

PAUL VALERY UND
DIE EXPERIMENTEL-
LE ÄSTHETIK

VON SANDER WILKENS

10/2011

Kongress – experimentelle Ästhetik 2011

Paul Valéry und die experimentelle Ästhetik.

I. Einführung

Vor langer Zeit, als die Philosophie begann, ihre Schulen zu begründen, galt es als eine ausgemachte Sache, dass auch die Künste sich allem anderen als nur dem Zufall widmen, der bloßen Eingebung und der Phantasie. „Die Rhythmen und Melodien“, um Aristoteles zu zitieren, „kommen als Abbilder dem wahren Wesen des Zornes und der Sanftmut, sowie des Mutes und der Mäßigkeit wie ihrer Gegenteile, nebst der eigentümlichen Natur der anderen ethischen Gefühle und Eigenschaften sehr nahe. Das zeigt die Erfahrung. Wir hören solche Weisen, und unser Gemüt wird umgestimmt“.¹ Paul Valéry, der im Zentrum dieses Vortrags steht, war wegen seines experimentellen Geistes und seiner Zurückhaltung gegenüber der dogmatischen Schulphilosophie gewiss kein Aristoteliker,² nichtsdestotrotz sammelt sich in dieser kleinen Passage aus der Politik gewissermaßen der Gegenfokus. Fokus und Gegenfokus müssen etwas teilen, eine gemeinsame Basis haben, von der her sie ihre Substanz entfalten, und dies möge zunächst die Einführung geleiten. So sagt Valéry in den Cahiers, in denen sich ein Teil seines Lebenswerks versammelt: „Nichts langweilt mich so sehr wie die ‚Malerei der Leidenschaften‘, da ich sie nur unter der Hypothese verstehen kann, unter der die Leidenschaften eines anderen den meinigen ähneln, und sodann missfallen sie mir alle. [Ja], ich muss mich sogar erbrechen, wenn das, von dem ich glaubte, dass es nur meine Ausnahme darstellte, mir als eine Epidemie erscheint“.³ Dies scheint, nach mehr als 2000 Jahren, die direkte Gegenposition. Nicht dass Valéry die Möglichkeit leugnet, einer Leidenschaft Ausdruck zu verleihen, um sie unter einer Mehrzahl gleich Empfindender zu teilen. Sondern unter dieser Voraussetzung langweilt sie ihn, mehr, fühlt er sich Teilhaber einer epidemischen Bewegung, die ihn abstößt. Epidemien sind Ausdruck einer polaren Verlagerung, zugleich einer doppelten, einmal von der Balance der normalen Gesundheit hin zu einer Beeinträchtigung (als spezifische Erkrankung), sodann und zugleich von dem einen zu den vielen. Über die vielen, und wenn sie ein Zentrum bilden, hat Valéry nur selten reden wollen, symptomatisch für Gesinnung und Charakter seiner Person bezeichnete er sich einmal als zwar „au fond très sociable“,

¹ Aristoteles, *Politeia* 1340a 15-20 (In: Philosophische Schriften, Band 4, Darmstadt (WBG) 1995, S.292).

² Immerhin zählt er ihn zu den universalen Geistern in der kleinen Aufzählung der Einführung in die Methode des Leonardo da Vinci (Valéry, *Einführung in die Methode des Leonardo da Vinci*. Deutsche Ausgabe: Werke, Band 6, Frankfurt 1995, S.40).

³ Paul Valéry. *Cahiers*, vol. I, Édition, établie, présentée et annotée par Judith Robinson. Paris (Gallimard) 1973, S.27. „Rien ne m’ennuie comme la ‘peinture des passions’ car je ne la puis comprendre que dans l’hypothèse où les passions d’un autre ressemblent aux miennes, et alors toutes me dégoûtent ensemble. Je me vomis si ce que je croyais être mon exception me paraît une épidémie.“

aber „pas du tout social“,⁴ an einer späteren Stelle, ganz im selben Sinne: „Je suis extrêmement sociable et infiniment solitaire“, und dann noch einmal: „Je me sais infiniment sociable et je me sens incroyablement seul“.⁵ Durchaus bezeichnend, ist sein prononcierter Standpunkt noch immer der individuelle, das Subjekt als unbedingtes Individuum oder sogar das Ich, das bei ihm durchgehend *Moi* oder *Moi-même* heißt. Aber es weiß sich einmal abgehoben gegen sich selbst, und klein geschrieben als *moi*,⁶ sodann und insbesondere in einem unbedingt sozialen Kontext. Dies ist der Kontext der anderen, um einstweilen noch nicht näher darauf einzugehen, und zugleich verbunden, assoziiert oder abhängig von einem bestimmten unendlichen Solitärsein, manchmal eine wörtliche „Robinsonade“ seiner *Écriture*.⁷

