

**Zeitschrift:** Neue Schweizer Rundschau  
**Herausgeber:** Neue Helvetische Gesellschaft  
**Band:** - (1929)  
**Heft:** 12

**Artikel:** Über das Wesen der Poesie  
**Autor:** Valéry, Paul  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-759861>

### **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:** 29.01.2026

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

## Über das Wesen der Poesie

von Paul Valéry

Deutsch von Peter Gan

Meine Damen und Herren!

Wir möchten Sie heute über Fragen der Poesie unterhalten. Das Thema ist in Mode. Wir müssen es bewundern, wenn eine Epoche, die ebenso praktisch wie zerstreut und überdies aller Spekulation einigermaßen entfremdet ist, dennoch ein so lebhaftes Interesse für die Poesie und gar für die theoretische Seite derselben bekundet. Ich werde mir daher heute erlauben, ein wenig abstrakt, mithin aber auch kurz zu sein. Ich werde Ihnen eine bestimmte Anschauung der Poesie unterbreiten und bin fest entschlossen, nur bare Feststellungen vorzubringen, die ein jeder selber und in sich selbst oder doch wenigstens durch eine leichte Überlegung nachprüfen kann.

Ich werde mit dem Anfang anfangen. Der Anfang dieser Erörterung über das Wesen der Poesie geschieht notwendigerweise durch Erwägungen über das Wort «Poesie» selber, wie es für gewöhnlich gebraucht wird. Sie wissen, daß dieses Wort zwei Bedeutungen hat und damit zwei ganz verschiedenen Absichten dient, indem es einmal eine bestimmte Gattung von Gefühlen, einen gewissen Erregungszustand bezeichnet, der durch höchst verschiedene Gegenstände oder Umstände hervorbracht werden kann. So sagen wir, daß eine Landschaft «poetisch» sei, oder eine gewisse Situation, manchmal auch ein Mensch. Es gibt auch einen anderen und engeren Wortsinn des «Poetischen». Poesie in diesem Sinne läßt uns an eine Kunst denken, an eine sonderbare Geschicklichkeit, welche jene Gemütsbewegung neu hervorbringen möchte, die durch den obigen Wortsinn bezeichnet ist. Willkürliche Erzeugung der «poetischen» Gemütswallung vermittels der Geschicklichkeiten der Sprache und jenseits aller natürlichen Umstände, die sie von selber hervorbringen würden: das ist die Absicht des Dichters, und das meinen wir mit der zweiten Bedeutung des Wortes «Poesie».

Zwischen diesen beiden Begriffen bestehen dieselben Verwandtschaften und Verschiedenheiten wie zwischen dem Duft einer Blume und der Tätigkeit eines Chemikers, der ihn möglichst getreu nachschaffen

möchte. Gleichwohl verwechselt man beständig diese beiden Begriffe, mit dem Erfolge, daß eine große Anzahl Urteile, Theorien und gar ganze Abhandlungen von vorneherein verdorben werden durch die Verwendung eines einzigen Wortes für zwei durchaus verschiedene, ob auch verwandte Dinge.

\*

Wir handeln zuerst vom Wesen der poetischen Rührung als von einem ganz bestimmten Zustande des Gemüts. Sie wissen, was die meisten Menschen mehr oder minder stark und klar bei einem Naturschauspiel empfinden. Sonnenuntergänge, Mondschein, Wälder und Meere bewegen uns. Und ebenso erwecken die großen Ereignisse, die kritischen Augenblicke des Affektlebens, die Wirren der Liebe, die Beschwörung des Todes als ebenso viele Anlässe oder unmittelbare Ursachen einen mehr oder minder nachhaltigen und bewußten innigen Widerhall in uns. Diese Art von Rührung unterscheidet sich von allen anderen menschlichen Gemütsbewegungen. Und wie? Das eben wollen wir untersuchen und müssen zu diesem Zwecke möglichst sauber unterscheiden zwischen poetischer und jeder anderen Rührung – ein ziemlich heikles Unterfangen, sofern diese Trennung im Tatsächlichen niemals statthat.

Stets werden wir die reine poetische Rührung mit Zärtlichkeit, Trauer, Zorn, Furcht oder Hoffnung vermischt finden: die besonderen Neigungen und Interessen des Individuums werden sich stets verbinden mit jener «Welt-empfindung», die das Charakteristikum der Poesie ist. Ich sage «Weltempfindung», denn mir scheint jener poetische Zustand gleichbedeutend mit der beginnlichen Erfassung einer Welt, d. i. mit einem vollständigen System von Beziehungen, einem System, in welchem die Wesen, Dinge, Ereignisse und Handlungen, wie sie einerseits Stück für Stück denen gleichen, welche die sinnliche unmittelbare Welt, aus der sie stammen, ausmachen, andererseits in einer unbeschreibbaren, aber wundervoll richtigen Beziehung zu den Bedingungen und Gesetzen unserer gesamten Sensibilität stehen.

Die bekannten Gegenstände und Wesen ändern also in gewisser Hinsicht ihre Geltung. Sie gruppieren und beziehen sich aufeinander in einer ganz anderen als der gewohnten Weise. Sie sind, wenn Sie mir den Ausdruck erlauben, musikalisiert, kommensurabel geworden und klingen eins im anderen wieder. Die poetische Welt weist, so verstanden, große Ähnlichkeiten mit der Traumwelt auf.

