

OTTMAR ETTE

EIN FEST DES INTELLEKTS, EIN FEST DER LUST

Hugo Friedrich, Paul Valéry und die Philologie

Valéry [valeri], Paul, französ. Dichter, * Sète (Südfrankr.) 20.10.1871, † Paris 20.7.1945, Sohn eines Korsen und einer Italienerin, lernte 1891 MALLARME kennen. In den Prosaschriften *Une soirée avec M. Teste* (1895; dt. Herr Teste, von M. RYCHNER, ²1947) und *Introduction à la méthode de Léonard da Vinci* (1895) entwickelte er in spielerischer und ironischer Verbrämung eine Theorie des reinen, d.h. vom Lebensstoff wie von Gefühlen gelösten Geistes. Um die Jahrhundertwende unterbrach er alle literar. Tätigkeit, wurde Beamter im Kriegsministerium, später Sekretär der Agence Havas. Erst 1917 fand er zur Dichtung zurück und veröffentlichte *La jeune Parque* (Die junge Parze), die seinen Ruhm begründete.¹

Mit diesen auf den ersten Blick unscheinbaren Worten präsentiert der Freiburger Romanist Hugo Friedrich den deutschsprachigen Lesern der sechzehnten, bei diesem Band im Jahre 1957 erschienenen Auflage des großen Nachschlagewerks *Der Große Brockhaus* den französischen Dichter und Theoretiker Paul Valéry. Der Valéry-Artikel fügt sich ein in eine ganze Vielzahl zwischen 1952 und 1956 entstandener Lexikoneinträge, die Friedrich im *Großen Brockhaus* unter anderem den Autoren Boileau, Chateaubriand, Corneille, Diderot, Fénelon, Fontenelle, Anatole France, Flaubert, Gide, Gautier, Hugo, La Rochefoucauld, La Fontaine, Lamartine, Mallarmé, Maupassant, Molière, Montaigne, Montesquieu, Pascal, Racine, Rimbaud, Rousseau, Sartre, Stendhal, Verlaine oder Voltaire widmete und die ein Textkorpus darstellen, das man einschließlich aller Artikel zu Stichworten wie »Décadence«, »Humanismus«, »Literaturwissenschaft«, »Poésie pure«, »Roman«, »Romanische Philologie«, »Surrealismus« oder

¹ Hugo Friedrich, Valéry, Paul, in: Der Große Brockhaus. Sechzehnte, völlig neubearbeitete Auflage in zwölf Bänden. Bd. 12: Unk-Zz. Wiesbaden 1957, S. 46.

»Symbolismus« einmal einer genaueren fachgeschichtlichen Untersuchung unterziehen sollte.²

Bei genauerer Betrachtung dieses Lexikoneintrags fällt auf, dass Hugo Friedrich nach den Angaben zum Beruf, den Geburts- und Sterbedaten sowie dem kurzen Hinweis zur Herkunft der Eltern gleich im ersten Satz ein Biographem folgen lässt, das an dieser Stelle kaum zu erwarten gewesen wäre: die Bekanntschaft mit dem Dichter Stéphane Mallarmé im Jahre 1891. Ohne jeden Zweifel ist dieses Biographem im ersten Satz weit mehr als eine bloß zufällige oder beiläufige Erwähnung: Die Bekanntschaft des jungen Paul Valéry mit der großen Dichterfigur Mallarmé stellt eine Art geistige Vaterschaft, eine intellektuelle und dichterische Genealogie her, die für Hugo Friedrichs Bild eines eigentlich vom Lebensstoff gereinigten Dichters offenkundig von entscheidender Relevanz war.

Der Paul Valéry gewidmete Lexikonartikel entstand im weiteren Umfeld von Friedrichs Arbeit an seinem bis heute mit Abstand meistverkauften Buch, dem erstmals im September 1956 in der Reihe »rowohlt deutsche enzyklopädie« erschienenen Band *Die Struktur der modernen Lyrik*.³ Dabei handelte es sich um den fünfundzwanzigsten Band in der von Ernesto Grassi herausgegebenen Reihe, deren Untertitel Aufschluss über die eigentliche Stoßrichtung des gesamten Unternehmens gibt: »Das Wissen des 20. Jahrhunderts im Taschenbuch mit enzyklopädischem Stichwort«.⁴ So ließe sich mit Blick auf diese Reihe wohl mit Recht sagen, daß Friedrich gleich mehrere dieser »enzyklopädischen Stichwörter« separat in der neuen Ausgabe des *Brockhaus* publizierte. Sein Rowohlt-Band avancierte unterdessen rasch zu einem Bestseller: Bereits im Mai 1967 waren über 100.000 Exemplare verkauft, im August 1979 überschritt der Band gar die Marke von mehr als 150.000 verkauften Exemplaren. Die enzyklopädische Ausrichtung, der Hugo Friedrich freilich seine eigene Prägung mitgab, war seinem so erfolgreichen Band nicht fremd. Kein anderer der großen Romanisten des 20. Jahrhunderts, zu denen der Freiburger Friedrich fraglos zu zählen ist (auch wenn ihm Hans Ulrich Gumbrecht aus anderen Gründen als bei Hans Robert Jauss die Aufnahme »verweigerte«⁵) hat es vermocht, mit fachwissenschaftlich renommierten Werken ein breiteres Publikum zu erreichen.

