

KOPIE AUS:

Forschungen zu Paul Valéry

Recherches Valéryennes

11

Herausgegeben von
Karl Alfred Blüher und Jürgen Schmidt-Radefeldt

Forschungs- und Dokumentationszentrum
Paul Valéry
am Romanischen Seminar
der
Christian-Albrechts-Universität Kiel

1998

Martin Lowsky

Der poetische Orient
oder Le "retour à l'état de fait"

Über Paul Valéry's Vorliebe für *Tausendundeine Nacht*

1. Im Jahre 1917, nach der Fertigstellung seines Gedichtes *La jeune Parque*, notierte sich Paul Valéry in seinen *Cahiers*:

Ich bin in der bemerkenswerten Lage des Flaschengeistes [éfrit], dem der Fischer endlich die Flasche öffnet. Ich habe meinen Rauch hinausgelassen, und jetzt will ich den Fischer enthaupten.

Der Flaschengeist, das ist mein Werk. Und der Fischer bin ich. (C Pl. I, 246; C/H 1, 314)

Angespielt wird hier auf eine Stelle der *Erzählungen aus Tausendundeiner Nacht*, und zwar auf den Beginn des Märchens *Der Fischer und der Dämon*¹: ein Fischer fängt nach vielen Mühen ein Gefäß, dem ein riesenhafter Geist entströmt. Der Geist will, einem alten Schwur gemäß, den Fischer töten, doch der überlistet ihn und macht ihn zu seinem Diener. Valéry setzt sich in seiner Betrachtung dieser Passage zunächst mit diesem 'éfrit' gleich und erklärt dessen Rauch zu seinem Werk, er vergleicht also sein Schaffen mit den plötzlichen himmelwärts führenden Ausströmungen. Ein Jahrzehnt später soll Valéry, in seinem Vortrag *Der künstlerische Schaffensprozeß* von 1928, die "emotionale Phase" des künstlerischen Arbeitens der Kreation erörtern, "die keinerlei finite, wohlbestimmte und geordnete Form aufweist".² Seine Notiz in den *Cahiers* über den Dämon und seinen Rauch nimmt die spätere Beschreibung vorweg.

Doch jener Vortrag legt auch dar, daß sich dieser subjektiven oder inspirativen Phase eine zweite anschließen muß, die "des Machens"³: Ziel ist, dem zu schaffenden Werk eine "ausgewogene Organisation von Inhalt und Form zu geben".⁴ Diese zweite Phase klingt im Schlußsatz unseres *Cahiers*-Zitates an: "Und der Fischer bin ich." Valéry, der Mann der 'Poetik', sieht sich am Ende nicht mehr an der Stelle des Dämons, sondern als der kluge Fischer, der Dämon und Rauch zu bändigen weiß, die ihrerseits das im Werden befindliche Werk darstellen. Diesen scheinbar naiven Beginn einer Geschichte aus *Tausendundeiner Nacht* erklärt Valéry in subtiler Weise zur Allegorie für sein anfangs kaum bewußtes und dann genau reflektiertes Schaffen an einem literarischen Werk. Orientalische Erzählstoffe dienen Valéry als Erkenntnisquelle für das Wesen künstlerischer Kreativität. Wir werden sehen, daß bei Valéry die Begriffe 'Orient' und 'künstlerisches Schaffen' sehr oft zusammen erscheinen.

2. Die Verbindung von 'Orient' und 'Kreativität' kennzeichnet auch Valérys *Orienteum Versus* von 1938, eine Studie über das Phänomen, daß ein poetisch gefärbtes Orientbild seit dreihundert Jahren die Kultur Europas beeinflußt und befruchtet. Das Werk hat die Aufmerksamkeit der Orientalisten gefunden. 1989 hat der Martin-Gropius-Bau in Berlin die Ausstellung *Europa und der Orient 800-1900* präsentiert und dabei einen Begleitband vorgelegt, der sehr fundierte Aufsätze über die Beziehungen zwischen Abendland und Orient enthält. Einer von ihnen, verfaßt von Karl Ulrich Syndram, behandelt den 'erfundenen Orient' und kommt zu Beginn auf Valéry zu sprechen. Dem politischen Orientbild, heißt es, stehe das ästhetische Orientbild entgegen, das eine eigene Vorstellungswelt bilde: "Der französische Dichter Paul Valéry (...) nannte dieses Fabelreich der Phantasie eine 'ménagerie mentale'. 1938 schrieb er sinngemäß, der Name Orient

könne nur dann seine ganze Wirkung auf die Einbildungskraft eines Menschen ausstrahlen, wenn dieser noch nie in jener kaum definierten Gegend gewesen sei: 'C'est là l'ORIENT de l'esprit'.⁵

Syndram erörtert die Präsenz des Orients in der abendländischen Literatur, von der ersten europäischen Version der *Erzählungen aus Tausendundeiner Nacht*, der berühmten Übertragung von Antoine Galland (1704-1717), über die orientalischen Szenen und Anspielungen bei Voltaire, Goethe und den Romantikern bis zu dem bekannten schwärmerischen Essay von Hugo von Hofmannsthal über *Tausendundeine Nacht* (1907) und der noch bekannteren Reiseerzählung *Durch die Wüste* von Karl May. Valéry erscheint an hervorragender Stelle in diesem Aufsatz, und in der Tat bietet sein *Orienteum Versus*, aus dem natürlich die Zitate stammen, eine nach wie vor aktuelle Kennzeichnung jener Ethnopoese, die für uns Europäer das Bild vom Orient bestimmt.