Und da nun einmal das Wort «Traum» gefallen ist, so will ich im Vorbeigehen bemerken, daß sich in neueren Zeiten, seit etwa der

Romantik, eine zwar einigermaßen begreifliche, aber auch einigermaßen bedauerliche Verwirrung zwischen Dichtung und Traum herausgebildet hat. Nicht Traum, noch Träumerei sind notgedrungen dichterisch. Sie können es sein; allein zufällig geformte Gebilde sind auch nur zufällig harmonische Gebilde. Immerhin machen wir im Traum die allgemeine und häufige Erfahrung, daß in unser Bewußtsein Vorstellungen eindringen, es erfüllen und bestimmen können, welche in ihrer Gesamtheit wesentlich verschieden sind von den üblichen Reaktionen und Vorstellungen unseres Geistes. Der Traum gibt uns das vertraute Beispiel einer in sich geschlossenen Welt, wo alle wirklichen Dinge auftreten können, aber wo ihre Erscheinungen und Wandlungen lediglich durch den Wechsel unseres tiefinnerlichen Gefühlslebens bestimmt sind. Fast ebenso stellt sich der poetische Zustand in uns ein, entwickelt sich und löst sich wieder auf: er ist vollkommen unregelmäßig, unbeständig, unfreiwillig, zerbrechlich, und wir geraten hinein wie hinaus durch einen Zufall. Es gibt Zeiten unseres Lebens, wo diese Wallungen und diese kostbaren Gebilde sich nicht manifestieren wollen. Wir glauben dann sogar nicht mehr an ihre Möglichkeit. Der Zufall schenkt sie, der Zufall nimmt sie.

\*

Aber der Mensch ist Mensch, allein durch den Willen und die Macht: zu bewahren oder wiederherzustellen, was der natürliche Verfall der Dinge ihm rauben will. Der Mensch hat deshalb für diese gehobene Ergriffenheit getan, was er für all die anderen vergänglichen und bedauerlichen Dinge getan oder doch zu tun versucht hat. Er suchte und fand Mittel, um nach seinem Belieben die schönsten oder die reinsten Zustände seiner Seele festzuhalten oder wiederzuerwecken, – Mittel, um die Formel seiner Begeisterung, seiner Verückung, seiner eigensten Erschütterung Jahrhunderte hindurch zu wiederholen, zu vererben, zu bewahren; und die Erfindung dieser Konservierungsverfahren hat ihm in glücklicher und bewundernswerter Folgerichtigkeit zugleich den Gedanken und die Möglichkeit verliehen: auf künstliche Weise die Fragmente poetischen Lebens – Gelegenheitsgeschenke der Natur – reichlicher zu entwickeln. Er lernte es, dem Fluß der Zeiten und Umstände diese Gebilde, diese wunderbaren Zufallseingebungen zu entwenden, welche unwiederbringlich verloren gewesen wären, wenn nicht das erfinderische und scharfsinnige Wesen dem Augenblicks-Wesen geholfen und dem schlechthin nur empfindenden „ich“ den Beistand seiner Erfindungen geliehen hätte.

Alle Künste sind erfunden worden, um jede auf ihre Weise einen Moment vergänglicher Entzückung in eine Unendlichkeit kostbarer Augenblicke zu verwandeln und zu verewigen. Ein Kunstwerk ist lediglich das stoffliche Mittel zu dieser möglichen Vervielfältigung oder Wiedergeburt. Musik, Malerei, Baukunst sind die verschiedenen Formen, die den verschiedenen Sinnen entsprechen. Nun, unter diesen Mitteln eine poetische Welt zu erzeugen, besser: wiederzuerzeugen, sie dauerhaft und durch überlegende Bemühung reicher zu gestalten, – unter diesen Mitteln ist das älteste, vielleicht auch das unmittelbarste, und doch zugleich das verschlungenste die Sprache. Aber die Sprache stellt den Künstler, der es sich angelegen sein läßt, sie auf Poesie anzuwenden, vor ein höchst verwickeltes Geschäft, und zwar infolge ihrer abstrakten Beschaffenheit, ihrer eigentlich mehr intellektuellen, will sagen mittelbaren Auswirkungen, wie auch infolge ihrer eher praktischen Ursprünge und Absichten. Es hätte niemals Dichter gegeben, wenn man sich all der zu lösenden Probleme bewußt gewesen wäre. (Niemand würde jemals laufen lernen, wenn er sich hierzu sämtliche Elemente des kleinsten Schrittes als ebensoviele klare Begriffe müßte vorstellig machen.)

Indessen sind wir nicht hier, um Verse zu machen. Wir versuchen im Gegenteil zu zeigen, daß es unmöglich ist, Verse zu machen, damit wir desto klarer die Bemühungen der Dichter, ihre Kühnheiten und Beschwerden, ihre Wagnisse und Fähigkeiten bewundern und über ihren Instinkt erstaunen können.

Ich werde also versuchen, Ihnen in wenigen Worten einen ersten Begriff dieser Schwierigkeiten zu geben. Ich sagte soeben, daß die Sprache ein Instrument sei, ein Werkzeug, genauer: eine Mehrzahl von Werkzeugen und von Verrichtungen, welche durch und für die Praxis geschaffen sind. Sie ist daher notwendigerweise ein grobes Mittel, dessen sich ein jeder bedient, es seinen jeweiligen Bedürfnissen anpaßt, es je nach den Umständen entstellt, seiner physiologischen Person und seinem psychologischen Entwicklungsgange anpaßt.

Sie wissen selber, welchen Prüfungen wir sie manchmal aussetzen. Sinn und Geltung der Worte, die Regeln ihres Zusammenhanges, ihre Auffindung und Niederschrift – wir machen gleichzeitig daraus ein Spiel- und Marterzeug. Zwar haben wir zweifelsohne einigen Respekt vor den Entscheidungen der *Académie*; und zweifelsohne setzen auch Lehrer, Examina, vor allem aber die Eitelkeit den Phantasiebetätigungen des einzelnen einige Schranken. In neueren Zeiten wirkt überdies die Buchdruckerkunst höchst nachhaltig für die Bewahrung der Schreib-

gewohnheiten. Infolgedessen sieht sich der Eigenwille des einzelnen, wo er sie ändern möchte, in einem gewissen Grade gehemmt; jene Fähigkeiten der Sprache hingegen, welche dem Dichter die wichtigsten sind, sind auch die wehrlosesten gegen Willkür, Eigenmächtigkeiten, Taten und Verfügungen der einzelnen – nämlich einerseits ihre musikalischen Gaben oder Möglichkeiten, andererseits ihre unbegrenzten Ausdrucksfähigkeiten, (jene nämlich, welche die Erweiterung einer Idee um mehrere abgeleitete Ideen ermöglichen). Die Aussprache eines Jeden, wie seine besondere psychologische «Erfahrung», bringen in alle Übertragung durch die Sprache Unsicherheiten und Versehensmöglichkeiten, die durchaus unvermeidlich sind.

