderes Urteil für die Sprache der Poesie und der Naturwissenschaft gilt) beeinflusst und formt die eigenen Gedanken. Sie nistet sich im Innersten des Menschen ein und steuert – wie ein Virus, so der Dichter – seine Gefühle. Sie repräsentiert, für den Valéry, der sich als Robinson Crusoe sieht und der wie dieser einsame Gestrandete seine eigene Welt und seine eigenen Gedanken ohne fremde Einflüsse schaffen möchte, gleichzeitig den Freund und den Feind; sie ist notwendig, unersetzbar, aber trügerisch. Sie

bildet kein fügsames Instrument, sondern ein Instrument, das „von den Zufällen der Praxis“ zusammengestellt worden ist, von einer unüberlegten Praxis. Es ist aber ein unersetzbares Instrument: Valéry mahnt: „Denken ohne Sprache, ohne Sprache überhaupt ist nichts“. (H, I, S. 491) Sogar unser Selbstbewusstsein sähe anders aus ohne die Sprache: „Die Worte sind noch mehr Teil unserer selbst als die Nerven. Wir kennen unser Gehirn ausschließlich vom Hörensagen“ (H, I, S. 472). Dieser Einfluss bleibt aber unbewusst und verdeckt, weil die Sprache auch ein undurchsichtiges Medium ist: In jedem Wort verbirgt sich eine unausgesprochene Geschichte, in Form von Schichten von Bedeutungen, von Anwendungen, die nicht mehr auseinander zu halten sind und das Subjekt beeinflussen. Sie steht für die Stimme der Anderen in uns, die genau da wirkt, wo das Subjekt laut Valéry allein bleiben sollte: in seinen Gedanken und seinem Bewusstsein.

Wenn wir nun auf die Anwendung einer „tabula rasa“ zurückkommen, wird klar, wieso man mit der Sprache anfangen sollte: „Das Geheimnis eines gut begründeten Denkens beruht auf dem Mißtrauen gegenüber den Sprachen“ (H, I, S. 474), denn „Die Sprache organisiert notwendigerweise das Denken – jedoch auf eine Weise, die keineswegs rational ist – oder streng rigoros – oder natürlich – sondern historisch. Sie organisiert jeden Geist historisch, imitativ“ (H, I, S. 476). Es bietet sich hier als Modell erneut jene „Isolierung“ an, die sich in Bezug auf die Methode schon gezeigt hatte. Der Denker muss sich vom Einfluss seiner Umgebung abgrenzen, um den rationalen Schritten der Konstruktion zu folgen; deswegen sollte er gegen den Einfluss der Anderen, der Geschichte, der „Imitation“ kämpfen. Und da er ohne Sprache nicht auskommen kann, sollte er die von ihm benutzten Wörter unbedingt streng überwachen. Valéry schlägt daraufhin vor, dass die Philosophie als Sprachkritik zu betrachten sei:

Das auszuführende philosophische Projekt wäre, die Wörter der ausgeführten Philosophie an die Geschichte zurückzuverweisen.

„Zeit“ ist nur ein Wort, hinreichend für den gewöhnlichen Gebrauch, gefährlich leer für die Spekulation – mit widersprüchlichen Bedeutungen belastet. Ebenso «Raum» und das übrige...

Man müßte die ursprüngliche Beobachtung wieder aufgreifen und sich reinere Begriffe schaffen.

So ist es an der Zeit das, was man feststellt, niemals Zeit. Es lässt sich stets auch anders bezeichnen: man stellt Ortswechsel, Veränderungen, Verbindungen, Unabhängigkeiten, Ordnungen fest –, Wiederholungen. Zwar scheint es einfach, diese Phänomene mit dem Wort *Zeit* auszudrücken. Aber diese Einfachheit ist trügerisch – Sie kommt teuer zu stehen (H, II, S. 59).

Die anscheinende, trügerische „Einfachheit“, die ihren Ursprung in der Bequemlichkeit sprachlicher Zusammenfassungen hat, sollte unter Verdacht gestellt werden und die Unterschiede, die einzelnen Fälle und Verwendungsweisen, die sich hinter einem gemeinsamen Begriff verstecken, wieder aufgedeckt werden, damit auch die falschen Probleme, die mit dem Begriff verbunden sind, verschwinden können:

Die *Wörter*, die die Philosophen unter so vielen eiteln Mühen zu erhellen suchen, auf die sie sich soviel zugute halten und letztlich ihre Forschungen gründen, – diese Wörter wurden von gesichtslosen Individuen geschmiedet oder in eng begrenzten Konstellationen in Umlauf gebracht, durch rhetorische Zufälle entstellt, oft ohne Rücksicht auf frühere Gebrauchsweisen. Über diese Wörter seriös zu arbeiten bedeutet, einer zerklüfteten geologischen Formation die Eigenschaften einer Architektur zuzusprechen (H, I, S. 540).

Man sollte sich immer daran erinnern, dass die Sprache im Wandel begriffen ist und es auch immer gewesen ist: Sie ist ein komplexes, in vielerlei Hinsicht unzuverlässiges Produkt aus unterschiedlichen, „gesichtslosen“ Umständen und Anwendungen. Eine vernünftige

Analyse der Sprache sollte sich demnach nicht auf die Bedeutung der einzelnen Wörter konzentrieren, als ob sie absolute, zeitlose Wesen wären, sondern sollte ihre Genealogie, ihre Entstehung und Entwicklung aufspüren²¹.

2.2 Valéry's sprachlicher Konventionalismus

Man wird nicht deutlich genug unterstreichen können, welche wichtige, aber überwiegend negative Rolle die Sprache im Allgemeinen in den Reflexionen Valéry's spielt. Sie stellt für ihn eine der größten Mächte, die die menschliche Welt formt und konditioniert, dar: Einerseits ist sie „nur“ ein Produkt der Menschen, doch andererseits entwickelt sie sich zu einem fast unabhängigen

²¹ Eine solche kritische Haltung, zusammen mit der positiven Rolle der Naturwissenschaften, weist auch Ähnlichkeiten mit dem Programm des Wiener Kreises und mit Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* auf. J. Robinson-Valéry unterstreicht, dass man ausschließen kann, dass der französische Dichter mit dem Werk des österreichischen Philosophen in Berührung kam, und dass er erst in den dreißiger Jahren die Werke mancher Philosophen vom Wiener Kreis las. Trotzdem erkennt auch Robinson-Valéry die Nähe der zwei Denker in dem Anspruch, unter „reellen“ und falschen (also aus der schlechten Benutzung der Sprache entstandenen) Problemen zu unterscheiden und die Philosophie als Kritik und Erklärungstätigkeit zu betrachten. Vgl. J. Robinson-Valéry, *L'analyse de l'esprit dans les Cahiers*, Paris [Corti] 1963, S. 25 ff.: „Les idées de Valéry sur le langage et la philosophie ont été formées de très bonne heure, dans les tout premiers *Cahiers*, c'est à dire environ vingt-cinq ans avant la publication du *Tractatus* et la fondation du Cercle de Vienne“. Zu diesem Thema vgl. auch L. M. Isava in *Wittgenstein, Kraus, und Valéry*, New York [Lang] 2002, S. 95: „It does not seem likely that Wittgenstein had read Valéry's essays and it's almost impossible that he knew of the existence of the *Cahiers*. By the same token, Valéry never mentions Wittgenstein and there is no reference to the latter's philosophical ideas in his works. This would not be surprising were it not for the fact that they were making almost the same claims with regard to philosophy and language roughly during the same time“. L. M. Isava, so wie Christiane Chauviré in *Ludwig Wittgenstein*. Paris [Seuil] 1989, S. 267, Fußnote N. 400, und J. Schmidt-Radefeldt in *Paul Valéry linguiste dans les Cahiers*, op. cit., S. 103-4, unterstreichen auch die Ähnlichkeiten zwischen Valéry und dem Wittgenstein der *Philosophischen Untersuchungen*, vor allem hinsichtlich der Sprache als „Spiel“.

Organismus, der symbiotisch mit dem Mensch existiert und sich dessen Anschauungen einprägt.

Valéry listet die „schwerwiegenden Mängel“ der Alltagssprache folgendermaßen auf:

[...] 1. Konventionell zu sein, und 2. in verdeckt hinterlistiger Weise konventionell zu sein – die Konventionen in der frühen Kindheit zu verbergen – 3. *fremd* aufgrund von Herkunft und Wachstum und zugleich *intim* zu sein, eng verknüpft mit unseren intimsten Befindlichkeiten – derart, daß wir uns *uns* nicht ohne Sprache vorstellen können [...] (H, I, S. 532-3).

Die Beziehung zwischen Bedeutung und Wort ist für Valéry zweifellos konventioneller Natur:

Es gibt keine Beziehung zwischen dem Klang und dem Sinn eines Wortes. Die gleiche Sache heißt auf englisch HORSE, auf griechisch HIPPOS, auf lateinisch EQUUS, auf französisch CHEVAL; aber keine Beschäftigung mit irgendeinem dieser Ausdrücke wird mir die Vorstellung des fraglichen Tieres geben; keine Beschäftigung mit dieser Vorstellung wird mir irgendeines dieser Wörter liefern – sonst verstünden wir mit Leichtigkeit alle Sprachen, bei unserer eigenen angefangen“ (W, V, S. 164).

Wie Schmidt-Radefeldt erörtert, kann die Aktion der Benennung für Valéry mit einer Hochzeit verglichen werden, die ein arbiträres Zeichen und eine Bedeutung verknüpft. Leider entsteht eine solche arbiträre Beziehung durch keine klare, bewusste Entscheidung; mehr als um eine „Hochzeit“, schreibt Valéry in den *Heften*, handelt es sich um eine Vermählung *de facto*²². Dass die Wörter keine wesentliche, natürliche Beziehung zu den bezeichneten Objekten haben, scheint für Valéry selbstverständlich zu sein; jede Sprache, auch die

²² J. Schmidt-Radefeldt, *Paul Valéry linguiste dans les Cahiers*, op. cit., S. 40-41.

mathematische, ist konventionell²³. Ziel Valéry's scheint es hier vor allem zu sein, die Zufälligkeit der Verbindung der alltäglichen Wörter hervorzuheben, im Gegensatz zur Algebra. Diese künstliche Notationsart ist bewusst konventionell; die Benennung in der Alltagssprache folgt hingegen keinen ausdrücklich ausgewählten Regeln, sondern undurchschaubaren Angewohnheiten, Zufällen und historisch-praktischen Situationen.

Die allgemeine Sprache repräsentiert also keine Konstruktion ad hoc des Intellekts, sondern eine Struktur, die den Missverständnissen und Kompromissen des sozialen Lebens ausgeliefert ist.

2.3 Die Funktionsweise der Alltagssprache

Die Struktur der Alltagssprache steht unmittelbar mit der Geschichte und der Gesellschaft in Zusammenhang. Meiner Ansicht nach verkörpert sie für Valéry nämlich kein Mittel zur Wahrheit, sondern sollte in ihrer eigentlichen Rolle, als Instrument der Kommunikation, betrachtet werden. Genau aus diesem Grund, sollte man, um die Funktionsweise der Sprache zu verstehen, nicht das "erstarrete", "stillgelegte" System der Wörter unter die Lupe nehmen, sondern eben die konkreten kommunikativen Prozesse.

Wie mehrere Forscher bemerkt haben, ist es Valéry äußerst wichtig, die aktive, pragmatische und auch leibliche Dimension der Kommunikation zu betonen, wenn er beispielsweise anmerkt, dass jeder Diskurs die Präsenz und die Aktion eines Sprechenden signalisiert, noch bevor er einen bestimmten Inhalt mitteilt²⁴:

²³ Vgl. dazu G. Genette, „In Ermangelung der Sprachen“, in: Ders., *Mimologiken. Reise nach Kratylien*. Frankfurt [Suhrkamp] 200, S. 300-372, über den Konventionalismus bei Valéry S. 326-348.

²⁴ J. Schmitd-Radefeldt unterstreicht in *Paul Valéry linguiste dans les Cahiers*, op. cit., dass Valéry eine „Pragmatik“ des Diskurses vertritt: Die Sprache kann nicht von ihrer Anwendung isoliert werden. Eine ähnliche Meinung vertritt M. De Jarrety in *Paul Valéry devant la littérature*, Paris [Presses Univ. de France] 1991.

Bevor die sprachliche Äußerung überhaupt irgend etwas *bedeutet*, *signalisiert* sie, daß *jemand spricht*.

Dies ist in der Tat grundlegend – und von Linguisten gleichwohl nicht herausgestellt und entwickelt worden.

Allein schon die *Stimme* ist vielfacher Ausdruck, bevor sie als Trägerin besonderer Mitteilungen handelt. Sie sagt: Mensch. Mann, Frau, Kind. Eine bestimmte Sprache, bekannt oder unbekannt. Sie fragt, bittet, befiehlt; eine bestimmte Intention [...] (H, I, S. 582).

Jeder Diskurs, also jede Sprache, „verbindet drei Elemente: ein Ich, ein Du, ein Es oder Etwas – Jemand spricht zu jemandem über etwas“ (H, I, S.502). Wenn man den Austausch zwischen Sprechenden und in einem Kontext agierenden Menschen als Ziel der Sprache betrachtet, bemerkt man eben ihre wesentliche Eigenschaft; die Wörter sind nicht isoliert, „an sich“ zu verstehen, sondern bedeuten nur innerhalb ihrer praktischen Anwendung und in Zusammenhang mit den anderen Wörtern in den Sätzen etwas. Die Bedeutung ergibt sich demzufolge nicht durch das Wort allein, sondern durch die Gesamtheit des Satzes und des Kontextes: Erst wenn man die Termini in der Praxis betrachtet, kann man ihren Sinn eindeutig verstehen. Und eben in der Isolierung eines Wortes aus dem Satz, in dem es erscheint, liegt, so Valéry, der größte philosophische Fehler:

[...] *Der Philosoph glaubt an das Wort an sich* – und so sind denn seine Probleme die Probleme der *Wörter an sich*, Wörter, die sich, wenn man sie festhält und isoliert, semantisch verdunkeln [...] (H, I, S. 534).

Es ist nur die Eingliederung eines Wortes in einen bestimmten Zusammenhang, die die Entstehung von Sinn und Kommunikation ermöglicht. So, unterstreicht Schmidt-Radefeldt, ist der Sinn eines Wortes Funktion des Kontextes und ist gleich mit der Rolle des Terminus innerhalb eines Satzes, wie in einem Schachspiel. Wir begreifen die Bedeutung eines Wortes, indem wir es in einer

„Organisation“, in einem Rahmen von Umständen oder durch die Eingliederung in einen Satz erfahren²⁵. Die Bedeutung „an sich“, der allgemeine Begriff, heißt für Valéry folglich nichts anderes als eine illusorische Nebenwirkung der Kommunikation:

Es gibt weder Begriffe noch Kategorien, noch Universalien, noch sonst etwas dieser Art. [...] Und obendrein: die Schwierigkeit rührt von der Sprache her. Gerade der Gebrauch eines und desselben Wortes in p verschiedenen Serien oder Sätzen veranlaßt uns, an einen Begriff hinter diesem Wort zu glauben.

Nun hat aber kein isoliertes Wort Bedeutung. Es hat ein Bild, *jedoch ist dieses beliebig* – und das Wort nimmt SEINE Bedeutung nur in einer Organisation an, und zwar durch *Eliminierung* unter SEINEN Bedeutungen (H, S. 484-5).

Es ist folgerichtig die Rolle des Wortes in seinem Kontext, die die passende Bedeutung unter den mehreren möglichen hervorhebt.

Die Tatsache, dass ein und dasselbe Wort sich in verschiedenen Situationen anwenden lässt, veranlasst quasi automatisch die trügerische Überzeugung, dieses Wort bezeichne eine „Sache an sich“, die immer gleich bleibt. Die Bedeutung aber ist, wie gesagt, keine unabhängige, per se existierende Entität: sie ist eine Variable, die vom Kommunikationskontext abhängt. J. Bouveresse und M. Jarrety verweisen diesbezüglich darauf, dass der Dichter als Vertreter eines radikalen Nominalismus dargestellt werden kann²⁶. Der Dichter, schreibt M. Jarrety, ist ein „nominaliste conséquent“, für den die Wörter nur ein „Flatus voci“ sind²⁷. Es gibt somit keine

²⁵ J. Schmidt-Radefeldt, *Paul Valéry linguiste dans les Cahiers*, op. cit., S. 103.

²⁶ Vgl. dazu J. Bouveresse, „Valérys Verhältnis zur Sprache und Logik“, in: J. Robinson-Valéry (Hg.), *Funktionen des Geistes. Paul Valéry und die Wissenschaften*. Frankfurt/Main [Campus] 1993, S. 244-266. Er spricht von einem „radikalen Antiessentialismus“ Valérys: „Die Überzeugung, dass die Wörter keine echte oder reale Bedeutung haben, die konstituiert wird durch etwas, das ihnen außerhalb der Sprache und des praktischen Gebrauchs entspricht, den wir von ihnen machen“, S. 250.

²⁷ M. Jarrety, *Paul Valéry devant la littérature*, op. cit., S. 27-28.

natürliche Verbindung zwischen Wort und Bedeutung, und es gibt keinen Begriff oder kein „allgemeines Wesen“, welches das Wort bezeichnen würde²⁸. Die Sprache wird erst durch die Sprechhandlung signifikant, und diese wiederum verlangt eine konkrete Situation mit konkreten Menschen, die eine schon gegebene Sprache und ein Referenzsystem miteinander teilen.

Es stimmt aber, dass die Wörter in gewisser Weise auch eine Zusammenfassung der unterschiedlichen Benutzungen bzw. Bedeutungen in sich tragen; diese wird dagegen von Valéry als „statistische“ Zusammenfassung bezeichnet, die ihm zufolge keinesfalls die wahren und wesentlichen Eigenschaften eines Objekts aufbewahrt. Man hat es nicht mit der Definition einer Essenz zu tun, sondern, wie Bouveresse es benennt, mit der „durchschnittlichen Bedeutung“, mit einem durchschnittlichen statistischen Wert, der sich aus den praktischen Anwendungen ergibt²⁹. Die abstrakte Bedeutung eines Wortes konfiguriert sich somit als der kleinste gemeinsame Nenner der unterschiedlichen Anwendungen zu unterschiedlichen Gelegenheiten. Und aus diesem Grunde funktionieren die Wörter lediglich „in Bewegung“, nur in ihrer kommunikativen und an einen Kontext gebundenen Rolle, und werden zunehmend geheimnisvoller, wenn sie „an sich“ und „für sich“ betrachtet werden.

Valéry behilft sich gerne mit einer Metapher, um diese Theorie zu erklären: Wörter sind „Bretter“, bloße Verbindungsstege in der Kommunikation. In dem Text über Herrn Testes „Brief eines Freundes“ schreibt er:

²⁸ Diesbezüglich betont auch L. Gasperini das ausschließlich instrumentelle Wesen der Begriffe bei Valéry: „La natura del concetto è per Valéry esclusivamente *strumentale*; in sé, i concetti non esistono, tanto che nessuno li può osservare“. In Ders., *Azione e comprensione nei «Cahier» di Paul Valéry*, op.cit., S. 20.

²⁹ J. Bouveresse, „Valérys Verhältnis zur Sprache und Logik“, op. cit., S. 252.

Ich bin, leider, soweit gekommen, die Worte, auf denen man so unbekümmert die Weite eines Gedankens überquert, leichten Brettern über einem Abgrund zu vergleichen, die wohl den Übergang, nicht aber ein Verweilen aushalten. Der vorwärtseilende Mensch benutzt sie leihweise und macht, dass er weiterkommt; doch falls er nur im Mindesten darauf verharret, so zerbricht das bisschen Zeit sie, und das Ganze verschwindet in der Tiefe. Wer sich beeilt, *hat* begriffen; nur nicht verweilen; man fände bald heraus, dass die klarsten Reden aus dunklen Ausdrücken gewoben sind (W. I, S. 327).

Mit demselben Vergleich wird die Funktionsweise der Sprache im Dialog *Die Idee fixe* erklärt; tatsächlich entspricht laut Valéry solch eine Metapher am besten der Haupteigenschaft der Sprache: „Sprache ist Übertragung. Sie wird dann »klar« genannt, wenn sie prompt und fast unmerklich funktioniert“ (H, I, S. 542).

Eine gelungene Kommunikation ist also jene, die den „Sinn“ überträgt, ohne dass das Übertragungsmittel im Vordergrund steht; im Gegenteil verschwindet dieses letzte, sobald das kommunikative Ziel erreicht wird – sobald eine Aktion oder ein Bild hervorgerufen wird³⁰. Man kann auf den Brettern bzw. Wörtern laufen, sie als Mittel benutzen: Die Probleme und die Unklarheiten fangen dann an, wenn man sie nicht mehr als Instrument der Kommunikation, sondern als Weg zur Wahrheit betrachtet. Es ist demnach ein Irrtum zu glauben, durch eine Analyse des Wortes an die wahre Natur der Sache zu gelangen, wie die Philosophen das tun, indem sie die einzelnen Termini als Objekt ihrer Untersuchungen gebrauchen. Der zu bezahlende Preis für einen längeren Aufenthalt auf einem „Wort-Brett“ und für seine Isolierung vom Kontext ist die Unverständlichkeit:

Wie häufig geschieht es, daß ein im Gebrauch eindeutiges, klares Wort dunkel wird, sobald man es abwägt. Das liegt daran, dass man die

³⁰ Die einzige Ausnahme, wie wir später sehen werden, ist die Poesie, deren Ziel kein konkreter Austausch ist, sondern die Erzeugung eines „poetischen Zustands“.

Wörter nur immer in ihrer momentanen Bedeutung verwendet, in dem, was zu ihrem Zusammenhalt hinreicht. Sobald isoliert, starrt man sie an – versucht, sie durch die undeterminierte Gesamtheit ihrer Relationen zu ersetzen – wohingegen in der Komposition diese Gesamtheit determiniert ist (H, I, S. 481).

Falls die Kommunikation ohne Schwierigkeit funktioniert, haben die Wörter für Valéry ein sehr kurzes Leben: Sobald sie ihr Ziel erfüllt, sobald sie also eine bestimmte Repräsentation oder Aktion im Zuhörer erzeugt haben, verschwinden sie. Valéry erklärt:

Sofern man vom *wahren Sinn* der *Worte* spricht, muß man sagen, daß der *wahre Sinn* eines WORTES das ist, was es an Wirkung hervorruft, und zwar im Augenblick und ohne Wiederkehr – so daß diese Wirkung ihre transitive Rolle erfüllt hat und keine Rede mehr vom sprachlichen Ausdruck ist [...]. Gerade das Ausbleiben von Verweilen und Zögern definiert den *wahren Sinn*. Der Rest ist Machwerk von Lexikographen (H, I, S. 578).

Jarrety bemerkt zu Recht, wie der Nominalismus Valéry's seine Vision der Welt als unbezähmbare Komplexität widerspiegelt. Für den Forscher würde der Valéry'sche Nominalismus seinen kompromisslosen Empirismus ausdrücken, seine Vision der Realität als „fragmentarisch“, bestehend eben nicht aus erstarrten „Dingen“, sondern aus „parzellierten“ Momenten. Nach Jarrety reflektiert sich diese Einstellung in der Überzeugung, es sei unmöglich, eine totale, widerspruchlose Darstellung der Welt wiederzugeben, so wie die Philosophie, die Geschichte oder auch die Romane es versuchen.

Ohne hier entscheiden zu wollen, ob Valéry ein „Empirist“ war oder nicht, steht fest, dass für ihn die Sprache keinen Anspruch darauf erheben kann, die Realität „an sich“ wiederzugeben. Die Sprache ist an sich schon unaufhörliche Konstruktions- und Formungstätigkeit, und die beste Schreibform, um ihrem instrumentalen Charakter zu entsprechen, ist das Anekdotische, das

Fragmentarische. Somit erklärt sich auch die Abneigung Valéry's gegen die Geschichte oder Romane: In ihnen zeigt sich das naive Verlangen, in einer geschlossenen und definitiven Erzählung eine die Sprache übersteigende Komplexität wiederzugeben.

Solch eine Auffassung ermöglicht auch eine Antwort auf die Frage, wie Valéry seine eigenen Prosawerke – vor allem die *Hefte* – bewertet. Wenn man die Wörter nur als Bretter benutzen darf, die sofort nach der Anwendung verschwinden sollten, fragt man sich selbstverständlich, welche Bedeutung das Geschriebene anzubieten hat (diese Anmerkung gilt wiederum nicht für das Poetische: Da ist der Klang des Wortes so eng mit dem Sinn verbunden, dass das Wort nicht verschwindet, sondern in seiner Materialität immer wieder hervorgehoben wird). Auch die Prosa, scheint Valéry anzudeuten, muss als Brett benutzt werden; oder, wenn man noch einen Vergleich mit Wittgenstein wagen möchte, als Leiter, die nach dem Akt des Verstehens weggeworfen werden sollte. Daher auch der fragmentarische und unsystematische, unfertige Charakter der *Hefte* und die „kurze“ Form der Prosawerke, die oft die Struktur einer direkten Sprache oder eines Dialoges haben: Es handelt sich um eine Übungsform, um eine Tätigkeit, und nicht um einen Traktat, der die Realität abzubilden versucht. Wenn es ein „System“ gibt, kann es nicht als vollendete Abbildung der Realität betrachtet werden, sondern eben als systematische – also das Chaos regulierende – kritische und konstruktive Arbeit.

2.4 Die verdinglichende Macht der Sprache

Die Analysen Jarretys haben die enge Verbindung zwischen Sprache und Weltauffassung erwähnt: Die Valéry'sche Konzeption der Sprache korrespondiert mit einer bestimmten Weltvorstellung oder sogar Ontologie. Die Erarbeitung einer solchen Verbindung ist einer der interessantesten Aspekte der Überlegungen des Dichters über

die Sprache: Valéry will mit seinen Warnungen und seiner Kritik an der Alltagssprache beweisen, wie die Sprache die traditionelle Auffassung der Welt als Welt von starren und fixierten „Dingen“ mitgeformt hat.

Das, was Valéry durch seinen Nominalismus und seine Definition der Sprache als „transmissiv – transitiv“ hauptsächlich enthüllen möchte, ist eben der verdinglichende und simplifizierende Charakter der Sprache, der die Menschen an eine Welt von „Begriffen“ und „Substanzen“ glauben lässt. Die Welt wird nicht einfach „wiedergeben“, wie sie ist, sondern zuerst auch durch das Filter der Sprache (und natürlich, wie an späterer Stelle noch deutlicher ausgeführt werden soll, durch das Filter der Wahrnehmung) konstituiert und wiedergegeben. Und die Sprache fixiert, erstarrt, fasst das zusammen, was in unaufhörlicher Bewegung und Veränderung ist, reduziert die Komplexität der Welt auf eine relative Einfachheit. Durch die Sprache – einer anthropologischen Tendenz nach Simplifizierung und Verallgemeinerung gehorchend – fixiert der Mensch, was in Bewegung ist; es werden somit Substanzen, Geschichten, Subjekte und Objekte, Klassifikationen, Anfang und Ende und anthropomorphe Zusammenhänge konstituiert:

[...] Im besonderen legt der sprachliche Ausdruck Anfänge und Abschlüsse fest, und so etwas gibt es eigentlich nicht – ebensowenig Unterordnungen und Abhängigkeiten, die alle in der Anschauung der Dinge nicht vorkommen (H, I, S. 473).

Unsere Umgebung bekommt somit eine geformte und geschlossene Gestalt, aber auch eine vermenschlichte und verdinglichte, das heißt also auch verfälschte: „Gerade die Sprache verdunkelt, weil sie zu Fixierungen zwingt und weil sie dort verallgemeinert, wo man es nicht will“ (H, I, S. 472). So betont Valéry das doppelte Gesicht der Sprache, die einerseits einen nützlichen, konkreten Austausch unter Menschen erlaubt, andererseits aber „verdunkelt“, statt zu „erklären“.

Sie verhilft zur Konstruktion einer fiktiven, vermenschlichten Anreihung von „Dingen“ neben einer unaussprechlichen, namenlosen und formlosen Welt, die der Mensch diskursiv in ihrer Realität nicht wiedergeben kann, weil jede Benennung schon ein Akt des Gestaltens und des Formens ist. Valéry dazu:

„Ich bin namenlos – sagt ein Gegenstand –, und wenn du mich so oder so nennst, dann hast du etwas anderes als mich im Blick und wendest dich ab von mir“ (H, I, S. 488).

Man bemerkt in solchen Analysen über die verdinglichenden Eigenschaften der Sprache die unübersehbare Nähe zu zwei Philosophen, deren Werke Valéry sicherlich kannte: Bergson und Nietzsche. Eine detaillierte „Genealogie“ dieser Reflexionen würde uns zu weit von unserem Thema abbringen; diese Verwandtschaft ist aber nicht zu leugnen, auch wenn Valéry lieber die Unabhängigkeit seines Werks unterstreicht, als die Nähe zu anderen Autoren zuzugeben³¹.

Die Verwandtschaft mit Nietzsche, inklusive das ähnliche Hervorheben der Macht der Sprache, wurden von E. Gaède ausführlich analysiert. Wie der Wissenschaftler erwähnt, hegte Valéry ein großes Interesse für den deutschen Philosophen: Er bekam als erster die französischen Übersetzungen seiner Werke, direkt aus den Händen des Übersetzers³². Ohne hier von einem grundsätzlichen „Einfluss“ Nietzsches auf Valéry sprechen zu wollen, möchte ich dennoch auf die Ähnlichkeiten in der Auffassung über die Charakterisierung der Sprache aufmerksam machen.

³¹Charakteristisch für diese Einstellung sind die überwiegend negativen Urteile über Nietzsche in den *Cahiers*, zum Beispiel dieser Eintrag von 1931 mit dem Titel „Über Nietzsche“: „Wie konnte dieser Mann, der doch wahrhaft und ehrlich *allein* war, solche Rodomontaden zu Papier zu bringen, so naiv in eine Kriegersprache zu übertragen, in alttestamentarischen Heldenklamotten oder assyrischen Potentatentönen hinauszuposaunen [...]?“ (H, II, S. 227).

³²E. Gaède, *Nietzsche et Valéry; Essay sur la comédie de l'esprit*, Paris [Gallimard] 1962.

Für beide Denker definiert sich das Sprachvermögen als eine mystifizierende Macht, die der Welt eine Maske aufsetzt, statt ihr reelles Gesicht zu enthüllen. Laut Gaède malt die Sprache für Nietzsche eine Welt aus „Dingen“ und „Geschehnissen“ aus, also eine anthropomorphisierte Welt, die die reale Welt unter einer festen Struktur verbirgt; parallel zu dieser Außenwelt aus „Dingen“ erschafft sie die „innere“ Welt des Bewusstseins, die gleichfalls aus verfestigten und erstarrten Elementen besteht. Diese setzt wiederum erneut eine simplifizierende Maske auf die Komplexität und Feinheit der Gefühle³³. Zahlreich sind die Stellen, in denen Nietzsche diese Einstellung zum Ausdruck bringt; in *Jenseits von Gut und Böse* klagt er über die „Plumpheit“ der Sprache³⁴, die nur über Gegensätze reden kann, ausgerechnet da, wo es hingegen um die „Feinheiten der Stufen“ geht.

In *Menschliches, Allzumenschliches* stigmatisiert er erneut ihre Wahrheitsansprüche: So wie auch Valéry es in ähnlicher Weise tat, kritisiert Nietzsche den naiven Glauben, dass „das höchste Wissen über die Dinge mit den Worten“³⁵ auszudrücken sei. Die Sprache erschafft eine künstliche Welt, die einfacher zu handhaben ist: Selbst die Logik beruht „auf der Voraussetzung der Gleichheit von Dingen, der Identität des selben Dinges in verschiedenen Punkten der Zeit“, Voraussetzungen aber, „denen Nichts in der wirklichen

³³Ebenda, S. 254: „La cause de toutes ces illusions – [...] c’est, on le voit, le langage. Nietzsche ne tarit pas sur ce sujet. Jamais philosophe ne s’est attaqué avec autant de passion et de destructrice véracité à l’instrument même de son travail [...]. Le langage lui semble doublement infidèle: à l’égard de l’objet et à l’égard du sujet. Objectivement, il nous peint un monde de «choses» et des «événements» qui nous masque le monde réel par une assimilation anthropomorphique, en interprétant selon nos manières de sentir et d’agir ce qui ne sent pas ni n’agit comme nous. Subjectivement, il nous représente une «réalité» intérieure conçue à l’image de l’autre, composée d’éléments fallacieusement solidifiés“.

³⁴ F. Nietzsche, *Jenseits vom Gut und Böse*. München [Dtv/de Gruyter] 1988, B. V, S. 41.

³⁵ F. Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I und II*. München [Dtv/de Gruyter] 1988, B. II, S. 31.

Welt entspricht“³⁶. Logik und Sprache erbauen sich eine homogene Realität, die aus stabilen Substanzen besteht. Auf dieser „künstlichen“ Welt basiert das gesellschaftliche und moralische Leben – und der Mensch vergisst, dass es sich nur um eine Konstruktion handelt und nicht um die Realität an sich.

Unter den zahlreichen Passagen, in denen Nietzsche sich mit der Verbindung zwischen der Struktur der Sprache und Philosophie beschäftigt³⁷, erscheint mir ein Abschnitt aus *Menschliches, Allzumenschliches* besonders exemplarisch. Hier wird die Entstehung des Begriffs „Freiheit des Willens“ mit der verdinglichenden Macht der Sprache verbunden und wiederum mit der „philosophischen Mythologie“, die sich in der normalen Sprache verbirgt. Der Glaube an die Freiheit des Willens, schreibt Nietzsche, beruht auf dem Glauben an die Isolierbarkeit der Fakten. Dieser Begriff ist „mit der Vorstellung eines beständigen, einzigartigen, ungetheilten, untheilbaren Fließens unverträglich“ und setzt voraus, „dass jede einzelne Handlung isoliert und untheilbar ist“. Die Schöpfer einer solchen „Isolierung“ sind aber „Wort und Begriff“.

Für Nietzsche sind sie:

der sichtbarste Grund, weshalb wir an diese Isolation von Handlungen-Gruppen glauben; mit ihnen bezeichnen wir nicht nur die Dinge, wir meinen ursprünglich durch sie das Wesen derselben zu erfassen. Durch Worte und Begriffe werden wir jetzt noch fortwährend verführt, die Dinge uns einfacher zu denken, als sie sind, getrennt voneinander, untheilbar, jedes an und für sich seiend. Es liegt eine philosophische Mythologie in der Sprache versteckt, welche alle Augenblicke wieder herausbricht, so vorsichtig man sonst auch sein mag³⁸.

³⁶ Ebenda.

³⁷ Vgl. z.B. *Jenseits vom Gut und Böse*, op. cit., über das „Herrschen und Führung der Grammatik“, S. 34-5, hier S. 34.

³⁸ F. Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, München [Dtv/de Gruyter] 1988, S.546-47.

Valéry hätte es vielleicht andersherum ausgedrückt: Mehr als eine „philosophische Mythologie“, die in der Sprache verborgen liegt, handelt es sich um eine „sprachliche Mythologie“, die in der Philosophie verborgen liegt. Die Sprache wird nicht von verborgenen metaphysischen Vorstellungen beeinflusst, sondern das Gegenteil ist der Fall: Es ist die verdinglichende Macht der Sprache, die eine Gestaltung der Welt in „Dinge“ und „Geschichten“ bewirkt, die von der traditionellen Philosophie folglich ohne jegliche Kritik übernommen werden.

Wenn auch in einem anderen theoretischen Rahmen, so vertritt Bergson eine in mancher Hinsicht ähnliche Konzeption der Sprache, indem er die „Verräumlichung“ und Zerlegung unserer innerlichen Erfahrung durch die Macht der Sprache unterstreicht³⁹. Auch für Bergson versteckt sich in der Sprache eine Mythologie: die Mythologie der „Räumlichkeit“ und der Diskontinuität, wie er in seinem Vorwort zu „Zeit und Freiheit“ von 1888 mit eindringlicher Klarheit formuliert:

[...] Die Sprache zwingt uns, unter unsern Vorstellungen dieselben scharfen und genauen Unterscheidungen, dieselbe Diskontinuität darzustellen wie zwischen den materiellen Gegenständen⁴⁰.

Die Sprache bringt zum Erstarren, was in Bewegung ist, die „verworrene“ Welt unserer Wahrnehmungen, Emotionen, Empfindungen und Vorstellungen, die einen Aspekt unseres Lebens konstituieren, der unaussprechlich bleibt, weil, schreibt Bergson, man „ihn nicht fassen kann, ohne seine Beweglichkeit zu fixieren“. Auch er beschreibt die „identitätsstiftende“ und dabei täuschende Qualität der Sprache, ihre, wie M. Vrhunc sie definiert,

³⁹ Vgl. dazu M. Vrhunc, *Bild und Wirklichkeit. Zur Philosophie Henri Bergsons*. München [Fink] 2002, S. 29: „Philosophie, das ist für Bergson ein Andenken gegen die Sprache, d. i. gegen die fixierenden, weil verräumlichenden, Strukturzwänge der Sprache und zugleich doch auch selbst ein sprachliches Unternehmen“.

⁴⁰ H. Bergson, *Zeit und Freiheit*, Frankfurt am Main [Athenäum Verlag] 1989, S. 7.

„Strukturzwänge“⁴¹. Das gilt für unsere Empfindungen, die uns ausschließlich deswegen immer gleich erscheinen, und nicht in ständiger Modifikation begriffen, weil:

ich sie jetzt durch den sie veranlassenden Gegenstand, durch das sie wiedergebende Wort hindurch gewahr werde. Dieser Einfluss der Sprache ist nicht nur die Veranlassung, dass wir an die Unveränderlichkeit unserer Empfindungen glauben, sondern sie täuscht uns gelegentlich auch über den Charakter der wahrgenommenen Empfindung [...]. Kurz, das Wort mit seinen fest bestimmten Umrissen, das brutale Wort, das in sich aufspeichert, was an Stabilität, an Gemeinsamem und folglich Unpersönlichem in den Eindrücken der Menschheit liegt, vernichtet oder verdeckt wenigstens die zarten und flüchtigen Eindrücke unseres individuellen Bewusstseins⁴².

Die begrifflichen Darstellungen wirken nicht nur „reduzierend“ auf die Reichhaltigkeit des Flusses der Eindrücke des Bewusstseins, sondern zeigen gleichsam ihre homogenisierende Macht auf das Individuum. Der Drang nach der Bildung von einfachen, stabilen Identitäten, von Anordnungen und Unterscheidungen findet sich sowohl in der Sprache als auch in unserer Raumvorstellung, die sich auf diese Homogenität stützt. Der Struktur- und Stabilitätszwang der Sprache verläuft parallel zu unserer „Vorstellung eines homogenen Raumes, in dem sich die Dinge deutlich voneinander abheben“⁴³, und hat das Zusammenleben als Grund und zum Ziel:

Die Tendenz, derzufolge wir uns diese Exteriorität der Dinge und diese Homogenität ihres Mediums deutlich vor Augen stellen, ist dieselbe, die uns auch zum Leben in der Gemeinschaft und zur sprachlichen Verständigung drängt⁴⁴.

⁴¹ M. Vrhunc, *Bild und Wirklichkeit*, op. cit., S. 29.

⁴² H. Bergson, *Zeit und Freiheit*, op. cit., S. 99.

⁴³ Ebenda, S. 103.

⁴⁴ Ebenda, S. 104.

Eine solche „Distinktion“ und Unterteilung der Welt in Objekte, die die Sprache befördert, bezweckt für Bergson wie für Valéry gleichzeitig die Konstitution und die Gestaltung einer gemeinsamen, identifizierbaren, wiederholbaren Welt. Mit der „produktiven“ und nicht nur „reproduktiven“ Macht der Sprache, die eine objektive Welt überhaupt erst erschafft, statt eine schon gegebene passiv wiederzugeben, befasst sich auch E. Cassirer.

Auch er ist davon überzeugt, dass sich die Funktion der Sprache nicht darauf beschränkt, „die vorhandene oder vorgegebene Ordnung der Dinge zu kopieren oder nachzuahmen“⁴⁵. Cassirer führt ein Beispiel für die wesentlich produktive und realitätsbildende Funktion der Sprache in der kindlichen Entwicklung an: Der „Namenshunger“ der Kinder, wenn sie sich das erste Mal nach den Namen der Objekte erkundigen, wäre nicht zu verstehen, wenn es nur darum ginge, „eine Serie künstlicher Zeichen“ zu „fertigen empirischen Objekte“ hinzuzufügen. Mehr als das lernt das Kind,

die Konzepte dieser Objekte zu bilden, sich die objektive Welt begrifflich anzueignen. Fortan steht das Kind auf festerem Boden. Seine vagen, unsicheren, schwankenden Wahrnehmungen und seine ungenauen Empfindungen nehmen eine bestimmte Gestalt an. Man könnte sagen, sie kristallisieren sich um den Namen als festen Mittelpunkt, als Gedankenpunkt. Ohne die Hilfe des Namens würde jeder Fortschritt in dem Objektivierungsprozess Gefahr laufen, im nächsten Augenblick wieder verlorenzugehen⁴⁶.

An diesem Prozess lobt Cassirer vor allem die positiven, konstruktiven Aspekte, nämlich die Eigenschaften, die den Menschen erlauben, die verschwommene, flüssige Welt der ersten Wahrnehmung in Gegenstände zu konzentrieren und zu verdichten. Die Rolle der Wörter ist es also nicht, die wesentliche Natur der

⁴⁵ E. Cassirer, *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur*, Hamburg [Meiner] 2007, S. 202.

⁴⁶ Ebenda, S. 204-5.

Dinge zu entdecken, so wie Valéry es auch wiederholt äußerte, sondern einen bestimmten Aspekt im Strom unserer Sinnesdaten hervorzuheben und festzuhalten:

Der Name eines Gegenstandes besagt nichts über das Wesen dieses Gegenstandes [...]. Die Funktion des Namens ist es nicht, ausschließlich eine konkrete Situation anzuzeigen, sondern einen bestimmten Aspekt auszuheben und festzuhalten. Die Isolierung dieses Aspektes ist kein negativer, sondern ein positiver Akt. Denn im Akt des Benennens wählen wir aus der Vielfalt und Zerstreuung unserer Sinnesdaten bestimmte feste Wahrnehmungszentren aus⁴⁷.

Cassirer sieht weniger die fixierende und täuschende Fähigkeit der Sprache, die in den Beschreibungen Valéry's oft eher wie eine erstarrte „Medusa“ erscheint, als vielmehr ihre positive Funktion auf dem Weg der Idealisierung, der Objektivierung⁴⁸.

2.5 Die Frage der Metaphysik und der Antropomorphismus

Die allgemeine Sprache kann nach Valéry also nicht anders, als die unfassbare Komplexität der Erfahrung in einer fassbaren – aber dadurch gleichzeitig vereinfachten und geschlossenen – Form auszudrücken. Dieser realitäts- und stabilitätsbildende Prozess repräsentiert nicht nur eine „Nebenwirkung“ der Kommunikation,

⁴⁷ Ebenda, S. 208.

⁴⁸ Dieser Aspekt wird von O. Schwemmer unterstrichen: Bei allen symbolischen Formen – also auch bei der Sprache – geht es für Cassirer darum, den fließenden Eindrücken Form und Dauer zu verleihen, damit der Mensch aus ihrem Chaos austreten kann. In Ders.: *Ernst Cassirer. Ein Philosoph der europäischen Moderne*, Berlin [Akademie Verlag] 1997, S. 30 ff. Eine Ähnliche Vorstellung der notwendigen und „befreienden“ Rolle der Verbegrifflichung befindet sich auch bei Nietzsche: „[Der Mensch] stellt jetzt sein Handeln als vernünftiges Wesen unter die Herrschaft der Abstraktionen: er leidet es nicht mehr, durch die plötzlichen Eindrücke, durch die Anschauungen fortgerissen zu werden, er verallgemeinert alle diese Eindrücke erst zu entfärbten, kühleren Begriffen, um an sie das Fahrzeug seines Lebens und Handelns aufzuknüpfen“, in F. Nietzsche, *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, München [dtv/de Gruyter], Bd. I., S. 881.

sondern gehört für Valéry zu den primären Tätigkeiten der Menschen: „Der Mensch ist ein *substantifizierendes* und *personalisierendes* Wesen. Er kann nicht anders handeln. – Dinge, Personen, Handlungen, Empfindungen – das ist unsere Palette“ (H, II, S. 278).

Die Alltagssprache bringt also bereits existierende menschliche Tendenzen zur Vollendung, die sich schon in der Wahrnehmung zeigt: das Bedürfnis nach festen Identifizierungen, Simplifizierungen und Ordnungen, das wiederum das Bedürfnis nach Orientierung, nach einem „Sichzurechtfinden“ in der Welt ausdrückt. Hier ist der Dichter wieder sehr nah an dem Bergson von *Materie und Gedächtnis*, der auch die anthropomorphisierenden Tendenzen der Menschen und ihres Nutzens für das Leben hervorhebt. Deswegen hat er, für die praktischen Zwecke der Aktion, die Tendenz, ein Universum von getrennten, diskontinuierlichen „Gegenständen“ zu erschaffen⁴⁹.

Valéry richtet sein Augenmerk immer wieder auf den „extravaganten, mysteriösen“ Instinkt des Geistes „zu verschlingen, zu erschöpfen, zusammenzufassen, ein für allemal auszudrücken, Schluß zu machen“, und weist auf die enge Relation zwischen diesem Instinkt und der Sprache hin: „Allein schon das Wort: Welt ist ein deutliches Zeichen dafür“ (H, III, S. 218). Das Reale an sich ist für Valéry formlos, sinnlos, unerkennbar:

Das Wirkliche ist ohne jede Bedeutung und imstande, sämtliche Bedeutungen anzunehmen.

Wahr sehen – heißt – wenn man kann, – bedeutungslos sehen – ungeformt sehen.

Das Ding an sich hat nur das Sein (H, II, S. 144).

Gegen diese Situation braucht der Mensch eine Ordnung für das Chaos, eine Form –wenn auch provisorisch –, die die

⁴⁹ H. Bergson, *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Hamburg [Meiner] 1991, S. 195 ff.

„Unförmigkeit“ der Welt gestalten würde. Valéry scheint hier auch die implizite Tatsache mitzuformulieren, dass das Sehen – und im Allgemeinen die Wahrnehmung – seit jeher eine gestalterische und formende Tätigkeit ist, wie im nächsten Kapitel noch eingehender zu analysieren sein wird. Wahres Sehen heißt demzufolge ungeformt sehen. Aber Valéry fragt sich, ob man das überhaupt kann.

Zurück zum Problem der Sprache: Das beste Beispiel für diese „identifizierenden“ und „verschließenden“ Tendenzen ist das Bedürfnis der Menschen, Geschichten zu konstruieren. Man versucht, die Erfahrung in eine klare Struktur einzuordnen, die mit einem Anfang und einem Ende versorgt sei – das ist, scheint Valéry vorzuschlagen, die menschliche Antwort auf die Formlosigkeit, Namenlosigkeit, Zufälligkeit des Geschehens:

Wer ist von Gut und Böse *am Ende* der „Stärkere“? So fragt sich der Mensch. Und wenn es kein *Ende* gibt, findet er sich nicht zurecht. Der Durchschnittsmensch kann sich keine Geschichte ohne Ende vorstellen, kein Drama ohne Katastrophe, letzten Akt, keines, das je nachdem endlos fortgesetzt oder *zufällig* abgebrochen wird (H, II, S. 146).

Diese Suche nach einer strukturierten Form wird von Valéry keineswegs als negativ an sich bezeichnet; im Gegenteil, sie entspricht der Fähigkeit der Menschen zur Gestaltung und zur Schöpfung von Formen und Konstruktionen. Die Naivität besteht in dem Glauben, dass solche menschlichen Züge tatsächlich der Welt gehören würden, und dass man dadurch an endgültige, objektive Ergebnisse gelangen könnte – wobei der Mensch hauptsächlich seinen Maßstab in die Welt projiziert.

In der Notiz mit der Überschrift „*Allzu menschlich*“, die die Nähe zu Nietzsches Auffassungen erkennen lässt, betont Valéry noch einmal:

Solange wie ... ein Ding ... einem Ding ...ähnlich ist... – – wie man daran ein Oben Unten findet - ein *Vorher* und ein *Nachher*, einen Anfang und ein Ende –, sind wir noch dabei, *es als Menschen zu lesen*, – indem wir den Text ergänzen. Was nicht *ungeformt* ist, ist *verfälscht*. Was einen *Sinn* hat, eine *Form* (das heißt, wenn man die Idee einer Einheit der Erzeugung davon abtrennen *kann*), einen Namen, eine *Funktion*, eine „Ursache“ usw., ist vermenschlicht, *wiedererkennbar*, – verschieden von dem, was es IST – das heißt, dass es bereits (vom I. Blick an) eines Teils seines gesamten Möglichen beraubt ist, nicht mehr jungfräulich ist (H, II, S. 279-80).

Valéry will dadurch aber die Realität, das Gewicht der Welt nicht verneinen: Die Welt ist doch da und stellt keine subjektive Erfindung dar. Sie bildet den anderen Pol der Beziehung, die konkrete, unausweichliche Präsenz, die sich jedoch für uns immer und nur aus dem Zusammenspiel unserer Fähigkeiten und Handlungen ergibt, sich stets als durch diese Fähigkeiten und Taten „geformt“ erfassen lässt. Der Fehler ist also nicht, nach einem Sinn zu suchen und die Welt nach immer neuen Formen zu strukturieren, sondern zu denken, dass eine solche Strukturierung der Welt endgültig und wahr sein kann, dass das „Universum“ sich ein für allemal in einer bestimmte Erklärung zwingen lässt und dass eine menschliche Theorie eine Wahrheit an sich, eine „Objektivität“ oder ein universell gültiges Normensystem repräsentieren würde.

Diese Einstellung ist, mit Valéry'schen Worten, nicht nur naiv, sondern beraubt die Dinge ihrer Möglichkeiten. Sie führt zu Standardisierungen, zu „Blockierungen“ in simplifizierten Identitäten, als ob man eine Landschaft nur von einem unbeweglichen Aussichtspunkt und ihre Objekte nur von einer Seite betrachten würde, statt sich zu bewegen und die anderen Seiten und weitere Dimensionen wahrzunehmen. Der Ursprung dieser Standardisierung und ihrer Festigkeit liegt für Valéry wiederum in

einem Gefühl, nämlich in dem Bedürfnis nach Sicherheit, nach dem „Sichzurechtfinden“ gegen das Unbehagen und das Gefühl der Fremdheit, die die Menschen verspüren.

Diese Ängste sind auch der Ursprung der meisten philosophischen Probleme; Ausgangspunkt der Philosophie sind für Valéry eben menschliche und keine wissenschaftlichen Bedürfnisse. Deswegen betrachtet Valéry die traditionellen metaphysischen Fragen auch nicht als „echte“ Fragen, die eine „echte“, überprüfbare Antwort erlauben. Sie drücken solche Bedürfnisse eher naiv, direkt, unüberlegt aus:

Die „Metaphysik“ geht aus den Märchen hervor – aus den Träumen, aus den zauberbanger Augenblicken des Schreckens oder der *Fremdheit*, Augenblicken, in denen die *Gesamtheit der Dinge* vor uns zu treten scheint, in denen sich jäh die Fiktion des Totalen *vollzieht*: Leben, Welt. In denen das Wort *Sein* einen geheimnisvollen Sinn anzunehmen scheint. In denen wir einen Abstand gewahren zwischen uns selbst und dem, was wir sind. In denen das Wort wirklich zu einem magischen Wort wird. In denen das, *was naturgemäß Antwort ist, zur Frage wird*.

Und die absurden *Fragen* überstürzen sich in uns. *Wer bin ich? Warum? Woher kommt das, was ist? Wohin strebt es? ZU welchem Ziel?* Sämtliche Fragefiguren einer abstrakten Mythologie. Die Rätsel, die illegitimen, bestürmen uns (H, II, S. 126-7).

Man sollte folglich der Versuchung widerstehen, nach Lösungen für die metaphysischen Rätsel zu suchen. Der erste Schritt ist hingegen eine kritische Befragung derartiger Fragen, um ihren psychologischen Ursprung zu zeigen und ihre wissenschaftliche Gültigkeit festzustellen. Diese entstehen, nach Valéry, aus einem Gefühl des Unbehagens, aus einem konfusem Zustand des Nicht-Verstehens, der Nicht-Zugehörigkeit: „Einen Zustand unzulänglicher Akkommodation bekunden wir durch Fragen – (sich fremd fühlen, *im Vertrautesten nicht mehr zu Hause*)“ (H, II, S. 127).

Auf solche Fragen ist aber eine „legitime“ Antwort nicht möglich: Die Lösungen sind Erfindungen, Konstruktionen unserer Einbildungskraft, deren Ziel nicht die Entdeckung eines eindeutigen, mitteilbaren Gesetzes ist, sondern eine gewisse Erleichterung hinsichtlich unseres Befindens: „Vielmehr verlangen wir insgeheim Antworten, bei denen es nicht darauf ankommt, was sie inhaltlich mitteilen – sondern dass sie unser Befinden ändern, dass sie eine Erregung vermitteln“ (H, II, S. 127).

2.6 Das Vertrauen

Diese verdinglichende Macht der Sprache und der Glaube an absolute Antworten funktionieren dank eines wichtigen Elements, das für Valéry in der Gesellschaft fortwährend und unbemerkt am Werk ist: das Vertrauen.

Das Vertrauen, das Valéry oft mit dem lateinischen Wort *fiducia* bezeichnet, steht für die anthropologische Grundeigenschaft, die die Gesellschaft im Allgemeinen funktionieren lässt und die, anscheinend, auch dieses Gefühl vom „Sich-nicht-Zurechtfinden“ beruhigen kann. Auf der *fiducia* basiert jeglicher soziale Austausch, die Religion, die Politik, die Wirtschaft (z. B. die Banken) und, wie erwähnt, die Sprache⁵⁰. Man glaubt, dass das Wort ein Platzhalter für ein Objekt sei, das präsentiert werden kann und an sich existiert. Die Wörter sind aber nur in dem Prozess des Austausches gültig: Verlangt man nach ihrem Gegenwert, bekommt man lediglich unbestimmte, nebulöse Begriffe. Hier sollte man erneut davor warnen, in diesen Analysen eine ausführliche linguistische Theorie wiederfinden zu wollen. Valéry führt keine Differenzierung zwischen unterschiedlichen Arten von Bedeutungen ein; durch die Verkopplung von Vertrauen und Kommunikation will er keine

⁵⁰ Über die „Fiducia“ und ihre Rolle bei Valéry vgl. auch J. M. Rey, *Paul Valéry. L'aventure d'une Oeuvre*, Paris [Seuil] 1991, S. 137-174.

sprachphilosophischen Untersuchungen vornehmen, sondern vor allem wieder die konventionelle Natur der Sprache unterstreichen: Die Kommunikation – die auch als Austausch betrachtet werden kann – wie in der Ökonomie – funktioniert nur dank einer mehr oder weniger impliziten, mehr oder weniger bewussten oder vergessenen ursprünglichen Einigung.

Doch dieses Abkommen würde nicht reichen, wenn es das zusätzliche Vertrauen in einen Gegenwert für diese Konventionen nicht geben würde, wie die Beispiele aus der Wirtschaft beweisen. Allein der Glaube, dass eine Konvention für einen nicht aktuellen – aber irgendwann erreichbaren – Wert steht, ermöglicht den mehr oder weniger reibungslosen Austausch. Ähnlich wie mit einem Kredit geschieht es mit den Konventionen der Sprache; die Worte funktionieren für Valéry nicht anders als ein Wechselbrief, mit dem Unterschied aber, dass den meisten Worten kein konkreter Gegenwert oder „Goldwert“ zukommt. Valéry schreibt: „Die Rolle der Sprache ist höchst eigenartig. Wie im Falle der *fiducia*, die einen Kauf ohne realen Gegenwert möglich macht, lässt die Sprache Kombinationen zu, die weder echte Werte darstellen, noch in solche konvertierbar sind“ (H, I, S. 584-85). Statt den konventionellen, „gesellschaftlichen“ Charakter des sprachlichen Systems zu bemerken und die Vorstellungen, die die Sprache uns aufzwingt, aufzudecken, schenkt man den Worten eine übertriebene, „inflationäre“ *fiducia*:

„Inflation“.

Wohl ein allgemeines Phänomen in der Geschichte der Symbole.

Man erhöht den Wert der Tauschmittel, ohne den Realisierungswert zu erhöhen.

– So etwa die Wörter *infini, abslou* – Victor Hugo – Erzeugung von fiktiven Werten – ohne entsprechenden experimentellen Kassenbestand. Daher periodische Krisen, *reductio ad factum*, zurück zur Tauschwirtschaft (H, I, S. 522-3).

Wenn also das Vertrauen derjenige Motor ist, der die Tauschwirtschaft (kommunikativer und ökonomischer Natur) und somit die Gesellschaft funktionieren lässt, sollte man sich trotzdem immer dessen bewusst bleiben, dass damit das Risiko verbunden ist, keine oder wertlose Gegenstände dafür zu erhalten.

Nur eine solche Anerkennung ermöglicht ein vernünftiges Zusammenleben mit derlei Konventionen, auch mit den sprachlichen, die doch eine entscheidende Rolle für das reibungslose Funktionieren des Alltags spielen. Wieder schreitet hier die aufklärende Rolle der Vernunft ein: Durch eine methodische, kritische Analyse sollte man diese inflationären Wörter zu ihrem eigentlichen Wert zurückführen. Diese Kontrolle ist für Valéry wesentlich, da keine andere Lösung gegeben ist: Die Alltagssprache, mit ihren „Krediten“ und Konventionen, lässt sich nicht eliminieren.

Valéry versucht im Jahre 1926 ein mentales Experiment: die Sprache doch zu vernichten, zusammen mit allem, was nur dank der Sprache existiert. Aber das Ergebnis beweist diese Unmöglichkeit und wiederum auch die entscheidende Rolle der Sprache bei der Gestaltung unserer bewohnbaren und gemeinsamen Welt:

Was einzig durch die Sprache existiert, mit Null gleichsetzen – – die Sprache gleich null setzen.

Die Sprache bildet die Gesamtperspektive des Geistes.

Man ist verstört, gedemütigt, vernichtet, wenn man die Sprache annulliert

denn man annulliert zugleich das „Wiedererkennen“, das Vertrauen, den *Kredit*, die Unterscheidung von Zeiten und Zuständen, die „Dimensionen“, die *Werte*,

die ganze Zivilisation, Schatten und Glanz der „großen Welt“, ja die Welt überhaupt,

und es bleibt nur das, was mit nichts Ähnlichkeiten hat: das Ungeformte (H, I, S. 523).

In dieser Beschreibung, die der von Bergson oder von Cassirer sehr ähnlich ist, gibt Valéry zu, dass eine solche „Stabilisierung“ der Welt durch die Sprache die notwendige Voraussetzung für eine gemeinsame, wiedererkennbare Welt bereithält. Ansonsten würde uns nur das „Ungeformte“ bleiben. Dieses Bedürfnis wird von Bergson besonders unterstrichen: Die Verallgemeinerung und die Einordnung in Formen, die vom Intellekt vollzogen wird, gilt als unersetzliche Basis für die Handlung. Diese utilitaristische „Erstarrung“ der Welt kann sich nunmehr auch als Gefängnis entpuppen, wenn man vergisst, dass es sich immer nur um Konstruktionen handelt, vor allem wenn man die kreative Kraft vergisst, die solche Konstruktionen überhaupt ermöglicht⁵¹.

Man verharret also in einem Teufelskreis: Man vermag sich selbst ohne Sprache nichts vorzustellen, da die Sprache gleichzeitig die Grenze und die Form unseres Bewusstseins ist. In ihrer gefährlichen, aber unvermeidlichen Ungenauigkeit konstituiert sie das Skelett der Wahrnehmung unseres Selbst und der Welt. Das Problem für Valéry besteht darin, dass die Sprache sich dabei als unzuverlässig und nicht selten als trügerisch erweist; sie vereinfacht das Komplizierte, fasst Tönungen, Nuancen und Details grob zusammen und verfälscht somit die differenzierte Landschaft unserer Erfahrung für die praktischen Zwecke der Kommunikation.

⁵¹ Dieser Aspekt wird von M. Vrhunc besonders hervorgehoben: „Bergson sieht den Intellekt aus einer utilitaristischen Perspektive: Der Intellekt formt die Materie nach der Maßgabe und den Erfordernissen unserer Lebensbedürfnisse [...]. In dieser praktischen Ausrichtung begreift er die Beziehungen zwischen verschiedenen und mannigfaltigen Lebens- und Denkbereichen, sucht er feste Formen des Handelns und Denkens und befreit dadurch den Menschen aus der Situation des Ausgeliefertseins an die Gesetze und Launen der Natur. Andererseits hat sich der Mensch aber auch selbst neue Formen des Ausgeliefertseins geschaffen. So lebt er in seinen sozialen, technischen und symbolischen Welten, die ihm vielfach als starre Formen, denen er sich fügen muss, entgegentreten und die ihn immer wieder auch daran hindern, das Leben und seine schöpferische Kraft, seinen Formwandel und seine Formvielfalt zu verstehen und überhaupt zu erfahren“. In Ders.: *Bild und Wirklichkeit*, op. cit., S.111.

Das wäre aber nicht so schwerwiegend, wenn der Mensch dabei nicht glauben würde, die Realität an sich auszudrücken:

Der Mensch hofft, mit Hilfe seiner Sprache über sein Denken hinauszugelangen. Er versucht und glaubt, darüber mehr zu sagen, als darin enthalten ist. Wenn er »die Welt« sagt, verfügt er im Grunde über nicht mehr als ein Vorstellungsfragment, und er rundet es auf seinen Lippen. Er visiert das Ganze an, so wie das kleine Auge einen Berg (H, I, S. 491).

Es bleibt für Valéry nur die Wahl, bewusst und kritisch mit diesen gestaltenden Eigenschaften der Sprache umzugehen und sie nicht blind zu benutzen: als formative Kraft und nicht als Kraft, die zur Wahrheit führen kann. Leider, dies unterstreicht Valéry immer wieder, ist die Philosophie, die eine „Kontrollfunktion“ ausüben sollte, ausgerechnet diejenige Wissenschaft, die am häufigsten in die Fallen der Sprache tappt.

3 Die Welt der Philosophie und die Welt der Naturwissenschaften

Die traditionelle Philosophie exemplifiziert die oben erwähnte naive, vertrauensvolle Anwendung der Sprache: Der Fehler der meisten Philosophen sei, an die Wörter zu glauben, als ob sie das Wesen der Realität widerspiegeln könnten. Die Philosophie kann für Valéry nur dann bedeutungsvoll werden, wenn sie sich der konstruktiven, instrumentalen Macht der Sprache bewusst wird und diese bewusst benutzen kann; auf diese Weise kann sie zwar keine Wahrheit entdecken, dafür aber neue Sinndimensionen, neue „Welten“, die den Menschen als Bezugssystem beinhalten, konstituieren.