Blicken wir genauer in *Orienteum Versus*! Valéry bekennt da, daß ihm, der die Vagheit von Wörtern eigentlich nicht mag, das Wort Orient zu einem "unauslotbar[en]" Begriff⁶ geworden sei, der seine Gestalt durch "Bild, Erzählung, Lektüre und einige Gegenstände" gewonnen habe. Valéry stellt klar: "Damit dieser Name in jemandes Vorstellung seine vollständige, umfassende Wirkung erzielen kann, darf dieser Jemand auf keinen Fall *jedemal* in dieser so vage umrissenen, durch den Namen bezeichneten Gegend *gewesen sein*." Im einzelnen ist das, was Valéry hier geistig mit dem Orient verbindet, ein geradezu schockierendes Nebeneinander von sagenhaften Tieren (wie den Meeresungeheuern im Umkreis von Sindbad dem Seefahrer) und reiner Wissenschaft (Mathematik), asketischen Künsten (geometrisch inspirierter Ornamentik) und sinnbetörenden Pflanzen (Myrrhe), kulturfördernden Innovationen (Papyrus als Schreibfläche) und "am stärksten organisierten Glaubensanschauungen".⁷



Wir wollen nicht herausstellen, wo Valéry sich (absichtlich) auf Klischees einläßt und wo er (ebenfalls absichtlich) sein Bildungswissen vorweist, sondern zwei charakteristische Punkte hervorheben. Zum einen den Umstand, daß Valéry schon diese Vielfalt von Assoziationen, diese, wie er sagt, "köstlichste Unordnung" ("le plus délicieux désordre")⁸ als solche berauscht. Valéry genießt ihre "bezaubernde Wirkung", ohne daß sich bei ihm "das Gefühl des Absurden oder des Willkürlichen" einstellt.⁹ Zum anderen begeistert Valéry das Orientbild deshalb so sehr, weil er hier einen speziellen Typ von Künstlertum und Kreativität beheimatet sieht, der auf der "Arabeske"¹⁰ beruht — also jener Kunstform, die sich im Islam durchgesetzt hatte, nachdem diese Religion die Darstellung von Lebewesen in der bildenden Kunst geächtet hatte. Valéry erklärt: Der orientalische Künstler, "vor (...) die Nacktheit der Leinwand gestellt", bedeckt diese Fläche mit "einer formalen Vegetation", wobei er selbst "die einzige Quelle" bleibt. In dieser Kunst sei "die Simulation von Natur und Leben eliminiert". Eine originellere Kunst als dieses Agieren mit dem Formalen ist demnach nicht denkbar. Valéry sagt schließlich, da dieser Künstler nicht imitiere und nicht auf seine Erinnerung zurückgreife, obliege es ihm, "ETWAS MIT EINEM NAMEN ZU BENENNEN". Diese Schlußbemerkung ist eine kleine Pointe: die Studie hat mit der Vagheit des Wortes "Orient" begonnen und endet mit der Ehrfurcht des orientalischen Künstlers vor der klaren Benennung.

Orientem Versus eröffnet zwei Blickrichtungen, auf das Kunstprodukt und auf den Künstler selbst. Im ersten Fall ist an Valérys viel diskutierte 'poésie pure' zu denken, an die Vollendung der 'Grazie', um mit Heinrich von Kleist zu sprechen.¹¹ Im zweiten Fall haben wir es mit einem Menschen und seiner Seelenlage zu tun. Ja, wenn Valéry davon spricht, wie er diese "köstlichste Unordnung" des Orients genießt, wenn er also in seinem Blick auf den

Orient Kreativität und Ungeordnetheit verbindet, so hat er den Menschen schlechthin im Auge. Valéry deutet in seinem orientalischen Künstlerbild jenen Zug des Menschseins an, den er einmal als seine Abenteuerlichkeit bezeichnet hat: "L'homme, cette aventure"¹²; das "Wesen seiner Gattung liegt im ... Abenteuer".¹³ Im Menschen gebe es diesen "paradoxen Instinkt, der [...] darauf zielt, in gewisser Weise die Umwelt unseres Daseins umzuarbeiten".¹⁴ Valérys Beobachtung erinnert an die Philosophie diesseits des Rheins, an Heideggers Wort in *Sein und Zeit*, wonach Dasein 'primär Möglichssein' bedeutet, oder an Ernst Bloch, den Philosophen des *Prinzips Hoffnung*, der das 'Prozeßhafte im Wirklichen' betont. Bei Erich Fromm, dem deutsch-amerikanischen Psychologen und Humanisten, eine Generation jünger als Valéry, liest sich dies so: "Bei seinem Versuch, die Trivialität seines Lebens zu transzendieren, fühlt sich der Mensch getrieben, das Abenteuer zu suchen, über die Schranken menschlicher Existenz hinauszublicken und sie sogar zu überschreiten. Das macht die großen Tugenden und die großen Laster, die schöpferische Tätigkeit wie die Zerstörung so erregend und anziehend."¹⁵ Die Vollkommenheit des Menschen hängt dabei, für Valéry wie für Fromm, nicht von einer erbrachten Leistung ab.¹⁶ Auf originelle Weise erläutert Valéry einmal die Abenteuerlichkeit des Menschen ex negativo: man könne sich "einen fast glücklichen Zustand der Menschheit denken [...]; zumindest einen stabilen Zustand, befriedet, organisiert, bequem", der aber mit "einer sehr lauen intellektuellen Temperatur" zusammengehe: "im allgemeinen *haben glückliche Völker keinen Geist*."¹⁷ Den Gegenpol zu diesem Zustand der Lauheit liefert der orientalische Künstler der Arabeske, dem Vorbild und Erinnerung nichts gelten; er ist Idealbild des zum Abenteuer drängenden Menschen.

