

PAUL  
VALÉRY

ZUR  
THEORIE DER  
DICHTKUNST  
*und*  
VERMISCHTE  
GEDANKEN

SUHRKAMP

suhrkamp taschenbuch 5218

Paul Valéry wurde 1871 im südfranzösischen Sète geboren. Nachdem er in Montpellier ein Studium der Rechtswissenschaften begonnen hatte, zog es ihn 1894 nach Paris. Dort begann er, täglich Gedankenfragmente zu notieren, die postum in den *Cahiers* versammelt wurden, sowie mit der Arbeit an seinem bekanntesten Prosawerk, *Monsieur Teste*. Von seiner späteren Hinwendung zur Dichtung zeugen insbesondere *Die junge Parze* (*La jeune Parque*, 1917), von Paul Celan ins Deutsche übertragen, sowie *Carmina* (*Charmes*, 1922), übersetzt von Rainer Maria Rilke. Valéry war Mitglied der Académie française, langjähriger Präsident des PEN-Clubs und von 1937 bis zu seinem Tod 1945 Inhaber des Lehrstuhls für Poetik am Collège de France.

Mit seinem vielgestaltigen Werk, das sich von philosophischen Überlegungen über Lyrik und Prosa bis hin zu Dramatik erstreckt, gilt Paul Valéry als einer der prägendsten Autoren und Denker seiner Zeit.

Band 5 der Gesamtausgabe gliedert sich in zwei Teile: Teil 1 umfasst Zeitschriften- und Redebeiträge zur Dichtkunst, frühe Analysen literarischer Technik sowie Niederschriften seiner am Collège de France gehaltenen Poetik-Vorträge. In Teil 2 des Bandes folgen *Vermischte Gedanken*: das einzige zu Lebzeiten Valérys veröffentlichte *Cahier*, die Aphorismen *Windstriche* und weitere Kurzprosa, darunter Prosagedichte und Epigrammatisches.

Wie für Valéry charakteristisch fügen sich fragmentarische Beobachtungen, abstraktes Denken und moderne Prosaentwürfe zu einem Ganzen: »Wie die Kompaßnadel bei wechselnder Fahrtrichtung ziemlich konstant bleibt, so lassen sich die Sprünge unseres Denkens deuten als Abweichungen von einer irgendwie gleichbleibenden tieferen und wesentlichen Richtung des Geistes.«

---

PAUL VALÉRY  
WERKE

Frankfurter Ausgabe  
in 7 Bänden

Herausgegeben von  
Jürgen Schmidt-Radefeldt

Suhrkamp

Die Originalausgabe erschien 1957 unter dem Titel *Œuvres I*  
sowie 1960 unter dem Titel *Œuvres II* bei Éditions Gallimard, Paris.

Erste Auflage 2021

suhrkamp taschenbuch 5218

© der deutschen Ausgabe Insel Verlag Frankfurt am Main 1991

© Éditions Gallimard, 1957 und 1960

Nachweise zu den einzelnen Texten am Schluss des Bandes.

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das des öffentlichen Vortrags  
sowie der Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen,

auch einzelner Teile. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form  
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)

ohne schriftliche Genehmigung des Verlages

reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme  
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlaggestaltung: Brian Barth

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-47218-7

---

Band 5  
Zur Theorie der Dichtkunst  
und vermischte Gedanken

Herausgegeben von  
Jürgen Schmidt-Radefeldt

---

ZUR THEORIE DER DICHTKUNST

## VORREDE

Mein Titel ist einigermaßen irreführend. Gewiß vereinigt dieser Band verschiedene hier und da erschienene (und auch einige unveröffentlichte) Versuche, die mit dem Dichterberuf und der Verskunst zu tun haben; aber es wird hier fast nichts zu finden sein, das aus der Absicht käme, die Poesie zu erklären.

Poesie, ein zweideutiges Wort, meint einmal: Gemütsbewegung, die zum Schaffen strebt; und ein anderes Mal: Leistung, die danach strebt, unser Gemüt zu bewegen.