Beispiel für eine positive Anwendung der Methode ist für Valéry die Vorgehensweise der Naturwissenschaftler: Aber auch sie begehen, seines Erachtens, denselben Fehler der Philosophen, wenn sie glauben, zur Wahrheit an sich zu gelangen. Auch im Bereich der Gesetze der Physik unterstreicht Valéry, Poincaré folgend, ihren instrumentalen Charakter. Das Beispiel der Naturwissenschaften ist meiner Meinung nach von eminenter Bedeutung, weil es die Valérysche Abstandnahme vom Begriff der Wahrheit als endgültige Abbildung einer an sich bestehenden Realität, auch in den Naturwissenschaften, besonders klar darstellt. Gleichzeitig enthält dies aber noch einen wichtigen Aspekt von Valérys Denken: sein Bedürfnis – wenn das Gelangen zur Wahrheit nicht mehr das Ziel des menschlichen Tun ist – nach einer neuen, sinnvollen, „humanistischen“ Dimension des Denkens und Handelns zu suchen.

3.1 Das blinde Vertrauen in die Sprache: die Kritik an der Philosophie

Wie die bis jetzt geführten Analysen bereits bewiesen haben, ist die Kritik an der Philosophie eng mit der Kritik an der Sprache verbunden: Die zweite ist ohne die erste in ihrer Tragweite nicht zu verstehen. Die Anschuldigungen an die Philosophie, an ihre Unfruchtbarkeit und ihren Verbalismus und die Notwendigkeit, die Philosophie anders zu verstehen und auszuüben, beruhen letzten Endes auf ihrem naiven Verhältnis zur Sprache.

Das Misstrauen, das Valéry gegen eine einfache Anwendung der Alltagssprache empfindet, kehrt in seinen negativen Urteilen über die Philosophie zurück. Und ein oberflächlicher Blick auf die Werke Valérys genügt, um seine Abneigung zu spüren: Die Kritik an der traditionellen Philosophie im Allgemeinen sowie der Spott über bestimmte Philosophen ziehen sich durch die gesamten *Hefte* und durch mehrere Essays und Dialoge. Deutlich wird das am kleinen Dialog *Eupalinos*, in dem die Sterilität der Philosophie, von Sokrates verkörpert, mit den konstruktiven Möglichkeiten der Kunst und der Architektur konfrontiert wird. Die Philosophie beschäftigt sich nämlich mit Begriffen, die von der Tradition und der Sprache vorgegeben werden, die aber nichts bezeichnen und nichts anderes als Schatten sind; sie baut Systeme, die ausschließlich Bezug zu sprachlichen Disputen haben, nicht jedoch zur realen Welt. Somit verbietet sich die Philosophie jegliche Möglichkeit, die reale Erfahrung der Menschen zu erforschen und in sinnvollen Formen zu erfassen, wie zum Beispiel Architekten es tun, die die Eigenschaften der zur Verfügung gestellten Materialien interpretieren, um sie in eine neue Struktur zu integrieren.

Aber selbst wenn seine Angriffe auf die Philosophie und insbesondere auf bestimmte Philosophen wie Kant von nicht sehr großem Fachwissen zeugen und oft einen fast destruktiven

Charakter annehmen, ist das Ziel Valéry's trotzdem keineswegs, die Überlegenheit der Kunst oder der Technik gegenüber der Philosophie zu beweisen. Das Wichtigste ist für ihn, die Philosophie an die eigenen konstruktiven Möglichkeiten zu erinnern; sie könnte wieder fruchtbar werden, falls sie sich von der Welt der Sprache abwenden und stattdessen ihr Augenmerk künftig auf die reale Erfahrung der Menschen richten würde. Wie ein Künstler kann der Philosoph die menschliche Welt in neuen, sinnvollen Formen wiedergeben, falls er aufhört, in den Worten die Wahrheit der Welt zu suchen. Dieser kritische Kern wird zusehends von den Wiederholungen und von der besonderen „vis polemica“ der Valéry'schen Anklagen geschwächt. Der Leser fühlt sich angesichts einer derart großen Lust an der Provokation zuweilen desorientiert oder irritiert. Noch dazu vergisst Valéry oft und gerne, den eigenen philosophischen Hintergrund anzuerkennen: Er ist natürlich nicht frei von philosophischen Einflüssen, zieht es aber vor, die Rolle des „Laien“ vorzutäuschen, der wenig von Philosophie versteht, so dass er ihre Unzulänglichkeiten besser bloßstellen kann:

Die Systeme der Philosophen (die ich recht wenig kenne) erscheinen mir im allgemeinen als belanglos – (ausgenommen die Beispiele, Probleme und alles Nicht-Systematische, was sie enthalten –).

Tatsächlich habe ich nie ihren Nutzen empfunden, und sie haben keinem meiner Bedürfnisse genügt (H, II, S. 27).

Diese Einstellung offenbart sich immer wieder, so im *Fragment eines Descartes*, in dem der Dichter über sein Verhältnis zur Philosophie ironisch anmerkt, er fühle sich „in der Philosophie nicht wohl“ und vergleicht sich mit einem Barbaren in Athen, der zwar weiß, dass er von „kostbaren Gegenständen“ umgeben ist, trotzdem aber die Versuchung verspürt, „an diese vielen wunderbaren Geheimnisse, für die er in seinem Inneren kein Beispiel findet, Feuer zu legen“ (W, IV, S. 12). Die offizielle Lobrede für Descartes endet mit einer

schonungslosen Kritik an der Philosophie, die die Vorwürfe Valéry's in wenigen kurzen, prägnanten Zeilen zusammenfasst: Das schwerwiegendste Problem ist die Entfernung der Philosophie vom konkreten Leben und von den konkreten Fragen und Bedürfnissen des Lebens. Daher findet der Dichter für die philosophischen Überlegungen, die er als „Geheimnisse“ bezeichnet, kein Beispiel in seinem Inneren: Es handelt sich um verbale Spielereien, die für ihn keinen direkten Bezug zu den Erfahrungen der Menschen besitzen. Die Philosophie wird für Valéry hauptsächlich von einem kleinen Kreis von Eingeweihten betrieben, die sich mit ausgestorbenen Fragen beschäftigen, die wiederum nur durch den dunklen Nebel einer abstrakten Terminologie entstanden sind.

Woher rührt denn nun die Aktualität Descartes', die Valéry trotz allem in seinen Essays beteuern will? Wie bereits erwähnt, ist dieser für Valéry „anders“ als die übrigen Philosophen. Für ihn ist er zuallererst der „homme des axes“, der Erfinder der Algebra und der geometrischen Methode – also ein Gelehrter, der ein konstruktives Wissen und seine Methode bevorzugt und etabliert hat. Wenn aber der Autor der *Meditationes de prima Philosophia* sich mit den Problemen des „Seins“, mit dem ontologischen Status des Subjektes oder mit der Existenz Gottes beschäftigt, büßt er die Einflüsse der traditionellen Metaphysik und ihrer unbedeutenden Probleme ein und somit auch die eigene Kraft: „Das *Cogito* zeigt Descartes im Banne des «Medusenwortes» *sein*. Es gibt Wörter, die den Philosophen zu Stein erstarren lassen und ihn auf Gedeih und Verderb seiner Naivität ausliefern“ (H, II, S. 177). Durch diese Unterscheidung zwischen dem Descartes als „Geometer“ und als „Ontologe“ profiliert sich die Unterscheidung zwischen einem konstruktiven, sinnstiftenden und einem Wissen, das von der Suche nach der Wahrheit und der Macht der Wörter gelähmt wird. Der Descartes als „Ontologe“ und als „Metaphysiker“ (und hier

kommen wir nochmals zur Rolle der Sprache) ist gelähmt von der Faszination des Wortes „Sein“ und davon überzeugt, dass es der Schlüssel für eine tiefere Wahrheit sei: die Wahrheit der Existenz an sich, die für Valéry dagegen keinen brauchbaren und verständlichen Begriff liefert.

In *Eine Ansicht von Descartes* werden die guten und schlechten Eigenschaften des französischen Philosophen – und somit die Potentialität und das Scheitern der Philosophie im Allgemeinen – noch einmal mit besonderer Klarheit geschildert. Der Cartesianischen Metaphysik kommt nach Valéry „nur noch eine historische Bedeutung“ (W, IV, S. 43) zu: sie ist, wie eine nicht mehr aktuelle geographische Karte, veraltet. Das hätte nicht anders geschehen können, da jeder Versuch, eine endgültige Erklärung für die Welt und die Menschen zu geben, von vornherein zum Scheitern verurteilt ist: Jegliche Erklärung bedeutet eine mehr oder weniger bewusste und willentliche Gestaltung unserer Beziehung zur Welt, also eine menschliche Konstruktion.

Doch anders verhält es sich mit der Entdeckung der geometrischen Methode, deren Wert nicht nur in ihren praktischen Erfolgen oder in den allgemeinen Theorien, die durch sie formuliert werden können, besteht, sondern im „Willen zur Macht“ des Egos (W, IV, S. 71). Damit ist weder ein Streben nach der Macht im Sinne von Vorherrschaft gemeint noch der Trieb eines Lebenswillens, eine vitalistische Kraft, sondern der Wille zum Machen, zum Schaffen. Valérys Begriff scheint uns hier eher nach einem ästhetischen Willen zur Form, nach dem „Kunstwollen“ modelliert zu sein, wie der Kunsttheoretiker Alois Riegl es formulierte. Gemeint ist der menschliche Drang, die fragmentarischen Gegebenheiten (*données*) unserer Erlebnisse in einer Form zu gestalten und somit eine stabile

Darstellung zu erzeugen⁵². Es handelt sich um eine bildende und organisierende und keineswegs um eine dominierende Kraft, die die Herrschaft der Technik über die Natur vorantreibt, wie der Bezug Valéry's zur Geometrie und zu ihren technischen Erfolgen einem glauben machen könnte.

Auch das Ego ist aus dieser Perspektive nicht als konkrete Person zu verstehen, sondern als allgemeine Fähigkeit zur Gestaltung und Konstruktion. Die Rede ist von einem „Ich“ als „Geometer“ (W, IV, S. 70), dazu fähig, mittels der Methode einen allgemeinen Blick zu erschaffen, der die Verschiedenheiten der Welt einordnet und die vorgegebenen Formen der Natur begreifen, umbauen und benutzen kann. Die Bedeutung des Cartesianischen „Egotismus“, also die „Entwicklung des Bewußtseins für die Ziele der Erkenntnis“ (W, IV, S. 71 ff.) wird bei Valéry zu einem „Ichgefühl“, das „die zentrale Herrschaft über unsere Kräfte übernimmt“. Somit wird es „zum Ausgangspunkt schöpferischer Reformen“ und zum „Bezugssystem der Welt“, die den Egotismus „der Zusammenhanglosigkeit, der Mannigfaltigkeit, der Komplexität der Welt ebenso entgegenstellt wie der Unzulänglichkeit der herkömmlichen Erklärungen“ (W, IV, S. 72).

Es gibt demnach zwei Descartes, so wie es zwei Arten wissenschaftlicher Untersuchungen gibt. Die eine ist die „geometrische“: Sie ist sich der „Unzulänglichkeit der herkömmlichen Erklärungen“ bewusst und versucht, durch ihre „schöpferischen Reformen“ die Komplexität der Welt auseinander zu nehmen und in neuen Formen einzuordnen. Ein solches Ziel wird von der geometrischen Methode erreicht, indem diese die schöpferischen Möglichkeiten des Egos berücksichtigt und diese durch Bewusstsein und Disziplin entwickelt. Die „metaphysische“

⁵² A. Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Darmstadt [Wiss. Buchges.] 1987. Vgl. dazu A. Pinotti, *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*. Palermo [Centro Internazionale Studi di Estetica] 1998.

Untersuchung (auch die von Descartes), bleibt hingegen in den leeren, obskuren Formeln der Philosophie gefangen und kann keine konkreten – also konstruktiven – Ergebnisse erringen. Dieses sieht man am besten in der Auseinandersetzung mit dem Cartesianischen „Cogito, ergo sum“, womit Valéry sich immer wieder beschäftigt, nicht nur in *Eine Ansicht über Descartes*, sondern auch in mehreren Einträgen der *Hefte*.

Kern dieser Auseinandersetzung ist die Valérysche Unterscheidung zwischen dem Sinn und dem Wert einer Aussage: Die Behauptung „Cogito, ergo sum“ besitzt für Valéry einen moralischen Wert, eben als „Behauptung“ des schöpferischen Willens des Ego, hat aber keinen Sinn: „Cogito: das *Cogito* hat (oder hatte) einen unermesslichen Wert, aber es hat nie irgendeinen Sinn gehabt“ (H, II, S. 291). Diese Erklärung wiederholt sich oft: Das „Cogito“ enthüllt keine Wahrheit über das Wesen der Subjektivität, sondern symbolisiert vielmehr einen Ausruf, eine Bejahung des Ego und seiner Möglichkeiten.

Laut Valéry hat der „berühmte Satz, *Ich denke, also ich bin*“ (W, IV, S. 53) „eine Unzahl von Kommentaren und eine Reihe höchst unterschiedlicher Interpretationen ausgelöst“: „Die einen sehen darin eine Art Postulat, die anderen die Schlussfolgerung eines Syllogismus“. Diese Interpretationen bestreitet aber der Dichter vehement: „Ich sage also, dass *Cogito ergo sum* keinen Sinn hat, weil das Wörtchen *sum* keinen Sinn hat“ (W, IV, S. 53). Die Bedeutungslosigkeit der Cartesianischen Formel folgt aus der Bedeutungslosigkeit des Verbs *sein*, wenn es allein benutzt wird; „Ich bin“ braucht immer ein Prädikat, zum Beispiel *müde*, *blond*, oder *alt*: nur durch ein Attribut wird die Aussage sinnvoll:

Kein Mensch hat die Idee oder kann die Idee oder das Bedürfnis haben, zu sagen „Ich bin“, es sei denn, er will für tot gehalten werden und einwenden, er sei es nicht; aber selbst dann würde man sagen: Ich

bin am Leben. Dazu würde aber ein Schrei oder die aller kleinste Bewegung genügen. Nein, „Ich bin“ kann keinem Menschen etwas sagen und ist keine Antwort auf irgendeine sinnvolle Frage (W, IV, S. 53-4).

Der Wert des Cogito ist demzufolge der Wert

eines Reflexes, wie man beim Ausruf, bei der Interjektion, beim Fluch, beim Kriegsruf, bei den Dankes- oder Verschwörungsformel sehen kann, auf die das Denken sich nur beziehen kann, um festzustellen, daß sie für sich selbst nichts bedeuten, sondern in einer heftigen Modifikation der inneren Erwartung oder Orientierung eines lebenden Systems eine *momentane* Rolle gespielt haben. Eben dies glaube ich im *Cogito* zu erkennen. Keinen Syllogismus und auch keine buchstäbliche Bedeutung; vielmehr eine Reflexhandlung der Menschen oder genauer: das Aufblitzen eines Aktes, eines Gewaltstreichs (W, IV, S. 54).

In *Eine Ansicht über Descartes* läßt sich die Formel des französischen Philosophen noch stärker mit positiver Energie auf: Sie ist in dieser Hinsicht „ein Appell an sein Wesen des *Egotismus*“, ein „Weckruf an den Stolz und die Quellen seines Seins“ (W, IV, S. 55). Das Thema des Cogito, das sich im gesamten Werk Descartes wiederholt, wird von Valéry von seinen logischen und ontologischen Ansprüchen befreit und bleibt als Merkmal des Ego von Descartes bestehen, beinahe wie „der Tonfall seiner Stimme“, etwas, „das ihn aber an sich selbst erinnert und in ihm jedes Mal die anfängliche Energie seines großen Vorhabens wachruft“ (W, IV, S. 56). Als wissenschaftliche Aussage erfährt aber das Cogito keine Bedeutung; es kann uns nichts Neues beibringen, nichts erklären, und erst das gesamte Projekt Descartes', sein Versuch, anhand der geometrischen Fähigkeit des Menschen der Welt eine Ordnung zu verleihen, vermag ihm einen Wert als „Appell“ oder „Weckruf“ zuzuschreiben.

Kehren wir zur Valéry'schen Kritik an der Philosophie zurück: Das Problem der Existenz des Subjektes an sich sowie das

Infragestellen der Existenz der Welt durch den Zweifel, sind künstliche Fragen, philosophische Fiktionen, die die normalen Menschen nicht beschäftigen und die durch eine schlechte Anwendung der Sprache zustande kommen: „Das Verb *sein* ist sinnlos geworden. Ein Versuch, fragwürdig und enigmatisch zu machen, was außerhalb jeglicher Frage steht“ (H, II, S. 19).

Die Frage nach den Möglichkeiten, die Welt ständig zu interpretieren und zu gestalten, und dabei die eigenen Fähigkeiten zu üben und zu verbessern, die Frage also nach der Gestaltung und nach einer vielfältigen Konstruktionsmethode, bleibt fundamental. Aus diesem Grunde sind für Valéry die „richtigen“ Philosophen auch keineswegs „Philosophiespezialisten“, sondern Menschen, die sich in die Welt hineinbegeben, um sie zu erkunden und neu zu gestalten, Künstler, Wissenschaftler oder Politiker wie Cäsar, Leonardo da Vinci, Galileo Galilei:

[...] Der Philosophiespezialist fängt nichts mit seiner Philosophie an; er ist unter allen derjenige, der am wenigsten von ihr Gebrauch macht. Aber die allgemeine Anschauung von Dingen, Menschen und Problemen, die sich bei Cäsar, bei Leonardo, bei Galilei gebildet hatte, ... eine Anschauung, die sicherlich mit ihren Arbeiten, ihren Gegenständen, ihren Beobachtungen zusammenhing, muß doch den Wert, die Reichweite, die Funktion, die Intensität und den verborgenen Nutzen eines Denkens gehabt haben, wie es sich unter dem Anspruch und der Kühnheit ihres besonderen Genies ausgeprägt hatte. Descartes wußte das sehr wohl (H, II, S. 83).

Das Tun, siehe die oben genannten Beispiele, verpflichtet zu einem allgemeinen, klaren Blick, zur Beobachtung, die immer an ein „konstruktives Wissen“ gekoppelt ist. Es dreht sich hier um Nicht-Philosophen oder um Philosophen, die die Philosophie nicht als Suche nach der Wahrheit, sondern als sinnvolle Gestaltung unserer Beziehung zur Welt und als Auseinandersetzung mit unserer Erfahrung begreifen.

Man sollte es nach Valéry verstehen, den eigenen gestaltenden Blick zu schulen, einen Blick, der Parallelen, Ähnlichkeiten, Strukturen und Kombinationsmöglichkeiten erkennt und infolge dessen weitere Strukturen erschaffen kann. Und auch wenn der Philosoph kein konkretes, materielles Werk wie ein Bild oder ein Gebäude hervorzubringen hat, kann er sich trotzdem ein Beispiel an „den Laien“⁵³ nehmen, um seine Recherche nützlich und konstruktiv zu gestalten. Er kann also die Erfahrung der Menschen untersuchen, sich dem Denken in seinen konkreten Formen zuwenden, um dessen Potenzial besser auszunutzen. Er kann eine „Dressur“ der Gedanken und des Denkens üben, Methoden entwickeln, analysierende Klarheit anwenden, statt sich in das „mare magnum“ der nichtssagenden Wörter zu verlieren. Valéry umreißt die zwei Möglichkeiten wie folgt:

Philosophen.

Der eine gewährt uns eine Art von »ästhetischen Vergnügen«.

Er wirkt wie eine vage Vision, eine Symphonie.

Er ist nur ein gescheiterter Musiker.

Der andere wappnet mich. Ich verlasse ihn mit neuen Mitteln, mit einer kraftvollen Ordnung, mit brauchbaren Methoden.

Ihn ziehe ich vor (H, II, S. 54).

Die Philosophiespezialisten suchen nach Lösungen für geerbte Probleme und bedienen sich dabei einer geerbten Terminologie. Sie bemühen sich aber nicht darum, Probleme und Sprache zu erneuern. So bleiben sie im Bereich des rein Verbalen eingeschlossen, und ihre Überlegungen erweisen sich als „steril“. Oder sie „hypnotisieren“,

⁵³ Die konstruktive, beispielhafte Rolle des Laien gegenüber dem Philosophen wird auch von O. Schwemmer in Bezug auf die Cassirerschen Überlegungen über die Renaissance unterstrichen: „Der Laie, über den schon Cusanus schreibt [...], dieser Laie ist der wahre Gesprächspartner für den wissenschaftlichen Dialog geworden. Denn nur er kann diesen Dialog weitertreiben, während der »Philosoph«, der Gelehrte, sich auf seine verwickelten und ihn auch selbst in alle möglichen Quisquilien verwickelnden Kommentare beschränkt sieht“. In Ders: *Ernst Cassirer. Ein Philosoph der europäischen Moderne*, op. cit., S. 234.

ähnlich einer vagen Melodie, mit der Macht ihrer Wörter, lassen aber den Menschen der Komplexität der Welt unbewaffnet gegenüberstehen. Andere wiederum – wie eben der „geometrische“ Descartes – machen aus der Philosophie eine Gedankendressur, die der Konstruktion neuer Relationen dient.

Die Perspektive Valéry's ist permanent auf das Tun, auf das Handeln zentriert. Und von diesem Ausgangspunkt betrachtet, bleibt die traditionelle Philosophie zwecklos: „Die Philosophie schafft sich kein eigenes *Handeln*, und eben deshalb hat die Philosophie kein *Ziel*, denn Handlung und Ziel sind nun einmal nicht voneinander zu trennen“ (H, II, S. 299). Diese Aussage ist besonders wichtig: In aller Kürze drückt sie jene Charakteristik aus, die nach meiner Hypothese das Wesen der Überlegungen Valéry's ausmacht. Sein Denken richtet sich nämlich nicht auf erkenntnistheoretische, sondern auf ethische Probleme, die das Tun der Menschen betreffen. Ein geeignetes Beispiel dafür ist die Gegenüberstellung der Figur des Sokrates und der des Architekten Eupalinos in dem schon erwähnten gleichnamigen Dialog Valéry's.

Sokrates verkörpert hier den Verlust, den der Geist erleidet, wenn er sich in einer rein verbalen Welt einschließt. Eupalinos dagegen personifiziert die ideale Tätigkeit, in der sich die Genauigkeit der mathematischen Sprache und die Kreativität der Kunst sowie die Berücksichtigung der materiellen Eigenschaften sich vereinen. Im Vergleich zum erfüllten Leben des Eupalinos, dem „Anti-Sokrates“ und „Baumeister“ (W, II, S. 79 ff.) fehlte dem Philosophen die Leidenschaft für die konkrete Vielfältigkeit der Realität, für ihre Widersprüche, für ihr nicht durch ein homogenisierendes Prinzip zu zähmendes „Anderssein“. Und nun, da er über keinen Körper mehr verfügt und im Hades ein Schatten unter Schatten ist, bereut Sokrates sein steriles Leben, sein Leben ohne Taten. Er spürt die

Nutzlosigkeit, „hinter diesem Gott, den ich mein Leben lang zu entdecken bemüht war, nur in Gedanken her zu sein“ (W, II, S. 80).

Der Gott – oder, besser gesagt, das „Idol“, – den man durch die Dialektik erreicht, „ist nur Wort, geboren aus Wort, und kehrt zum Wort zurück“ (W, II, S. 80). Im Reich der Gedanken fehlt die Begegnung mit dem Anderen, mit dem Widerstand der Materialien, mit den Schwierigkeiten und den Zufällen der Kreation. Die Handlung, das allerdings erkennt Sokrates zu spät, ist der Hauptdrang der Menschen, und der vollkommenste Akt ist „der des Bauens“. Der Philosoph bereut, als Lebendiger, als er mehr war als ein grauer Schatten ohne Körper, es trotzdem in einer verbalen, körperlosen Welt ausgehalten zu haben, in einer erfundenen Welt, die nie zusammenbrechen kann, „aus dem einfachen Grund, dass sie nicht besteht“ (W, II, S. 14).

3.2 Die Philosophie und die Sprache: Der Fall Kant

Der Schein, ob Griechen, – die Illusion –, das ist stets die Sprache
(H, II, S. 29).

Mit der Gegenüberstellung von Descartes' „Metaphysiker“ und „homme des axes“ ist die verdinglichende und daher täuschende Funktion der Sprache und ihre Rolle beim Scheitern der Philosophie schon vorgestellt worden. Bereits 1901 beschreibt Valéry den Kern seiner Kritik an der Philosophie, die er in den folgenden vierzig Jahren in verschiedenen Variationen wiederholt, folgendermaßen:

Im allgemeinen sagt sich der Philosoph – die Existenz eines bestimmten Wortes beweist, dass diesem Namen ein Ding zugrunde liegt. Untersuchen wir also dieses Ding – und häuft eine Überlegung auf die andere. Ungeheuerliche Definition von Ding! Nichts ist falscher als das, oder weniger bewiesen. (H, II, S. 16)

Aufgrund dieser verdinglichenden Macht der Sprache entsteht letztlich auch der philosophische Irrtum schlechthin: die „Verdoppelung“ der Realität in eine „Schein-“ und eine „wahre“ Welt und die Konstitution von Hypostasen wie Zeit oder Sein.

Der unausrottbare Irrtum der Philosophen war vielleicht der, an Prinzipien zu glauben (oder auch an ein einziges Prinzip), oder an eine fundamentale Einheit oder *kleinere* Vielheit – woraus die Verschiedenheit und die rasche Vermehrung der Dinge folgen würden.

Die vage Idee eines immer *Tieferen*, immer *Älteren*, immer *Zukünftigeren*, immer *Größeren* – oder die einer Möglichkeit, eine endgültige Ordnung zumindest in den Ausdruck der Welt zu bringen – und wäre es eine Verzweiflung, eine sozusagen von höchster Hoffnung, von *gewollter*, bewußt blinder Hoffnung erleuchtete Verzweiflung; Hypostasen ...

Nichts beweist eine solche Ausrichtung des Denkens – und für den *Modernen* deutet nichts auch nur auf sie hin (H, II, S. 99).

In der Hoffnung, die Welt definitiv zu verstehen, sucht der Philosoph nach etwas „Tieferem, Älterem“ oder „Zukünftigerem“; und es entsteht jene Duplikation der Welt, die Valéry, wie Nietzsche vor ihm, stigmatisiert:

Der Metaphysiker versucht zu sehen, was man nicht sieht. Er sucht andere Wesenheiten, andere Beziehungen; das, was ist, genügt sich nicht, und er stellt Fragen, deren Antwort sich in den beobachtbaren Dingen nicht finden lässt. Solche Antworten nennt er Wahrheit (H, II, S. 83).

Diese Auffassung exemplifiziert Kant für Valéry am besten. In mehreren kritischen Einträgen der *Hefte*, die dem Philosophen gewidmet sind, repräsentiert er das Beispiel einer Untersuchungsart, die sich passiv von den Eigenschaften der Sprache beeinflussen lässt. Das Ergebnis ist die für Valéry künstliche Verdoppelung der Realität in eine „Schein-“ und eine „wahre“ Welt.

Man darf jedoch nicht vergessen, dass Valéry die Komplexität der Kantschen Untersuchungen nicht wahrnimmt. Dem Philosophen wird lediglich die undankbare Funktion eines negativen Beispiels zugeschrieben. Er übernimmt sozusagen die einfältige und undankbare Rolle des „Sündenbocks“ der Philosophie. Valéry scheint diese Vereinfachung und „ungerechte“ Behandlung manchmal doch zuzugeben, wenn er etwa erklärt, die Werke Kants rasch und oberflächlich gelesen zu haben:

[...] Wie immer „aufs Geratewohl“ – wie bei fast allen meinen Lektüren – schlage ich die *Prolegomena zur Metaphysik der Sitten* auf. Ich habe von Kant wenig gelesen – da und dort einige Seiten der *Kritik der reinen Vernunft* in einer alten und schlechten Übersetzung. Diese scheinbare Strenge langweilt mich – – oder aber ich verstehe nichts (H, II, S. 325).

Der Dichter verzichtet bei Kant auf eine fachlich fundierte Konfrontation. Die Feststellung, fast nichts von ihm gelesen zu haben, stellt für Valéry andererseits aber kein Hindernis dar, ihn als Hauptvertreter der metaphysischen Irrtümer abzuurteilen. Dessen Hauptfehler – der Fehler, aus dem alle anderen hervorgehen und die zu stigmatisieren Valéry nie müde wird – resultiert aus einem blinden Vertrauen in die Sprache und ist in der daraus folgenden Entstehung jener künstlicher Wesen, die Valéry als „philosophische Idole“ bezeichnet, zu suchen. Solche Idole sind abstrakte Begriffe wie zum Beispiel „Sein“ oder „Zeit“, vage Konzepte, die sehr unterschiedliche Erfahrungen pauschal zusammenfassen, aber als „Sache per se“, als an sich existierende Wesen, behandelt werden.

Der traditionelle Philosoph zieht folglich eine falsche Schlussfolgerung: Aus der Existenz allgemeiner Wörter deduziert er die Existenz allgemeiner Wesen und versucht etwas über solche vermuteten Wesen „an sich“ zu erfahren, indem er sich mit abstrakten Wörtern befasst. Aber solche universellen Wesen sind für

Valéry nichts anderes als Instrumente, die nur dazu dienen, sich mit ihrer Hilfe zu verständigen, und besitzen keine definite und eindeutige Bedeutung.

Valéry beschreibt die irrtümliche Auffassung der Philosophie der Sprache gegenüber:

Alle Metaphysik besteht darin, aus der Sprache etwas anderes zu machen als einen Mittler, der keine eigene Bedeutung hat und der nach Erfüllung seiner Funktion vollständig verschwindet [...].

Nun ist ersichtlich, dass die Sprache, ob beim Einzelnen oder im statistischen Maßstab, durch und für ihre schließliche Aufhebung und Ersetzung entsteht. Sie entsteht, wird gelernt, entwickelt sich im Sinnlichen und im Vollziehbaren. Kommunikation und Verstehen.

Das Meisterwerk in diesem Genre bestand darin, aus dem Wort *Sein*, dem *ärmsten von allen* – das *reichste* zu machen. Dieses Wort hat jedoch keinen *Sinn*: es hat eine *Funktion*. Es legt nicht *etwas* vor: es führt zu etwas (H, II, S. 285-6).

Die Sprache gehört dem Reich des Tuns und des menschlichen Miteinanderseins; sie hat die Kommunikation und das gegenseitige Verständnis zum Zweck. Falls die Kommunikation gelingt, erfüllt das Wort seine Funktion und verschwindet – bis zu seiner nächsten Anwendung. Unglücklicherweise halten die Philosophen die Wörter sozusagen “künstlich” am Leben und versuchen, durch ihre Analyse, ihre Aussagen über die wahre Essenz der Welt zu erlangen, als ob manche Termini ein tiefes Geheimnis verbergen würden. Zahlreich sind die Einträge der *Hefte*, in denen Valéry solche Überzeugungen anprangert:

Der Fehler der Philosophie war der, an die Sprache zu glauben und an die Möglichkeit, aus ihr etwas anderes gewinnen zu können als ... wiederum Sprache.

Wenn nun die Betrachtung der Sprache uns dazu dienen soll, uns über ihre Grenzen zu belehren und über die beste Art, sich ihrer zu bedienen, – dann ist das gut so. Da kann man nur zustimmen.

Aber der logische und dialektische Anspruch ist ein ganz anderer. Sie haben den Anspruch erhoben, in der Sprache über die Dinge, über die Ursachen usw. Aufklärung zu finden. Nun ist jedoch diese Sprache, in Formen und Wörtern, eine ungeordnete, statistische, tastende Schöpfung, ihre Erfindungen oder jeweiligen Befehle – sollten auf dem kürzesten Weg ans Ziel kommen [...].

Betrachtet man sie freilich als *stillgelegt* und *endgültig* an die Stelle der *Erkenntnis* getreten, dann mag man der Ansicht zuneigen, mit ihr zu operieren bedeute, mit dem Realen selbst zu operieren, und man wird dazu verleitet, auf *weitere Beobachtungen zu verzichten* (H, II, S. 335-6).

Es gibt zwei Fehler der Philosophen, die Kant exemplifiziert: Sie übernehmen mit den Wörtern die schlechten Denkgewohnheiten, die mit der alltäglichen, unüberlegten Benutzung der Sprache zu tun haben. Der zweite Fehler, der zur Sterilität und Konfusion der Philosophie führt, ist der zu glauben, diese Sprache sei ein Mittel dafür, an die „Realität“ der Sache zu gelangen. Die berühmte und problematische Unterscheidung Kants zwischen Noumenon und Phänomen ist für Valéry nichts anderes als eine Konsequenz dieses naiven Vertrauens in die Sprache:

[...] Der ganze Kant setzt in Wirklichkeit einen latenten Glauben an den absoluten, übernatürlichen Wert der *Sprache* voraus. Das ist, was er *Noumenon* tauft [...]. Für mich ist jede Sprache transitiv-transmissiv, und jede Rede ist ein Teilstück eines zu definierenden Zyklus (H, II, S. 325).

Das Noumenon, das Valéry mit dem allgemeinen Begriff gleichzusetzen scheint, wäre also für ihn das philosophische Idol schlechthin: eine künstliche Kreation, die das Bedürfnis nach einem stabilen, immer gleichbleibenden substantiellen Substrat sämtlicher unterschiedlichen Anwendungen eines Wortes befriedigt.

Kant untersucht beispielsweise „Raum“ und „Zeit“, als ob sie eindeutige und unveränderliche Begriffe seien, allgemeingültige Wesen; doch für Valéry bezeichnen diese Wörter nichts anderes als

statistische Zusammenfassungen, die einer zufälligen Entwicklung unterworfen sind. Valéry schreibt zu dieser Einstellung:

Es ist tröstlich zu sehen, wie Kant Definitionen aufstellt von Dingen, deren Nichtigkeit bekannt ist. Zeit und Raum sind das Ergebnis einer willkürlichen, geschichtlich bedingten Sprachkonstruktion. Was er für Anatomie hielt, ist eine Geschichte (H, II, S. 25).

Ein erhellendes Beispiel dafür bietet wiederholt das Gegensatzpaar „Körper“ und „Geist“, das Valéry auch in seiner Auseinandersetzung mit Bergson analysiert. Diese zwei Termini werden von ihrer Funktion in einem sprachlichen Kontext getrennt und als Zeichen für zwei entsprechende, feststehende, isolierbare Objekte betrachtet. Aber, so schreibt Valéry, *„Wir haben weder Körper noch Seele – Das ist gewiss, klar“* (H, I, S. 476). Wir brauchen solche Termini, um uns zu verständigen, sollten aber nicht vergessen, dass sie keine „scharfen“, präzisen Konzepte bilden, sondern nur als grobe Zeichen für die Kommunikation dienen:

Aber wie soll man ohne solche Worte sprechen und denken – die doch nur grobe Falsifikationen sind – schlecht gesetzte Namen – auf unscharfe Bilder geklebt, die ihrerseits noch ungezählte vage, *rational nicht mit ihnen verbundene* Ideen mit sich schleppen? (H, I, S. 476)

Dass die Wörter „Körper“ und „Seele“ nur „grobe Falsifikationen“ sind, bedeutet nicht, dass man sich die Anwendung solcher Bezeichnungen verbieten sollte: das Wort „Körper“, sagt Valéry, lässt sich problemlos bei zahlreichen und verschiedenen Gelegenheiten benutzen, aber nicht als „Sache an sich“ untersuchen, denn da löst es sich in Widersprüche, in eine Verflechtung von unterschiedlichen Bedeutungen auf.

Die Konstitution der Gegensätze von Körper und Geist zeugt aber nicht nur von der Naivität der Philosophie, sondern vor allem eben erneut von der verdinglichenden, fixierenden Macht der Sprache

und ihren groben Simplifikationen: „Die Unterteilung Leib-Seele war ein Vereinfachungsversuch – und dieser Versuch ist vollständig gescheitert. Vielleicht ist bei der Erforschung des Menschen jede Vereinfachung unzweckmäßig – vergeblich“ (H, II, S. 27). Valéry schreibt dazu: „Die Unterscheidung von Leib und Seele ist im Detail unmöglich. Sobald man genauer wird, stößt man auf eine unentwirrbare Vermischung“ (H, II, S. 33). Das gilt natürlich nicht nur für die Problematik des Körpers und des Geistes, sondern auch für viele der philosophischen – aber auch naturwissenschaftlichen – Begriffe:

Naivität macht uns glauben, dass die Wörter *Seele* oder *Universum* oder *Denken* usw. eine ihnen eigentümliche Tiefe besäßen, während sie im Grunde ebenso handlich und verfügbar sind wie *Bleistift*, *Brot* usw. Dies ist es, was ihnen den Eintritt in nicht wenige akzeptable Sätze verschafft (H, I, S. 508).

Die Radikalität der Kritik an der Philosophie, die nicht selten eine so plakative und ebenso pauschale Form in den Valéry'schen Texten annimmt, fungiert gleichzeitig als Warnung vor der Macht der Sprache und ihrer formenden und verformenden Kraft. Ich bin der Überzeugung, dass die oft langwierige Wiederholung der Einwände gegen die Philosophie und die Sprache, die in den *Heften* in einer Zeitspanne von 40 Jahren ständig wiederkehren, von Valéry's Versuch künden, Philosophie und Sprache nicht als treue Spiegel einer statischen Realität anzusehen, sondern deren konstruktive, weltgestaltende Eigenschaften zur Geltung zu bringen.

3.3 Eine aktive Anwendung der Sprache: Bergson

Der berühmte Philosoph und Kollege Valéry's an der französischen Akademie, Henri Bergson, findet sich in den Werken des Dichters als mehr als nur anerkannter Ansprechpartner wieder. Er

repräsentiert dort ein erneutes Beispiel für die mögliche Stärke und die tatsächlichen Grenzen der Philosophie im Allgemeinen. Die Schriften Valérys, die beispielsweise die verdinglichende Rolle der Sprache thematisieren, scheinen auf eine aufmerksame Auseinandersetzung mit ihm hinzudeuten. Wie so oft aber ist Valéry nicht bereit, die Tiefe der Konfrontation anzuerkennen. Er zieht es im Gegenteil vor, jene Aspekte hervorzuheben, die seine Theorien bestätigen und exemplifizieren. So stößt man in den Einträgen über Bergson auf das Thema, das Valéry am wichtigsten erscheint: der Zusammenhang zwischen Philosophie und Sprache beziehungsweise der zwischen den Möglichkeiten der Philosophie und ihrer bewussten oder unbewussten Nutzung der Sprache.

In der offiziellen Rede zum Tode Bergsons *Rede auf Bergson* unterstreicht der Dichter, dass er keine Auseinandersetzung mit den Inhalten der Philosophie Bergsons anstrebt. Ihm geht es vorrangig darum, den Erneuerungswert der Sprache Bergsons zu betonen, den Valéry als „erfinderisch“ und „schöpferisch“ definiert. Was aber die konkreten Theorien anbelangt, warnt Valéry sofort: „Ich werde nicht auf seine Philosophie eingehen“ (W, IV, S. 152). Valéry ist bei dieser Gelegenheit verständlicherweise daran gelegen, die Verdienste Bergsons zu würdigen: etwa den Verdienst, „den Sinn für eine Betrachtung neu geweckt und rehabilitiert zu haben, die unserem Wesen näher ist, als es eine rein logische Entwicklung von Begriffen sein kann [...]“ (W, IV, S. 152-3). So kann er „das Denken auf sich selbst“ zurückführen (W, IV, S. 153). Diese Rückkehr der Philosophie zu ihrem eigentlichen Wert, die Steigerung der Möglichkeit des Denkens, kann aber nur durch eine Art Sprache geschehen, die sich von der traditionellen postkantischen Terminologie befreit: und hier ist nach Valéry der Vorteil von Bergson zu finden, seine schöpferische und erfinderische Schreibweise, die mehr poetisch als philosophisch ist. In den *Heften*

werden aber überwiegend die negativen Aspekte der Philosophie Bergsons unter die Lupe genommen. Valéry dazu: „Bergson hat nicht die Probleme erneuert, was für die Philosophie das dringendste Bedürfnis war. Er hat auf seine Weise die traditionellen Fragen beantwortet. Gestellt hat er sich die Fragen als Professor, und geantwortet hat er – als Dichter“ (H, II, S. 222).

Es gibt demnach zwei Seiten an Bergson wie auch an Descartes: die des philosophischen Akademikers, der die Fragen der Tradition (zusammen mit ihren Terminologien) passiv wiederholt, und eine „dichterische“, erfinderische, die eine neue Art Sprache wagt. In dieser Sichtweise, die auch M. Vrhunc in ihrem Buch vorschlägt, liegt die „literarische Offenheit“ Bergsons, die Valéry in seiner Rede hervorgehoben hatte. Sie ist für die Forscherin als „Schutz vor den fixierenden Tendenzen unserer sprachlichen Darstellung“ und als „Weg“, der aus diesen Fixierungen hinausweist, zu verstehen⁵⁴. Aber für Valéry bleibt der Kollege an der Akademie, trotz der poetischen und schöpferischen Kraft seiner Sprache, hauptsächlich in der philosophischen Tradition gefangen. So analysiert er Termini, denen der genaue Sinn fehlt und deswegen aus dem Bereich der wahren Probleme verbannt sein sollten, und verfängt sich in denselben Fehlern wie Kant:

»Das Gehirn (sagt Bergson, zitiert von?) ist der Ansatzpunkt des Geistes in der Materie«. Er gebraucht also diese Wörter *im Ernst*. Da sind sie stehen geblieben – Philosophen und Theologen. Sie argumentieren über *bodenlose* Wörter (H, II, S. 263).

Solche Wörter beziehen sich auf keine konkrete Realität; sie sind nur artifizielle, rein verbale Oppositionen. Bergson beschäftigt sich mit Problemen, die ausschließlich verbalen Ursprungs sind: Das beste Beispiel dafür ist wiederum die Kontraposition zwischen “Geist” und “Materie”, die keine reale Struktur der Wirklichkeit aufweist. Sie

⁵⁴ M. Vrhunc, *Bild und Wirklichkeit*, op. cit., S. 29.

ist nur durch einen bestimmten Sprachgebrauch und durch die Notwendigkeiten der Kommunikation entstanden und dann zum „philosophischen Problem“ emporgestiegen. Valéry führt dazu Folgendes aus:

Es ist klar, dass der Geist der Materie entgegensteht! Dafür und dadurch ist er ja gemacht worden. Irgendetwas muss er wohl entgegenstehen. Es sind jeweils aufeinander gemünzte Ausdrücke (H, II, S. 275).

Zum selben Thema, und mit seiner ihm eigenen Ironie, berichtet Valéry von einem Gespräch mit einem namenlosen Philosophen und erwähnt dabei die rhetorischen Eigenschaften, die jeder Diskurs, auch ein philosophischer oder wissenschaftlicher, zwangsläufig annimmt. Viele Gegensätze und mehrere philosophische Probleme resultieren aus der rhetorischen Struktur des Diskurses, aus dem Bedürfnis nach Gegenüberstellungen und festen Definitionen:

Mein Herr, sagte ich zu ihm, es gibt weder Materie noch Geist. Niemand hat derlei jemals gesehen. Ob Sie von *Materie* oder von *Geist* sprechen, Sie halten sich und uns eine *Rede*. Eine Rede braucht Gegensätze, Negationen, Behauptungen, ja sogar „Demonstrationen“ und „Erläuterungen“. Sie muss schließlich leben! Schweigen wir intus und extra, und nichts wird sich dadurch ändern (H. II, S. 284).

Auch die berühmte „Intuition“ Bergsons ist für Valéry nichts anderes als ein leerer Begriff; folglich darf man sie laut dem Dichter nicht als Untersuchungsmethode einsetzen.

Über die Dauer nach Bergson (soweit ich es begreifen kann)
„Ich habe ein Verfahren, eine Denkweise gefunden – die nicht mitteilbar ist, schwierig für mich selbst, und bei der ein anderer außer mir also niemals sicher sein kann, sie in gleicher Weise zu besitzen, – und das ist die Wahrheit“. Wo sind die Resultate? Nichts vermag zu

beweisen, dass dieses subjektive Verfahren bei X und Y identisch ist (H, II, S. 96).

Valéry war zu seiner Zeit nicht der Einzige, der eine solche Kritik an Bergson übte. Wie R. Ronchi bemerkt, wurde Bergson schon am Ende der Zwanzigerjahre von mehreren Seiten als Vertreter einer „sterilen“ Philosophie betrachtet, als Vertreter eines „Spiritualismus“, wobei „Bergson“ jedoch mit der einfacheren Version des „Bergsonismus“ zusammengeführt wurde⁵⁵.

Auch Ästhetikforscher wie H. Focillon (den Valéry mit Sicherheit gelesen hat), Bayer und Delacroix kritisierten Bergson und seine „spirituellen“ Auffassungen im Namen einer konkreten Untersuchung der Kunst. E. Franzini erkennt aber auch, dass Bergson für Valéry nicht nur über negative, sondern auch positive Eigenschaften verfügt: Im Gegensatz zur Kantischen Philosophie oder dem Positivismus kehrt Bergson zum Leben zurück und ist bereit, der Stimme der Erfahrung zuzuhören und sie in einer neuen Sprache auszudrücken⁵⁶. Im „Dichter-Sein“ sieht Valéry die eigentliche Stärke Bergsons: Er hat die Genauigkeit der Wissenschaften mit den „Zauberwaffen“ der Dichtung kombiniert und somit neue Metaphern erfunden, um die Ergebnisse seiner Beobachtungen auszudrücken. Nur durch solche Metaphernerfindungen kann man die Analogien, die versteckten Verbindungen, die bisher nicht wahrgenommenen Relationen zwischen Objekten aufzeigen und das Denken in seinen Möglichkeiten fördern. „Daraus – schreibt Valéry – ergab sich ein Stil, der zwar philosophisch war, aber darauf verzichtete, pedantisch zu sein [...]“ (W, IV, S. 153). „Als Dichter“ zu schreiben und zu

⁵⁵ R. Ronchi, *Bergson filosofo dell'interpretazione*, Genova [Marietti] 1990.

⁵⁶ E. Franzini, *Il mito di Leonardo. Sulla fenomenologia della creazione artistica*, Unicopli [Milano] 1987: „Bergson appare, di fronte al freddo rigore kantiano, e ai riduttivismi tardo-positivisti, come un »filosofo della vita«, nel senso, per Valéry, non »vitalistico«, che seppe mostrare gli impulsi creativi posti nel divenire della vita stessa e dello spirito che con essa si identifica”, S. 223.

denken eröffnet für die Philosophie die Möglichkeit, sich von ihrer Bedeutungslosigkeit und ihren Abstraktionen zu befreien: Die guten Dichter wissen, wie man mit der Sprache anders umgehen kann, statt in die Fallen der Alltagskommunikation und in die Banalität der Weltanschauung zu tappen, die die Sprache uns unbemerkt vorgibt.

Nach A. Trione hält Bergson aus diesem Blickwinkel eine neue „Chance“ für die Philosophie bereit: Er vertritt einen neuen Philosophiestil, der sich in einer erneuerten „Aufmerksamkeit auf das Leben“ konkretisiert⁵⁷. Ähnlich wie im Fall Descartes ist das Lebendige und Aktuelle bei Bergson nicht die Suche nach einer Wahrheit und nach definitiven Erkenntnissen, sondern nach einer schöpferischen Methode. Eine solche wird aber nicht nach dem Modell der Geometrie nachgebaut wie bei Descartes, sondern nach dem Modell der Sprache der Kunst, wodurch Bergson sich mit neuen Problemen und Lösungen konfrontieren kann. Der Philosoph, wenn er die Philosophie in einem aktiven, guten Sinne betreibt, sollte dann nicht versuchen, eine verbale, systematische Kopie der Welt zu liefern, sondern sich darum bemühen, die Welt neu zu sehen, neue Relationen und Zusammenhänge herzustellen und in neue Formen zu bringen, um sie in einer bewussten, „aktiven“, fast dichterischen Sprache wiederzugeben. Und tatsächlich messen sowohl Valéry als auch Bergson der kreativen, aktiven Seite der Menschen in ihrer Beziehung zur Welt und den Erstarrungen, in die sie geraten, wenn sie dieses „Kreative“ vergessen, größte Bedeutung bei. Für beide ist der Mensch in erster Linie als „homo faber“ und nicht als „homo sapiens“ zu betrachten.

⁵⁷ A. Trione, *Valéry. Metodo e critica del fare poetico*, op. cit.: „Bergson, riattualizzato in un contesto teorico diverso, è per Valéry piuttosto una *situation* di cultura che rende possibile non l'approccio a Verità e a saperi conclusivi e definitivi, ma la coastruzione di un metodo critico, che continuamente *si riprecisa* nei problemi che solleva e nelle soluzioni che propone”, S. 65.

3.4 Die kreative Möglichkeit der Philosophie

Die Texte über Bergson zeigen, wie sich Valéry – trotz der Wucht seiner Kritik – fragt, ob es für die Philosophie einen Ausweg aus ihrer “Sterilität” gebe und wie dieser auszusehen hat:

Ist die äußere Metaphysik abgeschafft, bleibt eine einzige fesselnde Frage übrig: Ob der reinen Tätigkeit des Denkens irgendeine Zukunft offensteht? Ob die gegenstandlose Spekulation in einer einfachen Aufzählung der Gruppe mentaler Funktionen enden wird – oder ob diese Geschmeidigkeitsübung – anstatt zu einer Grenze zur hinreichenden Erkenntnis und zur Verachtung des Denkens – endlos zu neuen Relationen führen wird? (H, II, S. 36)

Der Weg scheint sich in der Umwandlung der Zwecke der Philosophie zu verbergen: Gibt man zu, dass die großen Fragen der Metaphysik nicht zu beantworten sind, kann man das Denken als unaufhörliche Übung praktizieren oder versuchen, dadurch immer wieder neue Relationen zu entdecken und zu erschaffen. In diesem Sinne schlägt Valéry in „Leonardo und die Philosophen“ vor, dass der Philosoph seine Probleme als „Künstler“ behandeln sollte: “Vielleicht wird es zuerst recht schwerfallen, *als Künstler* gewisse Probleme zu durchdenken, an die man bisher als *Sucher nach Wahrheiten* herangegangen war [...]“ (W, VI, S. 117).

Das bedeutet aber eben nicht, dass der Philosoph sich ganz und gar in einen Künstler verwandeln sollte, in einen Dichter. Er sollte aber als „Künstler“ denken, seine Wahrheitsansprüche zurückstellen, kein „Ende“ suchen, sondern immer neue Relationen erbauen und untersuchen. Das geschieht aber nur, wenn die Philosophie bereit ist, ihre „tautologische“ Welt zu verlassen und dem „Anderssein“ der Welt zu begegnen, die Gestaltungsarbeit, die der Mensch immer zu leisten hat, auf sich zu nehmen, die Künstlichkeit des Gestalteten anzuerkennen und seine „Gültigkeit“ infrage zu stellen. Diese Auffassung der Philosophie impliziert die Einsicht, dass sie – so wie

die Kunst und auch die Wissenschaft – das finale Wort nicht mehr sagen kann, dass keine Kreation vollkommen und keine Interpretation vollständig ist. Die Wahrheit einer Theorie oder eines Systems steht nun nicht mehr auf dem Spiel; aber gerade das Beispiel der Kunst verhindert, dass diese Einstellung in einer destruktiven Form des Skeptizismus endet. Nicht länger nach der Wahrheit zu suchen bedeutet nicht, auf die Suche nach einem Sinn, nach einer (wenn auch nicht definitiven) Verständlichkeit der Welt zu verzichten.

Die Philosophie als Kunst präsentiert sich unter dem Aspekt einer „Weltkonstruktion“, oder, mit anderen Worten, als eine Interpretation, die, wenn auch nicht absolut „wahr“, dennoch verständlich und für die Menschen sinnvoll sein kann. Die bedeutendsten und positivsten Anmerkungen Valéry's zu diesem Thema sind in den Notizen für die Abhandlung über Descartes' *Cartesius Redivivus*⁵⁸, die Entwurf geblieben ist, zu finden⁵⁹. Die Philosophie, so aufgefasst, kann, wie die Kunst und die Wissenschaft, sich als Kreation einer Welt präsentieren, als die Konstruktion einer neuen „Sinndimension“, in der unerwartete, bisher nicht wahrgenommene Ähnlichkeiten, Beziehungen und Relationen auftauchen. Valéry beschreibt diese Dimension so:

Diese «Welt» ist den Bedingungen der *einheitlichen* Darstellung
unterworfen: der inneren Koordinierung
Der Verständlichkeit des Ganzen und des Details
Der kleinen Zahl der Dimensionen
Der verbalen Ausdrucksmöglichkeit
Der Übertragbarkeit und Wiedererkennbarkeit

⁵⁸ P. Valéry, *Cartesius Redivivus*, Michel Jarrety (Hg.), Paris [Gallimard] 1986.

⁵⁹ Nach M. Jarrety „aucun texte valéryen n'a sans doute affirmé plus clairement l'occasion pour la philosophie de se sauver, trois siècles après Descartes, par un renforcement vigoureux du sujet“. Ders.: „Introduction“, in P. Valéry, *Cartesius Redivivus*, op. cit., S. 14.

Und DIESES HIER SOLL PERSÖNLICH SEIN, also anwendbar in einer unablässigen möglichen Verbindung mit dem Leben (die Naturwissenschaften sind unmenschlich). Zusammenfassend: eine Konstruktion, die eher aus einem Bewusstseinswachstum als aus einer Wissenschaftsentwicklung entsteht – falls überhaupt eine solche Konstruktion möglich ist. Aber dieses hängt immer von *jemandem* ab.⁶⁰

Diese spezielle Philosophie sollte die Eigenschaften jeder guten Wissenschaft berücksichtigen – Verständlichkeit, Ökonomie, Konsistenz, Übertragbarkeit, Wiedererkennbarkeit – aber, im Vergleich zu den Entwicklungen der Naturwissenschaften, den Menschen als “Bezugssystem” beibehalten.

In einer solchen Interpretation, wie M. Jarrety bemerkt, rückt der Begriff der „Verständlichkeit“ in den Vordergrund, die „Intellegibilité“ der Welt im Gegensatz zum Begriff der Wahrheit als Widerspiegelung oder „Abbildung“ einer vorgegebenen Wahrheit. Diese Verständlichkeit sollte in der Interpretation Jarretys als „Schutzwall“ gegen die Fragmentarisierung und die wachsende „Unverständlichkeit“ der modernen Wissenschaften dienen. Jarrety weist zu Recht darauf hin, wie dieser Begriff auch die Entstehung einer Form von Humanismus beinhaltet: Es ist, schreibt Jarrety mit einer Art Interpretation, die nahe meiner These liegt, „l’affirmation d’un *humanisme*“⁶¹. Das Cogito ist hier nicht nur eine leere Instanz,

⁶⁰ P. Valéry, *Cartesius Redivivus*, op. cit., S. 56-57: “Ce «Monde» est soumis aux conditions de la représentation *unitaire*: de la coordination interne De l’intellegibilité d’ensemble et du détail Du petit nombre des dimensions De l’expressibilité verbale De la transmissabilité et reconnaissabilité Et CECI DOIT ÊTRE PERSONNEL, c’est-à-dire utilisable en communication permanente possible avec la vie (Science est inhumaine). En somme: Construction dérivée d’un accroissement de conscience plus que d’un développement de science – si toutefois une telle construction est possible. Mais ceci ne dépend que de *quelqu’un*“.

⁶¹ Ebenda, S. 14.

sondern die Garantie für eine solche Verständlichkeit⁶²; die Philosophie wird als Tätigkeit interpretiert, die eine Form von Verständlichkeit methodologisch konstruieren kann.

3.5 Valéry und die Naturwissenschaften

Die Kritik an der Sterilität der Philosophie, die Aufdeckung des psychologischen Ursprungs der metaphysischen Fragen, die Gegenüberstellung von Ontologie und geometrischer Methode, die Wertschätzung der Reinheit der Algebra, die persönliche Bewunderung für Naturwissenschaftler wie H. Poincaré oder den Chemiker J. Perrin – all dies sind Elemente, die Valéry als einen Verfechter der These der Überlegenheit der Naturwissenschaften gegenüber den konfusen Geisteswissenschaften erscheinen lassen könnten.

Manche Aussagen Valérys – ganz zu schweigen von seiner Leidenschaft für die naturwissenschaftliche Terminologie – lassen eine positive Antwort auf diese Frage und eine fast positivistische Einstellung vermuten. Aber trotz der klaren Bevorzugung der Naturwissenschaften als Beispiel für eine produktive, fruchtbare und rigorose Wissenschaft ist der Dichter keineswegs blinder Anhänger einer naiven positivistischen Vision. Entschlossen lehnt er die Übernahme der quantitativen Untersuchung im Bereich der Geisteswissenschaften ab: Die zwei Bereiche sind eben nicht miteinander vergleichbar, eine Angleichung der beiden wäre sinnlos. Valéry kritisiert gleichsam die „metaphysischen“ Ansprüche der Naturwissenschaften, wenn sie nach absoluten Wahrheiten verlangen. Auch in diesem Bereich handelt es sich immer nur um menschliche Konstrukte, die eine gewisse Voraussagekraft beweisen,

⁶² Ebenda, S. 13: “Que la vérité, qui vaudrait pour tous, importe moins que l’intelligibilité qui se saurait construire chacun, sans doute est-ce là aussi ce qui ramène Valéry à l’oeuvre de Descartes et à ce qu’en elle il commente le plus volontiers : la géométrie analytique et le *Cogito*“.

die aber die letzte Struktur der Welt an sich nicht wiederzugeben vermögen. Die Antwort auf die Frage, ob die Naturwissenschaft privilegiert sei, da sie über einen besonderen Zugang zur Wahrheit oder zur letzten Struktur der Welt verfügt, fällt für Valéry negativ aus. Noch dazu ist der Dichter ein kritischer Beobachter der hypertrophen Entwicklung der Technik und der problematischen Änderungen, die diese mit sich bringt.

In seiner programmatischen Bevorzugung der Naturwissenschaften spielt auf jeden Fall nicht ihr Wahrheitsinhalt die wichtigste Rolle, sondern ihr Prozedere, das Valéry durch den Verzicht auf das Vage und das Konfuse charakterisiert. Interessanterweise betrachtet Valéry in seinen Überlegungen nicht das Experiment als Hauptmerkmal der naturwissenschaftlichen Methode (das Thema behandelt er kaum), sondern, wie schon bemerkt, ihr Notationssystem: die Algebra. Solch eine Akzentuierung belegt hinreichend, wie das Interesse Valérys sich weniger auf die Korrespondenz zwischen wissenschaftlichen Gesetzen und Fakten konzentriert als vielmehr auf den kombinatorischen und logischen Charakter der Methode. Es ist der menschliche Verstand, der, dank der konstruktiven Möglichkeiten der Algebra, eine Welt aus immer komplexeren Relationen erbaut. Hier scheint offenbar das Cartesianische Modell durch. Die geometrische Methode, dank dem algebraischen Notationssystem, gestattet den Wissenschaftlern die Konstruktion reiner, von keiner Ungenauigkeit infizierter Gedankenstrukturen.

Andererseits ist es aber gerade die Aufmerksamkeit für das Konstruktive, das wiederum den Fokus von der „Reinheit“ und Unpersönlichkeit der Konstruktionsmethode auf die Zufälligkeiten ihrer Ausgangspunkte verschiebt. Das Interesse für die Erschaffung führt zur Anerkennung der Zufälligkeit, der Passivität, der „Unreinheit“ der Schöpfungsprozesse, so dass die konkrete Arbeit

der Naturwissenschaftler wiederum mit der Arbeit des Künstlers verglichen werden kann. Valéry lässt sich nicht von den Paradoxen abschrecken: Die angestrebte Reinheit und Klarheit zeigen ihre Verwurzelung in der Komplexität des konkreten Lebens, in ihren leiblichen, determinierten und situierten Komponenten.

3.6 Das Beispielhafte der Naturwissenschaften: die künstliche Sprache

Valéry erklärt in einer Anmerkung der *Hefte*, inwiefern und nach welchem Kriterium sich die Geisteswissenschaften ein Beispiel an den Naturwissenschaften nehmen sollten:

Zu übernehmen ist von den Wissenschaften nicht etwa eine eingebildete Analogie der physikalischen Gesetze mit den Gesetzen des Geistes – zu übernehmen ist ihre Strenge, ihre begriffliche Anstrengung, ihr Arbeiten mit bereinigten Schwierigkeiten, ihr Umgang mit Definitionen, ihre Suche nach Operationen [...] (H, V, S. 364).

Kritischer Umgang mit den Problemen sowie Klarheit in den Definitionen: Dies sind die Markenzeichen der Naturwissenschaften und gleichzeitig die Schwachstellen der Philosophie. Die ersten analysieren und „schleifen“ die Probleme, mit denen sie sich beschäftigen, bevor sie nach der passenden Lösung suchen. Als Ziel ihrer Untersuchung haben sie das „Handeln“ und keine zusätzlichen verbalen Definitionen im Sinn. Ihr faktischer Vorteil den Geisteswissenschaften gegenüber ist aber nicht, wie man denken könnte, die Messbarkeit ihrer Objekte, sondern ihre streng strukturierte Sprache, die den genauen Ausdruck von Relationen, unabhängig vom Inhalt, ermöglicht. Um die Phänomene zu verstehen und zu „erobern“, schreibt Valéry in „Persönliche Ansichten über die Wissenschaft“, ist es notwendig, sie

letztlich auf ihren signifikantesten, verwertbarsten und fruchtbarsten Ausdruck zurückzuführen. Allein das Instrument der Mathematik gestattet es, die Beziehungen der wirklichen Akte – die in der Welt der Körper die durchgeführten Messungen und Berechnungen darstellen – in intellektuelle Akte von absoluter Allgemeinheit zu übertragen (W, IV, S. 271-272).

So wird der Kern der Valéry'schen Begeisterung für die Naturwissenschaften zunehmend ersichtlicher: Ihr großer Vorteil besteht in der Sprache, die sie benutzen. Nur die Mathematik ist in der Lage, die Relationen (unabhängig von dem determinierten, konkreten Inhalt) auszudrücken. Chemiker, Mathematiker und Physiker lassen sich nicht von den Wörtern verführen und verlieren sich nicht in obskuren Begriffen. Dies geschieht, weil sie ihre Untersuchungen in einem „ad hoc“ gebauten Symbolsystem betreiben. Denn, so schreibt Valéry, „ist keine Wissenschaft jenes ganze Wissen, dessen begriffliche Elemente nicht ad hoc gebildet, sondern der Alltagssprache entnommen sind“ (H, V, S. 368).

Somit ist die Grenze zwischen echter Wissenschaft und konfuser Wissenschaft klar definiert: Da die Alltagssprache sich für Valéry als verführerisch und manipulatorisch erwiesen hat, lautet die erste Aufgabe für eine ernste Wissenschaft der Aufbau eines durchaus konventionellen und formalen Notationssystems. Diese Festlegung folgt quasi automatisch aus den schon aufgezeigten Charakteristiken der Umgangssprache. Diese ist nicht durchsichtig, ihre Komponenten haben ein Gewicht und eine Art undurchschaubarer geologischer Schichtung, die sich aus ihren sozialen und historischen Ursprüngen ergibt. Aus diesen Gründen entzieht sie sich der Kontrolle des Geistes und schafft es sogar, den Geist zu beeinflussen, indem sie Begriffe, die man nicht bis zuletzt verfolgen und beherrschen kann, unseren Vorstellungen einprägt. Man braucht für Valéry demzufolge eine konventionelle Sprache, „[...] deren Regeln strenger sind als die der Alltagssprache – denn jeder Satz

muss in jedem *Diskurs* dieser Art zu den übrigen in Abhängigkeit stehen und sich mit ihnen – *materiell* – kombinieren lassen“ (H, V, S. 311).