3. Gehen wir Valéry's Orient-Vorstellung weiter nach. Natürlich ist sie auch von den Märchen und Erzählungen aus *Tausendundeiner Nacht* geprägt; ist diese Textsammlung doch traditionell das erste, was der Europäer mit Orient und orientalischer Welt zu verbinden pflegt. Ende der 1890er Jahre hatte Valéry Kontakt mit dem Arzt, Orientalisten und Schriftsteller Joseph-Charles Mardrus (1868-1949), der damals, fast zweihundert Jahre nach Gallands Übersetzungsarbeit, als erster die *Tausendundeine Nacht* vollständig ins Französische übertrug. Mardrus, Paul Valéry und André Gide, alle damals etwa 30 Jahre alt, hatten einen Freundschaftsbund geknüpft, in dem sie über Literatur und über Mardrus' Arbeit diskutierten. Mardrus hat sich dafür bedankt; er ließ in den ersten Band seiner Übersetzung, die mit der Jahresangabe 1900 erschien, die Widmung drucken: "Ce premier volume / je le dédie / à mon ami Paul Valéry / à cause d'E. T." 18

André Gide ist sogar in den Text des Mardrus'schen Werkes selbst eingegangen. In der Rahmenhandlung von *Tausendundeiner Nacht* wird die Begegnung einer lasziven Frau mit einem Brüderpaar geschildert, wobei die Frau beide zum Geschlechtsverkehr mit ihr auffordert. Bei Mardrus folgt dann der Satz: "Et tous deux se mirent à s'inviter mutuellement en se faisant avec les yeux des signes de copulation."¹⁹ Der zweite Teil dieses Satzes ("en se faisant ...") hat in der Vorlage keine Entsprechung; er ist von Mardrus eingefügt und stammt von Gide, wie dieser im Brief vom 11. Juli 1899 an Valéry mitteilt: "Ich (...) sehe mit Vergnügen, daß er [d. i. Mardrus] meinen Korrekturen Rechnung getragen hat. So ist der Satz: 'Sie luden sich gegenseitig ein, indem sie einander mit den Augen Zeichen zur Kopulation gaben', von mir." Valéry reagierte postwendend (12. Juli 1899): "Dein kopulomimetischer Satz ist ausgezeichnet, man hat richtig Lust, das Zeichen zu machen und dann die Geste."²⁰ Die

Freiheiten, die sich Mardrus und Gide gestattet haben und die Valéry gelobt hat, sind dreist, zumal Mardrus' Verlag, die Editions de la Revue blanche, dem Werk diese selbstherrliche Bemerkung voranstellte: "Le lecteur y trouvera le mot à mot pur, inflexible. Le texte arabe a simplement changé de caractères: ici il est en caractères français, voilà tout."²¹ Le "mot à mot pur"? Hatte Galland, zweihundert Jahre früher, die erotischen Passagen euphemistisch oder gekürzt wiedergegeben, so war Mardrus, diesbezüglich auf Lückenlosigkeit aus, über das Ziel hinausgeschossen. Ein neuerer Kritiker stellt fest: "Mardrus (...) ne se laisse pas prendre au piège de l'euphémisme pudibond. Il aurait même tendance à en rajouter de son propre chef [...]."²² Schon 1935 hat Jorge Luis Borges über Mardrus geschrieben: "Mit einer Versessenheit (...) verschwendet er freigebig Wesire, Küsse, Palmen und Monde."²³

Durch den Umgang mit Mardrus ist Valéry mit den *Erzählungen aus Tausendundeiner Nacht* vertraut geworden. Wenn er in den *Cahiers* für den Geist in der Flasche das Wort "éfrité" benutzt, so belegt dies seine Kenntnis von Mardrus' Wortschatz. Doch ist anzunehmen, daß er vorher schon die Gallandsche Fassung kennengelernt hatte, die von jeher bis heute in Frankreich sehr verbreitet ist. Für Valéry's Kenntnis von Galland gibt es sogar ein Indiz: an einer anderen Stelle in den *Cahiers*, die das Fischer-Märchen erörtert, benutzt Valéry die Formulierung "der arme Fischer" [le pauvre pêcheur] (C/H 6, 443; C Pl. II, 1271). Gewiß spricht das Märchen von der Armut des Fischers, doch am Ende erlebt bei Mardrus und in anderen bekannten Fassungen des Werkes dieser Fischer den sozialen Aufstieg hinein in die Familie des Königs: "le roi [...] le nomma trésorier-caissier en chef", "le roi se maria avec l'une des deux filles [du pêcheur]". Galland dagegen sagt nur: "le sultan le combla de biens, et le rendit, lui et sa famille, très heureux le reste de leurs

jours."²⁴ Hier bleibt also der Fischer gesellschaftliche Randfigur; Valéry's Wort vom "pauvre pêcheur" ist somit eher von Galland als von Mardrus beeinflusst.