Im ersten Falle handelt es sich um eine Erregung, deren einzigartige Wirkung darin besteht, daß sie sich in uns und durch uns eine *Welt* bildet, die ihr entspricht.

In der zweiten Bedeutung versteht man unter diesem Wort ein bestimmtes Gewerbe, über das man mit Vernunft reden kann. Es bemüht sich, in andern Menschen jenen schöpferischen Zustand, von dem ich eben gesprochen habe, zu erzeugen und wiederzuerzeugen, und zwar durch die besonderen Mittel der artikulierten Sprache. Zum Beispiel versucht es, die Vorstellung einer Welt heraufzurufen, die so beschaffen ist, daß sie zum Anlaß der eben erwähnten Erregung wird. Das höchste Ziel dieser Kunst in bezug auf einen gegebenen Leser ist dann erreicht, wenn dieser keinen anderen vollkommenen und notwendigen Ausdruck für die Wirkung, die ein Werk auf ihn ausübt, finden kann als dieses Werk selbst.

Der erste Sinn jedoch bezeichnet uns eine Art Mysterium. Die Poesie ist die eigentliche Gelenkstelle zwischen Geist und Leben, diesen beiden undefinierbaren Wesenheiten.

Die Menschen, in denen dieses Mysterium sich vollzieht, begnügen sich meist mit der Empfindung, die sie davon haben. Sie empfangen, wie es gerade kommt, dieses schöne Geschenk: bis zum Erfinden erregt zu sein.

Als passive oder aktive Poeten erleben oder erstreben sie den Genuß ohne Erkenntnis. Ja, man lehrt sogar gemeinhin, daß die beiden Seinsweisen einander ausschließen; daß eine Gefahr darin liegt, und vielleicht eine Pietätlosigkeit, sie in einem Kopf vereinigen zu wollen. Im Bereiche des Empfindungsvermögens ist diese Meinung unbestreitbar – vorausgesetzt, man nennt »Empfindungsvermögen« genau das, was unvernünftig und göttlich sein soll.<sup>1</sup>

Aber wo gäbe es Gefahren, die niemand anlockten?

Manche Leute, wenn auch ziemlich wenige an Zahl, begnügen sich also nicht damit, durch eine bestimmte ursachlose Gabe lediglich von der Natur Begünstigte zu sein. Nicht ohne Verdruß, nicht ohne Widerstreben lassen sie es zu, daß Anwandlungen und Lustgefühle von so hoher Art nicht in die geistige Betrachtung eingehen und in ihr aufgehen sollen.

Weit davon entfernt, die klaren und deutlichen Verfahren des Geistes in einen Gegensatz zur Poesie zu stellen, behaupten diese Unentwegten, daß der Ehrgeiz, die poetische Leistungskraft zu analysieren und womöglich zu begreifen, nicht nur an sich selbst der allgemeinen Tendenz unseres Willens zur Einsicht entspreche und den ganzen Umfang unserer Denktätigkeit beanspruche, sondern darüber hinaus auch wesentlich sei für die Würde der Muse – oder vielmehr aller Musen, denn ich spreche jetzt ganz allgemein von allen unseren Fähigkeiten, ideale Gegenstände zu erfinden.

In der Tat, mag die Poesie auch noch so sinnhaft und leidenschaftlich sein, gänzlich untrennbar von bestimmten Entzückungen, mag sie manchmal bis zur Ordnungslosigkeit vorstoßen, so verträgt sie sich dennoch mit den genauesten Fähigkeiten der Intelligenz. Das ist leicht zu zeigen. Denn wenn sie auch im Prinzip eine Art Erregung ist, so ist sie doch eine ganz besondere Art von Erregung, nämlich eine, die sich Gestalten erschaffen will. Der Mystiker und der Liebende können im Unsagbaren verharren; aber die Schau oder die Gefühle des Dichters streben danach, sich einen exakten und dauerhaften Ausdruck in der realen Welt zu gestalten.

