Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 14 (1946-1947)
Heft: 10

Artikel: Gedanken Paul Valérys zur bildenden Kunst
Autor: Weisbach, Werner
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-758542

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

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

GEDANKEN PAUL VALÉRYS ZUR BILDENDEN KUNST

VON WERNER WEISBACH

Von den vielfältigen Gebieten, die Paul Valéry mit seinem Denken umfaßte und in seinen Schriften verarbeitete, soll auf den folgenden Seiten nur ein Teil etwas näher beleuchtet werden: sein Verhältnis zur bildenden Kunst, wie es sich ergibt aus Ansichten, die er über Kunst im allgemeinen, über frühere und moderne Kunst äußerte. Er, der die «Wortkunst» und die in sie einbegriffene Dichtkunst, so wie er sie verstand (als *poésie pure),* in hervorragender Weise ausübte und sie zum Gegenstand von Untersuchungen und Abklärungen machte, bemühte sich desgleichen um die bildende Kunst, die ihm, als augenhellem und sehfreudigem Menschen, ein Lebensbedürfnis war, suchte Entstehungsbedingungen und Wertungsmaßstäbe für künstlerische Schöpfungen mit den ihm zu Gebote stehenden und für ihn richtunggebenden Denkmitteln zu erhellen.

Zwei Grundbegriffe, an die man sich halten muß, wenn man in Valérys Denken Einblick gewinnen will, sind das Ich (le Moi) und der Geist (l'esprit). Er sagt einmal: «Ich habe mich immer nur auf mein *Moi pur* (das reine Ich) bezogen, worunter ich das Absolute des Erkennens verstehe, das die einzige und einheitliche Betätigung ist, um mich von *allem* abzuscheiden» — ja auch von dem, was seine Person in ihrer geschichtlichen Existenz und mit all ihren Wesenseigentümlichkeiten ausmacht. «*Le Moi* répond, après tout, à tout appel...», sagte er in dem zu Ehren Goethes im Jubiläumsjahr 1932 gehaltenen Vortrag. Das reine Ich, das in seiner souveränen Isoliertheit sich dem Universum und den Dingen der Wirklichkeit gegenüberstellt, die Quelle seines Erkennens, Denkens und Wollens, gehört der Sphäre des Geistes an. Was für ihn in der Hauptsache der Geist, *l'esprit,* bedeutet, hat er einmal so erläutert: «Das Vermögen einer Umbildung und Verwandlung aller materiellen und geistigen Dinge.» Vom Geist geht nach seiner Auffassung das Schöpferische aus, *la création,* was er als die Hauptaufgabe des Menschen betrachtet. In der «Freiheit des Geistes» liege der Hauptwert des Menschendaseins. Man

erkennt leicht in ihm den rationalistischen und bis zum äußersten subjektivistischen Denker — aber in seine Dichtungen und an gewissen Stellen anderer Schriften greift doch auch Irrationales ein. In welchem Verhältnis «Irrationales» zum «Rationalen» stehen solle bei einer schöpferischen, künstlerischen Leistung, die er als «Ideal» und als erstrebenswertes Wunschbild für sich selbst betrachtet, erläutert er ausführlich in einem Aufsatz «Fragments des Mémoires d'un poème», in dem er die wichtigsten Aufschlüsse über Grundsätze, die ihn bei seinem dichterischen Schaffen leiteten, gegeben.

Valéry ging an jede Frage und jeden Gegenstand, mit dem er sich beschäftigte, von der Seite des Verstandes heran. Er sagte von sich: «Die Dinge der Welt interessieren mich nur unter dem Gesichtspunkt des Intellekts: alles unter dem Gesichtspunkt des Intellekts.» Der Geist ist sein Abgott, wie er selbst bekennt: «Je confesse que j'ai fait une idole de mon esprit, mais je n'en ai pas trouvé d'autre.» Seinen bewunderten Lehrer im Denken sah er in Descartes, dem er mehrere Schriften gewidmet und den er nach seiner Weise gedeutet hat. Ihn, und in gewissem Sinne die französischen «Moralisten», darf man zu seinen geistigen Vorfahren rechnen. Wie die letzteren, sah er von einer systematischen Zusammenfassung seiner Gedanken ab. Von philosophischen Systemen hielt er nichts und war schlecht auf sie zu sprechen. Worüber er sich äußern wollte, brachte er in zwangloser Form und bei Gelegenheit vor. Er bemerkt einmal: die meisten seiner Schriften seien Gelegenheitsarbeiten. Auf Klarheit und Präzision des Denkens, die ihm von seiner Beschäftigung mit Mathematik und Physik, in denen er tiefe Kenntnisse besaß, gewohnt war, legte er den größten Wert, um so mehr, als er in seiner Zeit auf den von jenen Wissenschaften unabhängigen geistigen Gebieten einen Niedergang des Denkens zu verspüren meinte. «Was gibt es Geheimnisvolleres als die Klarheit!» — ist einer seiner unvergeßlichen Sätze. Durch eine unbestechliche Methodik des Denkens sich zu solcher Klarheit hinzuarbeiten, ist eine Forderung, die er an sich stellt. Dazu hat er seiner Dialektik eine ganz persönlich gefärbte Sprache geschaffen, die mit einer Fülle von Argumenten den geheimsten und leisesten Bewegungen des Gedankens zu folgen vermag, die reich ist an Metaphern, Vergleichen, Bildern, die aber auch das Paradoxe nicht scheut, so daß der Leser zugleich durch die zwingende Nötigung zum Mitdenken wie durch den Genuß an der sprachlichen Meisterschaft in Spannung gehalten wird. Ein Virtuose des Wortes — aber nicht im spielerischen Sinne, sondern um die Sache, die erwiesen werden soll, von möglichst vielen Seiten zu beleuchten und ihr eine eindringliche Substanz zu verleihen. Daß es auch an Widersprüchlichkeiten nicht fehlt, kann dem Kenner seiner Werke nicht verborgen bleiben.

Bei dieser geistigen Veranlagung und anti-ideellen Einstellung war ihm alles Metaphysische und Transzendente verdächtig, was die unmittelbare Auffassungskraft und Aufnahmefähigkeit des Menschen von Dingen, Tatsachen und Geschehnissen dieser Welt übersteigt. Mit dem seinem Denken eigenen Skeptizismus schrieb er: «Ich habe niemals an das menschliche Wort glauben können, wenn es Dinge berührt, die kein Mensch jemals hat sehen und begreifen können.» Echtes Wissen hat sich bei ihm an «Sehen und Können» *(voir et pouvoir)* zu halten. Dagegen wirft er den Philosophen von Fach vor, daß sie die Grenzen des Wissensmöglichen überschreiten und das, was man nicht wissen kann, erforschen wollen. «Tut die Philosophie nicht so», fragt er, «als ob sie das, was man weiß, nicht wüßte, und wüßte, was man nicht weiß? Sie zweifelt am Existierenden, aber sie spricht ernsthaft vom ‚Universum' . . .» So wendet er sich auch gegen den Bedeutungswert von abstrakten Begriffen. Darunter fällt — was uns hier besonders angeht — «die Schönheit». Es existiere nicht eine Schönheit an sich, sondern es gebe viele Arten von Schönheit, die sich in Wirklichkeit und Leben wahrnehmbar machten. Der abstrakte Begriff habe sich jedoch darin fruchtbar gezeigt, und es sei ihm zu verdanken, daß im Laufe der Jahrhunderte Kunstwerke von hohem Rang geschaffen wurden. Es ist demnach nicht anders zu erwarten, als daß Valéry eine wissenschaftliche und philosophische Aesthetik verwirft. «Ein Kunstwerk resümieren oder durch ein ‚Schema' ersetzen zu wollen, heißt ein Wesentliches zugrunde richten. Man sieht, wie dieser Umstand, wenn man seine Tragweite begreift, die Analyse des Aesthetikers illusorisch macht . . .» Will man Valérys Verhalten der Philosophie gegenüber richtig einschätzen, so muß man sich vergegenwärtigen, daß er als Künstler denkt. Hat doch auch ein leidenschaftlicher Philosoph wie Hegel eine so tiefe Einsicht in das künstlerische Wesen gehabt, daß er sagte: «Philosophie ist dem Künstler nicht notwendig, und denkt er in philosophischer Weise, so treibt er damit ein der Kunst in betreff auf die Form des Wissens geradezu entgegengesetztes Geschäft.» In demselben Sinne hat sich Goethe ausgesprochen. Und selbst der für Philosophie so empfängliche Schiller schrieb in einem Brief an Goethe: der Dichter sei der einzige wahre Mensch, und der beste Philosoph sei nur eine Karikatur gegen ihn.