Noch eine Bemerkung zu dem wenig treuen Übersetzen. Für Galland, der sein Übersetzungswerk unter das Vorzeichen der "bienséance" stellte²⁵, waren nicht nur die derben Erotismen inakzeptabel, sondern auch die Vorstellung, daß einer vom menu peuple der Schwiegervater des Königs wird. Das Gallandsche abgeschwächte Happy-End hallt in der frühen deutschen Bearbeitung des Märchens durch Christoph Martin Wieland nach (*Das Wintermärchen. Nach einer Erzählung im ersten Theile von Tausend und Einer Nacht*, 1776), tritt doch dort der Fischer am Schluß nur beiläufig auf. Die Wieland-Forschung, die Wielands Version mit dem großen Aufstieg des Fischers bei Mardrus oder Littmann oder anderen Übersetzern verglichen hat, hat hier eine Eigenwilligkeit Wielands behauptet²⁶, ohne zu bedenken, daß Wielands Quelle nur Galland und sein verfälschtes Finale sein konnten.

4. Valéry sieht in seinem 'ästhetischen Orient' das besondere Künstlertum der geometrisch-abstrakten Arabeske beheimatet. Welches Licht fällt von hier aus auf die *Märchen aus Tausendundeiner Nacht*?

Erinnern wir uns daran, was im 18. Jahrhundert, bei ihrem ersten Erscheinen in Europa, diese Sammlung von Erzählungen so anziehend gemacht hat. Es war zum einen die fremde Couleur, die Einzelheiten einer wenig bekannten Zivilisation, die Neugier erregte und die Aufklärer veranlaßte, die eigene Lebenswelt im Vergleich kritisch zu beleuchten. So benutzt Montesquieu in seinen *Lettres Persanes* eine fingierte, dabei stark an *Tausendundeine Nacht* angelehnte orientalische Welt als didaktische Kulisse für Zeitkritik, und Voltaire, angetan von den deistischen Zügen dieser fremden Glaubenswelt, läßt in

seinem *Candide* die große Weisheit des Schlußkapitels, jenes "il faut cultiver notre jardin", gerade in Konstantinopel, in der Sphäre des Orients, aussprechen. Sodann hatte das zauberische Element in den Märchen von *Tausendundeiner Nacht* (wie auch in anderen Märchen) einen emanzipatorischen Impetus: der kleine Händler vom Markt, der durch einen großzügigen Djinn zu Reichtum gelangt, der Fischer, der vom Sultan glücklich gemacht wird, führen uns die Überwindung sozialer Schranken vor. Ständeklauseln gibt es in dieser Literatur ohnehin nicht. Auch das Motiv der Verkleidung — Harun al Raschid, der mächtige Fürst, begibt sich unerkannt unter das kleine Volk — gehört hierher.

Doch ging von *Tausendundeiner Nacht* noch eine dritte Faszination aus, und zwar von ihrer Erzählform selbst. Es gibt hier eine unerhörte Vielfalt an Momenten und Szenerien, von Liebesbegegnungen bis zu Folterritualen, von Reiseschilderungen bis zur Ambiance des zurückgezogenen Koranlesers oder Mathematikers.²⁷ Diese Märchen und Erzählungen leben also aus einer genreübergreifenden Sprunghaftigkeit und einer Unvorhersehbarkeit des Handlungsablaufs, wobei sich zusätzlich die Stilebenen vermischen: lyrische Abschnitte, ja religiöse Gedanken finden sich neben spannenden Aktionsbeschreibungen, Schicksalsschläge und Wundertaten verändern augenblicklich das Erzähltempo. Hinzu kommt eine vordergründige Sprunghaftigkeit, nämlich textintern durch die vielfach ineinandergeschachtelten Rahmenerzählungen mit den wechselnden Erzählerrollen, textextern durch den Umstand, daß es eine authentische Version - schon Galland hat mündliche Mitteilungen mit einbezogen - dieser Märchensammlung nicht gibt. Das Unberechenbare und der Zufall herrschen also auf vielerlei Weise, was aber nichts mit Irrationalismus gemein hat²⁸, sondern auf grelle, nicht imitative oder illusionistische Weise die Wechselfälle des Lebens veranschaulicht. Nicht unser Dasein als

solches, wohl aber die kreative Potenz dieses Daseins wird abgebildet. So besitzen diese Erzählungen einen eigenen Realitätsgehalt und ermöglichen eine "Bindung der Fiktion an die menschliche Natur".²⁹ Die Loslösung der Literatur des 18. Jahrhunderts von dem Regelkanon der Klassik, seinen illusionistischen Vorschriften und seiner, nach Valéry, "angebliche[n] Psychologie"³⁰, erhielt von Gallands *Tausendundeiner Nacht* entscheidende Impulse. Voltaire hat die unklassische Sprunghaftigkeit der Erzählungen des Orients, ihr scheinbar unkultiviertes Drauflosberichten, zeitweilig verachtet ("Il semble que dans ces pays on n'ait presque jamais parlé que pour ne pas être entendu ..."³¹), sich aber doch davon beeindrucken lassen. In sein *Zadig ou la destinée* hat er die orientalische Szenerie aufgenommen und durch die aberwitzige Fülle an Abenteuern und unwahrscheinlichen Zwischenfällen, diese "Vermischung von Realem und Irrealem"³², die gebrochene Erzählweise gepflegt und ironisiert. Auch Voltaires Versuche, manche seiner Verfasserschaften hinter Pseudonymen oder Herausgeberfiktionen zu vernebeln, ist von dem Gewirr der Binnenerzähler in *Tausendundeiner Nacht* mit inspiriert.