² Vgl. hierzu die freilich mit Fehlern behaftete Auflistung im »Schriftenverzeichnis Hugo Friedrich« in Hugo Friedrich, *Romanische Literaturen. Aufsätze*. 2 Bde., Frankfurt a.M. 1972, hier Bd. 2, S. 203 f.

³ Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Hamburg 1956.

⁴ Ebd., S. 2.

⁵ Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, *Vom Leben und Sterben der großen Romanisten*. Karl

In seinen aus französischer Perspektive vorgetragenen Überlegungen zu Hugo Friedrichs *Die Struktur der modernen Lyrik* – einem Band, der erst mit zwanzigjähriger Verspätung ins Französische übersetzt wurde und bis heute unter einer Vielzahl an Übersetzungsproblemen leidet⁶ – hat Rémy Colombat mit guten Gründen darauf aufmerksam gemacht, welch große Bedeutung der »Ars poetica« Gottfried Benns für Friedrichs eigene Auffassung der modernen Lyrik zukommt.⁷ Doch nicht nur Gottfried Benn, sondern in nicht geringerem Maße auch Hugo Friedrich verdankt viel den ästhetischen Reflexionen Paul Valérys, dessen Name sich immer wieder auf den Seiten der romanistischen Erfolgsstudie findet. Ohne mit diesem Hinweis behaupten zu wollen, dass Paul Valéry den eigentlichen Schlüssel für die Entstehung der Friedrichschen Auseinandersetzung mit der modernen Lyrik in der Hand hielt, lässt sich doch wohl begründet die These wagen, dass der Dichter von *La jeune Parque* sowohl auf direkte, der unmittelbaren Lektüre entspringende als auch auf indirekte, der Vermittlung durch Gottfried Benn sich bedienende Weise eine Wirkung auf Hugo Friedrichs Sichtweise der modernen Lyrik entfaltete, die kaum überschätzt werden kann und die sich nicht nur an jenen zahlreichen Stellen zeigt, in denen sich der Freiburger Romanist explizit auf den Dichter aus Sète bezieht. Vielmehr findet sich Valérys Präsenz gleichsam diffus und disseminiert über den gesamten Text verstreut. Wie aber ist Paul Valéry in seiner doppelten Eigenschaft als Dichter und als Dichtungstheoretiker in die Struktur der Friedrichschen Arbeit über die moderne Lyrik integriert?

Bekanntlich hat Hugo Friedrich seine Mühe und bald auch seine liebe Not mit dem Begriff der »Struktur« gehabt und dieses Problem auch nicht verborgen. In seinem auf Freiburg im Breisgau an Ostern 1956 datierten Vorwort zur ersten Ausgabe machte er klar, dass sein Band eine »Geschichte der modernen Lyrik« gewiss nicht sein wolle.⁸ »Der Begriff der Struktur macht Vollständigkeit des geschichtlichen Materials überflüssig. Vor allem, wenn das Material nur Abwandlungen der Grundstruktur

Vossler, Ernst Robert Curtius, Leo Spitzer, Erich Auerbach, Werner Krauss, München/Wien 2002. Vgl. zu diesem Punkt auch die kritische Anmerkung in der Rezension von Hans-Martin Gauger, *Der Traum der Romanistik ist längst verwelkt*. Nur Hugo Friedrich fehlt: Hans Ulrich Gumbrecht sucht fünf große Romanisten auf. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (Frankfurt a.M.) 66 (19. 3. 2002), S. L14.

⁶ Vgl. hierzu die harte Kritik von Rémy Colombat, *Hugo Friedrich ou les incertitudes de la modernité*, in: *Revue d'Allemagne* (Paris) XVI, 4 (octobre – décembre 1984), insbes. S. 593–596.

⁷ Vgl. hierzu ebd., S. 605–612.

⁸ Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, a. a. O., S. 7.

bringt [...].⁹ Diese Rechtfertigung des von ihm selbst gewählten Titels war allerdings von begrenzter Haltbarkeit, fügte Friedrich diesen Überlegungen doch bereits im Vorwort zur neunten Auflage im Oktober 1966 etwas gequält hinzu, der im Titel des Buches gebrauchte Begriff »Struktur« sei »vielfach mißverstanden« worden.¹⁰ Er betonte, mit »Struktur« keineswegs auf etwas »Starrs« oder »eine Verhärtung« abgezielt zu haben, habe doch seit Dilthey der Begriff in den Geisteswissenschaften die Bedeutung des »Anorganischen« längst verloren.¹¹ Es sei ihm vielmehr um ein »organisches Gefüge, eine typenhafte Gemeinsamkeit von Verschiedenem« zu tun, gehe es im Bereich des lyrischen Dichtens doch um die »Abkehr von klassischen, romantischen, naturalistischen, deklamatorischen Traditionen« im Sinne der angestrebten »Modernität«. ¹² Friedrich gestand ohne Umschweife, bei seiner umfangreichen Überarbeitung des Bandes das Wort »Struktur« lieber vermieden zu haben, sei doch offenkundig, wie sehr sich dieser Begriff »in allen erdenklichen Gebieten als Modewort breit gemacht« habe.¹³ Freilich habe sich der Band unter diesem Titel nun einmal »eingebürgert«; und zudem müsse er sich selbst auch weiter gegen jedwede Erwartung schützen, »eine Geschichte der modernen Lyrik geschrieben zu haben«. ¹⁴ Eine solche legte der Titel in der Tat nicht nahe.