Valéry betrachtet alle Künste, die des Schreibens, Redens, Bildens, der Musik und des Tanzes als Funktionen des Geistes, der die gemeinsame Quelle für sie ist. Die menschlichen Werke unterschied er, je nachdem sie im Hinblick auf den Körper oder die Seele gemacht werden, so daß die ersteren durch das Prinzip der «Nützlichkeit», die letzteren durch das der «Schönheit» bestimmt werden. Die Schönheit aber, die in der Kunst Gestalt gewinnt, ist das, was dem Menschen

den höchsten Genuß, das größte Glück zu verschaffen und ihn wie in eine andere Welt zu versetzen vermag. Für Entscheidungen über Eigenschaften und Wertqualitäten von Kunstwerken nimmt Valéry sein *Ich* in Anspruch.

Ebensowenig wie der Philosophie ist es, nach seiner Auffassung, der Geschichte gegeben, die Erkenntnis von Kunstwerken und Künstlern zu fördern. Er läßt die Historie überhaupt nicht als Wissenschaft gelten und gesteht ihren Aussagen und Urteilen, wenn sie sich der Vergangenheit zuwenden, die «etwas rein Geistiges sei und nur aus Bildern und Glauben bestehe», keinen Wahrheitswert zu. Denn was sich von der Vergangenheit sagen lasse, sei, insofern es sich nicht um reine feststehende Fakta handelt (wie etwa chronologische Daten), durch den Geist des betreffenden Historikers persönlich und subjektiv gefärbt, konstruiert, zum großen Teil gefälscht. Die Historie lehre uns nur, was die Historiker uns lehren. Von ihnen hänge alles ab: «Sie schreiben Bücher aus Büchern. Das ist eine Kunst, nicht weniger und nicht mehr.» Diese etwas naive Aeußerung über die Tätigkeit eines Historikers — ich denke dabei an einen echten Historiker und keinen bloßen Kompilator — läßt doch wohl darauf schließen, daß es Valéry an einem wahren Sinn für das Geschichtliche gebrach. Er verteidigt sich zwar einmal gegen den Vorwurf, als erklärter Feind der Geschichte zu gelten und bemerkt dazu: «Ich bin es nur hinsichtlich der Prätentionen, die sie erhebt, der Unwissenheit, in der sie über ihren wahren Wert befangen ist, der berühmten Lehren, die man aus ihr ableiten zu dürfen glaubt.» Alles «Schöpferische» — worin für ihn der Hauptwert menschlicher Betätigung liegt — spricht er ihr ab. Er zählt auf, wieviel Schädliches und Gefährliches der Gegenwart aus historischen Darstellungen erwachsen könne, indem die auf sie Vertrauenden ihnen Lehren und Muster zu entnehmen sich berechtigt fühlten und sich um bestimmter Zwecke willen zu unheilvollen Enthusiasmen entflammen ließen. (Dagegen Goethe: «Das Beste, was wir von der Geschichte haben, sei der Enthusiasmus, den sie erregt.») So manches, was Valéry der Geschichte vorwirft, fällt wohl nur solchen Darstellungen zur Last, die unter bestimmten pragmatischen Gesichtspunkten abgefaßt und tendenziös gefärbt sind. Die Geschichtswissenschaft als solche und insgesamt läßt sich doch nicht dafür verantwortlich machen, wenn aus dem, was sie bietet, diese und jene Folgen gezogen werden. Aber Valéry, für den die Geschichte eben nicht Wissenschaft, sondern «Kunst» ist, macht dazu in einem der Geschichte gewidmeten und vor Schülern eines Gymnasiums gehaltenen Vortrag die für ihn bezeichnende ironische und witzige Aeußerung: «C'est peut-être que l'Historie est surtout Muse, et qu'on préfère qu'elle le soit. Dès lors, je n'ai plus rien à dire... J'honore les Muses...»

Mit seiner Geschichtsauffassung steht Valéry in vollem Widerspruch zu anderen modernen Denkern von Ruf: einem Benedetto Croce und Ortega y Gasset, die der Geschichte einen hervorragenden Platz in der geistigen Welt und für die Erkenntnis einräumen — ich sehe ab von Fachhistorikern, die selbstverständlich für ihr Fach eintreten. Es gibt keinen gegensätzlicheren Standpunkt, verglichen mit dem seinigen, als den Ortega y Gasset einnimmt, wenn er schreibt: die Geschichte sei — auch wenn es die letzten Generationen nicht geglaubt haben — die überlegene Wissenschaft, die Wissenschaft der fundamentalen Realität — sie und nicht die Physik. Mit Croce berührt Valéry sich aber in der Forderung: daß man nicht die verschiedenen Gebiete des Geistes nach Fachdisziplinen gesondert in ihrem Verlauf betrachten solle — vielmehr: «Une Histoire unique des choses de l'Esprit remplacerait les histoires de la Philosophie, de l'Art, de la Littérature et des Sciences...» Hier wird also doch die Berechtigung geschichtlicher Betrachtung in einem bestimmten Sinne für gewisse Gebiete anerkannt.

Die eben zitierte Bemerkung steht in dem von dem Zeichner und Maler Degas handelnden kleinen Buch; aus einer Grundüberzeugung Valérys hervorgehend, soll sie an dieser Stelle eine Rechtfertigung dafür bieten und es begründen, wenn Degas als geistiger Typus, als der er sich in seiner Art, zu zeichnen, ausweist, geistigen Typen von analoger Beschaffenheit auf dem Gebiete der Literatur an die Seite gestellt wird. Auch in anderen Fällen liebt es Valéry, solche Parallelen zu ziehen. Hier kommt es ihm darauf an, die künstlerische Zeichnung, in der er — und insbesondere bei Degas — eine der bedeutendsten Manifestationen des Geistes sieht, in Zusammenhang mit anderen geistigen Erzeugnissen zu betrachten.

Valéry ist kein Kunstschriftsteller gewöhnlichen Schlages, auch nicht in dem Sinne, wie etwa Baudelaire oder Fromentin es gewesen. Es gibt nur wenige Schriften von ihm, die sich speziell mit einem Thema der bildenden Kunst befassen, und auch sie beschränken sich nicht auf dieses allein, sondern greifen auf andere Gebiete über und eröffnen weitere Perspektiven. Das strenge, kritische und pessimistische Urteil, das er über die Kultur seiner Zeit fällt, gilt ebenfalls ihrer Kunst, und die künstlerischen Dingen gewidmeten Schriften sind, auch wenn die Dinge der Vergangenheit angehören, mit kritischen, auf moderne Verhältnisse gemünzten Bemerkungen durchsetzt. Er selbst hätte gewiß energisch widersprochen, wollte man ihn unter Kunstschriftsteller einreihen. Hat er sich doch sogar dagegen gesträubt, als ein Schriftsteller im gewöhnlichen Verstande betrachtet zu werden, und von sich gesagt: «Ich bin nicht fähig, ein normales literarisches Werk zu machen. Dazu müßte ich zu sehr aus meiner Natur herausgehen, die nicht literarisch ist.» Ja, er wünschte auch nicht als

«Dichter» bezeichnet zu werden und schrieb einmal an André Gide (1922): «Mais, je m'en fous, moi, de la poésie; elle ne m'intéresse que par raccroc...» Aber wie so manche seiner Aeußerungen, die aus einer momentanen Stimmung und Situation heraus gemacht sind, darf man sie nicht ganz wörtlich nehmen.