Beachten Sie vor allem zweierlei: außer ihrer Verwendung im Dienst der einfachsten und allgemeinen Lebensbedürfnisse ist die Sprache das gerade Gegenteil eines Präzisionsinstrumentes. Und außer in einigen höchst seltenen Glücksfällen, wo sich Ausdruck und sinnliche Form zusammenfinden, hat sie nichts von einem poetischen Medium an sich. Kurzum, ein bitteres und widerwilliges Geschick verlangt vom Dichter, sich der Erzeugnisse alltäglicher Praxis und Gewohnheit zu Zwecken zu bedienen, welche ihrerseits außergewöhnlich und keineswegs praktischer Art sind. Er muß sich Mittel von statistischem und anonymem Ursprung borgen, um seiner Absicht zu genügen: das Eigentümlichste und Reinste seines Wesens auszusprechen und zu steigern.

Nichts läßt die Schwierigkeit seiner Aufgabe besser erkennen, als ein Vergleich der ihm gegebenen Elemente mit denen des Musikers. Sehen Sie ein wenig näher zu, worüber der eine oder der andere verfügen in dem Augenblick, wo sie ans Werk und von der Absicht zur Ausführung schreiten wollen. Der glückliche Musiker! Die Entwicklung seiner Kunst hat ihm eine durchaus bevorzugte Lage geschaffen. Seine Mittel sind wohl umgrenzt, die Materie seiner Kompositionen liegt ausgearbeitet vor ihm. Man könnte ihn auch mit einer Biene vergleichen, welche nurmehr um ihren Honig zu sorgen hat. Die regelmäßigen Waben und Zellen aus Wachs sind fix und fertig. Ihre Aufgabe ist klar bestimmt und auf das Wesentliche beschränkt. Ebenso der Komponist. – Man kann von einer Präexistenz der Musik sprechen, die nur auf ihn wartet. Es ist schon einige Zeit her, daß sie so vollständig ausgebildet ist.

Wie ist die Musik entstanden?

Wir leben vermittels des Gehörs in einer Welt der Geräusche. Aus ihrer Gesamtheit löst sich die Gesamtheit aller besonders einfachen Geräusche, die dem Ohr leicht erkennbar sind und ihm als Zeichen



dienen: es sind Elemente, deren Wechselverhältnisse für uns einzusehen sind; diese exakten und ausgezeichneten Verhältnisse fassen wir ebenso deutlich auf wie die Elemente selber. Das Intervall zweier Noten empfinden wir ebenso wie eine einzelne Note.

Infolgedessen können diese klingenden Einheiten, diese «Töne» sinnvolle Kombinationen eingehen, aufeinander folgende oder gleichzeitige Systeme, deren Struktur, Verkettungen, Verwicklungen, Überschneidungen uns unmittelbar überzeugen. Wir unterscheiden genau den Ton vom Geräusch und empfinden einen Gegensatz zwischen ihnen, was bedeutende Folgen hat; denn dieser Gegensatz entspricht dem von rein und unrein, welcher sich seinerseits auf den von Ordnung und Unordnung zurückführen läßt, welcher wiederum selber zweifellos von gewissen energetischen Gesetzen abhängt. Aber gehen wir nicht zu weit. Diese Analyse der Geräusche, diese Unterscheidung, welche erst die Begründung der Musik als einer besonderen Tätigkeit und als Ausbeutung des Töne-Universums ermöglichte, ist vollbracht oder doch wenigstens geprüft, vereinheitlicht und kodifiziert worden dank der Dazwischenkunft der Physik, welche sich übrigens bei dieser Gelegenheit selber entdeckte und sich als eine Wissenschaft der Maße erkannte, die es seit dem Altertum verstanden hat, das Maß auf die Empfindung anzuwenden, was zu dem wichtigen Resultat führte: die Tonempfindung auf konstante und identische Weise mittels Instrumenten zu bewirken, die in Wirklichkeit Maßinstrumente sind.

Der Musiker sieht sich also im Besitz einer fertigen Gesamtheit von wohlumschriebenen Mitteln, welche eine exakte Übereinstimmung von Akten und Empfindungen bewirken; alle Elemente seines Spiels sind gegenwärtig, aufgezählt und klassifiziert, und die genaue Kenntnis seiner Mittel, die er nicht bloß kennt, sondern von denen er im Innersten durchdrungen ist, gestattet ihm vorauszuberechnen und zu konstruieren, ohne die geringste Befangenheit gegenüber seinem Material und dem allgemeinen Mechanismus seiner Kunst. Daraus folgt, daß die Musik ein besonderes, nur ihr gehöriges Gebiet besitzt. Die Welt der musikalischen Kunst ist als eine Welt der Töne sauber getrennt von der Welt der Geräusche. Während ein Geräusch lediglich ein isoliertes beliebiges Ereignis in uns aufruft, ruft ein Ton durch sich allein das ganze musikalische All mit herauf. In diesem Saale, wo ich spreche, wo Sie das Geräusch meiner Stimme und verschiedener anderer hören, würden Sie, wenn sich plötzlich eine Note hören ließe, oder ein Diapason oder ein rein gestimmtes Instrument zu schwingen anfinge, kaum daß dies

ungewöhnliche Geräusch, das mit keinem andern zu verwechseln ist, ertönt, sogleich die Empfindung eines *Beginns* haben.

Sogleich wäre eine ganz andre Atmosphäre geschaffen, ein ganz bestimmter Zustand der Erwartung würde Platz greifen, eine neue Ordnung, eine *Welt* sich ankündigen, und Ihre Aufmerksamkeit würde sich einrichten, sie aufzunehmen. Mehr noch: sie würde auf irgendeine Weise suchen, diese Prämissen von sich aus zu entwickeln und weitere Empfindungen von gleicher Art und gleicher Reinheit zu erzeugen. Und auch ein Gegenbeispiel läßt sich anführen.