Konventionalität fasst der Dichter keineswegs als negative Eigenschaft auf. Ganz im Gegenteil stellt sie das Element dar, das die Klarheit und Eindeutigkeit einer Sprache garantiert. Wie bereits angeführt, sind alle Wörter vergessene, implizite Konventionen. J. Bouveresse betont, der Vorwurf Valéry's gegen die Alltagssprache bestehe nicht darin, dass sie konventionell ist – das sei für den Dichter eine unbestreitbare Tatsache –, sondern, dass sie nicht bewusst konventionell sei⁶³. Ihre Konventionen werden nicht auf einer eindeutig definierten und artikulierten Basis konstituiert, sondern gehen aus Zufällen hervor. Anders ist das Vorgehen der Naturwissenschaften: Sie erschaffen „ihre reinen Fachsprachen“. Und „rein“, erklärt Valéry, bedeutet, dass „explizite Konventionen vorab festgelegt sind und die Konstruktion unter einem einzigen Gesichtspunkt erfolgt“ (H, I, S. 529).

Es existiert aber noch eine wesentliche Charakteristik der Algebra: Sie ist formal, was für Valéry heißt, dass die „Operationen“ von ihren Inhalten, also von den determinierten Objekten, an denen sie angewendet, getrennt werden. Valéry nimmt mehrmals auf diese Eigenschaft Bezug: Die Mathematik zum Beispiel sollte nicht als Wissenschaft der Mengen, sondern als Wissenschaft der Relationen verstanden werden. Es sind die Kombinationen von Symbolen und nicht die durch diese bezeichneten Objekte, die die Hauptrolle spielen. Die Tatsache, dass die Algebra die Eigenschaften des Inhalts

⁶³ „Der größte Fehler einer Sprache ist also nicht der, konventionell zu sein (mithin »beliebig« oder »arbiträr«, wie man sagt), sondern vielmehr der, dies nicht in einem ausreichenden Maße zu sein, oder auf Konventionen zu beruhen, die im wesentlichen implizit sind oder vergessen werden“. In J. Bouveresse, „Valéry's Verhältnis zur Sprache und Logik“, op. cit., S. 45. Denselben Aspekt unterstreicht G. Genette: „Es ist bekannt, dass Valéry auf jedem Gebiet die versteckten Konventionen verabscheut, nicht weil sie Konventionen sind, sondern weil sie versteckt sind“. In Ders.: „In Ermangelung der Sprachen“, op. cit., S. 330, Fußnote 3.

nicht berücksichtigt, sondern nur die formellen Relationen beschreibt, räumt die Tendenz zur Vermenschlichung und Anthropomorphisierung aus dem Weg, die Valéry stigmatisiert und die die Gesamtheit der Alltagssprache durchdringt. Somit wird auch die Anwendung von erklärungsbedürftigen Begriffen vermieden, wie etwa das für Valéry sehr konfuse Konzept von der „Ursache“.

Diese Einsicht erklärt Valéry anhand eines Beispiels:

Ein großer Vorteil der mathematischen Notation besteht also darin, daß sie die Idee der Ursache nicht kennt – mithin die Reziprozität der Aussagen. Wenn ich sage – Dieser Körper dehnt sich aus, wenn ich ihn erhitze – erscheint die Wärme als eine Ursache, der Sprache wegen – aber wenn ich sage $\delta\lambda = (\Theta) \delta\Theta$, lege ich nichts fest – und dieselbe Gleichung zeigt auch, dass der Körper sich erhitzt, wenn ich ihn dehne (H, II, S. 31).

Wenn man ein physikalisches Gesetz in der Alltagssprache ausdrückt, läßt es sich nicht vermeiden, unwillkürlich personifizierende und anthropomorphe Begriffe einzufügen, als ob es eine Ursache – einen Agenten – und ein passives Objekt gäbe. Die algebraische Formel beschreibt allerdings nur den Zusammenhang von zwei Konditionen. Die Idee von „Kausalität“, Aktion und „Passivität“ ist hier überflüssig. In dieser Notation wird auf das „Warum“ zugunsten des „Wie“ verzichtet, und es werden keine irreführenden Wörter wie „Welt“, „Wille“ oder „Ursache“ benutzt. Zudem wird nicht versucht, die menschliche Frage „Warum? Wer?“ zu beantworten: Die Algebra beschreibt nur die formalen Zusammenhänge, ohne sich mit Dingen und Substanzen auseinander setzen zu müssen. Wie bereits angedeutet, haben die Gesetze, die in der algebraischen Sprache formuliert werden, für Valéry auch keinen absoluten Wert; sie sind, schreibt er, eher wie Rezepte, die „immer gelingen“.

3.7 Der Wahrheitsinhalt der Naturwissenschaften

Die Natur ist eine Praxis. Wir aber können gar nicht anders, als darin eine Theorie sehen zu wollen (H, II, S. 263).

G. Genette verbindet den Konventionalismus Valéry's im linguistischen Bereich mit seiner konventionalistischen Einstellung im naturwissenschaftlichen Bereich. In diesem Zusammenhang erwähnt der Kritiker die Rolle eines Wissenschaftlers, der zweifellos einen entscheidenden Einfluss auf die Reflexionen Valéry's gehabt hat: Henri Poincaré⁶⁴. Der Physiker, Mathematiker und Wissenschaftsphilosoph gehört sogar zu den wenigen zeitgenössischen Persönlichkeiten, die Valéry ohne Vorbehalt und öffentlich bewunderte.

Valéry anerkennt nicht nur die Rolle der Beiträge Poincaré's für die Fortschritte der Naturwissenschaften, es sind besonders dessen Reflexionen über Wert und Methode der Physik, die auf sein Interesse stoßen und in Einklang mit seinen Betrachtungen zu stehen scheinen. Poincaré verkörpert beispielhaft einen „universellen“ Forscher, der nicht nur in verschiedenen Bereichen der Naturwissenschaften mit Erfolg tätig war, sondern sich mit der Frage nach der eigenen Methode und nach dem Wert der naturwissenschaftlichen Entdeckungen beschäftigte⁶⁵. Die Frage nach dem Wahrheitsinhalt der physikalischen Gesetze war

⁶⁴ G. Genette, „In Ermangelung der Sprachen“, op. cit.: „Die hermogenistische Parteinahme ist bei Valéry mit einem sehr expliziten epistemologischen Konventionalismus verknüpft, der ganz offensichtlich von Poincaré beeinflusst ist, sowie mit einem nicht weniger deutlich herausgestellten ästhetischen Konventionalismus. Die Wissenschaften sind für ihn »nützliche Konventionen«, und man weiß, dass der größte Fehler der Geschichte oder der Philosophie darin liegt, die ihren nicht zu erkennen“, S. 330.

⁶⁵ Vgl. dazu E. Zahar, *Poincaré's Philosophy. From Conventionalism to Phenomenology*, Chicago Illinois [Open Court] 2001, S. 1-5.

selbstverständlich nicht nur ein Thema für die zwei Denker, sondern für einen großen Teil der Forschergemeinschaft. Die Entdeckung der nicht-euklidischen Geometrie und das Infragestellen des Newtonschen Systems durch die neuen Forschungen der Physik hatten in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts eine gründliche Reflexion über den Anspruch der Naturwissenschaften bewirkt und das Bedürfnis, die reale Struktur der Natur widerzuspiegeln.

Im Beitrag *Zur einsteinschen Relativitätstheorie* von 1921 definiert E. Cassirer die Hauptzüge dieser wissenschaftlichen Revolution:

Das Faktum der Geometrie hat seine eindeutige Bestimmtheit eingebüßt [...]. Und eine noch stärkere Umbildung hat das System der klassischen Mechanik erfahren, seitdem in der neueren Physik die 'mechanische' Weltansicht mehr und mehr durch die elektrodynamische verdrängt und ersetzt worden ist⁶⁶.

Die Physik, merkt Cassirer an, sei sie nun die mechanische oder die Theorie der Relativität, kann keinen ontologischen Anspruch mehr erheben. Ihre Gesetze sind keine einfache „Reproduktion“ der Gesetze der Natur, stattdessen werden ihre konstruktiven, instrumentalen und kreativen Eigenschaften zur Geltung gebracht. Es wird den kreativen Fähigkeiten der Menschen eine immer wichtigere Rolle zugeschrieben – so Cassirer weiter –, weil das, was wir in den naturwissenschaftlichen Formeln besitzen, „sind ersichtlich nicht Reproduktionen einfacher Ding- oder Empfindungsinhalte, sondern theoretische Setzungen und Konstruktionen“⁶⁷.

In Frankreich verbreitet sich das Infragestellen des Wahrheitsbegriffes und des ontologischen Wertes der

⁶⁶ E. Cassirer, „Zur Einsteinschen Relativitätstheorie. Erkenntnistheoretische Betrachtungen“, ECW 10, S. 3.

⁶⁷ Ebenda, S. 7.

Naturwissenschaften auch unter der Bezeichnung „banqueroute de la science“. F. Brunetière, Leiter der maßgebenden Zeitschrift „Revue des deux Mondes“, hat im Jahre 1895 in einem Artikel der Zeitschrift als Erster den Ausdruck benutzt. Unter Bankrott versteht sich die Tatsache, dass die Naturwissenschaften nicht mehr in der Lage sind, die Wahrheitsansprüche zu erfüllen, die der Positivismus (auch durch die bis dahin als Fakt wahrgenommene universelle Gültigkeit der klassischen Physik) ihnen zugewiesen hatte. Die Diskussion wird vorwiegend in dem interdisziplinären Kreis um den Philosophen E. Boutroux geführt, an dem Mathematiker wie J. Tannery oder Physiker wie Poincaré teilnahmen⁶⁸. Und es ist Poincaré, der in seinen Werken jene Ansicht erarbeitet und vertritt, die später als „Konventionalismus“ bezeichnet wird⁶⁹.

Die Probleme, die die Widerspruchsfreiheit der nichteuklidischen Geometrie darstellt, sind für den Physiker nur zu lösen, indem man die Axiome der Geometrie weder als „wahr“ noch als „falsch“ bezeichnet. Sie sind für Poincaré nichts anderes als „Konventionen“, als „verkleidete Definitionen“:

Mit anderen Worten: die *geometrische Axiome* (ich spreche nicht von den arithmetischen) *sind nur verkleidete Definitionen*.

Was soll man dann aber von der folgenden Frage denken: Ist die Euklidische Geometrie richtig?

Die Frage hat keinen Sinn.

⁶⁸ Über das „Bankrott“ der Naturwissenschaften und die französische Diskussion über den Wert der Naturwissenschaften vgl. z. B. G. Rocci, *Scienza e convenzionalismo*, Roma [Bulzoni] 1978 und L. Mangoni, *Una crisi di fine secolo. La cultura italiana e la Francia tra Otto e Novecento*, Torino [Einaudi] 1985.

⁶⁹ Vgl. z. B. G. Sommaruga-Rosolemos „Einleitung“, in Ders. (Hg.), *Aspekte und Probleme des Konventionalismus*, Fribourg, Suisse [Éd. Univ.] 1992, S. 7-15: „Historisch geht der wissenschaftstheoretische Konventionalismus auf H. Poincaré zurück, der sich um die letzte Jahrhundertwende mit der Frage beschäftigte, welche Geometrie die »wahre« Geometrie sein, nachdem kurz zuvor die Widerspruchsfreiheit der nichteuklidischen Geometrien bewiesen worden war“, S. 7.

Ebenso könnte man fragen, ob das metrische System richtig ist und die älteren Maß-Systeme falsch sind, ob die Cartesiusschen Koordinaten richtig sind und die Polar-Koordinaten falsch. Eine Geometrie kann nicht richtiger sein wie eine andere; sie kann nur bequemer sein⁷⁰.

Wie im Fall der Gegenüberstellung von alten und neuen Maßsystemen, ist es sinnlos, sich zu fragen, welche von beiden „wahr“ oder „falsch“ ist. Die sinnvolle Frage ist, welche davon für den gegebenen Zweck nützlicher oder „bequemer“ sein kann. Gleiches gilt für die Gesetze der Physik: Es handelt sich um mentale Konstruktionen, konsistente Beschreibungen, die sich mit Erfolg anwenden lassen und die vor allem dem Kriterium der „Bequemlichkeit“ entsprechen sollen.

In *La science et l'hypothèse* kommt Poincaré zu dem Schluss, dass das System Newtons von der Erfahrung weder bestätigt noch widerlegt werden könne. Die Frage nach seinem Wahrheitsgehalt verliert also ihren Sinn. In erster Linie rückt demnach die Frage nach der „commodité“, nach der Bequemlichkeit, der Ökonomie und dem instrumentalen Wert (und auch der Schönheit, der Harmonie) solcher Beschreibungen in den Vordergrund. So gesehen sind die Axiome der Geometrie an sich, wie auch die Gesetze der Newtonschen Dynamik, weder wahr noch falsch. Sie repräsentieren Konventionen, die durch die freie Tätigkeit des Geistes und durch das Zusammenspiel mit den Daten der Erfahrung ausgewählt worden sind (W, IV, S. 269).

Dem mathematik- und physikinteressierten Paul Valéry entgeht die Tragweite einer solchen Diskussion über die „Wahrheit“ der naturwissenschaftlichen Formeln nicht. Im Gegenteil. Ihm sind die Kernpunkte des Problems und die Konsequenzen sehr wohl bewusst. In *Persönliche Ansichten über die Wissenschaften* untersucht er

⁷⁰ H. Poincaré, *Wissenschaft und Hypothese*, Leipzig [B. G. Teubner], 1914, S. 52.

die von ihm sogenannten „neuen Fakten“ der Physik und ihre Auswirkungen auf die traditionelle Konzeption der Welt. In der Interpretation Valéry's wies die Welt Keplers, Galileis und Newtons eine klare, einheitliche Struktur auf, die man, mit Geduld und mit den richtigen Instrumenten bewaffnet, am Ende entschlüsseln konnte. Damals

[...] konnte man vom UNIVERSUM und von Einheit der Natur sprechen, ohne im geringsten daran zu zweifeln, dass man wusste, wovon man sprach. Es gab eben eine ZEIT, einen RAUM, eine MATERIE, ein LICHT, eine klare Unterscheidung zwischen dem Leben und der anorganischen Welt. Außerdem gab es ja doch, als sicheren Garant zukünftiger Triumphe des Geistes bei seinem Unterfangen, die Ordnung und Entwicklung der Menge sinnlich wahrnehmbarer Dinge zu begreifen und zu begründen, das wunderbare Gebäude der Dynamik und ihrer allgemeinen Gleichungen, in deren maschinenhaftem System alle Phänomene anscheinend ihren Platz finden mussten (W, IV, S. 269).

Das „wunderbare Gebäude“ der klassischen Physik bot den sicheren Rahmen für den stetigen Fortschritt in der Entdeckung der realen Gesetze des Universums, und es war seinerzeit zunächst gar nicht daran zu zweifeln, dass die Natur ein einheitlicher, homogener Mechanismus war. Wenn aber die „Triumphe“ der Naturwissenschaften im Bereich ihrer praktischen Anwendungen sich kontinuierlich bewiesen haben, ist die Theorie in ihrem Anspruch, die Struktur der Welt wiederzugeben, hingegen stark beeinträchtigt worden. Mit seiner üblichen Ironie (und nicht ohne rhetorische Übertreibung) bemerkt der Dichter:

Man könnte fast sagen, daß – kaum hat die Theorie die Entdeckung vom Vortage in den Rahmen ihrer Konzepte und Formen einzubringen begonnen – irgend jemand Boshafte sofort eine völlig neue Offenbarung hervorbrechen läßt, die der gerade umgestellten

Verstehensapparatur entgegenwirkt und sie veralten läßt (W, IV, S. 272).

Ernsthafte Konsequenz dieser immer neuen Umstellung der „Verstehensapparatur“ ist, dass die physikalischen Gesetze nicht mehr in der Lage scheinen, die Wahrheit über das Wesen der Welt auszudrücken. Sie sollten eher als Konventionen, als Mittel zum Zweck betrachtet werden: „Man spricht nicht mehr von Urprinzipien; die Gesetze sind nur noch weiterhin vervollkommnungsfähige Instrumente“ (W, IV, S. 117).

Die Gesetze sind dann als „Instrumente“ zu konzipieren, die auch in ständiger Entwicklung sind. Man sollte dann „alle Formeln dieser schönen Amplitude für einfache Mittel von wirklicher Nützlichkeit“ halten, Formeln, „die jedoch von prekärer Strenge sind und nur einen vorläufigen Wert beanspruchen können.“ Hier benutzt der Denker die Definition „Mittel von wirklicher Nützlichkeit“. Öfter definiert er die naturwissenschaftlichen Formeln als „Rezepte“. Es handelt sich praktisch um „Gebrauchsanweisungen“, die ein gewisses Verhalten der Phänomene vorhersagen können, ohne aber dadurch zum Kern der Realität vorzudringen.

Für Valéry sind die neuen Forschungen der Naturwissenschaften mit dem folgenden Paradox versehen: Einerseits wird der absolute Erklärungswert der Theorien in Zweifel gezogen, während andererseits ihre praktische Anwendbarkeit immer mehr zunimmt. Die unbestreitbaren Erfolge der Praxis kompensieren die „Zeitbedingtheit“ der Theorie. Valéry beschreibt diese neue Situation so:

Was man als „Wissenschaft“ im Hinblick auf den explikativen oder demonstrativen Diskurs bezeichnet, ist also der Bedingung ständiger Anpassung unterworfen, und dies mit einem um so stärkeren Gefühl der inneren Unruhe, je energischer man die Einheit des Wissens und die der Natur retten will [...]. Das führt dazu, dass der ganze verbale,

theoretische, explikative Anteil unseres Wissens dem Wesen nach provisorisch wird (W, IV, S. 275-6).

Valéry führt die pragmatische, konkrete Seite der Naturwissenschaften gern vor Augen. Behauptungen wie „*Es gibt nur eine Wissenschaft von Handlungen*“ (W, IV, S. 279) scheinen die Wichtigkeit des Handlungswerts der Naturwissenschaften gegenüber den theoretischen Aspekten noch einmal hervorzuheben.

In der *Rede an die Chirurgen* thematisiert Valéry erneut die Änderung in den Naturwissenschaften, die zum Instrument der Macht und Aktion geworden ist: „Das Wissen wird fortan vom Handlungsvermögen beherrscht“ (W, IV, S. 199). Und dieses Wachstum läuft parallel zum Verlust des Verständnisses der Phänomene: „Der Bankrott der wissenschaftlichen Bilderwelt ist ausgesprochen“ (W, IV, S. 197). Mit einer Gleichung, die sich auf die Diskussion über den Bankrott der Naturwissenschaften indirekt zu beziehen scheint, unterscheidet Valéry zwischen einem Papiergeld- und einem Goldwert – und wieder kommt hier, wenn auch auf indirekte Weise, der Aspekt des Vertrauens ins Spiel. Doch Papiergeld ist bei Valéry nicht die Sprache, sondern die Theorie. Sie ist außerstande, die neuen Entdeckungen in verständlichen, konsistenten Bildern zu erklären. Der wahre Wert, der des Goldes, liegt in den dadurch ermöglichten technischen Anwendungen. Valérys Kommentar:

Das wissenschaftliche Wissen setzt sich zusammen gewissermaßen aus einem *Papiergeld-Wert*, der gefährdet ist, und einem *GOLDwert*, dem echten, wachsenden, unvergänglichen Wert, die die ihn hervorbringende geistige Anstrengung nicht mehr verringern kann. Die Wissenschaft reduziert sich somit (falls das überhaupt eine Reduktion ist) auf Diskurse, die ihrerseits bestimmte *Handlungen* vorschreiben, deren Ergebnisse sie mit absoluter Sicherheit vorhersagen (W, IV, S. 277).

Ein solcher Goldwert ist die Fähigkeit der Technik, bestimmte Operationen zu verschreiben, um bestimmte Ergebnisse zu erzielen, wie bei einem Rezept: „Rezeptwelt, GOLDwert, es gibt Wissenschaft nur im Handeln. *Sie ist die Menge der Rezepte, die immer glücken; MACHST DU DIES, SO FOLGT JENES*“ (W, IV, S. 278). Valéry scheint die technischen Möglichkeiten der neuen Entdeckungen am meisten zu schätzen:

Wir haben das Universum nicht zu erklären – sondern nutzbar zu machen. Das ist der richtige Weg. Es zu verwandeln heißt, es zu verstehen – denn verstehen ist verwandeln. Wir gelangen auf dem Wege der Nutzbarmachung der Dinge und unserer selbst zu dem, was wir verstehen können – d.h. zu dem, was wir *können* (H, II, S. 143).

Was aber auf den ersten Blick als „Entwertung“ der theoretischen Untersuchung gegenüber der technischen Praxis erscheint, bedeutet die mögliche Wiederaufwertung der konstruktiven Möglichkeit der Theorie und der Freiheit des Geistes. Trotz unterschiedlicher Akzentsetzung gleichen die Aussagen Valéry's und Poincaré's einander ziemlich. So sieht E. Zahar als Hauptzug des Poincaré'schen Konventionalismus vor allem das Bedürfnis, die kreative und aktive Seite des Verstandes zum Tragen zu bringen⁷¹.

E. Cassirer geht in seiner Abhandlung über die Relativitätstheorie ebenso auf die Rolle der freien Tätigkeit des Geistes ein, die als Folge der „Destabilisierung“ des ontologischen Werts der Naturwissenschaften wieder eine primäre Rolle bekommt: Das

⁷¹ E. Zahar, *Poincaré's Philosophy. From Conventionalism to Phenomenology*, op.cit.: „One of the important aim of his philosophy was to account for the creativity of man's scientific theorizing. In this respect, he can compared to Kant who tackled the problem posed by he presumed infallibility of certain components of human knowledge. Kant's well known answer was that man's *spontaneous* or *creative* mind prescribes its own laws to physical nature. Poincaré was similarly concerned with the – admittedly relative – autonomy of thought vis-à-vis the world of sense-experience. In the last analysis, his Conventionalism merley serves to emphasize the mind's active and largely independent role in scientific discovery”, S. 5.

System aus Axiomen und Postulaten, auf das sich die praktischen Anwendungen der Naturwissenschaften stützen, ist das Ergebnis der freien Produktivität des Denkens. Die Auswahl eines solchen Anfangspunkts (also die Konstruktion von Axiomen) bleibt die eigene Tat des Geistes, „für die zuletzt niemand als sich selbst verantwortlich ist“⁷².

Bei den Naturwissenschaftlern herrscht aber die weit verbreitete Meinung – darunter manche Forscher, wie auch Poincaré⁷³ – dass es etwas wie eine Übereinstimmung zwischen der Harmonie der Gedankenwelt und der harmonischen Struktur der konkreten Welt geben müsste. Eine Korrespondenz zwischen den zwei Polen wird vorausgesetzt: Sie garantiert im Endeffekt den „Realitätsgehalt“ der physikalischen Formeln. Valéry befasst sich in der Abhandlung *Zu „Heureka“* kurz mit dieser Meinung. Seines Erachtens ist die Idee vom „Realitätsgehalt“ der Gesetze der Naturwissenschaften als „Glauben“ zu definieren, ein Glauben, der als solcher kein allgemeingültiges Fundament hat.

Für Poe, so schreibt Valéry in *Zu „Heureka“*, ist das Universum „nach einem Plan gebaut, dessen tiefe Symmetrie in gewisser Weise in der inneren Struktur unseres Geistes gegenwärtig ist. Der poetische Instinkt muss uns blind zur Wahrheit führen“ (W, IV, S. 113). Dieselbe Art „poetischer“ Glaube wird in ähnlicher Weise auch von vielen Naturwissenschaftlern vertreten:

⁷² E. Cassirer, ECW 10, S. 17. So erklärt Cassirer an derselben Stelle den Bezug zur Erfahrung: „Die Entscheidung wird im Hinblick auf die Erfahrung d. h. auf dem gesetzlichen Zusammenhang der Beobachtungen getroffen, aber sie ist nicht nur durch die bloße Summe der Beobachtungen in eindeutiger Weise vorgeschrieben“, Ebenda.

⁷³ Dieser Meinung ist zum Beispiel G. Rocci, *Scienza e convenzionalismo*, op. cit. Für ihn beruhen Denken und Welt bei Poincaré auf dem gemeinsamen Prinzip von Harmonie, also Symmetrie und Schönheit: „In realtà sotto questo criterio euristico di chiarezza e semplicità, e identificandosi per molta parte con esso, Poincaré scorge l'espressione di un principio fondamentale dell'essere e del pensiero, quello dell'armonia, cioè della bellezza nel rapporto tra le parti“, S. 87.

Ähnliche Vorstellungen findet man ziemlich häufig bei Mathematikern. Es kommt vor, dass sie ihre Entdeckungen nicht als „Schöpfungen“ ihrer kombinatorischen Fähigkeiten betrachten, sondern als etwas, das ihre Aufmerksamkeit aus einem Schatz schon vorhandener und natürlicher Formen einfängt, ein Schatz, der allerdings nur durch das recht seltene Zusammentreffen von Strenge, Sensibilität und Verlangen zugänglich ist (W, IV, S. 113-4).

Kriterien wie „logische Einfachheit“, „systematische Einheit“ und „Geschlossenheit“⁷⁴ beruhen für Valéry nicht auf einer vorausgesetzten harmonischen Struktur der Natur, die mit den Bildungen unseres Intellektes im Einklang stünde, und besagen demnach nichts über das wahre, absolute Wesen der Welt, sie besagen aber etwas über die Vorlieben ihrer Erfinder und über die Eigenschaften des Erfindungsprozesses.

In *Die fixe Idee* beschreibt der Denker die „architektonischen“, harmonischen Aspekte der physikalischen Theorien in Bezug auf Einstein. Bei den mächtigen Gedankenbildern des berühmten Physikers dreht es sich um die „Freisetzung gewisser Harmonien“, um die Auswirkung mancher Vorlieben und um die Suggestion gewisser Symmetrien. Also, schreibt Valéry, finde man da „eine höhere Art Spürsinn“, wodurch Einstein zum Künstler „erster Größe“ werde (W, II, S. 235). Gleichzeitig wird in diesem Dialog der absolute Wahrheitsanspruch solcher Theorien für ungültig erklärt und - so Valéry - auf die Frage, wie er die Einheit der Natur zu beweisen gedenke, kann Einstein selbst nichts anderes antworten als: „*Das ist eine Glaubenssache*“ (W, II, S. 234).

Der Physiker und Wissenschaftstheoretiker B. d’Espagnat, der sich in einem kurzen Essay mit den Ansichten Valérys über die Physik auseinandersetzt, sieht in ihm den Vertreter einer wissenschaftstheoretischen Position, die der von Einstein

⁷⁴ Vgl. E. Cassirer, ECW 10, S. 17.

entgegensteht. Der Entdecker der Relativitätstheorie vertritt jene Auffassung, die d’Espagnat als „Realismus“ definiert: Man glaubt „dass wir die Realität tatsächlich so beschreiben können, wie sie *wirklich* ist“, vorausgesetzt, dass wir mathematische und ungewohnte Begriffe einführen, die aus der mathematischen Physik hervorgegangen sind⁷⁵.

Die entgegengesetzte Auffassung der Physikergemeinschaft wird von d’Espagnat als „Physik des Experiments“ bezeichnet. Diese liefert wiederum eine „schwache“ Definition der Objektivität: Eine Aussage ist nicht objektiv, weil sie die reale Struktur der Welt wiedergibt; sie ist objektiv, „wenn sie für jeden beliebigen Beobachter wahr ist“⁷⁶. Die Konsequenz aus einer solchen schwachen Objektivitätsauffassung ist, schreibt d’Espagnat, dass „der Mensch, das Ensemble der menschlichen Fähigkeiten, Dreh- und Angelpunkt der Physik ist. Mit anderen Worten, die »Außenwelt«, das was wir von ihr kennen, ist völlig auf den Menschen zentriert, da ich selbst die grundlegende Gesetze im Sinne der schwachen Objektivität formuliere“⁷⁷.

Für d’Espagnat wird es jedoch da zu einem Problem kommen, wo die Physiker versuchen, diese zwei Theorien gleichzeitig aufrechtzuerhalten - die schwache Definition der Objektivität und die Überzeugung, die Realität beschreiben zu können. Der Hauptverdienst Valéry’s besteht für den französischen Physiker darin, diese Schwierigkeit zu erkennen und in aller Klarheit in Worte zu fassen: „Valéry, der keine technischen Kenntnisse besaß, stieß sofort zum Kern des Problems vor: er hat meines Erachtens verstanden, dass man es nicht beiden Seiten zugleich recht machen

⁷⁵ B. D’Espagnat, „Die moderne Physik und die Sicht des Realen“, in: J. Robinson-Valéry (Hg.), *Funktionen des Geistes*, op. cit., S. 233-243, hier S. 234.

⁷⁶ Ebenda, S. 238.

⁷⁷ Ebenda.

konnte⁷⁸. Tatsächlich, in mehreren Einträgen der *Hefte*, sowie in *Zu „Heureka“* spricht Valéry immer wieder von der Unmöglichkeit, das Wesen des Realen an sich zu entdecken. Valéry bemerkt, dass außerdem auch die Naturwissenschaften dem „Anthropomorphismus“ verfallen, wenn sie nach einer Erklärung dieses Wesens oder bestimmter Begriffe wie „Raum“ oder „Zeit“ suchen: „Der Mensch sieht, hört, berührt nur sich selbst. Die Physik ist bloß anthropomorph“ (H, II, S. 43).

Die Anmerkungen zur Anthropomorphisierung der Welt und die „unberechtigten“ Fragen der Metaphysik betreffen gleichermaßen die Naturwissenschaften. Auch diese können den absoluten Kern der Natur nicht erreichen. Und fern von der Galileischen Idee, dass die innere Struktur des Universums in der Sprache der Mathematik geschrieben worden wäre, behauptet Valéry, dass sich die Zahlen dem Anthropomorphismus ebenso wenig entziehen würden:

[...] Was ist menschlicher als das *Zählen*? [...] Und dann – von diesen 4 Bäumen weiß man keiner, daß sie 4 sind. Eine Anzahl bilden sie nur für Jemanden. Nichts Objektiveres als die Zahl dieser Objekte. Nichts, was mehr nach jemandem verlangte, der gruppiert und zählt (H, II, S. 204-5).

Auch die Frage nach einer selbständigen, absoluten Realität an sich ist nach Valéry unsinnig: „Von der Realität der Außenwelt zu sprechen, das ist wie wenn man fragte, ob der Normalmeter ein Meter sei. Ist das Reale real?“ (H, II, S. 107). Eine solche Frage kommt dem Denker unsinnig vor, weil wir nicht aus unserer Referenzwelt aussteigen können. Der vermutlich objektive Maßstab, auf den wir uns beziehen, bezieht sich wiederum auf uns. Ob er es will oder nicht, bleibt der Mensch für Valéry, wie d’Espagnat erklärte, eben „Drehpunkt“ des Ganzen. Die Welt wird nie an sich,

⁷⁸Ebenda, S. 239.

sondern immer „zusammen“ mit dem Menschen und mit seinen Aufnahmefähigkeiten wiedergegeben.

Mit einer gelungenen Beschreibung definiert Valéry solch eine Beziehung zwischen „Ich“ und „Welt“ als die Beziehung zwischen zwei Bestimmungen, die gleichzeitig unteilbar und nicht aufeinander zu reduzieren sind:

Polarität –

Was ich „Ich“ nenne und was ich „Welt“ nenne – diese beiden symmetrischen entgegen gesetzten Bestimmungen – die niemals zusammenfallen können, die sich niemals voneinander trennen können, die unteilbar und irreduzibel sind – und die unablässig seltsame Elektronen und Ionen austauschen – die überhaupt nur durch diese Absonderung sind (H, II, S. 55).

Valéry verneint die Existenz einer äußeren Welt nicht, lediglich erscheint ihm die Frage nach dem „Wesen an sich“ dieser Welt sinnlos, da diese zwei Pole, das Ich und die Welt, als untrennbar gegeben sind. Gleichzeitig aber will Valéry sie nicht als das Gleiche verstanden wissen. In seinen Reflexionen wird eigentlich am meisten von einem System mit drei Polen gesprochen: dem System „CEM“, Soma, Geist und Welt, die untrennbar, aber auch unterschiedlich und untereinander irreduzibel sind.

Körper, Geist und Welt kommen nicht als separate Substanzen daher, denn sie existieren als „System“. Die drei Termini bezeichnen keine Elemente per se, die sich daraufhin summieren – sie bilden drei Dimensionen oder Richtungen einer nicht zu trennenden Einheit: „Der mein-Körper, der mein-Geist, die meine-Welt – das sind 3 Richtungen – die sich stets abzeichnen – und 3 Bereiche“ (H, III, S. 339). Die „Daseinsform“, schreibt der Dichter, „verläuft zwischen diesen Gliedern, die in gewisser Weise ihre »3 Dimensionen« sind“ (H, III, S. 340). Was wir von der Welt wissen, entsteht aus der Zusammenwirkung dieser drei Pole und kann per se

nicht existieren. In einer Notiz der *Hefte* von 1939-40 wiederholt er diese Meinung:

Was wir wahrnehmen und wissen, entspringt dem Funktionieren unserer Organisation und ist sein Produkt. Zu glauben, dass es jenseits dieses Funktionierens etwas wahrzunehmen oder zu wissen gibt, ist illusorisch [...] (H, III, S. 259).

Diese Tatsache sollte auch in den naturwissenschaftlichen Untersuchungen berücksichtigt werden, wenn sie nach der absoluten Bedeutung von Begriffen wie Raum und Zeit verlangen. In *Zu „Heureka“* äußert der Dichter: „Es besteht kein Grund zu denken, dass unser Raum, unsere Zeit, unsere Kausalität dort noch irgendeinen Sinn behalten, wo unser Körper *unmöglich* ist“ (W, IV, S. 116). Nicht nur „Zeit“ und „Raum“ sind Begriffe, die immer „für jemanden“ einen Sinn ergeben. In *Zu „Heureka“* werden das Wort „Universum“ und der Versuch der Physik, den Ursprung des Universums zu beschreiben, auseinander genommen. Was bedeutet dieses so allgemein gehaltene, grenzenlose Konzept? Für Valéry bezeichnet es eine nicht klar definierbare Einheit. Es geht um eine Definition, die aus dem menschlichen Bedürfnis nach einem „Ganzen“ erwächst:

„Das Problem der Totalität der Dinge und des Ursprungs dieser Gesamtheit entspringt der naivsten Absicht“ (W, IV, S. 119 ff.). Der Mensch brauche „die Vorstellung von diesem Ganzen, das wir *Universum* nennen und dessen Anfang wir gern erkennen würden“. Wie wir schon im Zusammenhang mit anderen philosophischen Begriffen erkannt haben, ist dieser psychologische Drang nach geschlossenen Strukturen dazu fähig, seine eigenen Idole zu schaffen:

Wir machen aus der Gesamtheit ein Idol und ein Idol aus ihrem Ursprung, und wir können nicht umhin, auf die Realität eines gewissen Körpers der Natur zu schließen; dessen Einheit unserer eigenen

entspricht, und dieser sind wir gewiß. Das ist die primitive und gleichsam kindliche Form unserer Vorstellung von Universum (W, IV, S. 121).

3.8 Das Universum der Naturwissenschaft und das Lebensuniversum

Die Versuche, die letztendliche Struktur des Universums und seinen Ursprung zu erklären, beweisen eine ausgeprägte Naivität, aus dem einfachen Grund, dass es für Valéry kein „Universum an sich“ gibt, losgelöst von jeglicher Verbindung zu einem wahrnehmenden, fühlenden und denkenden Beobachter, wie es auch die Überlegungen zum „System CEM“ verdeutlichen.

Der Denker versucht, mit einem Selbstbeobachtungsexperiment zu verstehen, „was ich mir unter dieser Bezeichnung denke“, was man sich überhaupt unter einem solchen allgemeinen Begriff vorstellen könnte, und kommt zu dem Schluss, dass das erste und „sinnvollste“ Universum das Lebensuniversum sei: das Universum des Systems CEM, in dem das Subjekt sich bewegt, wahrnimmt, handelt und lebt. Die erste bestehende und sinnvolle Bedeutung des Wortes Universum, bemerkt Valéry, bezieht sich auf die konkrete Dimension unseres Lebens und unserer Wahrnehmung, auf die „Gesamtheit der Dinge, die ich sehe“ (W, IV, S. 121). Valéry umreißt mit fast phänomenologischer Aufmerksamkeit die „Sphäre der Gleichzeitigkeit“, die mit unserer Gegenwart verbunden ist - eine Sphäre, die solidarisch mit dem Körper ist und ihn immer begleitet. Diese garantiert die Kontinuität unserer Beziehung zur Welt:

[Solche Sphäre] bewegt sich mit mir fort, ihr Inhalt ist unbegrenzt veränderlich, doch sie bewahrt durch allen Wechsel hindurch, dem sie ausgesetzt sein mag, ihre Fülle. Wenn ich meinen Standort ändere, oder wenn die Körper, die mich umgeben, sich verändern, wird die Einheit meines Gesamtbildes, seine Eigenschaft, mich einzuschließen,

davon nicht beeinflusst. Soviel ich auch fliehe oder in Unruhe bin, immer bleibe ich eingehüllt von all den *Seb-Bewegungen* meines Körpers, die sich ineinander verwandeln und mich unermüdlich in dieselbe zentrale Stellung zurückführen (W, IV, S. 122).

Da diese Sphäre uns immer begleitet, erhalten wir die Idee einer an sich bestehenden Totalität, die als „Boden“ unserer aktuellen Wahrnehmungen fungiert:

Ich sehe also ein *Ganzes*. Ich sage, es ist ein GANZES, denn es erschöpft in gewisser Weise mein Sehvermögen. Ich kann nur in dieser Form sehen, in einem Stück, und in dieser Hülle um mich herum. [...] Das ist mein primäres UNIVERSUM (W, IV, S. 122).

Und es ist diese Einheit aus Formen, Verbindungen, „Gestalten oder Flecken, wo ich dann die Tiefe, die Materie, die Bewegung und das Ereignis ablese und bestimme“, die „den Keim des gesamten Universums“ (W, IV, S. 122) vermittelt.

Valéry behauptet:

Ich habe die unerschütterliche Vorstellung, daß ein unermessliches verstecktes System jedes gegenwärtige und wahrnehmbare Element meiner Dauer trägt, durchdringt, nährt und aufsaugt, es drängt zu sein und sich aufzulösen; und daß jeder Moment also der Knotenpunkt einer Unzahl von Wurzeln ist, die mit unbekannter Tiefe in eine *implizite Ausdehnung* – in die Vergangenheit – hinabreichen, in die geheime Struktur dieses unseres Wahrnehmungs- und Kombinationsapparates, der sich unaufhörlich in der *Gegenwart* zusammensetzt (W, IV, S. 122-3).

Man kann nach Valéry aus einer solchen Welt nicht heraustreten. In diesem solidarischen Verhältnis von Subjekt und Welt, einer Beziehung, die aus unserer konkreten und körperlichen Gegenwart entsteht, sind wir so gut wie eingeschlossen. Gleichzeitig ernährt uns ein solches Verhältnis, trägt unsere Dauer und fungiert als Boden unserer Wahrnehmungen und Vorstellungen. Zu dem

„unermesslichen, versteckten System“, von dem der Mensch ein Teil ist, hat das Subjekt aber keinen absoluten Zugang – weil es keine absolute Beobachtungsposition einnimmt, die eine objektive, umfassende Sicht erlauben würde.

Der Mensch ist dabei, seine Beziehung zur Welt immer wieder zu lesen, zu messen, zu interpretieren, zu erzählen, zu formen, kann sie aber nicht ein für allemal wiedergeben. Und auch wenn wir Gedanken und Interpretationen über die Struktur dieser Welt, oder ihren Ursprung, formen, können wir im Grunde nichts anderes machen, schreibt Valéry, als Erzählungen zu erschaffen, neue Gestalten und Umformungen dieser für uns immer schon vorhandenen und immer wieder neuen Welt. So beweist auch das Problem des Ursprungs dieser Gesamtheit seine Sinnlosigkeit, denn „jeder Gedanke über den Ursprung der Dinge ist immer nur eine Träumerei über ihre gegenwärtige Verfassung, etwas wie eine Abwandlung des Wirklichen, eine Variation über das Bestehende“ (W, IV, S. 120).

Es gibt nämlich kein „Absolutes“ – in der lateinischen Etymologie von *absolvere*, sich von einer Verbindung lösen; nicht auszuweichen ist dem Bezug zur konkreten, grundlegenden Sphäre der Gleichzeitigkeit, deren Verbindungen, aus dem Ausgangspunkt der Gegenwart, sich in die Vergangenheit und in die Zukunft strecken. Wir können uns nämlich keinen Ursprung vorstellen, ohne eine unmittelbare Verbindung zu einem spürenden – denkenden – agierenden Subjekt herzustellen. Und wenn wir versuchen, einen „Anfang“, einen „Ursprung“ des Universums darzustellen, folgen wir einer naiven Absicht:

Wir wollen sehen, was dem Licht vorangegangen sein soll; oder wir prüfen, ob nicht eine bestimmte, besondere Kombination unserer Erkenntnisse ihnen allen vorangestellt wäre und das System

hervorbringen könnte, das ihre Quelle ist und das die Welt ist, und ihren Urheber, der wir selbst sind (W, IV, S. 119).

Der „absolute Anfang“ lässt sich immer nur in Erzählungen, Darstellungen, Beispielen oder (wie heutzutage üblich) Modellen erzählen, aber in diesen sieht Valéry in erster Linie menschliche Schöpfungen und Gestaltungen, die unsere Beziehung zur Welt interpretieren und formen. So ist der Mensch der „Urheber“ der Welt, sonst jedoch form- und sinnlos. Der Mensch hingegen erschafft sie in seinen Geschichten, in seinen Interpretationen, Theorien und Konstruktionen immer wieder neu: „Man möchte meinen – bemerkt Valéry –, dass die Welt kaum älter ist als die Kunst, die Welt zu erschaffen“ (W, IV, S. 118).

Mit diesem Paradox drückt Valéry die paradoxe Situation aus, dass der Mensch doch in einer Welt einbezogen ist, die „älter“ ist als er und schon vor ihm da ist. Diese schon existierende Welt wird aber erst durch das menschliche Gestalten zu einer für uns bewohnbaren Welt. Die „Kosmologie“ dient somit nicht nur als ein den Anfang der Welt naiv darstellender Erklärungsversuch, sie verweist auf die erste und natürlichste Praxis des Menschen. Und deswegen führen für Valéry jegliche Fragen nach dem Anfang des Universums zum Mythos zurück: „Was die Vorstellung von einem Anfang betrifft – ich meine, von einem absoluten Anfang –, so ist sie notgedrungen ein Mythos“ (W, IV, S. 120). Damit ist nicht die Entwertung der Naturwissenschaften als konfuses, ungenaues, von Gefühlen verdunkeltes Wissen gemeint, es wird stattdessen der ursprüngliche Sinn der Naturwissenschaften hervorgehoben, die Verbindung zwischen den naturwissenschaftlichen Untersuchungen und den ursprünglichen menschlichen Bedürfnissen nach Interpretationen und Strukturen, der Drang danach, die Erfahrungen in eine sinnvolle Form einzubinden. Und aus diesem Grunde beendet Valéry seine kleine Abhandlung über die Kosmogonie mit

dem – für einen Bewunderer der Naturwissenschaften – etwas verwirrenden Satz: „AM ANFANG WAR DIE SAGE. Sie wird dort immer sein“ (W, IV, S.124). Das Infragestellen des Wahrheitswerts der Theorie endet nicht in einem gleichgültigen Skeptizismus, sondern der Akzent wird auf die Kreativität der Naturwissenschaftler gesetzt.

Man könnte einwenden, dass in einer solchen Analyse die Besonderheit der Naturwissenschaften und ihrer Methode (zum Beispiel die Funktion des Experiments) verloren geht – hier ist auch nicht mehr die Rede von der besonderen Sprache der Naturwissenschaften. Meiner Meinung nach dient diese Zusammenführung unter der literarischen Gattung „Sage“ hauptsächlich dem Zweck, der „Entmenschlichung“ und dem Sinnverlust der Naturwissenschaften, die Valéry in der Entwicklung der Technik beobachtete, entgegenzuwirken. Die praktischen Erfolge der naturwissenschaftlichen Entdeckungen sind für Valéry nicht nur ein Beweis für die Macht des Geistes, sie stellen ebenso eine Gefahr dar, sobald sie den Bezug zu dem konkreten Menschen und seinen Bedürfnissen verlieren und nur das eigene Wachstum anstreben.

Die technischen Fortschritte und die nützlichen Anwendungen der Naturwissenschaften werden von Valéry äußerst kritisch verfolgt. Seine Unterstreichung der Abkoppelung der realen Bedürfnisse der Menschen von den technischen Möglichkeiten der Wissenschaft bestätigt, dass Valéry keineswegs als Positivist zu betrachten ist, sondern als bewusster und skeptischer Beobachter des Prozedere der Naturwissenschaften.

3.9 Das Risiko der Technik

“Wissenschaft und Pflicht, seid auch ihr nun verdächtig?” (W, VII, S. 27) fragt sich Valéry in *Die Krise des Geistes* aus dem Jahr 1919. Die

Antwort auf diese Frage ist für den Dichter offensichtlich: Der erste Weltkrieg hat gezeigt, welche dramatischen Auswirkungen der „Goldwert“ auf die Wissenschaft haben kann. Es sind ausgerechnet die geschätzten Tugenden des Deutschen Reichs, nämlich Pflichtbewusstsein und technisches Können, die zu diesem katastrophalen Krieg geführt haben.

In dieser Hinsicht scheint das Auseinanderdriften von Theorie und Praxis doch ein gewisses Risiko darzustellen: Die Theorie, immer komplizierter und provisorischer geworden, weit entfernt von den Alltagserfahrungen, scheint den Rahmen, in dem die technischen Anwendungen ihre Bedeutung und ihre Rolle für das Selbstverständnis des Menschen und für das Verständnis seiner Umwelt finden, nicht mehr bieten zu können.

Die neuen Theorien, merkt Valéry an, haben ihren Bezug zum Menschlichen verloren. Sie beschäftigten sich mit Hypothesen, die nicht mehr „vorstellbar“ seien. Der normale Mensch vermag unter den neuen physikalischen Begriffen keine Bilder mehr zu erzeugen und kann aus ihnen folglich keine Bedeutung für das eigene Selbstbild und für eine sinnvolle Vorstellung seiner Welt gewinnen. Noch dazu entwickeln sich die Naturwissenschaften in sehr unterschiedliche Richtungen, die eine „koordinierte Anschauung der Dinge“ (W, IV, S. 117) verhindern. Es gibt kein Gesamtbild mehr, in dem der Mensch seinen Platz einnehmen kann.

Bei den Griechen, denen Valéry den Ursprung der Wissenschaft zuschreibt, war der Mensch noch das „*Bezugssystem*, in das die Dingwelt zuletzt sich einordnen muss“ (W, VII, S. 51). Durch die neuen Entdeckungen spaltet sich aber die wissenschaftliche Welt von der menschlichen Erfahrung ab: Der Mensch besitzt nicht mehr

die zentrale Rolle und entfernt sich sogar von sich selbst mit immer größerer Geschwindigkeit⁷⁹.

Die „neuen Fakten“ der Naturwissenschaften sind Fakten, schreibt Valéry in *Persönliche Ansichten über die Wissenschaft*, „die nicht in die Reichweite unserer Sinne fallen“ (W, IV, S. 274 ff.). Unsere Imagination kann keine Ähnlichkeiten mehr mit den Bildern unserer Wahrnehmung feststellen, und wir erfahren diese Fakten „nur über *Relais*“. Das führt „zu einer schicksalhaften und beachtlichen ‘Umwertung der Werte’“: Die Vorstellung von unserer wahrnehmbaren Welt wird definitiv verändert und die Realität dabei immer unverständlicher:

Hier ist nämlich alles neu: diskutierbare Wahrscheinlichkeiten ersetzen die gut isolierten Fakten, die Identität selbst (kein Gedanke ohne sie) muß verworfen werden... Derart verändert sich alles radikal bis in unterste Tiefen, und das Schachtelgefüge von Ordnungen der Kleinheit wird zu einer Schachtelung von Welten, die immer weniger mit der unsrigen vergleichbar sind. Mit einem Wort, hinter den Mitteln der Erforschung bleiben unsere Mittel des Verstehens zurück (W, IV, S. 276).

Der Mensch lebt demnach in einer Welt, in der sich neue Fakten anhäufen, ohne dass die Welt an Verständlichkeit – das eigentliche Ziel der Philosophie –, gewinnen könnte. Diese „erstaunliche Vermehrung der Tatsachen und Hypothesen“ ohne dass man sie in ein neues Sinnsystem einordnen kann, besitzt für Valéry zudem die Eigenschaften einer Sucht, wie er das in *Die fixe Idee* beschreibt: „Mir kommt es manchmal vor, als sei zwischen Forschen und Entdecken eine ähnliche Beziehung entstanden wie zwischen dem Süchtigen und dem Rauschgift, das er nimmt“ (W, II, S. 161).

⁷⁹P. Valéry, *Cartesius redivivus*, op. cit., S. 31: “La Science s’éloigne de l’homme avec une vitesse croissante et qui fait *devenir sensible* cette éloignement“ („Die Naturwissenschaften entfernen sich vom Menschen mit einer zunehmenden Geschwindigkeit, die dieses Sich-entfernen *spürbar macht*“).

Der Fortschritt lässt keine Zeit für Überlegungen. Immer mehr, immer schneller, immer automatischer. Darum allein geht es, ohne dass man die Auswirkungen der Fortschritte auf die menschliche Dimension in Betracht zieht. In der hypertrophischen Entwicklung der Naturwissenschaften fehlt die Verbindung mit der konkreten Welt der Menschen, mit der Herstellung von Sinnzusammenhängen, die ein echtes Verstehen ermöglichen könnten. Es wird also ein Moment kommen, schreibt Valéry in *Die Krise des Geistes*, in dem alles erklärt und nichts verstanden sein wird:

Ein wenig Geduld, und alles wird sich aufklären; schließlich wird vor unseren Augen das Wunder einer Tiergesellschaft entstehen, ein vollkommener und endgültiger Ameisenhaufen (W, VII, S. 32).

Angesichts dieser grenzenlosen und fast automatisierten Fortschritte vergisst die moderne Wissenschaft ihren konstruktiven Charakter. Alleiniges Ziel bleibt die „Nutzbarkeit“ der Entdeckungen und die damit verbundene politische und ökonomische Macht:

Aber da sie, einmal vorhanden, sich bewährt hatte und durch ihre technischen Anwendungen belohnt war, wurde die Wissenschaft zu einem Machtmittel, zu einem sehr realen Mittel der Herrschaft, zur Mehrerin des Reichtums, zu einem Werkzeug, alle Schätze des Planeten auszubeuten – und damit hört sie auf, „Selbstzweck“ und künstlerische Tätigkeit zu sein. Das Wissen, das bisher ein Eigenwert war, wird zu einem Tauschwert. Die Nützlichkeit des Wissens macht es zur *Ware*, die nicht mehr für einige auserwählte Liebhaber, sondern für alle Welt begehrenswert ist (W, VII, S. 36-7).

Die Wissenschaft, die dem Menschen unter ihrem konstruktiven (und auch „kosmologischen“) Aspekt eine Sinnstruktur anbot und seine geistigen Fähigkeiten erweiterte, wird zur Ware, zum Tauschwert und Ausbeutungsmittel.

Doch die Zurückführung des ursprünglichen Wertes der Naturwissenschaften auf die Tätigkeit des Gestaltens und des

Herstellens von Sinnzusammenhängen, wie Mythos und Sage es schon taten, eröffnet einen anderen Weg. Dadurch ließen sich die Naturwissenschaften in ihrer Fähigkeit zur Konstruktion und nicht nur in der Macht, die dadurch erlangt wird, wiederentdecken. Somit werden auch die Verbindungen zwischen Naturwissenschaften, Geisteswissenschaften und Kunst ersichtlicher, eben dank ihres kreativen Charakters. In diesen Betrachtungen wird neben dem Bedürfnis nach Unpersönlichkeit der geometrischen Methode auch die Betrachtung des konkreten, oft zufälligen und nicht programmierbaren Geschehens hervorgehoben.

3.10 Das Schöpferische in der Wissenschaft: „Die Methode und ihr Gegenteil“

Sieht man sich die anfänglichen Produktionsschritte von Kunstwerken und von wissenschaftlichen Entdeckungen an, stößt man auf “große Ähnlichkeiten” (W, IV, S. 257), bemerkt Valéry in *Wissenschaftler und Wissenschaft*. Beide Tätigkeiten unterliegen Regeln und Bedingungen, die man berücksichtigen muss; beide bewirken eine Erneuerung, eine Steigerung der mentalen Kräfte:

In beiden Fällen geht es um Transformationen, die bestimmten Bedingungen unterliegen, das ist alles [...]. Worin unterscheidet sich diese Wirkungsgeschichte eines wissenschaftlichen Werkes von der eines Kunstwerkes? [...] In beiden Fällen kommt es zu einer Erneuerung geistiger Energie (W, IV, S. 258).

Wieder, wie bei der Methode, richtet sich das Augenmerk Valéry's nicht auf die positiven Entdeckungen, sondern auf die Steigerung der menschlichen Fähigkeiten. Aber hier wird ein weiteres Element ins Spiel gebracht: In beiden Fällen – wogegen bei den Naturwissenschaften auf eine eher nicht offiziell anerkannte Weise – spielt der Zufall eine wichtige Rolle. Noch dazu ist hier die

Bedeutung des Subjekts mit seinen konkreten Eigenschaften, das für die geometrische Methode als nur störendes Beeinflussungselement erachtet wurde, unübersehbar.

Man vergisst sehr oft, bemerkt Valéry in *Wissenschaftler und Wissenschaft*, dass auch die naturwissenschaftlichen Entdeckungen, die zur maximalen Unpersönlichkeit streben, doch das Werk einer bestimmten Person sind. Und deswegen sind sie auch dem Gesetz des Zufalls, wie alles, was das konkrete Leben der Menschen betrifft, ausgesetzt. Wenn innerhalb einer mathematischen Theorie eine logische Notwendigkeit der Schlussfolgerungen existiert, ist das trotzdem kein Beweis dafür, dass eine logische Notwendigkeit auch im Prozess der Entdeckung liegt. Im Gegenteil: In diesem Moment sind Kunst und Naturwissenschaft wieder nah beieinander:

Ohne die zahllosen Einwirkungen von glücklichen Zufällen, von findigen oder erstaunlich einfallsreichen Geistern, ohne die tausenderlei unerwarteten Funde, ja man kann sagen, ohne die zahllosen Kunstfertigkeiten, die auf keiner sicheren Grundlage oder gar auf methodischer Entdeckung beruhen – ohne das alles, so kann man getröstet sagen, gäbe es gar keine Wissenschaft (W, IV, S. 261).

Wie der Physiker und Wissenschaftsphilosoph Michel Paty bemerkt, repräsentiert diese Aufmerksamkeit für die subjektiven und kreativen Seiten der naturwissenschaftlichen Entdeckungen eine Neuheit des zwanzigsten Jahrhunderts, als es das Interesse für die Psychologie die Rolle des Subjekts und seiner Prozesse hervorhob⁸⁰. Sonst wurde (eine noch sehr verbreitete Einstellung) eher die Frage nach der Verständlichkeit, nach der Konsistenz, nach der Wahrheit oder nach den Irrtümern einer Theorie in den Vordergrund gestellt,

⁸⁰M. Paty, „La création scientifique selon Poincaré et Einstein,,. In: Serfati, Michel (Hg.), *La recherche de la vérité*, Paris [ACL-éditions du Kangourou] 1999, S. 241-280. Der Aufsatz steht zu Verfügung in Internet unter der Adresse <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00167297/en/>. Auf diese Version beziehe ich mich.

ohne dass ihr Zustandekommen – der Prozess der Entdeckung – berücksichtigt worden wäre.

Schon Descartes unterstrich die Wichtigkeit der Methode als Garantie der universellen Gültigkeit der Entdeckungen gegenüber ihren biographischen und determinierten Entstehungsumständen. Entsprechend dieser Auffassung hatte die Intuition bei Descartes nach Paty nicht die Aufgabe, etwas „Neues“ zu konstruieren. Eine Intuition zu haben bedeutete im Gegenteil, die Einsicht einer Wahrheit zu bekommen, die in der Ewigkeit präsent ist und durch den menschlichen Verstand lediglich zu begreifen – und nicht zu konstituieren – ist. Descartes verneint die Möglichkeit der „Invention“ nicht, sie soll nun als „Erfahrung“ und Übung der Vernunft aufgefasst werden, die zum Verständnis einer von Gott gegebenen Wahrheit führt, und nicht als eine neue „Erfindung“. Ziel des Verstehens ist es, zu einer in sich ruhenden Wahrheit zu gelangen, welche methodisch, schrittweise und dank der Macht der Vernunft zu erobern ist⁸¹. Entsprechend dieser Einstellung wurde fortwährend die logische „Korrektheit“ der Entdeckung unterstrichen, also die Korrektheit der Schritte bis zur Wahrheit, nicht aber ihre konkrete Entstehung. Auf dieser Idee basiert folglich die Theorie der „Naturalität“ der entdeckten Gesetze. Diese waren „in nuce“ bereits in der Natur vorhanden und wurden dann durch die Argumentation (den Gedankengang) beleuchtet und begriffen. Im Rahmen dieser Auffassung, so bemerkt M. Paty außerdem, gibt es keinen Platz für die Rolle der konkreten Person des Naturwissenschaftlers und für seine Arbeit. Ganz im Gegenteil legt diese eine Schwäche der Theorie offen: Eine Wissenschaft, die sich als „ernst“ darstellen

⁸¹ Ebenda, S. 4: „Il ne s’agissait pas vraiment, pour lui, de découverte, mais plutôt d’*expérience*, au sens de faire l’expérience, ou l’exercice, du raisonnement“.

möchte, ist darauf angewiesen, den Beitrag der Individualität unmittelbar zu minimieren oder ganz verschwinden zu lassen⁸².

Betrachtet man die positive Wertschätzung der Cartesianischen Methode und der Algebra von Valéry's Standpunkt aus, scheint die Zugehörigkeit des Dichters zu dieser Partei der Unpersönlichkeit nicht bezweifelt werden zu können. Aber, ganz wider Erwarten, führt Valéry genau in diesen Bereich die Rolle des Subjektiven, des Körperlichen und des Zufälligen ein: also die Rolle der Elemente, die sich der Reinheit und der Unpersönlichkeit der Vernunft entziehen.

Hier ist der Einfluss des von Valéry sehr bewunderten Henri Poincaré erneut spürbar. Vor allem in Bezug auf seine Entdeckung der Fuchsschen Funktionen hatte der Physiker psychologisch und autobiographisch gefärbte Beschreibungen des Entdeckungs- und Schöpfungsprozesses geliefert. In mehreren Beiträgen, und vorrangig im Artikel *L'invention mathématique* von 1908, widmete sich der Wissenschaftler der Untersuchung der Rolle des „Unbewussten“. Die Arbeit der Schöpfung lässt sich für ihn als Zusammenspiel von Bewusstem und Unbewusstem beschreiben, als Fügung von unerwarteten Einfällen, die aber nicht ausschließlich spontan, sondern auf dem Hintergrund eines mühsam schon im Voraus vorbereiteten Fragenfelds entstehen. Die Erörterung dieses Prozesses bei Poincaré beinhaltet auch die biographischen Umstände, unter denen die Erfindung zustande kommt. Im Falle der Entdeckung der Fuchsschen Funktionen, schreibt Poincaré, hatte er, nach vielen Tagen fruchtloser Auseinandersetzung mit dem Thema,

⁸² Ebenda, S. 5: „Concernant en particulier les contenus des mathématiques et de la physique, sous-jacente à l'idée de découverte se tenait celle de la *naturalité* de la *chose découverte*, déjà présente en puissance, mais non encore identifiée, qui nous est *donnée*, au terme de processus de pensée, plutôt qu'elle n'est réellement *inventée*. [...] Ou encore, lorsque ces contenus de connaissance, ces *savoirs*, étaient admis comme objets d'invention d'une subjectivité, il fallait s'efforcer – tel était le premier but de la science –, de faire disparaître ce coefficient individuel rencontré chez tout l'individu dans l'acte de connaissance“.

eine geologische Tour unternommen. In dem Moment, da er dabei war, in einen Omnibus einzusteigen, ohne den ganzen Tag an das Problem gedacht zu haben, fiel ihm die entscheidende Idee – die Lösung des Problems – ein: „Die Idee kam zu mir, ohne dass irgendetwas sie in den vorhergehenden Gedanken angekündigt hätte“⁸³.

Diese Beschreibungen sind denen von Valéry über die erste Produktionsphase sehr nah. Es gibt da ein gewisses „selbstständiges“ Zustandekommen der Ideen. Das Subjekt kann sie zwar beobachten, wahrnehmen und vielleicht „zähmen“, aber nicht freiwillig erzeugen. Wortwörtlich sind es „Einfälle“, ihre Ankunft sollte vorbereitet, kann jedoch nicht willentlich erzeugt oder herbeigerufen werden. Zahlreich sind die Schilderungen des Dichters über diese eigenwilligen Zusammenhänge, Relationen, Rhythmen, Wortfetzen oder Ideen, Produkte einer nur zum Teil beeinflussbaren Tätigkeit, zum Beispiel in der *Antrittsvorlesung über Poetik am Collège de France*. In Bezug auf die Schöpfungsprozesse zeigt Valéry auf, dass in diesen Bereich zunächst keine reine Logik involviert ist. Es handelt sich eher um ein komplexes Vermögen, in dem das Logische und das Unlogische, das Unerwartete, das Undeterminierte und sogar die Inkonsequenz eine entscheidende Rolle spielen. Diese können sowohl Hindernisse als auch wesentliche „Vorräte“ betreffen, aus denen sich das Erschaffene nähren kann:

Die Unbeständigkeit, die Zusammenhangslosigkeit, die Inkonsequenz von denen ich sprach, sind ihm [dem Schöpfer] zwar Hemmungen und Begrenzungen in seinem Unternehmen folgerichtiger Konstruktion oder Komposition, sie bedeuten ihm aber ebensowohl Schätze von Möglichkeiten, deren Reichtum er in der Nähe ahnt,

⁸³H. Poincaré, „L’invention mathématique“, in Ders., *Science et Méthode*, Philosophia Scientia, Cahier Spécial III 1998-99, Paris [Kimé], 1999, S. 43-57, hier S. 48-49: „L’idée me vint, sans que rien dans mes pensées antérieurs parût m’y avoir préparé“.

sobald er mit sich zu Rate geht. Sie bedeuten ihm Vorräte, von denen er alles erwarten kann, Gründe, die ihn hoffen lassen, daß die Lösung, das Signal, das Bild, das fehlende Wort ihm näher sind, als er sieht (W, V, S. 133).

Die Verfügbarkeit eines neuen Gedankens, einer Entdeckung oder einer besonderen Kombination von Empfindungen ist aber in der Anfangsphase keine Selbstverständlichkeit. In der Entstehungsphase werden vielmehr die Passivität und die „Empfänglichkeit“ sowie die Abhängigkeit von zufälligem Geschehen unterstrichen - ein Thema, mit dem sich Valéry in seinen Schriften zur Kunst gründlich befasst. Im Prozess der Erfindung verfügt der Mensch über keine Erfolgsgarantie; es besteht immer das Risiko, dass die gewünschte Lösung sich nicht einstellt, und ebenso wenig kann man wissen, falls sie sich dann doch einstellt, ob sie sich weiterentwickeln lässt oder ob sie nirgendwohin führt.