Wenn Valérys *Oriente Versus* den Zusammenprall von Gegensätzen in den Orientphantasien beschreibt, so spricht er die nichtillusionistische Erzählweise an, die schon die Aufklärer angezogen hat. Nichtillusionistisch, nämlich nicht auf Imitation aus, ist aber auch das geometrisch-abstrakte Schaffen des 'Künstlers der Arabeske', den Valéry mit dem Orient verbindet. Die Literatur und die bildende Kunst atmen denselben Geist. Hier wie dort gilt die Losung "dire adieu à la *mémoire*", um eine Wendung aus Michel Thérons *Oriente Versus*-Deutung zu gebrauchen.³³

Valérys Vorliebe für diese unklassische Erzählweise hat über ihren Bezug zum Aufklärungszeitalter hinaus eine aktuelle Dimension. Denn Valéry hat auch den so-

nannten realistischen Roman getadelt, jene epische Form, die mit komplizierten Geflechten von Vorausdeutungen und mit konstruierten "Kausalitäten" arbeitet - und damit dem Leben fernsteht, denn: "Jedes Leben beginnt und endet [...], formt und bildet [...] sich durch Zufälle".³⁴ Kategorisch heißt es bei Valéry: "Man muß schon sehr naiv sein, um einen Unterschied zwischen einem realistischen Roman und einem Ammenmärchen [conte bleu] zu entdecken!"³⁵ - ein Ausruf, der das berühmte Statement von Hans Magnus Enzensberger aus dem Jahre 1964 vorwegnimmt: "Die Realität (...) ist nicht 'realistisch'".³⁶

So wie Valéry das Abenteuerliche im Menschen betont hat, so hat er, auch darin mit Ernst Bloch und Erich Fromm verbunden, gelegentlich den Abenteuerroman als besonders wirklichkeitsnah gepriesen. Im Blick auf seine eigene Zeit stellte er fest: die modernen Errungenschaften wie die Entdeckung der Röntgenstrahlen oder der Radioaktivität "häufen sich mit zunehmender Geschwindigkeit, daß man an die Peripetie der Handlung im Abenteuerroman denken muß."³⁷ In einer anderen, ähnlich argumentierenden Stelle zielt er unmittelbar auf die Erzählungen und Märchen à la *Mille et une nuits* ab: "Auf dem derzeitigen Theater der Welt [...] gibt es unablässig Verwandlung auf offener Szene", und entsprechend gelte: "Zur menschlichen Komödie und Tragödie hat sich das Märchenspiel gesellt."³⁸

Valérys Betonung des Abenteuerromans und des abenteuerlichen Märchens ist durchaus polemisch; man weiß ja, daß er noch entschiedener die 'poésie pure' dem realistischen Roman entgegengestellt hat.³⁹ Festzuhalten bleibt, daß der Abenteuerroman mit seinen Zufälligkeiten und seiner oft unzuverlässigen Erzählerfigur sowohl mythisch-vormoderne als auch höchst moderne Züge trägt. Dieser überzeitliche Gedanke führt uns nochmals ins 18. Jahrhundert. Valéry entdeckt in dieser Epoche, über ihre literarische Prägung hinaus, einen kulturellen Prozeß,

der seinen Anfang in der 'Ordnung' der Klassik genommen habe. Das Siècle des Lumières basierte auf einer Ordnung, in der "die Freiheit des Geistes möglich" wurde.⁴⁰ Valéry erläutert dies in seinem Essay über die *Lettres persanes*, wo er allgemein darlegt, daß die menschliche Gesellschaft "von der Roheit zur Ordnung" emporschreite und daß das frühe Stadium der Roheit und Unordnung die "Ära des Faktums" ("l'ère du fait")⁴¹ sei. Die folgende Ära der Ordnung ermögliche die geistige Freiheit, doch andererseits gelte: "Die Ordnung lastet immer auf dem einzelnen."⁴² "So müssen", sagt Valéry, die zyklische Entwicklung betonend, "auf dem Umweg über die Ideen [...] die Unordnung und der faktische Zustand wieder erscheinen" ("le désordre et l'état de fait").⁴³

Dieser Gedanke Valérys von der Rückkehr auf einem "Umweg" gemahnt wieder an Kleists Vision der Grazie: "so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein [...]." (*Über das Marionettentheater*⁴⁴) Auch schließt Valérys Theorie in manchen Punkten an das an, was man in Deutschland 'romantische Aufklärung' genannt hat. Novalis, Romantiker und großer Verehrer der Aufklärung, ein Freund der Märchen und des Orients, hat den Moment ersehnt "Wenn sich die Welt ins freie Leben / Und in die Welt wird zurückbegeben", und er hat für dieses Ziel der Dichtung eine wichtige Rolle zugewiesen: "Durch Poesie entsteht [...] die innigste Gemeinschaft des Endlichen und Unendlichen."⁴⁵ Auch wird man an Goethe denken, der dichotomisch mit den Begriffen 'Geschäft' und 'Leben' gearbeitet hat. In seinen *Wahlverwandtschaften* läßt er den Hauptmann sagen: "Das Geschäft verlangt Ernst und Strenge, das Leben Willkür; das Geschäft die reinste Folge, dem Leben tut eine Inkonsequenz oft Not, ja sie ist liebenswürdig und erheiternd."⁴⁶ Vielleicht ist Valéry von Goethe beeinflusst, an dem er in

seiner Gedächtnisrede von 1932 bezeichnenderweise den "Rhythmus aus Wechsel und Wachstum" rühmte.⁴⁷

In unserem Zusammenhang spricht Valéry von der "Rückkehr zum faktischen Zustand", vom "retour à l'état de fait".⁴⁸ Diese Neubesinnung auf "die köstlichste Unordnung" (um das Schlagwort aus *Oriente Versus* zu wiederholen) habe das Aufklärungszeitalter vollzogen; in ihm "waltet — zwischen Ordnung und Unordnung — ein köstlicher Augenblick".⁴⁹ Der Auftritt von *Tausendund-einer Nacht* im Frankreich des 18. Jahrhunderts führt in die geistige Welt des klassischen Geordnetseins wieder die Fakten ein. *Tausendundeine Nacht* sind wie eine Botschaft aus einer archaischen Epoche, sie haben einen "archetypischen Glanz" (Ernst Bloch⁵⁰).