Wenn in einem Konzertsaal, während die Symphonie ertönt und alles beherrscht, zufällig ein Stuhl umfällt oder jemand hustet oder eine Tür geschlossen wird, haben wir sogleich den Eindruck einer gewissen Unterbrechung. Irgend etwas Unerklärliches, eine Art Zauber, ein Kristall, ist zerbrochen oder gespalten worden. Nun, eben diese Atmosphäre, dieser mächtige und zerbrechliche Zauber, dieses Universum der Töne steht dem geringsten Komponisten offen durch die Natur und die unmittelbaren Errungenschaften dieser Kunst.

Ganz anders und unendlich weniger glücklich ist die Mitgift des Dichters beschaffen. Er verfolgt ein Ziel, das sich von dem des Musikers nicht wesentlich unterscheidet, entbehrt aber jener ungeheuren Vorteile, die ich Ihnen eben nannte. Jeden Augenblick muß er das neu schaffen oder wiederherstellen, was der andre fix und fertig vorfindet.

In welch ungünstigem und ungeordnetem Zustande trifft der Dichter die Dinge an! Er hat vor sich die Umgangssprache, ein Ganzes von so groben Mitteln, daß jede Erkenntnis, die Genauigkeit will, sie verwirft, um sich eigene Gedankenwerkzeuge zu schaffen; er muß sich eine Menge von traditionellen und irrationellen Ausdrücken und Regeln erborgen, die von jedem Beliebigen abgeändert, willkürlich aufgestellt, willkürlich gedeutet, willkürlich kodifiziert werden. Nichts könnte den Absichten des Künstlers ungelegener sein als diese wesentliche Unordnung, der er in jedem Augenblick die Elemente einer Ordnung abgewinnen muß, die er erschaffen will. Für den Dichter hat es keinen Physiker gegeben, der die konstanten Eigenschaften der Elemente seiner Kunst, ihre Beziehungen und die Bedingungen ihrer identischen Hervorbringung bestimmt hätte. Keine Stimmgabel, kein Metronom, keine Tonleitertheorien, keine Harmonielehre! Keine Sicherheit, es sei denn die der Laut- und Bedeutungswandlungen der Sprache. Und außerdem wirkt die Sprache nicht wie der Ton auf einen einzigen Sinn, das Gehör, welches in besonderem Maße der Sinn der angespannten Aufmerksam-



keit ist. Im Gegenteil: sie bringt eine Mischung der allerverschiedensten sinnlichen und seelischen Reize hervor. Jedes Wort ist eine augenblickliche Gesamtheit von Wirkungen, die keinen Zusammenhang unter sich haben. Jedes Wort vereinigt einen Ton und einen Sinn. Ich irre: mehrere Töne und mehrere Sinne! Mehrere Töne: und zwar ebensoviele Töne als es Provinzen in Frankreich, ja fast als es Menschen in jeder Provinz gibt. Das ist ein sehr erschwerender Umstand für die Dichter, deren musikalische Effekte, auf die sie abzielten, durch ihre Leser verdorben oder entstellt werden.

Mehrere Sinne: denn die Bilder, die jedes Wort uns ansinnt, sind für gewöhnlich *ziemlich*, ihre sekundären Bilder *unendlich* verschieden.

Das Wort ist ein komplexes Ding, eine Kombination verschiedener Eigenschaften, die zugleich tatsächlich verbunden und nach ihrem Wesen und ihrer Funktion voneinander unabhängig sind. Ein Vortrag kann logisch und voller Sinn sein, aber ohne Rhythmus und ohne jede Einteilung; er kann dem Ohre schmeicheln und völlig absurd oder unbedeutend sein; er kann klar und nichtssagend, leer und reizvoll sein... Um aber die unerhörte Reichhaltigkeit des Wortes deutlich zu machen, genügt eine Aufzählung all der Wissenschaften, welche entstanden sind, um sich mit dieser Vielseitigkeit zu beschäftigen und, jede für sich, eines ihrer Elemente zu studieren. Man kann einen Text auf recht verschiedene Weise lesen, denn er unterliegt der Reihe nach der Phonetik, Semantik, Syntax, Logik und Rhetorik – Metrik und Etymologie nicht zu vergessen.

Mit dieser allzu wechselnden, allzu unreinen Materie hat es der Dichter zu tun; er ist gehalten, wie den Ton so den Sinn zu erwägen, und nicht allein der Harmonie, der musikalischen Periode zu genügen, sondern auch den verschiedenen Verstandesbedingungen, wie Logik, Grammatik, Gegenstand, Figuren und Ornamenten jeder Art – nicht gerechnet die Regeln der Konvention. Sie sehen, welche Anstrengung es erfordert, ein solches Unternehmen, wo so viele Erfordernisse gleichzeitig und wie durch ein Wunder erfüllt sein müssen, glücklich zum Ende zu führen.

Hier setzen die ungewissen und peinlichen Künste der Schriftstellerei ein. Aber diese Kunst zeigt uns zwei Seiten, kennt zwei große Weisen, die einander in ihren reinsten Zuständen entgegengesetzt sind, sich aber dennoch durch eine Unzahl von Zwischenstufen miteinander verbinden und ineinander übergehen. Es gibt die Prosa, und es gibt den Vers. Und zwischen ihnen alle Arten ihrer Vermischung; heute abend aber wollen wir sie in ihrem reinen Zustand betrachten. Man könnte diese Gegen-

überstellung der Extreme durch eine kleine Übertreibung verdeutlichen und sagen, daß die Sprache auf der einen Seite durch die Musik, auf der anderen durch die Algebra begrenzt ist.