Der Mensch hält also nicht alle Fäden seiner Gedanken in der Hand. Es gibt eine Reihe von Elementen, die aus der Interaktion zwischen Körper und Welt stammen, Gedankenketten, oder Kombinationen, die sich hervordrängen, gegen die anderen Möglichkeiten durchsetzen und nach einer neuen Konfiguration verlangen. Dieses Zusammenspiel ist mit der reinen Vernunft weder zu erzeugen noch zu beginnen. Wahrscheinlich auch aus diesem Grund fasst Valéry diese Prozesse in aus der Welt der Gefühle kommende Worte: Es bestehen sehr geheimnisvolle Beziehungen zwischen dem Verlangen und dem Ereignis und, wie in einer interpersonalen Beziehung, „wir haben kein Mittel, in uns genau das zu erreichen, was wir zu erlangen wünschen“ (W, V, S. 134). Der Kunstprozess und seine Verbindung mit dem Reich der Sinnlichkeit werden in den folgenden Abschnitten genauer zu prüfen sein. Hier ist es zunächst erforderlich zu erkennen, dass dieses „Mitwirken“ und diese Rolle des Unerwarteten und die anderer Elemente, die

nicht durch die logische Vernunft zu erzeugen sind, für Valéry Teil jeglicher kreativen Arbeit bilden, also auch der naturwissenschaftlichen Entstehungsprozesse. Diese lassen sich, wie bereits festgestellt, auch als konstruktive (und nicht als „wahrheitsabbildende“) Prozesse verstehen.

In diesem Sinne äußert Valéry:

In der Produktion der Werke erkenne ich zunächst nichts, was mich eindeutig dazu zwänge, eine Kategorie des Kunstwerkes zu schaffen. Bei der geistigen Arbeit finde ich allenthalben Aufmerksamkeit, zögernde Tastversuche, unerwartete Klarheit und dunkle Nächte, Improvisationen, Versuche oder sehr gedrängte Überarbeitungen. In jedem Herd des Geistes gibt es Feuer und Asche; Vorschrift und Leichtsinn; die Methode und ihr Gegenteil; den Zufall unter tausend Formen (W, V, S. 136).

Solche Beschreibungen scheinen teilweise der Wichtigkeit der geometrischen Methode zu widersprechen – oder wenigstens auch die Anerkennung eines zweiten, nicht weniger bedeutsamen Aspektes zuzulassen, den des Persönlichen und Zufälligen.

Dem Warten, „l'Attente“, wird hiermit eine besondere Rolle zugewiesen: Es geht darum, einen Raum für das Geschehen zu ermöglichen, ohne willentliche Eingriffe vorzunehmen, sondern durch die Begünstigung eines besonderen Zustands der Sensibilisierung, der Aufmerksamkeit und der Rezeptivität. Das bedeutet aber, das Reich des Unsicheren zu betreten. Man kann nicht mit Sicherheit vorhersehen, was geschehen wird. Die Entdeckung ist kein nachvollziehbares Ergebnis eines Prozesses, das sich aus der methodischen Untersuchung früher oder später ergeben wird. Wie schon erwähnt, ist die erste Phase des kreativen Prozesses von der Mitpräsenz von Widersprüchen geprägt: „Vorsicht und Leichtsinn“, der Zufall „unter tausend Formen“ und vor allem „die Methode und ihr Gegenteil“ (W, V, S. 136).

Die abstrakte Unpersönlichkeit der Methode, die logische Kombination von Elementen bleiben neben ihrem Gegenteil bestehen, neben der Zufälligkeit der Ereignisse und dem unvorhersehbaren Gelingen von etwas, das nur als Vermögen, als noch virtuelle „Richtung“ existiert. Hauptfigur in den Schöpfungsprozessen ist ein sehr konkretes Subjekt. Eine Subjektivität ohne Körper und ohne Geschichte könnte nichts erschaffen, denn dazu braucht man eine solidarische und offene Beziehung zur Welt, in der schon Sinnrichtungen vorhanden sind. Die Welt präsentiert sich folglich nicht als eine leere Hülle, die ihre Bedeutung durch einen Akt der Subjektivität erlangt, sondern als seit jeher schon Sinnbeladenes. Und auch im wissenschaftlichen Bereich ist diese Anfangsphase nicht mit logischer Klarheit auseinander zu nehmen. Paty vertritt die Ansicht, die totale Re-konstitution der Prozedur sei unmöglich; der rote Faden der Vernunft verknote sich mit vielen anderen Elementen, die sich als unberechenbar zeigen⁸⁴. Auf der anderen Seite sollten die Anerkennung einer gewissen Unberechenbarkeit und die Einschränkung der Eingriffsmöglichkeit des Subjekts nicht zu der Schlussfolgerung führen, dass Valéry die „Spontaneität“ und einen gewissen „Automatismus“ des Schöpferischen befürwortete, ein „Sich-Verselbstständigens des Schaffensprozesses“, wie es beispielsweise die Surrealisten mit dem automatischen Schreiben betrieben.

Wenn die geometrische Methode sich eher als ideale Vorstellung erweist, hält Valéry die Führungsrolle und Kontrollfunktion der Vernunft trotzdem für grundlegend. Der Geist kann bestimmte Momente behalten oder wegwerfen, weiterentwickeln und mit anderen Momenten verbinden. In der „Überarbeitung“ sieht Valéry

⁸⁴ M. Paty, „La création scientifique selon Poincaré et Einstein“, op. cit., S. 14: „La création, fût-ce dans le domaine scientifique, transcende la rationalité linéaire aussi bien que la logique et, même des seuls points de vue philosophique ou épistémologique, l'on ne peut s'en tenir à celles-ci telles qu'on pourrait les reconstituer après coup – avec tous les sédiments d'interprétations et de remaniements théoriques“.

eine unverzichtbare Instanz. Gleichzeitig möchte aber der Dichter auch zu den ursprünglichen Momenten zurückkommen, in denen sich ein besonderer Kontakt zwischen Welt und Subjekt zeigt, in dem das Subjekt noch keine Konstitutions- und Kontrollfunktion besitzt.

Noch bemerkenswerter ist, dass Valéry hier ebenso die Sinnlichkeit und sogar die persönliche Veranlagung ins Spiel bringt. Es offenbart sich hier ein gründliches Infragestellen der absoluten Gültigkeit und Unpersönlichkeit der geometrischen Methoden, die auf diese Weise einen "eingeschränkten" und nicht mehr absoluten Wert besitzt. Es gibt hier keine "tabula rasa", denn aus einer solchen könnte der Mensch keinen Nutzen für seine schöpferische Tätigkeit ziehen; stattdessen bezieht er seine Konstruktionskraft aus einem konkreten weltlichen und historischen Gewebe, aus dem Mitwirken von unterschiedlichen und nicht berechenbaren Elementen, die auf den Plan kommen, aus dem Mitschwingen eines situierten Subjekts und seiner Umgebung - also aus einer Situation der Aufregung der Sinnlichkeit, in einem besonderen Austausch mit der Welt, in der sich Korrespondenzen und Formen präsentieren und nach einer Ergänzung suchen. Noch dazu finden, je nach Struktur, Erfahrung und Veranlagung des Menschen, unterschiedliche Formen Ergänzungen. Dieser Aspekt ist bei Valéry sehr widersprüchlich. Manchmal wird dies explizit als Tatsache anerkannt, öfter aber im Namen einer bedingungslosen Möglichkeit verneint.

4 Reines Ich versus Person: die Möglichkeit einer absoluten Subjektivität

In diesem Kapitel behandle ich die Unterscheidung Valéry's zwischen einer geistigen, von den Umständen unabhängigen Instanz – das reine Ego, oder „Moi pur“ – und der konkreten, empirischen Person. Die Person präsentiert sich hier als Produkt von Zufällen, von physischen und historischen Ereignissen, aber auch als eine künstliche, erstarrte Identität, die für das gesellschaftliche Leben erschaffen wird. Das reine Ich hingegen ist nicht durch bestimmte Determinierungen qualifizierbar, sondern verkörpert die Fähigkeit, sich von jeder Determinierung zu distanzieren und sie als Objekte zu beobachten. Ich schildere diesbezüglich meine Hypothese, dass eine solche Distinktion bei Valéry vor allem einem ethischen Bedürfnis entspringt. Am wichtigsten ist es für den Denker, durch diese Contraposition die Offenheit und die Möglichkeit der Subjektivität gegen die Starrheit der Definitionen und der Identifikationsprozesse zu bewahren. Um die Virtualität, das „Mehr können“ und das „Mehr sein“ der Subjektivität zu beschreiben, erfindet er sogar einen Begriff: das Implex, das genau diese Fähigkeit, anders zu sein und anders gestalten zu können, ausdrücken soll.

Auch wenn Valéry den Begriff des reinen Egos nicht eindeutig und konsistent definiert, kann man dessen Haupteigenschaften folgendermaßen beschreiben: Durch das Bewusstsein vermag das reine Ich von sich selbst Abstand zu nehmen und die eigenen Gedanken, Taten und Gefühle als neutrale Objekte zu werten. Beispiel für diese Auffassung ist die symbolische Figur des Herrn Teste, der absolute Zeuge, der sogar den eigenen Schmerz als „Objekt“ ansieht. Allerdings taucht hier eine entscheidende Frage auf: Kann dieses beobachtende Bewusstsein für Valéry wirklich „neutral“ sein? Verfügt es über einen abgesonderten, absoluten, perspektiv- und körperlosen Sichtpunkt?

Valéry's konkrete und an Anregungen reiche Schilderungen des Körpers zeigen zum Beispiel, dass die Verdoppelung, die das Bewusstsein charakterisiert, kein rein geistiges, sondern ein leibliches Phänomen ist: beispielsweise in dem „Sich-Berühren“ der Hände, in dem „Sich-Sehen“ und „Sich-Hören.“ Valéry erkennt die wesentliche Funktion des Körpers und

seine Charakteristik, gleichzeitig Objekt und Subjekt, aktiv und passiv zu sein. Die Unterminierung einer absoluten Subjektivität wird meiner Meinung nach auch durch die Valéry'schen Überlegungen über Einschränkungen der Selbstbeobachtungen und eine Anmerkung über die *Dioptrique* Descartes deutlich. Ich werde hier auf Merleau-Ponty Bezug nehmen, der manche Aussage Valéry's in diese Richtung interpretiert. Vor allem aber werde ich auf die Reflexionen Valéry's über den Begriff des Autors aufmerksam machen. Er kritisiert die Idee des Autors als Instanz, die den Schöpfungsprozess von Anfang bis Ende unter Kontrolle habe und die autonom formulierten Bedeutungen nur durch materielle Formen auszudrücken habe. Dieser Begriff, schreibt Valéry, ist eine simplifizierende Erfindung, die das Unerwartete, das Passive, das Zusammenspiel von Elementen der Welt, des Leibs vergisst, um es durch einen allwissenden Autor zu ersetzen.

4.1 Die Gegenüberstellung von Person und „reines Ich“: Identität als künstliches Produkt

*“Ich bin es leid, an diese Person gebunden zu sein, die ich bin“ (H, I, S. 190).
„Die Devise des Bewusstseins ist: Ich kann unendlich anders sein“
(H, IV, S. 397).*

Die Rolle, die der konkreten Subjektivität in der Beschreibung des Schöpfungsprozesses zugeschrieben wird, verneint Valéry in anderen Werken vehement. Bestehen bleibt eine Spannung zwischen dem Bedürfnis nach Reinheit und Unpersönlichkeit (was, wie schon aufgezeigt, nicht nur einem wissenschaftlichen, sondern auch einem Verteidigungsbedürfnis entspricht) und der unauslöschbaren Präsenz der „empirischen“ und biographischen Subjektivität, also die Person mit ihren individuellen Zügen, die als „akzidentell“, als „zufällige Verknüpfung“, definiert wird. Es ist ein Faktum, das untergehen und verschwinden kann, wie ein zufälliger Gedanken unter anderen; hingegen, so könnte man diese Überlegung Valéry erklären, bleibt das eigentliche Ich, das die „Möglichkeit des Denkens“ repräsentiert, von einem solchen Untergehen verschont:

[...] Das Ich und der Körper stützen einander und sind beide gleichzeitig notwendig. Aber die Person ist gleichsam akzidentiell. Sie kann schwanken, untergehen – wie ein Gedanke, was sie im Grunde ja auch ist – ein Gedanke, eine Gewohnheit, zufällige Verknüpfung (H, IV, S. 492).

Beide – Leib und Bewusstsein im Allgemeinen, scheint Valéry behaupten zu wollen – sind notwendig. Die Biographie, die Prägung des Charakters (Geschmack, Vorlieben, Veranlagungen), die persönliche Erfahrung sowie das eigene Gesicht sind Valéry zufolge im Gegenteil nichts anderes als beliebig austauschbare

Zufallsgegebenheiten. Statt einer Überschätzung dieser Charakteristiken, also entgegen der Gleichsetzung des Menschen mit diesen akzidentellen Determinierungen, sollte man versuchen, das eigene Mögliche, das eigene „Mehr sein“ als eine Summe von Gegebenheiten, aufzubewahren. Meiner Auffassung nach folgt Valéry hier einem ethischen, humanistischen Ziel: Er möchte die unauslöschbare Existenz des „Ich kann“ postulieren, wodurch auch die Offenheit des schöpferischen Prozesses und die Möglichkeit des „Andersseins“ geschützt werden können.

Valéry drückt seine Abneigung gegen die persönlichen Determinationen in mehreren Einträgen der *Hefte* aus, aber vor allem thematisiert er sie mit den Figuren seiner „Intellektuellen Komödie“: Leonardo da Vinci, Herr Teste, Narziss, der Engel. Herr Teste und Leonardo stehen, in unterschiedlicher Weise, für die Ideale der Unpersönlichkeit; der erste als Zeuge, der sich gegen die Zufälligkeit seiner Biographie stellt und sie als unwichtig einschätzt, der zweite als reine Konstruktionskraft, die sich frei und universell in jedem Bereich entfalten kann. Das Motto Leonardo da Vincis lautet „Facil cosa è farsi universale“ („Es ist leicht, universell zu werden“), während sich M. Teste in „Auszüge aus dem Logbuch von Monsieur Teste“ fragt:

Warum liebe ich, was ich liebe? Warum hasse ich, was ich hasse? Wer hätte nicht den Wunsch, die Rangordnung seiner Begierden und seiner Abneigungen umzustürzen? Die Richtung seiner instinktiven Bewegungen zu ändern? [...] Liebe, hassen – *scheinen* mir Zufälligkeiten (W, I, S. 345).

Die Person als fixe, identifizierbare, erkennbare Instanz, die „so und so“ ist, ergibt sich für Valéry als Produkt aus externen Zufälligkeiten (wie Reaktionen auf Geschehnisse oder vererbte Veranlagungen) und Gesellschaftszwängen. In diesem Sinne kann man die vielen Einträge der *Hefte* lesen, wonach die Identität als fiktive, oft für die

praktischen Zwecke des gesellschaftlichen Lebens und der Kommunikation verursachte Konstruktion zu verstehen ist: „Man vereinbart, dass es ein Ich gibt – ein beständiges der Zukunft kundiges – mächtiger als jeder Impuls – fähig, jeder Idee Gültigkeit zu verleihen“ (H, I, S. 96, Anmerkung A). Und die Elemente, die zu dieser „Vereinbarung“ führen, sind ganz konkrete Gegebenheiten, die das Subjekt zur Identität, also zu Beständigkeit und Verantwortlichkeit, zwingen: „Alles zwingt mich, nicht ich selbst zu sein – Die Familie, die Situation [...]. Identität = Verantwortlichkeit. Das *Außen* zwingt das *Innen*, ein *Selbes* zu sein [...]“ (H, I, S. 179). Die persönliche Identität wird in diesen Überlegungen nicht als primäre „Tatsache“, sondern als Produkt begriffen. Auch in seinen allgemeineren Reflexionen über die Identität der Objekte hatte Valéry ihre Identität als Produkt einer Identifizierungsleistung interpretiert⁸⁵.

Die Identifizierbarkeit der Objekte wird von Valéry nämlich an die Leistungsarbeit des Gedächtnisses geknüpft. Ihre Identität ist keine Gegebenheit, die der Mensch nur festzustellen hätte; es ist die Subjektivität, die eine Kontinuität unter unterschiedlichen Momenten sozusagen „näht“ und die Objekte als „Dasselbe“ definiert. Valéry hebt immer wieder die aktive Rolle der Menschen in der Konstitution eines „Selben“ hervor. Die Feststellung von

⁸⁵ Vgl. diesbezüglich auch N. Meuter, *Narrative Identität: das Problem der personalen Identität um Anschluß an Ernst Tugendhat, Niklas Luhmann und Paul Ricoeur*. Stuttgart [M und P. Verl. für Wiss. und Forschung] 1995. Meuter unterstreicht, dass die Identität keine an sich gegebene Tatsache ist, sondern als eine Identitätsbildung gesehen werden kann: „Insgesamt muss man im Anschluß sowohl an systemtheoretische als auch an phänomenologisch-hermeneutische Überlegungen davon ausgehen, dass wir nicht schon zu Beginn unserer Erfahrung bereits fixierte Identitäten wahrnehmen, sondern dass die uns vertraute Gegenstandswelt sich erst allmählich und in durchaus verschiedener Weise aus einer zunächst eher *fließenden* Wahrnehmungswelt herausformt. Am Anfang stehen also nicht feste gefügte und klar unterschiedene Gegenstandsidentitäten, sondern solche Identitäten sind erst die Ergebnisse von Wahrnehmungs-, Erfahrungs- und Gestaltungsprozessen, bei denen dann auch unsere Sprach- oder allgemeiner unsere Symbolisierungsleistungen einen entscheidenden Anteil haben“, S. 21.

Identitäten (bei denen, wie bereits herausgestellt, die Sprache eine enorme Rolle spielt) ist notwendig für das Denken und das Leben, für das „Sich-Zurechtfinden“ in der Welt. Doch ist sie als praktisches Instrument zu begreifen und nicht als Tatsache: Die Feststellung der Identität, der Beständigkeit eines „Selben“, scheint wieder eher ein Vertrauensprodukt zu sein, unersetzbar für das Leben. Ihr kommt daher ein anthropologischer, aber kein ontologischer Wert zu:

Der elementarste Glaube ist Glaube an die Identität – Wesentlicher Begriff des Selben. In der Wiederholung liegt alles; ohne Wiederkehr, ohne Erinnerungen, ohne endliche Zahl von Elementen und Operationen, ohne die n Farben, die 3 Dimensionen, die m Wörter der Sprache, die 4 Richtungen oben, unten, rechts, links, die Jahreszeiten, die Umdrehung usw., ohne die Gesetze, die Perioden, die Konstanten, ohne die Gruppen, die zehn Finger usw. kein Mögliches (H, III, S. 162).

Die Verlässlichkeit des „Selben“; die Beständigkeit, die Wiedererkennbarkeit, die Möglichkeit der Anordnung in einem gegebenen System, die der Wiederholung sind die Elemente, die dem Menschen den festen Boden geben, auf dem er sich überhaupt bewegen kann: daher ihre Unersetzbarkeit. Gleichzeitig verzichtet Valéry nicht darauf, die gestalterische und schöpferische Seite der Identifikationsprozesse als immer neue Herstellung der Identität der Objekte zu betonen. Diese Notwendigkeit, schnell und problemlos etwas als „dasselbe“ zu identifizieren, wirkt auch in dem gesellschaftlichen Leben und folglich in der Festlegung der subjektiven Identität, die parallel zur Verfestigung der äußeren Welt in feste Objekte verläuft: „Unsere Identität ist unser erstes Denkinstrument [...] Wir teilen übrigens den *Objekten* eine reziproke Identität zu [...]“ (H, IV, S. 493).

Auch Valéry unterstreicht die fiktionale Seite der Identität und bemerkt dabei die Rolle der Anderen und der Gesellschaft; außerdem drückt er das moralische Bedürfnis aus, das Zwingende und das Einengende in der Festlegung eines Menschen auf eine Identität zu reduzieren⁸⁶. Dass das reine Ego auch eine Art Verteidigung gegen existentielle Unsicherheiten und persönliche Abneigungen repräsentiert, so wie P. Bürger in Bezug auf den Aufbau vom System vorgeschlagen hatte, beweisen mehrere Einträge der *Hefte*. Wiederholt gibt Valéry diesbezüglich explizit zu, wie die Abneigung gegen die persönlichen Determinationen einem persönlichen „Verteidigungsinstinkt“ gegen die Fixierungen und die Einengungen des Subjektes, gegen das „Endgültige“ gehorcht: „Narziß. Jeder Mensch macht seinem Ich Angst. *Jemand* zu sein erstaunt, verwundert, bestürzt das universale Organ dieses Jemand, worin er nicht Jemand ist [...]“ (H, IV, S. 506).

Erneut zeigt sich hier das ethische Bedürfnis Valéry's, das „mehr sein“ und das „mehr können“ der Subjektivität zu behaupten und gleichzeitig die Unmöglichkeit zu unterstreichen, sie in Definitionen einzuengen. Wichtig ist für ihn hervorzuheben, wie die Festlegung einer bestimmten Identität (oder, besser gesagt, von Identitäten, da jede Person für Valéry über mehrere fixierte Identitäten oder Rollen definiert wird) sich als Falle und Begrenzung entpuppen kann, falls ihre funktionelle Rolle vergessen und sie als die einzige Realität eines Menschen wahrgenommen wird. Deswegen möchte Valéry einen Bereich demonstrieren, der die Freiheit des Individuums gegen seine

⁸⁶ Valéry ist nicht der einzige, der sich zur seiner Zeit mit diesem Thema beschäftigt. In einer Epoche, in der sich die Fragilität der Identität durch psychologische Entdeckungen – wie zum Beispiel die Funktionsstörungen der Persönlichkeit – zeigt, wird diese Problematik auch zum Kunstthema. Man denke nur an den Nobelpreis 1934 für Luigi Pirandello, welcher die Masken der Identität, das „Gezwungenwerden“ in eine fixe Identität zeigt. Man denke zum Beispiel an die Romane *Uno nessuno e centomila*, (*Einer, keiner, hunderttausend*) wo sich die Identität der Hauptfigur in der Darstellung der Anderen zersplittert, oder in *Il fu Mattia Pascal* (*Mattia Pascal*), wo die einzige beständige Form vom Identität und Gewissheit der Hauptfigur der eigene Name bleibt.

Bedingtheit und die Festlegungen, durch die er identifiziert und definiert wird, bewahren kann. Daraus ergibt sich jedoch eine paradoxe Situation. Um diese Freiheit und die Universalität der subjektiven Instanz zu bewahren, differenziert Valéry zwischen zwei wesentlich unterschiedlichen „Ich“: auf einer Seite das persönliche Ich, zufälliges Produkt von äußerlichen, praktischen und gesellschaftlichen Bedingungen und Identifizierungsprozessen, auf der anderen ein unpersönliches „reines Ich“. Dieses kann sich selbst in seinen persönlichen Zügen nicht anerkennen, weil diese eben nur zufällig und persönlich sind. Valéry dazu: „Das allerewigste Ich ist das allerunpersönlichste. Das Porträt, das ich von mir habe, ist ebenso wenig Ich wie das Porträt, das ich von dir habe“ (H, IV, S. 478).

4.2 Der ethische Wert der Gegenüberstellung: ich bin weder...noch

Das reine Ich besitzt keine konkrete Figur; kein Porträt kann von ihm gemacht werden. Valéry versucht, es als Negation jeglicher Determinierungen zu beschreiben. Es kann zum Beispiel durch die Konjunktion „nec“, „weder“, dargestellt werden, also als weder dies, noch jenes: „*Ich bin weder A noch B... noch C...usw.*“ (H, IV, S. 510). Diese Unterscheidung zwischen einem empirischen und einem reinen Ich wird öfter auch mit anderen Ausdrucksweisen wiederholt: so durch die Unterscheidung zwischen „Seele“ und „Ich“:

Seele steht zum Ich in Widerspruch. Die Seele ist im Grunde nur die Person, das heißt ein zufälliges Wesen, ein empirisches Resultat der gesamten Erfahrung – zum Idol erhoben – wohingegen das Ich (wie ich es verstehe) für mich eine fundamentale Eigenschaft des Bewußtseins ist – ein virtueller Punkt, auf den alles Bewußtsein sich bezieht, und umgekehrt (H, IV, S. 480).

Die Betonung des Zufälligen und Empirischen ist ein Zeichen dafür, dass für Valéry der eigentliche „Nachteil“ an der Person ihr heteronomer Ursprung ist. Die Person – in ihrer Konkretheit – entzieht sich größtenteils der Macht des Geistes. Sie hat sich nicht konstituiert, noch kann sie ihre Prozesse gründlich kennen und kontrollieren. Die Geringschätzung des Persönlichen scheint mit der Zufälligkeit dieses letzten – mit seinem heteronomen Ursprung – zusammenzuhängen. Gewohnheit, Erinnerungen, persönliche Vorlieben sind für Valéry alle vom Geist unabhängige Eigenschaften. Das wahre Ich soll folglich nicht über diese empirischen Eigenschaften definiert werden.

Gegen diese Idee des Individuums als Folge von Ereignissen und Erfahrungen versucht Valéry eine Instanz zu retten, die davon unabhängig ist und die übrig bleiben würde, falls diese empirischen Eigenschaften sich änderten oder verloren gingen. Das „Moi pur“, das „Reine Ich“ stellt sich gegen die Bedrohungen des Verschwindens, denen die konkrete Person ausgesetzt ist, falls sie mit einer Reihe von empirischen Fakten gleichgesetzt wird. Hier streift Valéry einen kontroversen Punkt: Wenn das Individuum ausschließlich mit seinen körperlichen Merkmalen, mit seinen Erinnerungen und seinen Geschichten zu identifizieren wäre, was wäre dann im Fall des Auslöschens dieser Gegebenheiten? Man denke an solche Krankheitsbilder, bei denen das Gedächtnis verloren geht: Niemand würde behaupten, ein Alzheimerkranker wäre nicht mehr das Individuum, das er vor der Krankheit war. Gleichzeitig könnte man aber doch behaupten, dass er nicht mehr ganz „derselbe“, oder, wie man das im Allgemeinen ausdrückt, dass er nicht mehr ganz „dieselbe Person“ ist.

Valéry scheint sich tatsächlich auch mit derartigen Fragen zu beschäftigen, da er gelegentlich seine Überlegungen zur Beziehung zwischen Ich und Person mit der Anmerkung: „vgl. Pathologie“

versieht und dort ausdrücklich manche Krankheitsfälle als Anregungen für seine Reflexion heranzieht. Wenn er also einerseits die Identität als Konstrukt darstellt, versucht er auf der anderen Seite eine starke Idee der Subjektivität zu retten, die nicht mit ihren biographischen und körperlichen Gegebenheiten gleichzusetzen ist:

Das Ich ist nicht die Person. Das eine kann man durch Wahnsinn verlieren; das andere behält man bis zum Nichts. Dieses Ich ist ebenso inexistent, ebenso wenig wie es beispielsweise... der Massenschwerpunkt eines Ringes ist (H, IV, S. 490).

Die Unterteilung des Ichs in ein empirisches und ein reines scheint also weniger einen theoretischen als vielmehr einen „moralischen“ Ausgangspunkt zu haben. Diese Hypothese scheint verstärkt zu werden durch die Tatsache, dass Valéry selber nicht genau zu wissen scheint, wie er das reine Ich theoretisch eindeutig definieren kann. In dem „Inventar“ der Definitionen des *Moi pur*, so wie es von N. Celeyrette-Pietri erstellt worden ist⁸⁷, tauchen sowohl geometrische und pseudo-algebraische Formeln (das *Moi pur* wäre „ein Anfangspunkt im geometrischen Sinn“ (H, IV, S. 473) als auch metaphorische Definitionen auf.

Diese Mehrdeutigkeit beweist einmal mehr, dass Valéry andere Prioritäten setzt: In dem Begriff von „*Moi pur*“ liegt für ihn das entscheidende Merkmal darin, die Differenz zum Empirischen stark zu machen und die Möglichkeit des „Andersseins“ zu bewahren, mehr als eine theoretische Auslegung zu liefern. Der Mensch ist, sagt der Dichter, mehr als das, was er wahrnehmen kann, oder was die anderen von ihm wahrnehmen können. Er ist immer auch selbst die Fähigkeit zum Anderssein und zur Transformation; oder, wie Valéry es mit einem erfundenen Wort ausdrückt, er ist ein „*Implex*“,

⁸⁷ Nicole Celeyrette-Pietri, *Valéry et le moi. Des "Cahiers" à l'oeuvre*, op. cit. Über das *Moi pur* vgl. auch U. Heetfeld, *Das „Moi pur“ in den Cahiers Paul Valérys: Untersuchung zu einem philosophischen Experiment*. Frankfurt am Main [Haag + Herchen] 1986.

eine Beziehung zur Welt, die sich als offene Möglichkeit zeigt. Auch für das „Implex“ gibt es in den *Heften* keine eindeutige Definition, eher Definitionsversuche:

[...] Implex, das ist im Grunde, was im Begriff Mensch oder Ich impliziert und nicht *aktuell* ist. Es ist das *Potential der allgemeinen und speziellen Sensibilität* – deren *Aktual* stets dem *Zufall* zu verdanken ist. Und dieses Potential ist bewußt. Implex ist auch die Fähigkeit zu handeln im allgemeinen (H, III, S. 263).

Das Implex ist im Dialog *Die fixe Idee* nicht als Faktum, sondern als Vermögen zu verstehen: „Unser Vermögen, zu empfinden, zu reagieren, zu tun, zu verstehen; ein individuelles und variables Vermögen [...]“ (W, II, S. 199). Das Implex charakterisiert den Menschen, bezeichnet sein Mögliches, seine Bereitschaft zur Antwort, die aber nicht von den Regeln einer mechanischen Kausalität bestimmt ist. Der Mensch ist für Valéry mehr als die Summe seiner Aktionen und Vorlieben, mehr als die Summe körperlicher Veranlagungen und seiner Geschichte.

Valéry geht es hier nicht um die Negation der Person und des konkreten Lebens, sondern um seine Aufwertung von dessen Potentialität. In seinen Beschreibungen vom „Implex“ unterstreicht Valéry immer wieder die Virtualität des Menschen, also eine offene Möglichkeit, die nicht vorbestimmt ist⁸⁸. Das ist das, was Valéry mit dem erfundenen Wort „Implex“ darstellt: das Virtuelle des Menschen, der immer mehr ist als die Gesamtheit seiner Taten oder seines augenblicklichen Zustands. Der Mensch ist Möglichkeit. Um das zu belegen und um diese Offenheit aufzubewahren, engagiert sich Valéry zum Teil in einem Kampf gegen alle die heteronomen Gegebenheiten, die diese Freiheit und dieses Mögliche konditionieren und begrenzen. Es ist dieser Kampf, der Valéry zu

⁸⁸ Vgl. zur Differenzierung unter Virtuellem und Möglichem M. Vrhunc, *Bild und Wirklichkeit. Zur Philosophie Henri Bergsons*, op. cit., S. 231 ff.

einer Position, die oft als idealistisch oder mystisch angesehen worden ist, bringt.

Ein Beispiel dafür ist nochmals die Figur von Leonardo da Vinci und seine „Universalität“. Das Denken, schreibt Valéry in der *Anmerkung und Abschweifung*, sollte nicht an eine besondere Individualität geknüpft sein. Im Fall von Leonardo hat der Künstler seine Persönlichkeit auf das Minimum reduziert, um universell zu werden. Seine Figur repräsentiert in gewisser Weise die Personifizierung der universellen Gültigkeit der „geometrischen Methode“, die sich auf jeden Bereich anwenden lässt. Wie in den Beschreibungen von Descartes wird Leonardo definiert als jener, der sein Denken unablässig trainiert und seinen Blick schult, unabhängig und frei:

Leonardo dagegen, von Forschung zu Forschung schreitend, wird in steigendem und immer herrlicherem Maße schlechtweg der Zureiter seiner eigenen Natur; er trainiert unablässig sein Denken, übt seinen Blick, wechselt je nach Absicht aufs planvollste von der einen auf die andere Hand über, er lockert und versammelt sich, er strafft das Band zwischen Willens- und Tatkräften, treibt seinen Gedankengang in die Künste und bewahrt ihm die Anmut (W, VI, S. 77).

Diese Unabhängigkeit erlaubt ihm nicht nur, frei von Vorurteilen die Liebe und den Tod zu analysieren und Verbindungen zu finden, wo die andere Menschen nur gewöhnliche Objekte sehen, sie gestattet ihm auch, seine Freiheit vor festgelegten Rollen und Spezialisierungen zu schützen und sich auf unterschiedlichen Gebieten auszuprobieren.

In diesen Texten bemerkt man deutlich die enge Verbindung zwischen dem Bedürfnis Valérys, die Offenheit des Menschen und seine Virtualität, seine Unreduzierbarkeit an bestimmten Figuren oder Identitäten zu unterstreichen, und die Ablehnung der biographischen, empirischen Persönlichkeit als Präzipitat einer

Realität in ständiger Veränderung, die aber als die einzige, definitive Realität eines Menschen „an sich“ ausgelegt wird. In einer Anmerkung am Rande des Textes über Leonardo erklärt Valéry diese Beziehung zwischen „persönlichem Ich“ und „reinem“ oder „nacktem“ Ich erneut als Beziehung zwischen einer Summe von Reaktionen, die zufällig ist und anders hätte sein können (ein „Spiel der Natur“ oder ein „improvisiertes Geschöpf“, ein „bloßer Vorfall“, (W, VI, S. 94), und dem Bewusstsein, das als einzige Eigenschaft nur das Sein hat und daher vollkommen unpersönlich ist. Das „improvisierte Geschöpf“ ist nur ein Fragment, eine Reduktion des Möglichen, das das *Moi pur* ist. Valéry beschreibt diese Situation in den *Heften* wie folgt:

Ein wirklicher Mensch, ich, du – ist stets nur ein Fragment; wie immer sein Leben sein mag, es ist stets nur ein Probestück, ein Muster, ein Entwurf – mit einem Wort: etwas in seiner Gesamtheit *Geringeres* als das Wesen, das mittels dieses gegebenen Menschen möglich ist. Für jeden Menschen ist sein Leben eine (sogar unerwartete) Verminderung, ein eingeschränkter, unvollständiger Gebrauch des Plans und der Organisationen, die ihn definieren (H, IV, S. 488).

In einem Eintrag der *Hefte* mit dem Titel „Egoismus und Egotismus“ betont Valéry den Willen und den Glauben „etwas anders sein zu können“ aufs Neue:

[...] Mein wahres Ich ist oder wäre (Täuschung vorbehalten) so allgemein, so frei von Erlebnissen und geprägten Eigenschaften, daß kein Persönlichkeitsbild, und wäre es noch so bewundernswürdig und noch so glücklich, etwas an meinem *Glauben* ändern könnte... – noch etwas anderes zu sein, noch etwas anderes sein zu müssen als jeglicher, wie auch immer vollkommen definierbarer Mensch (H, I, S.136).

Wir kommen wieder zu der einzig möglichen Selbsterkennung des wahren Ichs, der Modalität „*nec ...nec...nec...*“: „Die Devise des

Bewusstseins ist: Ich *kann unendlich anders sein*“ (H, IV, S. 397). Der Kampf gegen die zwingenden Identitätsbilder konfiguriert sich immer mehr auch als ein (am Ende verlorener) Kampf gegen Endlichkeit und Bedingtheit⁸⁹. Wie Valéry zugibt, und wie manche Texte berührend zum Ausdruck bringen, bedeutet das „Determiniertsein“ (also heteronom determiniert) auch Schmerz und Hilflosigkeit.

In dem kleinen Monolog *Der Engel*, von 1945 (dem Todesjahr Valérys), veranschaulicht er die Niederlage des Geistes. Der Engel, das unverderbliche und universelle Licht, das die Unabhängigkeit und die Undeterminiertheit des Geistes symbolisiert, sieht sich in dem „Sosein“ eines weinenden menschlichen Gesichts wiedergeben. Der Engel nimmt sich im Spiegel des Brunnens nicht mehr als Licht wahr, sondern als „eine Traurigkeit im Menschengestalt, die ihre Ursache nicht in klaren Himmel fand“ (W, I, S. 275). Er ist somit gezwungen, seinen unverständlichen Ursprung und sein noch weniger verständliches Ende anzuerkennen und muss eine Komplexität feststellen, die ihn übersteigt und die mit den Instrumenten der Vernunft und des „reinen Lichts“ nicht zu erklären ist.

Eine weitere Figur, die diese Spannung und die Spaltung zwischen empirischem und reinem Ego zeigt, ist Narziss. In einem Eintrag der *Hefte* von 1907-8 erklärt Valéry:

Narziß – die Konfrontation des Ich und der Person. Der Konflikt zwischen Erinnerung, Name, Gewohnheiten, Neigungen, der geschauten Form, des angehaltenen, fixierten, festgeschriebenen Wesens – der Geschichte, des Besonderen mit – dem universellen Zentrum, der Fähigkeit zum Wandel, der ewigen Jugend des

⁸⁹In dieser Einstellung kann man wieder die „mystischen“ Tendenzen Valérys erkennen, die P. Bürger in „Ma méthode, c'est moi«. Valéry und der Surrealismus“ (op. cit.) erwähnte. Valéry selber definiert Herr Teste als „gottlosen Mystiker“ („Brief von Madame Émilie Teste“, W, I, S. 339). Eine ausführliche Abhandlung über dieses Thema ist in P. Gifford, *Paul Valéry : le dialogue des choses divines*. Paris [Corti] 1989, zu finden.

Vergessens, dem Proteus, dem Wesen, das nicht angekettet werden kann, der drehenden Bewegung, der wiedererstehenden Funktion, dem Ich, das völlig neu und sogar mehrfach sein kann – in mehreren Existenzen – in mehreren Dimensionen – in mehreren Geschichten [...] (H, IV, S. 481-2).

Nach K. Löwith besteht das Drama von Valéry's Narziss nicht darin, dass er die Liebe für sich selbst nicht vollziehen kann, sein Drama ist, wie auch bei der späteren Figur des Engels, sich universell zu fühlen, aber als determinierte Figur zu sehen⁹⁰. In dem oben zitierten Text kommt die ganze ethische und emotionale Färbung des Konfliktes zum Tragen. Das universelle Ich wird mit einem Proteus verglichen, das sich von der Schale bzw. den Ketten der Persönlichkeit befreien kann und das absolute Vergessen übt, um sich immer wieder neu und frei in neuen Geschichten zu erfinden. Die Figur des Narziss steht aber auch für die Unverständlichkeit dieses Konflikts und für die Unmöglichkeit der Versöhnung zwischen den Gegenpolen.

Eine weitere wichtige Eigenschaft, die den Engel und Narziss charakterisiert, soll hier erwähnt werden: Beide sind „sich sehende“ Figuren. Sie beobachten sich auf der widerspiegelnden Oberfläche eines Brunnens und sind von ihrem Reflex überrascht oder beunruhigt. Auf jeden Fall beobachten sie sich weiter. Vermutlich ist diese Fähigkeit, sich selbst zu beobachten und zu betrachten doch eine positive Eigenschaft des reinen Ich sein. Eine weitere Analyse dieses Begriffes führt zur Darstellung des *Moi pur* als eine Instanz, die in der Lage wäre, sich zu beobachten und zu objektivieren.

⁹⁰ K. Löwith, *Paul Valéry: Grundzüge seines philosophischen Denkens*. Göttingen [Vandenhoeck & Ruprecht] 1971. Über Narziss bei Valéry vgl. auch F. Rella, *Metamorfosi. Immagini del pensiero*, Milano [Feltrinelli] 1984, S. 138-45.

4.3 Das Moi pur als Fähigkeit zur Distanzierung

Das „allgemeine Ich“, das sich in den Veränderungen der Persönlichkeit bewahren kann, wird nirgendwo eindeutig definiert. Mehrere Texte Valéry's, darunter auch die oben zitierten, scheinen es aber als Fähigkeit zur Selbstobjektivierung zu charakterisieren, das heißt als Fähigkeit zur Selbst-Distanzierung und wiederum als Negation jeglicher konkreter Eigenschaften. Das reine Ich wäre dann, so lauten manche Aussagen Valéry's, „Negation“, „Wahrnehmung durch Abweisen, Zurücktreten“ (H, IV, S. 511). Valéry schreibt diesbezüglich noch in *Anmerkung und Abschweifung zur Einführung in die Methode des Leonardo da Vinci*, dass das Bewusstsein, „das auszeichnende Merkmal des Menschen“, nichts anderes ist als „ein rast- und ausnahmsloses Sich-Absetzen von allem, was darin erscheint, was auch immer darin erscheint“ (W, VI, S. 92). Dieser Akt muss den geistigen Menschen dazu bringen, „sich wissentlich auf eine unendliche Absage auf jedes Seinkönnen zu reduzieren“: Man sollte sich nicht festlegen, sondern vor allem das „Sich-Absetzen“ üben. Und unter diesem objektivierenden und „neutralisierenden“ Blick wird die Gleichgültigkeit und die Ersetzbarkeit nicht nur der Dinge, sondern auch der eigenen Persönlichkeit gezeigt. Diese wird in der *Abschweifung* über Leonardo da Vinci als „nur ein *Ding*, veränderlich und zufällig“ (W, VI, S. 93) definiert.

Der *Moi pur* wird auch in diesem Text als Fähigkeit zur Abstandnahme von den Dingen und von sich selbst gefasst, wie in der Definition „Ich bin weder A...noch B...noch C...“ beschrieben. Nur hier wird die Bewegung hervorgehoben, als ob die Definition so zu ergänzen wäre: „Ich sehe mich als A und nehme somit Abstand von A: durch die Möglichkeit, mich als „A“ zu betrachten, bin ich schon mehr als A. Dasselbe mit B, C und so weiter.“ Valéry weist dabei immer auf die Tatsache hin, dass diese

„sich beobachtende Instanz“ nicht als Substanz, als Ding oder als konkrete zweite Subjektivität betrachtet werden sollte: „Da das Bewusstsein sich unablässig von seinen Gegenständen abhebt, neigt es dazu, an sich selbst zu glauben, daran, von jedem Gegenstand trennbar zu sein“ (H, IV, S. 494).

Das reine Ich ist aber keine Substanz, sondern die Tätigkeit des Abstandnehmens, der Distanzierung und Perspektivisierung und hat eben die Eigenschaft, sich von jedem Gegenstand abheben und trennen zu können. Diese scheint meiner Meinung nach auf jeden Fall für Valéry die wichtigste Funktion der Instanz „Moi pur“ zu repräsentieren. Durch das „Sich-Abheben“ werden mehrere Ziele erfüllt. Die Distanz ermöglicht das Sehen und das Erkennen im Allgemeinen. Der Mensch kann sich zum Teil objektivieren und eine gewisse Entscheidungs-, Wahl- und Kontrollmöglichkeit erlangen: „Bewusstsein – wie das Ganze zum Teil wird – Das ist die Bewegung – und die umgekehrte Bewegung – (wie Teil zum Ganzen wird –)“ (H, IV, S. 417).

4.4 Der absolute Zeuge: Herr Teste

Von neuem stellt sich hier die Frage, ob diese Fähigkeit zur Selbstbeobachtung für Valéry absolut sein kann. Vermag der Geist eine totale Objektivierung von sich selbst zu erzeugen und sich in einen reinen, absoluten Betrachter und in ein passiv Betrachtetes als Objekt zu entzweien? In der Figur von Herrn Teste scheint Valéry sein ideales Modell als „lebendig“ und „möglich“ vorzuführen. Herr Teste (Wortspiel mit dem französischen „Tête“, Kopf, und dem lateinischen „Testis“, Zeuge) ist jener, der seine eigene Existenz beobachtet und beherrscht. Er sieht sich beim Sehen, er ist „der gläserne Mensch“, für sich selbst durchsichtig. Er besitzt sich. So

lautet Testes Selbstbeschreibung in einem kurzen Text mit dem Titel *Der gläserne Mensch*:

So gerade ist mein Schauen, so rein mein Empfinden, so ungeschickt vollständig mein Erkennen, und so treffend, so klar meine Vorstellungen, so vollendet mein Wissen, dass ich vom Ende der Welt bis in mein leisestes Wort mich durchdringe; und an dem formlosen *Ding*, das man beim Aufstehen begehrt, *verfolge* ich mich bekannten Fibern und Zentren entlang, ich antworte mir, ich spiegle und strahle mich zurück, ich schaudre vor der Unendlichkeit der Spiegel – ich bin aus Glas (W, I, S. 351).

Deswegen besteht M. Testes Tätigkeit in der Abstandnahme und in der Selbstobjektivierung, in dem „Sich vom Ich zurückziehen – vom gewöhnlichen Ich“ (W, I, S. 362). Er ist (anders als der Engel oder der Narziss, die die Zwiespältigkeit als Problem empfinden) „der Mensch ohne Spiegelbild“ (W, I, S. 359). Er sieht sich, aber er kann sich in keiner bestimmten Figur erkennen, weil er der universelle Mensch ist, die Darstellung des reinen Ichs. Er sieht sich in seiner Ganzheit, als ob er aus Glas gemacht wäre, ohne undurchsichtige Stellen, aber auch ohne erkennbare Form. Das Menschliche, das Persönliche, das Empirische sind ihm fremd: „Unsere *Geschichte*, unser Augenblick, unser Körper, unsere Hoffnungen, unsere Ängste, unsere Hände, unsere Gedanken – alles ist uns *fremd*“ (H, IV, S. 502). Valéry geht häufig auf das „Fremdgefühl“ in der Selbstbeobachtung ein: „Je »bewusster« eine Person ist, desto mehr erscheinen ihre Meinungen, ihre Akte, ihre Merkmale, ihre eigenen Gefühle als besonders und fremd – *fremdartig*“ (H, IV; S. 503). Der Denker ist für Valéry derjenige, der das Gefühl, fremd in der Welt zu sein, am deutlichsten spürt:

Der fremde Blick auf die Dinge, der Blick eines Menschen, der *nicht versteht*, der außerhalb dieser Welt steht, Auge an der Grenze zwischen Sein und Nichtsein – ist der des *Denkers*. Und auch der des

Sterbenden, des Menschen, der den Verstand verliert. Worin der Denker ein Sterbender ist, oder ein Lazarus, beliebig. Nicht ganz beliebig (W, I, S. 371).

Doch Valéry dreht das Spiel um und stellt die „dunklen Seiten“ des Herrn Testes bloß. Dieses merkwürdige Wesen, diese Personifizierung des idealistischen Bewusstseins, wird von ihm als eine „Phantasiegestalt“ beschrieben. Teste wurde „unter sonderbaren Ausschweifungen des Selbstbewusstseins“ gezeugt (W, I, S. 301); Er ist ein Geschöpf außerordentlicher Umstände, das im realen Leben keine Überlebenschance hätte.

Es ist diesbezüglich interessant zu beobachten, wie Valéry im Vorwort von 1925 (*Der Abend mit M. Teste* ist von 1895) das Bedürfnis nach Klarheit und Strenge wieder mit Ausdrücken aus der Gefühlswelt koppelt. Teste, der Mensch aus Glas, wurde in einer Zeit der „Trunkenheit“ des Willens gezeugt, durch „Ausschweifungen“ des Selbstbewusstseins, während der junge Valéry „dem akuten Leiden Präzision“ verfallen war und bedrängt von der „sinnlosen Begierde nach Verstehen“ (W, I, S. 301). Diese Terminologie scheint auf ironische Weise den irrationalen Entstehungshintergrund für den hyperrationalen Teste beleuchten zu wollen; der „Mensch aus Glas“ ist eben eine „Aberration“ (W, I, S. 359), ein Produkt der Trunkenheit und kein realistisches Modell.

Diesen Beschreibungen nach hat Valéry das *Moi pur* bewusst als künstlichen (und utopischen) Begriff in Szene gesetzt. Es gibt de facto kein absolutes, reines Ich, so wie es kein Ich ohne Umstände gibt, keinen Blick ohne Perspektive und Blindpunkt der Vision. In einem Eintrag der *Hefte* ist der Dichter sogar bereit zuzugeben:

Doch *wir* ohne Fragen, *ich* ohne die Umstände, die mich dazu zwingen, mich zu zeigen – das ist ein unbekanntes – oder ein Mythos – nämlich der des Wesens *ohne Umstände*. (H, IV, S. 507)

Es existiert kein umstandsfreies und kontextfreies Subjekt, so wird hier behauptet. Und das ist nicht nur „negativ“ zu beurteilen, weil es nun mal die Umstände und die Konkretheit der Situation sind, die das Ich dazu zwingen, sich zu zeigen, zu handeln und zu sein. Gleichzeitig wird das Ich nicht durch die Umstände determiniert. Teste steht in dieser Hinsicht auch für den „moralischen“ Imperativ, die eigenen Möglichkeiten nicht zu vergessen; das Motto des Monsieur Teste lautet: „Mein Mögliches verlässt mich nie“ (H, IV, S. 506). Durch seine „Selbstobjektivierung“ ist ihm durchaus bewusst, dass alles, was man tut oder denkt, nur eine Möglichkeit unter vielen ist: „Der Mensch ist allgemeiner als sein Leben und seine Akte. Er ist gleichsam *vorgesehen* für mehr Eventualitäten, als er kennen kann“ (H, IV, S. 506).

4.5 Der Körper und seine Paradoxe

Das Schiff GEIST schwebt und schwankt auf dem Ozean KÖRPER
(H, III, S. 322).

Die Suche nach einem „Menschen aus Glas“, der „universell“ werden kann, scheint einerseits die Rolle des konkreten Leibes in den Hintergrund zu drängen, andererseits ist Valéry stets bereit, die Unersetzbarkeit und die „Wunder“ des Körpers zu erörtern.

Er ist von der primären Rolle der Leiblichkeit und auch von ihrer „Undurchsichtigkeit“ fest überzeugt. In den *Heften* behauptet er: „Jedes philosophische System, in dem der Körper des Menschen nicht eine grundlegende Rolle spielt, ist dumm und unbrauchbar“ (H, III, S. 311). Fern von der Idee, den Körper als Mechanismus oder als reine „res extensa“ zu betrachten, lässt der Dichter an mehreren Stellen große Bewunderung für dessen Eigenschaften durchblicken. Er anerkennt seine wesentliche, unersetzbare Funktion und sogar seine „Priorität“ dem Geist gegenüber. Es ist

nämlich der Körper, bemerkt Valéry in *Tel Quel*, der alles anfängt und beendet. Der Geist kann nichts ohne Körper und ist ihm ergeben, wie ein Blinder seinen Begleitern: „Der Geist ist dem Körper ausgeliefert, wie die Blinden den Sehenden, die sie begleiten. Der Körper berührt, macht alles; er beginnt und vollendet alles“⁹¹. Aber es sind insbesondere die Reflexionen über die Kunst, die die sinnschöpfende Rolle des Körpers in den Vordergrund rücken. Valéry schwankt hier zwischen einer Position, die aus der Körperlichkeit ein „Instrument“ macht, das die Vorstellungen des Geistes realisieren kann, und einer Auffassung, nach der Körper und Geist, Materialität und Sinn, Intention und Medium unzertrennlich miteinander verbunden sind. Diese zweite Auffassung ist für meine Arbeit besonders interessant, weil sie auch zu einer Kritik der idealistischen, für sich selbst durchsichtigen Subjektivität führt. Die Anerkennung der Rolle des Leibes bewirkt die Anerkennung der Passivität und der Situiertheit des Subjekts, die die ursprüngliche Verwobenheit mit der Welt zeigt und die Unmöglichkeit, einen theoretischen Überblick über die eigenen Prozesse und die Beziehung zur Welt zu haben.

Der Mensch aus Glas, der sich zurückziehen und sich selbst besitzen kann, bekommt durch die Anerkennung der Körperlichkeit eine passive Seite. Er kann nicht nur sehen, sondern ist auch sichtbar, er berührt und wird berührt, oder, wie Valéry es formuliert, er wiegt und wird gewogen⁹². Eine solche Passivität, fern davon, ein Hindernis für den Geist zu sein, ist die Nabelschnur, die die Möglichkeit des Ausdrucks am Leben erhält. Wäre der Mensch reiner Geist, so Valéry, könnte er nichts schaffen. Nur der Körper verleiht dem Denken Gewicht, Kraft und Konsequenzen. Sonst gäbe es weder Überraschungen noch eine Differenzierung in der

⁹¹ „L'esprit est à la merci du corps comme sont les aveugles à la merci des voyantes qui les assistent. Le corps touche et fait tout; commence et achève tout“, OE, II, S. 780.

⁹² „L'homme *pèse* ce qu'il voit et en est *pesé*“, OE, I, S. 311.

Wichtigkeit der Dinge, und vor allem gäbe es keine Dauer: „Das Denken ist ernsthaft allein durch den Körper. Das Erscheinen des Körpers verleiht ihm sein Gewicht, seine Kraft, seine Konsequenzen und seine endgültigen Wirkungen“ (H, III, S. 306).

Manche Werke, so der „klassizistische“ Dialog *Eupalinos*, scheinen eine Einschränkung der Rolle des Körpers als wichtiges „Instrument“ des Geistes – aber eben nur als Instrument – vorzuschlagen. Nur durch das „Bezugsinstrument“ (H, III, S. 306), den Körper, kann der Mensch mit der Realität interagieren, und nur der Körper kann die „Kalauer“ des Geistes – wie Valéry es nennt – in wirkungsvolle Taten umsetzen. Es scheint für Valéry hier eine Art Abstufung zu geben: Das Denken, in sich geschlossen, findet sein „Gewicht“ und seine Dauer in der Materialität. Aber in weiteren Beiträgen rebelliert Valéry selber gegen die Trennung von Geist und Körper. Der Körper, als Leiblichkeit verstanden, ist viel mehr als ein „Instrument“ des Geistes, er bildet die Basis, auf der Sinnkonfigurationen und Bedeutungen entstehen können.

Zunächst sollte aber auf Valérys unterschiedliche Begriffe der Leiblichkeit eingegangen werden. Wenn er die Wichtigkeit des Körpers beschreibt, meint er vor allem den gefühlten eigenen Körper, jenen, der auf Deutsch „Leib“ genannt wird und den die französischen Phänomenologen später als „corps propre“ definieren werden.

Im Text *Tagebuch Emmas, der Nichte von Monsieur Teste*“, in dem Valéry über die fundamentale Rolle des Körpers reflektiert, warnt er davor, dass er nicht den „Körper der Ärzte“ meint, sondern den Körper als „den ich mich kenne“: „Nicht mein Körper, wie er für die Mediziner ist, sondern wie ich ihn kenne. Ich weiß nichts, das über ihn hinausgeht“ (W, I, S. 427). In *Einfache Überlegungen zum Körper* unterscheidet Valéry sogar vier Bedeutungen des Wortes, wobei die wichtigste Unterscheidung jene zwischen dem gefühlten

und dem objektivierten Körper der Anatomie ist. Nach der ersten Bedeutung beschreibt Valéry den Körper als „mein Körper“, also „das privilegierte Objekt“ (W, IV, S. 205), „die gemeinsame Grenze – jeglichen Gedankens“, der „Anfang, Ursprungsort; Kapazität oder gefühlter Implex“ (H, III, S. 336) ist; der Körper, so interpretiert, repräsentiert die Potentialität der Gestaltung und des Ausdrucks, die „Fähigkeit zur Veränderung“ (W, IV, S. 206) und besteht in dem Gefühl „von einer Substanz unserer Anwesenheit“ (W, IV, S. 206). Dieser Körper ist formlos. Er lässt sich weder objektiv sehen oder darstellen noch gehorcht er dem Geist, dennoch bildet er den Anfang und das Ende eines jeden Prozesses:

Dieses Etwas, so meinig und doch so geheimnisvoll, manchmal auch und letztlich immer unserer gefährlichster Widersacher, ist das Bedrängendste, das Beständigste und das Veränderlichste, was es gibt: Jede Beständigkeit und jede Veränderung gehören nämlich ihm (W, IV, S. 206).

Nach der zweiten Bedeutung ist der Körper der objektiv sichtbare Körper: jener, den die anderen sehen, oder jener, der im Spiegel oder im Porträt erscheint. Aber die Erkenntnisse dieses Körpers sind nichts weiter als „der Blick auf eine Oberfläche“. Nach der dritten Bedeutung ist der Körper der „als – *Objekt* – bekannte Körper“ (H, III, S. 337). Demzufolge handelt es sich hier um den Körper der Physiologie, Pathologie etc. Dieser ist nichts anderes als ein „Apparat“ (W, IV, S. 208). Aber Valéry hält noch eine vierte Bedeutung des Wortes „Körper“ bereit: der unbekannt Körper, der nicht unter der Kontrolle des Geistes oder der Wissenschaft steht und noch unerkannt und geheimnisvoll ist - der „imaginäre Körper“ (W, IV, S. 209). Der Körper der Wissenschaft, als Objekt der Medizin, der Anatomie oder der Biologie, ist nicht der Körper, den man als eigenen erkennt. Die körperliche Substanz ist nicht zu verwechseln mit dem objektivierten, verdinglichten Körper, mit dem

es die Ärzte zu tun haben. Der Leib, anders als der Mechanismus, den die Mediziner sezieren, ist immer schon da, als Grundhorizont jeder Wahrnehmung, jeder Erkenntnis und jeden Gefühls. Als objektivierter und verdinglichter Körper kann er nur über Umwege gekannt werden, über Mikroskope, Sezierungen, Analysen. Aber auch das Selbstgefühl gibt uns nichts von realen Ereignissen wieder, die im Körper stattfinden und die das Bewusstsein nicht wahrnehmen kann, weil solche Ereignisse „nicht nach unserem Maßstab“ sind:

Die Substanz unseres Körpers ist nicht nach unserem Maßstab. Die für uns, unser Leben, unsere Sensibilität, unser Denken wichtigsten Phänomene sind eng an Geschehnisse geknüpft, welche kleiner sind als die kleinsten unseren Sinnen zugänglichen, unseren Akten erreichbaren Phänomenen. Wir können nicht direkt intervenieren und sehen, was wir tun. Die Medizin ist indirektes Intervenieren – wie übrigens die anderen *artes* ebenfalls (H, III, S. 310-11).

Weder direkt noch indirekt lässt sich ein komplettes, ausführliches Bild vom eigenen Körper erlangen. Doch selbst wenn dieser in seiner Ganzheit unerkennbar bleibt und nur zum Teil durch die Instrumente der Medizin analysierbar ist, heißt es nicht, dass der Leib ein „Unbekanntes“ bleiben würde. Ganz im Gegenteil besitzen wir die Erfahrung des eigenen Körpers als ein Grundgefühl, das für Valéry die erste Form des Bewusstseins konstituiert. So gesehen ist der Körper weder mit einer Maschine vergleichbar, noch dient er nur als Konkretisierungsinstrument für die Gedanken, sondern schafft die erste Verankerung, die Dimension oder den Horizont, in dem man sich bewegt – wie die Analyse unserer ersten Form des „Universums“ schon nachgewiesen haben. In den *Heften* spricht Valéry von dem „augenblickliche[n] Körpergefühl“ als „ein[em] ganz entscheidende[n] Element der Psychologie [...]“. In jedem Augenblick bildet dieses überaus wechselhafte Gefühl einen Teil

unseres Bewußtseins, oft sogar das Ganze“ (H, III, S. 311). Es ist ein „wechselhaftes Gefühl“, das aber in seinen Veränderungen beständig bleibt: „das einzigartige, das wahre, das ewige, das vollständige, das unübersteigbare *Referenzsystem*“ (H, III, S. 315). Somit wird das Phänomen Körper nicht zum Phänomen Geist zurückgeführt, sondern das Gegenteil ist der Fall: der Geist gehört dem Körper. Dieser fungiert als die primäre Quelle jeder Erkenntnis, da jede Erkenntnis den Körper braucht und dort ihren Anfang und ihr Ende findet, wie Valéry es beschreibt: „Die Erkenntnis hat den Körper des Menschen zur Grenze“ (H, III, S. 311).

Valéry stellt somit die idealistische Beziehung Körper/Geist auf den Kopf und macht aus dem Geist eine Funktion des Körpers, anstatt ihn als seinen Herrn zu betrachten: „Der Geist ist ein Moment der Antwort des Körpers auf die Welt“ (H, III, S. 312). Der Denker beschreibt sogar „Seele, Geist, Individualität, Denken usw.“ als „instabile Produkte einer Anpassung ans Zufällige“ durch die Grundfunktion Körper (H, III, S. 319). Das Bewusstsein konfiguriert sich auf diese Weise als Produkt dieser ursprünglichen Komplexität:

Das Bewußtsein wird vom Körper gestützt, und es schwebt auf dem schwankenden Blutdruck wie die zitternde Eierschale auf dem Wasserstrahl. Das labile Gleichgewicht von Wahrnehmen und Erkennen wird gewährleistet durch die unablässige Arbeit des Lebens. Die innere Gewissheit, Identität, der Nicht-Ekel, die Vielzahl an kreuzweisen Verknüpfungen, die das Gefühl des *Festen* vermittelt, das Gefühl der *restitutio in integrum*, sind die Kehrseite, der Widerpart einer ganzen Aktivität, für die Muskeln und Nerven mit ihren undurchschaubaren *Präsenzhandlungen* und Reaktionen das Wesentliche sind (H, III, S. 321-22).

Die unaufhörliche und meistens unbemerkte Tätigkeit des Körpers, der eigenen und äußeren Wahrnehmung, scheint in diesem Zitat

auch die wesentliche Arbeit der Identitätskonstitution zu leisten. Die Identität und das Gefühl des „Festen“ werden durch eine Vielzahl von Verknüpfungen strukturiert. Sie basieren auf oder sind „Widerpart“ einer Reihe nicht direkt wahrgenommener oder sichtbarer „Präsenthandlungen“ und Reaktionen. Das Bewusstsein zeigt sich aus dieser Perspektive als Funktion des Körpers, der wiederum keineswegs als Objekt, sondern als „innere Funktionsarbeit“ und als Aktivität empfunden wird:

Das Ich ist die *Rolle*, die der *tatsächliche* Körper mehr oder minder verborgen im Bewusstsein spielt. *Tatsächliche Körper* – das heißt, nicht der sichtbare und vorstellbare, der anatomische Körper, sondern die innere Funktionsarbeit, die wahrhaft unser Körper ist, unser aktives Moment (H, III, S. 313-14).

Aber trotz dieser grundlegenden und unabdingbaren Funktion, schreibt Valéry, repräsentiert der Körper paradoxerweise ausgerechnet das Element, das wir am häufigsten vergessen. Das Grundgefühl im Hintergrund wird nicht wahrgenommen, und dieser Körper muss „von uns wiedergefunden werden in unseren sämtlichen Fragen – und es muß sogar aufgezeigt werden, wie er unsichtbar sein konnte“.

„Doch wie kommt es, daß wir dies nicht ständig wissen?“ (H, III, S. 315), fragt sich der Denker und wiederholt öfter ähnlich überrascht seine Beobachtungen zu diesem paradoxen Phänomen der Unaufmerksamkeit für das, was uns am nächsten ist: „Je mehr er *meiner* ist, desto *weniger spürbar* ist er“ (H, III, S. 324). Der Körper ist der Träger von Widersprüchen. Er ist das Intimste, aber gerade deswegen wird er nur in Ausnahmefällen wahrgenommen. Ohne Körper gibt es kein Bewusstsein. Er bleibt dennoch als Hintergrund und als Ursprung der Gedanken verborgen. Unsere intellektuellen Erkenntnisse über ihn werden mühsam errungen und sind nie komplett:

Der Körper hat etwas Doppeldeutiges. Er ist, was wir von uns selbst sehen. Was wir als ständig an uns gebunden empfinden. Aber auch, was wir nicht sehen und niemals sehen werden (H, III, S. 317).