Ähnliche Überlegungen führt Valéry hinsichtlich der Gegenwart. Im Blick auf die erwähnten naturwissenschaftlichen Entdeckungen und die positiven Wissenschaften sagt er: "*Das Zeitalter der NEUEN FAKTEN beginnt*."⁵¹ Daß er an dieser Stelle den Abenteuerroman preist, kann nicht verwundern, denn die Abenteuerromane schildern oft den krisenhaften Moment des Übergangs von der geordneten heimatlichen Welt in die von ungeahnten Fakten erfüllten Bezirke des Abenteuers. Valéry hat selbst eine solche Stelle in seinen Betrachtungen über Robinson ersonnen, dort nämlich, wo er den schiffbrüchigen Robinson eine Logarithmentafel finden läßt und so den Kontakt der wilden Inselwelt mit dem regelhaften Kosmos der Zahlen phantasiert.⁵²

Valéry schätzt also die *Erzählungen aus Tausendundeiner Nacht* in ihrer historischen Rolle des 18. Jahrhunderts. Dies zeigt sich auch indirekt in seiner Begeisterung für die von *Tausendundeiner Nacht* inspirierten Erzählungen der Aufklärung, die "kleinen Romane Voltaires, die für immer Wunder an Schlagfertigkeit, Wirksamkeit und grausamer Laune sind".⁵³ Ebenso begeistert schreibt Valéry über

Montesquieus *Lettres persanes*, daß sie "durch das Medium vorgeblicher oder wirklich vorhandener Einfalt die ganze Relativität einer Zivilisation, eines gewohnheitsmäßigen Vertrauens in die eingeführte Ordnung zum Bewußtsein bringen".⁵⁴

Resümieren wir: Für all diese Freude am Ausbrechen aus der vorgegebenen Ordnung, für diese Rückkehr zum 'état de fait' sind die *Märchen aus Tausendundeiner Nacht* die großen Anreger. Daher spricht Valéry von der "so reichen, so erstaunlich reichen Sammlung wie den *Märchen aus Tausendundeiner Nacht*, von denen es keinen einheitlichen Text gibt, sondern tausendundein Texte, je nach Erzähler", und fragt weiter, eben diesen mündlichen und spontanen Charakter solcher Literatur vor Augen: "Was ersetzt diese Schöpfungen, was gleicht diese Verluste aus, wenn die Leute nicht mehr fähig sind, ihr Entzücken aus sich selbst zu gewinnen, sich ihrer eigenen Sprache zu erfreuen, Wohlgefallen am Sprechen zu finden?"⁵⁵

5. Mit diesem Wohlgefallen am Sprechen, am kreativen Erzählen sind wir wieder bei dem Vergnügen, das sich in Valérys eingangs zitierter *Cahiers*-Notiz zeigt. Ein Vergnügen hat Valéry auch die Episode mit den vierfach farbigen Fischen bereitet, die sich ebenfalls in dem Märchen vom Fischer und dem Dämon befindet. Eine kurze Inhaltsangabe: Zu Beginn läßt, wie erinnerlich, ein Fischer einen Dämon aus einem Gefäß frei und macht ihn durch eine List sich dienstbar. Der Fischer wird von ihm zu einem entlegenen See geführt, fängt vier Fische in den Farben Weiß, Rot, Blau und Gelb und bringt diese herrlich schimmernde Beute zum Sultan. In dessen Küche dringen durch Zauberkraft Störenfriede ein, die die Fische, die plötzlich zu sprechen anfangen, in die Glut werfen. Ein zweites und ein drittes Mal fängt der Fischer wieder vier Fische, und wieder werden sie in der Küche verkohlt. Der verwunderte Sultan begibt sich selbst zum See und trifft einen Jüngling, der von einer Zauberin gequält wird und

der der Fürst eines Landes ist, das die Zauberin in den See verwandelt hat. Der Sultan befreit den Jüngling; damit nimmt der See wieder seine natürliche Gestalt an, ebenso alle Fische, die in Wirklichkeit Menschen sind, wobei die vier Farben — in Mardrus' Übertragung fehlt seltsamerweise diese Erläuterung — für vier Religionen stehen: die weißen Fische waren Moslems, die roten Feueranbeter, die blauen Christen und die gelben Juden. Am Ende wird der Fischer vom Sultan — wir haben die verschiedenen Versionen des Finales erwähnt — belohnt. — Dieses Märchen ist ein kleiner Abenteuerroman, in dem erfolgreiche List und unvorhersehbare Zerstörung, unerwartete Begegnung und das erwünschte Zusammentreffen von sich liebenden Menschen einander abwechseln.