So sehr Valéry alles auf den Geist setzte, eine Beschränkung auf das bloß Geistige erschien ihm als Sinnenmenschen verderblich. «Nichts führt sicherer zu einer vollkommenen Barbarei als ein Sichklammern an den reinen Geist. Man mißachtet dann die Gegenstände und die Körper. Man verweilt nur bei den Dingen, die außerhalb der Sehweite liegen. Man verlangt kein an einen bestimmen Ort gebundenes Vergnügen, kein ruhiges Genießen, keine der Sinnenlust geweihte Stätte. Der Spiritualist erklärt ohne weiteres die Materie für schlecht oder für mangelhaft geformt . . .» Der höchste Wert liegt für Valéry in dem Denken, das in Tun, in Handeln, in Schaffen umgesetzt wird. So nimmt die künstlerische Schöpfung, bei welcher dies vor sich geht, einen besonderen Rang ein. Das große Beispiel ist für ihn Leonardo da Vinci, zugleich Denker und Künstler, den er über alles bewundert, dem er seine erste Schrift gewidmet hat und auf den er im Laufe seines Lebens immer wieder zurückkommt: der Typus des hervorragenden und klaren Denkers, der das, was er in seinem Geist gezeugt («produit»), in Werken von seiner Hand realisiert hat («fait»). Den größten Nachdruck legt Valéry bei der Entstehung eines Kunstwerks auf das *«faire»* und hält die bewußte, sachgemäße und genau errechnete *Ausführung* für das Wesentliche. Dahinter tritt zurück, was man unter Inspiration versteht, insoweit man sie aus dem Unbewußten ableiten will. Er lehnt die moderne psychologische Analyse und mythische Deutung ab, die dem Unbewußten oder Unterbewußtsein eine so große Bedeutung für den Ursprung des Schaffens und Wirkens einräumen will. «Ich glaubte nicht an die besondere Macht des Delirierens, an die Notwendigkeit des Nichtwissens, an die Blitze des Absurden, an die schöpferische Inkohärenz.» Er ist mißtrauisch gegen alles, was aus einer bloßen Spontaneität hervorgeht, gegen eine auf das sogenannte Genie zurückzuführende und gewissermaßen hemmungslos sich vollziehende Produktion. Alle Leichtigkeit müsse man durch Arbeit und Anstrengung des Geistes erst *erwerben,* nicht von vornherein sich als Gabe anrechnen, bemerkt er einmal. Von dem Geniebegriff, dem man etwas Uebernatürliches zuschreiben will, rückt er gänzlich ab. Auch scheint ihm der Enthusiasmus als seelischer Zustand bei der Konzeption eines Werkes nicht am Platze. Ihm graut davor, die Pythia zu spielen, deren Ekstase er in einem berühmten Gedicht geschildert hat. Man halte dagegen, was der junge Delacroix einmal über seine Schaffensart aussagt: «Mein Geist muß immer in

glühender Bewegung sein ... Wenn ich nicht bewegt bin wie die Schlange in der Hand der Pythia, dann bin ich kalt. Dem muß ich mich unterwerfen. Alles Gute, was ich gemacht habe, ist so entstanden ...» Wie sehr Goethe, als Poet von so ganz anderer Wesensart als Valéry, auf Spontaneität des Schaffens angewiesen war, hat er zur Zeit, als seiner Phantasie die Fülle der Gedichte des «Westöstlichen Divans» entströmte, Sulpiz Boisserée mit den Worten gestanden: Daß ihm die Gedichte auf einmal und ganz in den Sinn kämen, wenn sie recht wären; dann müßte er sie aber gleich aufschreiben, sonst finde er sie nie wieder; darum hüte er sich, auf den Spaziergängen etwas auszudenken. Es sei ein Unglück, wenn er es nicht ganz im Gedächtnis behalte, sobald er sich besinnen müßte, würde es nicht wieder gut, auch ändere er selten etwas ... Bei Valéry heißt es in einer höchst reizvollen kleinen Abhandlung, die unter dem Titel «Autour de Corot» erschien: «Le spontané est le fruit d'une conquête.» Das Spontane, aus dem die Leichtigkeit hervorgehe, sei erst dem letzten und reifsten Stadium künstlerischen Schaffens vorbehalten. Aber er kann doch auch Enthusiasmus und Inspiration, insofern damit eine schöpferische Tätigkeit einsetzt, nicht ganz ausschalten und sagt an derselben Stelle: Ein natürlicher Uebergang führe von dem Enthusiasmus und der Entzückung des Künstlers zu seinem Wollen, den von ihm geliebten Gegenstand in Besitz zu nehmen und neu zu schaffen ... An Leonardo rühmt Valéry: er habe die zentrale Haltung gefunden, von der aus Unternehmungen der Forschung und Schöpfungen der Kunst in gleicher Weise möglich sind; ein glücklicher Austausch zwischen Analyse und Handlungen. Von dem so viel beredeten und angehimmelten Lächeln der Mona Lisa oder Gioconda sagt er: «Nichts Mysteriöses gibt es, weder im Lächeln der Gioconda noch in der Anordnung des Abendmahls, alles ist gewollt und geleitet von einem anhaltenden Scharfsinn und der genauesten Kenntnis von Anatomie und Perspektive ...» Wie weit entfernt ist solch ein Ausspruch, wie überhaupt die ganze denkerische Methode Valérys, von allem, was romantischen Anschauungen huldigt!

Unter den Künstlern seiner Zeit stand ihm denn auch der kühle, nüchterne, ganz auf die Ueberlegenheit seines Könnens sich verlassende Degas besonders nahe, und mit ihm pflegte er auch Jahre hindurch eine persönliche Freundschaft. Das gab Anlaß zu dem kleinen Buche mit dem Titel: «Degas — Danse — Dessin». Ich kann mir nicht beifallen lassen, dessen reichen und vielfältigen Inhalt hier auch nur andeutungsweise zu rekapitulieren. Jedem, der die Schrift liest, wird sie wertvolle Einsichten und hohen Genuß gewähren. Es ist nicht etwa eine nach einem bestimmten Ordnungsprinzip angelegte und systematisch durchgeführte Monographie, sondern, wie es bei Valéry üblich,

eine Folge kurzer Betrachtungen, welche in engerer oder loserer Beziehung stehen zu des Künstlers Persönlichkeit und Schaffen, die er erläutern will —, wahrgenommene Gelegenheiten, um sich über dies und jenes, was ihm gerade am Herzen liegt und in den Sinn kommt, auszusprechen. Das Biographische erscheint ihm zur Einführung in das Verständnis der Werke bedeutender Menschen ungeeignet, was mit seiner Abneigung gegen das Historische Hand in Hand geht. «Biographien sind Fälschungen», sagt er, «die Biographie ist einfacher als die Analyse.» Sie könne höchstens indirekt und mittels eines sehr sorgfältigen Verfahrens zur Erklärung der Werke herangezogen werden. Worauf es ankomme, sei: das Werk, das man zu erklären sich vorgenommen, unter Anwendung einer analytischen Methode zu rekonstruieren und sich bewußt an die Stelle des menschlichen Wesens, mit dem man sich beschäftigt, zu versetzen.

Daß der Ausfall gegen das Biographische, wie so manches bei Valéry, bestreitbar und daß schon häufig — auch von künstlerischen Persönlichkeiten — gerade das Gegenteil behauptet worden ist, dafür ließen sich zahlreiche Zeugnisse anführen. Ich will mich nur noch einmal auf Delacroix berufen, der, wie wenige, über künstlerische Dinge und über sich selbst nachgedacht und seine Gedanken und Erfahrungen in klarer und fein stilisierter Form zu Papier gebracht hat. «Wir haben», sagt er, «über die großen Meister nur wenige Ueberlieferungen, auf die die Geschichte bauen könnte. Es ist ärgerlich, daß wir so schlecht bedient sind in dem natürlichen Wunsch, uns zu unterrichten über das, was sie gewesen, und über das Leben, das sie geführt haben; denn der Genuß an ihren Werken genügt uns nicht; wir möchten mit ihren Persönlichkeiten bekannt werden, ja noch mehr, mit ihren Sonderbarkeiten und ihren Leidenschaften . . .» Und sind diesem Wunsche nicht öfter bedeutende Geister, sei es auf dem Gebiete der Literatur oder der Kunst, selbst entgegengekommen mit einer Autobiographie, durch die sie zugleich mit ihrer Persönlichkeit ihr Schaffen dem Publikum nahebringen wollten? Um ganz hoch zu greifen, braucht man nur an Goethes «Dichtung und Wahrheit» zu erinnern. Er hat in seinem Alter auch den Satz geprägt: «Den echten Dichter wird niemand kennen, als wer dessen Zeit kennt . . .» Das Problem, das Valéry beim Kunstwerk vor allem interessiert, ist das Hervorgehen des Werkes aus der geistigen Konstitution seines Schöpfers, und es kommt ihm darauf an, das Werk als Spiegelung der ganzen Existenz des Schöpfers zu verstehen. «Die Art des Sehens begreift in sich die Art des Seins, des Könnens, des Wissens und des Wollens.» In seinen besten Bildern gelangt der Maler zur «*Poesie*, das will heißen zum Gipfel der Kunst vermöge der Resonanz der Ausführung». Was Valéry an Degas hochschätzt, ist die *Ausführung*,