So befindet sich dieses Ich zwar noch im entfernten Umkreis des klassischen Interesses, aber es ist dennoch, oder gerade deswegen, alles andere als eine gesicherte Instanz, die sich einem Cartesianismus, einer Transzendentalphilosophie oder einer Auslegung der Phänomenologie als Bezugspunkt anböte, um, ganz konträr, völlig entgegengesetzt, unter der Sonde der steten Selbstbeobachtung zu schmelzen. Wenn von einer Sonde die Rede ist, so scheint dies angesichts des Schlüsselbegriffs, des Experiments, angesichts inzwischen zahlreicher technisch-physikalischer Prüfmethode, etwa der Radarprüfung, um von der Erdoberfläche aus Hohlräume im tieferen Erdreich zu erkunden, angemessen, um der Mentalität, der Methode und überhaupt dem Geist Valéry's gerecht zu werden, der sich – insbesondere in den *Cahiers* – die Freiheit nahm respektive seinem *Esprit* eine lebenslange, als Schriftsteller verankerte Übung auferlegt hat, gleichzeitig mehrere Linsen zu bedienen, in denen sich verschiedene Ansichten und Perspektiven begegnen. Dies bedeutet keineswegs, es sei die hiermit verknüpfte Präzision auch durchgehend präsent, noch – in ihrer notwendig flüssigen, instantanen Darstellung – durchgehend korrekt, noch dass man ihr Zusammenwirken, ihren jeweiligen perspektivischen Anhalt und was er zugleich einbringt, stets genau auseinanderhalten könnte. Mehrere Linsen zu bedienen, meint aber grundsätzlich nicht in einem gestellten, vergegenständlichenden Sinn, sondern sie bilden das Zentrum, überhaupt die Substanz seines Bewusst-

⁴ Valéry. *Cahiers I*, S.23: „Quant à ma critique – on ne me refusera ceci – que j'en ai t[ou]jours donné des raisons et qu'elles n'étaient pas toujours mauvaises mais mes points de vue n'ont rien de social. Je suis au fond très sociable et pas du tout social“.

⁵ Valéry. *Cahiers I*, S.92, 102.

⁶ Exemplarisch, Valéry. *Cahiers I*, S.92, *Égoïsme et Égotisme*.

⁷ Valéry. *Cahiers I*, 126, 157-158, oder die Insel, S.97. - „Un poème sur le papier n'est rien qu'une écriture soumise à tout ce qu'on peut faire d'une écriture. Mais parmi toutes ses possibilités, il en est une, et une seule, qui place enfin ce texte dans les conditions où il prendra force et forme d'action. Un poème est un discours qui exige et qui entraîne une liaison continuée entre la *voix qui est* et la *voix qui vient* et *qui doit venir*. Et cette voix doit être telle qu'elle s'impose, et qu'elle excite l'état affectif dont le texte soit l'unique expression verbale. Otez la voix et la voix qu'il faut, tout devient arbitraire. Le poème se change en une suite de signes qui ne sont liés que pour être matériellement tracés les uns après les autres“ (Valéry, « Première leçon du cours de poésie » (1937). In: *Variété V*, Nrf, Gallimard, 1944, S.295-322. *Cahiers I*, S.1340-1358, 1349).

seins: etwas, das er als ihren stets aktuellen, unbedingten Mittelpunkt einzufangen sucht.⁸ Gewiss, dieser Mittelpunkt bildet auch eine zentrale Instanz in einem seiner Hauptwerke, der *Einführung in die Methode des Leonardo da Vinci*,⁹ dort aber ist noch nicht direkt von Linsen, wenn auch durchaus bereits den Perspektiven die Rede, die mit ihnen zusammenfallen müssen. So wird dieser Nachweis dem Folgenden überlassen bleiben. Wenn aber diese Linsen, die zugehörige Kollimation als Verstellbarkeit in der Tiefe und Weite, nur ihm – oder nur Leonardo – zukämen, wie es freilich von Anbeginn nicht gedacht ist, dann wäre er, Valéry, gänzlich unverständlich. Und so muss ihre Bedingung, überhaupt ihr Vorhandensein das Bewusstsein schlechthin charakterisieren, und die Unterscheidungen beginnen erst damit, wie der einzelne, die vielen oder insbesondere der Schriftsteller damit umgehen.