Leidenschaftliche Erregungen erstaunen uns im Innersten und verändern uns durch Überraschung. Bald entfesseln sie verborgene Kräfte in uns, die uns plötzlich aus unserer Fassung bringen; bald erschöpfen sie uns maßlos in ungeordneten Bewegungen, die sich nur durch die Überfülle des Augenblicks erklären lassen; bald nötigen sie uns zu mehr oder weniger verständlichen und verständigen Handlungen, die irgendein Ding zu erreichen suchen, dessen Besitz oder dessen Vernichtung uns den früheren Frieden und die Freiheit für die folgenden Augenblicke wiederbringen soll.

Aber es kommt auch vor, daß solche besonders tiefen Verwirrungen oder Erregungen irgendwelche Ausdruckskräfte in Tätigkeit setzen. Als deren unmittelbare Wirkungen entstehen dann im Geiste Formen und Rhythmen, unerwartete Beziehungen zwischen verborgenen Orten der Seele, die bisher weit entfernt voneinander waren, gewissermaßen ohne Kenntnis voneinander im gewöhnlichen Lauf der Zeit, jetzt aber plötzlich wie dazu geschaffen, einander als Teile eines harmonischen Gefüges oder eines vorherbestimmten Ereignisses zu entsprechen. Dann ahnen wir, daß wir irgendein Ganzes in uns bergen, von dem uns die gewohnten Umstände nur Fragmente abverlangen. Auch beobachten wir nun, wie die ursprüngliche Ordnungslosigkeit des Bewußtseins Ansätze von Ordnung hervorbringt, sich mit Entwürfen und Verheißungen durchdringt; wie tausend mögliche Vollkommenheiten im Unvollkommenen erwachen, wie die Zufälligkeiten die Wesensformen hervorlocken – und wie eine ganze Schöpfung aus Kontrasten, aus Symmetrien, aus harmonischen Relationen<sup>2</sup> sich unserem Denken enthüllt, sich durchsetzt, auch wohl sich verweigert, so deutlich sie auch immer zu spüren bleibt.

Wenn ich aber in bezug auf die Poesie von Erregungen spreche, so kann ich hier vielleicht eine Bemerkung einflechten, die mit der allgemeinen Absicht meiner Überlegungen zusammenhängt.

Die Dichter – ich meine damit Personen, die von poetischen Empfindungen weitgehend beherrscht werden – sind

nicht sehr verschieden von den andern Menschen, was die Intensität der Erregungen angeht, die sie dort erleben, wo sich jedermann erregen läßt. Von dem, was jedermann stark ergreift, werden sie nicht viel tiefer ergriffen – wenn sie es auch durch ihr Talent recht oft glauben machen können. Dagegen unterscheiden sie sich von den meisten Leuten dadurch, daß sie von Dingen, die keinen sonst aufregen, im höchsten Grade erregt werden können, und dadurch, daß sie fähig sind, sich selbst in vielfältige Leidenschaften, wundervolle Stimmungen und lebhaft Gefühle zu versetzen, denen der geringste Anlaß genügt, um aus dem Nichts zu entstehen und sich in erhebende Begeisterung zu steigern. Sie besitzen gewissermaßen in sich selbst unendlich viel mehr Antworten, als das gewöhnliche Leben ihnen Fragen vorzulegen hat; und darin liegt ihr stets bereitgestellter, überfließender und gleichsam überreizter Reichtum, der einem Nichts zuliebe Schätze, ja sogar Welten zur Entfaltung bringt.

Die Größe der Wirkungen im Vergleich zur Geringfügigkeit der Ursachen – das unterscheidet schlicht in seinem Wesen das poetische Temperament.