Dies die zweite diesbezügliche Stelle in den *Cahiers*:

P. P. P. Porträt des großen Henri Poincaré.

Siehst du diesen kleinen, grauen Mann in seiner dürrtigen Aufmachung -? der einen von diesen zu langen oder zu kurzen Bärten trägt, von denen man nicht weiß, ob sie Nachlässigkeit oder Absicht sind? Das ist einer der größten Männer der Welt [...]. Und dieser kümmerliche Angler ist jemand, der Tag für Tag weit seltsamere, buntere, leuchtendere, lebendigere [...] Fische an Land zieht als alles, was der arme Fischer aus Tausendundeinenacht in seinem verzauberten Meer fing. (C/H 6, 443)

Henri Poincaré (1854-1912), der große Mathematiker, wird mit dem Fischer und seine mathematischen Ergebnisse werden mit den farbigen Fischen verglichen. Der Wissenschaft Mathematik wird eine besondere Ästhetik zugesprochen, die in Kontrast steht zu dem unauffälligen Auftreten des Forschers. Die Fische sind zufällig gefangen worden ('pêcher', das Wort für 'fischen',

bedeutet auch 'zufällig finden', 'aufschnappen!'); wissenschaftliche Kreativität erscheint als Augenblickserlebnis von unvorhersehbarer Schönheit und Grazie, und das Abenteuer des Menschseins wird sichtbar im Fortschritt seiner Erkenntnisse. Zuvor aber hat sich der Fischer vom Dämon Freiheit und Macht erstritten, indem er den Schwur und mit ihm das Ordnungsdenken des Dämons besiegte. Der listig das Gegebene überwindende Fischer wie der unbürgerlich gekleidete Henri Poincaré sind erfolgreich bei der Suche nach Neuem, den verzauberten Fischen und der mathematischen Erkenntnis. Mag auch, sagte Valéry 1926 in einer epistemologischen Betrachtung, für die Mathematik "die logische Strenge essentiell" sein, ohne "die zahllosen Einwirkungen von glücklichen Zufällen" gäbe es keinen mathematischen Fortschritt.⁵⁶

Das umfassende Glück des Menschen, der als Künstler oder Wissenschaftler aus der Ordnung ausbricht, ist nach Paul Valéry die historische und aktuelle Lehre der *Erzählungen aus Tausendundeiner Nacht*.

Anmerkungen

- 1) Vgl. *Les Mille et une nuits. Contes arabes*. Traduction d'Antoine Galland, I, Paris 1965, 64-112 ("Histoire du pêcheur"); *Le livre des Mille nuits et une nuit*. Traduction [...] par le Dr J. C. Mardrus, I, Paris 1900, 38-92 ("Histoire du pêcheur avec l'éfrit"); *Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten*. Übertragen von Enno Littmann, I, Wiesbaden 1953, 48-96 ("Die Geschichte von dem Fischer und dem Dämon").
- 2) *Werke* 6, 171 f.
- 3) *Werke* 5, 173.
- 4) *Werke* 6, 177.
- 5) Karl Ulrich Syndram, "Der erfundene Orient in der europäischen Literatur vom 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts", in: Gereon Sievernich/Hendrik Budde (Hgg.): *Europa und der Orient 800-1900*. Gütersloh/München 1989, 324.

- 6) *Werke* 7, 488; die folgenden Zitate 489.
- 7) *Werke* 7, 490. Vgl. die Formulierung "regelhafte Überraschungen" ["surprises régulières"] in der posthum veröffentlichten Erzählung von orientalischem Kolorit 'Der Sklave' (CE 2, 425; *Werke* 1, 423).
- 8) *Werke* 7, 490; vgl. CE II, 1042.
- 9) *Werke* 7, 490.
- 10) *Werke* 7, 493; die folgenden Zitate 493 f.
- 11) Vgl. Valéry: "Die Konzeption einer reinen Poesie ist die eines unerreichbaren Typus, eines idealen Grenzwertes der Wünsche, Bemühungen und Fähigkeiten des Dichters ..." (*Werke* 5, 74); durchaus ähnlich Kleist bezüglich der körperlichen Ausdrucksform: "die Grazie [erscheint] in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten [...], der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat [...]." (Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke*, München 1971, 951)
- 12) Notiz Valérys von 1936, zit. nach Jean-Marc Houpert, "Völkerbund und Vereinigung des Geistes", in: FoPV 9, 73.
- 13) *Werke* 4, 284.
- 14) *Werke* 7, 85.
- 15) Erich Fromm, *Gesamtausgabe*, VII, Stuttgart 1980, 242 (*Anatomie der menschlichen Destruktivität*).
- 16) Vgl. Stephan Graetzel, "Valérys taghelle Mystik", in: FoPV 8, 45-57 (insbes. 54), und Martin Lowsky, "Von Helden und Kindern. Abenteuererzählungen in der Psychologie Erich Fromms", in: Johannes Claßen (Hg.), *Erich Fromm und die Kritische Pädagogik*, Weinheim/Basel 1991, 105-126.
- 17) *Werke* 7, 100.
- 18) *Le livre des Mille nuits et une nuit*, I (wie Anm. 1), XXV. - Mit E. T. ist Valérys Edmond Teste gemeint.
- 19) *Le livre des Mille nuits et une nuit*, I (wie Anm. 1), 9.
- 20) *Briefwechsel*, 407 f. Vermutlich bin ich nicht der erste, der Gides Satz in Mardrus' Übertragung (s. Anm. 19) wiedergefunden hat. - Statt des langen Gideschen Satzes heißt es in der Übersetzung Littmanns: "So winkte einer dem anderen zu, ihr zu Willen zu sein." (*Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten*, wie Anm. 1, 24). In der Übersetzung Burtons steht: "And they began disputing about fluttering her." (*A Plain and literal Translation of the Arabian Nights' Entertainments, now entitled The Book of the Thousand Nights and a Night*, I, Benares 1885, 12; zit. nach



einem Reprint o. O., o. J. [um 1925]; 'to futter' bedeutet wohl 'foutre'/'futuer' in Burtons künstlichem archaischen Englisch.)