Der soeben erwähnte Schmelzvorgang oder die Fusion, in der sich das Ich als unendlich sozial erkennt, sich zugleich aber nahezu ebenso nachhaltig zu sich selbst hingezogen fühlt, ist somit nur die Kehrseite dieser Veranlagung. Die Beziehung ist – als Opposition – eine Kontrarität oder Polarität, die, da sie absolute Priorität genießt, eine unbedingte Hingabe verlangt, und indem sie aus der Fusion hervorgeht, somit jenes Moment, das Valéry überaus anzieht. Wenn er erst am Ende seiner unaufhörlichen Selbstbefragung und ihrer Überlegungen etwas findet, was er anfangs noch nicht wusste, das ihm aber die Gewähr bietet, es ist mit seinem Ich verknüpft, dann ist er befriedigt.¹⁰ Freilich verbirgt und verschlägt sich die instantane Reflexion in dieses Ich selber, indem es erkennt, dass der gelegentlich sogar im klassischen Sinne anerkannte absolute, unbeeinflussbare Anhalt des Ich mit der Eigensubstanz, dem lebendigen Ich nicht identisch ist. Folgerichtig erklärt seine *Écriture*, dass dieses „einfache ich [klein geschrieben] niemals imstande war zu ertragen, dass sein Ich [Majuskel] unter einem Begriff verstanden wird“.¹¹ Dies erscheint, zusammen genommen, einerseits urfranzösisch, denn es ist oft mit einem ausgeklügelten, durchaus anspruchsvollen Raisonement verknüpft, das sich einer leichten, ersten Lektüre nicht hingibt, anderwärts auch ein Urkeim oder unbedingtes Motiv der Philosophie. So wird es im Folgenden darauf ankommen, von hieraus in zwei Hauptteilen die beiden Seiten, an sich negativ und positiv, zu entfalten: einmal, was ihn gegen die Schulphilosophie und insbesondere die klassische Ästhetik einnimmt, sodann, wor-

⁸ Valéry. Cahiers I, 158: “[...] Alors seulement les résultats acquis m’éclairent et me servent, comme si tout chemin passait chez moi par le *centre*, ou n’*arrivait pas*. Ceci diffic[ile] à expliquer et à exprimer. / Je suis terriblement *centré*”.

⁹ Valéry, *Einführung in die Methode des Leonardo da Vinci*. Deutsche Ausgabe: Werke, Band 6, Frankfurt 1995, S.28: „Der auserwählte Gegenstand wird gleichsam zum Mittelpunkt dieses Lebens; immer zahlreichere Assoziationen schließen sich um ihn zusammen, je nachdem, ob der Gegenstand mehr oder weniger komplex ist“.

¹⁰ „Le seul plaisir est de trouver des résultats inattendus au bout d’une analyse rigoureuse“ (Cahier I, S.27).

¹¹ Valéry. Cahiers I, S.64: “Jamais je n’ai pu souffrir la pensée d’être compris, moi, sous un concept. J’ai reculé devant les actes qui donnent à l’*essence*, l’idée d’une définition de soi [...]”.

in der Kern seiner eigenen Auffassung und insbesondere auch die Methode liegt, und welche Beziehung sie zu den Künsten und wiederum zur Ästhetik unterhält. Die Schriften, die es hierbei zu Rate zu ziehen gilt, sind außer einigen Essays zur Poetik und zum Kunstbegriff vorrangig der späte „Discours sur l’Esthétique“ (1937),¹² den er vor dem Plenum des Zweiten Internationalen Kongresses für Ästhetik und Kunstwissenschaft gehalten hat, sodann freilich, was die Methode betrifft, außer dem *Eupalinos* die schon erwähnte *Einführung in die Methode des Leonardo da Vinci*, weiterhin die *Cahiers*, hier insbesondere der erste Band, der auf weit über 200 Druckseiten mit Ego überschrieben ist und öfters in viel früheren Jahren als der Discours offenbart, wie konstant sich der Keim des Theoretikers oder des theoretischen Impulses bei Valéry entfaltet hat. Ein Theoretiker zu sein, hat Valéry für sich kaum beansprucht, viel eher, dass ihn seine eigentümliche methodische Strenge dazu verleitet, denselben theoretischen Belang wie auch die Schulphilosophie und offizielle Ästhetik zu bearbeiten, jedoch zu ganz konträren Schlüssen kommen lässt. Dieser Zusammenhang macht es aus und rechtfertigt insbesondere, ihn im Rahmen einer experimentellen Ästhetik zu behandeln, vielleicht mehr als dies, in ihr Zentrum zu versetzen.