Aber ist dies nicht überhaupt der eigentümliche Charakter unseres Nervensystems? Die Herausbildung der greifbaren Erscheinung an Stelle der unfaßbaren, unübersteigbaren und mit sich selbst unvergleichbaren Wirklichkeit, ist sie nicht die hervorstechende Besonderheit dieses Systems? Denn dieser Energieträger, dieser geheimnisvolle Apparat des Lebens, hat die Aufgabe, alles Verschiedene zur Einheit zusammenzufügen, das, was nicht mehr ist, auf das, was ist, wirken zu lassen, Abwesendes gegenwärtig zu machen und mit unbedeutendem Kraftaufwand unermeßliche Wirkungen zu erzielen; darum bietet er uns endlich alles, was nötig ist, um die Poesie in ihr Amt einzusetzen.

Ein Dichter ist letzten Endes ein Individuum, das die Beweglichkeit, die Subtilität, die Allgegenwart, die Fruchtbarkeit dieses allmächtigen Kräftehaushalts im höchsten Grade verkörpert.

Wenn wir davon etwas mehr wüßten, könnte man versu-

chen, sich eine hinreichend genaue Vorstellung von der dichterischen Leistungskraft zu machen. Aber wir sind sehr weit davon entfernt, im Besitz dieser zentralen Wissenschaft zu sein. Jene Liebhaber der Analyse, von denen ich vorhin sagte, daß sie sich nicht damit begnügen, lediglich die Spielbälle ihrer Begabungen zu sein, sie erfahren es bald, daß das Problem der Erfindung der Formen und der Ideen eines der heikelsten ist, die eine geübte spekulative Vernunft sich stellen könnte. Auf diesem Forschungsgebiet wäre alles ganz neu zu erschaffen – nicht etwa nur die Mittel und die Methoden, die Worte und die Begriffe –, sondern darüber hinaus, und vor allem ändern, müßte man erst einmal den eigentlichen Gegenstand unserer Wißbegierde definieren.

Etwas Metaphysik, etwas Mystik, viel Mythologie werden noch lange Zeit genügen müssen, um in diesem Problembereich die Stelle von positiven Erkenntnissen zu vertreten.

---

## ÜBER DIE LITERARISCHE TECHNIK

... Die Literatur ist die Kunst, mit der Seele der anderen Menschen sein Spiel zu treiben. So brutal wissenschaftlich hat man in unserer Zeit das Problem der Ästhetik des Wortes, das heißt das Problem der FORM, stellen sehen.

Wenn ein Eindruck, ein Traum, ein Gedanke gegeben sind, dann *müssen* sie derart ausgedrückt werden, daß man dadurch in der Seele des Zuhörers den maximalen Effekt erzielt – und zwar einen vom Künstler vollständig berechneten Effekt.

Diese Formel ergibt durch Deduktionsschluß einige sehr klare Begriffe vom Stil: Der Stil ist kein unwandelbarer Ritus, kein endgültiger Ausguß einer ewigen Gußform – selbst nicht bei einem Flaubert<sup>1</sup> –, er muß sich der Absicht des Autors anpassen und einzig dazu dienen, das abschließende *Feuerwerk* vorzubereiten. Er muß dem Gegenstand adäquat sein. Schließlich muß der Schriftsteller verschiedene Register auf der Klaviatur des Ausdrucks beherrschen, um vielfältige Wirkungen zu erzielen – so wie der Musiker zwischen einer gewissen Anzahl von Klangfarben und rhythmischen Tempi die Wahl hat.