Dass Hugo Friedrich mit dem von ihm leichtfertig als »Modewort« abqualifizierten Strukturbegriff der Strukturalisten nichts gemein hatte, versteht sich angesichts seiner an den Traditionen der Romanistik sowie benachbarter Philologien ausgerichteten Einstellung von selbst. Die Herauslösung des Begriffs aus jeglicher kristallinen, starren Bildlichkeit ist ebenso deutlich wie das Bestreben, dem Anorganischen eine organische, lebendige Struktur entgegenzusetzen, wie diese für die Lyrik Geltung beanspruchen dürfe. Diese organische Lebendigkeit aber zeichnet in der Tat die Anlage und »Struktur« von Friedrichs einflussreichem Band, aber auch seiner wissenschaftlichen Schreibweise insgesamt aus. Wie aber lässt sich der Aufbau seiner Untersuchung der *Struktur der modernen Lyrik* genauer beschreiben?

Drei große Dichter des französischen 19. Jahrhunderts sind es, die alles beherrschend in den Vordergrund gerückt werden. Friedrich griff dabei

⁹ Ebd.

¹⁰ Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*. 9. Auflage der erweiterten Neuausgabe, Reinbek bei Hamburg 1979, S. 13.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd.

auf ein bewährtes und überaus erfolgreiches Schema zurück. Denn ähnlich wie in seinem ebenfalls bis heute erfolg- und einflussreichen Buch *Drei Klassiker des französischen Romans*, dessen definitiver Titel ebenfalls erst nach einer Titeländerung der Erstauflage zustande kam, sind es parallel zu Stendhal, Balzac und Flaubert auf der narrativen nun Baudelaire, Rimbaud und Mallarmé auf der lyrischen Ebene, die weit bis ins 20. Jahrhundert hinein modellbildend und strukturgebend geworden seien.

Blickt man aber auf die Gesamtanlage von *Die Struktur der modernen Lyrik*, so zeigt sich deutlich, dass diese drei Gestalten nicht auf derselben Ebene stehen, sondern dass wir in Baudelaire – dem einzigen, der im Originaltitel dieses »Klassikers« der Romanistik namentlich genannt wurde – den entscheidenden Ausgangspunkt und folglich den »Vater« der modernen Lyrik erkennen dürfen. Rimbaud und Mallarmé greifen auf ihn zurück und radikalisieren seine Innovationen auf grundlegende Weise und in verschiedene Richtungen. Sie vertreten damit unterschiedliche Entwicklungslinien, von denen wiederum – gemäß der Friedrichschen Darstellung – die beiden Grundströmungen der europäischen Lyrik im 20. Jahrhundert ausgehen.

Ohne an dieser Stelle bereits der Frage nach dem »Verschiedenen« und seiner Spezifik in der »Gemeinsamkeit« der modernen Lyrik detailliert nachgehen zu können, lässt sich doch bereits absehen, dass die lebendige Struktur, deren organisches Bild Friedrich entwirft, alle Merkmale einer Genealogie trägt, einer patrilinearen (und wohl auch patriarchalischen) Genealogie zumal, welche die Dichter des 20. Jahrhunderts in der Gemeinsamkeit modernen Dichtens vor eine fundamentale Entscheidung zwischen Arthur Rimbaud einerseits und Stéphane Mallarmé andererseits stellte. Aus welchen Gründen und in welcher Weise Friedrichs Sympathien eindeutig auf der Seite des zuletzt Genannten lagen, wird noch später aus dem Blickwinkel seiner Deutung Valéry's zu beleuchten sein.

Im Vorgriff hierauf ist jedoch die Tatsache entscheidend, dass Paul Valéry in *Die Struktur der modernen Lyrik* unverkennbar auf der Seite Mallarmés – und damit auf der für das 20. Jahrhundert laut Friedrich weitaus produktiveren, vielversprechenderen Seite – eingeordnet werden kann. Eben darum ist das Biographem der frühen Begegnung Valéry's mit Mallarmé für Hugo Friedrich so entscheidend: Denn in der Tat wird durch diesen Hinweis der in Sète geborene Dichter nicht nur innerhalb einer Familie, sondern weitaus mehr noch innerhalb einer umfassenden Genealogie der Literatur, der Dichtungstheorie und -praxis eingeordnet. Friedrichs *Genealogie der modernen Lyrik* weist Paul Valéry damit einen präzisen Platz innerhalb dieses Lebensbaumes moderner Dichtkunst zu: als Spross

von Mallarmé, als Ast, der dem Stamme Mallarmés entstammt, als Dichter und als Denker in einer Kontinuität des großen Mallarmé, in die sich neben ihm auch George, Swinburne, T.S. Eliot, Jorge Guillén oder Ungaretti einschreiben dürfen.¹⁵

FEST DES INTELLEKTS | TEST DES INTELLEKTS

Was also kommt nach den großen Magiern der Dichtkunst im 19. Jahrhundert? Was kann nach einem Baudelaire, was kann nach Rimbaud und vor allem Mallarmé noch in der modernen Lyrik der Gegenwart, ja vielleicht sogar der Zukunft kommen? Diesen Fragen stellte sich Hugo Friedrich gleich zu Beginn des fünften Kapitels, das sich unter dem umfassenden Titel »Europäische Lyrik im zwanzigsten Jahrhundert« unmittelbar an das Mallarmé-Kapitel anschließt. Und die Antwort auf diese Frage fällt bemerkenswert deutlich, ja trotz der freundlichen Diktion fast schroff aus:

Nur in Frankreich, in keinem sonstigen Land Europas, kam der lyrische Stil, der bis heute das zwanzigste Jahrhundert beherrscht, in der zweiten Hälfte des neunzehnten zur Welt. Dieser Stil war vorgezeichnet seit Baudelaire, nachdem er vorgeahnt war seit dem Deutschen Novalis und dem Amerikaner Poe. Rimbaud und Mallarmé hatten die äußersten Grenzen abgesteckt, bis zu denen das Dichten sich hinauswagen kann. Fundamental Neues bringt die Lyrik des 20. Jahrhunderts nicht mehr, so qualitativ auch einige ihrer Dichter sind. Dies festzustellen, mindert nicht im geringsten ihren Rang. Aber es erlaubt, ja nötigt uns, in ihren Texten die Stileinheit zu erkennen, die sie mit jenen Ahnen verbindet.¹⁶

Damit gibt sich die Struktur der modernen Lyrik unübersehbar als eine Genealogie der modernen Lyrik zu erkennen. Und auch wenn Hugo Friedrich in späteren Ausgaben den Begriff des lyrischen Stils durch jenen (wohl noch umfassender gemeinten) des lyrischen Typus¹⁷ ersetzte: Die Geburtsmetaphorik und die patrilineare Reihung der Ahnen einschließlich ihrer deutschen und US-amerikanischen Ur-Ahnen belegen, wie sehr die zutiefst lebendige Struktur für Hugo Friedrich die eines Organismus war, der sich zunehmend verästelte, sich aber nicht mehr fundamental weiter und anders zu entwickeln versprach. Es ist eine Genealogie, wie sie sich leicht in einem Lebensbaum darstellen ließe.

¹⁵ Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956), a.a.O., S. 72.

¹⁶ Ebd., S. 107.

¹⁷ Vgl. Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik* (1979), a.a.O., S. 140.

Dieser Lebensbaum der modernen Lyrik aber muss sich notwendig, so dürfen wir Friedrich deuten, aus den Säften seines Stammes speisen; er kann sich, wie die Entwicklungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bezeugen sollen, keinen neuen, grundlegend veränderten Wurzelgrund mehr erschließen. Dies bedeutet keineswegs, daß der Organismus der modernen Lyrik damit abgestorben wäre; doch ist er unumkehrbar eingeeignet und fixiert, räumlich wie zeitlich scharf in seinen Variationen wie in seinem Wachstum begrenzt.

Die ersten Worte des Kapitels (»Nur in Frankreich«) weisen auf diese territoriale Rückbindung einer Lyrik hin, die im weiteren Verlauf des Bandes in ihrer europäischen Dimension unter Beiziehung der deutschen, englischen, italienischen und spanischen Lyrik des 20. Jahrhunderts untersucht wird. Wie Friedrichs Sichtweise des Romans, so ist auch seine Sichtweise der Lyrik im traditionellen romanistischen Sinne frankreichzentrisch. Dass sie die spektakulären Entwicklungen der modernen Lyrik außerhalb Europas – sieht man einmal von ihrem Ur-Ahnen Poe im englischen sowie von Saint-John Perse im französischen Sprachraum ab, deren Differenzqualität nicht angesprochen wird – ganz selbstverständlich ausklammert, bedarf in Friedrichs Studie keiner weitergehenden Begründung. Die Philologie als globale und global agierende Wissenschaft, wie Sheldon Pollock und andere sie wiederholt gefordert haben,¹⁸ erscheint – anders als bei Erich Auerbach – noch nicht einmal am Horizont.

Im unmittelbar folgenden Unterkapitel betont der Freiburger Ordinarius unter der Überschrift »Fest des Intellekts« und »Zusammenbruch des Intellekts« gewiss, dass man »sich vor Vereinfachungen hüten« müsse.¹⁹ Friedrich fügt dies freilich nur ein, um eben dies in den unmittelbar nachfolgenden Sätzen umso gestörter tun zu können:

Doch zeichnen sich im Gesamtbild zwei Richtungen ab und erlauben eine erste Orientierung. Es sind dieselben, die im vergangenen Jahrhundert von Rimbaud und Mallarmé eingeschlagen worden waren. Grob bezeichnet, handelt es sich bei der einen um formfreie, alogische Lyrik, bei der anderen um Lyrik der Intellektualität und Formenstrenge. Sie

¹⁸ Vgl. hierzu Sheldon Pollock, *Future Philology? The Fate of a Soft Science in a Hard World*. In: *Critical Inquiry* (Chicago) 35 (Summer 2009), S. 931–961, bes. S. 934; sowie Ottmar Ette, *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*, Berlin 2004; *ZwischenWelten-Schreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz (ÜberLebenswissen II)*, Berlin 2005; *TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte*, Berlin/Boston 2012.