II. Der Gegensatz zur Schulphilosophie und Ästhetik

„Je n’ose pas dire que l’Esthétique est l’étude d’un système de négations, quoiqu’il y ait quelque grain de vérité dans ce dire“.¹³ Es ist bezeichnend, dass Valéry am Ende des Discours diese Äußerung unternimmt – er wage nicht zu behaupten, die Ästhetik sei ein System der Negationen, auch wenn hierin ein Korn Wahrheit liegt. Diese Negation ist freilich seine BasisEinstellung, er hält, durchaus konform mit seinem Zeitalter, insbesondere Nietzsche, dem er gelegentlich verwandt erscheint, die Metaphysik und gesamte Schulphilosophie, sodann aber insbesondere die klassische Ästhetik für gescheitert und von vornherein verfehlt. Weshalb es sinnvoll erscheint, ihn unter demselben Gesichtspunkt als einen Theoretiker des Experiments zu begreifen – nicht aber, dass er hiermit nur einen Zweig im Gebiet der Kunstphilosophie oder der Kunstwissenschaften verfolgt oder eine arbiträre Methode, sondern das Metier, das Metier der Künste und der Künstler, lässt überhaupt keine andere Alternative. Nun ist das Experiment, wie bereits angedeutet wurde, freilich wissenschaftstheoretisch eng besetzt. Und um einem Missverständnis sogleich vorzubeugen, er kann dies nicht im Sinne der gezielten Anordnung begreifen, aufgrund derer es gilt, ein Theorem zu formulieren oder zu bekräftigen.

¹² Paul Valéry. Discours sur l’Esthétique. In: Variété IV, Nrf, Gallimard 1939, S.235-265, Cahiers I, S.1294-1314 (dt. Werke. Frankfurter Ausgabe in 7 Bänden, Bd.6, Frankfurt 1995, S.217-242).

¹³ Valéry, Discours, Cahiers I, S.1312 (dt. S.239).

Im Sinne des gestellten, sich und das Objekt gegeneinander isolierenden Observateurs verhält sich Valéry selten, und auch dann nur in Annäherung, sporadisch und reflektiert, weshalb es berechtigt wäre, ihn von vornherein nicht als Wissenschaftler, sondern als puren Literaten anzusprechen: eine reichhaltige Bildung, theoretische Neugier und wissenschaftliche Interessen unbestritten, die ihm einen Platz in der Académie gesichert haben.

Worauf es aber ankommt, wenn das soeben zitierte „System der Negationen“ in Frage steht, mit dem die Ästhetik kollaboriert, ist der Hauptvorwurf gegen die klassische Ästhetik, sie sei ausschließlich dialektisches Denken und Ergebnis einer Dialektik, die sich mit Notwendigkeit ihrem Gegenstand entfremden muss – und dieser Gegenstand, das Kunstobjekt, ist entweder (i) das Plaisir im Angesicht von Kunst, oder (ii) die Empfindungen und insoweit gleichfalls Medium einer Theorie oder Theoriefähigkeit, oder schließlich (iii) die „belles choses“ selber, also die Kunstwerke oder künstlerischen Augenblicke, die sich ja auch im Beisein und Angesicht der Natur erleben lassen. In der kursorischen, umfassenden Anlage seines Vorwurfs und seiner Ablehnung lässt es Valéry offen, wen er mit dem Ausdruck Dialektik im Auge hat. Insoweit die Idee des Schönen betroffen ist, und da er die Antike einbezieht, ist es freilich (i) zuerst Platon, der die Wurzel der Verfehlung gelegt hat, indem er im Sinne der Vor- und Nachhaltung einer unbedingten Idee verlangt hat, sich zugleich vom Sinnlichen, der konkreten Erscheinung zu lösen und endgültig freizumachen. Weiterhin aber ist es auch (ii) Aristoteles, der für den Vorwurf des logischen Modells herhalten muss, der aus den Wissenschaften in die Kunstreflexion transportiert wird. Das ultimum subiectum, die infima species, wenn sich die Kunst hier niederschlagen muss und die Partikularität ihr unbedingtes Ressort ist, eignet sich nicht für den taxonomischen, den klassifikatorischen Umgang, überhaupt eine Denkweise, die sich von diesem Mittel der Analyse und Fortschreitung nicht zu lösen vermag. Symptomatisch für einen Vergleich mit Baumgarten, der ja immerhin – unter derselben Voraussetzung – eine logische Analogie ermittelt hatte, ein Analogon rationis, das sich in den Künsten niederschlägt, muss Valéry der ganze Versuch, die ursprüngliche Wahrnehmung, die sich an die Existenz eines Kunstwerks knüpft, mit sprachlichen Termen zu belegen, sodann in ein Urteilssystem zu spannen, verfehlt erscheinen. So erscheint auch (iii) Kant mehr oder deutlich im Hintergrund, dem Valéry gleichermaßen unterstellt, es sei die Formulierung von Urteilen, die untereinander ein System der Abstimmung und Harmonie suchen, eine eklatante Verfehlung, in der sich der im Urteil kristallisierende Gedanke von den vorausgesetzten schönen Dingen – den „belles choses“ – notwendig und endgültig entfremden muss. Die Vernunft, die für die Verallgemeinerung erforderlich ist, hält er nur für eine sporadische Erscheinung im