Er steht für das Unumgängliche, doch auch für das Unverständlichste. Selbst wenn ihn die Ärzte und Wissenschaftler sezieren, teilen und manipulieren, bleibt der Körper als „mein Körper“ ein ungelöstes Geheimnis. Er dient als Basis für die Erkenntnis, kann aber nicht zum vollständigen Erkenntnisobjekt werden. Unsere wissenschaftlichen Erkenntnisse über ihn sind nie direkt, sondern vermittelt, vereinfachend und verdinglichend. Valéry wundert sich über die Tatsache, dass der Körper, der das Bewusstsein selbst ausmacht und dem Subjekt „am nächsten“ ist, trotzdem für das Bewusstsein ein Geheimnisobjekt bleibt, von dem das Subjekt nur indirekte (durch die Instrumente der Wissenschaft, die Sprache und die Reflexion) und unvollständige Kenntnisse hat. Diesbezüglich stellt sich der Dichter „Kinderfragen“, die in ihrer wissenschaftlichen Naivität die Unkenntnisse des Subjektes über den eigenen Körper trotzdem bloßstellen. Die meisten Akte der Subjektivität (inklusive das Denken) werden so ausgeführt, dass das Subjekt die fundamentale Rolle des Körpers dabei gar nicht spürt:

Kinderfrage

Wie kann man denken, ohne den Körper zu spüren? ich meine, ohne daß das Lebendige, das da denkt, im Denken ebenso spürbar ist wie die Hand und der Arm im Akt, den sie ausführen? Das Sehen weiß nichts vom Auge [...] (H, III; S. 328).

Das Bewusstsein – wie Narziss oder der Engel – wundert sich über seinen determinierten, materiellen und nie ganz verständlichen Ursprung:

Der Geist ist betroffen darüber, wie ungemein eigenartig doch die Dinge sind –, die Organe des Lebens insbesondere – die er so *fern*

legend findet und dennoch so wesentlich. Er stößt sich an diesen Formen und Gesetzen des „Körpers“ (H, III, S. 327).

Valéry beschreibt das merkwürdige Gefühl von Zugehörigkeit und Fremdheit, von Abhängigkeit und Unabhängigkeit, die die Subjektivität mit dem eigenen Körper verbindet:

„Mein Körper“ ist mir ebenso fremd wie ein beliebiger Gegenstand – (wenn nicht sogar erheblich mehr –) und ist mir gleichwohl innerlicher, ist mir vorrangiger und ursprünglicher ICH als jeglicher Gedanke (H, III, S. 330).

Genau dieses Gefühl der Widersprüchlichkeit und Fremdheit wird für Valéry zur Ursache der künstlichen Trennung von Körper und Geist. Es handelt sich hier nicht ausschließlich um das Ergebnis der rhetorischen und verdinglichenden Funktion der Sprache, wie Valéry in einem anderen Eintrag vorgeschlagen hatte, sondern um ein Gefühl der Fremdheit sich selbst gegenüber und um eine Verwunderung über das eigene unverständliche und verbindliche Sosein durch die eigenartigen und nicht steuerbaren Eigenschaften des Körpers. Aber die „künstlichen Trennungen“ und die Objektivierungen der Sprache können selbst von Valéry nicht verhindert werden. In seinen Beschreibungen erscheint der Körper auch immer wieder als eine „Substanz“ für sich, der Substanz „Geist“ gegenübergestellt. Auf der anderen Seite versucht Valéry auch zu klarzustellen, dass es de facto keinen „Körper“ an sich gibt. Er existiert lediglich in der Gesamtheit des Systems „CEM“, in dem Verwobensein von Leiblichkeit, Geist und Welt, das Valéry in seinen Analysen immer wieder erwähnt.

So kommen wir zu der eigenartigen Stellung des Menschen. Seine Haupteigenschaft ist, dass er als „mélange“ (Mischung) beschrieben werden kann. Die Präsenz von Widersprüchen ist für Valéry Merkmal des Menschseins. Aus diesem Grunde sollten diese Widersprüche auch wahrgenommen und gedacht und nicht gelöscht

oder ignoriert werden. Hierin besteht die Schwierigkeit, aber auch die Herausforderung von Valéry's Werk: die Koexistenz unterschiedlicher Gedankenrichtungen und manchmal sogar von Stellungnahmen zu denken, ohne dass eine Position der anderen subsumiert wird. Neben dem Intellektualismus von Teste und dem Bedürfnis nach einem „reinen Ich“ befindet sich schließlich die Anerkennung der Rolle der Materialität, des Körpers und der Determiniertheit⁹³. Der Leib ist das unbekannte, das undurchsichtige Gewicht und gleichsam der Ursprung des Ausdrucks und die Basis der Beziehung zur Welt.

4.6 Der Körper auf der Seite des Subjektes und auf der Seite des Objektes

Der Leib besitzt darüber hinaus eine paradoxe Charakteristik, die für Valéry wichtig für das Entstehen des Bewusstseins zu sein scheint: die Doppelseitigkeit, der gleichzeitige Status als Subjekt und Objekt. Mein Körper, bemerkt Valéry, ist für mich das unübersteigbare Referenzsystem, aber er ist auch, von einem fremden Standpunkt gesehen, ein zufälliges Element der Welt, ein Objekt. Und er verwandelt sich nicht nur für den Blick des Anderen in ein „Objekt unter anderen“, sondern, wie schon erkannt, kann er dem Bewusstsein auch als „fremdes Objekt“ erscheinen. Zum Beispiel kann man die eigene Hand betrachten und das Gefühl haben, dass

⁹³ Diese Mitpräsenz wurde von vielen Forschern unterstrichen, wie in dem schon zitierten Werken von M. Bémol. Dazu vgl. auch M. Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris [Corti], 1947, und J. Hyppolite, „P. Valéry et la conscience de la vie“, in Ders., *Figures de la pensée philosophique. Écrits (1931-68)*, Paris [Presses Universitaires de France], 1971, S. 864-876. Sie zeigen neben dem Intellektualismus Valéry's seine Aufmerksamkeit für das Akzidentielle, das Individuelle und das Körperliche.

sie „mein und nicht mein“ ist, dass das Subjekt sich „in der Hand“, aber auch nicht in der Hand befindet:

Man betrachtet die eigene Hand auf dem Tisch, und daraus entsteht immer ein philosophisches Staunen. Ich bin in dieser Hand und ich bin nicht dort. Sie ist *Ich* und *Nicht-Ich*. Und tatsächlich fordert diese Präsenz einen Widerspruch; mein Körper ist Widerspruch, er inspiriert, drängt Widerspruch auf: Und es ist diese Eigenschaft, die in einer Theorie über das Lebewesen grundlegend wäre, falls man sie in genaueren Bestimmungen ausdrücken könnte [...].⁹⁴

Diese „Doppelseitigkeit“ und Rätselhaftigkeit des Körpers hat Merleau-Ponty später zu einem zentralen Thema seiner Überlegungen gemacht. In *Das Auge und der Geist* sieht er die Hauptcharakteristik des Leibes in der Tatsache, dass er „zugleich sehend und sichtbar ist“:

Er, der alle Dinge betrachtet, kann sich zugleich auch selbst betrachten und in dem, was er dann sieht, „die andere Seite“ seines Sehvermögens erkennen. Er sieht sich sehend, er betastet sich tastend, er ist für sich selbst sichtbar und spürbar. Es ist ein Selbst, das nicht vermittlels einer Transparenz wie das Denken alles nur Erdenkliche in sich selbst aufnimmt, es als Denken konstituiert, in Denken verwandelt, sondern ein „Selbst“ durch eine Betroffenheit, einen Narzissmus, eine Verknüpfung von dem, der sieht, mit dem, was er sieht, und von dem, der berührt, mit dem, was er berührt, von Empfindendem und Empfundemem – ein „Selbst“, also, das zwischen

⁹⁴ „On considère sa mains sur la table, et il en résulte toujours une stupeur philosophique. Je suis dans cette main et je n’y suis pas. Elle est *moi* et *non moi*. Et en effect, cette présence exige une contradiction; mon corps est contradiction, inspire, impose contradiction : et c’est cette propriété qui serait fondamental dans une théorie de l’être vivant, si on savait l’exprimer en termes précis [...]“, OE, II, S. 519.

die Dinge gerät, das eine Vorder- und eine Rückseite, eine Vergangenheit und eine Zukunft hat...⁹⁵

Hiermit spielen die Passivität des Subjekts, sein „Den - Dingen - verhaftet - Sein“, seine Sichtbarkeit und Berührbarkeit, eine entscheidende Rolle für die Konstitution des Selbst. Das Subjekt spürt sich als Subjekt nicht durch die Klarheit des Denkens, sondern durch seine besondere Verbundenheit mit der Welt, durch seine wechselseitige Teilhabe und Distanzierung.

Auch Valéry betrachtet diese „Doppelseitigkeit“ des Menschen als sein besonderes Merkmal. Die eigenartige Situation des Menschen, so fasst er zusammen, besteht in der Tatsache, dass der Mensch (durch die Struktur des Körpers) gleichzeitig Subjekt und Objekt ist. Er ist der Sehende, aber auch das Gesehene, er ist Alles und Teil, Spieler, aber auch Figur in dem Spiel: „Ich – man stellt sich selbst zugleich als bekannt und als unbekannt vor – als Alles und als Teil: als Spieler und als Figur im Spiel der Welt“ (H, IV, S. 505). Gleichzeitig ist die Verdopplung in einem Subjekt und einem Objekt entscheidend für die Entstehung des Bewusstseins. Nicht nur unterscheidet sich der Mensch vom Tier, weil er einen „opponierbaren Daumen“ hat, bemerkt Valéry, sondern auch weil er eine sozusagen opponierbare Seele besitzt. Aus dieser Perspektive, schreibt Valéry in *Mauvaises pensées et autres*, würden die Wörter Ich und Mich mit den sich berührenden Daumen und Zeigefingern verglichen, als eine Einheit, die sich aber in zwei teilen und selbst wahrnehmen kann. Die menschliche Eigenschaft „par excellence“ ist also für Valéry die Fähigkeit, sich „gegen sich selbst“ zu teilen, also gleichzeitig Objekt und Subjekt zu sein:

Man sagt, der opponierbare Daumen repräsentiert das, was den Menschen vom Affen am deutlichsten unterscheidet. Dazu sollte man

⁹⁵ M. Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, in Ders., *Das Auge und der Geist*, Hamburg [Meiner], 2003, S. 279-80.

noch diese andere Eigenschaft hinzufügen, die wir besitzen, uns von uns selbst und gegen uns selbst zu teilen, unsere Fähigkeit, einen inneren Antagonismus zu erzeugen. Wir haben *die opponierbare Seele*. Vielleicht sind das ICH und das MICH unserer reflexiven Ausdrucksformen vergleichbar mit dem Daumen und dem Zeigefinger der Hand... ich weiß nicht welcher, der der Psyche? Dann würden sich die Worte *begreifen* und *erfassen* sehr gut erklären lassen.⁹⁶

Dieses Phänomen, diese Verdopplung oder Dualität, aus dem das Bewusstsein hervorgeht, ist in erster Linie ein leibliches Phänomen: „Mein Körper sagte sich oder sagte *mir*: (denn ein Körper, der zu sich spricht, bildet ein *Ich*) (Beziehung des Selben zum Selben) sagte also: Ich bin ein besonders Ereignis“ (H, IV, S. 499). Dieses besondere Ereignis ist eben die Verdoppelung in ein Objekt und ein Subjekt, die aber immer noch dasselbe sind und die Dimension des Psychischen und des Bewussten öffnen:

In letzter Analyse ist die *Verdopplung* das entscheidende psychische Faktum. Nach der Klarheit, der Häufigkeit, der Intensität dieser Verdoppelung unterscheiden sich die Grade des Psychischen – (Tiere) – Diese Verdoppelung nennt man „Bewußtsein“. Sie lässt sich darstellen durch untrennbare komplementäre Terme wie: Sehen – gesehen werden; und vor allem Sprechen – Hören; Empfangen – Produzieren – oder Reproduzieren [...]. Ich denke, dass ich denke – – ist der naive Ausdruck der Grenze dieses Prozesses – (welcher ein Prozess der *Objektivierung* ist) (H, IV, S. 413-4).

Somit bildet sich jene Reflektivität, die Valéry's Auffassung nach charakteristisch für den Menschen ist:

Reflexiver Typus

⁹⁶ „On dit que le pouce opposable est ce qui différencie le plus nettement l'homme du singe. Il faut joindre à cette propriété cette autre que nous avons, de nous diviser contre nous-mêmes, notre faculté de produire de l'antagonisme intérieur. Nous avons *l'âme opposable*. Peut-être le JE et le ME de nos expressions réfléchies sont-ils comme le pouce et l'index de je ne sais quelle main de...Psyché? Alors le mots *comprendre* ou *saisir* s'expliqueraient assez bien“ (OE, II, S. 864).

Es braucht zwei, um zu denken. Denken ist Dualität, nach dem Typus:
Sprechen-Hören – Malen-Sehen – Handeln-Erleiden.

Ich sage mir –

Ich betaste mich = Ich–Motor; mich-sensitiv

Ich hasse mich = Ich–sensitiv; mich-Objekt

Ich sehe mich (H, IV, S. 425).

Ähnlich formuliert Valéry die Subjektivität als „der einzige Kreislauf, der empfängt, was er aussendet“ (H, IV, S. 425); sogar allein zu sein bedeutet schon stets „zu zweit zu sein“, weil man immer in einer reflexiven Stellung zu sich selbst ist. Man spricht mit sich, sieht sich, und man hat sogar sich selbst gegenüber Gefühle (zum Beispiel Hass oder Liebe). Diese Erfahrung wiederholt sich in unterschiedlichen Bereichen. Eine besondere, entscheidende Erfahrung, die diese Doppeldeutigkeit des Körpers, die gleichzeitige Anwesenheit von Subjektivität und Objektivität, mit Klarheit zeigt, ist für Valéry das Moment, in dem die eigenen Hände sich berühren:

[...] Ich habe dann, ohne daran zu denken, meine linke, kühle Hand in die rechte, warme Hand genommen und staunte. Wenn die eine sich als fremdes Objekt merkwürdiger Form und Natur gab, wurde die andere die *meinige*, wie durch eine wechselseitige Rollenverteilung; die wärmste von den beiden war die „meinigste“.

Es war für mich eine Entdeckung. Zwei Hände zu besitzen, die sich spüren, in dem sie sich ignorieren, sie, die nichts anders tun, als zusammen zu arbeiten, als sich in einer Vielzahl von Tätigkeiten zu koordinieren...

Danach, weiter daran denkend, begriff ich (aber undeutlich), dass *ich* dieser Unterschied *war*, und nicht nur dieser hier, sondern eine Vielzahl anderer Unterschiede jeder Art...[...] ⁹⁷

⁹⁷ [...] J'ai pris alors sans y penser ma main gauche fraîche dans ma main droite chaude, et je connus un étonnement. Si l'une se donnait pour un objet étranger et de forme et nature bizarres, l'autre se faisait *mienne*, comme par une distribution réciproque de rôles; la plus chaude des deux était plus mienne. J'eus la sensation d'une découverte. Avoir deux mains qui se sentent s'ignorant, elle qui ne font que s'employer ensemble, se coordonner dans quantité d'actes... Ensuite, pensant plus avant, je conçus (mais avec

Durch den Kontakt der zwei sich berührenden Hände entsteht eine der Modalitäten dieser „Verdopplung“ des Körpers, die wiederum auch die Möglichkeit der Selbstdistanzierung und der Selbstbeobachtung initiiert. Die eine Hand wird zum „Objekt“, zum „Gefühlten“, die andere zum „Subjekt“, zum Fühlenden und Tastenden. Diese Überlegungen erinnern an die von Husserl, wie Merleau-Ponty sie in dem Aufsatz *Der Philosoph und seine Schatten* beschreibt: Der Körper wird zum Leib dank dieser Verdopplung, weil der Körper zu sich eine Distanz und eine Verbindung schafft. Dank dieses besonderen Verhältnisses, vollzieht der Leib eine Art Reflexion, bei der die berührte Hand zur berührenden wird. So tritt „ein außerordentliches Ereignis ein: Auch meine linke Hand beginnt meine rechte Hand zu empfinden, das Ding verändert sich, *es wird Leib, es empfindet*“⁹⁸. Eine solche „Reversibilität“ der sich berührenden Hände, die gleichwohl berührend und berührt sind, Objekt und Subjekt, wird für Merleau-Ponty immer mehr zum wesentlichen Merkmal des Menschen. Aufgrund dessen gehört er zu der Welt, und gleichzeitig distanziert er sich von ihr. Der Leib ist auf einer Seite „Ding unter Dingen“ und „auf der anderen sieht und berührt er sie; und wir stellen fest, da es offensichtlich so ist, daß er diese zwei Eigenschaften in sich vereinigt“. Er gehört gleichzeitig „zur Ordnung des ‘Objektes’ und des ‘Subjektes’“⁹⁹.

Aber es gibt ein weiteres entscheidendes Phänomen, das das Subjekt von seiner passiven und objektivierten Seite zeigt: die Begegnung mit dem Anderen. Valéry verbindet diesbezüglich die

peux de précision) que *j'étais* cette différence, et non seulement celle-ci, mais quantité d'autres de tous genres...[...]. (OE, II, S. 854).

⁹⁸ M. Merleau-Ponty, „Der Philosoph und seine Schatten“, in Ders., *Zeichen*, Hamburg [Meiner] 2007, S. 243.

⁹⁹ M. Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Gefolgt von Arbeitsnotizen*, München [Fink] 2004, S. 180.

Möglichkeit der Beziehung mit sich selbst mit der Möglichkeit der Beziehung zu den Anderen:

[...] Andernfalls, ohne diese „innere“ Teilung oder Unterscheidung, hätten wir niemals Umgang mit jemand anderem; denn dieser Umgang besteht darin, daß eine fremde *Stimme* oder ein fremdes *Hören* an die Stelle des *Hörens* des *Anderen tritt, der in uns ist* und das zweite Glied jeden Gedankens bildet (H, IV, S. 432).

Ohne hier darüber diskutieren zu wollen, ob die „innere“ Teilung die Basis für den Umgang mit den Anderen sei, oder ob und wie stark die Präsenz der Anderen als Basis für die Verdoppelung des Selbst wirkt, kann man trotzdem feststellen, wie Valéry, trotz seiner Vorliebe für die Autarkie, letztendlich doch bereit ist, die Zentralität der Präsenz der Anderen für die Konstitution der Subjektivität anzuerkennen. Die Erfahrung, Objekt und Subjekt zu sein, die durch die sich gegenseitig ertastenden Hände zustande kommt, spiegelt sich in der Begegnung mit dem Anderen durch die sich kreuzenden Blicke wider. Um diese Erfahrung zu beschreiben, benutzt Valéry das Wort „Chiasmus“¹⁰⁰. Es beschreibt das besondere Verhältnis zwischen zwei Subjekten, deren Blicke sich kreuzen und die sich gegenseitig wahrnehmen. Durch den Blickkontakt stellt sich eine „Reversibilität“ her, also ein Austausch der Rollen: Der eine nimmt den anderen als „Objekt“ wahr, wird aber gleichzeitig zum Objekt gemacht, zum Bild. Abwechselnd wandeln sich die zwei Pole der Beziehung in Subjekt und Objekt; wieder zeigt sich hier die Erfahrung der Möglichkeit und gleichzeitig der Einschränkung derselben, das Wechselspiel von Aktivität und Passivität, weil das Subjekt plötzlich nicht nur sieht, sondern auch gesehen wird. Er hält das Bild des Anderen „gefangen“, ist aber selber „Geisel“ des

¹⁰⁰ Das Wort Chiasmus wird auch von Merleau-Ponty in *Das Sichtbare und das Unsichtbare* benutzt. Dieser Ausdruck steht für Merleau-Ponty für die Beziehung des Menschen mit der Welt: Sie sind dasselbe, aber verschieden und stehen miteinander in einer Beziehung der „Reversibilität“.

Blickes des Anderen. Deswegen sollte für Valéry auf diese Erfahrung auch die Erfahrung der Befreiung folgen: die Möglichkeit, den Blick des Anderen zu verlassen und wieder zu einer „insularen“ Position zurückzukommen.

Aber der „Chiasmus“ zweier Gesichtspunkte ist nicht nur eine Einschränkung und eine „Geiselnahme“, sondern entpuppt sich auch als eine Ergänzung: Ich werde gesehen, so wie ich mich nicht sehen kann, und reziprok sehe ich den anderen, wie er sich selbst nicht sehen kann:

[...] Niemand vermöchte frei zu denken, wenn seine Augen nicht imstande wären, andere Augen, die ihnen folgten, zu verlassen.

Sobald die Blicke einander festhalten, sind wir nicht mehr völlig *zwei* und es wird schwer, *allein* zu bleiben.

Blicke, die „getauscht“ werden.

Dieser Austausch, das Wort ist treffend, erreicht innerhalb sehr knapper Zeit eine Übertragung, eine Metathese, einen Chiasmus zweier „Schicksale“, zweier Gesichtspunkte. Dadurch entsteht eine Art gegenseitiger simultaner Einschränkung. Du nimmst mein Bild, meine Erscheinung, ich nehme die deine. Du bist nicht *ich*, weil du mich siehst und ich mich nicht sehe. Was mir fehlt, ist dieses Ich, das du siehst. Und was dir fehlt, das bist du, den ich sehe.

Und wie weit wir auch in der gegenseitigen Erkenntnis vorschreiten, in dem Maße, wie wir uns spiegeln werden, werden wir verschieden sein (W, V, S. 308).

Diese besondere „doppelte Zugehörigkeit“ des Menschen, wenn sie einerseits Ausgangspunkt der Möglichkeit der Reflexion ist, verursacht jedoch zugleich die Unmöglichkeit einer absoluten Sicht. Der Sehende wird zum gesehenen Objekt: nicht nur für seinen eigenen Blick, sondern auch in der Welt, dem Blick der anderen unterworfen. Das absolute Beobachten, in Gestalt von Herrn Teste, sieht sich in die Position des Beobachteten gezwungen, trotz der von ihm behaupteten Verbindungs- und Begrenzungslosigkeit. Auch dies

ist für Valéry eine weitere mit der Erfahrung des Schmerzes verbundene Feststellung. In *Anmerkung und Abschweifung zu Leonardo da Vinci* notiert er:

Es ist eine Art strahlender Folter, zu fühlen, daß man alles sieht, ohne doch das Gefühl loszuwerden, daß man immer noch *sichtbar* und der begreifbare Gegenstand einer nichteignen Beobachtung ist; und dass man nie den Ort, nie die Schau findet, die nichts hinter sich zurücklassen (W, VI, S. 83).

Der Ort, der „nichts hinter sich zurücklässt“, ist unauffindbar. Das Gefühl, alles sehen zu können, geht mit dem Gefühl einher, nicht alles sehen zu können, dass es einen blinden Fleck gibt, der weder zu löschen noch zu füllen ist. Diese Erkenntnis bedeutet, dass selbst die *tabula rasa* und die methodische Welt- und Selbstkonstitution, die Valérys Ziel sind, nicht absolut sein können, sondern immer auf einen Boden des Nicht-bewusst- Konstituierten stoßen, der als Hintergrund fortbesteht.

4.7 Der blinde Fleck des Sehens

Alle diese Betrachtungen belegen, welche primäre Rolle das Sehen in Valérys Überlegungen spielt. Die Metapher des klaren, allumfassenden Blickes als Denkmodell durchfließt die gesamte Geschichte der westlichen Philosophie¹⁰¹ und wird vom „Cartesianischen“ Valéry aufgegriffen und immer wieder angewendet, wie V. Magrelli in seinem Buch *Vedere vedersi* betont. Nach Magrelli könnte man sogar die gesamte Recherche Valérys als den Versuch interpretieren, das sokratische Gebot „gnôthi seautòn“, „Sich selbst erkennen“, durch die Anwendung eines aufmerksamen

¹⁰¹ O. Schwemmer unterstreicht zum Beispiel, wie diese Art optischer Metaphern die philosophische Tradition prägt. Er analysiert die Verbindung zwischen Sehen und klarem Denken: Das Sehen muss Akt des Sehens von Verhältnisse sein. In Ders: *Kulturphilosophie. Eine medientheoretische Grundlegung*. München [Fink] 2005, S. 96 ff.

Sehens zu verwirklichen¹⁰²: Schon das Sich-Spiegeln von Narziss oder das Sich-Beobachten von M. Teste weisen darauf hin, wie das Bewusstsein oder das Bewusstwerden mit der Tätigkeit des „Sich-Sehens“ und „Sich-Beobachtens“ verglichen wird.

In dieser Auffassung zeigt Valéry sich wieder als „cartesianisch“. Das höchste Kriterium für die Richtigkeit der Erkenntnis ist ein klares und distinktes „Sehen“. Aber in manchen Anmerkungen über die *Dioptrique* von Descartes mokiert er sich über die naive Erklärung des Sehens, wie sie in einem Bild des Buches dargestellt wird: nämlich als ein „kleiner Mensch“, der sich im Menschen befindet, hinter der Retina, und von dort ein Sehen des Sehens ausüben würde. In einem Eintrag der *Hefte* von 1936 unter der Kategorie „naive Ähnlichkeiten“ stigmatisiert Valéry diesen Versuch, das Sehen zu erklären, indem man „in den Menschen noch einen kleinen Menschen“ hineinsetzt, wie in der *Dioptrique*, dessen Bilder ein „bärtiges Männchen“ zeigen, „das hinter einer Retina sitzt und beobachtet!“ (H, IV, S. 435) Doch im Essay *Descartes* verbindet Valéry ausdrücklich die Naivität dieser Darstellung mit der Naivität des Wunsches, beobachten zu wollen, was beobachtet:

Diese eigentümliche Sorge, beobachten zu wollen, was beobachtet, und vorzustellen, was vorstellt, ist nicht frei von einer gewissen Naivität: sie erinnert an die alten Holzschnitte, die man in der *Dioptrique* von Descartes findet und auf denen das Phänomen des Gesichtsinns mit einem Männchen erklärt wird, das, hinter einem riesigen Auge postiert, mit der Betrachtung des Bildes beschäftigt ist, das sich auf der Netzhaut abzeichnet (W, IV, S. 18).

¹⁰² „Sotto questo profilo, forse non è eccessivo sostenere che tutta la riflessione di Valéry verta sul tema del *gnôthi seautôn* [...]. A patto però di precisare che, per una singolare torsione insieme epistemologica e figurativa, tale ossessiva *quête* non si risolve in forme semplicemente argomentative, ma tende a una continua emessa in scena sul piano visivo. [...]. Sulla base di queste prime indicazioni, sembra possibile affermare che, nell'itinerario di Valéry, l'espressione »conosci te stesso« fa tutt'uno con l'invito »osservati allo specchio«. In V. Magrelli, *Vedere vedersi: modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*. Torino [Einaudi] 2002, S. 79-80.

Aber, so merkt Valéry an, kann man das Beobachtende nicht beobachten und ebenso wenig einen „letzten Gedanken“ finden, der die definitive Wahrheit anbietet.

Diese Kritik an dem „Männchen“, der das Sehen sieht, steht also auch im Einklang mit den Anmerkungen Valérys über die Einschränkungen der Selbstbeobachtungen. Es gibt kein durchsichtiges, an sich präsentenes Subjekt, das alle seine Prozesse wie von einem unbeteiligten Standpunkt sehen könnte – wie ein kleiner, allwissender Mensch, der sich im Körper einnistete. Valéry beschreibt diesbezüglich das Gefühl, sich als „Bewusstsein eines höheren Grades“ zu fühlen und dann abrupt zu bemerken, dass man doch keinen absoluten, sondern immer nur einen partiellen, perspektivischen und bedingten Blick besitzt. Valéry erzählt zu diesem Thema ein Episode, in der sich vor seinen Augen sowohl eine bestimmte Szene präsentierte, als auch der Maler, der diese malte. Er konnte beide beobachten: das Betrachtete und seinen Betrachter, den Maler, und dadurch, dass er beide in seinem Blick behielt, fühlte er sich als deren Richter. Er fühlte sich, als ob er ein Bewusstsein „höheren Grades“ besitzen würde. Nun musste er aber schließlich doch feststellen, dass ihm diese „erhöhte“ Position zugeteilt bloß zufällig wurde. Valéry hierzu in *Tel Quel*:

Und ich, da ich mich im Vordergrund dieser kleinen Szene befinde, da ich gleichzeitig das Bild, die Freunde, den Maler von hinten sehe; da ich den Sprecher höre; da ich den Blick von dem Zeugen, der ihn beurteilt, fassen kann – ich glaube, dass ich die einen und die anderen enthalte; ich spreche mir ein Bewusstsein höheren Grades zu, eine höchste Macht zur Rechtssprechung; ich segne und verdamme alle Menschen: *Misereor super turbam...*

Aber bald lässt mir eine Überlegung diesen göttlichen Zustand entfliehen, in dem ich die Abstufungen von relativen Urteilen

beobachtete. Ich spüre viel zu deutlich, dass mich der Zufall dort platziert hatte¹⁰³.

Man kann also nicht alles sehen und nicht alles ausdrücken, das Prinzip des Sehens und des Ausdrucks schon gar nicht: „Dieser ewige und absurde große Versuch, zu sehen, was sieht, auszudrücken, was ausdrückt“ (H, III, S. 143). Es existiert kein absolutes Bewusstsein, das sich ganz und unmittelbar begreifen kann. Das kleine Männchen in dem Bild der *Dioptrique* lässt sich aus dieser Perspektive als Metapher für eine idealistische Konzeption des Bewusstseins deuten, für eine „Res cogitans“, die diese getrennt und isoliert von ihren Akten und von den körperlichen Prozessen neutral und unbeteiligt beobachten kann. Die Bloßstellung der Illusion des „kleinen Menschen im Menschen“ bedeutet gleichermaßen die Bloßstellung eines reinen Geistes, oder, wie Valéry es manchmal definiert, das Infragestellen der Möglichkeit eines Zeugen zweites Grades, unbeteiligt und nicht situiert, fähig, sich selbst und seine eigenen Prozesse (oder die Prozesse des Subjektes ersten Grades) zu beobachten, zu definieren und neutral wiederzugeben. Es ist Merleau-Ponty, der diesen Punkt bei Valéry hervorhebt und heftig gegen eine idealistische Auffassung des Bewusstseins vorgeht. Er benutzt nämlich diese Kritik als Einwand gegen die Husserlsche Vorstellung eines konstituierenden Bewusstseins. Im Essay *Der Mensch und die Widersetzlichkeit der Dinge* schreibt der Phänomenologe:

Wenn es heute einen Humanismus gibt, so löst er sich von der Illusion, die Valéry richtig bezeichnet hat, als er von „jenem kleinen

¹⁰³ „Et moi, comme je suis au premier plan de cette petite scène, que je vois à la fois le tableau, les amis, le peintre dans leur dos; que j’entends le parleur; que je lis le regard du témoin qui le juge – je crois que je contiens les uns et les autres, je m’attribue une conscience d’ordre supérieur, une juridiction suprême; je bénis et je condamne tout le monde : *Misereor super turbam...*

Mais bientôt une réflexion me fait fuir cette situation divine d’où je contemplais des étages de jugements relatifs. Je sens trop que l’hasard m’y avait placé [...]“ (OE, II, S. 477).

Menschen“ sprach, „der im Menschen ist und den wir immer in ihm voraussetzen“. Die Philosophen haben bisweilen geglaubt, unser Sehen durch das Bild oder die Abbildung der Dinge auf unserer Netzhaut, erklären zu können. Das lag daran, dass sie hinter dem Netzhautbild einen zweiten Menschen mit anderen Augen annahmen, ein anderes Netzhautbild, das die Funktion hatte, das erste zu sehen. Aber mit diesem inneren Menschen im Menschen bleibt das Problem ungelöst, und es bleibt zu verstehen, wie ein Körper sich belebt und wie jene blinden Organe schließlich Träger einer Wahrnehmung werden. Der »kleine Mensch, der im Menschen ist«, ist nur das Phantom unserer gelungenen Ausdruckshandlungen, der Mensch hingegen, den wir bewundern, ist nicht jenes Phantom, sondern derjenige, der, eingerichtet in seinem fragilen Leib, in einer Sprache, die schon soviel gesprochen hat, in einer taumelnden Geschichte, sich sammelt und sich anschickt, zu sehen, zu verstehen und zu bedeuten. Der heutige Humanismus hat nichts Dekoratives oder Schickliches mehr. Er liebt nicht mehr den Menschen gegen seinen Körper, den Geist gegen seine Sprache, die Werte gegen die Tatsachen. Er spricht nur noch nüchtern und verhalten vom Menschen und vom Geist: Der Geist und der Mensch *sind* niemals, sie lassen sich nur in der Bewegung erkennen, durch die der Körper zur Geste, die Sprache zum Werk, ihr Miteinander Wahrheit wird¹⁰⁴.

Es lohnt sich, dieses Zitat in seiner ganzen Länge wiederzugeben, weil Merleau-Ponty hier mehrere Themen, die auch für Valéry von Bedeutung sind, zusammenfasst. Er wendet noch dazu eine Definition an, die ich für sehr treffend hinsichtlich Valéry's Einstellung halte: das Wort „Humanismus“. Mit Bezug auf Valéry geht Merleau-Ponty auf die Wichtigkeit ein, eine neue Form zu finden, in der der Mensch nicht nur als aktiv oder passiv, als absolutes Subjekt oder prinzipiell determinierbares Ergebnis von materiellen oder sozialen Ursachen zu verstehen sei. Diese Art Erklärung wäre der Schlüssel, um das menschliche Tun (sein „sich

¹⁰⁴ M. Merleau-Ponty, „Der Mensch und die Widersetzlichkeit der Dinge“, in Ders., *Zeichen*, op. cit., S. 356-7.

anschicken zu sehen, zu verstehen und zu bedeuten“) beschreiben zu können. Sehr nah an Valéry ist auch die Behauptung, dass der Geist und der Mensch niemals „sind“, und nur in ihrem Tun, in ihrer „Bewegung“, folglich in ihrer Tätigkeit z.B. des Bedeutens durch die Gesten oder die Sprache, zu erkennen sind.

Aber durch diese kurze Konfrontation mit Valéry geht Merleau-Ponty noch einem weiteren theoretisch relevanten Knoten bei Valéry nach: dem Problem des Selbstbesitzes des Bewusstseins und seiner Grenzen. Nach Merleau-Ponty gibt es keine absolute Subjektivität, die ohne Situation und ohne Position ist. Er stellt sich somit gegen die Husserlsche Auffassung von einer Subjektivität, die sich selbst und ihre Akte in der Ganzheit des Prozesses, von Anfang bis zum Ende, nachvollziehen kann. Laut Merleau-Ponty drückt Valéry im Text über Descartes exakt diese Unmöglichkeit aus. Er beschreibt die Überzeugung, den gesamten Prozess mitsamt seinem Prinzip und seinem Ende beobachten zu können, als „naiv“: naiv wie der Versuch zu sehen, was sieht, und sich das vorzustellen, was vorstellt.

Es geht also hier um die Frage, ob eine solche Instanz existiert – ein reines *Moi* in Valérys Ausdrucksweise –, die sich unbeteiligt und von einem absoluten Standpunkt besitzen und die eigene Funktionsweise beobachten und wiedergeben kann. Die Philosophie der Gegenwart, die Merleau-Ponty als „neuen Humanismus“ bezeichnet und die auch Valéry vertritt, lässt ihm zufolge die Antwort auf diese Frage negativ ausfallen. Für den französischen Phänomenologen gibt es keinen reinen Blick und kein rein konstituierendes Bewusstsein, das ohne das Gewicht und die Determinierung, aber auch ohne die Möglichkeit des Körpers existieren würde. Das Bewusstsein ist weder durchsichtig noch unmittelbar. Es sieht sich selbst nur durch seine Artikulationen, und das nicht wie in einem Labyrinth, in dem das Bewusstsein sich

verlieren muss, um sich dann in seiner Reinheit wiederzufinden, sondern weil das Bewusstsein aus diesen Artikulationen besteht und sich dort überhaupt erst sehen und finden kann. Für Merleau-Ponty befindet sich das Bewusstsein also nicht "vor" seinen Artikulationen oder Gestaltungsakten, als ein an sich existierender Ursprung, sondern vielmehr in ihnen. Es ist nicht anderswo als in seiner unaufhörlichen Tätigkeit des Artikulierens der Welt in seinen gestaltenden Akten. Das „ideale“ Bewusstsein repräsentiert hingegen eine Fiktion, die anhand der Ausdrucksakte konstituiert wird. Was es tatsächlich gibt, ist kein Einblick in ein ursprüngliches reines Subjekt, sondern ein konkreter Mensch, der „ingerichtet in seinem fragilen Leib, in einer Sprache, die schon soviel gesprochen hat“, also in einer vorgefundenen Situation, die er nicht bestimmt hat und die für ihn nicht durchsichtig ist, sieht, spricht und seine Realität mitgestaltet.

Valéry will aber die Möglichkeit der Selbstbeobachtung keineswegs leugnen. Trotz seiner Kritiken erhält sich in seinen Werken das Ziel, ein Modell der Funktionsweise des Denkens durch die Selbstbeobachtung zu erreichen. Diesbezüglich lohnt es sich, noch einmal darauf aufmerksam zu machen, wie für Valéry die Frage nach dem Status der erkennenden Subjektivität „an sich“ sekundär bleibt. Wesentlicher ist für ihn die Frage nach dem Möglichen und nach den Einschränkungen des Könnens, die auch das Problem implizieren, wie viel „Wissen“ über sich selbst möglich ist. Die Verdopplung in einen Beobachtenden und einen Beobachteten bedeutet nicht nur die Anerkennung unserer Verwurzelung und Zugehörigkeit zu einer von uns nicht konstituierten Welt, sondern auch die Möglichkeit der Distanzierung und einer (partiellen) Wahl:

Das Bewußtsein ist der Grad der Klarheit und Trennung zwischen einem Hörer und einem Sprecher, – eine Unterscheidung, die

insbesondere erlaubt, Korrekturen, Entgegnungen, Weigerungen, Stillstände – und fremde Bedingungen einzuführen (H, IV, S. 406).

Die Distanzierung erlaubt nicht nur eine Wahrnehmung des Selbst, sondern auch Korrekturen oder Weigerungen. Hier kommen wir nochmals zu Valéry's Anspruch – einem tatsächlich humanistischen Anspruch –, dass der Mensch eine gewisse Kontrolle auszuüben hat, zurück: Durch den Abstand kann er nicht nur sein, was er im Moment ist, sondern er kann das Mögliche reaktivieren und nach anderen Antworten und Verhaltensweisen suchen – er kann also „fremde Bedingungen“ in einer Situation einführen, statt sie immer gleich zu gestalten¹⁰⁵.

Aber wie die Analysen über den Autor im nächsten Abschnitt deutlicher zeigen werden und wie Merleau-Ponty unterstreicht, betont Valéry andererseits auch die Einschränkungen der idealistischen Position. Das absolute Bewusstsein ist für ihn ein Phantom, das retrospektiv als Erzeuger unserer gelungenen Ausdrucksformen erschaffen worden ist. Und es gibt keinen vom Leib und von seinen Prozessen getrennten Geist, der sich selbst von „woanders“ beobachten könnte. Das Subjekt ist nicht unbeteiligt, sondern gibt sich als solches immer in seinen Interaktionen mit der Welt, die für Valéry als Gestaltungsakte zu begreifen sind.

¹⁰⁵ Eine ähnliche Position wird von O. Schwemmer bezüglich des Problems der geistigen Identität bei Cassirer vertreten: „Der Geist besitzt sich nicht in einer ihm durchsichtigen Selbstgegenwart, in der Identität eines Selbstbewusstseins, in dem der Ablauf und die Vergegenwärtigung der Bewusstseinsprozesse in reiner Evidenz zusammenfallen würden.“ In O. Schwemmer, *Ernst Cassirer. Ein Philosoph der europäischen Moderne*, op. cit., S. 37. Es gibt also keine „unmittelbare Selbstgewissheit“, da der Geist sich durch seine Gestaltungen erst bilden und erneut erringen muss. Interessant ist hier aber besonders das „ethische“ Anliegen Cassirers, das nah an das von Valéry heranreicht: Es geht nicht darum, „das kontingent Fragmentarische, das allen unseren Entwürfen innewohnt“ zu negieren, sondern ihnen die Gestaltungsmöglichkeit des Subjektes entgegenzusetzen: „Für Cassirer zeigen sich diese Momente unserer Existenz als Herausforderungen, die – gestaltend – bewältigt, als Schwierigkeiten, die überwunden werden müssen“, Ebenda, S. 38.

Diese Betrachtungen – wenn auch in einer anderen Form – hallen in den Überlegungen über den Ausdruck und das Kunstschaffen nach. Der Mensch ist kein unabhängiger Beurteiler und Schöpfer der Welt, sondern ein Teil davon, passiv wie auch aktiv in seinen Ausdrucks- und Gestaltungsprozessen. An dieser Stelle sei noch einmal bemerkt, dass Valéry keineswegs für eine passive „Empfängerrolle“ des Menschen gegenüber der Welt plädiert, ganz im Gegenteil: Er unterstreicht kontinuierlich die Wiederaufnahme- und Gestaltungstätigkeit des Bewusstseins. Die Schwierigkeit besteht darin, die zwei Seiten zusammen zu denken, die Materialität und den Sinn, die Passivität der Beziehung mit der Welt und die Aktivität des Ausdrucks.

4.8 Die Kritik an dem Begriff „Autor“

Die Frage nach dem Status des Autors stellt noch einmal einen der „Knoten“ dar, bei denen sich diese Art der Reflexion über die Möglichkeit einer absoluten Subjektivität idealistischer Prägung und das Problem des Ausdrucks präziser artikulieren. Diesbezüglich wird die Vorstellung einer absoluten Subjektivität oder eines Autors, der über sich und seine Intentionen herrschte, wieder als Fiktion definiert; eine Fiktion, die, wie im Fall des „kleinen Menschen im Menschen“, retrospektiv, von den Ausdrucksergebnissen ausgehend, geschaffen wird. Valéry kritisiert in mehreren Texten die Idee einer Autorschaft, der Autor als eine unabhängige Instanz definiert wird, die vor dem Werk existiert, wie eine für sich existierende Ansammlung von Bedeutungen, die unabhängig vom Medium und vom Schöpfungsprozess besteht. In dieser Diskussion kreuzen sich unterschiedliche Themen. Auf einer ersten Ebene findet sich eine ernst zu nehmende, aber für unsere Perspektive nicht besonders relevante Polemik Valéry's gegen den Begriff vom „Genie“ und gegen die Wichtigkeit, die der Biographie des Künstlers

zugeschrieben wird. Aus diesem Blickwinkel können zum Beispiel die diversen Einträge gelesen werden, in denen der Dichter ironisch über das Genie schreibt. Parallel zu dieser Kritik vom Idealen der genialen Persönlichkeit erfolgt die Kritik am „Manierismus“. Viele Künstler sind „Manieristen“, weil sie gelernt haben, sich selbst und die eigenen glücklichen Einfälle zu imitieren und zu wiederholen. Damit stellt man das Publikum zufrieden – weil es Wiederholungen und Einfachheit mag – und festigt den Mythos des Autors als einheitliche, kohärente Persönlichkeit, die sich in ihrem persönlichen Stil ausdrückt, weiter. Valéry plädiert hingegen für eine andere Einstellung: Anstatt nach einer Erklärung für das Werk in der Biographie des Künstlers zu suchen, sollte man sich lieber für den Kunstprozess interessieren, der das Werk zustande gebracht hat.

Diese erste kritische Interpretation der Problematik des Autors als Kritik des Genies führt aber zu einer zweiten – für meine Arbeit vorrangigen – spezifischen Kritik: der Kritik am Autor als schweigender Text, der an sich schon durchformuliert wäre und sich nur noch mitzuteilen hätte. Diese Auffassung ist wiederum mit einer idealistischen Konzeption des Bewusstseins als Möglichkeit des Selbstbesitzes und der Autonomie verbunden. Eben durch die Kritik an den gängigen Begriffen des Autors und der Autorschaft wird es im Gegenteil immer klarer, wie bei Valéry die Idee einer „absoluten“ und durchsichtigen Subjektivität, wie im Falle von M. Teste und in einer ersten Interpretation des *Moi pur* zu lesen war, durchaus in Frage gestellt wird. Der Geist, nie allein existierend, sondern immer Teil eines Systems, besitzt keine absolute Macht. Er ist im Gegenteil immer an die Situation gebunden, also nur partielle Abstandnahme und Beobachtungsmöglichkeit.

Die menschliche Kondition, schreibt Valéry, kann als „mélange“ definiert werden. Der Mensch ist kein reiner Geist und kein reiner Körper. Er ist nicht nur sinngebend, sondern auch passiv und

abhängig. Er ist nicht autonom, sondern befindet sich in einem unaufhörlichen, konstitutiven Austausch mit der Welt. Auch wenn solche menschliche Situation auf der einen Seite von Valéry kritisch betrachtet wird, repräsentiert sie gleichzeitig für den Dichter nicht den Verfall einer ursprünglichen Reinheit in die zufällige Schale des Körpers, sie repräsentiert im Gegenteil das Menscheneigene, die eigene und einzigartige Möglichkeit zu leben und sich auszudrücken, schöpferisch tätig zu sein.

Diese Auffassung kann besser verstanden werden durch die Unterscheidung von O. Schwemmer zwischen dem Verständnis vom Menschen als „Zwischensein“ und dem Verständnis von ihm als ein Wesen, das mit einem bestimmten Vermögen ausgestattet ist¹⁰⁶. Die „Vermögensdefinition“ richtet die Aufmerksamkeit auf die Leistung der Menschen, begriffen als die Entfaltung eines schon an sich strukturierten und fixierten Vermögens. Die Definition des Menschen als „Zwischensein“ lässt ihn im Gegenteil aus der Position des Subjektzentrums in die Position eines Teilhabenden rücken. Somit werden seine Leistungen

zu einem Geschehen, an dem er durchaus aktiv und kreativ teilnimmt. Aber sie ergeben sich nicht *alleine* aus der Struktur und der Aktualisierung seines Vermögens. Sie sind damit auch nicht die Entfaltung einer bereits in sich fixierten Vermögensstruktur, sondern das Ergebnis vielfältiger Faktoren und interaktiver Verhältnisse [...]. Frei und kreativ ist dann nicht mehr die Verwirklichung eines in sich bestimmten Vermögens, sondern das Verhalten zu und in Situationen, zu uns in verschiedenen Umwelten, zu und in der Welt, in der wir uns befinden¹⁰⁷.

Auf diese Weise wird nach Schwemmer der Mensch zu einem „Partizipanten“ in der Strukturaktion der Welt und ist nicht mehr als

¹⁰⁶ O. Schwemmer, *Kulturphilosophie*, op. cit., S. 30 ff.

¹⁰⁷ Ebenda, S. 31.

Vermögen oder – so könnte man es mit dem Valéry'schem Wort schreiben – als absoluter „Autor“ zu betrachten. Die Aufmerksamkeit für die „Zwischenwelten“ der Kunst beweist die Rolle des Leibes und der Verwobenheit von Bewusstsein und Leib, Leib und Welt. Und nicht nur das: Es zeigt sich dadurch auch die Präsenz einer Sinndimension, die nicht nur durch die Leistung einer Subjektivität zustande kommt, sondern schon da ist, spürbar in der noch nicht begrifflich dargestellten Beziehung zwischen Mensch und Welt. Es ist eine Sinndimension, die vom Subjekt weder erfunden noch einfach „wiederholt“ wird. Das Subjekt nimmt sie stattdessen in einer Umwandlungs- und Umgestaltungstätigkeit wieder auf. Es fängt sie auf und formt sie auf einer anderen Stufe, durch seine Disposition als „Resonanzkörper“, wie Valéry es nennt, durch die eigenen Konstruktionen und Gestalten (seien sie die der Naturwissenschaften, der Kunst oder der Philosophie).

Unter diesem Aspekt erleidet der Valéry'sche „Idealismus“ eine wesentliche Einschränkung. Valéry erweist sich als zutiefst kritisch angesichts der Möglichkeit eines „reinen“ Ichs, von seiner Umwelt losgelöst und für sich selbst durchsichtig in einer unmittelbaren Selbstgewissheit. Das Erlangen einer Form von Universalität bleibt bestehen, nur befindet es sich in keiner vorausgesetzten, ursprünglichen „Reinheit“ des Geistes, sondern in der Schöpfungsleistung des Menschen, und vor allem in der Kunst. Das Kunstwerk fungiert als Medium einer Individualität, die eine Art abgriffliche Allgemeinheit erreicht, die wiederum aber nur im Medium sich konstituiert und mit ihrem Medium verhaftet bleibt. Diese Problematik führt zu einer zusätzlichen Frage, die ebenso mit der Auffassung des Bewusstseins verknüpft ist: die Beziehung zwischen der Person, also zwischen dem konkreten Menschen und seiner Verallgemeinerung im Werk.

4.9 *Der Autor ist das Werk seines Werkes*

Die Person des Autors ist das Werk seiner Werke (H, I, S. 332).

Sowohl in *Tel Quel* als auch in den Reflexionen über die Kunst oder in den *Heften*, immer wieder ist es Valéry's Anliegen zu betonen, dass der Autor keine reelle Entität sei, sondern eine Fiktion, eine Konstruktion. Jemanden, der im Voraus weiß, wie das Werk auszusehen, welche Bedeutungen es mitzuteilen hat, und welche Mittel es dazu braucht, gibt es nicht, so wie es keine präzise und ausformulierte Intention gibt, die unabhängig vom schöpferischen Prozess und seinen konkreten Umständen existieren würde. Und es ist wahrscheinlich kein Zufall, dass Valéry das Wort „Ausdruck“, „Expression“, sehr selten benutzt. Das Aus-drücken, das Ex-primere lässt den Schöpfungsprozess als eine Art von Geburt denken: sicherlich mühsam, gefährlich, wenn das Vorgehen der Ex-premere von irgendwelchen Hindernissen verlangsamt oder unterbrochen wird, oder wenn die Gesundheit – sprich die Qualität oder die Konsistenz der Ideen – nicht optimal ist und sie sich als nicht „überlebensfähig“ erweisen.

Aber wie das Kind im Leib der Mutter bereits geformt ist – so die verbreitete Einstellung –, ebenso sind die Ideen des Autors schon an sich erarbeitet, im Wesentlichen geformt und warten nun darauf, ans Licht zu kommen. Valéry stellt sich einer solchen Auffassung entschieden entgegen. Die Rolle des poetischen Zustands, der noch keine eindeutigen Begriffe enthält, die konkrete, anspruchsvolle, pränante Präsenz der Welt, die die Sensibilisierung des Subjektes für bestimmte Relationen und Formen mitbestimmt, das Mitschwingen von Mensch und Umwelt, die Rolle der Zufälle: alles deutet für Valéry auf die Tatsache hin, dass die Bedeutungen, der Sinn des Werkes, erst innerhalb des konkreten Prozesses zustande

kommen und sich nicht „an sich“ in dem Geist des Künstlers befinden.

In der *Rede zu Ehren Goethes* erklärt Valéry die Schwierigkeit, die Figur des Autors überhaupt definieren zu können. Es ist praktisch unmöglich, sich eine wahrhaftige Idee von dem „Wesen eines Schriftstellers“ zu machen; dieser Versuch ist nicht viel anders als ein „naiver Eifer“ (W, III, 123). Bei diesem Versuch zeigt sich eher, wie der Begriff „Autor“ keine Selbstverständlichkeit repräsentiert, er wird durch eine simplifizierende Prozedur gebildet, die das Mitwirken verschiedener Elemente, die Umwege des schöpferischen Prozesses und das Geschichtliche einfach weglässt, so wie man einen Knoten aufschneidet, den man nicht mehr lösen kann. Valéry schreibt:

Substanz und Akzident verbinden sich hier. Spontanes und Überlegtes, Notwendiges und Willkürliches, alles das ist eingeschmolzen in den Ausdruck wie das Kupfer und das Zinn in die Bronze; und der Schöpfer, den wir einem Werke unterstellen als eine Ursache, die nichts anders als diese Wirkung hervorbringen konnte, ist im Gegenteil selbst ein Geschöpf dieses Werkes, ebenso wie die Gesamtheit eines Lebens eine Illusion ist, die nur aus einem Gesetz perspektivischer Chronologie hervorgeht (W, III, S. 123-24).

Der Autor ist demnach eine Fiktion, die dem naiven menschlichen Bedürfnis nach Einordnung der Phänomene in die Kategorien „Ursache und Wirkung“ folgt. Man baut sich einen Autor, eine einheitliche Substanz, als Ursache für das Werk. Diese Ursache existiert aber nicht vor ihrer Wirkung, sie repräsentiert hingegen sozusagen, „die Rückwirkung der Wirkung“. Nach dieser Auffassung ist der Begriff des Autors als einheitliche Entität nichts anderes als eine Konstruktion, die man auf der Basis der Ergebnisse, der gelungenen Ausdrucksformen, erschafft. Jener, der

normalerweise als „Schöpfer“ bezeichnet wird, ist für Valéry gleichwohl ein Geschöpf des Werkes.

Die Konstruktionsregel dieser Entität wird von Valéry also „perspektivische Chronologie“ definiert. Dadurch wird am Anfang des Prozesses genau das gesetzt, was nur am Ende entsteht. Deswegen konstruieren wir auf der Basis eines Werkes den entsprechenden Schöpfer. Der Schöpfungsprozess, oder, wie Merleau-Ponty sagen würde, das Ausdrucksphänomen, geschieht in der Zeit. So ist es nicht realistisch, eine Autorschaft zu analysieren, die außerhalb des Zeitstroms und der Modifikationen ihrer eigenen Akte sich befände. Hier ist das Subjekt tatsächlich sub-jectus: das Bewusstsein ändert sich ständig, schwingt mit dem Ergebnis seiner Taten mit, mit der Gesamtheit der Aktionen, ist sowohl Rückwirkung als auch Initiator. Immer wieder unterstreicht Valéry diese passive bzw. aktive Situation und die trügerische Einfachheit des Begriffs des Autors, denn das Werk ändert den Schöpfer mit jeder Änderung: „Das Werk modifiziert den Autor. Mit jeder Bewegung, die das Werk entstehen lässt, verändert er sich“¹⁰⁸.

Im Essay *Betrachtung zum „Friedhof am Meer“* schildert Valéry das entfremdende Gefühl, das eigene Werk bei einer Universitätsvorlesung kommentiert zu hören. Es geht aber nicht nur darum, das Gefühl zu beschreiben, „als toter Autor“ behandelt zu werden und das Gefühl der Spaltung „zwischen unserem *Schein* und *Sein*“ (W, I, S. 514) zu erläutern. Eher ist es Valéry's Ziel, die merkwürdige Beziehung zwischen Schöpfer und Werk wieder unter die Lupe zu nehmen. Auf der einen Seite ist das Gedicht eine in sich geschlossene Tatsache, die eine eigene Wahrheit (und nicht die Wahrheit der Persönlichkeit des Autors oder seiner Gefühle) verkörpert, auf der anderen Seite sind die persönlichen Erinnerungen des Schöpfers, die Erinnerungen an die erste

¹⁰⁸ „L'oeuvre modifie l'auteur. À chacun des mouvements que la tirent de lui, il subit une altération“ (OE, II, S. 673).

Entwürfen und an den autonomen „Existenzwillen“ von bestimmten Wortkombinationen, die, fast gegen die „Freiheit“ des Geistes, den Dichter zwingen, von seinem ursprünglichen Plan abzuweichen. So wird das Gedicht zu etwas anderem als jenes Produkt, das man sich am Anfang vorgestellt hatte:

Auf der einen Seite war da mein wie eine vollendete Tatsache zum Studium vorgelegtes Gedicht [...]. Auf der anderen Seite stand meine Erinnerung an meine Versuche, mein Tasten, die Entzifferung meines Inneren, die gebieterischen sprachlichen Eingebungen, die einem plötzlich eine bestimmte Wortkombination aufdrängen – als ob eine solche Zusammenfügung irgendeine innere Kraft besäße... ich meine: irgendeinen *Willen* zu existieren, der durchaus im Gegensatz zu der „Freiheit“ oder dem Chaos des Geistes steht, einen Willen, der zuweilen den Geist dazu zwingen kann, von seinem Plan abzuweichen, das Gedicht selbst jedoch, ganz anders zu werden, als es zu werden versprach und als man glaubte, dass es einmal sein werde. (Man sieht daran, daß der Begriff des *Autors* gar nicht einfach ist: er ist es nur in der *Sicht eines Dritten*) (W, I, S. 514-5).

Die Produktion des Werkes produziert nachträglich auch den Autor, aber dieser ist nur ein fiktives Produkt: „Derjenige, der ein Werk vollendet hat, tendiert dazu, sich in denjenigen zu verwandeln, der in der Lage war, dieses Werk zu schöpfen. Er reagiert beim Sehen seines Werkes mit der Produktion des Autors in sich selbst – und dieser Autor ist Fiktion“¹⁰⁹.

Der Autor, im Allgemeinen betrachtet, ist eine Fiktion, so wie die feste Identität eines Menschen für Valéry nichts anderes als eine Fiktion ist, eine perspektivische Konstruktion, die das Ungenaue, das Unfertige, die Brüche, die Unstimmigkeiten und das Unrealisierte in einem Leben verdeckt oder annulliert. Wie schon

¹⁰⁹ „Celui qui vient d’achever une oeuvre tend à se changer en celui capable de faire cette oeuvre. Il réagit à la vue de son oeuvre par la production en lui de l’auteur – et cet auteur est fiction“ (OE, II, S. 673).

gesagt, gehört dieses Bedürfnis nach Identifizierungen zu den primären Tendenzen der Menschen.

Aber es gibt auch eine andere Art, die Kritik an der Autorschaft zu lesen, eine Art, die nicht nur die homogene Identität der Person als „Fiktion“ erklärt, sondern auch die Vorstellung eines reinen Bewusstseins. Die Idee von einem Subjekt, das seine Absichten und seine Deutungsakte komplett besitzt, also von einem „Vermögenssubjekt“, das nur auf die Gelegenheit für die Entfaltung seiner Sinndeutungen durch ein Medium wartet, scheint für Valéry ein Mythos zu sein, der rückblickend – aufgrund des Ausdrucksergebnisses – konstituiert wird. Statt sich mit einer idealistischen Lösung zufriedenzugeben, scheint Valéry den Begriff eines Autors zu kritisieren, der sich und die Beziehungen zwischen sich selbst und den Dingen der Welt wie eine unter seinem Blick ausgebreitete Landkarte betrachten kann. Diese Auffassung sollte durch die Darstellung einer konkreten, situierten Subjektivität ersetzt werden, die sich selbst und seine Bedeutungsakte doch nicht ganz sehen kann; eine Subjektivität, die sich an der Konstitution einer Sinnwelt beteiligt, ohne sie absolut zu initiieren und ohne sie gänzlich steuern zu können¹¹⁰.

¹¹⁰ M. Merleau-Ponty untermauert seine Kritik des Bewusstseinsbegriffs mit Zitaten von Valéry über die Problematik der Autorschaft: „Der Autor, sagte Valéry, ist derjenige, der ein Werk, das langsam und mühevoll entstand, augenblicklich denkt – und dieser Denkende ist nirgendwo. Wie der Autor für Valéry eine Hochstapelei des Schriftstellers ist, so ist das konstituierende Bewusstsein die berufliche Hochstapelei des Philosophen ... Es ist für Husserl auf jeden Fall das *Artefakt*, auf das die Teleologie des intentionalen Lebens zuläuft – und nicht das spinozistische Attribut des Denkens“ („Der Philosoph und sein Schatten“, in *Zeichen*, op. cit., S. 262). In der Interpretation Merleau-Pontys wird also die situierte, bedingte Lage des Subjektes unterstrichen. Auch das Denken ist nicht zeitlos, sondern prozessual, intermittierend, von äußerlichen Umständen mitkonstituiert; der Geist und das Subjekt sind nicht „anderswo“, sondern genau in dieser Strömung. Beide Denker sind also von der Unmöglichkeit einer „intellektuellen Inbesitznahme der Welt“ (ebenda, S. 262) oder der totalen Inbesitznahme von sich selbst überzeugt.

5 Der Kunstprozess: Mensch und Welt

Die Valéry'schen Überlegungen über die konkreten Zustände und Handlungen, die den Kunstschaffenden begleiten, sind für meine Arbeit besonders relevant. In diesem Bereich, der Valéry als Dichter sehr vertraut ist, wird die Unterscheidung zwischen empirischer Person und reinem Ego beiseite gelassen. Dafür wird auf einer sehr unvoreingenommenen und erfahrungsnahen Ebene das „mélange“ (wie Valéry es definiert) beschrieben, das der Mensch ist: Die Mischung aus Passivität und Aktivität, Heteronomie und Autonomie, aus Welt, Leib und Fähigkeit, das Gegebene umzugestalten. Mein Anliegen ist hierbei zu zeigen, dass für Valéry der Sinn der Materialität nicht von einer allwissenden Subjektivität gegeben wird. Diesbezüglich werde ich einen erneuten Vergleich mit den Reflexionen Merleau-Pontys vorschlagen. Die Wahrnehmung zeigt sich bei beiden Denkern nicht als passiver Empfang einer an sich existierenden Realität, sondern als eine gestalterische Tätigkeit. Die Wahrnehmung, die dabei sowohl von Valéry als auch von Merleau-Ponty gemeint ist, ist aber nicht die standardisierte Wahrnehmung des Alltagslebens, wodurch der Mensch schon konstituierte Objekte sieht. Es handelt sich hingegen um eine ursprüngliche, noch nicht verbegrifflichte Wahrnehmung, die auf die tiefe Verbindung von Subjekt und Welt deutet. Zu diesem Thema sind besonders die Beschreibungen Valéry's über den Traumzustand oder den „poetischen Zustand“ interessant; ein Zustand, in dem der Reichtum der Wahrnehmung, seine Möglichkeiten, die Verwobenheit von Mensch und Welt und die Präsenz eines Sinnes (wenn auch keines begrifflichen) sich zeigen. Diese Unterscheidung und die Möglichkeit des Künstlers, aus der Vielfältigkeit des Wahrgenommenen neue Konstruktionen zu schaffen, wird zum Beispiel bei Valéry mit Leonardo da Vinci exemplifiziert. Dieses Modell zeigt auch, welche entscheidende Rolle die bewusste, technische Arbeit des Künstlers über den poetischen Zustand für Valéry spielt. Diese bewusste Arbeit ist aber keine externe Sinnzuschreibung, die einem neutralen Material ein neutrales Subjekt gibt, sondern ist die Umarbeitung eines Sinnes, der sich schon in der empirischen

Beziehung zwischen Subjekt und Welt, in ihrem konkreten Miteinander, erkennen lässt. Diese Überlegungen werde ich am Schluss durch die konkreten Beschreibungen des Schaffensprozesses und der Mechanismen der Poesie bei Valéry ausführen.