¹⁹ Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956), S. 108. Zum Begriff des Intellekts im Kontext der maßgeblichen begrifflichen Verschiebungen in der Theorie des Denkens an der Wende zum 20. Jahrhundert vgl. Olav Krämer, *Denken erzählen. Repräsentationen des Intellekts bei Robert Musil und Paul Valéry*, Berlin/New York 2009, S. 5 f.

sind beide 1929 auch programmatisch formuliert worden, und zwar in scharfem Gegensatz. Die eine Formel stammt von Valéry: »Ein Gedicht soll ein Fest des Intellekts sein« (*Littérature*, jetzt auch in *Tel quel I*). Die Zusätze, die der Text anfügt, verleihen der Formel die Verfeinerung, die Valérys Reflexionen überall auszeichnet. Die andere Formel kommt aus dem Protest; ihr Verfasser ist der Surrealist A. Breton. Sie lautet: »Ein Gedicht soll der Zusammenbruch des Intellekts sein«, und dicht danach steht: »Vollkommenheit ist Faulheit« (*Revue surréaliste*, 1929).²⁰

Damit hat sich die binäre, in klaren, vereinfachten Oppositionen voranschreitende Verzweigungsstruktur der Friedrichschen Genealogie um eine Generation fortgepflanzt. An die Stelle der Gemeinsamkeit im Verschiedenen, die Rimbaud und Mallarmé miteinander verband, rückt eine freilich in noch schärferen Gegensatz gebrachte Beziehung, die Paul Valéry und André Breton voneinander scheidet. Beide führen den Kampf zwischen Formenfreiheit und Formenstrenge nun unter veränderten geschichtlichen und kulturellen Bedingungen – das Krisenjahr 1929 hob Friedrich nicht nur durch die Wiederholung, sondern nicht weniger durch seinen ausbleibenden Kommentar hervor – mit aller Gewalt in Friedrichs Worten fort.

Auf welcher Seite seine eigenen Sympathien lagen, hat der Verfasser von *Die Struktur der modernen Lyrik* nicht im Dunkeln gelassen. So heißt es bereits im Vorwort zur Erstausgabe:

Ich selbst bin auch kein Avantgardist. Mir ist bei Goethe wohler als bei T.S. Eliot. Aber darauf kommt es nicht an. Mich interessiert es, die Symptome der wagemutigen, harten Modernität zu erkennen, und ich bin der Meinung, unsere philologischen Wissenschaften müßten noch sehr viel mehr für eine solche Erkenntnis tun, als das bisher geschah.²¹

Dem vorangestellten Bekenntnis, nicht der Avantgarde zuzugehören, folgt am Ende des Parcours der von Friedrich angestrebten Erkenntnis die Verurteilung, ja die Verdammung, in welcher die moderne Lyrik in gut und böse eingeteilt und letztere einer gerechten Aburteilung zugeführt wird. Hierfür führt Hugo Friedrich Kriterien und mehr noch Normen ins Feld, die in seinen Augen transhistorische, die Zeiten, Kulturen und Sprachen querende Gültigkeit besitzen:

Das alte Gebot der Dichtung, künstlerische Notwendigkeit zu haben, ist nicht beseitigt. Nur ist es zurückgenommen aus den Bildern und Ideen

²⁰ Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, a.a.O., S. 108 f.

²¹ Ebd., S. 8.

in die sinnentzogenen Sprach- und Spannungskurven. Auch wenn sie am dunklen, beliebig deutbaren Material erscheinen, können sie zwingend wirken; tun sie es, dann ist das Gedicht gut. Mit der Zeit lernt man, anhand solcher Ausweise die Avantgardisten des Tages von den Berufenen zu unterscheiden, die Schwätzer von den Sängern.²²

Die Vehemenz dieses Jüngsten Gerichts über die moderne Lyrik steigerte Hugo Friedrich noch in späteren Ausgaben, indem er zwei kurze, etwas abmildernde Absätze am Ende seines Bandes strich und die Passage in weiter zugespitzter Form unmittelbar vor den Anhang seines Bandes und damit an den Schlusspunkt seiner Ausführungen rückte: »um die Avantgardisten des Tages von den Berufenen zu unterscheiden, die Scharlatane von den Poeten.«²³

Wird in diesen den Band rahmenden Wendungen des Vorworts und des »Zusammenfassenden Abschlusses« auch deutlich, wie häufig die Gegenstände, die »Materialien« seines Buches dem Romanisten zutiefst widerstrebt haben mussten, wie sehr folglich – um der religiösen Metaphorik noch ein letztes Mal zu folgen – die Arbeit an der Struktur der modernen Lyrik auch eine Art der Vertreibung der Scharlatane aus dem Tempel der Dichtkunst, ja ein wahrer Exorzismus für Friedrich gewesen sein musste, so zeigt sich doch seine im Vorwort mit seinem Verständnis der Philologie als Wissenschaft gekoppelte Grundüberzeugung, der er im letzten Satz seiner Erstausgabe einen deutlich versöhnlicheren Klang beigemischt hatte: »Man mag sie lieben oder sich von ihr verabschieden. Aber es muß eine erkennende Liebe oder ein erkennender Abschied sein.«²⁴ Philologie ist für Hugo Friedrich ganz im Sinne ihrer Tradition eine erkennende Wissenschaft, ist unter Rückgriff auf die von August Boeckh geprägte Formel »Erkennen des Erkannten«.²⁵

Damit steht die Philologie für Friedrich ungeachtet des jeweils beteiligten wissenschaftlichen Subjekts und dessen Beziehungen zu den Objekten im Zeichen einer wissenschaftlich fundierten, erkennenden Tätigkeit, die allerdings sehr wohl mit großen Gefühlen – wie etwa der Liebe – einhergehen kann, ja einhergehen muss. Dabei sollte deutlich geworden sein, dass Paul Valéry innerhalb des genealogischen Erkenntnischemas für Hugo Friedrich auf der Ebene seiner Dichtkunst, aber auch seiner theoretischen wie seiner programmatischen Äußerungen von größter Bedeu-

²² Ebd., S. 153.

²³ Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik* (1979), a. a. O., S. 213.

²⁴ Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956), a. a. O., S. 154.