realen Bewusstseinsvollzug – „das Gesetz der Erscheinungen der Vernunft in unserem Bewusstsein ist völlig irrational“,¹⁴ und alles andere, als etwa eine gemeinsame Person zu verkörpern, die in das Kunstwerk einzulassen oder mit ihm zu identifizieren ist, verlangt der systematische Gedanke, der die Vernunft erreichen und voraussetzen will, „*notre absence*“.¹⁵ Wieder auf die Realität eingelassen – hier, im Konkreten, ist aber auch das Kunstwerk und seine einzige Wahrnehmung beheimatet –, verhält sich die Vernunft quer zur Person, „*qui est singulière et différente de toutes les autres, ce qui est contraire à la raison*“.¹⁶ Mit der Insistenz, das Subjektivität – als Person – sich nicht undifferenziert in die *eine*, übergeordnete, generell strukturierte Vernunft auflösen lässt, nimmt Valéry durchaus Einsichten vorweg, die an ganz anderer Stelle in jüngerer Zeit in Verbindung mit der Philosophie der Perspektiven artikuliert wurden¹⁷ – Valéry weiß somit sehr wohl um die Situativität des Bewusstseins, und er weiß zudem, dass die Objektivität, sie seien Bestandteile der Welt oder der Ansichten, notwendig konfundieren.¹⁸ Zuletzt und vor allem weiß er, dass es angesichts eines Kunstwerkes – und überhaupt – gilt, eine Singularität und keine allgemeine oder reine Idee zu erschließen.¹⁹ Freilich befindet er sich hiermit in Einklang mit anderen zentralen theoretischen Versuchen zur Ästhetik des 20. Jahrhunderts, nicht zuletzt der ästhetischen Theorie Adornos.

Trotz allem verbleibt die Hauptfrage, wieso es sich um eine Dialektik handelt, eine Behauptung, die Valéry einigermaßen unreflektiert und konstant durchhält. Keine Frage nun, dass hier natürlich (iv) Hegel im Geiste auftaucht und das Zentrum seiner Ablehnung bilden muss. Wenn, wie zitiert und mit einem Korn von Wahrheit bedacht, die „Ästhetik der Studie eines Systems von Negationen“ gleichzusetzen ist, dann ist Hegel der Garant dieser Methode, bei der, ausgehend von der rohen Materie, der im Seienden verwurzelte Begriff den Impuls stiftet, um ihn über die stete Negation seinem idealen Vermeintsein zuzuführen: ein Ansich, in dem er seine unbedingte Wahrheit findet. Keine Frage aber, dass Valéry an keiner Stelle die Voraussetzung hinzunehmen bereit wäre, es seien die Begriffe schon im Sein, mithin eine Wurzel, die es in metaphysischer Ergebenheit zu pflegen und, Schritt für Schritt, aus ihrem rohen sinnlichen Aufbruch oder Fürsichsein in ein absolutes Anundfürsichsein zu überführen gilt. Nichtsdestotrotz sind hier zwei wichtige Parallelen festzuhalten, die wegen ihrer konträren Richtung den Gegensatz oder Affront aber nur umso mehr vertiefen: einmal (a) die Koinzi-

¹⁴ Valéry, Discours, Cahiers I, S.1306 (dt. S.232).

¹⁵ Valéry, Discours, Cahiers I, S.1306 (dt. S.232).

¹⁶ Valéry, Discours, Cahiers I, S.1306 (dt. S.232).

¹⁷ P.e. Robert E. Stalnaker. *Our Knowledge of the Internal World*. Oxford (Clarendon Press) 2008.

¹⁸ Etwa in Verbindung mit „*cette dépendance réciproque de l’observateur et de la chose observée*“ (Valéry, Discours, Cahiers I, S.1298 (dt. S.221)).

¹⁹ Valéry, Discours, Cahiers I, S.1306-1307, der Begriff 1300 (dt. S.232-233).

denz, dass auch Valéry einen prinzipiellen Pfad der Negation verfolgt, (b) das Unterlaufen oder die *Sukkurrenz* eines bestimmten logischen Modells. Die beiden Gesichtspunkte, der prinzipielle Pfad der Negation und die Frage nach dem logischen Modell sind gewiss miteinander verknüpft. Und Valéry verdiente durchaus eine Analyse seiner logischen Vorstellungen, die je nach Abhandlung oder Sammlung von „Écriture“, wie sie die *Cahiers* verkörpern, komplex genug erscheinen. Wie er ausführlich im *Cours de Poétique* folgert, wäre, verkürzt gesagt, der Mensch zu nichts imstande, wenn er sich sein unmittelbares Tun durch ein ständiges Vergegenwärtigen entgegenhalten müsste.²⁰ Das Produzieren versus das Konsumieren, und das Werke Bewerten auch hier vereinnahmt, sind irreduzible Tätigkeiten des Geistes, mithin Polaritäten, die ihr eigenes Zentrum entwerfen und verlangen. Sie mögen sich überschneiden, aber sie gehen unter keinen Umständen ineinander auf. Indem Valéry sich dieser Tatsache überaus bewusst ist, sie gleichermaßen zum Zentrum seiner Theorie und Literatur und zum Zentrum der Analyse erklärt, ist der Ansatz, instantan befreit von jeder konventionellen oder anderweitig auferlegten Vorstellung, darum an keiner Stelle geneigt, diese Negation in eine dialektische Methode einzubinden – und so bleibt auch ein permanenter Kontrast zur negativen Dialektik im Sinne der Frankfurter Schule.