die Präzision und Prägnanz der Zeichnung, die Fähigkeit, Gesehenes in eine künstlerische Form zu gießen, wozu «Intelligenz» und «treues Gedächtnis» gehören. Und dann wieder die Unabhängigkeit vom Irrationalen: «Die Zeichnung erfordert den wachsten Zustand: nichts, das weniger vereinbar ist mit dem Traum.»

Aus den Titelworten der Schrift «Danse — Dessin» geht schon hervor, daß Degas auch als Schilderer des Tänzerischen Valérys Interesse auf sich lenkt. Der Tanz als solcher, als künstlerisches Körperspiel, gab ihm Anlaß zu vielem Nachdenken, und er hat ihm eine eigene Schrift gewidmet: «L'Ame et la Danse». Als ein großer Bewunderer des Tanzes kann er sich nicht genug tun, die Uebertragung eines Geistigen in Handlung und Bewegung und das dadurch bewirkte rhythmische und fest gezügelte Funktionieren der Glieder, das den Körper in ein von seelischen Impulsen getriebenes Organ und in einen Träger bewegter Schönheit verwandelt, zu schildern und zu preisen, wobei er auch, wie gewöhnlich, symbolische Bezüge ans Licht zieht. Ich kann es mir nicht versagen, eine der schönsten Schilderungen einer tanzenden Frau aus «L'Ame et la Danse» anzuführen: «Une simple marche et déesse la voici; et nous presque des dieux!... Une simple marche, l'enchaînement le plus simple!... On dirait qu'elle paye l'espace avec de beaux actes bien égaux et qu'elle frappe du talon les sonores effigies du mouvement. Elle semble énumérer et compter en pièces d'or pur, ce que nous dépensons distraitement en vulgaire monnaie de pas, quand nous marchons à toute fin...» Was ihn als Zuschauer bei Tänzen, denen er beiwohnte, gefesselt und beglückt hat, worauf er in seinem Nachdenken gekommen, um sich ihre Wirkungsmöglichkeiten und die verschiedenen Sichtbarmachungen der Rhythmen und Modulationen zu erklären, das verwertete er bei der Veranschaulichung und der Analyse von Degas' «Tänzerinnen». In Degas begegnete ihm ein Meister ersten Ranges, der den Tanz und die Tänzerinnen nicht nach eigenem Ermessen und mit einem Idealisierungsbedürfnis verschönt und versüßlicht, sondern seinen Darstellungen genaue und scharfe Beobachtungen aus der Wirklichkeit zugrunde gelegt und mit seinem hellsichtigen und unerbittlichen Auge auch die einem Publikum nicht zugänglichen Hintergründe der tänzerischen Welt seiner Zeit erfaßt hat. In der persönlichen, durch Geist und Phantasie des Künstlers erzeugten Form und Bildgestaltung liegt die Schönheit seiner Werke, wie Valéry in seinen Analysen immer wieder betont. Ihm und Degas war gemeinsam ein streng kritischer, über das Sichtbare und Erfahrbare nicht hinausstrebender und in der Entlarvung von Illusionen erbarmungsloser Geist.

Daß Valéry aber auch für künstlerische Eindrücke ganz anderer Art empfänglich war, bekundete er in einem kurzen Aufsatz über Paolo

Veronese. Entzücken bereiten ihm die ins Große gehenden Erfindungen für Wand- und Deckengemälde, «à la fois libres et savantes», Aufwand und schwelgerische Ueppigkeit, die der Maler bei den Dekorationen venezianischer Villen entfaltete. Und er verhehlt sich nicht, daß es dazu neben den Fähigkeiten des Malers jener reichen und mit Geschmack begabten Gesellschaft bedurfte, die derartige Werke begehrte und zu würdigen wußte. Ein Anlaß für ihn, dieser Opulenz die Kahlheit und Armseligkeit der Kunst unserer Zeit gegenüberzustellen, auf deren Kritik ich später noch zu sprechen kommen werde.

Den höchsten Rang unter den bildenden Künsten weist Valéry der Architektur zu. Sie steht seinem Herzen am nächsten, ihr hat er eine seiner schönsten und tiefsten Schriften «Eupalinos ou l'Architecte» gewidmet, die von Rilke übersetzt worden ist. Zwischen Architektur und Musik sieht er eine Analogie und einen Vorzug beider darin, daß sie nicht, wie die darstellenden Künste, Malerei und Skulptur, ein aus Gegebenheiten der Wirklichkeit geschöpftes Material verwerten, sondern in ihrer Erfindung unabhängig und frei davon sind. Die Schrift «Eupalinos» ist in der Form eines Totengespräches gefaßt: eine Literaturgattung, die, aus der späten Antike stammend, in der klassischen französischen Literatur Vorgänger hat, von denen ich Fénelons und Fontenelles «Dialogues des Morts» nennen will. Ein weiteres Vorbild ist, ebenso wie für «L'Ame et la Danse», der platonische Dialog, und in beiden Schriften ist Sokrates Gesprächspartner eines oder mehrerer Schüler — ein Sokrates, ebenso unplatonisch wie Valéry selbst. Im «Eupalinos» wird das Gespräch zwischen den in die Unterwelt versetzten Sokrates und Phaidros geführt. Dem liegt die Fiktion zugrunde, daß Eupalinos der Name eines Architekten ist, mit dem Phaidros persönlich bekannt war, daß dieser Wesen und Wirken des Baukünstlers Sokrates nahebringt, was Anlaß gibt zu den teilweise weit abschweifenden Betrachtungen. Da der Dialog zwischen Griechen stattfindet, so ist griechische Architektur — und man darf sagen jede Art von Architektur, die an die Antike anknüpft oder auf ihre statischen Grundsätze zurückgeht — Voraussetzung der Erörterungen. Auf griechisches Empfinden ist der wundervolle und so treffende Satz abgestellt: «Andere Völker verlieren sich in ihren Gedanken, für uns Griechen sind alle Dinge Gestalt.» Was Phaidros über das Schaffen des Eupalinos, über seine Auffassung von Architektur und die aus ihr sich ergebenden Wirkungsmöglichkeiten von Gebäuden, mit dessen eigenen Worten dem Sokrates erzählt, gipfelt in dem Satz des Architekten: «Hast du nicht beobachtet, Phaidros, wenn du dich in dieser Stadt ergingst, daß unter den Bauwerken, die sie ausmachen, einige stumm sind, andere reden und noch andere schließlich, und das sind die seltensten, singen sogar? . . .» Von dieser «göttlichen Analogie

zwischen Baukunst und Musik», wie Eupalinos sich ausdrückt, hat Valéry selbst in einem seiner schönsten Gedichte «Cantique de colonnes» Gebrauch gemacht, wo es von den Säulen heißt:

Nous chantons à la fois
Que nous portons les cieux!
O seule et sage voix
Qui chante pour les yeux!

Das «Singen für die Augen» — ein Wortgebilde, das für Valérys symbolistische Anwendung von Analogien und auf Korrespondenzen der Sinne anspielende Sprache bezeichnend ist!