²⁵ Hugo Friedrich, *Dichtung und die Methoden ihrer Deutung*, in: Kurt Wais (Hrsg.), *Interpretationen französischer Gedichte*, Darmstadt 1970, S. 22-37, hier S. 27.

tung sein musste. Valéry bildet vergleichbar mit Breton das verbindende Glied zwischen Mallarmé und Rimbaud einerseits und den Dichterinnen und Dichtern der Gegenwart, verbindet folglich dem veränderten Untertitel des Bandes gemäß die Mitte des 19. mit der Mitte des 20. Jahrhunderts. Friedrichs Option – und zugleich auch Vision kommender Entwicklungen – schreibt sich so selbst eindeutig in eine Linie ein, die ebenso die Lyrik wie auch die Deutung von Lyrik als ein »Fest des Intellekts« versteht. Was aber lässt sich unter dieser Wendung bei Paul Valéry selbst verstehen?

Zwischen den kurzen, voneinander abgetrennten Texten, die unter der Überschrift »Littérature« zum ersten Mal im Jahre 1929 in *Commerce* (No. XX, été 1929) sowie im selben Jahr bei Adrienne Monnier (*Les Amis des Livres*) erschienen und bei Gallimard im Folgejahr in künstlerischer Aufmachung veröffentlicht wurden,²⁶ findet sich an fünfter Stelle ein mehrfach untergliederter Mikrotext, der im Folgenden vollständig wiedergegeben sei:

Un poème doit être une fête de l'Intellect. Il ne peut être autre chose.

Fête: c'est un jeu, mais solennel, mais réglé, mais significatif; image de ce qu'on n'est pas d'ordinaire, de l'état où les efforts sont rythmes, ratchetés.

On célèbre quelque chose en l'accomplissant ou la représentant dans son plus pur et bel état.

Ici, la faculté du langage, et son *phénomène inverse*, la compréhension, l'identité de choses qu'il sépare. On écarte ses misères, ses faiblesses, son quotidien. On *organise* tout le *possible* du langage.

La fête finie, rien ne doit rester. Cendres, guirlandes foulées.²⁷

Bei diesen Reflexionen, die während der letzten Lebensjahre des Dichters in die Sammlung *Tel quel* aufgenommen wurden, deren beide Bände 1941 und 1943 bei Gallimard erschienen, handelt es sich keineswegs um Aphorismen, um ein beständiges »Spiel mit dem Aphorismus«,²⁸ auch wenn aus einem bestimmten Blickwinkel betrachtet ein »Großteil seines Werkes aus nichts anderem als unzähligen Bemerkungen und Beobachtungen« bestehen mag.²⁹ Aus einer nanophilologischen Perspektive erweisen sich

²⁶ Vgl. hierzu die Ausführungen im kritischen Anmerkungssteil von Paul Valéry, *Ceuvres*. Edition établie et annotée par Jean Hytier, 2 Bde., Paris 1957-1960, hier Bd. 2, S. 1422. Zur Sammlung *Tel quel* vgl. ebd., S. 1420 f.

²⁷ Paul Valéry, *Littérature*, in: ders., *Ceuvres*, Bd. 2, S. 546 f.

²⁸ Marcel Krings, *Selbstentwürfe. Zur Poetik des Ich bei Valéry, Rilke, Celan und Beckett*, Tübingen 2005, S. 61.

²⁹ Ebd. Vgl. hierzu auch Nicole Celeyrette-Piétri, *Corps de papier*, in: *Bulletin des Etudes Valéryennes* (Montpellier) 65/66 (1994), S. 31-45.

viele dieser Texte freilich nicht nur als vorwiegend narrativ oder diskursiv geprägte Mikrotexte,³⁰ sondern als Mikrotheoreme, insofern in ihnen nicht in fragmentarischer, wohl aber in fraktaler Form entscheidende Theoreme der Valéry'schen Ästhetik zu knappen, präzisen Ausdrucksweisen verdichtet werden. Valéry ist ein Künstler komplexer Konzision.

So könnte sich die Genealogie der modernen Lyrik in Hugo Friedrichs Sinne einer Fortpflanzung von Generation zu Generation sehr wohl auf das dritte dieser Abfolge von Mikrotheoremen berufen: »La pensée a les deux sexes; se féconde et se porte soi-même.«³¹ Eine Fortpflanzung mit hin, die ohne Geschlechterdifferenz auskommt. Und das erste Mikrotheorem dieser Serie macht ebenfalls deutlich, in welchem starkem Maße Formen des (abgekürzten) Vergleichs in den Mikrotheoremen kultiviert werden: »Les livres ont les mêmes ennemis que l'homme: le feu, l'humide, les bêtes, le temps; et leur propre contenu.«³²

Vor dem Hintergrund dieser beiden Beispiele nimmt sich der erste Satz des insgesamt fünfgliedrigen Mikrotextes wie ein Mikrotheorem im starken Sinne aus. Es besitzt einen keineswegs nur beschreibenden, sondern unverkennbar normativen Charakter. In dieser einfordernden Normativität dürfte auch der Grund dafür zu erblicken sein, warum die vier anschließenden Teile des Mikrotextes einzelne Aspekte des als *incipit* gesetzten Mikrotheorems aufnehmen oder ausführen. Die Bekräftigung des Normativen durch den nachgestellten Satz »Il ne peut être autre chose« verlangt nicht nur nach einer oder mehreren Erklärungen, sondern auch nach semantischer Nuancierung und Differenzierung. Denn sonst bliebe die Aussage des Mikrotheorems zu statisch, zu apodiktisch.