\*

Ich will mich auf einen mir vertrauten Vergleich beziehen, um das, was ich hierüber zu sagen habe, leichter verständlich zu machen. Als ich eines Tages über all diese Dinge in einer fremden Stadt redete, teilte mir ein Zuhörer, als ich mich dieses obigen Vergleiches bediente, ein sehr beachtliches Zitat mit, aus dem ich ersah, daß die Idee nicht neu war. Sie war es zum wenigsten nur für mich. Hier ist das Zitat, der Auszug eines Briefes von Racan an Chapelin, worin Racan uns erzählt, daß Malherbe die Prosa dem Gang, die Poesie dem Tanze verglich – wie auch ich es gleich tun werde. «Nennen Sie», sagt Racan, «meine Prosa wie immer Sie wollen: galant, naïv, spielerisch. Ich bin entschlossen, mich an die Vorschriften meines ersten Lehrers Malherbe zu halten und niemals weder Wohlklang noch Kadenz für meine Perioden zu suchen, noch irgendeinen anderen Schmuck außer der Klarheit, die meine Gedanken ausdrücken kann. Dieser gute Mann (Malherbe) verglich die Prosa dem gewöhnlichen Gang und die Poesie dem Tanze und sagte, daß man bei all unserem notwendigen Tun einige Nachlässigkeit dulden müsse; daß wir uns jedoch lächerlich machen, wenn wir in allem, was wir aus Eitelkeit tun, nur mittelmäßig sind. Der Lahme und Gichtische müssen wohl gehen, aber nichts verpflichtet sie, einen Walzer oder eine Mazurka zu tanzen.»

Der Vergleich, den Racan Malherbe zuschreibt, und der sich auch mir ohne weiteres anbot, liegt auf der Hand. Ich werde Ihnen zeigen, daß er überdies fruchtbar ist. Er läßt sich mit verblüffender Genauigkeit sehr weit treiben. Vermutlich liegt ihm mehr als eine bloß äußerliche Ähnlichkeit zugrunde.

Das Gehen hat wie die Prosa stets ein bestimmtes Ziel. Es ist ein Akt, der sich auf einen Gegenstand richtet, den wir zu erreichen trachten. Die gegebenen Umstände sind diese: die Natur des Gegenstandes, mein Bedürfnis desselben, der Antrieb dieses meines Bedürfnisses, der Zustand meines Leibes und des Bodens – und sie schreiben dem Gehen Haltung, Richtung, Schnelligkeit und Endziel vor. Alle Eigenheiten des Gehens sind aus diesen gegebenen Umständen abzuleiten, welche sich jedesmal einmalig zusammenfinden, derart, daß es keine zwei Ortswechsel dieser Art gibt, die dieselben wären: vielmehr findet jedesmal

eine besondere Schöpfung statt, die aber jedesmal vom fertigen Akt vernichtet und gleichsam aufgesogen wird. Das Tanzen ist etwas ganz anderes. Es ist zweifellos ein System von Akten, die aber ihre Bestimmung in sich selber haben. Es geht nirgendwo hin. Und sollte es ein Ziel verfolgen, so ist dies ein idealer Gegenstand, ein Zustand, eine Wollust, ein Blumenwesen, oder irgendein Entzücken an sich selber, eine Lebenssteigerung, ein Gipfel, ein Höhepunkt des Daseins... Wie verschieden es aber auch von aller zweckgebundenen Bewegung ist, beachten Sie diese wesentliche, obschon grenzenlos einfache Bemerkung: daß es sich derselben Glieder, Organe, Knochen, Muskeln, Nerven bedient wie das Gehen.

Und ebenso verhält es sich mit der Poesie, die sich derselben Worte, Formen und Klänge bedient wie die Prosa.

\*

Prosa und Poesie unterscheiden sich also durch die Verschiedenheit gewisser Bewegungs- und Funktionsgesetze, das heißt von Fall zu Fall wechselnder Konventionen, die auf identische Elemente und Mechanismen angewandt werden. Man muß sich deshalb vorsehen, über die Poesie in der gleichen Weise wie über die Prosa zu urteilen. Was für die eine wahr ist, wird häufig genug sinnlos, wenn man es für die andere behaupten will.

Und deswegen (um ein Beispiel zu geben) läßt sich der Gebrauch der Inversionen ohne weiteres rechtfertigen; denn diese Abweichungen von der gebräuchlichen und in gewisser Weise elementaren Wortfolge im Französischen wurden zu verschiedenen Zeiten sehr oberflächlich, wie mir scheint, beanstandet, aus Gründen, die sich auf folgende unannehmbare Formel bringen lassen: die Poesie ist Prosa. Treiben wir unsern Vergleich noch etwas weiter, der eine Vertiefung verträgt.

Ein Mann geht. Er bewegt sich von einer Stelle zur andern auf einem Wege, der stets der geringsten Leistung entspricht. Merken wir an, daß die Poesie unmöglich sein würde, wenn sie der Herrschaft der graden Linie unterworfen wäre. Man lehrt Sie: «Sagt, daß es regnet, wenn ihr sagen wollt, daß es regnet!» Indessen ist es nicht Sache des Dichters, kann es auch gar nicht sein, uns zu lehren, daß es regnet. Es ist kein Dichter nötig, um uns zu veranlassen, den Regenschirm zu ergreifen. Sehen Sie näher zu, was aus Ronsard, aus Hugo wird, was aus den Rhythmen, den Bildern, den Konsonanten, aus den schönsten Versen der Erde wird, wenn Sie die Poesie dem System «sagt, daß es regnet!»

unterwerfen. Nur in grober Verwirrung über die Gattungen und Gesichtspunkte kann man dem Dichter seine indirekte Ausdrucksweise und seine komplexen Formen vorwerfen. Man sieht dann nicht, daß die Poesie die Entscheidung einbegreift, die Funktion der Sprache zu ändern.

Ich komme zurück auf den Mann, der geht. Wenn dieser Mann seine Bewegung beendet, den Ort, das Buch, die Frucht, den Gegenstand seines Verlangens erreicht hat, so hebt diese Besitzergreifung seine ganze Handlung auf, die Wirkung verschluckt die Ursache, der Zweck sein Mittel; und von allen Modalitäten seiner Handlung und Unternehmung bleibt nur das Resultat. Der Lahme und der Gichtische, von denen Malherbe sprach, sitzen, wenn sie einmal ihren Sessel mühselig erreicht haben, nicht weniger als der behendeste Mann, der diesen Sitz gewandten und federnden Schrittes erreichte.