Und dies führt uns natürlich zu einer ganz neuen und modernen Vorstellung vom Dichter. Er ist nicht mehr der zerzauste Schwärmer, jener, der ein ganzes Gedicht in einer Fiebernacht schreibt, er ist ein kühler Wissenschaftler, fast ein Rechenkünstler, im Dienste eines verfeinerten Träumers. Höchstens hundert Verse werden seine längsten Stücke enthalten ... Er wird sich davor hüten, alles aufs Papier zu werfen, was ihm in glücklichen Minuten die Muse der Ideenassoziation eingibt. Sondern im Gegenteil, alles, was er ausgedacht, empfunden, geträumt, aufgebaut hat, wird durch ein Sieb hindurchgehen müssen, wird gewogen, geläutert, in *Form* gebracht werden, so stark wie möglich

verdichtet, um an Kraft zu gewinnen, was es an Länge preisgibt: Ein Sonett zum Beispiel wird eine richtige Quintessenz sein, ein Osmazom, eine konzentrierte Kernsubstanz, immer wieder destilliert, auf vierzehn Verse reduziert, sorgfältig *komponiert* im Hinblick auf einen überwältigenden Endeffekt. Hier muß das Adjektiv unauswechselbar sein, die Klangwerte der Metren kunstvoll abgestuft, der Gedanke oft mit einem *Symbol* geschmückt, einem Schleier, der im Finale zerreißen wird . . .

Ich habe soeben das Wort Symbol hingeschrieben, und ich kann nicht umhin, im Vorbeigehen diese unvergleichliche künstlerische Ausdrucksweise zu berühren. Bei allen mystisch veranlagten Völkern war es in täglichem Gebrauch, dann ist es vor dem Rationalismus und Materialismus verblühen. Die Künstler haben die Schönheit der Allegorie vergessen, und doch ist sie, wie Charles Baudelaire geschrieben hat, eine *wesentliche* ästhetische Form.<sup>2</sup>

Heute haben Dichter vom Range eines Sully Prudhomme, eines Mallarmé dargetan, welchen Gewinn die zeitgenössische Literatur aus dem wieder zu Ehren gebrachten Symbolismus ziehen könnte . . .<sup>3</sup>

. . . Das Gedicht hat also unserer Ansicht nach kein anderes Ziel, als seinen Ausklang vorzubereiten. Am besten können wir es mit den Stufen eines prachtvollen Altars vergleichen, mit Schwellen aus Porphyrt, die das Tabernakel überragt. Die Ornamentik, die Kerzen, die Goldschmiedearbeiten, die Weihrauchwolken – alles schwingt sich auf, alles ist so angeordnet, daß die Aufmerksamkeit auf das Sakrament gelenkt wird – auf den letzten Vers! Eine Komposition, der diese Abstufung fehlt, bietet einen Anblick von fataler Eintönigkeit, so reich und kunstvoll ziseliert sie auch sein mag. Dies ist unserer Ansicht nach der große Fehler der Sonette von Heredia – zum Beispiel –, die *allzu schön* sind, ihrer ganzen Länge nach, von Anfang bis zu Ende. Jeder Vers hat bei ihm sein Eigenleben, seinen besonderen Glanz, und dadurch lenkt er den Geist vom Ganzen ab.<sup>4</sup>

. . . Wenn das Gedicht einen gewissen Umfang hat, sagen wir hundert Verse, dann muß der Künstler darauf bedacht

sein, den Gedanken an ein paar wichtigen Punkten festzuhalten, die am Schluß einander genähert und verstärkt werden, so daß sie kraftvoll zum letzten, entscheidenden Aufleuchten beitragen. Das führt mich zu der so eigentümlichen Poetik von Edgar Allan Poe; nachher werde ich mit einigen Worten auf eine Musiktheorie zu sprechen kommen, deren Kenntnis meiner Ansicht nach für jeden, der sich mit Literatur beschäftigt, sehr anregend ist.