5.1 Die Subjektivität und die Gestaltung

Die Zweifel an einer Subjektivität, die sich selbst gänzlich besitzen würde, sind bei Valéry immer sehr konkret an die Frage nach ihren Gestaltungsmöglichkeiten und -bedingungen gekoppelt. Auch Merleau-Ponty exemplifiziert diese Kritik an der Möglichkeit einer Art von idealistischem, absolutem Bewusstsein durch den Bezug zu den konkreten Prozessen der Konstruktionsarbeit, so dass eine kurze Darstellung seiner Analyse hier wieder von Interesse sein kann.

Im Essay *Das indirekte Sprechen und die Stimmen des Schweigens* erzählt er vom Arbeitsprozedere des Malers Matisse. Er berichtet vom illusionistischen Effekt einer Zeitlupenaufnahme, die diesen im Akt des Malens einfängt. Diese Verlangsamung hinterlässt einen besonderen Eindruck: Matisse erscheint wie ein Demiurg, der frei zwischen allen möglichen Pinselstrichen wählen könnte. Aber, bemerkt Merleau-Ponty, dies ist eben nichts anderes als ein künstlich erzeugter Eindruck. Die konkreten Geschehnisse sind ganz anders. Es existiert kein absoluter Blick ohne Zeit und ohne Perspektive, der unter allen Möglichkeiten auswählen könnte: „Alles hat sich in der menschlichen Welt der Wahrnehmung und der Geste abgespielt“¹¹¹ Matisse hatte also keine leere Möglichkeitswelt vor Augen, sondern bestimmte „Spuren“, die nach möglichen Konfigurationen verlangten. Nach Merleau-Ponty gibt es beim Malen wie „in dem wirklich ausdrückenden Sprechen“ keine an sich schon geformte Bedeutung, die sich dann nach der passenden Ausdrucksform umtut, sondern sozusagen ein Tasten „um eine Bedeutungsintention herum, die sich nicht von einem Text leiten lässt, sondern eben gerade erst im Begriff ist, ihn zu schreiben“¹¹². Wie für Valéry, so besteht auch

¹¹¹M. Merleau-Ponty, „Das indirekte Sprechen und die Stimmen des Schweigens“, in *Zeichen*, op. cit., S. 62.

¹¹²Ebenda, S. 63.

für Merleau-Ponty das Problem des Künstlers nicht in der Suche nach dem entsprechenden Zeichensystem für eine schon geformte Bedeutung. Es gibt keinen Autor – oder allgemeiner ausgedrückt – keine Subjektivität, die im Besitz eines „stillen“ Textes wäre. Dieser wird erst beim Schreiben verfasst und befindet sich nicht außerhalb der Ausdrucksakte.

In Valéry's Beobachtungen zur Kunst tauchen die oben angeführten Themen wieder auf, doch jetzt auf einer sehr praktischen und deskriptiven Ebene. Seine Beschreibungen besitzen übrigens keinen normativen Wert. Er definiert keine rigiden zu beachtenden Normen, sondern widmet sich überwiegend der Beobachtung eines besonderen Status der Sensibilität: des poetischen Zustands. Solche Analysen sind besonders interessant, weil der Dichter somit keine „exklusive“ Erfahrung in Betracht zieht, die nur den Künstlern vorbehalten ist. Was in seinen Texten zum Tragen kommt, ist der Reichtum der Sensibilität im Allgemeinen und der aktiv/passive Zustand des konkreten Menschen. Solch eine Bedingtheit stellt sich hier nicht als „Hindernis“ dar, sondern als Möglichkeit der Sinnggebung und der Schöpfung. Es handelt sich um eine Erfahrung, in der Sinn und Wahrnehmung, a-begriffliche Bedeutung haben und leibliche Erlebnisse noch nicht getrennt sind - eine Dimension, in der sich die Wahrnehmung bereits als sinnvoll herausstellt.

Der Sinn ist also hier nicht etwas, das den empirischen Daten eine reflexive Subjektivität zuteilen würde, sondern ergibt sich aus der sinnlichen Erfahrung, weist seine eigenen Strukturen und seine eigene Architektur auf, die wiederum aber auch nicht autonom ist, sondern aus dem Austausch und aus den Wechselwirkungen zwischen Mensch und Welt hervorgeht. Die leibliche Erfahrung – die nicht als „negativ“ oder „sinnlos“ betrachtet werden soll – und

das besondere Zusammenspiel zwischen Aktivität und Passivität, ermöglichen erst die Erfahrung und die Konstitution eines Sinns.

5.2 Der poetische Zustand

Der Grundbegriff zum Verständnis des Kunstaktes ist der besondere Zustand, den Valéry als „poetisch“ definiert. Es ist ein Zustand, in dem unsere sinnliche Wahrnehmung aufmerksamer und offener für andere Empfindungen und Beziehungen ist als jene, die für die Bewältigung des Alltagslebens eingesetzt wird. Auf den ersten Blick sind es „zwecklose“ Beobachtungen und Empfindungen, in denen sich die Vorformen und die Verkrustungen, die den Reichtum der Wahrnehmung verdecken, wieder auflösen. Es geht dabei, schreibt Valéry, um ein „All-Erlebnis“. Im poetischen Zustand wird die Realität nicht mehr als bestimmte Kombination von einzelnen, definierten, stabilen Objekten wahrgenommen, sondern als „vollständiges System von Beziehungen“, in dem die „bekannten Dinge und Wesen“ „einen anderen Wert“ bekommen. Valéry definiert sie auch als „geheime Wahlverwandtschaften“ (W, VI, S. 42): Dinge und Empfindungen „rufen sich gegenseitig herbei, sie assoziieren sich ganz anders als unter gewöhnlichen Bedingungen“. Sie sind, so umschreibt es der Dichter mit einem Ausdruck, der diesen Zustand seines Erachtens charakterisiert, „*musikalisiert*“ (W, V, S. 46). Hier gelten andere Regeln als die der Kausalität. Es gibt quasi ein reziprokes Verlangen zwischen den Elementen, die sich gegenseitig rufen und miteinander harmonisieren:

Die Dichtung hingegen erfordert und suggeriert ein ganz anderes „Universum“: ein Universum wechselseitiger Beziehungen, analog dem der Töne, in welchem der musikalische Gedanke entsteht und sich bewegt. In diesem poetischen Universum hat die Resonanz mehr Gewicht als die Kausalität, und die „Form“, weit davon entfernt, sich

mit ihrer Wirkung zu verflüchtigen, wird von dieser vielmehr *zurückverlangt* (W, I, S. 518).

Das poetische Universum wird als etwas anderes als die alltägliche Welt beschrieben. Sie ist jedoch keine Phantasiewelt oder eine wilde Gefühlswelt, sondern, so Valéry, die konkrete, mehrbedeutende Welt, die der Mensch oft vor den eigenen Augen hat, ohne sie zu sehen. Nach Valéry sieht man normalerweise nur das, was man zu sehen "denkt". Die Verbegrifflichung durch die Sprache trägt zur Konstitution einer Welt von Objekten bei, die einfach und schnell zu identifizieren sind. Im Allgemeinen nimmt der Mensch also wahr, was er gerade für seine praktische Orientierung im Leben braucht, was aber bedeutet, dass er nur einen minimalen Teil der Offenheit der Welt erlebt: „Der Mensch lässt sich 99\100 entgehen, was er *aufnimmt*: Was er wahrnimmt, ist nur ein kleiner Rest“ (H, I, S. 262). Die Welt, wie man sie im Alltag bewohnt, ist nichts anderes als eine „stabile durchschnittliche Wahrnehmung“ (W, II, S. 174): Wir nehmen, ohne es zu bemerken, allerdings viel mehr auf, als das, was die bewusste Wahrnehmung registriert. In *Einführung zur Methode Leonardo da Vincis* erklärt Valéry diese Einstellung ausführlicher und begibt sich in eine lebendige Beschreibung dieser ursprünglicheren Wahrnehmungswelt:

Die meisten Leute nehmen viel häufiger mit dem Verstand als mit den Augen wahr. Anstelle farbiger Räume nehmen sie Begriffe in sich auf. Eine kubische weißliche Form, die hochsteht und mit Reflexen von Glasscheiben durchschossen ist, nennen sie mir nichts, dir nichts ein Haus, was für sie soviel heißt wie: Das Haus! Vielschichtige Idee, Zusammenklang abstrakter Eigenschaften! Wenn sie den Standort wechseln, entgeht ihnen die Bewegung der Fensterreihen, die Verschiebung der Flächen, die den sinnlichen Eindruck ständig verändern: denn der Begriff ändert sich nicht. Sie nehmen eher wie nach einem Wörterbuch als aufgrund ihrer Netzhaut wahr, sie bringen die einzelnen Gegenstände so ungeschickt zusammen, sind sich so im

unklaren über die Freuden und Leiden des Anschauens, dass sie die *lohnenden Ansichtspunkte* erfunden haben (W, VI, S. 21-22).

Und in dieser befestigten, „lohnenden“, weil bequemen und praktischen, Anschauung, spielt wieder die Sprache eine Rolle: die schnelle Auswahl „evidenter Stellen“, die vor „bloßen Wörtern strotzt“ (W, VI, S. 22). Die reale Erfahrung – Valéry zieht mit Vorliebe das Sehen als Beispiel heran – ist aber etwas anderes: „Da sie wissen, daß der Spiegel des ruhenden Wasser horizontal ist, entgeht ihnen, dass das Meer am hinteren Rand des Blickfeldes *aufrecht* steht“ (W, VI, S. 22). Diese noch nicht erstarrte Wahrnehmung, die andere Relationen und Verweisungen zwischen den jeweils wahrgenommenen Eindrücken bemerkt und andere Konfigurationen erzeugt, ist eine Wahrnehmung, die in besonderen Zuständen erfahren wird: so im Traum oder in einem Moment extremer Aufmerksamkeit, in denen sich die gewöhnlichen Bedeutungen auflösen, oder aber in jenen „sensibilisierten“ Situationen, die am Anfang eines Schöpfungsprozesses stehen. Diese letzte Situation wird von Valéry oft als „poetischer Zustand“ definiert. Der Künstler öffnet eine Welt, die anders ist als jene, die im Alltag wahrgenommen wird. Es ist ein Universum, schreibt Valéry in *Einführung in die Methode des Leonardo da Vinci*, in dem wir immer miteinbezogen oder „verwoben“ sind (W, VI, S. 27), und das sich als unendlich komplizierte und unsichtbare Gesamtheit gibt, die die Gedankenwelt stets voraussetzt:

Der Beobachtende ist gefangen in einem Kreis, der nie zu sprengen ist, in dem es Unterschiede gibt, die sich als Bewegungen und Gegenstände herausstellen, und dessen Oberfläche geschlossen bleibt, obwohl alle seine Bestandteile sich erneuern und die Stelle wechseln (W, VI, S. 24).

In dieser Welt lassen sich Analogien und Kontinuitäten erfahren, die der normale Blick nicht ahnt. Der Beobachtende will „unsichtbare

Gesamtheiten ersinnen, von denen ihm die Teile gegeben sind“ (W, VI, S. 26), indem er die Übergänge der Formen in Bewegungen und das Gegenteil beschreibt. Das ist der „*symbolische Geist*“ (W, VI, S. 33), der diese „unendliche Verwobenheit“ zur Geltung bringt und unter anderem in der Poesie durch die Anwendung von Metaphern vor Augen führt: die Sprache, schreibt Valéry, kann bewirken, dass „ein Küstenstreifen *sich hinzieht*, daß ein Berg *sich erhebt*, daß ein Standbild *sich aufrichtet*“ (W, VI, S. 27). Nicht erkennen, nicht nach schon gegliederten Mustern sehen, sich fremd fühlen und fremd sehen eröffnet aber auch die Möglichkeit, das Risiko des Schöpfungsaktes einzugehen, neue Gestalten zu erfinden, neue Formen zu sehen, zu zeichnen oder auszudrücken, statt nach letzten Prinzipien und sicherheitsgebenden Wahrheiten zu suchen. Wir bewegen uns - so Valéry - „in der rohen Einheitlichkeit und stofflichen Dichte der Welt“, in einer zunächst nicht objektivierten Beziehung zur Welt, die uns auf mannigfache Art und Weise und durch die verschiedenen Sinne zur Gestaltung und zum Ausdruck auffordert. Es ist eine Welt von Ereignissen, die sich mit dem Menschen in unaufhörlicher und tiefster Interaktion befindet. Um diesen Zustand in andere – wenn auch ähnliche – Worte zu fassen, kann man sich aufs neue an Merleau-Ponty wenden, an seine Beschreibung der ursprünglichen Dimension, in der der Mensch sich bewegt und die als „barocke Welt“¹¹³ definiert wird:

Die Dinge sind da, nicht mehr nur wie in der Perspektive der Renaissance gemäß ihrer projektiven Erscheinung und nach den Erfordernissen des Panoramas, sondern im Gegenteil aufrecht, eindringlich, mit ihren Kanten den Blick verletzend, jedes eine absolute Gegenwart beanspruchend, die mit der der anderen unvereinbar ist und die sie dennoch alle gemeinsam haben kraft eines

¹¹³ M. Merleau-Ponty, „Der Philosoph und sein Schatten“, in *Zeichen*, op. cit., S. 264.

Gestaltungssinnes, von dem der 'theoretische Sinn' keine Idee vermittelt¹¹⁴.

Dieser „Gestaltungssinn“ ist keine unabhängige und mentale Aktion des Subjektes. Es ist ein Sinn, der fast „physiognomisch“ ist und in der Struktur der Welt schon präsent. Er wird als emotionale Bedeutung wahrgenommen, wodurch sich unser erstes Sinnuniversum konstituiert. Die Objekte werden in dieser Perspektive nicht mehr als fixierte Gestalten registriert, in eine geometrische Perspektive eingeordnet und einem allumfassenden Blick unterworfen. Sie werden in ihrem „Sich–Strukturieren und Sich–Gestalten“ durch die wahrnehmenden Tätigkeiten und das Handeln der Subjekte aufgefasst. Aufgrund dieser Wechselwirkungen erschließt sich auch die Mehrdimensionalität und Mehrdeutigkeit der Welt, die offen bleibt für immer neue Verweisungen und Sinnkonfigurationen. Statt zu einer Dichotomie zwischen der Präsenz eines materiellen, passiven, soliden Objektuniversums und der geistigen, subjektiven Zuschreibung von Sinn an den materiellen Formen zu führen, ruft diese Auffassung die Vielfältigkeit der Wechselwirkungen zwischen Subjekt und Welt hervor. Solch eine Gestaltungsmöglichkeit gehört nicht der absoluten, kreativen Macht des Subjektes, sondern ergibt sich, aufgrund der Zusammengehörigkeit von Menschen und Welt, aus dem Zusammenwirken der Impulse der Außenwelt und der Möglichkeit, sie in den Wahrnehmungs- und Ausdrucksprozessen in neuen Formen zu erarbeiten.

Eine solche Offenheit wird aber im alltäglichen Leben gar nicht bemerkt. Aus Gewohnheit, Bequemlichkeit, oder auch durch die Fixierungen der Sprache und der pragmatisch bestimmten Wahrnehmung, bleibt das betrachtende und wahrnehmende Subjekt oft in einer eindeutigen, geschlossenen, vereinfachten Auffassung

¹¹⁴ Ebenda, S. 263.

der Welt gefangen. Wie Valéry im Essay über Leonardo, so betont Merleau-Ponty bezüglich des Werks Cézannes, dass wir den Reichtum der Wahrnehmung normalerweise ignorieren:

Wir leben in einer von Menschen geschaffenen Welt, zwischen Gebrauchsgegenständen, in Häusern, auf Straßen, in Städten – und die meiste Zeit über sehen wir all diese Dinge nur unter dem Blickwinkel der menschlichen Tätigkeiten, die in, mit oder an ihnen vorgenommen werden können¹¹⁵.

Eine derartige, anscheinend „selbstverständliche“ Welt erweist sich aber dank des Blicks des Künstlers als Quelle von Überraschungen. Doch dies geschieht nicht, weil der Maler über übernatürliche Fähigkeiten verfügen würde, die ihn das „Wesen“ der Natur durchdringen ließen, sondern weil er versucht, unsere Beziehung zur Welt unabhängig von unserem schon geformten Wissen über die Welt zu malen.

Sowohl für Valéry wie auch für Merleau-Ponty besteht eine wesentliche Charakteristik der Kunst darin, die erlebte Welt, und nicht die theoretisch gewusste oder zweckmäßig praktizierte Welt, zu beschreiben.

Leonardo da Vinci mit seiner Fähigkeit, die Natur in ihren noch verborgenen Verbindungen und Ähnlichkeiten zu sehen, ist Valérys Überzeugung nach beispielgebend für diese Einstellung, während Merleau-Ponty Cézanne vorzieht, weil er die geometrische Perspektive bewusst verlässt, um nicht die gedachte, sondern die erlebte Wahrnehmung zu malen. Er vermag die Welt der „wilden“ Wahrnehmung zu malen, in der sich ein ursprünglicher, noch nicht begrifflicher Sinn bildet, ein Sinn, der im wechselseitigen Wirken und im Mitwirken zwischen Welt und Subjekt entsteht.

Diese Welt des Künstlers ist eine Welt, schreibt Valéry in *Anmerkung und Abschweifung*, von „abweichende[n] Existenzmodi“ (W, VI, S. 87).

¹¹⁵ M. Merleau-Ponty, „Der Zweifel Cézannes“, in *Das Auge und der Geist*, op. cit., S. 14.

Sie gehören zwar nicht dem Alltag an, sind aber trotzdem „voller Lehre“. Valéry vergleicht diese Welt mit der des Traums. Sie ist ein Universum, in dem sich ein fremder und entfremdender Blick einstellt, der eine neue Sichtweise mit sich bringt:

Zwischen die Eindeutigkeit des Lebens und die Einfachheit des Todes schieben sich die Träume, die Unlustgefühle, die Ekstasen, alle diese halb unmöglichen Zustände, und belasten sozusagen die Gleichung der Erkenntnis mit Annäherungswerten, mit irrationalen oder transzendenten Lösungen [...] (W, VI, S. 86).

„Zwischenwelten“, „halb unmögliche Zustände“ oder „Übergangszustände“: Valéry verdeutlicht immer wieder, wie sich eine derartige Wahrnehmung aus dem Alltäglichen entfernt und der Mensch in solchen Zuständen nicht leben könnte. Innerhalb kurzer Zeit würde er zugrunde gehen. Das bedeutet aber nicht, dass diese Zustände nicht „wahr“ oder gar unbedeutsam wären. Sie verraten uns im Gegenteil etwas sehr Wichtiges über unsere Welt und über die Möglichkeiten unserer Beziehung zur Welt, indem sie neue Konfigurationen bereithalten. Die materiellen Qualitäten, die stofflichen Elemente zeigen sich als Träger von emotionalen und abstrakten Bedeutungen, Gegensätze erscheinen plötzlich als miteinander verbunden, neue Zusammenhänge stellen sich her. Es sind, notiert Valéry,

Räume, in denen die Stetigkeit, der Zusammenhang, die Beweglichkeit, wie wir sie kennen, verändert sind; Reiche, in denen Licht mit dem Schmerz zu Paar geht; Kraftfelder, wo gezielte Befürchtungen und Gelüste uns seltsame Kurzschlüsse bescheren; Stoff, der aus Zeit gemacht ist [...] (W, VI, S. 87).

Diese Universen sind augenblicklich, aber auch lehrreich, weil erst durch sie die „eigentliche Gebrechlichkeit der Welt“ wahrgenommen wird, die „nicht an der Alternative Sein oder Nicht-Sein hängt – das

wäre zu einfach!“ (W, VI, S. 88) Die als „normal“ empfundene Welt zeigt sich dann als nur eine besondere Gestaltung der Welt zwischen den vielen möglichen:

Die *Gestalt dieser Welt* gehört zu einer Gattung von Gestaltungen, deren infinite Gruppenelemente uns, ohne daß wir darum wissen, sämtlich gegeben sind. Das ist das Geheimnis der Erfinder (W, VI, S. 88).

Durch die Erfahrung dieser Situationen ist das Subjekt für Valéry imstande, „aus sich heraus mehr Kombinationen zu liefern, als es zum Leben braucht“ (W, VI, S. 89).

5.3 Die Kreuzung von Aktivität und Passivität

Durch die Erfahrung des Sensibilisierungszustands erscheinen nicht nur neue Möglichkeiten der Gestaltung, sondern ist auch die Austauschbarkeit der Rollen zwischen Subjekt und Welt, Aktivität und Passivität, Initiative und Rezeption gegeben. Ein besonderes Beispiel dafür ist der Traum. Dort, schreibt Valéry, erfährt man die Umgebung nicht als Anreihung passiver Objekte, sondern als eine autonom handelnde andere Art von Subjektivität. Die Dinge wirken nicht als passive Objekte, sie setzen das Subjekt in Bewegung, verlangen nach einer Reaktion, sie sehen es, während es sie anschaut: „Die Dinge, die ich sehe, sehen mich ebenso sehr wie ich sie sehe“¹¹⁶. Valéry bemerkt diesbezüglich, dass ausgerechnet die Aufhebung der Distinktion zwischen einem aktiven Subjekt und einer passiven Umwelt von Gegenständen die Hauptcharakteristik des Traumes ausmacht. Man könnte einwenden, dass die Beobachtungen über die Träume sich nicht auf den Wachzustand anwenden lassen. Doch die Beschreibung dieser Phasen der „mélange“, diese Zwischenphasen zwischen Wach- und Traumzustand, heißt bei Valéry nicht Zuflucht in eine Welt, die

¹¹⁶ „Les choses que je vois me voient autant que je les vois“ (OE, II, S. 729).

„alternativ“ zur Realität stünde. Ihm bringen die Beobachtungen des Traumzustands vieles über die normale Wahrnehmung bei, über ihre Einengungen und über die Möglichkeit des Gestaltens. Hierin offenbart sich der eigentliche Reichtum der Welt, die Präsenz eines Sinns, den die Subjektivität nicht einseitig konstituiert.

Hier lassen sich die Dinge nicht auf ihre diskursive Bedeutung oder auf ihre formale Struktur resümieren. In diesen Phasen erscheint eine besondere Beziehung zwischen Sinn und materieller Form, die sich nicht trennen lassen, und noch dazu die Präsenz einer wesentlichen Wechselwirkung, einer Gegenseitigkeit zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Sehendem und Gesehenem: eine „reversible Balance“, so Valéry. Es handelt sich um besondere Momente, bei denen sich sogar eine gewisse Reziprozität zwischen Blick und Objekt einstellt: „Die Wechselbeziehung zwischen dem Blick und dem Objekt, ihr reversibles Gleichgewicht scheint sich wirklich einzustellen“¹¹⁷

Bei dieser „réciprocité“ und „réversibilité“ (übrigens Termini, die Jahre später auch Merleau-Ponty oft benutzen wird, um das Verhältnis von Mensch und Welt zu beschreiben) verweilt Valéry in einem Essay über den Maler Corot. Dort bezeichnet Valéry die „réversibilité“ als eine Charakteristik des Kunstschaffens. Sie entsteht zwischen den Absichten des Künstlers und den materiellen Mitteln, zwischen Form und Inhalt. Die üblicherweise akzeptierten Gegensätze, die Gegenüberstellung einer passiven Instanz (passivem Träger, passiver Materialität) und einer aktiven (einem sinngebenden Subjekt), werden hier als „austauschbar“ vorgeführt. Unter Absichten und Mitteln, unter Inhalt und Form besteht kein Antagonismus mehr, sondern eine besondere Korrespondenz, eine Reziprozität:

¹¹⁷ „La réciprocité entre le regard et l'objet, leur équilibre réversible semble bien s'installer“ (OE, II, S. 731).

Zwischen den Vorhaben und den Mitteln, zwischen den *Grundideen* und den Taten, die die *Form* erzeugen, gibt es keinen Kontrast mehr. Zwischen dem Gedanken des Künstlers und der Materie seiner Kunst hat sich eine intime Korrespondenz eingerichtet, *auffallend wegen einer Reziprozität, deren Existenz für diejenigen, die sie nicht erfahren haben, nicht vorzustellen ist.*¹¹⁸

In einem Text über E. Degas überträgt Valéry die Fähigkeit, uns zu beobachten, auf die Dinge selbst, ohne damit eine magische Situation, in der die Objekte animiert und lebendig wären, beschreiben zu wollen. Diese Beschreibung der Austauschbarkeit der Rollen und des Blickes mit der Umgebung ist weit davon entfernt, für eine animistische Welt zu plädieren, sie dient vielmehr dem Zweck, diese gegenseitige Aktion, diese Kreuzung zwischen Aktivität und Passivität und die aktive, fördernde Rolle der Außenwelt im poetischen Zustand besser zu umreißen. Die Dinge sehen uns in diesem Sinne an, provozieren unseren Blick, sie nach ihrer Struktur und nach ihrer Figur zu ergänzen. Sie bringen uns ins Spiel, bewegen ein Subjekt, das in der Welt bereits tief involviert ist, und keine rein betrachtende und uneingenommene Subjektivität. Deswegen auch schauen die Dinge, die uns betrachten, und ihre Figuren führen und ändern den Blick des Subjekts: „Die Dinge beobachten uns. Die sichtbare Welt ist eine fortwährende Anregung: alles weckt oder ernährt den Instinkt, sich die Figur oder die äußere Form des Dinges zu aneignen, *welches den Blick schafft*“¹¹⁹.

Die Formel „Ich habe mir einen Blick geschaffen“, der nach Valéry die Einstellung Descartes und die Vorteile der geometrischen

¹¹⁸ “Entre les intentions et les moyens, entre les conceptions de *fond* et les actions qui engendrent la *forme*, il n’y a plus de contraste. Entre la pensée de l’artiste et la matière de son art, s’est instituée une intime correspondance, *remarquable par une réciprocité dont ceux qui ne l’ont pas éprouvée ne peuvent imaginer l’existence*” (OE, II, S. 1316).

¹¹⁹ „Les choses nous regardent. Le monde visible est un excitant perpétuel: tout réveille ou nourrit l’instinct de s’approprier la figure ou le modelé de la chose *que construit le regard*“ (OE, II, S. 1212).

Methode, die einseitige Initiative des Subjektes exemplifizierte also die Macht, durch den eigenen verallgemeinernden Blick die Dinge auf ihre rein formellen Relationen zu reduzieren und frei zu kombinieren, zeigt hier ihre andere Seite. Es ist nicht das Subjekt allein, das sich unabhängig ein Bild von der Realität macht, sondern es ist die Realität, die unseren Blick mitformt, ihn richtet und zum Teil bezwingt. Die einzelnen, materiellen Qualitäten der Dinge, ihr „Quid“, gestalten das Sehen mit und modellieren die Wahrnehmung ihrer Struktur entsprechend. Der Blick des Subjekts imponiert hier nicht seinem formalisierenden und uniformisierenden, Inhalt-unabhängigen Gesetz an das Gesehene, sondern formt sich im Zusammenhang mit dem Gesehenen, in dem er seinen Eigenschaften folgt – aber auch zur Geltung bringt oder nicht.

Die Welt begibt sich in einen lebendigen Dialog mit dem Menschen, weshalb sie in manchen Beschreibungen Valéry's fast menschliche Eigenschaften annimmt. Die Realität agiert und reagiert, sieht und misst den Menschen auf dieselbe Art und Weise, wie der Mensch sie formt, sieht und misst. In unserem ersten Kontakt mit der Welt ist sie uns also nicht als Sammlung neutraler Objekte, sondern als qualitative, emotionale, schon sinnbeladene Präsenz gegeben. Hier entsteht eine ähnliche Beziehung zwischen Künstler und Sinn, wie sie Merleau-Ponty in der Malerei Cézannes wiederfindet:

Der Sinn, den Cézanne in seinen Bildern den Dingen und Gesichtern geben wird, bot sich ihm dar in der Welt, wie sie ihm erschien, Cézanne hat ihn nur freigelegt, und es sind die Dinge und Gesichter selber, genauso wie er sie sah, die so gemalt zu werden verlangten, das heißt, Cézanne hat nur gesagt, was sie sagen *wollten*¹²⁰.

Anders als bei Merleau-Ponty ist es Valéry's Anliegen, die Passivität des Künstlers nur als relative anzusehen. Der Künstler ist nicht nur

¹²⁰ Ebenda, S. 27.

der Bote einer fremden Stimme, der Stimme der Dinge und Gesichter: Er gestaltet ihr „Verlangen“ mit. So wie der Mensch kein absolutes sinngebendes Subjekt ist, so ist die Welt auch keine andere, zweite Art sinngebender Subjektivität, die durch den Künstler als passiver „Sprecher“ ihre Stimme findet. In dieser engen Beziehung und in dieser Überkreuzung von Aktivität und Passivität ist erneut auch die Rolle des Körpers zu unterstreichen, der sich selbst als abwechselnd passiv und aktiv erwiesen hat. Nur dank ihm entstehen die Verbindung und die besondere Möglichkeit der Sinnstiftung, die sich im poetischen Zustand zeigen. Charakteristisch für den Künstler ist es, den Leib in seinem originären Dialog mit der Welt und in seinen kreativen Möglichkeiten wiederzuentdecken und seine Fähigkeiten zu entfalten. So beschreibt Eupalinos in *Eupalinos oder der Architekt* die Freude am künstlerischen Schaffen, die Funktion des Körpers und dessen besondere, „reziproke“ Beziehung zu den Dingen:

Laß mich dir sagen, dieser Körper ist ein wunderbares Instrument und ich überzeuge mich immer mehr, dass die Lebendigen, die ihn in ihrem Dienste haben, ihn nicht völlig ausnutzen [...]; und abwechselnd zu stumpf, abwechselnd reine Geister, wissen sie gar nicht, über welche allseitigen Beziehungen sie verfügen, aus was für einem unerhörten Stoff sie gemacht sind. Eben durch ihn nehmen sie teil an dem, was sie sehen, und an dem, was sie berühren; sie sind Stein, sie sind Bäume; sie tauschen Berührungen und Hauche aus mit dem Stoff, der sie enthält. Sie berühren, sie sind berührt; sie sind schwer, und sie heben Gewichte; sie rühren sich und tragen mit sich herum ihre Tugenden und ihre Laster; und wenn sie in Träumerei verfallen oder in den unbestimmten Schlaf, so wiederholen sie die Natur der Wasser, werden Sand und Wolken ... (W, II, S. 29-30).

Diese Passivität des Leibes, die Tatsache, dass dieser nicht nur sieht und berührt, sondern sichtbar und berührbar ist, schafft die intime Verbindung mit der Welt, aus der die Ausdrucksgeste überhaupt erst

entstehen kann. Das Merkmal des eigenen Körpers, Subjekt und Objekt gleichzeitig zu sein, konstituiert die Verbindung mit der Welt sowie die Möglichkeit des Ausdrucks und der Schöpfung.

Wieder kann man diesbezüglich auf die Beschreibungen Merleau-Pontys zurückgreifen. Er unterstreicht mit großer Klarheit die Zusammengehörigkeit von Mensch und Welt, Aktivität und Passivität, die von Valéry immer wieder angedeutet wird, und ihre Bedeutung für die Kunst. Der Maler, der sich in der Welt bewegt und sich auf die Welt hin öffnet, ist für Merleau-Ponty ein bewegender und sehender Körper, allerdings kein separates Aktionszentrum:

Der Maler „bringt seinen Leib ein“, sagt Valéry. Und in der Tat kann man sich nicht vorstellen, wie ein Geist malen könnte. Indem der Maler der Welt seinen Leib leiht, verwandelt er die Welt in Malerei. Um diese Verwandlungen (*transsubstantiations*) zu verstehen, muß man den fungierenden und gegenwärtigen Leib wiederfinden, ihn, der nicht ein Stück des Raums, ein Bündel von Funktionen ist, sondern ein Geflecht aus Sehen und Bewegung¹²¹.

An dieser Stelle erscheint es angebracht, sich den Unterschieden zwischen dem Phänomenologen und Valéry zuzuwenden. Die Verbundenheit und die Passivität, aus denen Wahrnehmung und Ausdruck überhaupt erst entstehen können, werden von Valéry auf der einen Seite hervorgehoben, auf der anderen aber auch relativiert. Die Passivität des Leibes, seine Offenheit und Rezeptivität soll durch die gezielte Aktion des Geistes kompensiert werden, durch die bewusste, kalkulierte Leistung der Konstruktion. Gleichzeitig, und trotz der Rolle der strukturierenden, konstruktiven Tätigkeit des Künstlers, gibt es hier für Valéry, wie im Fall des Autors, keine autonom „sinngabende“ Subjektivität, die aus ihrer Zurückgezogenheit heraus den Sinn konstituiert, sondern ein

¹²¹ M. Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, in *Das Auge und der Geist*, op. cit., S. 278.

Mélange aus Aktivität und Passivität, wie sie sich in der doppelseitigen Struktur des Körpers ausdrückt. Noch dazu gibt es Situationen – die oben beschriebenen poetischen Zustände –, die das Zusammenwirken von Mensch und Welt, ihr reziprok aktiv/passives Verhältnis mit besonderer Evidenz vor Augen halten. In diesen Situationen kann man nicht mehr sagen, ob die Ausdrucksformen der Kunst durch den Willen und die gestaltende Tätigkeit des Subjektes oder durch eine Bewegung der Dinge zustande kommen, da beide Dimensionen sich ununterbrochen kreuzen.

In einem Essay über die Malerin B. Morisot zeichnet Valéry noch einmal die ästhetische Welt des Künstlers, eine qualitative Welt, von der er ein Teil ist und kein neutraler Beobachter. Der Maler, bemerkt Valéry in *Tante Berthe*, lebt inmitten der Objekte seiner Tätigkeit und dank dieser Zusammengehörigkeit stellt sich eine besondere Korrespondenz her, zwischen dem, wonach er sucht, und dem, was er findet:

Er [der Maler] lebt in seinem Gegenstand, in der Mitte dessen, was er zu ergreifen sucht, und ständig in einer Versuchung, einer Herausforderung, Beispielen, Problemen, in einer unaufhörlichen Analyse, in einem Rausch ohne Ende. Er kann nicht anders als sehen, woran er denkt, und denken, was er sieht (W, VI, S. 396).

Diese Welt aus klanglichen Assonanzen und inhaltlichen Korrespondenzen definiert Valéry auch als „Unendlichkeit“. Auf die Charakteristiken dieses „Unendlichen“ wird im Zusammenhang mit der konkreten Analyse Valérys über die Poesie ausführlicher einzugehen sein. Es handelt sich um einen „Unendlichkeitsfaktor“, der sich in der Kunstwelt wiederfindet. Dieses „Unendliche“ zeigt sich als ein Universum merkwürdiger Beziehungen, in dem die normalen Verhältnisse umgewandelt werden: Das Passive wird aktiv, die Befriedigung und die Antwort auf einen Reiz lassen wiederum

das Bedürfnis nach Reizbefriedigung und die Frage entstehen, in einer kreisförmigen Relation. Es handelt sich vor allem um ein Sensibilitätsuniversum, in dem die Empfindung und die Erwartung auf die Empfindung sich gegenseitig implizieren. Nunmehr gelangen wir an einen entscheidenden Punkt. Um dieses Universum aus „reciprocité“, aus Gegenseitigkeiten und Wechselwirkungen zu verstehen, ist hier ein für Valéry wichtiger Begriff einzuführen: der Begriff der „Sensibilisierung“.

5.4 Am Anfang der Konstruktion: Die Sensibilisierung

Der Zustand der Sensibilisierung macht eine Eigenschaft der Verbindung zwischen Wahrnehmungssinnen und Wahrgenommenem deutlich: es handelt sich um eine Verbindung, die sich nicht mit Hilfe des rigiden Schemas Subjekt/Objekt und aktiv/passiv ausdrücken lässt. Mehrfach wurde betont, dass das Wahrnehmen sich nicht als Endstadium eines passiven Prozesses der „Beeindruckung“ der Sinne charakterisieren lässt, sondern als der Anfang einer aktiven Gestaltungstätigkeit: „*Die Empfindung ist keine Auskunft*, sondern ein Anfang. Sie setzt etwas in Gang, bringt zur Entwicklung“ (H, III, S. 366); und dieser „Gang“ und die Entwicklung ist gleichwohl nicht das Ergebnis einer Entscheidung, sondern das Fortsetzen einer Strukturierung.

In Valérys Verständnis ist die Wahrnehmung keine passive Abbildung der Gegenstände, sie gestaltet sie erst als identifizierbare Objekte. Aber auch die Realität agiert über die Wahrnehmung und richtet, begleitet sie – sie bestimmt sozusagen die Orientierung der Wahrnehmung mit.

Wir sehen nicht das, was wir sehen. Wir sehen das, was das Gesehene uns erwarten lässt. Das Gesehene *handelt*, und es wird gesehen als Folge dieser Handlung. Wahrnehmung ist also Produktion, die durch etwas ausgelöst wurde, und sie ist im Wiederholungsfalle

möglicherweise nicht mehr mit sich selbst deckungsgleich. Man glaubte zu sehen“ (H, III, S. 356).

Das Gesehene verursacht eine Erwartung, die durch das Sehen, also durch das aktive Gestalten im Sehen ergänzt wird. Bestimmte Eigenschaften „sensibilisieren“ das Subjekt. Daher erwartet und konstituiert es andere Elemente desselben Typus oder mit ähnlichen Qualitäten. Hier, wie schon gesagt, agiert das Subjekt sowohl passiv als auch aktiv. Die Wahrnehmung ist nämlich für Valéry doch immer auch Gestaltung, aber keine absolut freiwillige oder nur von der subjektiven Seite bestimmte, sondern eine, deren Grundrichtung von der Umwelt mitgesteuert wird. Es ergibt sich auf diese Weise ein regelrechter Dialog, in dem das Subjekt fragt und abgefragt wird: “Gewiss ‘empfangen’ die Sinne. Aber sie fragen auch an. Das ist ein hochwichtiger Punkt, der stets übersehen wird“ (H, III, S. 364).

Kehren wir nochmals zum Valéryschen Begriff „Sensibilisierung“ zurück: Das Subjekt wird von einer gegebenen Gruppe von Elementen „sensibilisiert“, also in einen „Erwartungszustand“ versetzt, wodurch Elemente derselben Sorte erwartet und durch die Wahrnehmung ausgewählt werden. Ein Klang etwa lässt einen weiteren erwarten und kein Geräusch. Diese Wahrnehmung eines Elements, das als Teil einer noch nicht gegebenen Gesamtheit angenommen wird, versetzt den Menschen in einen Spannungszustand, der sich wiederum als „*generativ*“ (H, III, S. 398) definieren lässt. Man könnte mit einem Paradox sagen, dass man das konstituiert, was man aufgrund der eigenen Veranlagungen und Erfahrungen erwartet, aber auf eine Art und Weise, die sich nicht erwarten bzw. voraussagen lässt, die also nicht kausal bedingt und berechenbar ist.

Grundregel einer solchen Funktionsweise ist für Valéry das Bedürfnis nach Korrespondenz und Komplementarität. So kann man seiner Meinung nach das Phänomen erklären, bei dem nach

langer Betrachtung der Farbe Rot die Farbe Grün auf der Retina erscheint: „Das Auge *produziert* mit einer *Verzögerung* Phänomene von der gleichen Art wie die, von denen man glaubt, dass es sie *empfängt*. Das Rot = Grün plus eine Zeitspanne“ (H, III, S. 357). Dies gilt aber nicht nur für die Retina, sondern im Allgemeinen für die Sensibilität und auch für die „psychischen“ Erwartungen: „Die Sensibilität *schafft* das Fehlende – Gedanken, Vorstellungen. Sie ist komplementär zum Leeren“ (H, III, S. 386). Die Sensibilität ist aktiv und fügt das Komplementäre zu dem, was gegeben wird, hinzu, das heißt manchmal das „Ähnliche“ und manchmal das Gegenteilige, eben nach einem harmonischen Komplementärprinzip. Valéry dazu:

Sensibilität.

Das Einfache ruft das Komplexe auf, und das Komplexe das Einfache. Das Rasche kompensiert das Langsame, die Länge will die Kürzen. Das Symmetrische baut sich gegenseitig auf und trachtet nach Wechsel. Komplementärererscheinungen.

Also ist jede Determination Ursache der Bewegung, die die andere erzeugt, und wie aus sich allein.

So die Vielheit die Einheit und diese die Vielheit. Es sind dies Gesetze der Sensibilität, wie man es bei den Netzhautschwankungen ahnt (H, III, S. 357).

Für Valéry (wie auch für die Gestaltpsychologie) gehorcht die aktive Gestaltung des Wahrnehmens bestimmten schon erwähnten Regeln der symmetrischen Kompensation und der Komplementarität. Doch nicht nur das: Bestimmte Erfahrungen oder Situationen sensibilisieren einen für die Aufnahme bestimmter „Elemente“, und man ist entsprechend bereit, sie hervorzubringen und weiterhin nach dem Sensibilisierungszustand, in dem man sich befindet, zu gestalten.

Die Sensibilität ist demzufolge eine Art kreative Antwort: „Die Sensibilität *schafft* das Fehlende – Gedanken, Vorstellungen. Sie ist komplementär zum Leeren“ (H, III, S. 386). Es ergibt sich ein

Zusammenspiel unterschiedlicher Elemente und die Sensibilisierung kommt durch bestimmte Anregungen der Welt zustande.

5.5 Das Merkmal der Kunst: das Unendliche

Im poetischen Zustand, das haben wir schon erwähnt, kommt ein weiteres Element auf den Plan: das Unendliche oder, wie Valéry es definiert, der „Unendlichkeitsfaktor“. Das Verlangen nach einem ergänzenden Element wird nicht gestillt, sondern regeneriert sich immer wieder. Wie im Fall des Begriffes der „Reversibilität“ schon festgehalten wurde, entsteht ein besonderer Einklang zwischen Erwartung, Wunsch und den Reizen der Außenwelt. Es gibt also Einflüsse und Anregungen, die nicht als „Ursache“ eines Wahrnehmungs-, Schöpfungs- oder Ausdrucksprozesses wirken, sondern eine Orientierung vorgeben, eine Richtung für die Artikulation, die das Subjekt aber vervollständigen muss. Diese Vervollständigung ist jedoch nie zu Ende, weil sie kein konkreter Zweck steuert. Das Verweilen und die besondere Reziprozität zwischen dem Erwarten und dem Erwarteten lässt im Bereich der Sensibilität ganz andere Beziehungen erkennen als die von „Ursache“ und „Wirkung“. Es gibt, schreibt Valéry, eine Bewegung, die keinen vordeterminierten Zweck innehat, aber trotzdem eine gewisse Richtung. Dieser „Sensibilisierungszustand“ des Subjekts ermöglicht ihm, diese Richtungen zu erkennen. Es handelt sich um eine Orientierung, die, auch wenn sie auf die Richtung der Bewegung und der Konstruktion hinweist, dennoch kein zwingendes Element an sich hat und auf unterschiedlichste Weise entwickelt werden kann. Es ist also ein besonderer Moment vorhanden, der *„einen Zustand des Widerklingens der harmonischen*

Wechselwirkung zwischen den Sinnesempfindungen, den Wünschen, den Bewegungen und den Gedanken hervorruft“ (W, VI, S. 130).

Dies ist ein Bereich, in dem die „Nutzlosigkeit“ herrscht, nicht die Befriedigung eines Lebensbedürfnisses, sondern das Verweilen, ein, bemerkt O. Schwemmer dazu, „verweilendes Betrachten“, das das Kunstschaffen erst ermöglicht und „den Blick [...] auch auf uns selbst und unser Verhältnis zur Welt öffnet“¹²². Die Phase des Wartens kommt zum Vorschein, die der Offenheit, der rezeptiven Aufmerksamkeit, die nicht nur die Kunst, sondern jegliches kreative Prozedere charakterisiert. Und es ist die Kunst, die mit Klarheit demonstriert, dass die Antwort nicht immer automatisch, sondern auch offen sein und nicht einfach von der Anfangssituation abgeleitet werden kann.

¹²² O. Schwemmer, *Kulturphilosophie*, op. cit.: „Das Verweilen aber in dem, was uns die Welt und uns selbst erschließt, was den bleibenden Blick auf die Sterne erlaubt und einen Blick für die Welt auch jenseits der Bedürfnisse und der Besorgungen und damit auch auf uns selbst und unserer Verhältnis zur Welt öffnet – all dieses Verweilen wäre dem praktischen Menschen bloß Zeitverschwendung. Und das ist die Wahrheit der Sinnumkehr gegenüber dem praktischen Blick: Nur dem Verschwender öffnet sich die Unendlichkeit. Nur wer mit und in seiner Zeit auch sich selbst verschwendet, gewinnt Zugang zum Reich, in dem es sich verweilen lässt“, S. 176. Über die Unendlichkeit und die Unbestimmtheit des Kunstwerks nach Valéry vgl. auch H. Blumenberg, „Sokrates und das »Objet ambigu«, in Ders., *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt a. M. [Suhrkamp] 2001, S. 74-119, hier S. 106: „Die Interpretation des Kunstwerkes wird sich daher immer mit einer Lösung begnügen können, die nicht Auflösung des Gegebenen ist, sondern die verbleibende Unbestimmtheit anderer Möglichkeiten bewußt lassen darf [...]“.

5.6 Poetischer Zustand und Schöpfung: die Rolle des Bewusstseins

Im Traum wird für Valéry sowohl die Reziprozität zwischen Aktivität und Passivität, als auch die unauflösbare Verbindung zwischen dem Sinn und seinem Medium sichtbar. Diese wiederum weist eine Ähnlichkeit zum poetischen Zustand auf:

[...] Einen *Traum*, „*die Geschichte*“, ein *Gedicht* resümieren – das ist eine ganz wesentliche Entstellung der Dinge, bei denen die Substanz und die Zeiten sich nicht von der Figur trennen lassen. Eine Melodie lässt sich nicht resümieren (H, IV, S. 384).

Der Träumende erlebt eine besondere Unauflösbarkeit zwischen den Ereignissen und dem Sinn, zwischen materiellen Qualitäten und ihrer Bedeutung. Aufgrund dessen bedeutet für Valéry jede Beschreibung eines Traumes auch seine Verformung, da Wörter und Begriffe einen abstrakten Sinn schaffen, der im Traum selbst aber noch nicht da ist. Der Sinn äußert sich im Traumzustand ganz und gar in seinen Figuren und ist davon nicht zu trennen. Diese Charakteristik gilt im Allgemeinen auch für die Kunst. In diesem Bereich ist der Inhalt von seinem Medium gar nicht loszulösen.

Das Nützliche, die gewöhnlichen Erklärungen nach dem Modell von Ursache und Wirkung, die pragmatisch strukturierte Wahrnehmung und die begrifflichen Definitionen werden durch eine andere Dimension ersetzt, einer Dimension, in der das Mittel – die Sensibilität, die materielle Form, das Sinnliche – nicht verschwindet, sondern in einem unlösbaren Verhältnis mit der Bedeutung steht.

Wenn in den formalen Sprachen, wie der Algebra, die Elemente beliebig ersetzbar sind, bleibt man hingegen in der Kunsterfahrung, so wie im poetischen Zustand oder im Traum, mit der Besonderheit und Einzigartigkeit der materiellen Struktur verbunden. Ein

Vergleich mit der Liebeserfahrung, so wie Valéry sie beschreibt, kann diesen besonderen Zustand besser erklären. Der Zustand eines Verliebten weist mehrere Ähnlichkeiten mit dem poetischen Zustand auf. In beiden Fällen geschieht eine Störung, ein „dérangement“ der normalen Funktionen. Man wird für bestimmte Ereignisse und Details „sensibilisiert“. So werden etwa bestimmte Geschehnisse, die ansonsten kaum wahrgenommen werden, als „schicksalhaft“ und bedeutungsbeladen erfahren, aber vor allem erlebt man die Unersetzbarkeit des Objekts der Liebe. Die Individualität, das „Sosein“ des Partners wird als das maximale Gute aufgewertet. In menschlichen Beziehungen erfüllt das Gegenüber nicht anderes als eine Funktion. Daher ist dies mit anderen Menschen, denen dieselbe Funktion zukommt, bis zu einem gewissen Punkt austauschbar. Angesichts der Liebeserfahrung, so Valéry, handelt es sich hingegen um die „Intuition der Einmaligkeit“ des Liebesobjekts:

Die Intuition der Einmaligkeit – nur er, nur sie, nur du, nur du!
Einziges Objekt. Die zu höchster Potenz gesteigerte Wahl. Das
Bedürfnis nach einem einzigen Individuum – unmöglich zu ersetzen
– nicht fungibel (H, V, S. 26).

Diese Analysen sind besonders interessant, weil in ihnen die positive Aufwertung des Individuums und seine unersetzliche Rolle – ähnlich einem Bild, dessen Farben nicht beliebig zu ersetzen sind, oder in einem Gedicht die Wörter – einen klaren Platz finden. Eine solche Anerkennung der Rolle einer anderen Individualität führt aber bei Valéry unmittelbar zur Anerkennung über die eigene Bedingtheit zurück: „Für mich bedeutet Liebe Rückkehr oder Wiederaneignung meiner *conditio* als Lebewesen, Erinnerung an den Preis dieser Bedingtheit, Zustimmung zum Wirklichen“ (H, V, S. 136). Die „Zustimmung zum Wirklichen“ hat für Valéry unabdingbar mit der Erfahrung von Schmerzen und der

Einschränkung zu tun. So stellt die „Intuition der Einmaligkeit“ in der Liebe nicht nur eine positive Erfahrung dar. Die Verbindung zu einer anderen Individualität ist ein Risiko, wodurch das „insulare“ Ich eine Verminderung seiner Möglichkeiten erfährt. Die andere Person, das Du, lässt sich weder auf etwas anderes reduzieren noch analysieren, noch ersetzen. Dagegen rebelliert Valéry und fordert die „heilende“ Kraft der Analyse und der Methode gegen dieses Ohnmachtsgefühl zurück:

[...] Dann nämlich, wenn das *Objekt* nicht zu denen gehört, die sich verstandesmäßig meistern, durch Analyse reduzieren, herabwerten und für die Ersatzobjekte ausdenken lassen, was alles der Geist übt und vertieft. Wenn er sich also ohnmächtig bekennen und etwas *hinnehmen* muß – dann gibt es akutes Leiden (H, V, S. 208).

Diese Ohnmacht ist jedoch beim künstlerischen Schaffen nur im Ansatz präsent. Wenn sich die Liebeserfahrung für den Dichter in eine Form von Abhängigkeit und folglich in eine Einengung der Möglichkeiten verwandeln kann, stellt sich die Unersetzbarkeit des Einzelnen in der Kunsterfahrung als kompatibel mit der Mobilisierung und „Potenzierung“ der Kräfte für andere Konstruktionen heraus. Die Passivität der Erfahrung führt nicht zu einem „Ausgeliefertsein“, sondern zu einer Bereicherung des Erfahrungsfeldes, zur Möglichkeit der Kreativität und der Mitteilung. Deswegen hebt Valéry nicht nur die Ähnlichkeiten der Kunst mit dem Traum hervor (den ein „Ohnmachtsgefühl“ charakterisiert), sondern auch die Rolle der bewussten, technischen, kritischen und gestaltenden Arbeit, die der Künstler leisten muss. Wie im Traum wirken die Momente, die den Kunstprozess initiieren, als „in sich geschlossene Welten“,

wo alle *wirklichen* Dinge dargestellt sein können, wo aber alle Dinge allein durch die Abwandlungen unserer tieferen Sensibilität verändert erscheinen. Ungefähr auf dieselbe Weise geschieht es, dass der

poetische Zustand in uns Wurzel fasst, sich entwickelt und wieder auflöst [...]. Der Zufall gibt sie uns, der Zufall nimmt sie wieder (W, V, S. 46-7).

Doch im Traum gibt es auch keinen Abstand zu dem Geträumten. Im Schlaf ist der Mensch auf die Situation und auf die Sinnverbindungen des Traumes angewiesen. Er kann nicht anders, als daran zu glauben und ohne Abstand dabei zu sein, bei dem, was geschieht. Er bleibt dem Augenblick sozusagen verhaftet: „Unter dem Schlaf ist der Mensch ohne Schutz gegen den Glauben. Er hat keinerlei Mittel, nicht zu glauben, denn er verfügt über keinen zweiten Weg, keine Dualität, kein Bewußtsein des Bewußtseins“ (H, IV, S. 355).

Anders als im Traum, aus dem der Träumer nicht freiwillig auszusteigen vermag und keine „Ausweichmöglichkeit“ und keine Freiheit hat, kann (und sollte) der Künstler eine bewusste, reflexive und sortierende Arbeit gegenüber diesen Momenten leisten. Wie schon formuliert, verfügt er über das Bewusstsein, über die reflexive „Dualität“, die ihm einen gewissen (wenn auch nie absoluten) Abstand zu dem Erlebten verschafft. Es ist hier also nicht die Rede von einer notwendigen Tätigkeit. Um den poetischen Zustand aus seiner augenblicklichen, unmitteilbaren Natur zu befreien und ihn dauerhaft und mitteilbar zu machen, braucht man den bewussten Akt der Konstruktion. Im Aufsatz *Rede über die Dichtkunst* behauptet Valéry: „Weder der Traum noch die Träumerei sind notwendigerweise poetisch. Sie können es sein; aber *zufällig* gebildete Figuren sind auch nur *aus Zufall* harmonische Figuren“ (W, V, S. 46).

Der Zufall ist unberechenbar. Man weiß nicht, ob er sich wiederholt. Die Zufälle sollten „künstlich durch bestimmte technische Mittel, durch eine langwierige Arbeit“ wiederkehren. In dieser Fähigkeit, das Zufällige und das Einmalige dauerhaft und wiederholbar zu machen, findet sich für Valéry die Besonderheit des

Menschen: „Aber der Mensch ist nur Mensch durch seinen Willen und durch seine Macht, das zu bewahren oder wiederherzustellen, was er der natürlichen Verflüchtigung der Dinge zu entreißen wünscht“ (W, V, S. 47). Der Mensch ist imstande, sich der Zufälligkeit der Bedingungen und der „natürlichen Verflüchtigung“ der Momente entgegenzusetzen:

Er hat Mittel gesucht und gefunden, die schönsten oder die reinsten Zustände seines Selbst nach Belieben wiederzuerwecken, die Formeln für seine Begeisterung, seine Ekstase, seine persönlichen Schwingungen durch Jahrhunderte hindurch zu reproduzieren, zu überliefern, zu bewahren [...]. Er hat gelernt, diese Figurationen, diese wundervollen zufälligen Wahrnehmungen dem Lauf der Zeit zu entreißen, über die Umstände hinauszuhoben; wären sie doch ohne Wiederkehr verloren gewesen, wenn der erfinderische und weitblickende Mensch nicht dem im Augenblick verhafteten Menschen beigestanden und mit seinen Erfindungen dem rein sinnlichen *Ich* Hilfe gebracht hätte (W, V, S. 47).

Über die Einfälle, das Passive, sollte man mit den Instrumenten des eigenen Könnens und der eigenen Urteilskraft eingreifen. Nur so kann der Künstler die guten Ideen produktiv und dauerhaft machen, erklärt Valéry in *Degas danse dessin*: „Man braucht einen guten Kopf um die Glücksfunde auszubeuten, die Geistesblitze zu beherrschen, und *zum Ende zu kommen*“¹²³.

Eine besonders wichtige Rolle spielt für Valéry im Bereich des Eingriffs der Künstler und der bewussten Konstruktion die „Komposition“. Durch sie finden das Detail und das Ganze eine spannungsreiche Einheit, ohne dass das erste oder das zweite verloren gehen würde. Durch die bewussten, überlegten Entscheidungen, durch die manche Formen ausgewählt, befestigt, entwickelt und dauerhaft gemacht werden, wird der Zufall in eine

¹²³ „Il faut une bonne tête pour exploiter les bonheurs, maîtriser les trouvailles, et *finir*“ (OE, II, S. 1195)

Notwendigkeit transformiert. Valéry lehnt die Vorstellung von der Kunst als passives „Abschreiben“ eines Gefühles ab. Die Kritik an der Autorschaft als sinngabende, sich besitzende Instanz führen keineswegs zu einer Auffassung der Kunst als unbewusster Spontaneität, als das Sprechenlassen des Unbewussten im Künstler. Bei Valéry ist keine Kunst ohne bewusste Konstruktion denkbar. Andererseits bleiben der Prozess und seine Ergebnisse auch nicht völlig steuerbar: „*Wir haben kein Mittel, in uns genau das zu erreichen, was wir zu erlangen wünschen*“ (W, V, S. 134).

Bei dem schöpferischen Prozess zeigt sich also deutlich, dass keine Entscheidung und keine geistige Tätigkeit kontextfrei ist, wie die Beschreibungen der geometrischen Methode als Methode par excellence glauben ließen. Die „Unordnung“ ist die Bedingung für die Fruchtbarkeit des Geistes, „denn diese Fruchtbarkeit hängt eher vom Unerwarteten ab als vom Erwarteten, und eher von dem, was wir nicht wissen (gerade weil wir es nicht wissen), als von dem, was wir wissen“ (W, V, S. 140).

5.7 Die Poesie

Die Analyse Valérys über die Dichtkunst spiegeln in einem praktischen Bereich die allgemeinen Betrachtungen über die Kunst wider. Der Bereich Lyrik ist zudem besonders interessant, da hier die Diskursivität der Sprache auf ihre Sensibilitätswerte zurückgeführt wird. Die Sprache funktioniert in der Poesie nicht als „transmissives“ und konventionelles Übertragungsmittel, sondern es werden in ihr die Klang- und Emotionswerte der Wörter in den Vordergrund gerückt. Merkmal der Poesie, schreibt Valéry, ist, dass die Wörter nicht mehr nur den Zwecken der Kommunikation dienen, sie sprechen vielmehr alle Sinne an, erwecken sämtliche Fähigkeiten des Menschen und rufen zu einer immer wieder neuen Begegnung auf. Sie verschwinden nicht, nachdem man sie gelesen

oder gehört hat, sie bleiben durch den Rhythmus und ihre Klangwerte miteinander verbunden und wollen stets neu erfahren werden. Deswegen ist es unsinnig, Poesie auf eine einzige Bedeutung reduzieren zu wollen, weil das Wesentliche so notwendigerweise verloren ginge.

Was hier zählt, ist die materielle Qualität der Wörter, ihre emotionale und musikalische Färbung. Die Tatsache, dass in der Poesie eine emotionale und sinnliche Ebene angesprochen wird, bedeutet aber nicht, dass die Dichtung eine „natürliche“ Sprache wäre. Es ist genau das Gegenteil: Die Sprache der Poesie ist eine hochkünstliche Sprache, die aus einer künstlichen Umformung der Alltagssprache entsteht. Die normalen Wörter werden fast dazu gezwungen, andere Bedeutungsnuancen anzunehmen.

Eine paradoxe Situation stellt sich ein: Die künstlerische Bearbeitung der alltäglichen, konventionellen Sprache bringt die Sprache der Poesie hervor, die wiederum die Charakteristika des natürlichen, ersten Zustands der Sprache annimmt. Die erste Form von Sprache entstand nämlich nach Valéry's Ansicht als magische Formel, um die Welt zu beschwichtigen und durch die Wirkung des Klangs. Im Essay *Ich sagte manchmal zu Stéphane Mallarmé* wird die Poesie als „Zauberformel“ (W, III, S. 274) bezeichnet. Die Lyrik des schwierigsten, „am wenigsten *ursprünglichen* Dichters“, nämlich Mallarmé, versucht die ursprüngliche magische Funktion bestimmter Wortkombinationen wiederzugeben. Es handelt sich um Wörter, von denen man glaubte, dass sie eine „eigentümlichen Kraft“ besäßen. Sie wirken weniger durch ihren gewöhnlichen „Tauschwert“ als vielmehr „durch irgendwelche Resonanz“, die sie „in der Substanz der Wesen erwecken musste“ (W, III, S. 275). Valéry zufolge lag die Wirksamkeit dieses „Zaubers“ nicht in der sich aus ihren Wörtern ergebenden Bedeutung, sondern vielmehr in ihren Klängen und Formen.

Der Dichter kreierte aus der normalen, kommunikativen Sprache, die durch ihren „Tauschwert“ funktioniert, eine zweite Sprache, die den Eindruck erweckt, „natürlicher“ zu sein und durch Resonanzwerte die Welt selbst ansprechen zu können. Die Poesie konfiguriert sich somit als eine Sprache in der Sprache, die wiederum aber nicht „ursprünglich“ ist, sondern erzeugt wird, und zwar durch den bewussten Entschluss des Dichters, der Sprache eine andere Funktion zu geben als die kommunikative: nämlich eine evokative, die durch die Sinnlichkeit, durch zum Beispiel das Musikalische wirkt, wie Valéry in *Dichtkunst und abstraktes Denken* erklärt (W, V, S. 153 ff). Die Poesie wird der Prosa radikal entgegengesetzt. So stellt Valéry in *Rede über die Dichtkunst* sogar einen Unterschied in der Körperhaltung fest: Der Leser von Romanen vergisst seinen Körper und ist nur im Geiste da. Der Körper spielt dagegen beim Lesen eines Gedichtes mit:

Wenn die Dichtkunst wirklich auf jemanden einwirkt, dann geschieht dies nicht, indem sie seine Natur spaltet, ihm Illusionen einer vorgetäuschten und nur gedachten Welt vermittelt. Sie zwingt ihm keine falsche Realität auf, die den Gehorsam der Seele fordert, also die Ausschaltung des Körpers. Die Poesie soll sich auf den ganzen Menschen erstrecken; sie regt durch die Rhythmen sein Muskelsystem an, befreit oder entfesselt seine sprachlichen Fähigkeiten, deren vollständiges Spiel sie zur Geltung bringt, sie verfügt über sein Innerstes; denn sie strebt danach, die Einheit und Harmonie des Lebenden hervorzurufen oder wiederherzustellen, jene außerordentliche Einheit, die zutage tritt, wenn der Mensch von einer intensiven Empfindung ergriffen wird und keine seiner Kräfte unbeteiligt bleibt (W, V, S. 59-60).

Die Unterscheidung der Prosa korrespondiert auf der anderen Seite mit dem Vergleich der Musik. Nur verfügt die Musik laut Valéry über einen großen Vorteil: Sie hat es nämlich mit einer „gereinigten“

Materie zu tun, mit der Welt der Töne, die sich als schon “natürlich” getrennt von der Welt der Geräusche präsentiert.

Dem Dichter steht aber lediglich die normale Sprache zur Verfügung. Die Wörter müssen erst einmal ihrem alltäglichen, kommunikativen Kontext entnommen werden. An sich ist die Sprache nicht für den Dichter geschaffen. Wenn aber die poetische Sprache erschaffen wird, führt sie, wie auch die Musik oder der Tanz, zu einem anderen Universum, einem Universum, in dem Form und Sinn sich gegenseitig implizieren, ein Universum aus reziproken Beziehungen, in dem die materielle Form nicht getrennt von der Bedeutung ist. Diesbezüglich bringt Valéry in *Dichtkunst und abstraktes Denken* eine Metapher ein, und zwar die vom „poetischen Pendel“:

Zwischen der STIMME und dem GEDANKEN, zwischen dem GEDANKEN und der STIMME; zwischen GEGENWART und ABWESENHEIT schwingt das poetische Pendel hin und her. Aus dieser Analyse ergibt sich, dass der Wert eines Gedichtes in der Untrennbarkeit von Klang und Sinn liegt (W, V, S. 163).