- 21) *Le livre des Mille nuits et une nuit*, I (wie Anm. 1), IX.
- 22) René R. Khawam, "Introduction", in: Khawam, *Les Mille et une Nuits. Dames Insignes et serviteurs galants*, Paris 1986, 20.
- 23) Jorge Luis Borges, *Niedertracht und Ewigkeit. Erzählungen und Essays 1935-1936*, Frankfurt/M. 1991, 187.
- 24) *Le livre des Mille nuits et une nuit*, I (wie Anm. 1), 92; *Les Mille et une nuits. Contes arabes*, I (wie Anm. 1), 111 f.
- 25) *Les Mille et une nuits. Contes arabes*, I (wie Anm. 1), 22 ("Avertissement").
- 26) Siehe Friedrich Sengle, *Wieland*, Stuttgart 1949, 346 f.
- 27) Ein Mathematiker tritt etwa in dem Bulûkija-Märchen auf; siehe *Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten*. Übertragen von Enno Littmann, III, Wiesbaden 1953, 776 (487. Nacht).
- 28) 'Zufall' ist für Valéry nur Ausdruck für die Unzulänglichkeit unseres Erkennens; vgl. Peter Bürger, "Ma méthode, c'est moi." Valéry und der Surrealismus", in: Carl H. Buchner/Eckhardt Köhn (Hg.), *Herausforderung der Moderne. Annäherungen an Paul Valéry*, Frankfurt/M. 1991, 360 f.
- 29) Rolf Geißler, *Romantheorie in der Aufklärung. Thesen und Texte zum Roman des 18. Jahrhunderts in Frankreich*, Berlin 1984, 20.
- 30) "Die angebliche Psychologie eines Romans. Kunst und Verzweiflung kombiniert wie bei Pascal. (...) Da lobe ich mir die Erzählungen Voltaires!" (C/H 6, 385)
- 31) So Voltaire in *Connaissances des beautés et des défauts de la poésie et de l'éloquence*, zit. nach Jacques van den Heuvel, *Voltaire dans ses contes. De 'Micromégas' à 'L'Ingénu'*, Paris 1967, 183.
- 32) Karl Alfred Blüher, *Die französische Novelle*, Tübingen 1985, 108.
- 33) Michel Théron, "L'Orient valéryen", in: N. Celeyrette-Pietri u. a. (Hgg.), *Mélange - c'est l'esprit*, Paris 1989, 274.
- 34) *Werke* 5, 357; zur Deutung dieser Stelle siehe Silvio Yeschua, *Valéry, le roman et l'œuvre à faire*, Paris 1976, 116 f.
- 35) *Werke* 5, 381; vgl. CE II, 802.
- 36) ausgesprochen auf dem Leningrader Schriftsteller-Colloquium, zit. nach: Peter Bürger unter Mitarbeit von Christa Bürger, *Prosa der Moderne*, Frankfurt/M. 1988, S. 353.

- 37) *Werke* 4, 271.
- 38) *Werke* 7, 275.
- 39) "Darin ist reine Dichtung [la poésie pure] der Präntention des modernen Romanciers überlegen: Sie enthält weniger Illusionen." (C/H 6, 304; C Pl. II, 1158.)
- 40) *Werke* 3, 95.
- 41) *Werke* 3, 93; vgl. CE I, 508.
- 42) *Werke* 3, 97.
- 43) *Werke* 3, 96; vgl. CE I, 511.
- 44) Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke*, München 1971, 951.
- 45) Novalis, *Werke*, hg. v. Gerhard Schulz, München 1987, 85 und 378. Vgl. Werner Krauss, "Französische Aufklärung und deutsche Romantik", in: Krauss, *Perspektiven und Probleme. Zur französischen und deutschen Aufklärung und andere Aufsätze*, Neuwied/Berlin 1965, 266-284; sowie neuerdings Lothar Pikulik, "Der Traum der Vernunft - Die andere Aufklärung. Über ein romantisches Modell und seine Variationen in der Literatur der Moderne", in: Helmut Schmiedt/Helmut J. Schneider (Hgg.), *Aufklärung als Form. Beiträge zu einem historischen und aktuellen Problem*, Würzburg 1997, 80-105.
- 46) Goethe, *Werke in zwei Bänden*, I, München/Wien 1981, 602 (*Die Wahlverwandtschaften*, 4. Kap.). Vgl. Knut Radbruch, *Mathematische Spuren in der Literatur*, Darmstadt 1997, 95-104.
- 47) *Werke* 3, 125.
- 48) *Werke* 3, 96; vgl. CE I, 511.
- 49) *Werke* 3, 97.
- 50) Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, I, Frankfurt/M. 1973, 421.
- 51) *Werke* 4, 271.
- 52) *Werke* 1, 411. Hierzu siehe Günter Baumann, "Die Robinson-Gestalt bei Saint-John Perse und Paul Valéry", in: FoPV 10 (161-210 (insb. 187 f.).
- 53) *Werke* 3, 163.
- 54) *Werke* 3, 102.
- 55) *Werke* 5, 98.
- 56) *Werke* 4, 261 (*Wissenschaftler und Wissenschaft*).