Edgar Allan Poe, der Mathematiker, Philosoph und große Schriftsteller, legt in seinem merkwürdigen Bändchen *Die Methode der Komposition* (*The Philosophy of Composition*) mit klarer Bestimmtheit den Mechanismus der dichterischen Hervorbringung dar, so wie er ihn praktiziert und wie er ihn versteht.<sup>5</sup>

Keines seiner Werke enthält mehr Scharfsinn in der Analyse, mehr Strenge in der logischen Entwicklung der durch Beobachtung entdeckten Prinzipien. Seine Technik ist ganz und gar a posteriori entstanden, und zwar auf der Psychologie des *Zuhörers* aufgebaut, auf der Kenntnis der verschiedenen Noten, die in der Seele des anderen zum Erklingen gebracht werden sollen. Die bohrende Induktion Poes dringt in die innersten Reflexe des aufnehmenden Subjekts ein, kommt ihnen zuvor, nutzt sie aus. Er kennt genau den unermesslichen Anteil, den die Gewohnheit und der Automatismus an unserem geistigen Leben haben, und darum führt er Verfahren ein, die seit den Alten den niederen Gattungen überlassen geblieben waren. Die Wiederholung gleicher Worte, die, scheint es, von den Ägyptern verwendet wurde, hat er zu neuem Leben erweckt. Mit Sicherheit vermag er die niederdrückende Wirkung eines düsteren Kehrreims vorauszu sehen, oder häufiger Alliterationen:

And the Raven, *never flitting, still is sitting, still is sitting.*

Ebenso kehrt das verzweiflungserregende *Nevermore* in jeder Strophe wieder; zunächst ohne tiefere Bedeutung; allmählich immer schmerzlicheren Sätzen gegenübergestellt, wird es mehr und mehr zu einem Totengeläute der Hoffnungslosigkeit, bis zum Ausklang:

And my soul from out that shadow that lies floating  
on the floor

Shall be lifted – *nevermore!*

(... doch erheben wird sich aus dem Schatten schwer  
Meine Seele *nimmermehr*.<sup>6)</sup>

Alle, die das großartige Gedicht »Der Rabe« (vor allem im Original) gelesen haben, werden von der Kraft des kunstvoll verwendeten Kehrreims betroffen gewesen sein. Man kann sagen, daß dieses Mittel in der französischen Poesie niemals (ich meine niemals zielbewußt, im Hinblick auf eine Wirkung) angewendet worden ist, wenigstens nicht auf eine überlegte und wirklich kunstgerechte Art ...

Nehmen wir einmal an, es würden an Stelle eines einzigen eintönigen Kehrreims deren mehrere eingeführt; jede Person, jede Landschaft, jede Stimmung hätte den ihr eigentümlichen, so daß sie im Vorbeiziehen daran zu erkennen wären; am Schluß des Stückes in Versen oder in Prosa würden alle diese bekannten Zeichen zusammenströmen und jene Apotheose bilden, die man »musikalische Klimax«<sup>7</sup> genannt hat, einen Schlußeffekt, der das Ergebnis der Gegenüberstellung, der Begegnung und Annäherung der Kehrreime wäre. Dann kämen wir zu der Konzeption des Leitmotivs, die der Wagnerschen Musiktheorie zugrunde liegt.

Hält man es für unmöglich, diese Prinzipien auf die Literatur anzuwenden? Sollten sie nicht für bestimmte Gattungen eine ganze Zukunft enthalten, wie zum Beispiel für die Ballade in Prosa, diese Schöpfung Baudelaires, die von Huysmans und Mallarmé vervollkommenet wurde?

... Und hier sollte man das Wort *Décadence* vermeiden, das nichts bedeutet. Die alten Kulturgesellschaften, die Jahrhunderte innerer Analyse und literarischen Schaffens hinter sich haben, brauchen immer neue, immer schärfere Reize! Was uns angeht, wir werden uns niemals darüber beklagen, daß wir in einer Zeit leben, in der man einen Hugo, einen Flaubert, die Goncourt nebeneinander sieht, in der die krankhafte Empfänglichkeit eines Verlaine der ungeheuren Vitalität eines Zola gegenübersteht und man sich dieses seltenen

Schauspiels erfreuen kann<sup>8</sup>: die Brutalität der Lebenskonkurrenz, der Merkantilismus, das Auslöschen der Persönlichkeit, gegenübergestellt dem Feminismus, der verwöhnten, hingebenden Lässigkeit der Künstler und der verfeinerten *dilettanti*. Uns gefällt diese sublimen Antithese: die barbarische Größe der Industriewelt gegenüber der äußersten Eleganz und der morbiden Suche nach den allerseltensten Lustgefühlen.<sup>9</sup>