Ebenso verhält es sich mit der Prosa. Die Sprache, derer ich mich soeben bediente, die soeben Absicht, Wunsch, Befehl, Meinung, Frage oder Antwort ausgedrückt hat, – diese Sprache, die ihre Schuldigkeit getan hat, ist damit auch verhallt. Ich habe sie gesprochen, damit sie verginge, damit sie sich unwiderruflich umforme in Ihnen: und an der wichtigen Tatsache, daß meine Worte nicht mehr existieren, erkenne ich, daß ich verstanden wurde. Sie sind vollkommen und endgültig ersetzt durch ihren Sinn, oder wenigstens durch einen gewissen Sinn, nämlich durch Bilder, Beweggründe, Reaktionen oder Handlungen der angeredeten Personen, kurz, durch ihre Abänderung oder Neuerschaffung im Innern derselben. Wer sie aber nicht verstand, der bewahrt und *wiederholt die Worte*.

Die Erfahrung ist leicht zu machen...

Sie erkennen also, daß die Vollkommenheit dieses Vortrags, dessen einzige Bestimmung ist, verstanden zu werden, offenbar in der Leichtigkeit besteht, mit der er sich in etwas anderes, in Ungesprochenes verwandelt. Wenn Sie meine Worte verstanden haben, sind meine Worte Ihnen nichts mehr nütze: sie sind aus Ihrem Geist verschwunden, während Sie ihr Gegenstück besitzen: Sie können jetzt in Gestalt von Ideen und Beziehungen die Bedeutung dieser Sätze ergreifen in einer Form, die völlig anders sein kann. Anders ausgedrückt: im praktischen oder abstrakten Gebrauch der Sprache, als welcher eben Prosa bedeutet, erhält sich die Form nicht über das Verständnis hinaus, sondern löst sich vielmehr auf in Klarheit: sie hat gewirkt, erklärt, gelebt.

Im Gegenteil hierzu stirbt aber das Gedicht nicht an seinem Dienste: es ist ja ausdrücklich gemacht worden, um aus seiner Asche zu erstehen und unzählige Male neu zu werden, was es eben noch war.

Die Poesie ist daran zu erkennen, – und man könnte sie wohl danach definieren: daß sie sich in ihrer Form zu erneuen strebt, daß sie unsern Geist aufruft, sie in uns wieder herzustellen. Wenn ich mir einen Ausdruck der Wirtschaft gestatten darf, würde ich sagen, daß die poetische Form sich automatisch « rekuperierte ». Das ist eine ihrer bewundernswertesten und kennzeichnendsten Eigenschaften. Ich möchte Ihnen davon ein einfaches Bild geben. Stellen Sie sich ein Perpendikel vor, das zwischen zwei symmetrischen Punkten pendelt. Verbinden Sie mit dem einen Punkt die Idee der poetischen Form, der Macht des Rhythmus, des Wohlklangs der Silben, der physischen Deklamationshandlung, der einfachsten psychologischen Überraschungen, welche die ungewohnte Zusammenstellung der Worte verursacht.

Verbinden Sie mit dem andern Punkt, der mit dem ersten zusammengehört, den verstandesmäßigen Eindruck, die Vorstellungen und Empfindungen, welche für Sie den « Gehalt », den « Sinn » des Gedichtes ausmachen, und beachten Sie dann, wie die Erregung Ihrer Seele, Ihrer Aufmerksamkeit, sobald sie einmal der Poesie gehorcht, sich folgsam und gelehrig nach den aufeinanderfolgenden Antrieben der Göttersprache vom Klang zum Sinn, von der Form zum Inhalt bewegt, wobei es einstweilen nicht anders als im gewöhnlichen Sprachgebrauch zugeht: dann aber geschieht es, und zwar bei jedem Vers, daß das lebendige Pendel zu seinem Ausgangspunkt zurückschwingt: zum Wort, zur Musik. Der vorgefundene Sinn findet als einzigen Ausweg, als einzig mögliche Form eben jene Form, aus der er sich ergab.

So bilden sich zwischen Form und Gehalt, zwischen Klang und Sinn, zwischen dem Gedicht und dem dichterischen Zustande Schwingungen heraus, eine Symmetrie, eine Gleichheit ihrer Bedeutsamkeit und ihrer Wirkung. Dieser harmonische Austausch zwischen Eindruck und Ausdruck ist in meinen Augen das wesentliche Prinzip der poetischen Mechanik, will sagen der Hervorbringungen des dichterischen Zustandes mittels des Wortes. Der Dichter sieht seinen Beruf darin, jene einzigartigen Formen der Sprache, deren Wirkung ich Ihnen auseinanderzusetzen versuchte, mit Fleiß zu suchen, durch Zufall zu finden.

So verstanden ist die Poesie gründlich verschieden von aller Prosa, zumal von aller Beschreibung und Erzählung von Ereignissen, welche die Illusion der Wirklichkeit hervorrufen möchten, nämlich vom Roman



und von der Erzählung, wenn diese sich wahrheitsgetreue Wirkung ihrer Berichte, Bildnisse, Szenen und anderer Darstellungen des wirklichen Lebens vorsetzen.

Dieser Unterschied hat sogar seine körperlichen Kennzeichen, die sich leicht bemerken lassen. Vergleichen Sie die Haltung des Romanlesers und des Lesers von Gedichten. Es mag derselbe Mensch sein, aber er unterscheidet sich vollkommen von sich selber, je nachdem er das eine oder das andere Werk liest. Sehen Sie sich den Romanleser an, wenn er sich in das eingebildete Leben seiner Lektüre versenkt. Sein Körper existiert nicht mehr. Er stützt seine Stirn in beide Hände. Er lebt, bewegt sich, handelt und leidet nur noch im Geiste. Er wird von dem verschlungen, was er verschlingt, er kann nicht mehr innehalten, denn Gott weiß welcher Dämon treibt ihn weiter. Er will die Fortsetzung und das Ende, er ist die Beute eines gewissen Irreseins: er nimmt Partei, triumphiert, betrübt sich; er ist nicht mehr er selber, ist nur noch ein Hirn, getrennt von seinen äußerlichen Fähigkeiten, – ausgeliefert an seine Vorstellungen, in einer Art Krise seiner Leichtgläubigkeit befangen.