Das Wort verschwindet nicht, sobald seine Bedeutung verstanden worden ist, so wie ein gelungener Vers immer wieder gelesen werden will, eben weil der Klang zum Sinn zurück führt und der Sinn zum Klang, als ob zwischen den zwei Termini eine harmonische Kohäsion herrschte. Hier kommt der Unendlichkeitsfaktor wieder ins Spiel. Wie ein köstliches Essen in einem Beispiel Valéry's nicht nur dazu da ist, um den Hunger zu stillen, sondern immer wieder gekostet werden will, so erschöpft sich die Rolle des Wortes im Gedicht nicht in der Mitteilung eines Inhaltes, sondern will immer wieder gelesen und „erfahren“ werden. Das Gedicht unterscheidet sich grundlegend von der Prosa, die für Valéry die Übertragung

eines Inhalts zum Ziel hat¹²⁴. G. Genette vertritt die Auffassung, die poetische und die allgemeine Sprache bildeten eine gegensätzliche Charakteristik. Die Prosa ist polymorph, mehrere Formen haben dieselbe Bedeutung, während die Poesie polysemisch ist. Eine Form kann mehrere Bedeutungen haben¹²⁵. Daher auch die Wichtigkeit der Metapher für die Poesie: Die Metapher schöpft die Bedeutung nicht aus, sondern erlaubt die Mitpräsenz mehrerer Bedeutungen. Sie gibt die Offenheit und die Mehrdeutigkeit wieder, die unsere Beziehung zur Welt charakterisiert¹²⁶ und verkörpert das Zögern unter mehreren Ausdrucksformen, die nicht durch die Auswahl eines eindeutigen Ausdrucks gelöst wird. Was bewahrt wird, ist die „Unentschlossenheit“ und die Mehrdeutigkeit. Die Auswahl einer „notwendigen und hinreichenden“ Ausdrucksform würde die Rückkehr zur Prosa bedeuten, wie in *Calepin d'un poète*

Die Metapher, zum Beispiel, bedeutet in ihrem naiven Ursprung ein *Herumtasten*, ein Zögern zwischen mehreren Ausdrucksformen eines Gedankens, eine explosive Ohnmacht, welche über die *notwendige* und *hinreichende* Macht hinausgeht. Wenn man den Gedanken wieder aufgenommen und in all seiner Deutlichkeit, bis auf einen einzigen Gegenstand präzisiert haben wird, dann wird die Metapher ausgelöscht sein, die Prosa wird wieder erscheinen¹²⁷.

¹²⁴ Somit wird jegliche darstellende Funktion der Poesie verneint, wie M. Jarrety in *Paul Valéry devant la littérature*, op. cit., unterstreicht. Anders als die Prosa verschließt die Poesie für Valéry jeglichen Zugang zu einer externen Welt, und das durch eine hoch artifizielle Sprache, die sich der Prosasprache bewusst differenzieren soll.

¹²⁵ G. Genette, „In Ermangelung der Sprachen“, op. cit., S. 342.

¹²⁶ Aus dieser Perspektive sieht P. Michelucci den grundlegenden Unterschied zwischen den *Hefen* und dem dichterischen Werk: Die ersten beschäftigen sich mit dem Allgemeinen, mit den Regeln, das Zweite mit dem Individuellen. P. Michelucci, *La métaphore dans l'oeuvre de Paul Valéry*, Bern [Lang] 2003.

¹²⁷ La métaphore, par exemple, marque dans son principe naïf, un *tâtonnement*, une hésitation entre plusieurs expressions d'une pensée, une impuissance explosive et dépassant la puissance *nécessaire* et *suffisante*. Lorsqu'on aura repris et précisé la pensée jusqu'à sa rigueur, jusqu'à un seul objet, alors la métaphore sera effacée, la prose reparaitra (OE, I, S. 1450).

Die Metapher gestattet die Mitpräsenz unterschiedlicher Bedeutungen und lässt eine besondere, intime Verbindung zwischen der Form und der Bedeutung erkennen, die beide nicht voneinander zu trennen sind. Anders als in der Prosa oder im Roman benötigt die Poesie keine *fiducia*, um zu wirken. Wie M. Jarrety bemerkt, verzichtet die poetische Sprache auf externe Bezüge und auf die Darstellung einer an sich existierenden Realität. Sie erzeugt, so Jarrety weiter, eine eigene Welt oder einen Kosmos, wo eine Art (wenn auch zufällige und beiläufige) Ordnung hergestellt wird¹²⁸. Es handelt sich nicht um die Repräsentation eines existierenden, sondern um die Konstitution eines kleinen Universums, in dem andere Verhältnisse gelten als in dem alltäglichen.

Valéry illustriert diese Situation in *Rede über die Dichtkunst* mit dem Unterschied zwischen Gang und Tanz, bei dem die Besonderheit dieses an sich geschlossenen Universums und die „Nutzlosigkeit“ der Kunst erneut zum Vorschein kommen. Das Gehen hat das Ziel, etwas zu erreichen, irgendwohin zu gehen. Der Tanz nicht. Seine Handlungen haben eine Bedeutung für sich, nämlich im „System“ Tanz, in Beziehung mit den anderen Tanzbewegungen, die eine neue Welt bilden, diese aber nicht abzubilden beabsichtigen. Ähnlich ist das Verhältnis zwischen Prosa und Poesie. Die Prosa erschöpft sich in der Übertragung eines Inhaltes. Das Gesagte lässt ein Bild, ein Gefühl, eine Aktion entstehen - und verschwindet. Im Gedicht hingegen sind die Wörter nicht von ihrer Bedeutung zu trennen. Wie in dem oben genannten Beispiel vom Pendel führen die ersten zu den zweiten, aber die zweiten sofort zu den ersten zurück. Die Bedeutung löst sich nicht von ihrem Träger, dem Wort, sondern kehrt zu ihm zurück. Wiederholt ist zu bemerken, dass in der Poesie die konkrete, sensible Qualität des Worts den Sinn mitformt (W, V, S. 54 ff.). Im Unterschied zur formalen Beziehung der Algebra oder

¹²⁸ M. Jarrety, *Paul Valéry devant la littérature*, op. cit., S. 96 ff.

zur normalen Kommunikation ist es in diesem Fall unmöglich, von den individuellen Qualitäten zu abstrahieren oder sie zu ersetzen. Jedes einzelnes Wort hat ein Gewicht, eine Färbung, einen Resonanzwert, der entscheidend für die Ganzheit des Werkes und nicht ersetzbar ist. Es sind die konkreten Elemente, bis ins Detail, die die Reziprozität, die „Pendelbewegung“, die Schwingung zwischen Klang und Sinn, Wunsch und Erfüllung, Warten und Befriedigung produzieren (W, V, S. 58).

Die poetische Sprache situiert sich am Drehpunkt zwischen Sinnlichkeit und abstrakter Bedeutung. Die Bedeutung funktioniert allerdings teilweise noch per Konvention, aber auch per Suggestion, dank der Resonanz, die die materiellen Eigenschaften der Wörter auf die Sinnlichkeit ausüben. Dieses Verhältnis drückt sich ebenso in der poetischen Schöpfung aus. Der Anfang eines Gedichtes ist keine fertige Bedeutung, die nach einer entsprechenden Form sucht, keine Absicht oder Botschaft, sondern eine konkrete, sinnliche Kombination, zum Beispiel ein Satz, der eine gewisse Musikalität und eine emotionale „Färbung“ enthält. Der Ausgangspunkt eines Gedichtes ist keine vorfertige Bedeutung, auch kein präziser Inhalt, sondern für Valéry häufig nur eine Wortkombination, die – ohne dass sich dafür eine Erklärung finden lässt – sich als besonders rhythmisch oder hartnäckig erweist. In einem Eintrag der *Hefte* verweilt Valéry bei dieser „Unabhängigkeit“ von Einfällen, von Wortkombinationen, in denen der sinnliche Wert der Sprache zum Tragen kommt und das Sprachvermögen des Subjektes anspricht:

[...] Bisweilen durchquere ich ein bestimmtes System von Wörtern, die aufzuleuchten scheinen und gleichsam *mich* durchqueren, faßbar für meine Sprachbefähigung und für meine schreibbeflissene Hand. [...] Zu diesen Zeiten bin ich – Dichter: dann, und nur dann (H, I, S. 139-140).

So ein Einfall, erzählt Valéry, steht am Anfang der Komposition des Gedichtes *Der Friedhof am Meer*. Der Dichter sah sich mit einer rhythmischen, aber leeren Kombination von Silben konfrontiert, und diese „besetzte“ ihn wortwörtlich für einige Zeit. Daher entschied er sich für eine bestimmte Metrik, die der rhythmischen Figur entsprach, und beschloss, diese Form durch einen philosophischen Monolog, der gleichzeitig persönlich, aber auch allgemein sein sollte¹²⁹, zu füllen, mit Erinnerungen und Empfindungen (Licht und Meer), die wiederum zu den allgemeinen Themen Tod und Denken führen. Doch diese allgemeine Thematik bleibt im Gedicht, trotz seiner Allgemeinheit, a-begrifflich und mehrdeutig. Es handelt sich nicht um eine Definition, sondern wieder um die Reaktivierung eines Zustands im Rezipienten. Dem Leser wird keine eindeutige Botschaft mitgeteilt, noch wiederholt er in sich den poetischen Zustand des Dichters. Er wird in einen Sensibilisierungszustand versetzt und baut und verknüpft, nach seiner eigenen Art von „Resonanz“, neue Sinnbezüge.

In der Lyrik, so wie in jedem gelungenen Kunstwerk, zeigen sich das Individuelle und das Allgemeine als zusammengehörend. Materialität, Klang und emotionale Färbung der Wörter sind nicht von ihrer begrifflichen Bedeutung zu trennen. Der Stil des Dichters, seine individuelle Art, die Sprache und die Fähigkeit, seine Erfahrung zu artikulieren, sind nicht von der intersubjektiven, allgemeinen Zugänglichkeit des Werkes loslösbar.

¹²⁹ „Personnel, mais aussi universel“ (OE, I, S. 1504).

6 Subjekt und Gestaltung

Im vorigen Kapitel wurde die Verbindung zwischen Sinn und Sinnlichkeit durch die Beschreibung des Kunstschaffens und des poetischen Zustands angesprochen. Hier unternehme ich den Versuch, diese Beziehung, die bei Valéry eine relevante Rolle spielt, durch die Einbeziehung von Cassirers Begriff der symbolischen Prägnanz und insbesondere von Merleau-Pontys Arbeit gründlicher zu beleuchten.

Ein wichtiger Begriff Merleau-Pontys, der dieses besondere Verhältnis zwischen Allgemeinem und Individuellem, das in der Kunst erscheint, beschreibt, ist der der „kohärenten Deformierung“. Mit diesem Begriff, den Merleau-Ponty von Malraux übernimmt, versucht Merleau-Ponty das Verhältnis zwischen Wahrnehmung – die, wie bei Valéry, als Gestaltung zu verstehen ist – und Ausdruck zu definieren. Diese Idee von der „kohärenten Deformierung“ ist für meine Analysen bedeutend, da durch sie nicht nur die intime Relation von Partikulärem und Allgemeinem Berücksichtigung findet, sondern weil damit auch ein mögliches Modell der Kommunikation in der Kunst, das Valérys Auffassung anzunähern ist, greifbar wird. Verbunden mit dem Begriff der kohärenten Deformierung ist bei Merleau-Ponty der des „Stils.“ Ohne dieses Konzept in meiner Arbeit ausführlich zu analysieren, möchte ich dennoch unterstreichen, welche relevante Funktion die konkrete Person, das Individuum (und nicht nur der Künstler) dank diesem von Merleau-Ponty zugewiesen bekommt. In der Folge wird die Frage zu stellen sein, ob hingegen Valéry der konkreten Individualität eine Aufwertung zukommen lässt. Ich vermute, dass er in seinen Analysen des Gedächtnisses als Basis für die Wahrnehmung sowie auch in seiner konkreten Beschreibung des künstlerischen Schaffens die Rolle des konkreten Individuums anerkennt. Diese Wiederaufwertung wird aber immer von der Betrachtung begleitet, dass der Mensch – auch dank des Gedächtnisses – immer mit der Fähigkeit zum Abstandnehmen charakterisiert wird. Er ist also mehr als seine eigene Geschichte, als eine Summe von Begebenheiten. In Bezug auf die Relation zwischen Künstler und Kunstwerk und im Allgemeinen zwischen der konkreten Person und ihren Handlungen beschäftige ich mich schließlich mit

der Frage nach der Freiheit, nach den Reflexionen von Merleau-Ponty und Valéry.

6.1 Das Individuelle und das Allgemeine

Durch die bewusste Arbeit des Künstlers vollzieht sich für Valéry der notwendige Schritt von der individuellen Erfahrung zur interpersonellen Kommunikation oder von einem privaten Zustand zu einem Werk, das „wiederholbar“ und prinzipiell jedem zugänglich ist. In der Konstruktion eines Kunstwerks oder in der Begegnung mit ihm kann man die allgemeine Bedeutung der Erfahrung nicht von ihren materiellen und determinierten Zügen trennen. Es handelt sich um jene Verbindung von Sinn und Materialität, die die Reflexionen über die Poesie nachgewiesen haben. Dadurch hat sich auch die Unmöglichkeit, durch Definitionen oder Begriffe die konkrete, bestimmte Begegnung mit einem Kunstwerk wiederzugeben herausgestellt: Ein Essay über ein Bild zum Beispiel vermag das Bild nicht zu ersetzen. Nach Valéry ist der Sinn in jeder Kunstrichtung nicht von seiner sinnlichen Ausdrucksform zu trennen. Er konstituiert sich und besteht ausschließlich in der materiellen Form – in ihrem determinierten Sosein. Gleichzeitig ist er aber auch übertragbar und wird einer Intersubjektivität zugänglich. Man denke an das Bild vom „poetischen Pendel“: Die Form führt zum Sinn und der Sinn zur Form zurück, ohne dass man die zwei Elemente endgültig trennen und einzeln betrachten könnte. Wie in der Dichtung der „Sinn“ nicht ohne den „Klang“ gegeben ist, zeigt die Kunst im Allgemeinen die Verbundenheit von Allgemeinem und Individuellem, von Idealem und Empirischem.

Es lässt sich fragen, ob diese Verwobenheit für Valéry nur dem Bereich der Kunst angehört oder nicht. Zuweilen scheint Valéry tatsächlich die „Künstlichkeit“ einer solchen Verbindung zu unterstreichen: so im Fall der Poesie. Die Balance zwischen „son“ und „sense“, zwischen Klang und Bedeutung, mutet aus dieser Perspektive wie das Ergebnis einer mühsamen Arbeit an, die zusammenbringt, was nicht zusammengehört, statt auf eine

originelle Verbindung hinzudeuten. Das aber spielt sich in der Poesie ab, da sie es mit einem widerspenstigen, konventionellen Material zu tun hat – der Alltagssprache –, das zuerst bearbeitet werden muss, um die emotionale Beziehung zwischen Klang und Bedeutung wieder herzustellen. Wie bereits erwähnt, bedeutet Kunst im Allgemeinen für Valéry immer auch eine langwierige und intensive Arbeit, die etwas, was zufällig und in fragmentarischer und vorläufiger Form gegeben ist, in eine dauerhafte und mitteilbare Gestalt umwandelt.

In manchen seiner Texte scheint er sich allerdings die Existenz eines Bereichs des Alltagslebens einzugestehen, in dem diese Unzertrennlichkeit schließlich doch zum Vorschein kommt. Hier geht es wieder um den „poetischen Zustand“, der laut Valéry keine für die Künstler exklusive Erfahrung ausmacht. In diesen Fällen öffnet sich für die Subjektivität ein Zusammenhang von Sinn und Materialität, der nicht von einer sinngebenden Subjektivität konstituiert wird.

Eine ähnliche Auffassung von der ursprünglichen Zusammengehörigkeit von Sinn und Sinnlichkeit findet man in dem Begriff der „symbolischen Prägnanz“ bei Cassirer. J. Krois belegt diesbezüglich, wie in diesem Begriff, den er in Cassirers Werk für einen zentralen hält, eine besondere Verbindung zwischen Sinn und Sinnlichem impliziert ist¹³⁰. Ähnlich Valérys Beschreibungen der „Zwischenwelten“ handelt es sich hier um ein „Sinngefüge“, das sich nicht erst im Geist, sondern in unserem leiblichen Verhalten zur Welt bildet. Bei Cassirer, so erklärt Krois, geht es um das Urphänomen, dass jedes sinnliche Erlebnis, auch das der Wahrnehmung, immer Träger eines Sinnes ist. Interessant daran ist, wie J. Krois unterstreicht, dass es sich nicht mehr um eine

¹³⁰ J. Krois, „Problematik, Eigenart und Aktualität der Cassirerschen Philosophie der symbolischen Formen“. In: H. J. Braun, H. Holzhey und E. W. Orth (Hg.), *Über Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen*. Frankfurt am Main, [Surhkamp] 1988, S. 15-44.

„Sinnggebung“ von Seiten der Subjektivität handelt, also einen „Interpretationsakt“, nach dem ein Sinn mit einem Zeichen verknüpft wird¹³¹.

Die besondere und ursprüngliche Verbindung zwischen Sinnlichem und Sinn ist tatsächlich eins der Themen, mit dem M. Merleau-Ponty sich am meisten befasst hat¹³². In *Das Sichtbare und das Unsichtbare* untersucht der Philosoph die besondere Beziehung zwischen individuierter Materialität und Allgemeinheit und hält fest: In der Kunst offenbart sich diese Verwobenheit am deutlichsten. Dies sollte aber nicht wieder zu einer Idee der Autorschaft führen, zu einem Autor als Hersteller und als „Verknüpfer“ von Sinn und materiellem Medium. Wie für Valéry der Autor ein retrospektives Konstrukt ist und Sinnggebung nicht als autonomer Akt einer unabhängigen Subjektivität zu verstehen ist, so sind Sinn und Sinnlichkeit nicht voneinander zu trennen. Sie sollten in ihrer originären Verbindung gesehen werden. Wie Körper und Geist sind die zwei Ebenen nicht etwas Getrenntes, das man in einem zweiten Moment zusammenführen sollte, denn sie treten immer zusammen auf. Gleichzeitig sieht Merleau-Ponty darin eine Idee, eine bestimmte Form von Allgemeinheiten, die aber nicht die des Begriffes und der diskursiven Definition besitzen.

Merleau-Ponty bezeichnet diese als „Ideen des Fleisches“. Unter dieser Formel versteht er musikalische oder literarische Einfälle, die in der Lage sind, das Subjekt mit einem Sinn und einer gewissen Allgemeinheit anzusprechen, ohne definierte Begriffe zu verwenden.

¹³¹ Ebenda: „Im Gegensatz zur Definition einer symbolischen Form wird hier bloß von der »Art« eines Sinnes im Sinnlichen gesprochen statt von einer »Energie des Geistes«, die den Sinn an Zeichen knüpft. Symbolische Prägnanz wird keineswegs als »Akt« der Interpretation begriffen“, S. 23.

¹³² In dem oben genannten Aufsatz richtet J. M. Krois seine Aufmerksamkeit auf die Verbindung zwischen M. Merleau-Ponty und E. Cassirer: „Merleau-Pontys Zentralwerk, die *Phénoménologie de la perception*, wendet explizit Cassirers Lehre von der symbolischen Prägnanz an“, in Ders.: „Problematik, Eigenart und Aktualität der Cassirerschen Philosophie der symbolischen Formen“ op. cit., S. 24.

Solche Ideen, äußert der Philosoph, lassen sich nicht von ihrem Körper trennen: „Nur lassen sich diese unsichtbaren Wesen und Ideen nicht wie jene der Wissenschaft von den sinnlichen Erscheinungen loslösen und zu einer zweiten Positivität umformen“¹³³. Die Ideen sind nicht wie eine Realität in der Materie „versteckt“,

die man bis jetzt nur noch nicht entdeckt hat, etwas faktisch Unsichtbares, das wir eines Tages von Angesicht zu Angesicht werden sehen können [...]. Im Gegenteil, hier gibt es kein unabgeschirmtes Sehen: ohne Leib und ohne Sinnlichkeit würden wir die Ideen, von denen hier die Rede ist, nicht genauer erkennen, denn sie wären einfach unzugänglich¹³⁴.

Sobald man sie trennt, sobald Materialität und Idealität getrennt voneinander gedacht werden, hat man keine „sinnlichen Ideen“ mehr, sondern etwas anderes – eine klare diskursive Bedeutung, die aber auch den Verlust der Eigenartigkeit der vorherigen Erfahrung repräsentiert. Eine solche Untrennbarkeit von Sinn und materiellem Medium wird erst in der Kunst evident. Und die Überlegungen zur Rolle des Autors und zum Verschwinden einer objektiven Bezugswelt von Dingen oder einer rein subjektiven „inneren Welt“, die darzustellen bzw. zu äußern wären, beweist noch deutlicher, dass diese Unzertrennbarkeit anders als die Zusammenführung eines bereits existierenden Sinns und eines materiellen Trägers zu denken ist. Diese Verwobenheit von Sinn und Sinnlichkeit ist der Punkt, den Merleau-Ponty in seinen Überlegungen zu diesen a-begrifflichen Ideen betonen will. Sie sind jene, die sich nur in der Materialität und durch diese formen. Ein ähnliches Problem tritt auch in Valéry's Kunsttheorie hervor. Die oben angeführten Beschreibungen des poetischen Zustands bei Valéry scheinen in manchen Aspekten

¹³³ M. Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, op. cit., S. 196.

¹³⁴ Ebenda.

denen der „Ideen des Fleisches“ von Merleau-Ponty zu entsprechen. Er schreibt zum Beispiel, wie die Idee des Lichts oder die Gestaltung von Tönen und Gesten schon eine gewisse Allgemeinheit erkennen lassen, die wiederum keinen diskursiven, definitiven Charakter innehat. Valéry aber deutet diese Verwobenheit eher nur an, während Merleau-Ponty sie zum besonderen Thema macht, dem er mehrere Betrachtungen widmet. Valéry empfindet die Kunst als den wichtigsten Bereich, in dem sich besagter Zusammenhang am besten zeigt und in dem die besonderen, materiellen Determinationen ihre Nichtaustauschbarkeit präsentieren.

Valéry stellt sich keinerlei tiefer gehende Frage über die Funktionsweise dieser von ihrer spezifischen Materialität nicht zu trennenden besonderen Sinngestaltung. Seine Beschreibungen der Wahrnehmung als Gestaltung und seine Überlegungen zur „Sensibilisierung“ verdeutlichen jedoch bereits das Bewusstsein, dass die Erfahrung bereits eine Ausdifferenzierung in der Welt darstellt, eine Konstitution von Formen, Unterscheidungen und somit auch von Bedeutungen. Das geschieht aber, wie zuvor erklärt, nicht aus der idealistischen Perspektive einer sinngebenden Subjektivität, sondern ausgehend vom Standpunkt einer Subjektivität, die sich und den Sinn im Dialog mit der Welt hervorbringt.

6.2 Sinn und Sinnlichkeit

Merleau-Ponty setzte sich intensiv mit dem Problem der Beziehung Sinn und sinnliche Struktur auseinander. In seinem letzten Werk erörtert er die „Ideen des Fleisches“ als die Darstellung einer Abwesenheit oder als die negative Seite einer Gegebenheit. Solche Ideen sind nicht als eine zweite, ideale Positivität zu verstehen. Merleau-Ponty versucht diese Idee anhand eines Beispiels aus einem Proust-Roman zu erläutern: Der Schriftsteller erzählt in *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* von einem Musikstück des Komponisten

Vinteuil, eine „petite sonate“, die für das Liebespaar Odette und Swann die Idee der Liebe versinnbildlicht. Diese Sonate dient Merleau-Ponty dazu, zu zeigen, dass sich die Idee der Liebe durch das Medium Musik nicht als positive Präsenz erscheint. Sie ist für ihn eher als die negative Seite der Materialität der Musik zu repräsentieren, als „eine gewisse Höhlung, ein gewisses Innen, eine gewisse Abwesenheit, eine Negativität, die nicht nichts ist, da sie sehr genau beschränkt ist auf *diese* fünf Noten, zwischen denen sie sich einrichtet“¹³⁵.

Wie man diese „Höhlung“ zu interpretieren hat, ist weniger klar. Die weiteren Anmerkungen Merleau-Pontys (während der Arbeit an *Das Sichtbare und das Unsichtbare* starb er) zu diesem Thema scheinen dieses Negative als Verweisungshorizont oder Dimension zu beschreiben. Das Unsichtbare zeichnet sich als unsichtbarer Hintergrund ab, aus dem etwas Sichtbares emporragt. Die Idee wäre als „Ebene“ und Dimension auszulegen, die sich bei der Begegnung mit dem Einzelobjekt, mit dem „Partikulären“, eröffnet und wiederum nicht mehr hintergebar ist. Sie wird, schreibt der Philosoph, „fortan jede andere Erfahrung mitbestimmen“¹³⁶. Jede Erfahrung, scheint Merleau-Ponty hier sagen zu wollen, ist immer an eine gewisse Idealität geknüpft, die sich aber nicht als positives (wenn auch verstecktes) Wesen gibt, sondern eben als nicht-sichtbare Dimension, auf deren Hintergrund wir unsere Erfahrung fokussieren, formen und deuten. Die Analyse Merleau-Pontys zum Problem des „*Quale*“ – des Problems des „Sosein“ - bestätigen diese Erklärung vermutlich.

In dem den Ideen des Fleisches gewidmeten Kapitel „Die Verflechtung – Der Chiasmus“ beschäftigt sich Merleau-Ponty eben mit der Wahrnehmung des „*quale*“. Zu diesem Zweck wählt er die Farbe Rot. Der Philosoph räumt zunächst mit der Vorstellung auf,

¹³⁵ Ebenda, S. 197.

¹³⁶ Ebenda, S. 198.

dass die Wahrnehmung von einem *quale* „Rot“ eine einfache und eindeutige Tatsache sei und keine „evidente Botschaft, die man empfangen oder nicht empfangen hat“¹³⁷ und über die, falls man sie empfangen hat, alles weiß. Sie ist im Gegenteil, so der Philosoph, das Ergebnis einer Ausrichtung des Blickes, die „aus einer undeutlicheren und allgemeineren Röte“ als dieses eine besondere Rot emportaucht. Merleau-Ponty betrachtet die Wahrnehmung als Tätigkeit, als aktive Gestaltung, die durch die aktive Ausrichtung des Blicks – das aktive „Schauen“ – gewährleistet wird und eben nicht als einfaches Sinndatum zum Betrachter gelangt.

Doch die Wahrnehmung verlangt nicht nur nach einer „Fokussierung“ des Blickes. Die Fokussierung ist immer auch ein Auswahlverfahren, ein Hervor- und in- den-Hintergrund-treten-Lassen, eine unbewusste oder bewusste Arbeit, die bestimmte Verbindungen herstellt. Dieses besondere Rot wird zu dem, was es ist, in Verbindung mit der Konstellation der Röte und der anderen Farben, von deren Hintergrund es sich abhebt. Und da es ein konkretes, materielles *quale* ist, besitzt es eine „deutliche Gestalt“, die verbunden ist mit „einer gewissen wolligen, metallenen oder porösen Konfiguration oder Textur“¹³⁸. Es konfiguriert sich als Variation mehrerer Dimensionen, als „Knoten“, der immer in Verbindung mit einer Umgebung erscheint. Dass die Wahrnehmung eine „Variation“ oder „Modulation“ eines weiteren Feldes ist, heißt folglich, dass ein solcher Kontext oder ein solches Feld immer undeutlich mitgegeben ist – als Abwesendes, als Negativität oder ein spezifischer, nicht wahrnehmbarer Horizont – als die „ideale“ Struktur der Wahrnehmung.

Merleau-Ponty will aber diesen Zusammenhang zwischen dem Einzelnen und dem Feld, zu dem das Einzelne (in unserem Beispiel: das Rot) gehört, nicht als Ergebnis einer vergleichenden Tätigkeit

¹³⁷ Ebenda, S. 174.

¹³⁸ Ebenda.

des Geistes verstanden wissen. Das Einzelne wird nicht an sich wahrgenommen und daraufhin mit anderen Einzelnen verglichen, um durch einen induktiven Prozess zur Allgemeinheit zu gelangen. Beide Momente sind gleichzeitig gegeben. Um dies zu untermauern, bedient sich Merleau-Ponty einiger Metaphern, die auf den ersten Blick eher obskur anmuten. Die Materialität und die Idealität beschreibt er als zwei Seiten eines einzigen Blattes, eine als die Gegenseite der anderen. Solche Metaphern dienen jedoch als Anregung dazu, das zusammenzudenken, was die Philosophie traditionell trennt. In diesem Sinne verhält sich jedes Einzelding, das „bestimmte Dieses“, jedes „tode tí“, ebenso wie die Allgemeinheit: Jedes Sichtbare ist zusammen mit seiner unsichtbaren Verweisungsdimension gegeben. Wir verstehen das „tode tí“ erst vor und mit diesem Hintergrund, also mit der Idealität, als seine Artikulation oder, so Merleau-Ponty in den Notizen zum Kurs „Die Welt der Sinnlichkeit und die Welt des Ausdrucks“ von 1952-53, als Deformierung unserer Erfahrung¹³⁹:

Wenn der Philosoph nämlich den Sinn eines wahrgenommenen Dinges von allen andern Dingen abzuheben vermag, dann ist der Sinn von der Konstellation, in welcher das Ding zur Erscheinung kommt, noch keineswegs getrennt. Als Sinn bekundet er sich wie eine gewisse Abständigkeit [*écart*] in bezug auf den Raum, die Zeit, die Bewegung und allgemeiner in bezug auf eine gebräuchliche Bedeutung. Er zeigt sich in einer, freilich systematisierten, Deformierung unseres Erfahrungsuniversums, ohne daß wir das Prinzip derselben bereits anzugeben vermöchten. Alle Wahrnehmung ist Wahrnehmung von Etwas nur insofern sie auch relative Nicht-Wahrnehmung eines zwar

¹³⁹ Für M. Carbone definiert sich diese Merleau-pontyanische Idealität am Ende als eine Abwesenheit, die nur durch ihre Variationen präsentiert wird – die Norm, so zu sagen, wird nur indirekt durch ihre Beispiele präsentiert, aber nie direkt als Norm. M. Carbone, *Una deformazione senza precedenti. Marcel Proust e le idee sensibili*. Macerata [Quodlibet] 2004.

impliziten, aber nicht thematisierten Horizontes beziehungsweise Grund [*fond*] ist¹⁴⁰.

Für den französischen Philosophen wird uns eine „reine“ sinnliche Erfahrung, gereinigt von ihrem Idealitätshorizont, von ihren vergangenen und zukünftigeren Verbindungen, nicht gegeben. Sie zeigt sich vielmehr als Deformierung eines Erfahrungsfeldes, in dem wir eingenistet sind, das wir bewohnen¹⁴¹. Merleau-Ponty benutzt das Wort Deformierung, das in seinen Überlegungen eine bedeutende Rolle spielt, nicht nur für den Bereich der Wahrnehmung, sondern auch für den des Ausdrucks. Daran wird das Aneinandergrenzen der zwei Stufen, von Wahrnehmung und Ausdruck, deutlich. Beide sind Gestaltung und eine mehr oder weniger bewusste Deformierung eines Erfahrungsfeldes.

„Deformierung“ bezeichnet aber nicht einen „Verfall“, sie ist keinesfalls als „Verschlechterung“ gegenüber einer ursprünglichen Form zu verstehen. Es gibt keine Form, keine ursprüngliche Ebene oder reinen Text, wovon unsere Erfahrung einer Deformierung wäre. Sie bezeichnet eine Reihe von Artikulationen, die keine „ursprüngliche“ Ebene übersetzen: erst aus solchen Artikulationen und durch sie und Ausdrucksakte entsteht für Merleau-Ponty der Sinnhorizont und die Dimensionen, in denen der Mensch sich bewegt. In *Das indirekte Sprechen und die Stimmen des Schweigens* betrachtet Merleau-Ponty die Beziehung zwischen diesen Wahrnehmungen und Ausdrücken durch die Reflexion über die

¹⁴⁰ M. Merleau-Ponty, „Die Welt der Sinnlichkeit und die Welt des Ausdrucks“, in Ders., *Vorlesungen I*, Berlin: De Gruyter, 1973, S. 53.

¹⁴¹ Merleau-Ponty ist nicht der einzige Philosoph, der diesen Zusammenhang sieht. Cassirer und Husserl, unterstreicht O. Schwemmer, erkennen wie „am Anfang unseres Wahrnehmungslebens die Erfassung unserer Weltumgebungen in einer mittleren Allgemeinheit steht“. In Ders: *Kulturphilosophie*, op. cit., S. 148 ff, hier S. 149. Die Wahrnehmungserfahrung ist keine „reine“ Wahrnehmung, sondern eine „vorintentionale und vorreflexive Formbildung“, welche „Sinnzusammenhänge“ erzeugt: die also „die Immanenz eines geistigen Sinnes in der sinnlich erfahrenen Gestalt zeigt“, Ebenda, S. 148-49.

Kunst. Es sind insbesondere die Überlegungen Malrauxs über die Malerei, die ihm den Anstoß für seine Analyse geben. Wie Merleau-Ponty unterstreicht, war der große Verdienst des Kunsttheoretikers, Sprache und Malerei loszulösen von dem, was sie „darstellen“, um sie „unter der Kategorie des schöpferischen Ausdruckes wieder zu versammeln“¹⁴².

In seinen Werken hatte Malraux mit Klarheit die abbildende Funktion der Malerei abgelehnt. Malen ist keine Reproduktion oder Abbildung“ der Realität, sondern ihre produktive Gestaltung. In einem Porträt ist das, was zählt, nicht etwa die Treue zum Modell, sondern seine Sinndeutung. Schon beim Anblick eines Gesichts nehmen wir nicht die einzelnen Züge wahr, sondern seinen Gesamtausdruck, das heißt, wir „reproduzieren“ es nicht im neutralen Spiegel unseres Auges. Malraux, ebenso wie Merleau-Ponty und Valéry, empfindet das Sehen schon als Auswahlverfahren. Manche Charakteristiken werden wahrgenommen und verstärkt, andere in den Hintergrund geschoben. Das Porträt wird dadurch zum Kunstwerk, dass es diese Stilisierung, die in der Wahrnehmung bereits stattfindet, noch verstärkt und steigert¹⁴³. Zusammen mit dem Realismus sollte man nach Malraux die gegenteilige Meinung verwerfen; die Malerei bringt keine inneren Werte zum Ausdruck, so wie der Maler die Natur nicht kopieren will: „Seine Formen sind niemals *rationaler* Ausdruck von Werten – sind es nicht mehr als die Formen der Musik“¹⁴⁴.

Der Kunsttheoretiker drückt hier eine Theorie aus, die in vielerlei Hinsicht Ähnlichkeiten mit denen Valérys zeigt. Er unterscheidet zwischen den Gefühlen und Empfindungen des Künstlers und ihrer bewussten Bearbeitung; es gibt eine „Empfänglichkeit“ für

¹⁴² M. Merleau-Ponty, „Das indirekte Sprechen und die Stimmen des Schweigens“, *Zeichen*, op. cit., S. 64.

¹⁴³ A. Malraux, *Psychologie der Kunst. Die künstlerische Gestaltung*. Hamburg [Rowohlt] 1958, S. 89.

¹⁴⁴ Ebenda, S. 95.

bestimmte Augenblicke, die aber nicht einfach abgebildet werden sollten. Wenn zum Beispiel Corot diese Augenblicke hätte genießen wollen, schreibt Malraux, hätte ein Spaziergang gereicht; aber „Wenn er sie malt, benutzt er sie nicht als nachzuahmendes Modell, sondern weil ihm diese Augenblicke eine ganz außergewöhnliche *fruchtbare* Spannung vermitteln“¹⁴⁵. Die Welt in ihrer Konkretheit spielt immer noch eine Rolle, nicht aber als Modell, sondern als „Ausdrucksmöglichkeit“¹⁴⁶. Um diese Auffassung zu exemplifizieren, schildert Malraux eine Episode über den Maler Renoir der, das Meerwasser von Cassis betrachtend, das Wasser eines kleinen Baches in dem Bild *Wäscherinnen* malte. Malraux kommentiert:

Das Blau des Meeres war zum Blau des Baches in den *Wäscherinnen* geworden. Der Saft, der das Grün in die Bäume treibt, sucht sich den Baum fern in den Weiten der Erde; RENOIR bediente sich der Welt, um durch sie seine Bilder zu befruchten, so wie er sich ihrer fünfzig Jahre vorher bedient hatte, COURBETS Bilder durch sie umzugestalten... Seine künstlerische Sehweise war weniger eine bestimmte Art, das Meer zu betrachten, als der heimliche Aufbau einer Welt, der gerade dieses tiefe Blau zugehörte, das er aus dem Unermesslichen zu sich zurückholte¹⁴⁷.

Somit unterstreicht Malraux die wesentliche Rolle der aufmerksamen Wahrnehmung der Welt, aber auch die Umgestaltung und Umwandlung der Kunst, den „Aufbau“ einer neuen Welt, die sie betätigt.

M. Merleau-Ponty greift in *Die indirekte Sprache und die Stimmen der Stille* diese Episode Malrauxs wieder auf, um sie nach seiner Theorie zu entwickeln: Für den Phänomenologen ist hier nicht nur die Frage der Abbildung im Spiel, sondern wieder die Wahrnehmung des

¹⁴⁵ Ebenda, S. 117.

¹⁴⁶ Ebenda, S. 100.

¹⁴⁷ Ebenda, S. 63.

Einzelnen und ihre Verbindung mit dem Allgemeinen und der Übergang zum künstlerischen Ausdruck. Die Kunstgestaltung transportiert die von der aktiven Wahrnehmung hergestellten Sinnzusammenhänge auf eine neue Ebene, die Ebene der Mittelbarkeit und des äußeren Ausdrucks, zeigt aber auch gleichzeitig die Verwobenheit von materiellen Determinationen und Sinn, die nicht zu trennen sind. In dieser von Malraux beschriebenen Episode sieht Merleau-Ponty also nicht nur das Problem der Umgestaltung der Welt durch die Kunst exemplifiziert. Diese kleine Geschichte berührt für ihn wieder das Thema der Beziehung zwischen Allgemeinem und Individuellem. Noch einmal lehnen sich die Analysen Merleau-Pontys an konkrete Beispiele des Kunstschaffens. Indem Renoir das Blaue des Meers in das Blaue des Bachs verwandelt, sucht er für Merleau-Ponty nicht nach einem einfachen Vertreter für das Blaue, das er nicht vorhanden hat. Er kann das Blaue des Meeres betrachten und das Blaue des Bachs malen, weil er dadurch das „Wesen“ des Wassers trifft, also für Merleau-Ponty „eine Typik der Erscheinungsweisen des Wassers“¹⁴⁸. Das Kunstwerk, in seinen materiellen, individuierten Eigenschaften, kann also eine gewisse Allgemeinheit wiedergeben; in diesem Fall eine „allgemeine Weise“ des „flüssigen Wesens“¹⁴⁹. Es handelt sich aber um eine a-begriffliche Präsentation dieser Allgemeinheit, die nicht von ihrer sinnlichen Form zu trennen ist, wieder wie die Variation, die ein Thema immer nur indirekt präsentiert.

Zu dem Thema der Beziehung zwischen Thema und Variation ist ein weiteres Beispiel von besonderem Interesse, das Merleau-Ponty wieder bei Malraux findet. Es ist das Beispiel des Porträts.

Wenn man eine vorbeigehende Frau wahrnimmt, schreibt Merleau-Ponty, Malraux folgend, sieht man keine Puppe, keinen

¹⁴⁸ M. Merleau-Ponty, „Das indirekte Sprechen und die Stimme des Schweigens“, in *Zeichen*, op. cit., S. 76.

¹⁴⁹ Ebenda.

reinen gefärbten Umriss, sondern einen individuellen, gefühlsbetonten Ausdruck. Die Frau repräsentiert sofort, schreibt Merleau-Ponty, eine bestimmte Art, Leib zu sein, eine besondere Art, die sich in jedem Detail ihres Seins, zum Beispiel in ihrem Gang, sich offenbart; man erkennt also sofort die Zugehörigkeit zu demselben Genre, zum Allgemeinen, aber auch die Individualität und die Besonderheit des Anderen. Man nimmt in diesem Fall die Frau wahr – man erkennt sie –, aber nicht als Objekt, in das ein „menschliches Wesen“ in einem zweiten Moment hineininterpretiert wird, sondern vor allem als Person.

In ihr ist die Artikulierung oder Typisierung eines Paradigmas einverleibt, das ich selbst auch bin: Die Frau präsentiert sich sozusagen als eine Variation des Themas Mensch, das ich ohne begriffliche Klarheit kenne, weil ich auch das Thema in mir trage, weil ich auch eine Variation davon bin: wie zum Beispiel ein musikalisches Thema, das nur durch seine Variationen präsentiert wird. Die besondere Art der Frau zu sprechen, zu schauen oder zu laufen gibt sich also, schreibt Merleau-Ponty, als „auffällige Abwandlungen der Norm des Gehens, des Betrachtens, des Berührens, des Sprechens, die ich besitze, weil ich selbst Leib bin“¹⁵⁰. Sie ist ein Fall von dieser allgemeinen Norm des Gehens, welche ich so gut kenne (ohne sie abstrakt darstellen zu können), weil sie in meinem Leib eingeschrieben ist. Schon erscheint durch den Gang oder das Sprechen eine Generalität in der Wahrnehmungserfahrung, also in diesem Fall in unserer Zusammengehörigkeit zum selben Genre.

Das geschieht schon unbewusst und unthematisiert in der Wahrnehmung: Die Frau wird da sofort als Abwandlung oder Aussonderung einer Norm – als ihre „kohärente Deformierung“ – wahrgenommen, ohne dass die Norm „an sich“ gegeben wird.

¹⁵⁰ Ebenda, S.74.

Es gibt aber dann noch die Stufe der Artikulation dieser Wahrnehmung auf der Stufe des Ausdrucks, zum Beispiel in der malerischen Darstellung. Der Maler erzeugt dadurch eine Metamorphose. Er versucht den Stil der Frau – also ihre spezifische Art, die Welt zu bewohnen und zu artikulieren – darzustellen: Somit wird sie zum Sinnbild einer bestimmten Art, mit der Welt umzugehen, die Welt „zu interpretieren durch das Gesicht wie durch die Kleidung, durch die Bewegtheit der Gebärde wie durch die Trägheit des Körpers, kurz, das Sinnbild einer bestimmten Beziehung zum Sein“¹⁵¹.

Der Maler nimmt also die Artikulationsarbeit der Wahrnehmung wieder auf: eine Wiederaufnahme, die aber keine einfache Wiederholung ist, weil noch eine Metamorphose auf der Ebene stattfindet. Durch die Arbeit des Malers, durch seine neue kohärente Deformierung der Daten, durch seine zusätzliche Stilisierungsarbeit werden bestimmte Besonderheiten hervorgerufen und andere vernachlässigt, nach dem persönlichen Schema des Malers oder, wie Merleau-Ponty es auch ausdrückt, nach seinem Äquivalenzprinzip. Die Umwandlung und die Deformierung geschehen auf der Basis eines individuellen Schemas: Das Prinzip der Äquivalenzen, unterstreicht Merleau-Ponty, ist eben dann immer der persönliche Weltbezug des Malers: „Ob er nun wirkliche Blumen oder Papierblumen betrachtet, er bezieht sich immer auf *seine* Welt, wie wenn das Prinzip der Äquivalenzen, durch die er sie bekunden will, immer schon in ihr gelegen hätte“¹⁵².

Durch diese Thematik nähert man sich noch mehr an den Begriff Stil an, ein Begriff, der sich für Merleau-Ponty als Begriff mit mehreren Bedeutungen zeigt. Mit „Stil“ meint der Philosoph nicht nur den „Stil“ eines Künstlers: Die Wahrnehmung ist schon eine Stilisierung, weil Differenzierung und Artikulierung. So wie jede

¹⁵¹ Ebenda.

¹⁵² Ebenda.

Tätigkeit des Leibes, seine besondere Art, die Welt zu bewohnen, im Allgemeinen als Ausdrucksform – oder Artikulierungsform – einer Individualität charakterisiert wird.

„Stil“ ist zum Beispiel in dem Text Merleau-Pontys der Malstil des Malers, der die Frau darstellt, aber auch der Stil der Frau, ihre besondere Art, die Welt zu wahrzunehmen. Der Stil soll also auf keinen Fall als Wahrzeichen der „großen Künstler“ oder der „großen Persönlichkeit“ verstanden werden. Schon die Wahrnehmung ist ein Stilisierungsakt, in dem Sinne, dass sie „Deformierung“ nach einem Äquivalenzprinzip ist. Dieses Deformationsprinzip, nach dem der Mensch schon mit seinem Betasten, Sehen, Riechen und Bewegen die Welt gestaltet, ist der konkrete Leib – also auch der individuelle Leib mit seiner besonderen Erfahrung und Struktur, der eine Differenzierung, ein Hervor- und In-den-Hintergrund-Rücken von Elementen und Relationen bewirkt. Wie G. B. Madison unterstreicht, ist es also der Leib, der „corps propre“, der als „Differenzierungs- und Transformationsprinzip“ die Welt artikuliert¹⁵³. Die kohärente Deformierung beginnt also für Merleau-Ponty

sobald er [der Mensch] wahrnimmt- das heißt, sobald er in der unzugänglichen Fülle der Dinge bestimmte Hohlräume, bestimmte Risse, Figuren und Hintergründe, ein Oben und Unten, eine Norm und eine Abweichung anbringt, sobald bestimmte Elemente der Welt den Wert von Dimensionen erhalten, nach denen wir fortan alles übrige ausrichten, in deren *Sprache* wir sie zum Ausdruck bringen¹⁵⁴.

¹⁵³ G.B. Madison unterstreicht diesbezüglich die Verbindung zwischen Leib und Sinn: „Le corps propre est lui même instaurateur du sens, ouverture transformatrice dans l'indifférentiation de l'être naturel“, in Ders., *The Phenomenology of Merleau-Ponty: A Search for the Limits of Consciousness*. Athens [Ohio University Press] 1981, S. 68.

¹⁵⁴ M. Merleau-Ponty, „Die indirekte Sprache und die Stimme des Schweigens“, in *Zeichen*, op. cit., S. 74.

Stil ist bei Merleau-Ponty eine Art, eine Differenzierung und Artikulierung in die Welt einzubringen und hat mit dem Individuum insofern zu tun, weil das Individuum dieses „innere Schema“¹⁵⁵ der Differenzierung und Abweichungen, sein Äquivalenzprinzip ist oder besitzt. Dieser Stil ist identifizierbar, schreibt Merleau-Ponty, so wie auch „dieselbe Melodie, in verschiedenen Tonlagen vorgetragen, unmittelbar identifiziert wird“¹⁵⁶. Der Stil ist also kein direkter Ausdruck einer Persönlichkeit, sondern ist die Form des Verhältnisses zur Welt, von dieser Interpretation der Welt, die schon mit der Wahrnehmung und mit der Geste anfängt; er ist kohärent, also repräsentiert ein Abweichungs- und Umwandlungssystem, wonach alle Elemente einer Gruppe sich richten.

Problematisch scheint bei Merleau-Ponty eher die fehlende Differenzierung zwischen den unterschiedlichen Bedeutungen von Stil: Stil als Wahrnehmung, Stil als persönlicher Bezug zur Welt durch den Leib, die Handlung und den Ausdruck, und Stil als „kohärente Deformierung“ des Künstlers. Der Phänomenologe scheint hier die Betonung der Kontinuität und der Artikulierungstätigkeit, die alle diese Ebenen kennzeichnen, zu bevorzugen; verloren geht aber dadurch die Unterscheidung und die genaue Beschreibung von Phänomenen, die doch sehr unterschiedliche Eigenschaften besitzen.

6.3 Kunstwerk und Kommunikation

Valéry, wie Merleau-Ponty und Malraux, kritisiert die Auffassung der Kunst als eine Abbildung der Realität. Die Realität zeigt sich für Valéry schon bei der Wahrnehmung als ein Prozess der Gestaltung, in dem Körper, Geist und Welt eine gleichwertige Rolle spielen; Merleau-Ponty unterstreicht diese sinngebende Tätigkeit der

¹⁵⁵ Ebenda, S. 72.

¹⁵⁶ Ebenda, S. 90.

Subjektivität als kohärente Deformierung, als unaufhörliche Umgestaltung durch die Wahrnehmung und den Ausdruck. Offen bleibt aber dadurch die Frage nach der Möglichkeit der Allgemeinheit und des gegenseitigen Verständnisses, wenn die Voraussetzung einer objektiven Welt, die als Basis der Wahrnehmung und der Darstellung dienen würde, nicht mehr gültig zu sein scheint. Diese Frage haben Valérys Überlegungen, aber Jahre später auch Malraux und Merleau-Ponty, als Ausgangspunkt.

In *Der Zweifel Cézannes* erklärt Merleau-Ponty zum Beispiel, geht es in der Malerei nicht darum, einen Inhalt darzustellen, eine objektive Welt nachzuahmen und auf die Leinwand zu übertragen. Es geht im Gegenteil darum, Erfahrungen wachzurufen und sie so zu gestalten, dass sie ähnliche Erfahrungen in den Rezipienten aktivieren können. Der Rezipient ist seinerseits kein passiver Empfänger, sondern wird aufgerufen, den Sinn des Werkes mitzugestalten.

Wie die Analyse über die Wahrnehmung und das Kunstschaffen schon gezeigt haben, vertritt Valéry eine ähnliche Auffassung: Es gibt zunächst keine ein für allemal gegebene Welt an sich, unabhängig von den Gestaltungsakten, die sie konkret formen. Die Kunsterfahrung repräsentiert somit keine einfache Übertragung von Inhalten, sondern eher, mit einem Ausdruck Merleau-Pontys, eine „Wiederaufnahme“, eine Umwandlung, die der Rezipient vollzieht, in dem er die „Hinweise“ des Kunstwerks berücksichtigt, gleichzeitig aber neue Bezüge herstellt. So schreibt Merleau-Ponty, dass zum Beispiel ein literarischer Text keine Ideen überträgt, sondern eher eine „Ideenmatrix“, welche uns „Sinnbilder liefert, deren Sinn wir nie endgültig entwickeln werden“¹⁵⁷. Die Hinweise des Kunstwerkes werden also durch die eigene Erfahrung bearbeitet und umgestaltet. Diese Art „Deformierung“ geschieht gleichwohl nicht beliebig: Das Werk ist da, unterrichtet den Rezipienten, steuert seinen Blick.

¹⁵⁷ Ebenda, S. 107.

Wie schon erwähnt, vernachlässigt Merleau-Ponty aber die Eigenartigkeit des Übergangs von der Wahrnehmung zum Ausdruck, oder, in diesem Fall, von der Ebene des Ausdrucks im Allgemeinen: Ihm ist es wichtiger, die Kontinuität zu unterstreichen und die unterschiedlichen Phänomene zum gemeinsamen Nenner „Ausdruck“ zurückzuführen. Anders ist es bei Valéry: Er beschäftigt sich ausführlicher mit der bewussten Arbeit des Künstlers. Dieser muss der technischen Aspekten seiner Kunst mächtig sein, um überhaupt „einen Erwerb für immer“ herzustellen: Es ist also kein subjektiver Traum mehr, sondern ein Werk, das in der intersubjektiven Welt seinen Platz und seine Dauer einnimmt. Und es gibt noch einen Aspekt, den Valéry neben der Rolle der bewussten Konstruktion nie müde wird zu unterstreichen. Es handelt sich um die Möglichkeit des Scheiterns – noch eine Tatsache, die Merleau-Ponty wenig beachtet: Das Kunstwerk kann nicht gelingen und die Kommunikation nicht stattfinden. Das Ziel zu verfehlen bedeutet für Valéry aber nicht, dass die wahre Bedeutung eines Kunstwerks „missverstanden“ werden kann.

Das Missverstehen ist ein Teil der Kommunikation: Wenn es eine direkte Übertragung von Gedanken gäbe, gäbe es nämlich für den Dichter keine eigentliche Kommunikation, sondern nur die Wiederholung des Gleichen. Dass die Kommunikation aber nur durch ein materielles Medium geschieht (sei es Sprache, Ton oder Zeichnung), impliziert schon immer eine Umformung der Intention, die aber auch die Möglichkeit der Wiederaufnahme der Konstruktion und der Rekonstruktion eines Sinnes beinhaltet. Das Gelingen eines Kunstwerkes bedeutet bei Valéry dann keineswegs die neutrale Transmission eines Inhaltes, sondern besteht in seinem Wirken. Ein Sensibilisierungszustand soll in dem Rezipienten erweckt werden und somit die Gestaltungsarbeit des Künstlers wieder aufgenommen werden. Die notwendige Eigenschaft eines

Kunstwerkes bei Valéry ist also nicht, dass es einen Inhalt mitteilt, sondern dass es auf eine ziemlich zuverlässige Art auch auf den Rezipienten, oder, wie Valéry ihn lieber bezeichnet, auf den Konsumenten wirkt.

Auf dieselbe Art und Weise ist es nicht vorhersehbar, welche Effekte das Kunstwerk auf die Betrachter ausüben wird; das ist sogar nicht wünschenswert, da eine absolute Vorhersehbarkeit der Effekte das Verschwinden des Kunstwerkes mit sich bringen würde. Das Kunstwerk hat also bei Valéry die wunderbare, enigmatische Charakteristik, ein „intersubjektives“ Instrument zu sein, welches aber keine allgemeine und eindeutige Bedeutung kommuniziert, sondern subjektive, immer unterschiedliche Empfindungen verursacht. Es gibt fast eine „Ungleichheit“, eine Unermesslichkeit, zwischen den Intentionen, dem Produkt und den neuen Reaktionen, die von diesem Produkt/Instrument verursacht werden. In dem Sinne ist das Kunstwerk auch immer virtuell: Seine Wirkungen können nicht im Voraus berechnet und eingeplant werden.

Alles, was der Künstler tun kann, ist, ein Werk zu verwirklichen, welches Wirkungen auf einen anderen Menschen haben wird. Aber es gibt keine objektive Methode, um zu erfahren, ob die erzeugte Wirkungen genau diejenigen sein werden, die der Künstler sich wünscht. Diese „Übertragung“ von Inhalten soll für Valéry nicht das Ziel des Künstlers sein. Damit ein Kunstwerk weiterleben kann, ist es für Valéry notwendig, dass es unbekannte und unberechenbare Wirkungen auf den Betrachter hat; Schöpfer ist also derjenige, der den Konsumenten zu einem aktiven Mitgestalten anregt und nicht derjenige, der einen begrifflichen und eindeutigen Inhalt mitteilt.

Eng mit dieser Auffassung verbunden ist die Valéry'sche Idee, dass kein Kunstwerk wirklich vollendet werden kann. Es hätte ein Ende, wenn alles genau vorhersehbar wäre; wenn es einen Inhalt in seinen vielen Facetten darstellen würde, aber auch nicht mehr; wenn

die Mehrdeutigkeit und die Offenheit keine Rolle spielen würden. So ist der Ausdruck: „Ein Kunstwerk ist fertig“ für Valéry sinnlos; es sind immer zufällige Umstände, die das Ende der Produktion eines Kunstwerkes verursachen. Ein Werk wird nie fertiggestellt; es wird „verlassen“:

In den Augen dieser Unruhe- und Perfektionsliebhaber wird ein Werk nie *vollendet*, – ein Wort, das für sie sinnlos ist, – sondern *verlassen*; und dieses Verlassen, das die Werke dem Feuer oder dem Publikum überlässt (sei es wegen der Müdigkeit oder wegen der Pflicht, sie zu liefern), ist für sie eine Art *Unfall*, vergleichbar mit der Unterbrechung einer Überlegung, die durch die Müdigkeit, durch etwas Unangenehmes, oder durch irgendeine Empfindung annulliert wird.¹⁵⁸

Fast provokatorisch unterstreicht Valéry diesbezüglich, dass es keinen “realen” Sinn eines Textes gibt und dass der Autor keine Autorität besitzt. Was auch immer er sagen wollte, er hat etwas geschrieben; und das Geschriebene ist nicht mehr in seinem Besitz. Das Kunstwerk ist nichts anderes als ein Instrument, das jeder beliebig benutzen kann; ein Text kann interpretiert werden, wie der Leser es mag: “Einmal veröffentlicht, ist ein Text wie ein Apparat, das jeder nach seiner Art und nach seinen Mitteln benutzen kann; es ist nicht sicher, dass der Konstrukteur ihn besser benutzt als ein anderer”¹⁵⁹.

Diese Art von Aussagen haben Valéry den Ruf eines “Nihilisten” eingebracht. Gadamer zum Beispiel schreibt in *Wahrheit und*

¹⁵⁸ Aus yeux de ces amateurs d'inquiétude et de perfection, un ouvrage n'est jamais *achevé*, – mot qui pour eux n'a aucun sens, – mais *abandonné*, et cet abandon, qui le livre aux flammes ou au public (et qu'il soit l'effet de la lassitude ou de l'obligation de livrer), leur est une sorte d'*accident*, comparable à la rupture d'une réflexion, que la fatigue, le fâcheux, ou quelque sensation viennent rendre nulle (OE, I, S. 1497).

¹⁵⁹ “Une fois publié, un texte est comme un appareil dont chacun se peut servir à sa guise et selon ses moyens; il n'est pas sûr que le constructeur en use mieux qu'un autre” (OE, I, S. 1507).

*Methode*¹⁶⁰ dem Dichter eine Form von Nihilismus zu; Valéry behauptet laut Gadamer die absolute Willkür der Interpretation eines Kunstwerkes, also seine Sinnlosigkeit.

Diese vermutete „Selbstgefälligkeit“ des Schreibens berücksichtigt aber nicht die Tatsache, dass für Valéry das ästhetische Subjekt kein abstraktes, leibloses Subjekt ist, sowie das Kunstwerk kein körperloses und eigenschaftsloses Artefakt repräsentiert. Zwischen den zwei konkreten Polen existiert ein Dialog, in dem beide Seiten etwas zu sagen haben. Der Rezipient ist ein leibliches Subjekt, welches die Existenz der Realität nicht negiert, sondern von der Welt angesprochen wird; und es ist gerade dieser Zustand von reziprokem Agieren und Betroffensein (das Sehen und Gesehenwerden, das Sprechen und das Zuhören), welcher die Möglichkeit der Kunst, und auch die des Dichtens, überhaupt erst eröffnet.

Das ästhetische Subjekt bewegt sich also nicht in einem Nichts, sondern in einer nicht von ihm initiierten Beziehung mit der Welt, die schon die eigene Sinnmöglichkeit – wenn auch keine begriffliche – aufweist. Die materiellen Qualitäten des Werkes sind keine unbedeutenden Zufälligkeiten: wie Valéry in seinen Überlegungen zur Kunst unterstreicht, erschaffen sie den Blick, steuern also den Blick und den Leib des Betrachters, auch wenn sie keine eindeutige, definitive Bedeutung vorschlagen.

Die Undeterminierbarkeit der Bedeutung von einem Kunstwerk, seine Zugänglichkeit, schließen eine gewisse Art von Verbindlichkeit nicht aus; das Kunstwerk besitzt also eine merkwürdige Zwischenstellung zwischen Eindeutigkeit und Beliebigkeit der Interpretation.

¹⁶⁰ H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, op. cit., S. 90.

6.4 Die Wahrnehmung und die Rolle des Gedächtnisses

Merleau-Ponty hat durch den Begriff vom „Stil“ die Rolle des konkreten Menschen mit seinem Leib und Geschichte, mit seiner individuellen Art, die Welt umzuformen, in seinen Überlegungen zur Kunst hervorgehoben. Valéry, wie schon erwähnt, scheint hingegen die empirische Person als Hindernis für die Erkenntnis- und die Schaffungsprozesse zu betrachten. Es gibt aber einen Bereich, in dem das konkrete Individuum doch als Basis für die Gestaltung erscheint.

Die Wahrnehmung und die Gestaltung sind bei Valéry keine getrennten Tätigkeiten, sondern zeigen sich in seinen Analysen als eng verbunden. Valéry unterstreicht aber noch dazu in manchen Passagen seiner Texte, wie diese zwei Elemente – Wahrnehmung und Gestaltung – sich wiederum auf das Gedächtnis stützen. Dieser Zusammenhang ist nicht nur interessant, um die konkreten Gestaltungsprozesse der Menschen zu verstehen, sondern zeigt meiner Meinung nach, wie bei Valéry die konkrete, persönliche Subjektivität, also die Person, nicht von den Schöpfungsprozessen abgekoppelt werden kann – auch wenn es gleichzeitig wichtig für den Denker ist, von den eigenen Strukturierungsformen Abstand nehmen zu können, um neue Interpretationen zu ermöglichen. Diesbezüglich zeigt sich die besondere Rolle des Gedächtnisses bei Valéry: Es repräsentiert sowohl die Fähigkeit, die die wahrgenommene und signifikative Welt mitstrukturiert, als auch die Fähigkeit zum Vergessen und zum „Anderswerden“.

Aber vorerst wieder zur Wahrnehmung: Wie schon öfter unterstrichen, die Welt ist nicht „an sich“, sondern ergibt sich ausschließlich durch die konstruktive Tätigkeit des Menschen. Gegen jeglichen naiven Empirismus erklärt Valéry zum Beispiel: „Gewiss »empfangen« die Sinne. Aber sie fragen auch an. Das ist ein

hochwichtiger Punkt, der stets übersehen wird“¹⁶¹. Was wir in der Realität sehen, die ersten namenlosen Empfindungen, besitzen noch keine Bedeutung; es sind Fragmente, die wie eine „unbekannte Sprache“ wirken, bis sie, dank der Gestaltungstätigkeit der Wahrnehmung, welche sich für Valéry immer in Zusammenarbeit mit dem Gedächtnis befindet, in ein Verweisungssystem eingeführt werden und eine eigene Bedeutung annehmen. Was wir als „einfaches Sehen“ betrachten, sagt Valéry, ist dann schon immer auch Interpretation und Formation des Gesehenen:

Um Gesehenes zu verstehen, müssen andere Gegebenheiten hinzukommen als nur die optischen.

Wir sehen nicht die Bilder, die auf unserer Netzhaut entstehen. Man würde besser sagen, daß *sie es sind, die sehen*.

Für die Retina allein gibt es weder oben noch unten, weder rechts noch links.

Das eigentliche Sehen ist keine Sache des Augenblickes. Das, was wir schließlich sehen, ist das Resultat einer ganz anderen als nur optischen Organisation (H, III, S. 356).

Etwas zu sehen, also ein Sehen, das erkennt und versteht, hat nicht nur mit optischen Daten zu tun; es ist das Ergebnis einer komplexen, wenn auch nicht bewussten, Operation. Diesbezüglich betont Valéry die Rolle des Gedächtnisses in der gestalterischen Funktion der Wahrnehmung. Das Gedächtnis ist nicht da, um das Vergangene an sich aufzubewahren, sondern um die Gegenwart zu strukturieren und zu deuten.

¹⁶¹ Hier ist wieder die Nähe zu Bergsons *Materie und Gedächtnis* frappierend. Grundthese der Kritik Bergsons am Idealismus und Empirismus ist, dass beide Theorien die Wahrnehmung als „spekulativ“ beschreiben. Um einen Weg aus den Schwierigkeiten zu finden, in die sich diese Theorien verwickeln, gibt es nur eine Möglichkeit: nicht die Passivität des Subjekts zu unterstreichen, sondern die Aktivität, seine Fähigkeit zur Änderung. Vgl. H. Bergson, *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, op. cit., Kapitel I, „Vor der Auswahl der Bilder bei der Vorstellung. Die Funktion des Leibes“, S. 1-65, insbesondere S. 10 ff.