Die Tätigkeit des Eupalinos begnügte sich nicht damit, was mit den Mitteln des Verstandes herzustellen war, aufs exakteste zu bedenken: die Anpassung des Bauwerks an den jeweiligen Zweck zu sichern und die Dauerhaftigkeit zu verbürgen. Alle Feinheiten, die er dabei anwandte, «waren eine Kleinigkeit im Vergleich zu denen, die er gebrauchte, wenn es sich darum handelte, die Erregungen und Schwingungen der Seele vorzubereiten, die in der Seele des künftigen Betrachters entstehen sollten». Im Hinblick darauf mußten Licht und Raum zusammenwirken, um die Menschen zu einer Art von Glück zu führen. «Mein Tempel soll die Menschen bewegen, wie ein geliebter Gegenstand sie bewegt», sagte Eupalinos von seinem Trachten.

Durch das, was Sokrates über Eupalinos und seine Auffassung vom Bauen erfährt, wird er bis ins Innerste bewegt. Er, der etwas vom Baumeister in sich spürte und, wie er meint, selbst ein Architekt hätte werden können, wäre es nicht anders vorausbestimmt gewesen — es ist eine Hauptüberzeugung Valérys, daß in jedem Menschen viele Möglichkeiten und Fähigkeiten liegen, die unter bestimmten Bedingungen zur Entwicklung gelangen könnten, von denen aber nur einzelne während seines Lebens Verwirklichung finden —, er, der große Denker Sokrates, läßt sich zu der Bemerkung hinreißen: «Von allen Akten der vollkommenste ist der des Baumeisters» — womit er Valérys eigene Ueberzeugung zum Ausdruck bringt. Wie weit dieser sich mit dem Sokrates des Dialoges identifiziert, geht aus einem Bekenntnis hervor, das er in einem Vortrag, den er anläßlich der Erstaufführung des von ihm verfaßten und von Arthur Honegger in Musik gesetzten Melodramas «Histoire d'Amphion» gehalten, niedergelegt hat: «Die Architektur nahm einen hervorragenden Platz in den frühen Neigungen meines Geistes ein. In meiner Jugend malte ich mir mit Leidenschaft den Vorgang des Bauens aus: meine Leidenschaft wurde genährt durch eine sorgfältige Lektüre, durch Risse, die ich zeichnete, und durch Theorien, die ich mir bildete. Ich fand daran

mehr Geschmack und schöpfte daraus mehr Belehrung, als meine eigentlichen Studien mir boten, und das Bauen, rein als Gedanke betrachtet, in welchem der Uebergang von Unordnung zu Ordnung und das Hervorgehen des Notwendigen aus dem Willkürlichen enthalten ist, prägte sich mir ein als Urbild der schönsten und vollkommensten Handlungen, die ein Mensch sich vornehmen könne; an einem vollendeten Gebäude tritt die gemeinsame Arbeit des Wollens, Wissens und Könnens eines Menschen zutage. Allein die Architektur unter allen Künsten ist es, die in einem unteilbaren Augenblick des Schauens ein Gefühl für das Gesamt der menschlichen Fähigkeit unserer Seele vermittelt . . .»

Einer so hohen Auffassung vom Berufe des Architekten entspricht es, wenn Valéry im Dialog «Eupalinos» dem Baukünstler den Weltenschöpfer an die Seite stellt: nachdem der göttliche Demiurg aus dem ursprünglichen Rohstoff des Chaos die Ordnung der Welt geschaffen, die Natur gestaltet, die Elemente getrennt hat, ohne auf die Kreaturen Rücksicht zu nehmen, erfolgt ein Gegenspiel von seiten des Architekten: «Irgend etwas mutet ihm zu, dieses Werk für unvollendet zu halten, als ob es wieder vorgenommen werden sollte und in Bewegung gesetzt, um in ausgesprochenerem Maße dem Menschen zu genügen. Er nimmt den Punkt, wo Gott stehengeblieben war, zum Ausgangspunkt seines Handelns . . .» So erfüllt, nach Valéry, das Erzeugen des baulichen Kunstwerks in höchstem Maße jene dem menschlichen Geist gestellte Aufgabe: die «création».

Da jedes für den Menschen zu errichtende Bauwerk einem Zweck zu dienen hat, liegt es im Beruf des Architekten, für den jeweiligen Gebrauchszweck die ihm angemessenste Form zu wählen —, das führt die Unterhaltung zwischen Sokrates und Phaidros auf das auch uns heute nahe angehende Problem der Beziehung zwischen Zweckbestimmung und Schönheit. Besteht nicht, meint Phaidros, in den durch besonderes Gelingen ausgezeichneten Fällen — sei es in der Baukunst oder bei sonst einem Gegenstand — «zwischen dem Schönen und dem Nützlichen eine Verwandtschaft»? Wo beides durch Geist, Seele und Hand des schöpferischen Meisters vollkommen in Einklang gebracht ist, erblicken wir die höchste Leistung.

Wenn ich auf einige Gedanken dieser Schrift hinwies, so kann das von dem, was sie als Ganzes bedeutet, nur einen höchst unzureichenden Begriff geben. Bei Valéry liegt das Wertvolle und durchaus Eigenartige öfter nicht so sehr in dem, was gesagt, als wie es gesagt wird. Die schriftstellerische Kunst seiner Prosa steht hier auf derselben Höhe wie die Verskunst in seinen schönsten Gedichten. Er zeigt sich als Meister zumal darin, verwickelte Gedankengespinste in die feinste Gewebeform einzuwirken und, was erwiesen und zur Anschauung gebracht

werden soll, mit erlesenen, suggestiven und bis zum Raffinierten gehenden, zuweilen aber auch sich nicht leicht erschließenden, ein genaues Abhören und williges Sicheinfühlen erfordernden Sprachmitteln auszudeuten. Eleganz, der Valéry in seinem Lebensstil anhing, pflegte er auch in seinem Sprachstil.

Wenn man den «Eupalinos» liest, kann man sich aber nicht verhehlen, daß zwischen einer Baukunst, wie sie dem Verfasser der Schrift vorschwebt, und zwischen der heutigen modernen Architektur ein Abgrund klafft. Wer könnte in Abrede stellen, daß gegenwärtig das Nützliche das Schöne verdrängt hat!

Was im literarischen Werk Valérys der Dialog «Eupalinos» für die Architektur, bedeutet der Aufsatz über Corot für die Malerei, und speziell die Landschaftsmalerei: eine Schrift, die aus einer tiefen Liebe für diesen Maler erwachsen ist. Er erläutert Corots Art der Betrachtung und Verwendung der Natur, die für ihn nur Ausgangspunkt (modèle) war, die er nicht so wiedergeben wollte, wie sie wirklich ist, sondern wie *er* sie sah und empfand. Und hier greift er zu dem Begriff des Mystischen: «L'observation de l'artiste peut atteindre une profondeur presque mystique...» Er verwendet diesen Begriff in durchaus eigenartiger Weise, wie auch aus einer Stelle in einer auf Poesie bezüglichen Schrift («Cantiques spirituels») hervorgeht, wo er, wie so häufig, auseinandersetzt, daß das Wunder des genialen künstlerischen Werkes nicht aus Geistesblitzen seines Schöpfers entsteht, sondern durch langsame, unausgesetzte und überlegte Arbeit zu einer Vollendung geführt werden muß, die nicht mehr die Spuren der bearbeitenden Hand trägt —, eine Arbeit, in der er (ebenso wie in der «tiefen Beobachtung» Corots) etwas Mystisches sehen will. «Was ich *Perfection* nenne», sagt er, «eliminiert die Person des Schöpfers und ruft infolgedessen eine gewisse mystische Resonanz hervor —, wie es jedes Erspüren tut, auf das man mit gutem Grund die Bezeichnung ‚ad infinitum' anwendet.» Und dann heißt es weiter: «Nichts ist weniger modern, denn heute handelt es sich nur darum, sich bekannt zu machen . . .» An Corot hebt Valéry als eine für ihn besonders bedeutungsvolle Eigenschaft hervor: daß der Künstler in bestimmten von ihm beobachteten Oertlichkeiten einen eigentümlichen poetischen Wert entdeckt habe, den er in seinem Werk nachfühlbar zu machen wußte —, einen Wert, auf den Valéry das Wort «Schönheit» anwendet. Wie im «Degas», umschreibt er hier wiederum, was er unter *«Poésie»* in Schöpfungen der bildenden Kunst verstanden wissen will. Dem Wort «Poesie», ursprünglich auf gewisse durch die Sprache hervorgebrachte Wirkungen bezogen, gibt er einen weiteren und umfassenderen Sinn: «L'état d'invention par l'émotion.» Aber es sei ein moderner Irrtum, den Traum mit der Poesie zu verwechseln —