Nichtsdestotrotz, der Preis dieser unbedingten Spontaneität, dieser Vereinnahmung des theoretischen Impulses durch den Standpunkt des produzierenden Geistes (*esprit*, nur selten des *entendement*), der sich stets ein Stück weit in der Region der Arbitrarität und des Unvorsehbaren bewegen muss, ist ein Preis um das Ganze. Valéry bezieht ein Sondergebäude gegen die Wissenschaften und die etablierte, insbesondere universitäre Kunstinterpretation. Hierbei muss nicht wundern, dass auch trotz seiner zumeist skrupulösen Selbstbefragung, dem Bewusstsein über das Risiko, einen theoretischen Gedanken zu erheben oder abzuweisen, ihm Ungereimtheiten unterlaufen sind, mehr, die Begriffswelt, der er unterliegt, Probleme tradiert und stillschweigend übernommen hat, wie sie der abgewiesenen Schulphilosophie oder Metaphysik bereits zukommen. Ein zentrales ist die Rolle der Sinnlichkeit, die er einerseits überaus gepflegt und analytisch in den Vordergrund gerückt hat, andererseits wie dort vorwiegend als alogisch behandelt. Als ob ihr die Möglichkeit, eigenständig das Bewusstsein zu bestimmen und gliedern, auch Implikationsverhältnisse zu stiften und überhaupt eine Klassifikation vorzunehmen, nicht natürlicherweise und von Anbeginn zukomme.

III. Kern seiner eigenen Auffassung und insbesondere auch die Methode

²⁰ „Il est à croire que notre acte le plus simple, notre geste le plus familier, ne pourrait s’accomplir, et que le moindre de nos pouvoirs nous serait obstacle, si nous devions nous le rendre présent à l’esprit et le connaître à fond pour l’exercer“ (Valéry, « Première leçon du cours de poétique », *Cahiers* I, S.1343).

Ein anderes Problem seiner Theorie oder Theoriereflexion ist der Umstand, dass er oft genug die Begriffe der Fusion, der Polarität und des Brennpunkts umkreist und von der Sache her voraussetzt – weshalb er vorausgehend bereits öfter in diesem Sinne interpretiert wurde –, gleichwohl auf die direkte Ansprache dieser Relation und des Sachverhalts verzichtet (womit er wiederum, trotz des Affront, einen stillschweigenden Tenor der abendländischen Literatur einhält). Dies sei in Kürze demonstriert. Noch im ersten Drittel seiner Einführung bemerkt Valery: „Die meisten Menschen 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 durchflossen ist, nennen sie mir nichts, dir nichts ein Haus, was für sie soviel heißt wie: Das Haus! Vielschichtige Idee, Zusammenklang abstrakter Eigenschaften!“²¹ Es bedarf vermutlich keiner besonderen Erläuterung, um ihm Recht zu geben. Gewiss und wohlbekannt vollziehen die Begriffe, ihre Allianz mit der Sprache, eine wesentliche Abstraktion von aller Komplexion, in der sich das Bewusstsein im Angesicht seines Erlebens der Phänomene – um nicht alles auf die Seite der puren Sinnlichkeit zu ziehen – vollziehen muss. Nur fragt sich, ob dieser Zusammenhang respektive die Entgegensetzung so disparat auseinandergelegt werden muss, worauf er sich zumeist verpflichtet. Noch spürt man hier die so berühmte Äußerung eines Kant, der – angesichts desselben Phänomens, dem verstehenden Anblick eines Hauses – seine Analyse des transzendenten Schematismus von der Äußerung begleiten ließ, es ließe sich angesichts dieses Prozesse die Wirkungsweise der Psyche nicht völlig durchschauen.²² Nun, soviel Unerklärlichkeit, Lücke oder theoretischer Hiatus sollte an dieser Stelle nicht wirklich ein- oder aufzubringen sein. Von Anbeginn dürfte klar sein, dass diese Komplexität der Vorstellungen, worunter maßgebliche Eindrücke oder unbedingte Impressionen des Bewusstseins, die es mit der Lichtausbreitung, der Seitigkeit und der Beweglichkeit empfängt, einer bestimmten – gezielten und orientierten – Fusion unterliegen muss, um sich in einer befriedigenden, zugleich sprachkonformen Weise auf die Einzelvorstellung, das ‚Haus‘, zusammenzuziehen oder zu konzentrieren. Anstatt anzunehmen, dass Bewusstsein würde sich zunehmend dieser Vielzahl an verschiedenen und konkreten Vorstellungen einfach entziehen, um sie kraft Abstraktion auf die vermeintlich einzige, singuläre Vorstellung Haus zu übertragen, braucht die Annahme, das Bewusstsein unterliegt der Polarität respektive die Fusion der Vorstellungen macht die Substanz seiner Tätigkeit und Wurzel aus, diese Abstraktion nicht als eine bloße Repräsentation oder gar Reduktion auszulegen, ein stillschweigender Umschlag, bei der das Bewusstsein sei-