Die im Französischen vorgegebene Betonung der Enden von Wortfügungen, Versen oder Satzstrukturen unterstreicht auf elegante Weise, dass der Begriff des *Intellect* nicht nur durch seine Majuskel, sondern auch durch seine Position ins Zentrum gerückt ist. Die Poesie wird gleich im ersten Satz des Mikrotheorems fest mit dem Intellekt verknüpft. Und doch wird im folgenden nicht der Begriff des Intellekts, sondern jener des Festes, der *fête*, erläutert. Dies bedeutet, dass Nuancierung und Differenzierung des Mikrotheorems nicht an dessen beiden Polen ansetzen, sondern an dem »Verbindungsstück«, das wie ein Konnektor Poesie und

³⁰ Vgl. hierzu Ottmar Ette, *Epistemologie der écriture courte – écriture courte der Epistemologie: Versuch einer Antwort auf die Frage »Was ist Nanophilologie?«* In: ders. (Hrsg.), *Nanophilologie. Literarische Kurz- und Kürzestformen in der Romania*, Tübingen 2008, S. 167-186.

³¹ Paul Valéry, *Littérature*, Bd. 2, a. a. O., S. 546.

³² Ebd.

Intellekt in unterschiedlichen Positionen und Stellungen miteinander in Beziehung setzt.

Dabei setzt sich der Begriff der *fête* seiner Zwischenstellung zwischen zwei semantischen Polen entsprechend aus zwei Isotopien zusammen, zumal der Spielcharakter des Gedichts – ein Ausgangspunkt der gesamten Dichtungstheorie Paul Valérys – mit der Isotopie der rational begründbaren Regel, der Regulierung und des Geregeltseins verknüpft wird. Dass kein Spiel ohne Regeln möglich ist, scheint evident; und doch werden beide Bereiche durch ein *mais*, durch ein Aber auf semantisch widerstrebende Weise so miteinander verbunden, dass dem Spielcharakter des Festes zugleich der Charakter des im Deutschen deutlicher hervortretenden *Festlichen* zukommt. Es geht hier um das Außerordentliche, das aus dem gewöhnlichen Alltagsleben Herausragende, welches in einer diskontinuierlichen Zeitlichkeit zu feiern ist.

Folglich wird der Zustand des Außergewöhnlichen, des Extraordinären, hervorgehoben, innerhalb dessen sich die Anstrengung im Rhythmus, im Rhythmischen, aber nicht im Angestrengtsein manifestiert. Die Anstrengungen werden gleichsam festlich eingekleidet, ganz so, wie im zweiten Mikrotext der Serie die (ordinäre) Nacktheit des Gedankens wohlkalkuliert bekleidet werden muß: »Les pensées, les émotions toutes nues sont aussi faibles que les hommes tout nus. | Il faut donc les vêtir.«³³

Im dritten der fünf Teile des fünften Mikrotextes wird die Semantik des Zelebrierens so hinzugefügt, dass Reinheit und Schönheit (»dans son plus pur et bel état«) in einem Atemzug genannt werden können. Diese Ästhetik des Reinen kann durchaus im Sinne jener *poésie pure* gelesen werden, für die Paul Valérys dichterische Praxis als paradigmatisch angesehen werden darf. Nicht umsonst benennt Hugo Friedrich in seinem Lexikonartikel zum Stichwort *poésie pure* die beiden Dichter Mallarmé und Valéry als die maßgeblichen Vertreter einer »reinen Dichtung«, die sich dadurch charakterisiert, dass in ihr alle »Inhalte« so »zurückgedrängt« sind, dass der poetische Akt als solcher rein heraustritt und die Sprache ein in sich selbst schwingender Klangzauber ist, der primär die Wortwahl und die Formen bestimmt.«³⁴ Dass die Dichtungstheorie Valérys wie auch der Klangzauber seiner berühmten *Charmes* bei diesen Formulierungen Pate standen, lässt sich kaum überhören und belegt in diesem Artikel von 1956, wie groß die Wirkung Valéryscher Dichtungstheorie und Dichtungspraxis auf Friedrich gerade zum Zeitpunkt der Abfassung von *Die Struktur der modernen Lyrik* gewesen sein muss.

³³ Ebd.

³⁴ Hugo Friedrich, *Poésie pure*, in: Der Große Brockhaus, Bd. 9 (1956), a.a.O., S. 252.

Während im vierten Teil des fünften Mikrotextes notwendig die Sprache im Mittelpunkt steht und die äußersten Grenzen des in ihr schon oder noch Sagbaren erprobt werden, führt der Ausschluss des Elenden wie der Schwächen des Menschlichen dazu, im Fest wie im Gedicht all jenes aufblitzen zu lassen, was von der Alltagserfahrung als solcher möglichst weit entfernt ist. Dabei scheint kein Element des Alltäglichen in das Fest hineinzufragen, so wie sich auch umgekehrt keine Elemente des Festes in den Alltag mischen dürfen. So heißt es im fünften und letzten Teil, dass nichts vom Fest übrigzubleiben hat: Nichts bleibt von dem, was in seiner Reinheit erstrahlte; nichts bleibt von dem, was sich dem Alltag, dem Ordinären widersetzt und entgegenstellt.