ein Satz, der einerseits gegen die Romantiker, anderseits gegen eine jüngere Generation gerichtet ist, die er neben sich aufwachsen, seiner intellektualistischen Theorie entgegentreten, Leben und Kunst unter ganz anderen Voraussetzungen betrachten sah. Corot ist für ihn einer der größten «Poeten», und zwar von früh auf. Was Valéry als Eigenschaft der künstlerischen Schöpfung am höchsten stellt: *«charme»* — hat er doch einen Teil seiner Dichtungen unter dem Titel «Charmes» zusammengefaßt — das erkennt er Corot in vollem Maße zu. Und wie im «Eupalinos», wird auch hier auf Entsprechungen mit der Musik ein Nachdruck gelegt: «Comme l'instrument sollicité par le virtuose, lui livre peu à peu des vibrations plus exquises et comme toujours, plus proches de l'âme de son âme, ainsi voit-on Corot tirer de l'Etendue transparente, de la Terre ondulée et doucement successive ou nettement accidentée, de l'Arbre, du Bosquet, des Fabriques et de toutes les heures de la Lumière, des ‚charmes' de plus en plus comparables à ceux de la musique même.» Und wir finden hier auch wieder die Vergleiche mit dem Singen. Corot habe in Gegenden, Formen und Augenblicken der sichtbaren Welt ein *«Singen»* entdeckt, es in Werken seiner Hand wiedererschaffen und dem Auge zugänglich gemacht. Und das Singen wird in dieser Schrift nicht nur auf Objekte, sondern auch auf den durch sein Sehen schöpferischen Menschen bezogen: *«L'homme qui voit* se fait, se sent tout à coup *âme qui chante;* et son état chantant lui engendre une soif de produire qui tend à soutenir et à perpétuer le don de l'instant...» Alles, was er an Corot rühmt, scheint ihm am konzentriertesten in seiner Art, zu zeichnen, Ausdruck zu gewinnen —, wieder ist es, wie bei Degas, der zeichnerische Stil, der ihn am meisten fesselt —; die lavierten Zeichnungen seien in der Vereinigung von Charme, Poesie, Schönheit, Gipfelleistungen des Meisters.

Daß Valéry, gleichwie sein Lehrer und Freund Mallarmé, auch ein Bewunderer Manets war, hat er in dem Aufsatz «Le triomphe de Manet» bezeugt. Er stellt die verschiedenen und teilweise ganz entgegengesetzten Typen seiner Bewunderer zusammen, kommt wieder auf Parallelen zur Literatur zu sprechen und sucht die für den Ruhm des Malers maßgebenden Elemente aufzuzeigen. In der Eigenart seiner malerischen Interpretation durch Farbe und Licht offenbart sich hier das «Poetische» — in dem von Valéry auf die Kunst übertragenen Sinn —, was er an einem Bildnis der Berthe Morizot von Manets Hand, das er ausführlich analysiert, zu erweisen sucht.

Valéry ist sich schon seit der Jahrhundertwende bewußt gewesen, daß er in einem tiefen Gegensatz steht zu der Zivilisation seiner Zeit. Er hat, gleichwie Jacob Burckhardt, schwerste Befürchtungen bezüglich der Zukunft der europäischen Kultur gehegt. Nicht müde wurde er,

offensichtlich zu machen, in ein wie kritisches Stadium das, was man unter echter Kultur zu verstehen hat, die Kunst einbegriffen, geraten ist, hat fortgesetzt in Vorträgen und Schriften auf Verfallssymptome, die er scharfsichtig beobachtet und durchschaut, hingewiesen, der Zeit einen Spiegel vorgehalten und geahnt, was kommen wird, wenn es so weitergeht. Als Hauptursache für den Tiefstand des geistigen Lebens betrachtet er die Unordnung, die auf den verschiedensten Gebieten herrscht und sich äußert in dem Nebeneinanderbestehen sich widersprechender Gedanken und in den Inkonsequenzen der handelnden Menschen. So sagt er: «Wenn das Alter der Kulturen sich bemessen läßt nach der Zahl der Widersprüche, die sich in ihnen anhäufen, nach der Zahl von Gewohnheiten und Glaubensüberzeugungen, die, unvereinbar miteinander, sich gegenseitig aufheben, nach der Vielheit der Philosophien und der Aesthetiken, die nebeneinander bestehen und sich in denselben Köpfen einnisten, so muß man zugeben, daß unsere Kultur eine der betagtesten ist . . .» «Ein *moderner Mensch,* insofern er als modern zu betrachten ist, lebt auf vertrautem Fuß mit einer Fülle von Gegensätzen, die im Schatten seines Denkens lagern und abwechselnd ans Licht treten.»

In diese Widersprüchlichkeit, Ziel- und Zügellosigkeit sieht Valéry die moderne Kunst verstrickt und sucht auch für das, was er als «l'état tourmenté des arts de notre temps» bezeichnet, Symptome aufzuzeigen. Er legt den Finger in eine klaffende Wunde und spricht aus, was mancher von uns empfindet: daß eine Architektur als Grundlage für die anderen Künste fehlt. «Solange eine Architektur am Leben war», sagt er, «wußten die Künste, was sie wollten.» Im Einklang mit seiner schon vorher angedeuteten Auffassung von der Entstehung eines Kunstwerks vermißt er in Malerei und Skulptur die «partie intellectuelle de l'art». Die geistige Seite der Kunst sei in der Malerei immer stärker zurückgetreten, und zwar infolge davon, daß Landschaft und Stilleben sich verselbständigt hätten, die menschliche Figur dagegen mehr und mehr verdrängt worden sei. Und damit hänge zusammen, daß «die Erfindung» — das, was die Italiener der Renaissance unter «invenzione» verstanden und was er an Paolo Veronese so sehr bewundert — sich verloren habe. An seinen Darlegungen ist gewiß manches zugunsten der von ihm vertretenen Idee willkürlich und widerspruchsvoll zugespitzt und übersteigert. Daß er nicht historische und soziologische Erklärungen für den Werdegang der Kunst heranzieht, ist bei seiner geistigen Einstellung selbstverständlich. An Bewunderung für die Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts, wenn sie durch Meister wie Corot oder Théodore Rousseau vertreten wird, hat es ihm nicht gefehlt, wie er in der Schrift «Autour de Corot» ausgesprochen — aber er hat Gefahren, die diese Malerei

in sich birgt, erkannt, und sie sind handgreiflich geworden in Ausartungen des Impressionismus, die er um sich anwachsen sah. Was er mit Recht beklagt, ist: daß unter diesen Umständen die Kunst des Komponierens, wie sie einstmals bestand, im Untergang begriffen sei. Aber die eingetretene Entartung verringere nicht die Bedeutung eines Corot und anderer Bahnbrecher der modernen Landschaftsmalerei, denn — «il ne faut pas moins valeur pour inaugurer une décadence que pour mener les choses à quelque apogée».