²¹ Valery, Einführung, S.21.

²² KrV A 141-142/B 180-181.

ne erste Eigenschaft in das Negativ umkehrte. Vielmehr liegt nur ein bestimmter, zugleich maßgeblicher Vorgang der Fusion vor, der das Bewusstsein kraft deutlichem Begriff durchaus nicht ledig wird, um sich auf die zusammenfassende, sogenannt abstrakte und eigentlich polare, brennpunkthafte Vorstellung zu konzentrieren – was man ein Haus nennt, ein Gebäude, einen architektonischen Bau. Und anstatt den Schlüssel des Rationalismus auszuteilen, der die Verworrenheit und Fusion unter allen Umständen als einen Gegner des klaren Verstandes begreift, gilt es vielmehr, die falsche Fusion oder Konfundierung, die es freilich gibt, von ihrer echten und durchaus nicht widersprüchlichen Arbeitsweise abzuhalten und zu unterscheiden. Wenn sich der Verstand auf Gattungs- oder Artbegriffe konzentriert, so kann dies jedenfalls nicht bedeuten, er habe sich einer Basisbedingung seines Bewusstseins, der Fusion oder Verschmelzung der Vorstellungen, vollkommen, substantiell oder an und für sich, entledigt.

Auch Valéry kommt dieser Auffassung entgegen, wenn er im *cours de poétique* erklärt: „Il ne sera pas moins commode avant de spécifier que l'on parle de lecteur ou d'auditeur ou de spectateur, de confondre tous ces suppôts des œuvres de tous genres, sous le nom économique de *consommateur*“.²³ Es sei, so sagt er, nicht weniger bequem, den Leser, Hörer oder Betrachter unter dem sparsamen Namen des Konsumenten zu verschmelzen, bevor man dazu übergeht, den Träger der verschiedenen Gattungen zu spezifizieren. Mithin funktioniert, was zuvor in abstrakterer Form behauptet wurde, auch bei ihm. Dass Vorstellungen in anderen enthalten sind und sich ihnen unterordnen, meint eben auch für die Begriffe keineswegs eine Abkehr von oder eine Inkompatibilität mit der zentralen Eigenschaft und Basis des Bewusstseins, der Fusion. Sie funktioniert auf Seiten der strikten Konzentration, als dass sie stets nur mit der Auflösung der Vorstellungen einhergehen könnte.

Der Anneau. So bietet sich zuletzt in einer vergrößerten Perspektive oder besser noch einer erweiterten Kollimation dieses Zusammenhang eine theoretisch klare Passage aus den *Cahiers*, Band I, an, um diese Behauptung zu erhärten und zu verdeutlichen. Sie verdient geradezu – als Schlüsselstelle, die sein Denken charakterisiert – einen Titel: *L'anneau* wie er selber überschreibt, diese sei der Ring oder ganz besonders die Schleife. Valéry erklärt zunächst, eine Abfolge oder ein System von Zuständen *A, B, ... P* würde endlich und geschlossen oder aber nicht erscheinen, je nach dem inwieweit der Beobachter imstande ist, die Ähnlichkeit mehr als den Unterschied unter diesen Gliedern zu erkennen. Er folgert weiter, dass wenn nun jemand stringent wahrnimmt, es dass sich *A* und *F* ähneln, so würde er deren Gleichheit fol-

²³ Valéry, « Première leçon du cours de poétique », *Cahiers I*, S.1344.