Und wir lieben die Kunst dieser Zeit, kompliziert und *künstlich* wie sie ist, übermäßig mitschwingend, übermäßig angespannt, übermäßig musikalisch, um so mehr, je geheimnisvoller, beklemmender, unzugänglicher sie für die große Menge wird. Was macht es denn, daß sie den meisten verschlossen bleibt, daß ihre äußersten Ausdrucksformen der Luxus einer kleinen Zahl bleiben, wenn sie nur bei den paar *Gerechten*, deren göttliches Königreich sie ist, den höchsten Grad von Glanz und Reinheit erreicht!

---

## DIE SEMANTIK VON MICHEL BRÉAL

Alle Transformationen, denen die Sprache unterworfen werden kann, müssen eine bestimmte Menge von Eigenschaften unverändert lassen – so nehme ich an. Dieser Bodensatz enthielte dann wohl die grundlegenden Beziehungen zwischen der Sprache und dem, was man hypothetisch »Geist« nennt.

Wäre er erfaßbar, könnte man Probleme wie »was ist ein Substantiv, ein Verb, ein Satz?« auf ganz andere Weise lösen als durch bloße Beispiele oder noch unklarere Definitionen. Ebenso könnte man ein Gesetz für jede Art von Syntax formulieren, das zusammengefaßt die unterschiedlichsten Erfordernisse der Wortstellung und Kongruenz erfassen und auch die – verstehensmäßige – Einheit von Sätzen festlegen würde.

Jeder meint, daß diese Probleme gegenwärtig nicht angegangen werden könnten. Aber wer hat es denn überhaupt versucht? Man stellt sich ihnen nicht einmal. Diese einzigartige Vernachlässigung bewirkt, daß uns die Sprache in sehr viel geringerem Maße angehört als viele andere Phänomene, insofern wir von ihr eine klare Vorstellung hätten oder sogar handelnd auf sie einwirken könnten, um nach einem solchen Versuch dann zu sehen, was aus ihr wird. Damit will ich sagen, daß wir noch heute linguistische Vorstellungen akzeptieren können, die ebenso absurd sind, wie jene von der ständigen Bewegung in der Mechanik es waren – einfach weil dem absolut nichts entgegensteht. In diesem Sinne hört man nicht selten, daß man doch »alles ausdrücken kann« usw.

Auf der anderen Seite muß man jene Leute sehen, die es auf sich genommen haben, tiefer in die Schwierigkeiten der Sprache einzudringen, und erkennen, daß sie dabei eigentümliche Besonderheiten erforschen und die Zustände beschreiben, sei es ein für allemal, sei es, um zu Behauptungen – die sie *Gesetze* nennen – zu gelangen, die entweder

höchst vage oder höchst falsch oder höchst unnütz sind, je nach geringerer oder größerer Entfernung vom buchstäblich verstandenen Detail. Die besten dieser »Gesetze« haben den Wert mnemotechnischer Hilfsmittel. Keines von ihnen läßt eine allgemeinere Konstruktion erkennen, ja man kann in ihrem Aufbau nicht einmal ausmachen, was als durchgehend bekannt zugrunde gelegt wird und was nicht.

Dieses Unvermögen jenseits eines bestimmten Punktes ist nicht erstaunlich. Es rührt einzig und allein daher, daß die Psychologie von keinerlei Nutzen ist. Wenngleich ich nicht genau weiß, was die Psychologie ist, so bezeichne ich doch eine bestimmte Art von Problemen als *psychologisch*. So zum Beispiel, wenn ich mir beim Lesen sage »Ich verstehe« oder »Ich verstehe nicht« und mich daraufhin frage, was das denn eigentlich bedeute. Ich frage mich weiterhin, ob es zwischen diesen Zuständen Zwischenstufen gibt usw.