Wenn Valéry die Verluste aufrechnet, welche die Kunst im Laufe der Zeit erlitten und die sich in der modernen Kunst im höchsten Grade fühlbar machten, so hat er dabei im Auge, was er als «Le Grand Art» bezeichnet — ein Ausdruck, den ich nicht zu übersetzen wüßte, denn, wenn ich im Deutschen mich an Begriffe wie «erhabene Kunst» oder «monumentale Kunst» halten wollte, die dem, was man gewöhnlich unter «grand art» versteht, entsprächen, so trifft das nicht die Bedeutung, die Valéry damit verbindet. «Ich nenne ‚Le Grand Art'», sagt er in einem «Art Moderne et Grand Art» überschriebenen Abschnitt des Buches über Degas, «einfach die Kunst, welche die Mitwirkung *sämtlicher Fähigkeiten* eines Menschen erfordert und deren Erzeugnisse so beschaffen sind, daß sie sich an *sämtliche Fähigkeiten* eines anderen Menschen wenden und bei diesem ein verständnisvolles Echo finden.» Zum Hervorbringen und Aufnehmen einer solchen Kunst ist nur eine Art von Mensch imstande, den er als «l'homme complet» oder «l'homme total» — allseitiger Mensch — bezeichnet, dessen Typus und Ideal er in Leonardo gesehen und immer wieder gepriesen: der «uomo universale» der Renaissance. «Den Uebergang zu finden vom Willkürlichen zum Notwendigen» — etwas, das er, wie wir sahen, für die Baukunst insbesondere als erforderlich bezeichnet —, darin müsse das souveräne Verfahren des Künstlers bestehen. Sah die alte Kunst es auf den Menschen in seiner Totalität und auf das, was die Aussicht auf Dauer bietet, ab, so wendet die moderne sich nur an das Sinnliche im Menschen, ist auf flüchtige Reize, auf Sensationen und Ueberraschungen verschiedener Art bedacht. Originalitätssucht hat den Wunsch nach «Vollkommenheit» *(perfection)*, wie er einst bestand, erstickt. «Dieser veraltete Wunsch mußte verblassen vor der fixen Idee der Originalität und ihrem unersättlichen Durst.» (Einen Beginn dieses Stadiums sieht er sowohl in der Malerei wie der Poesie der Romantik.) Damit hänge zusammen, daß man sich daran gewöhnt hat, «einen Künstler, der nicht damit beginnt, seine Zeit zu schokieren, für mittelmäßig zu halten». Es sei wohl nicht zu verkennen, daß in der Sphäre des Irrationalen gewisse aus neuen Antrieben hervorgehende Werte sich bemerkbar machten, aber sie würden teuer erkauft. *Eine* Sensation jagt die andere, immer

wieder etwas Neues und immer rascher — darauf kommt es an, um die erschlafften Sinne anzustacheln. Als Wesenszug der Modernität in allen ihren Aeußerungen bezeichnet er «eine Vergiftung, und man muß ständig die Dosis vermehren oder das Gift verändern». «Veränderung um der Veränderung willen» ist die Triebkraft für viele Dinge. In der Malerei folgt eine Richtung auf die andere. Der Impressionismus stellte sich dem Realismus entgegen. Kaum hatte er sein Verfahren ausgebildet: die Wirklichkeit ausschließlich auf ihre farbige Erscheinung hin zu betrachten und auf der Malfläche in ein System von Farbenflecken umzusetzen, so trat der Kubismus auf den Plan, verwarf alles das hier Erstrebte und erklärte seine Methode für die allein zulässige. Gegen ihn richtet Valéry Pfeile seines mit sprachlicher Meisterschaft gehandhabten Spottes und hält ihm vor: «Er geht darauf aus, alles mit seinen festen Körpern oder geometrischen Kinderspielen zu konstruieren. Das Universum des Malers wird ausdrückbar in Polyedern und Rundformen. Es gibt keine Busen, keine Schenkel, keine Wangen, keine Pferde und keine Kühe, die man nicht aus diesen harten Elementen aufbauen könnte. Entsetzliche Darstellungen nackter Menschenleiber gehen daraus hervor. Die Liebe flieht zweifellos diese Blöcke, deren Ecken und Kanten sie erschrecken . . .» Daß Valéry den aus irrationalen und zügellosen Traumvisionen, phantastischen und perversen Impulsen entspringenden Bildern des Surrealismus, die es an Kontrolle und Wachheit des Geistes fehlen lassen, nichts abzugewinnen vermag, ergibt sich von selbst aus dem, was ich über die Anforderungen, die er an Leben und Kunst stellte, gesagt.

Als mitschuldig an der Wendung, die die moderne Kunst genommen, und an den Ausartungen, in die sie nach seiner Ansicht verfallen, macht er Literaten und Kunstschreiber verantwortlich. Sie sind zu Einfluß und Macht gelangt, die ihnen gestatten, ohne Verantwortungsbewußtsein die öffentliche Meinung zu bearbeiten und in jede von ihnen gewünschte Richtung zu dirigieren. Sie werfen sich zu Vorkämpfern bestimmter Cliquen und Individuen auf, sind in der Lage, den Ruf eines Künstlers zu machen oder zu untergraben. Sie legen es darauf an, eine Sache in den Himmel zu heben oder zu ruinieren. Mit vollem Recht rügt er, der sich selbst zu strenger sprachlicher Zucht erzogen, die undisziplinierte, zu fortgesetzten Verwirrungen und Mißverständnissen führende Anwendung von Ausdrücken und Begriffen in Schriften über Kunst und verweist einer solchen Lässigkeit, Unbestimmtheit und Unsauberkeit gegenüber auf die Klarheit, Exaktheit und Eindeutigkeit der Ausdrucksweise in Technik oder Handwerk, wo man mit bloßen Redensarten nichts ausrichtet und sich an das rein Sachliche zu halten genötigt ist. Wie wenig man Valéry aber beim Wort nehmen darf, wie er, je nach der Gelegenheit, die sich

bietet und dem Gesichtspunkt, unter dem er eine Sache betrachtet, die Farbe wechseln kann, mag man daraus ersehen, daß er am Anfang des Aufsatzes über Corot das Schreiben und Reden über Kunst als eine Notwendigkeit verteidigt —, hier, wo es gilt, sich selbst zu rechtfertigen, wenn er, als Unzünftiger, in Fragen der bildenden Kunst das Wort ergreift. «Alle Künste leben von Worten», sagt er hier. «Jedes Werk verlangt, daß man ihm antwortet, und eine ‚Literatur', mag sie geschrieben sein oder nicht, unmittelbar oder durchdacht, ist untrennbar von dem, was den Menschen zur Produktion treibt.» Die vorher zitierten Angriffe, die in dem Buch über Degas stehen, können sich also nur gegen solche Kunstkritiker richten, denen er die von ihm bezeichneten Mängel vorwirft.

Valéry wendet sich auch dagegen, daß Künstler selbst sich auf das Schreiben verlegen, theoretisieren, Programme entwerfen, um ihren Standpunkt und ihre Ansichten zu erläutern und zu verteidigen, indem er gegen sie denselben Vorwurf wie gegen die Literaten erhebt: im begrifflichen Denken und sprachlichen Gestalten zu versagen. Indessen sollten sie sich begnügen, mit den ihnen zustehenden Gestaltungsmitteln auf das Auge zu wirken und ihren Eingebungen bildliche Formen zu verleihen, deren Aufgabe ist, dem Betrachter einen *Genuß* zu bereiten (volupté) und auf deren Gelingen es allein ankommt. Ist das gewiß im Hinblick auf zahlreiche in selbstischer und propagandistischer Absicht erfolgte Veröffentlichungen von Künstlern und Künstlergemeinden jüngster Zeit gesagt, die bei Valéry Anstoß erregten, so kann man das doch nicht ohne weiteres verallgemeinern. Es gibt ja auch Künstler von Rang und scharfem Denkvermögen, die Aeußerungen ihr Fach betreffende Dinge getan und in eine ihren Zwecken entsprechende sprachliche und begriffliche Form gekleidet haben, ohne daß sich etwas dagegen einwenden läßt —, und wer möchte diese in der «Literatur» missen!