Ganz anders der Leser von Gedichten! Wenn die Poesie wahrhaft auf jemanden wirkt, so zerteilt sie durchaus nicht seine Natur, indem sie ihm etwa die Illusionen eines eingebildeten und nur geistigen Lebens vermittelt. Sie drängt ihm keine falsche Wirklichkeit auf, welche Gelehrigkeit von der Seele und Enthaltung vom Körper verlangt. Die Poesie muß den ganzen Menschen ergreifen: sie erregt seine Muskeln durch die Rhythmen, sie befreit und entbindet seine sprachlichen Fähigkeiten, deren Gesamtheit sie in ein trunknes Spiel setzt, sie wandelt ihn im Tiefsten um: denn sie möchte die harmonische Einheit der lebendigen Person aufrufen und herstellen, eine seltsame Einheit, die sich einfindet, wenn der Mensch durch ein so starkes Gefühl erfüllt ist, daß keine seiner Fähigkeiten außer Betracht bleibt.

In summa: zwischen der Wirkung eines Gedichtes und einer gewöhnlichen Erzählung besteht ein physiologischer Unterschied. Das Gedicht entfaltet sich in einer reicheren Domäne unseres Bewegungsapparates; es verlangt von uns eine Anteilnahme, die einer Gesamttätigkeit nahekommt, wohingegen Novelle und Roman uns eher zu Traumwesen und zu Sklaven unserer Halluzinierbarkeit machen. Ich wiederhole aber, daß es unzählige Grade und Formen des Übergangs zwischen diesen äußersten Grenzen des literarischen Ausdrucks gibt.

Nachdem ich den Bereich der Poesie zu umgrenzen versucht habe,



müßte ich jetzt die Tätigkeit des Dichters selber, die Probleme der Komposition und der « Mache » ins Auge fassen. Das aber hieße, sich auf einen höchst dornigen Pfad begeben. Man findet dort ungezählte Qualen, unlösbare Streitfragen, Prüfungen, Rätsel, Sorgen und gar Verzweiflungen, die allesamt das Handwerk des Dichters zu einem der ungewissesten und ermüdendsten auf der Welt machen. Derselbe Malherbe, den ich schon einmal erwähnte, sagte, daß ein Autor nach Vollendung eines guten Sonetts ein Anrecht auf zehn Ruhejahre habe. Immerhin gestand er damit, daß die Worte « ein vollendetes Sonett » einen Sinn hatten. Ich hingegen verstehe sie kaum – ich übersetze sie durch « ein aufgegebenes Sonett ».

Streifen wir aber dennoch diese schwierige Frage: Verse machen...

Aber Sie alle wissen, daß es ein sehr einfaches Rezept fürs Verse-machen gibt. Es genügt, inspiriert zu sein, und alles geht wie von selbst. Ich wünsche, es wäre so. Das Leben wäre erträglich. Nehmen wir immerhin einmal diese naive Antwort an, aber prüfen wir die Folgerungen.

Wer immer sich damit zufrieden gibt, muß zugeben, daß das Dichten auf einen baren Zufallserfolg oder auf eine Art übernatürlicher Mitteilung hinausläuft; beide Hypothesen schränken den Dichter auf ein kümmerliches Erleiden ein. Sie machen eine Art Urne aus ihm, in der sich Millionen Kugeln herumtreiben, oder einen sprechenden Tisch, in den ein Geist sich einlogiert hat. Tisch oder Topf – aber nur kein Gott! – das Gegenteil eines Gottes, das Gegenteil eines Ich. Und der unselige Autor, der gar kein Autor, sondern bloß Unterzeichner und als solcher verantwortlich ist wie ein Zeitungsredakteur – er muß sich sagen: « In deinen Werken, lieber Dichter, ist das Gute nicht von dir, wohl aber das Schlechte, und dieses unbestritten. » Es ist sonderbar, daß mehr als ein Dichter sich zufrieden gab, wenn er nicht gar sich rühmte, ein bloßes Instrument und Medium des Augenblicks zu sein.

Nun, Erfahrung und Überlegung zeigen uns im Gegenteil, daß die Gedichte, deren vielseitige Vollkommenheit und glücklicher Aufbau am ehesten dem erstaunten Leser die Idee eines Wunders, eines Glücksfalls, einer übermenschlichen Vollendung nahebringen (infolge einer ungewöhnlichen Versammlung von Vorzügen, die man in einem einzigen Werke zu finden wohl wünschen, aber nicht erwarten darf) – diese Gedichte sind zugleich auch Meisterwerke der Arbeit und überdies Wahrzeichen hoher Einsicht und angestrengter Mühen, Geschöpfe des Willens und der Analyse, die allzu mannigfaltige Fähigkeiten erfordern,

als daß ein barer Registrierapparat von Enthusiasmen und Ekstasen sie besitzen könnte.

Man fühlt sehr wohl vor einem schönen Gedicht von einiger Länge die winzige Möglichkeit, daß ein Mensch in einem Wurf, ohne andere Anstrengung als die des Schreibens oder der bloßen Aufzeichnung seiner Einfälle ein Gebilde habe improvisieren können, das vollkommen sicher in sich beruht, ständig aus neuen Hilfsquellen schöpft, einer dauernden Harmonie und stets glücklicher Eingebungen sich erfreut, ein Gebilde, das nie im Bezaubern nachläßt, das keine Unfälle noch Zeichen von Ohnmacht und Schwäche kennt, in dem jene peinlichen Zwischenfälle fehlen, die den Zauber brechen und die poetische Welt zerstören, von der ich eben sprach.