Auf diese scheinbar so einfachen Fragen hat niemand eine Antwort gefunden. Auch die Psychologen unserer Zeit haben, so fürchte ich, Probleme dieser Art nicht aufgegriffen, wo doch deren Lösung die Sprache nahezu umfassend erklären würde. Selbst die reinen Logiker haben kein Instrument erstellt, das vordringlich auf die gesprochene Sprache anzuwenden wäre: damit meine ich, daß sie keine allgemeine Analyse der allen Systemen gemeinsamen Bedingungen unternommen haben – eine Untersuchung, für die man mehr als einen wertvollen Hinweis in den exakten Naturwissenschaften finden kann und die mit ihnen so untrennbar verbunden ist.

Man sollte also kurz gesagt die Sprachwissenschaftler darum bewundern, daß sie der Meinung gewesen sind, Sprache an der Seite des so wenig bekannten Geistes zu erfassen. Ihre Werke, Sammlungen, Myriaden von Einzelaspekten, Feststellungen von Häufigkeit und der freie Gebrauch von Metaphern, die sich beim ersten Versuch auflösen – all dies erschließt im eigentlichen Sinne nichts. Dieses oder jenes Buch ist klar geschrieben, regt zum Denken an – aber keines kann als Beginn einer Wissenschaft gelten.

Michel Bréal, glücklicherweise einer der großen Kenner

von allem, was man im Bereich der Sprachwissenschaft weiß und was es dort gibt, rückt nun die Sprache wieder an ihren einzig möglichen Platz.<sup>1</sup>

Die *Semantik* ruft uns in Erinnerung, daß Worte Bedeutungen haben, daß sie eine Gruppe aus zwei Elementen bilden, einem physischen und einem mentalen. Das Studium des ersteren ist schon recht weit fortgeschritten, das des zweiten jedoch weniger vorangekommen; das Studium der Gruppe insgesamt hat noch nicht begonnen, und gerade das wäre wichtig.

Die *Semantik* wendet sich nun diesem Gesamten zu. Sie betrachtet die Sprache als Mittel des Verstehens und als Ergebnis der wesentlichen Operationen des Denkens. Leider steht ihr keine angemessene Psychologie zur Verfügung, um diesem Gegenstand zu entsprechen und sein Vermögen festzulegen. In allen vorliegenden Theorien des Geistes trifft sie auf allzu veraltete, verschwommene Begriffe, die in ihrer Geschichte Verwechslungen erfahren haben, voller Auseinandersetzungen sind, so etwa *Wille*, *Intelligenz* usw., die ihre Benutzer ständig dahin führen, unbewußt synthetische Urteile zu vollziehen. Ich halte es also für wünschenswert, daß alle Begriffe, die in einer Semantik vorgesehen sind, noch schärfer und konventioneller als die der Mathematik definiert werden; denn es geht nun einmal darum, einige Begriffe festzulegen, um auf diese alle übrigen zurückzuführen . . . Aber der Fehler der Psychologen hat kein Ende.

Gleich auf den ersten Seiten verwirft der Verfasser jene vitalistisch und evolutionär geprägte Metaphorik, die allenfalls für seichte Erklärungen nützlich ist.<sup>2</sup> Nebenher sei bemerkt, daß es nicht minder logisch unstimmig ist, aus der Sprache ein sich entwickelndes Lebewesen zu machen, als sie, de Maistre folgend, als vollkommenes Geschenk der Gottheit zu betrachten.<sup>3</sup> Es bestehen ebenso viele Schwierigkeiten, analytisch von einer Onomatopöie zu einem Substantiv zu kommen wie von dem reinen Nichts zu einer vollständigen artikulierten Sprache; im System der Evolution jedoch wird diese Schwierigkeit durch einen Kunstgriff kaschiert, den die Logik leicht aufzeigen kann und der sich darauf