In seine Betrachtungen zur Kunst hat Valéry auch die Museen einbezogen und ihnen kein gutes Zeugnis ausgestellt. Er hat ihnen einen besonderen Aufsatz «Le problème des musées» gewidmet, der mit Worten beginnt, die gleich erkennen lassen, wie sein *Ich* darauf reagiert: «Je n'aime pas trop les musées.» Er sieht ihre Existenz nur ermöglicht durch eine «Zivilisation, die weder genießerisch noch vernünftig» ist, und macht gegen sie Gründe geltend, die sich ohne Frage anführen lassen und schon häufig angeführt wurden. Daß sich an Ueberfüllung, Anordnung, Zusammenhanglosigkeit, gegenseitiger Beeinträchtigung der Kunstwerke, je nach den einzelnen Fällen, viel aussetzen läßt, unterliegt keinem Zweifel. Was Valéry verlangt und erwartet, ist: *reiner Genuß* («volupté»), und die Möglichkeit, jedes Kunstwerk als Schöpfung für sich zu betrachten — das vermag aller-

dings kein Museum zu bieten. Das Problem der Museen, ihrer Zweckbestimmung, Anlage, Einrichtung, Gliederung und Begrenzung steht schon lange zur Diskussion und ist zu Anfang dieses Jahrhunderts — insbesondere in Deutschland — viel erörtert worden. Ich selbst habe mich dazu in einem 1907 erschienenen Aufsatz «Kunstgenuß und Kunstwissenschaft (zur Museumsreform)» geäußert. Es gibt in unserer Zivilisation — wie wohl zu allen Zeiten — notwendige Uebel, Uebel, die man als notwendig erkennt und aus denen man versuchen muß, das Beste zu machen, was man kann — das ließe sich Valéry entgegenhalten, ohne daß ich hier auf alle Argumente seiner Kritik näher eingehen kann. Als ein dem Geschichtlichen abholder Kopf würde er von vornherein einen historischen Zweck und Gesichtspunkt, von dem ich in meinem Aufsatz neben dem ästhetischen gesprochen, gar nicht anerkennen. Aber läßt sich bestreiten, daß Museen ästhetische Anregungen vielfacher Art, auch Künstlern, die wußten, was sie wollten und was sie für sich fruchtbar machen konnten, geboten haben? Was wäre geworden, dürfte man zugunsten der Museen auch fragen, wenn keine solchen Sammlungen begründet und weiter gefördert worden wären, zu einer Zeit, da eine Kunst, die früher sich weithin in Kirchen und öffentlichen Gebäuden zu betätigen und auszuleben pflegte, aufs äußerste eingeschränkt und heruntergekommen war! Was wäre geworden, als die beweglichen Kunstwerke, die in solchen Bauwerken und in fürstlichem Besitz sich befanden, aus den verschiedensten Gründen nicht mehr geachtet, verschleudert und auf den Markt geworfen wurden — wie in weitem Umfang zu Beginn des vorigen Jahrhunderts nach der Säkularisation kirchlicher Gebäude —, hätten Museen nicht einen Teil dieses Gutes aufgenommen und sachgemäß konserviert! Und gerade wir Heutigen, die wir die entsetzlichen Zerstörungen des Krieges erlebt haben, dürfen wir nicht dankbar sein, daß wenigstens ein Teil der in Museen verwahrten Kunstwerke von unschätzbarem Wert durch Evakuation geborgen und so vor der Vernichtung, der so viele andere anheimfielen, geschützt werden konnte? Lassen sich mit Rücksicht auf eine solche Bestimmung nicht manche Nachteile in Kauf nehmen? Das ist eine Erwägung, die von den vorher angedeuteten Angriffen Valérys gegen die Existenzberechtigung von Museen völlig unabhängig ist, aber durch den infolge jener Schicksalsfügung ergangenen Weckruf hat die Existenzberechtigung eben jetzt eine höchst eindringliche Bejahung empfangen. Daß aber etwas geschehen muß, um die Hypertrophie der Museen einzudämmen, kann keine Frage sein. Von deren Leitern und Ordnern wird es abhängen, welche Bildungsmöglichkeiten die Sammlungen dem Publikum gewähren.

Was Valéry den Museen vorwirft: daß sie durch Anhäufung und

Darbietung von nicht zu bewältigendem und teilweise qualitätlosem Material einer oberflächlichen Betrachtung und somit einer Verflachung des Geistes Vorschub leisten, das erscheint ihm charakteristisch für die Bildung unserer Zeit insgesamt. Als eine Gefahr für diese bezeichnet er, daß sie eine ungeheure Erbschaft angetreten, die sie nicht zu verarbeiten vermag, daß sie im Uebermaß ihres Reichtums verarme. Das sind Ideen, wie sie auch von anderen ausgesprochen, zum Beispiel von Nietzsche, oder noch intransigenter von dem italienischen Futuristen Marinetti, der in seinem nihilistischen und militanten Radikalismus so weit ging, der Ueberlieferung der Vergangenheit einen Vernichtungskrieg anzusagen. Valéry blieb immer humanistischer Vertreter einer auf antikem und französischem Erbgut aufgebauten Tradition. Mit der einem bedeutenden Denker und Schriftsteller zustehenden Einseitigkeit fühlte er den Drang in sich, Lebenswerte, die er als erstrebenswert erkannt zu haben glaubte und für gültig hielt, Anschauungen über Kultur und Natur, Moral, Dichtung, Kunst und Wissenschaft bei verschiedenen Anlässen und in verschiedenen Fassungen als Ergebnisse, denen ein einheitlicher, einem bestimmten Zentrum entspringender Denkprozeß zugrunde liegt, zum Bewußtsein und zur Anerkennung zu bringen — während er für das Religiöse kein Organ hatte, und von allem, was dem Bereiche des Numinosen angehört, keinen Hauch in sich verspürte. Manchem dürfte in der klaren und scharfen Luft seines rationalen Denkens öfter ein Frösteln überkommen.

Es wäre gewiß verlockend und aufschlußreich, Valérys Kulturkritik die anderer Denker der Zeit, eines Nietzsche und Tolstoij, Jacob Burckhardt und Paul de Lagarde, Unamuno und Ortega y Gasset — um nur einige Namen zu nennen — an die Seite zu stellen: worin sie übereinstimmen, worin voneinander abweichen. Man könnte dabei ermessen, in welchen Gegensätzlichkeiten und Widersprechungen das moderne Denken sich bewegt, auch bei Menschen, die ein gemeinsames Ziel im Auge haben: Befreiung von Schäden und Verfallserscheinungen der Gegenwart —, wie verschiedenartig ihre Beurteilung der Gegenwart ausfällt, wie verschiedenartig die Werte sind, die sie als wesentlich und verpflichtend ansehen, wie verschiedenartig die ihnen vorschwebenden Mittel, um auf eine bessere Zukunft hinzusteuern. Auch ein Symptom für das, was Valéry, wie schon erwähnt, an der modernen Kultur mit ihrer Zersplitterung, ihren auseinanderstrebenden Tendenzen, Lebensauffassungen und Geschmacksrichtungen vermißt: Geistige Richtlinien, die in einem gemeinsamen Grunde verwurzelt sind und einer Allgemeinheit als Anhaltspunkte dienen können. Ein Symptom, dem er auch für den Niedergang der modernen Kunst schuld gab.

So hat er denn auch nicht die geringste Hoffnung für die Wiedergeburt einer von ihm anerkannten Kunst in absehbarer Zeit. In dem unter dem Titel «La politique de l'esprit» 1935 gehaltenen Vortrag, in dem er seinem Mißtrauen und seiner Abneigung gegen die geistige Verfassung seiner Zeit am schärfsten Ausdruck gibt, sagt er: «Leben wir nicht unter Bedingungen, die in ihrer Entsetzlichkeit nicht die geringste Aussicht bieten für die künftige Erschaffung von Werken, die sich den menschlichen Erzeugnissen vergangener Jahrhunderte an die Seite stellen lassen? Wir haben die Muße des Reifens verloren, und wenn wir, Künstler, in unser Inneres Einkehr halten, finden wir darin nicht eine Tugend der alten Schöpfer von Schönheitswerten: das Verlangen nach Dauer. Unter all den Ueberzeugungen, die im Sterben liegen, ist eine, die bereits verschwunden ist: der Glaube an die Nachwelt und ihr Urteil . . .»

Daß die Prognose, die Valéry dem Verfall des Geistes gestellt, in den letzten Jahren, die wir durchlebt haben, eine unvorstellbare Verwirklichung fand, wird niemand bestreiten können. Aber man darf nicht übersehen, daß seine Denkarbeit nur dem galt, was er in seinen Gesichtskreis zog, daß sie alles Soziale, Politische, Religiöse ausschloß und nicht auf etwaige in die Zukunft weisenden positiven und aufbauenden Kräfte gerichtet war. Es ist nicht anders zu erwarten, als daß eine heutige junge und vorwärtsstrebende Generation sich von dem grenzenlosen Pessimismus des großen Verstorbenen und unbedingten Subjektivisten abwendet. Aber seinem reichen und tiefen Denken und Dichten wird die Nachwelt Bewunderung nicht versagen.