Es ist indessen nicht so gemeint, als ob nicht noch etwas anderes nötig wäre, um einen Dichter zu machen, eine gewisse unanalysierbare «Tugend» (Virtus), die sich nicht in bestimmte Akte und Arbeitsstunden zerlegen läßt. Pegasus – Vapor und Pegasus – Hora sind keine legalen Komponenten dichterischen Vermögens.

Es gibt eine besondere Fähigkeit, eine individuelle Energie, die nur dem Dichter eignet. Sie erscheint in ihm und enthüllt ihn sich selber in gewissen Augenblicken von unendlicher Kostbarkeit. Aber das sind nur Augenblicke, und diese höhere Energie (höher, weil die anderen menschlichen Energien sie nicht herstellen noch ersetzen können) verwirklicht und bewährt sich nur in kurzen und zufälligen Offenbarungen. Wir fügen hinzu – und das ist nicht ohne Wichtigkeit –, daß die Reichtümer, die sie unserm Geist enthüllt, die Gedanken und Formen, mit denen sie uns beschenkt, bei weitem nicht denselben Wert in fremden Augen haben. Diese unschätzbaren Augenblicke, welche den Beziehungen und Einsichten eine gewisse allgütige Würde verleihen, sind nicht weniger fruchtbar an eingebildeten oder nicht mitteilbaren Werten.

Was nur für uns Wert hat, hat keinen Wert. Das ist das Gesetz der Literatur.

Diese erhobenen Zustände sind in Wahrheit «Abwesenheiten», in denen sich natürliche Wunder zusammenfinden, die sich anderwärts nicht finden – allein diese Wunder sind allezeit unrein, will sagen mit minderen und eiteln Dingen vermischt, die ohne Bedeutung sind oder dem äußerlichen Licht nicht standhalten, oder schließlich nicht festgehalten und aufbewahrt werden können. Auch im Feuer der Begeisterung ist nicht alles Gold was glänzt. Kurz, gewisse Augenblicke ver-raten uns Tiefen, in denen unser Bestes wohnt, aber als Teilchen

einer formlosen Masse, in Fragmenten von sinnloser oder grober Form. Wir müssen deshalb diese Elemente edlen Metalls aus der Masse befreien und uns mühen, sie zusammenzuschmelzen, um ein Juwel aus ihnen zu bilden.

Wenn man sich darin gefiele, die Doktrin der reinen Erleuchtung strikte zu entwickeln, so würde man recht eigentümliche Folgerungen aus ihr ziehen. Man würde zum Exempel mit Notwendigkeit finden, daß dieser Dichter, der sich beschränkt, das Empfangene weiterzureichen und Unbekannten zu geben, was ihm vom Unbekannten kam, durchaus nicht zu verstehen braucht, was er unter dem mystischen Diktat niederschreibt. Er wirkt nicht ein auf dieses Gedicht, dessen Ursprung er nicht ist. Er kann ganz unberührt sein von dem, was durch ihn hindurch geschieht. Diese unvermeidliche Folgerung erinnert mich an das, was man ehemals von der Besessenheit durch den Teufel glaubte.

Man liest in den alten Dokumenten, welche die Verhöre der Zaubereiprozesse wiedergeben, daß häufig Personen überzeugt waren, von Dämonen besessen und deshalb verurteilt zu sein, wie ungebildet und unwissend sie immer waren, während ihrer Krisen auf Griechisch, Lateinisch, ja auf Hebräisch vor den entsetzten Zeugen zu diskutieren, zu argumentieren und zu blasphemieren. (Ich möchte annehmen, daß das kein « Latein ohne Tränen »<sup>1)</sup> war.) Will man etwa dies vom Poeten? Sicherlich ist jene Gemütserschütterung, die eine spontane Ausdrucksfähigkeit (ihr Kennzeichen!) entbindet, die Essenz der Poesie.

Aber es kann nicht die Aufgabe des Dichters sein, sich ihr lediglich hinzugeben. Der Ausdruck, den das erregte Gemüt hinausschleudert, ist nur zufällig rein – für gewöhnlich haften ihm allerhand Schlacken an; er ist voller Mängel, die notwendig den dichterischen Prozeß verwirren und den überdauernden Widerhall unterbrechen, den es zuletzt in einer fremden Seele hervorzurufen gilt. Denn das Begehrt des Dichters, der das Höchste von seiner Kunst verlangt, ist stets, eine fremde Seele in die göttliche Dauer ihres harmonischen Lebens einzuführen, wo alle Formen ihre Übereinstimmung und ihr Maß haben, und wo alle ihre sinnlichen und rhythmischen Vermögen einander « respondieren ».

Inspiration, gewiß – aber sie gehört dem Leser und ist seine Sache, wie es Sache des Dichters ist, sie zu berufen und glaubhaft zu machen und alles Nötige zu tun, damit man ein Werk, allzu vollkommen, allzu

---

<sup>1)</sup> *Latin sans larmes*, Titel einer reizenden Laien-Grammatik, deren Autor mir entfallen ist. Anm. d. Übers.

ergreifend, als daß es aus den unsichren Händen eines Menschen stammen könne, allein den Göttern zuschreiben kann. Der wahre Gegenstand der Kunst und das Prinzip ihrer Kunstgriffe ist genau darin zu finden, daß sie den Eindruck eines Idealzustandes erweckt, in welchem der Mensch, der seiner teilhaftig würde, fähig wäre, von selber, ohne Anstrengung, ohne Schwächung einen großartigen und wunderbar geordneten Ausdruck zu finden für sein Wesen und unsere Bestimmung. –

Hieran würde sich logisch eine Darstellung der Kunst des Verses schließen. Aber der Gegenstand ist heikel, die Stunde vorgerückt, und ich vermute mit Recht, daß Sie ungeduldig sind, Helene Vacaresca zu hören, die Sie ein wenig poetischer über die Poesie unterhalten will, denn die Poesie ist in Wahrheit eine viel lebenswürdigere und weniger abstrakte Sache, als ich sie Ihnen heute vorgestellt habe.