Was mich am Gedächtnis am meisten frappiert, ist nicht so sehr, daß es das Vergangene zurückruft – sondern daß es das Gegenwärtige ernährt. Es verschafft ihm Replik oder Respons, legt ihm die Worte in den Mund und schließt gewissermaßen alle durch das Ereignis eröffneten Konten (H, III, S. 425).

Das Gedächtnis ist folglich für Valéry nicht zu verwechseln mit einer Sammlung von Erinnerungen: Es besitzt einen produktiven und nicht nur reproduktiven Charakter. Zu diesem Thema ist wieder eine Ähnlichkeit mit den Analysen Bergsons nicht zu übersehen. Für beide Denker ist es nämlich das Zusammenspiel zwischen Wahrnehmung und Gedächtnis, das den schöpferischen Charakter der Wirklichkeit erscheinen lässt. Auch M. Vrhunc unterstreicht die Zentralität dieser Auffassung im Werk Bergsons und erklärt dabei die Wichtigkeit des Begriffes der Virtualität. Virtuell sind für Bergson die Erinnerungen, bis sie zu Erinnerungsbildern werden, welche sich in die aktuelle Wahrnehmung – als ihre „Dimension“, würde Valéry sagen – einspielen. Durch diesen Prozess, betont M. Vrhunc, entsteht erst eine neue Wahrnehmungswirklichkeit¹⁶²; aus dieser Perspektive wird nämlich die Aufmerksamkeit auf die reale, gegenwärtige Funktion der Erinnerungsbilder als schöpferisches Element der Realität fokussiert. Der Prozess der Aktualisierung ist dann für Bergson keine einfache Wiederholung; er repräsentiert im Gegenteil die Hervorbringung einer neuen Wahrnehmungswelt¹⁶³. Die Produktivität des Gedächtnisses und seiner Rolle in dem Aufbau der wahrgenommenen Wirklichkeit weisen auch auf eine Ähnlichkeit mit den Überlegungen Cassirers hin. In *Versuch über den*

¹⁶² Vgl. dazu M. Vrhunc, *Bild und Wirklichkeit*, op. cit. Das aktuell Wahrgenommene, schreibt die Forscherin, wird „erweitert, differenziert, in neue Zusammenhänge gerückt, kurz: Es wird eine neue Wahrnehmungsmöglichkeit in einem schöpferischen Prozess hervorgebracht“, S. 235.

¹⁶³ Ebenda, S. 238: „Denn die Aktualisierung ist die Eingliederung des Erinnerung in die aktuelle Wahrnehmung im Sinne der Eingliederung eines formenden Impulses in ein entstehendes neues Ganzes“.

Menschen schreibt er zum Beispiel, dass die Erinnerung keine „einfache Rückkehr zu einem Ereignis, das schwache Bild oder der Abglanz früherer Eindrücke“ darstellt. Die Erinnerung ist für Cassirer „keine bloße Wiederholung, sondern eine Wiedergeburt der Vergangenheit; sie ist verbunden mit einem schöpferischen, konstruktiven Prozess“¹⁶⁴, welcher die Daten aus der vergangenen Erfahrung neu zusammenstellt und organisiert.

Diesen „schöpferischen“ Charakter der Erinnerung wird von O. Schwemmer in seiner Abhandlung über Cassirer betont; das „Wiederfinden“ des Gedächtnisses ist keine Wiederholung, sondern soll eher als neue „Kreation“ verstanden werden:

Auch das „Wiederfinden“ eines Bewusstseinsmoments, eines Erlebnisses oder Eindrucks, kann nicht als dessen bloße Reproduktion verstanden werden. Auch dieses „Finden“ ist ein „Herstellen“, wenn es denn überhaupt eine Leistung des repräsentierenden Bewusstseins ist. [...] Dass etwas wiedererkannt oder „wiedergefunden“ wird, heißt in diesem Sinne, dass ein Bewusstseinsmoment in seiner Form nach irgendwelchen Regeln als „dasselbe“ produziert wird¹⁶⁵.

Die Repräsentation in der Erinnerung ist dann als neue Hervorbringung zu betrachten, die sich nach einem Muster gestaltet und, wie bei Valéry, eine entscheidende Rolle in dem Aufbau der Wahrnehmungswelt spielt. Es ist also klar, dass es auch für Valéry keine reine Wahrnehmung gibt. Sie wird immer durch die Arbeit des Gedächtnisses in eine bestimmte Dimension eingebettet, also immer

¹⁶⁴ E. Cassirer, *Versuch über den Menschen*, op. cit., S. 86.

¹⁶⁵ O. Schwemmer, *Ernst Cassirer. Ein Philosoph der Moderne*, op. cit. Cassirer, erklärt Schwemmer, will „die »echt-schöpferische Bedeutung« des Gedächtnisses »im Aufbau der Wahrnehmungswelt« herausstellen. Da jede Vergegenwärtigung eine solche Gedächtnisleistung sei, wird damit die Repräsentative nicht nur von einer Retention abgegrenzt, sondern auch über jede »bloße Reproduktion vergangener Eindrücke« hinaus in ihrer produktiven Kraft sichtbar gemacht. Von ihr gilt, dass sie »nicht nur früher gegebene Wahrnehmungen wiederholt, sondern dass sie neue Phänomene und neue Data konstituiert«, S. 99.

in ein Verweisungsgefüge verwoben. Das Gedächtnis ernährt somit die Gegenwart, so wie bestimmte „Vorgaben“ des Leibes. Diese Freiheit des Gestaltens zeigt sich dann keineswegs als absolut und frei von der konkreten Situation des Subjektes. Auch wenn Valéry immer wieder unterstreicht, dass das Gedächtnis formal ist, dass es also keine Inhalte von der Vergangenheit aufbewahrt, sondern nur ihre Beziehungen, repräsentiert sie keine unpersönliche, reine Instanz, sondern ist ein leibliches Gedächtnis, welches auch die Einzigartigkeit der Erfahrung des Individuums beinhaltet. Gleichzeitig betont Valéry die Möglichkeit zur Transformation, zur Metamorphose, welche sich schon in der Wahrnehmung verbirgt: „Was man denkt, was man sieht, sind nur Vorwegnahmen, *Versprechungen*, Ansätze zu *späteren* Transformationen, die andre Leistungen erfordern“ (H, III, S. 391). Durch die „Formalisierung“ – die Wahrnehmung der Relationsmustern – kann man die bedeutenden Elemente auch in anderen Kontexten benutzen: Wir können darüber frei verfügen und nur dadurch sind andere Konstruktionen und Formen möglich, andere „Erfindungen, Pläne, Träume“ (H, III, S. 463). Das Gedächtnis also verbindet, aber es befreit auch von dem Druck des Augenblickes, in dem es die Anwesenheit des Abwesens zeigt:

[...] Ohne Gedächtnis, ohne Gegenwart des Nicht-Gegenwärtigen, ohne den höchst verworrenen Begriff, etwas anderes zu sein, ohne die halb implizite Weigerung, sich ganz und gar vom Augenblick und von den aktuellen Zuständen bestimmen zu lassen, – ohne das Erwarten, das damit verbunden ist, – ohne die Unmöglichkeit, eine durch sich selbst begrenzte Gleichung noch einmal zu schreiben – wäre das Bewusstsein ein Chaos, ein unerklärbarer Schmerz – ein ewiger Neubeginn.

Doch wir leben so, dass wir vom Augenblick das, was des Augenblicks ist, *entleihen*, ohne auch nur denken zu können, dass dieser Augenblick alles ist [...] (H, III, S. 426).

Das Gedächtnis bewahrt das Persönliche, das Charakteristische, das Sosein auf. Dieses Aufbewahren sollte aber nicht zum Zwang der Wiederholung führen; im Gegenteil repräsentiert das Gedächtnis gleichzeitig die Möglichkeit, die Gegenwart durch die Vergangenheit zu ernähren, sich aber gleichwohl weder von der Vergangenheit noch von der Gegenwart bestimmen zu lassen. Man kann auch anders sein als das, was von der Situation bestimmt wird, und auch anders sein als das, was man gewesen ist: Dieses ist das starke, humanistische Anliegen Valéry's¹⁶⁶.

Das Ego braucht die Erinnerung an die Vergangenheit und die Offenheit der Zukunft, um sich dem Druck des Augenblicks und des Aktuellen zu entziehen; es braucht aber auch die Fähigkeit zum Vergessen, um sich von dem Schema und den Interpretationen der Vergangenheit zu entfernen. Sich erinnern und vergessen kombinieren sich, damit es möglich wird, die Daten – oder die eigene Handlung – umzudeuten und nicht immer nach demselben Schema zu operieren. Deswegen lobt Valéry die Fähigkeit des Vergessens: Die Umwandlung des Gegebenen geschieht auch aufgrund der Tatsache, dass man einiges nicht mehr weiß. Die Möglichkeit einer neuen Erfahrung hat als Voraussetzung das partielle Ausschalten der vorherigen. Keine Aktion wäre im Gegenteil mehr möglich, wenn alles gleichzeitig präsent wäre. Das von Valéry ausgewählte Beispiel für diese Situation bezieht sich auf das Sprechen:

¹⁶⁶ Dieser Aspekt wird auch von M. Anders betont. Das Erinnern öffnet die Möglichkeit des Selbst-Bewusstseins durch das Abstandnehmens von dem Erlebnis: „Mit dem Erinnern geschieht ein Heraustreten aus der gelebten Zeit. Es entsteht ein Ich-Bewusstsein, das sich ebenso wie die Formung seines Gedächtnisses außerhalb der Bewegung zeitlicher Präsenz versteht und zu existieren vermag“, in Ders.: *Präsenz zu denken...: die Entgrenzung des Körperbegriffs und Lösungswege von Leibkonzeptionen bei Ernst Mach, Robert Musil und Paul Valéry*. Sankt Augustin [Gardez!] 2002, S. 87.

Sprechen zu lernen bedeutet, den Sinn der Wörter von den Epochen, in denen man sie erworben hat, loslösen zu lernen – also die meisten früheren Relationen zu *vergessen*. *Ohne Vergessen* ist man nur Papagei. Das Wort muss so etwas wie eine brauchbare bewegliche Einheit werden, und die irrationale Relation, die es bildet, muß vielfache Erfahrungen überleben (H, III, S. 414).

Die Offenheit des Menschen zur Vergangenheit und zur Zukunft ist der Weg, aus dem Augenblick herauszutreten, und das wird also für Valéry durch die Funktion des „Vergessens“ ermöglicht. Aber diese Bewegung des Heraustretens scheint auch mit der Möglichkeit des Abstandnehmens, also der Selbst-Reflexion und der Selbstbeobachtung, verbunden zu sein. So kommt man wieder zu dem „Implex“, zur Virtualität und zur Möglichkeit, die der Mensch ist:

[...] Gerade weil wir unsere Geschichte vergessen, werden wir *wir* selbst, das Gegenteil einer Abfolge [...]; daß also unser gesamtes *geschichtliches* Leben (φ und Ψ) uns nicht erschöpfen kann. Vielleicht liegt darin eine Illusion, jedoch ist sie fundamental (H, III, S. 465-6).

Die Person als Produkt von zufälligen Ausgangsdaten und „kausal bedingter“ Abfolge von Geschehnissen, wie sie in einer Biographie dargestellt werden kann, ist nicht alles. Das Abstandnehmen des Gedächtnisses und des Vergessens lässt einen Bewegungsraum entstehen, in dem ein „Wir“ oder ein „Ich“ erscheint, welches nicht mehr mit einer Abfolge zu definieren ist: Es ist ein „Pluswert“, es lässt sich durch eine Kette von Gegebenheiten und Handlungen weder definieren noch erschöpfen. Und wenn auch dieses „Mehrsein“ eine Illusion ist, schreibt Valéry, ist sie trotzdem unverzichtbar.

Diese Überlegungen über das Gedächtnis scheinen hier besser zu präzisieren, wie die Antipathie gegen das Persönliche, das Empirische und das Biographische zu verstehen ist. Valéry weigert

sich, die Komplexität des Subjektes mit einer Summe von Gegebenheiten und Ereignissen gleichzusetzen. Das Subjekt ist einerseits diese Abfolge, andererseits aber auch Virtualität, die Möglichkeit, anders zu sein (anders auf eine Weise, die nicht „vorhersehbar“ ist). Valéry will somit nicht die Konkretheit des Menschen und seine Leiblichkeit im Namen einer abstrakten, absoluten Subjektivität negieren; er will aber auch die Identifikation des Subjektes mit der Summe seiner empirischen Gegebenheiten vermeiden. Gleichzeitig, eben durch die Rolle des Gedächtnisses, kommt die „Persönlichkeit“, die Individualität, zu einer uneliminierbaren Funktion. Das Gedächtnis, schreibt Valéry, repräsentiert den „Körper des Geistes“: Es repräsentiert sozusagen die Materie, die die Physiognomie, die Besonderheit, aber auch die konkreten Fähigkeiten des Menschen ausmacht, welche nicht unpersönlich und unabhängig sind – wie bei M. Teste –, sondern von einem konkret, historisch erworbenen Vermögen mitbestimmt werden:

[...] Der *Körper des Geistes* ist die Ausdehnung oder Quantität von Erinnerungen, von erworbenen Begriffen, von Wörtern, von Erwartungen, woraus die Ereignisse in jedem Augenblick die Reaktionen hervorziehen; und zugleich wächst oder verändert er sich durch dieselben Ereignisse und selbst durch Reaktionen. Allgemein gesehen konstituiert sich dieser *Körper* als ein *Gedächtnis-Erwartungs-System*. Das ist die MATERIE und die ENERGIE unseres Denkens (H, III, S. 440).

Diese „Masse“ oder „Materie“ bestimmt die Art, die Welt zu sehen und wahrzunehmen; das aber nicht nach einem kausalistischen / deterministischen Modell, sondern als eine Vorgabe, die sich durch Ausdrucksakte umwandelt und transformiert. Wie in dem schon erwähnten Zustand der „Sensibilisierung“ trifft ein Reiz den Menschen (oder, wie Valéry es lieber sagt, das System CEM) wie

einen „Resonanzkörper“. Die Resonanz ist aber nicht vorprogrammiert; das System ändert sich zusammen mit den Reizen, wählt eine aus den unterschiedlichen möglichen Lösungen; das aber nicht wie ein allwissender Autor und auch nicht als vorhersehbare Reaktion. Der Dichter zum Beispiel hat keine absolute, göttliche Sprache zur Verfügung, die ihm erlauben würde, das Wesen der Welt zu erfassen und wiederzugeben; er besitzt als Ausgangsmaterial seiner Arbeit nur seine unpräzise, in konkreten Situationen erworbene Sprache. Durch den poetischen Ausdrucksakt, die diese Alltagssprache in einem neuen System organisiert, schafft er es trotzdem, sich dem Bereich des schon Gesagten und dem Voraussehbaren zu entziehen und neue Sinnverbindungen entstehen zu lassen.

Die schöpferische Rolle der „Bedingtheit“ und der empirischen Person bei Valéry wird in den Analysen über die Kunst besser verständlich. In *Erneut zu Berthe Morisot* erklärt er, dass der Maler sich als ein bestimmter „Resonanzkörper, der sich von allen anderen unterscheidet“ zeigt. Diese „eigene Resonanz stellt das Wesentliche seiner Künstlerpersönlichkeit dar“, welche, unterstreicht der Dichter, nicht mit der „ganzen“ Person zu verwechseln ist (W, VI, S. 403-4). Das persönliche Element der Erfahrung wird hier folglich nicht negiert oder gelöscht; es kann aber – durch die Formalisierung und die „Metamorphose“ – kommunizierbar und verständlich werden. Die Rolle von den konkreten Eigenschaften des Künstlers und von seiner konkreten Disposition wird auch in manchen autobiographischen Beschreibungen Valérys hervorgehoben. Er erzählt zum Beispiel eine besondere Erfahrung: Ein bestimmter musikalischer Rhythmus hatte ihn während eines Spaziergangs plötzlich „erobert“ und fast verfolgt; Valéry war aber nicht in der Lage, ihn wirklich zu empfangen, also ihn zu entwickeln und zu

artikulieren, mangels musikalischer Ausbildung und technischer Fähigkeiten.

In dieser Anekdote kommt deutlich zur Geltung, dass es in dem empirischen Schaffensprozess kein abstraktes Subjekt gibt, sondern eine konkrete Person. Die „Sensibilisierung“ und die Disponibilität, sich von bestimmten Erfahrungen oder Elementen sensibilisieren zu lassen, sind nicht in allen Subjekten gleich. Dass eine gewisse Qualität oder Qualitätskombination das Subjekt überhaupt anregt und anspricht, hängt auch von seiner persönlichen Erfahrung und von der Veranlagung ab, also von seiner empirischen Person:

Schon alleine die Klangfarbe eines Cellos übt auf manche Menschen eine geradezu viszerale Wirkung aus. Es gibt Wörter, deren Häufigkeit bei einem Autor uns offenbart, daß sie für ihn eine ganz andere Resonanz und infolgedessen eine ganz andere schöpferische Kraft besitzen als im allgemeinen. Dies ist ein Beispiel jener persönlichen Wertungen, jener großen *Werte-für-einen-Einzigen*, die gewiß eine sehr schöne Rolle in einem geistigen Schaffen spielen, wo die Einzigkeit ein Element von höchster Bedeutung ist (W, V, S. 137).

Hier wird die „Einzigartigkeit“ der Erfahrung und des Subjekts deutlich hervorgehoben; es handelt sich hier um persönliche Werte, um Elemente, die eine besondere Resonanz für bestimmte Individuen besitzen. Es sind Werte für den Einzelnen, welche in dieser ersten Phase erscheinen und welche aber durch den Schaffensprozess sich in ein Kunstwerk verwandeln, das nicht nur für den Einzelnen, sondern prinzipiell für alle offen ist. Aber diese Sensibilisierung und Disponibilität repräsentieren nur das Anfangsstadium des Kunstprozesses; die bewusste Arbeit der Komposition ist dann die wesentliche zweite Stufe, ohne die kein Kunstwerk zustande kommen würde.

6.5 Die Biographie und das Werk: das Problem der Freiheit

Die Verbindung zwischen Kunst und Person weist eine weitere Problematik auf, die für den „Humanisten“ Valéry einen wichtigen Stellenwert hat: das Problem der Freiheit. Wieder kann hier die parallele Betrachtung dieses Themas bei Valéry und in Merleau-Ponty von Interesse sein. Im Essay *Der Zweifel Cézannes* nimmt der Phänomenologe die enge Verknüpfung zwischen dem Ausdrucksprozess und dem persönlichen Lebens unter die Lupe. Diese Verknüpfung zeigt sich gleichzeitig auch als eine Darstellung der Beziehung zwischen Lebensumständen als „Kausalität“ und dem Werk als „Ergebnis“ bzw. „Produkt“, also als eine Darstellung des Problems der Freiheit.

Merleau-Ponty schreibt:

So sind die „Erbanlagen“, die „Einflüsse“ – die zufälligen Eigenschaften Cézannes – der Text, den die Natur und die Geschichte ihm zu entziffern aufgegeben haben. Sie liefern bloß den Wortsinn seines Werkes. Die Schöpfungen des Künstlers, wie überhaupt die freien Entscheidungen des Menschen, geben diesem Text einen allegorischen Sinn, der zuvor nicht existierte. Wenn es uns so vorkommt, als sei Cézannes Werk keimhaft in seinem Leben enthalten, so weil wir sein Werk bereits kennen und nachträglich einen Sinn in seine Lebensumstände hineinlesen, den wir allein dem Werk verdanken [...]. Als anfängliches Pflichtthema sind sie im Kontext der sie übergreifenden Existenz nur das Monogramm und Emblem eines Lebens, das sich frei aus sich selbst heraus interpretiert¹⁶⁷.

Merleau-Ponty, wie auch Valéry, betont immer wieder, wie diejenige Auffassung, derzufolge das Werk als Produkt der Lebensumstände des Autors zu betrachten ist, selbst das Produkt einer nachträglichen Operation repräsentiert – in Valéry's Worten, das

¹⁶⁷ M. Merleau-Ponty, *Der Zweifel Cézannes*, op. cit., S. 19.

Ergebnis einer „perspektivischen Chronologie“. Wir lesen das Leben des Künstlers durch eine Sichtweise, die nur durch das Werk und dank ihm entstanden ist; die Herstellung einer Kausalitätsbeziehung zwischen Leben und Werk ist also das Produkt einer perspektivischen Fälschung. Die Besonderheiten einer Biographie, zum Beispiel die schizoiden Dispositionen Cézannes, wirken bei Merleau-Ponty nicht als notwendige Ursache für die Entstehung eines besonderen Werks. Die Beziehung ist komplizierter: Nach dem Philosophen ist es im Fall von Cézanne schon der Entwurf des Werkes, welcher das Leben Cézannes prägte, „und das Werk kündigte sich in ihm durch Vorzeichen an, die wir aber nicht als Ursachen missverstehen dürfen, die vielmehr aus Werk und Leben ein einziges Abenteuer machen“¹⁶⁸.

Bedeutet aber dieser Prozess, dass alles unfreiwillig und sozusagen durch einen selbstorganisierenden Prozess geschieht? In den Worten Merleau-Pontys scheint manchmal ein fast unwillkürliches Geschehen geschildert zu werden, ein Sich-Vollziehen des Ausdrucks durch ein passives, rezeptives Subjekt. Welche Rolle würde die Entscheidungsmöglichkeit der Subjektivität dort spielen? Um dieses Thema anzugehen, bezieht sich Merleau-Ponty auf Valéry's Leonardo da Vinci. Zu Recht sieht der Philosoph in dieser Figur das Beispiel einer absoluten Freiheit; Leonardo, in den Beschreibungen Valéry's, ist der universale Mensch, der von sich selbst, von den Determinierungen seines Lebens sich befreien kann, um durch die Kunst mehrere Leben zu leben. So wie M. Teste kann er über einen klaren, absoluten Blick verfügen, einen Blick, der ungetrübt von den menschlichen Leidenschaften und vom menschlichen Leiden bleibt.

Valéry hat anhand der Gemälde von da Vinci ein Ungeheuer der reinen Freiheit beschrieben [...]. Kein Traum verstellt ihm den Blick

¹⁶⁸ Ebenda, S. 20.

auf die Sachen selbst, keine ungeklärten Voraussetzungen tragen seine Gewissheiten, und sein Schicksal deutet er sich nicht mit irgendeinem Lieblingsbild wie dem Abgrund Pascals. Er hat gegen die Ungeheuer nicht gekämpft, er hat ihren Mechanismus begriffen, hat sie durch aufmerksames Forschen entwaffnet und zu vertrauten Dingen gemacht¹⁶⁹.

Leonardo repräsentiert in dieser Interpretation die konkrete Darstellung der Cartesianischen Methode: Es gibt keine implizite Voraussetzung, jeder Begriff wird analysiert und von der Vernunft durchleuchtet, das Unbekannte wird zum Bekannten zurückgeführt.

Merleau-Ponty will sich dieser Auffassung entgegenstellen und weist auf die konkrete Welt Leonardos hin, zum Beispiel seinen kulturellen Hintergrund, auf die Welt der Symbole, in der er aufwuchs und welche sich in seiner Kunst wiederfinden; auf die Tatsache, dass er kein abstrakter Mensch ohne Geschichte war, dass aber diese Geschichte wiederum keine „Erklärung“ für sein Werk liefert. Merleau-Ponty vergisst aber hier, dass Valéry's Leonardo mehrere Facetten besitzt und dass seine „absolute Freiheit“ keinen reellen, sondern einen symbolischen Wert hat. Wie Monsieur Teste, so repräsentiert der „universelle Mensch“ Leonardo da Vinci in seinen bedingungslosen Schöpfungsmöglichkeiten ein utopisches Modell; die konkreten Analysen der schöpferischen Erfahrung zeigen aber das Bewusstsein und die Aufmerksamkeit Valéry's für die passiven Seiten des Schöpfungsprozesses – oder, besser gesagt, für die Komplementarität zwischen Passivität und Aktivität, die die Ausdrucks- und Gestaltungsprozesse charakterisiert. Auch für Valéry ist also eine absolute Freiheit nicht gegeben. Die Auffassung, wonach der Menschen als „Partizipant“ und nicht als „Vermögen“ betrachtet wird, verneint die Freiheit und die Verantwortlichkeit nicht, sondern zeigt, dass die Alternative eine andere ist als die

¹⁶⁹ Ebenda, S. 22.

zwischen einem absoluten freien Handeln oder einem determinierten Verhalten; die Frage sollte eher die unterschiedlichen Grade und Stufen der Freiheit betreffen¹⁷⁰.

Ähnlich gibt es auch für Merleau-Ponty weder einen schöpferischen Akt aus dem Nichts heraus noch eine determinierte Kette von Ursachen und Folgen. Man sollte versuchen, schreibt Merleau-Ponty, beide Seiten gleichzeitig zu begreifen: einerseits dass wir nie determiniert sind, andererseits dass die Freiheit sich in den konkreten Verbindungen und Kontexten als ihre Deutung und Umdeutung zeigt. Es handelt sich um eine Wiederaufnahme: eine ständige Befragung und Überprüfung von dem, was man ist und was man tut, um eine Arbeit, die kein Ende hat, so wie für Valéry die Übung und das Schreiben kein Ende haben können. Wir überwinden unsere Ausgangssituation, verwandeln uns aber nicht in etwas völlig anderes, wie der französische Philosoph betont: „Nie treten wir aus unserm Leben heraus. Nie schauen wir die Idee oder die Freiheit von Angesicht zu Angesicht“¹⁷¹.

In dieser Graduierung, die die gewöhnliche scharfe Dichotomie ausschließt, kann man die Entstehung des Neuen einordnen. Das Potential ist keine Ursache; so wie das Ergebnis des Dialogs mit den Anregungen, die die Welt uns bietet, am Anfang nicht feststeht. Das kann nicht geschehen, weil es sich eben um einen Dialog handelt, der durch die aktive und passive Mitarbeit beider Seiten stattfindet und der, wie es bei allen echten Dialogen der Fall ist, auch „kreativ“ ist: Man weiß nicht am Anfang schon, wie das Ergebnis sein wird¹⁷².

¹⁷⁰ O. Schwemmer, *Kulturphilosophie*, op. cit.: „Als ein Verhalten, das nicht nur aus einem Subjektzentrum bestimmt wird, sondern aus einer Pluralität von Faktoren, können wir verschiedene Grade und Formen der Aktivität, Kreativität und Verantwortlichkeit unterscheiden und müssen nicht nur zwischen den alternativen Möglichkeiten eines freien Handelns oder determinierten Verhaltens wählen“, S. 31.

¹⁷¹ M. Merleau-Ponty, *Der Zweifel Cézannes*, op. cit, S. 27.

¹⁷² Diese Charakteristik des Dialoges wird zum Beispiel von N. Meuter in *Narrative Identität: das Problem der personalen Identität im Anschluß an Ernst Tugendhat, Niklas Luhmann und Paul Ricoeur*, op. cit., unterstrichen.

Wenn Freiheit als die Durchsetzung eines autonom gefassten Plans in der Welt zu verstehen ist, dann erledigt sich die Frage von selbst. Wird aber die Subjektivität als Teilhabender in der Welt aufgefasst – also weder als Produkt genetischer Veranlagungen noch als absolutistische Herrschaft über sich selbst –, dann gestaltet sich eine relative Freiheit der Umformungstätigkeit.

Valéry zufolge sollte diese sowohl kritische wie auch konstruktive Freiheit als Übung und methodisch kritische Analyse gesehen werden. Hier schließen wir an die Thematik des ersten Kapitels dieser Arbeit an. Wenn es auch keine definitive Erklärung oder Wissenschaft der Welt gibt, besteht doch immer die Möglichkeit, unsere Beziehung zur Welt zum Ausdruck kommen zu lassen, sie neu zu beschreiben und neu zu deuten. Und dieser Prozess soll - so Valéry - mit größtmöglichem Bewusstsein durchgeführt werden. Das bedeutet wiederum nicht, wie zum Beispiel Merleau-Ponty es interpretierte, dass für Valéry die Anfangsbedingungen, das Persönliche und Geschichtliche, oder die äußeren Situationen „wegzudenken“ wären. Die Betonung der Rolle des Bewusstseins führt bei Valéry auch nicht zu der Möglichkeit, ein totales, durchsichtiges Bewusstsein zu erlangen, welches die Anfangsbedingungen und die Mitwirkungen, das Verwobensein der Elemente im schöpferischen Prozess im Blick haben könnte.

Aber in dieser relativen Passivität, gepaart mit einer relativen Aktivität, findet sich die Möglichkeit der Artikulation der eigenen Beziehung zur Welt auf anderen Ebenen und in neuen Formen. Und nach Valéry sollte eine kritische Selbstbeobachtung diese Artikulationsarbeit soweit wie möglich immer begleiten. Für Valéry existiert wenigstens die bedingte Freiheit, dank der das kritische Bewusstsein, einen gewissen, wenn auch nur partiellen Abstand zu sich selbst gewinnen kann: Somit kann man, um das Gegebene zu

beobachten, sich von seiner „Absolutheit“ befreien und andere Möglichkeiten in Betracht ziehen.

Schlussfolgerung

Immer wieder, durch Abstraktionen und Symbole (wie Robinson, Herr Teste, Leonardo da Vinci oder Narziss) stellt Valéry folgende Gegenüberstellung dar: auf einer Seite ein reines Subjekt, das frei, bewusst und unabhängig eigene Entscheidungen treffen kann; auf der anderen Seite ein empirisches Individuum, das gefangen in Körper, Welt und Geschichte bleibt und dessen Ansprüche die rationelle Subjektivität besser ignorieren sollte. Auf den ersten Blick kann man eine solche Antinomie als sehr traditionell bewerten; es handelt sich dabei um diejenige Gegenüberstellung zwischen Herz und Verstand, zwischen partikulär und allgemein, die sich schon seit der Zeit von Descartes und Pascal in der Geschichte der Philosophie wiederholt. In der Terminologie Valérys könnte man manchmal sogar einen mystischen Eifer erkennen (so bezeichnet Valéry selber seine Arbeit Anfang der Zwanziger Jahre als „rationale Mystik“¹⁷³): Die Person repräsentiert den Verfall der reinen Subjektivität in eine beschränkte und einschränkende Hülle, wovon sich der Geist, durch seine Abstraktionsmacht, befreien sollte. Aber schon die fiktive Figur des Engels, der gezwungen ist, sein konkretes, der Welt zugehörendes Gesicht zu sehen, zeigt Valérys Bewusstsein, dass die konkrete Person doch nicht so einfach zu ignorieren ist.

Das Problem, das den Leitfaden meiner Arbeit repräsentiert, betrifft also genau diese Gegenüberstellung „reines Ich vs. Person“: Versucht Valéry sie in dieser strengen Form aufrechtzuerhalten oder wird sie doch in Frage gestellt? Schlägt Valéry, wenn auch nicht ausdrücklich, ein anders Modell von Subjektivität vor, bei dem Körper, konkrete Person und Welt eine positive Rolle erhalten?

Diese Frage bekommt deutlichere Umrise, wenn man berücksichtigt, dass für Valéry die Subjektivität immer gestalterisch

¹⁷³ P.Valéry, H, I, S. 419.

tätig ist. Viele der Einträge der *Hefte* deuten zum Beispiel darauf hin, dass Valéry schon die Wahrnehmung nicht als ein passives Empfangen, sondern als aktive Strukturierung der menschlichen Umwelt bewertet. Nach Valéry versucht der Mensch hingegen, die eigene Rolle zu ignorieren: Immer wieder, zum Beispiel durch die zahlreichen Reflexionen über die Sprache, bemerkt Valéry, wie der Mensch, meistens unbewusst, seine Welt in Form von fixen „Begriffen“ und „Objekten“ konstituiert. Statt sich der eigenen Teilnahme an der Konstitution seines Universums bewusst zu werden, bevorzugt er, an eine stabile, immer identische Welt zu glauben, um sie sicherer und einfacher bewohnen zu können.

Diese Valérysche Auffassung habe ich zuerst in Bezug auf das Thema System und Methode unterstrichen: Die Überlegungen zu dieser Problematik zeigen nämlich schon, dass für Valéry die Wahrheit keine Abbildung einer an sich bereits geformten Welt ist, sondern dass die Realität erst durch die Strukturierungs- und Gestaltungstätigkeit der Menschen zur „Realität“ wird. Die Thematik des Systems und der Methode ist für mich besonders relevant, weil hier manche Themen und Schwierigkeiten mit besonderer Klarheit deutlich werden, die im ganzen Werk Valérys immer wieder erscheinen. Das „System“ wird als eine nie für immer gültige „Konstruktion“ bezeichnet, die ständig nach einer erneuten Arbeit verlangt. Besonders interessant ist aber diesbezüglich, dass Valéry den Ursprung des Bedürfnisses nach Systematik nicht in der Welt der allgemeingültigen intellektuellen Notwendigkeit findet, sondern in einem persönlichen, gefühlsbetonten Verlangen, sich gegen die Unübersichtlichkeit der konkreten menschlichen Welt zu verteidigen. Es ist das Verlangen, die Welt der Eindrücke und der Gefühle durch eine methodische Analyse zu artikulieren. Das, was an manchen Stellen als eine rein rationale Arbeitsweise präsentiert wird, wird also von Valéry in anderen Notizen mit einem

persönlichen, unrationalen, emotionsbetonten „Verteidigungsbedürfnis“ verbunden, also mit existentiellen, konkreten Gründen. Er versucht somit den Schmerz, der in dem kleinen Werk *Der Engel* so beeindruckend beschrieben wird, von sich fernzuhalten.

Das Werk Valéry's ist reich an solchen Spannungen, die wie schon erwähnt, fast immer auf die Gegenüberstellung von „Reinheit“, „Kontrollierbarkeit“ und „Allgemeingültigkeit“ gegenüber dem „Vagen“, dem „Akzidentiellen“, dem „Gefühlsbetonten“, dem „Persönlichen“ (also dem Unkontrollierbaren) zurückzuführen sind. Valéry stellt auf einer Seite das Ziel fest, durch die Methode und die tabula rasa eine rationelle Autonomie zu schaffen. Auf der anderen Seite muss er überrascht und manchmal widerstrebend akzeptieren, dass eine solche totale Autonomie fiktiv und utopisch ist und ständig von anderen Instanzen bedroht wird. Sogar die angeblich neutrale und wahrheitsgemäße Methodik der Naturwissenschaftler, einerseits von Valéry angepriesen, wird andererseits von ihm in Frage gestellt. Im Sinne Poincarés unterstreicht Valéry zum Beispiel bei der Physik die konstruktiven Momente und das erfinderische Prozedere des Wissenschaftlers, der nicht immun für die Rolle des Körpers, des Alltags und des Zufalls ist. Und auch im Bereich der sonstigen Naturwissenschaften betont Valéry, dass es sich bei den Naturgesetzen nicht um die Entdeckung der Gesetze der Realität handelt, sondern um Konstruktionen.

Valéry verlangt also einerseits nach einer absoluten Autonomie und einem absoluten Bewusstsein der Subjektivität, als ob das Subjekt alles unter Kontrolle haben könnte, als ob er in der Lage wäre, die Prozesse freiwillig und bewusst zu initiieren, zu beenden und jede Möglichkeit unter den vielen anderen bewusst auszuwählen. Aber andererseits unterstreicht er gleichzeitig die emotionalen Bedürfnisse, die das Verlangen nach einer autonomen

Rationalität begründen, und sieht sogar in dem Prozedere der Naturwissenschaftler, die normalerweise als neutrale Beobachter erscheinen, die tiefe Verbindung, die faktische Untrennbarkeit des Subjekts von der Welt und dem Anderen, ihre „reziproke“ Beziehung.

Valéry scheint also zwischen diesen zwei unterschiedlichen Auffassungen immer wieder zu schwanken. Man kann zum Beispiel keine chronologische Entwicklung aufspüren: Valérys Aufmerksamkeit für das Körperliche, für dessen Grenzen und dessen Möglichkeiten, nimmt tatsächlich im Laufe der Jahre immer mehr zu; das Streben nach einem autonomen Modell der Subjektivität verschwindet aber nicht, und die zwei antinomischen Instanzen bleiben nebeneinander bestehen.

Das ist bei der Thematik der Subjektivität besonders ersichtlich. Immer wieder werden von Valéry Modelle eines absoluten Subjekts dargestellt: zum Beispiel M. Teste. Teste ist die symbolische Darstellung des reinen Ich: Er entfernt sich von den anderen Menschen und von der Welt und versucht, von einer neutralen Position sich selbst zu beobachten. Diese Selbstbeobachtung soll durch Strenge und Disziplin bis zur totalen Klarheit und Durchsichtigkeit getrieben werden, also bis das Subjekt sich selbst ganz und gar sehen kann, ohne dunkle Stellen. Herr Teste, schreibt Valéry, ist für sich selbst aus Glas; er stellt also im gewissen Sinne den Mythos einer geistigen Subjektivität rationalistischer Prägung dar, welche körperlos ist, „Herrin“ ihrer Akte und von sich selbst. Für dieses Subjekt ist die Welt des Körpers, der Gefühle und der Anderen für seine Analyse ein einfaches Objekt unter anderen.

Das „reine Ego“ repräsentiert aber leider keinen von Valéry klar definierten Begriff, der eindeutig zu verstehen wäre, wie auch die Sekundärliteratur zu diesem Thema zeigt. Valéry beschreibt es durch Figuren wie Teste, durch unterschiedliche und manchmal schwer

nachzuvollziehende Definitionen aus dem Reich der geometrischen/algebraischen Metaphern (zum Beispiel das *Moi pur* als „Punkt ohne Dehnung“) oder durch Metaphern aus der Tierwelt (das *Moi pur* als Schlange). In diesem manchmal verwirrenden Anhäufen von Bezeichnungen sind aber bestimmte konstante Eigenschaften wiederzufinden. Das „*Moi pur*“ besitzt die Merkmale einer idealistischen Subjektivität, wie Teste sie darstellte: Es unterscheidet sich von der persönlichen Subjektivität, weil es unabhängig von Charakter, Biographie oder spezifischen Determinationen ist. Seine wesentliche Eigenschaft ist die Fähigkeit, sich selbst zu beobachten: Durch das Bewusstwerden kann also das reine Ich von der empirischen Person Abstand nehmen und sie als Objekt sehen. Das reine Ich kann sich somit von seinen konkreten Determinierungen zurückziehen, um sich selbst und seine empirischen Eigenschaften von einer neutralen Position zu betrachten. Das Bewusstwerden scheint bei Valéry nach meiner Meinung genau durch diese Bewegung der Verdoppelung und durch die Tätigkeit des Sich-Beobachtens definierbar zu sein. Das reine Subjekt sollte die Fähigkeit haben, so wie die Figur von Monsieur Teste, sich in einen Beobachtenden und einen Beobachteten zu verdoppeln und für sich selbst durchsichtig zu werden: Es wäre somit in der Lage, eine panoramische und totale Vision über sich selbst und seine Welt zu übernehmen, ohne blinde Flecken.

Aber wieder wird diese Trennung und Gegenüberstellung von Valéry selbst unterminiert. Er unterstreicht vor allem die unersetzbare Rolle des Körpers als den wesentlichen Bezug zur Welt, welcher die Schöpfung, Konstruktion und Kommunikation überhaupt ermöglicht. Schon die Verdoppelung in Subjekt und Objekt, die typisch für das Bewusstsein ist, erweist sich ursprünglich als körperliches Phänomen: Valéry nimmt als Beispiel die zwei Hände, die sich berühren; durch diese Bewegung wird eine davon

zum aktiven, spürenden Subjekt, die andere zum passiven, gespürten Objekt. Der Körper zeigt sich damit nicht als einfaches und passives „Instrument“ der Gedanken, sondern als ihr Anfang und als ihr Träger.

Es sind vor allem Valérys Überlegungen über die Schöpfungsprozesse des Künstlers, die die eigene rigide Unterscheidung zwischen Person und reinem Ego in Frage stellen. Durch die konkreten Beobachtungen des Schaffens und der gestalterischen Tätigkeiten des Menschen wird eine Beziehung zwischen Welt und Subjekt sichtbar, bei der die Subjektivität gleichzeitig auf der Seite des Subjekts und auf der Seite des Objekts ist, weder nur in sich noch nur in der Welt. Die Präsenz einer sinnvollen Welt, die Gefühle und die Zusammengehörigkeit von Körper, Geist und Welt, die nicht zu lösen ist und undurchsichtig bleibt, sind Motor und Möglichkeit für das Schaffen, also für das gestalterische Tun der Subjektivität; ein Tun eben, welches sich als nicht transparent und als nicht komplett steuerbar enthüllt.

Die Überlegungen über die Autorschaft bei Valéry bestätigen noch einmal diese Interpretation. Valéry kritisiert die Idee eines Autors, welcher den ganzen Prozess seines Schaffens, von Anfang bis zum Ende, unter Kontrolle hätte. Diese ideale Instanz, die sich und seine Akte besitzt, wird von Valéry ausdrücklich als „Konstrukt“ definiert: Sie dient nach Valéry als einfache Erklärung für komplizierte und vielfältige Prozesse, bei denen nicht immer nachvollziehbar ist, woher die Ideen, die Bewegungen, die Impulse kommen und ob und wie man sie anwenden kann. So ist der Begriff des Autors als Subjektivität, die ihre Absichten und die Inhalte ihrer Akte deutlich am Anfang des Ausdrucksprozesses besitzt, nichts anderes als eine Illusion, eine fiktive Figur. Sie dient als künstliche Ursache für ein Ergebnis, das aber aus mehreren mitwirkenden Faktoren entsteht. Es zeigt sich somit, dass die Gegenüberstellung

von reinem Ich und Person, wenn auch immer wieder betont, gleichwohl von Valéry auch immer wieder in Frage gestellt wird. Die Analysen über das konkrete Tun zeigen eine Subjektivität, die weder als nur passiv noch als nur aktiv, weder als nur heteronom noch als nur autonom, weder nur in sich zentriert noch nur in der Welt ist.

Durch diese Analysen kommt aber noch eine weitere Problematik zur Geltung, die in Verbindung mit der Infragestellung einer autonomen, sinngebenden Subjektivität steht. Valéry deutet (auch wenn er das Thema nicht explizit behandelt) eine besondere Beziehung zwischen Materialität und Sinn an. In den besonderen, traumähnlichen poetischen Zuständen, in denen sich die Wahrnehmung als reicher zeigt als im Alltag, kann das Subjekt genau diese Untrennbarkeit spüren: Es gibt eine Art nicht-begriffliche Bedeutung oder Sinn, die oder der sich ursprünglich in der Materialität zeigt und von ihr untrennbar ist. Die Materialität ist also kein passiver, neutraler Stoff, der auf eine Form wartet, sondern präsentiert sich als schon sinnbeladen. Und die Kunst repräsentiert die Ebene, bei der diese Mitpräsenz von Sinn und Sinnlichkeit nicht gelöscht, sondern erhalten wird. Die Kunstwerke schaffen somit eine Art Kommunikation, die, auch wenn keine Begriffe im Spiel sind, trotzdem einen Grad von Allgemeinheit und Übertragbarkeit erreicht. Diese Mitpräsenz von vorbegrifflicher Allgemeinheit und Materialität wird auch von Malraux und Merleau-Ponty zum Thema gemacht.

Ein aufmerksames Lesen des Werkes Valérys zeigt also, wie er doch ein konkretes Subjekt beschreibt, das immer schon in einem Sinngewebe verflochten ist. Die Analysen des Kunstschaffens schildern eine leibliche Subjektivität, die in der Welt ist, gleichzeitig aktiv und passiv, die Welt ansprechend und von der Welt angesprochen. Diese Sinnwelt hat das Subjekt nicht selbst konstituiert, es kann sie aber trotzdem mitgestalten und umgestalten.

Valéry beschreibt hier somit eine leibliche, konkrete, „ästhetische“ Subjektivität, die sich weder in einer leeren Umgebung bewegt, welche frei konstituiert werden sollte, noch in einer schon voll von objektiven Daten erfüllten Realität. Sie lebt hingegen in einer schon initiierten Beziehung mit einer Welt, die schon eigene Sinnmöglichkeit aufweist.

Diesbezüglich stellt sich meine anfängliche Frage wieder, ob es Valérys Absicht ist, aus diesen Beschreibungen ein neues theoretisches Modell der Subjektivität zu erarbeiten und es in sein idealistisches Modell zu integrieren. Meine Interpretation ist, dass Valéry diese Problematik nicht theoretisch analysiert; die eigenen Kritiken des idealistischen Modells und die indirekte Präsentation einer anderen, leiblichen, ästhetischen Subjektivität finden ihren Rahmen und ihre Berechtigung in den konkreten Beschreibungen des menschlichen Tuns. Tatsächlich unterstreicht Valéry immer wieder in seinen Werken (zum Beispiel im Dialog *Eupalinos*), dass für ihn „definitorische“ Lösungen nicht wichtig seien; er betont hingegen, dass die für ihn entscheidenden Probleme nicht das Reich der Wörter und der Definitionen, sondern das Tun und seine Möglichkeiten betreffen.

Da das Modell der Autonomie sich als utopisch erweist, gilt es für Valéry zu zeigen, zum Beispiel etwa durch die Beschreibungen der Kunstprozesse des Kunstprozesses, wie die Zwischenlage des Menschen, die Kreuzung von Passivität und Aktivität, von Autonomie und Heteronomie, fruchtbar sein kann. Valéry versucht in dieser Hinsicht die zwei extremen Positionen zu vermeiden: Auch wenn es keine absolut unabhängige Subjektivität gibt, folgt daraus nicht, dass kein Raum für das aktive und bewusste Tun existiert. Sodann ist für Valéry wichtig zu betonen, dass das Subjekt nicht nur passiv und ausschließlich von äußeren Umständen determiniert ist. Es und die Welt befinden sich vielmehr in einer Verbindung, die für

die Vernunft nie durchsichtig werden kann und von der Subjektivität nicht absolut dominierbar ist und trotzdem immer wieder zum Teil verstanden und umgestaltet werden kann.

In diesem Sinne kann man die Überlegungen Valéry's über das Bewusstsein folgendermaßen lesen: Er erkennt in manchen Texten an, dass es für das Subjekt unmöglich ist, sich selbst als Objekt von einem neutralen Standpunkt zu sehen. Der theoretische Abstand kann nie absolut sein: Es handelt sich immer um ein partielles, begrenztes und immer zu wiederholendes Abstandnehmen. Das Bewusstsein konfiguriert sich also für Valéry als diese Bewegung, die immer wieder aufs Neue bewerkstelligt werden muss, die aber auch dadurch einen „Perspektivenwechsel“ ermöglicht. Man kann sich – auch wenn nur zum Teil – sehen, man kann bestimmte Gedanken und Handlungen analysieren und ändern, man kann das Vorhandene als das Ergebnis eines Prozesses, als „Geformtes“ erkennen und daher nach anderen Möglichkeiten, Verhältnissen und Formen suchen.

Hier merkt man wieder, wie die Problematik des Subjekts, die der Gestaltungs- und Schaffungsprozesse und die Valéry'sche Einstellung, die ich in meiner Ausgangshypothese als humanistisch bezeichnet haben möchte, miteinander verbunden sind. Durch das Abstandnehmen ergibt sich die Möglichkeit – auch in einer schon gegebenen und nicht kontrollierbaren Situation – anders zu sehen, neue Beziehungen zu entdecken und umzuformen, neue Sinnstrukturen zu erforschen und zu schaffen. Aus dieser Perspektive kann meiner Meinung nach auch die Abneigung Valéry's gegen die Person gelesen werden: Die Abneigung gegen die Person ist auf einer Seite die Abneigung gegen die Einschränkungen des konkreten Menschen, der sein Leben nicht autonom steuern kann. Aber diese Abneigung repräsentiert auf der anderen Seite auch den Versuch, die Starrheit der Identität, das „So-und-so-Sein“ zu

mobilisieren, indem man das Mögliche des Menschen, sein „Mehr-Sein“ als eine bestimmte Biographie und als die Summe von besonderen Umständen, unterstreicht.

In Bezug auf diese ethische Einstellung sollte man zudem beachten, dass die Betonung der gestalterischen Rolle der Subjektivität und die Kritik der Wahrheit als Abbildung nicht Skeptizismus oder Relativismus zur Folge haben. Hier zeigt sich meiner Meinung nach hingegen wieder Valéry's humanistisches Anliegen, wie auch seine kritischen Überlegungen über die Technik zeigen. In einem Zeitalter, in dem das Wissen zersplittert, in dem das Wahrgenommene und die Aussagen der Fachwissenschaftler immer mehr auseinander gehen, in dem unterschiedliche Theorien nebeneinander bestehen können, ist es für Valéry besonders wichtig, sich mit dem Tun des Menschen und mit der Möglichkeit von Handlungen zu konfrontieren. Auch wenn dies keine definitive Wahrheit erreicht, kann das Handeln trotzdem sinnvoll bleiben, so wie es das Beispiel der Philosophie zeigte. Die Auflösung des Begriffs der Wahrheit als Abbildung der Welt, die von Valéry behauptet wird, führt für ihn weder zur Gleichgültigkeit, noch zum Relativismus noch zum Wert des „technisch Machbaren“ als einzig übrig gebliebenem Maßstab als Maßstab des modernen Lebens. Sie soll hingegen zur Erneuerung der Frage „Was kann ein Mensch?“ führen, also zum Bedürfnis, die gestalterischen und konstruktiven Möglichkeiten des Subjektes wieder zu entdecken und zu reaktivieren, seine tiefe Verbindung mit einer schon existierenden, sinnbeladenen und sinnaufweisenden Realität. Dadurch können neue Sinndimensionen konstituiert werden, die den Menschen als Bezugssystem, als Maßstab und als Ziel haben (es ist hier zu unterstreichen, dass Valéry bei allen seinen Analysen immer die Beziehung zwischen Mensch und Welt berücksichtigt, aber kaum die Beziehung zwischen Mensch und den anderen Menschen).

Die Erkenntnis, dass der Mensch, nicht nur mit seinem Verstand, sondern mit seinem ganzen Körper und seinen Gefühlen, mit seiner Kultur und seinen Gewohnheiten die Welt mitformt, führt nach Valéry zu der Notwendigkeit, sich für eine bewusste, klar begründete und soweit wie möglich autonome Konstruktion zu entscheiden. Wichtig ist demnach, sich nicht mit den geerbten oder als „endgültig“ postulierten Wahrheiten oder mit der „Standardwahrnehmung“ zufrieden zu geben. Stattdessen sollte man das Infragestellen, den „Perspektivenwechsel“, das „In-Bewegung-Bringen“ des Gegebenen immer wieder üben, um neue Möglichkeiten, neue Konfigurationen, neue Gestaltungen zu ermöglichen. Valérys Anliegen ist, dass die Prozesse, die die Welt gestalten, dem Subjekt soweit wie möglich bewusst werden, dass das Subjekt dabei die Konstrukte, die ohne ein Hinterfragen angewendet werden, die Formen, die selbstverständlich geworden sind, erneut in Frage stellt, dass man die eigenen gestalterischen Fähigkeiten bewusst wahrnimmt und aktiviert, so wie es z. B. Leonardo da Vinci in der Interpretation Valérys getan hat. Diese Überlegungen zeugen meines Erachtens von Valérys humanistischer Einstellung. Die Erkenntnis über die aktive Rolle der Menschen in den Gestaltungsprozessen der Realität führt ihn zur Unterstreichung der „ethischen“ Verantwortung des Menschen. Das Subjekt sollte sich seiner Rolle und seiner Möglichkeiten bewusst werden, nicht um nach der absoluten Wahrheit zu suchen, sondern um eine für ihn sinnvolle – aber offen bleibende – Welt zu gestalten.

Abkürzungen

OE: Valéry, Paul, *Oeuvres*. Edition établie et annotée par Jean Hytier. Paris [Gallimard] 2 Bände (Band I: 1957; Band II: 1960. Neuauflage 1980).

H: Valéry, Paul, *Cahiers/Hefte*. Hrsg. von H. Köhler und J. Schmidt-Radefeldt. Frankfurt a. M. [S. Fischer] VI Bände (Band I: 1987; Band II: 1988; Band III: 1989; Band IV: 1990; Band V: 1992; Band VI: 1993).

W: Valéry, Paul, *Werke*. Hrsg. von J. Schmidt-Radefeldt u.a. Frankfurt a. M. [Insel] VII Bände (Band I: 1992; Band II: 1990; Band III: 1989; Band IV: 1989; Band V: 1991; Band VI: 1995; Band VII: 1995).

Literaturverzeichnis

Agosti, Stefano, "Pensiero e linguaggio in Paul Valéry". Nachwort in: Valéry, Paul, *Varietà*. Milano [SE] 1990.

Anders, Martin, *Präsenz zu denken...: die Entgrenzung des Körperbegriffs und Lösungswege von Leibkonzeptionen bei Ernst Mach, Robert Musil und Paul Valéry*. Sankt Augustin [Gardez!] 2002.

Bémol, Maurice, *La méthode critique de Paul Valéry*. Clermont-Ferrand [G. de Bussa] 1950.

Bergson, Henri, *Zeit und Freiheit*. Frankfurt am Main [Athenäum] 1989.

Bergson, Henri, *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Hamburg [Meiner] 1991.

Blumenberg, Hans, „Sokrates und das »Objet ambigu«“. In Ders., *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt a. M. [Suhrkamp] 2001.

Bouveresse, Jacques, „Valéry's Verhältnis zur Sprache und Logik“. In: Robinson-Valéry, Judith (Hrsg.), *Funktionen des Geistes*. Frankfurt/Main [Campus] 1993, S. 244-266.

Bürger, Peter, „»Ma méthode, c'est moi«. Valéry und der Surrealismus“. In: C. H. Buchner (Hg.), *Herausforderung der Moderne. Annäherungen an Paul Valéry*. Frankfurt am Main [Fischer] 1991, S. 347-369.

Carbone, Mauro, *Una deformazione senza precedenti. Marcel Proust e le idee sensibili*. Macerata [Quodlibet] 2004.

- Cassirer, Ernst, *Philosophie der Symbolischen Formen. - Teil 1. Die Sprache.*
In Cassirer, Ernst, *Gesammelte Werke.* Hrsg. von Birgit Recki. –
Hamburger Ausg. – Hamburg [Meiner], Bd. 11, 2001.
- Cassirer, Ernst, *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie
der Kultur.* Hamburg [Meiner] 2007.
- Cassirer, Ernst, „Zur Einsteinschen Relativitätstheorie.
Erkenntnistheoretische Betrachtungen“, in Cassirer, Ernst,
Gesammelte Werke. Hrsg. von Birgit Recki. –Hamburger Ausg. –
Hamburg [Meiner], Bd. 10, 2001, hier in der Abkürzung ECW 10.
- Cazeault, Louise, „La notion de fonction dans le système de 1900,„
In: Laurenti, Huguette (Hg.), *Paul Valéry 3 : approche du "Système", "*
Paris [Minard], «Revue des lettres modernes», 1979, S. 83-100.
- Celeyrette-Pietri, Nicole, „*cabiers-Cahiers-Cahiers*“. In: Laurenti,
Huguette (Hg.), *Paul Valéry 9: Autour des Cahiers,* Paris [Minard],
«Revue des lettres modernes», 1999, S. 13-26.
- Celeyrette-Pietri, Nicole, „Une méthode à la Descartes: »le langage
absolu«“. In: Laurenti, Huguette (Hg.) *Paul Valéry 3 : approche du
"Système",* Paris [Minard], «Revue des lettres modernes», 1979, S.
157-176.
- Celeyrette-Pietri, Nicole, *Valéry et le moi : des "Cahiers" à l'oeuvre.* Paris
[Klincksieck] 1979.
- Chauviré, Christiane, *Ludwig Wittgenstein.* Paris [Seuil] 1989.
- Descartes, Renée, *Bericht über die Methode,* Stuttgart [Reclam] 2001.

- D'Espagnat, Bernard, „Die moderne Physik und die Sicht des Realen“. In: Robinson-Valéry, Judith (Hg.), *Funktionen des Geistes*. Frankfurt/Main [Campus] 1993, S. 233-243.
- Franzini, Elio, *Il mito di Leonardo. Sulla fenomenologia della creazione artistica*. Milano [Unicopli] 1987.
- Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen [J.C.B. Mohr / Paul Siebeck] 1975.
- Gaède, Édouard, *Nietzsche et Valéry ; Essay sur la comédie de l'esprit*. Paris [Gallimard] 1962.
- Gasperini, Ludovico, *Azione e comprensione nei "Cahiers" di Paul Valéry*. Milano [Franco Angeli] 1996.
- Genette, Gérard, „In Ermangelung der Sprachen“. In: Ders., *Mimologiken. Reise nach Kratylien*. Frankfurt [Suhrkamp] 2001, S. 300-372.
- Gifford, Paul, *Paul Valéry : le dialogue des choses divines*. Paris [Corti] 1989.
- Heetfeld, Ulrike, *Das „Moi pur“ in den Cahiers Paul Valérys. Untersuchung zu einem philosophischen Experiment*. Frankfurt am Main [Haag + Herchen] 1986.
- Hyppolite, Jean, „P. Valéry et la conscience de la vie“, in Ders., *Figures de la pensée philosophique. Écrits (1931-68)*, Paris [Presses Univ. de France] 1971.
- Isava, Luis Miguel, *Wittgenstein, Kraus, und Valéry: a paradigm for poetic rhyme and reason*. New York [Lang] 2002.

Jarrety, Michel, "Introduction". In: Ders. (Hg.), Valéry, Paul, *Cartesius Redivivus*. Paris [Gallimard] 1986.

Jarrety, Michel, *Paul Valéry devant la littérature*. Paris [Presses Univ. de France] 1991.

Krois, John, "Problematik, Eigenart und Aktualität der Cassirerschen Philosophie der symbolischen Formen". In: H. J. Braun, H. Holzhey und E. W. Orth (Hg.), *Über Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen*. Frankfurt am Main, [Suhrkamp] 1988, S. 15-44.

Lanfranchi, Geneviève, *Paul Valéry et l'expérience du Moi pur*. Lausanne [Mermod] 1958.

Löwith, Karl, *Paul Valéry : Grundzüge seines philosophischen Denkens*. Göttingen [Vandenhoeck & Ruprecht] 1971.

Madison, Gary Brent, *The Phenomenology of Merleau-Ponty: A Search for the Limits of Consciousness*. Athens [Ohio University Press] 1981.

Magne, François, *Le système de Paul Valéry*. Paris [Univ. Diss.] 1998.

Magrelli, Valerio, *Vedere vedersi: modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*. Torino [Einaudi] 2002.

Malraux, André, *Psychologie der Kunst. Die künstlerische Gestaltung*. Hamburg [Rowohlt] 1958.

Mangoni, Luisa, *Una crisi di fine secolo. La cultura italiana e la Francia tra Otto e Novecento*. Torino [Einaudi] 1985.

Merleau-Ponty, Maurice, *Das Auge und der Geist*. Hamburg [Meiner] 2003.

- Merleau-Ponty, Maurice, *Zeichen*. Hamburg [Meiner] 2007.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Gefolgt von Arbeitsnotizen*. München [Fink] 2004.
- M. Merleau-Ponty, „Die Welt der Sinnlichkeit und die Welt des Ausdrucks“, in Ders., *Vorlesungen I*, Berlin [De Gruyter] 1973.
- Meuter, Norbert, *Narrative Identität: das Problem der personalen Identität im Anschluß an Ernst Tugendhat, Niklas Luhmann und Paul Ricoeur*. Stuttgart [M und P. Verl. für Wiss. und Forschung] 1995.
- Michelucci, Pascal, *La métaphore dans l'oeuvre de Paul Valéry*. Bern [Lang] 2003.
- Nietzsche, Friedrich, *Jenseits vom Gut und Böse*. München [Dtv/de Gruyter] 1988, Bd. V.
- Nietzsche, Friedrich, *Menschliches, Allzumenschliches*. München [Dtv/de Gruyter] 1988, Bd. II.
- Nietzsche, Friedrich, *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*. München [Dtv/de Gruyter], Bd. I, 1988.
- Paty, Michel, „La création scientifique selon Poincaré et Einstein,“. In: Serfati, Michel (Hg.), *La recherche de la vérité*, Paris [ACL-éditions du Kangourou] 1999, S. 241-280.
- Pickering, Robert, „Avant propos,“. In Ders. (Hg.): *Paul Valéry. Se faire et se refaire. Lecture génétique d'un Cahier (1943)*. Clermont Ferrand [Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines] 1996, S. VII-XV, S. VII.

- Pinotti, Andrea, *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*. Palermo [Centro Internazionale Studi di Estetica] 1998.
- Poincaré, Henri, *Wissenschaft und Hypothese*, Tübingen [B. G. Teubner], 1914.
- Poincaré, Henri, "L'invention mathématique". In Ders., *Science et Méthode*, Philosophia Scientia, Cahier Spécial III 1998-99, Paris [Kimé] 1999, S. 43-57.
- Raymond, Marcel, *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris [Corti] 1947.
- Rella, Franco, *Metamorfosi. Immagini del pensiero*. Milano [Feltrinelli] 1984.
- Rey, Jean-Michel, *Paul Valéry. L'aventure d'une Oeuvre*. Paris [Seuil] 1991.
- Riegl, Alois, *Spätromische Kunstindustrie*. Darmstadt [Wiss. Buchges] 1987.
- Rocci, Giovanni, *Scienza e convenzionalismo*. Roma [Bulzoni] 1978.
- Ronchi, Rocco, *Bergson filosofo dell'interpretazione*. Genova [Marietti] 1990.
- Robinson-Valéry, Judith „Comment aborder le «Système» de Valéry? Problèmes de base". In: Laurenti, Huguette (Hg.) *Paul Valéry 3 : approche du "Système"* Paris [Minard], «Revue des lettres modernes», 1979, S. 7-26.
- Robinson-Valéry, Judith, *L'analyse de l'esprit dans les Cahiers*. Paris [Corti] 1963.

Schmidt-Radefeldt, Jürgen, *Paul Valéry linguiste dans les Cahiers*. Paris [Klincksieck] 1970.

Schwemmer, Oswald, *Ernst Cassirer. Ein Philosoph der europäischen Moderne*. Berlin [Akademie Verlag] 1997.

Schwemmer, Oswald, *Kulturphilosophie. Eine medientheoretische Grundlegung*. München [Fink] 2005.

Sommaruga-Rosolemos, „Einleitung“, in G. Sommaruga-Rosolemos (Hg.), *Aspekte und Probleme des Konventionalismus*. Fribourg, Suisse [Éd. Univ.] 1992, S. 7-15.

Toulmin, Stephen, *Kosmopolis. Die unerkannten Aufgaben der Moderne*. Suhrkamp [Frankfurt am Main] 1994.

Trione, Aldo, *Valéry. Metodo e critica del fare poetico*. Guida [Napoli] 1983

Vrhunc, Mjriana, *Bild und Wirklichkeit. Zur Philosophie Henri Bergsons*. München [Fink] 2002.

Zahar, Elie, *Poincaré's Philosophy. From Conventionalism to Phenomenology*. Chicago Ill. [Open Court] 2001.

Danksagung

Der Austausch mit Prof. Dr. O. Schwemmer war für meine Arbeit immer sehr reich an Anregungen. Dafür möchte ich mich herzlich bei ihm bedanken, sowie auch bei Prof. Dr. C. Möckel. Besonders hervorheben möchte ich das Andenken an Prof. Dr. J. Krois († 2010).

Danke für die wertvolle Hilfe an Erika Alleweldt, Fabio Esposito, Vincenz Leuschner, Stefan Thomas und Sylvia Ulbrich. Danke an Christof und Fabiano.