gern und das System redundiert oder wiederholt sich.²⁴ Und die eingebettete Schlussfolgerung lautet: „Il y a des philosophes qui voient surtout la similitude; d'autres la différence“. Die einen sind geneigt, viele Analogien zu entdecken, rascher einzukehren und eine größere Verallgemeinerung zu erkennen, deren Grenze zugleich rascher erreicht ist. So mag sich, in der Schleife dieser Begriffe, da der einen den anderen herbeizieht, die Anzahl der Operationen verengen oder verjüngen, um zugleich eine an und für sich unendliche Anzahl von Vorstellungen freizugeben oder einzufangen. Das Ganze, so kann man bereits aus der Sicht der Drittperson schließen, funktioniert aber nur, weil sich in diesem Anneau, der Schleife der Ideen, eine Konzentration zugleich mit einer Fusion artikuliert. Und diese Eigenschaften gehören, nach vielerlei empirischen Kenntnissen, welche Physik, Elektrizitätslehre und Chemie beisteuern, zur Polarität. Wenn demnach der häufig tastende, jedoch insistierend experimentelle Geist Valéry's ein Prinzip, eher noch einer Bedingung bedarf, welche auch den erwähnten Gebrauch, die Veranlagung der verschiedenen Linsen erklärt, so ist es diese, die Polarität, die demnach dem Bewusstsein in einer natürlichen Weise innewohnen muss.

Sodann spricht er auch von sich selbst, der Erfahrung mit jener Person, welche zur Beobachtung und Entdeckung dieses Anneau über die Jahre Anlass gegeben hat. Es gehört ein Reasonnement dazu, diese Schleife zu erkennen, es ist aber, charakteristisch für die Wahrhaftigkeit seines Denkens, nicht die erzeugende Kraft. Auch lassen sie ihre Mitglieder abzählen – er nennt sie im Kontext nicht, aber es dürfte nicht allzu schwer fallen wesentliche zu nennen, den intellektuellen Instinkt, die Konstruktion, das Ich in seinen Schattierungen, die Methode schlechthin und der/die Andere(n) als die Distanzhalter. Wiederum, was gleichermaßen nicht-gegen diese Konstanz einer Schleife von Ideen spricht, die sich in seinem Bewusstsein über die Jahre verankert haben, dies aber nicht allein als ein Charakteristikum seiner Person als psychologische, sondern als Kennzeichen des Bewusstseins und seiner experimentellen Arbeitsweise, die sich in der *Écriture*, in Vorträgen und Abhandlungen der verschiedensten Themen niederschlägt, wiederum ist der Anneau nicht gegen seine eigene Variation gefeit: „Leur système our leur collection subit des variations. Il y a quelques changements très lents“.

Wie es sich mit dieser Wandelbarkeit auch verhalten mag, so schließt er weiter, dieses fundamentale Theorem äußert sich derart, dass sobald eine tragende Impression eindringt und das Bewusstsein im Rahmen dieses Anneau zu arbeiten beginnt, alles in einer fast nicht nachvollziehbaren Spannung zusammenfließen muss. Er zählt auf: „une méthode, un domaine, un art,

²⁴ Valéry. Cahiers I, S.55

un modèle, un problème, une attitude, un désir, un projet ou commencement, une promesse“. Was diesen Spannungsbogen (stets) aushält und sich in der letzten Phase zu erkennen gibt ist, ist, wie zu erwarten, das Ich – „qui est moi“ –, indem es bezeichnenderweise nicht einfach auftaucht oder sich erinnert, sondern mit der Spannung verschmilzt – „se confond à cette phase“. ²⁵ Dies wäre bedeutungslos, scheinbar trivial, wenn es nicht gleichermaßen, im selben Atemzug zu erkennen gäbe, dass sich beide unmittelbar voneinander zu lösen verstände – „que l’on se détache tous les deux“. So gibt Valéry unfreiwillig, i.e. er scheint sich dieser Tatsache nicht bis auf den Grund im Klaren, nur die Gesetzmäßigkeiten der Polaritäten zum Ausdruck. Das Ich, als empirisches und als allgemeines, das monotone der unbedingten Gleichgültigkeit, ist nur ein Zentrum oder Polar, und es verdient sich über einen Prozess der Verschmelzung oder stringenten Fusion – anstatt im Licht der zahlreichen Philosophie der Neuzeit ein Akt der reflexiven Setzung zu sein, angeblich einfach und unbedingt für sich seiend, punktuell. Zudem artikuliert es sich nur in einer echten, unbedingt zugehörigen Sphäre der Umrundung, in der vielleicht dutzenderlei Vorstellungen schwimmen, den einen oder anderen Knotenpunkt artikulieren, um gleichwohl an keiner Stelle das eine gegen das andere völlig ablösen zu können. Und es kommt heraus, dass die Méthode, die Philosophie und Ästhetik Valéry’s, die er zwar in einer Abhandlung wie jener zu Leonardo niederlegen konnte, die aber gleichwohl eher im Experimentellen, in einer unbedingt direkten Erfahrung verankert ist, die Erkundung und die Preisgabe gleichermaßen des Zentrums des Bewusstseins bedeutet, seiner energetischen und existentiellen Grundlage, der Polarität.

²⁵ Valéry. Cahiers I, S.56.