Das Gedicht kennt seinen Anfang, kennt aber auch sein Ende: In diesem Sinne ist es ein Fest, ist aus dem bloßen Zeitablauf herausragende Zeit, eine Zeit, die über die Zeit und die normale Zeitlichkeit hinausgeht. In eben diesem Sinne ist das Fest ein Test: Das Testen und nicht nur bloßes Erasten dessen, was sich der Zeit und ihrer Stofflichkeit entzieht – und was doch, so dürfen wir hinzufügen, ohne diese Zeit und ohne diese Stofflichkeit niemals entstehen, sich niemals entfalten könnte. Bei Valéry ist der Text ein Test des Intellekts wie auch der Intelligenz: auf Seiten des Autors wie des Lesers.

WISSEND | GENIESSEND

Hugo Friedrich war subtil genug, Valéry nicht einfach gegen Breton, Mallarmé nicht einfach gegen Rimbaud auszuspielen. Denn er erkannte in ihnen stellvertretend »die allgemeine Polarität modernen Dichtens überhaupt«, ja die »fast in jedem Lyriker vorhandene Spannweite zwischen zerebralen und archaischen Kräften«. ³⁵ Hatte man hier nicht jene »Struktureinheit« vor Augen, »die allen dichterischen und künstlerischen Wagnissen der Moderne zugrunde liegt«? ³⁶

Zu diesen Wagnissen einer im Friedrichschen Sinne »harten Moderne« ³⁷ zählte zweifellos für den Freiburger Romanisten jene Dimension einer Enthumanisierung von Kunst und Wissenschaft, deren Stichwort er wie so viele andere dem berühmten Essay *La deshumanización del arte* von José Ortega y Gasset aus dem Jahre 1925 entnahm. Friedrich beugt dem Missverständnis vor, dass es dem spanischen Philosophen um eine platte,

³⁵ Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956), a. a. O., S. 109.

³⁶ Ebd., S. 110.

³⁷ Ebd., S. 8.

den Menschen aus der Kunst ausschließende Entmenschlichung der Kunst gehen könnte, und betont vielmehr, man habe es hier mit der »Beseitigung natürlicher Gefühlslagen« oder auch mit einer »Umordnung der früher gültigen Stufenordnung zwischen Ding und Mensch« zu tun.³⁸ Denn durch »gleichsam adstringierende Zusätze« werde »gehärtet und verfremdet«,³⁹ was an Menschlich-Allzumenschlichem sich noch ins Gedicht gerettet haben mochte. »Selbst der Aristokrat Valéry« – und hier ist keine familiäre oder soziale, sondern eine künstlerische Genealogie gemeint – habe betont, dass »das künstlerische Arbeiten, ähnlich dem wissenschaftlichen, »etwas Unmenschliches« besitze.⁴⁰ Und weiter: »Seiner Formel vom Gedicht als »Fest des Intellekts« fügt er hinzu, dass es das Bild dessen enthält, »was man gewöhnlicherweise nicht ist«, denn im Gedicht »schweigen die menschlichen »Alltäglichkeiten«.⁴¹ Die erneute Rückkehr zu dem von Valéry verdichteten Mikrotheorem macht deutlich, wie sehr sich Friedrich selbst dieser Rede, dieser Formel vom Gedicht als »Fest des Intellekts« verschrieben hatte. War dies allein auf das Schreiben des Franzosen gemünzt?

Nur ein Jahr nach der Veröffentlichung von *Die Struktur der modernen Lyrik* erschien der ursprünglich als Festvortrag aus Anlass der Fünfhundertjahrfeier der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg gehaltene Aufsatz »Dichtung und die Methoden ihrer Deutung«. Bereits im ersten Absatz dieses in der Folge weit verbreiteten Textes hieß es:

Muß Dichtung gedeutet werden? Genügt es nicht, daß der Leser sie genießend aufnimmt, indem er einfach auf sie hört und seine Phantasie, seine Empfindung, seinen Sprachsinn von ihr bewegen läßt? Es könnte das genügen, falls wir eine Gewähr dafür hätten, daß im passiven Aufnehmen schon alles vernommen wird, was eine Dichtung sagt, und daß das Vernommene auch in der Tat mit dem Gehalt des Textes übereinstimmt. Ist also der Genuß, diese natürlichste Weise des Aufnehmens von Dichtung, auch schon ein sicheres Verstehen?⁴²

³⁸ Ebd., S. 122.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd., S. 123.

⁴¹ Ebd.

⁴² Hugo Friedrich, Dichtung und die Methoden ihrer Deutung, in: Die Albert-Ludwigs-Universität Freiburg 1457-1957. Die Festvorträge bei der Jubiläumsfeier, Freiburg i. Br. 1957, Bd. 2, S. 95-110; zitiert nach Hugo Friedrich, Dichtung und die Methoden ihrer Deutung, in: Kurt Wais (Hrsg.), Interpretationen französischer Gedichte, Darmstadt 1970, S. 22-37, hier S. 22.

In der spielerischen und von einem scharfen Intellekt gesteuerten Einführung der Begriffe »Genießen« und »Verstehen« entfaltet Hugo Friedrich ein Spannungsfeld, das bereits im Titel zwischen »Dichtung« und »Deutung« hörbar wird. Dabei stützt sich der Literaturwissenschaftler auf die Überzeugung und »Erfahrung«, dass »der Genuß keineswegs ein Verstehen mit sich bringt«, ja dass selbst bei großen Dichtungen Verstehen und Genuss gemeinsam ausbleiben können.⁴³ Davor aber schütze nur, so Friedrich etwas später, wenn »das Verstehen zur Methode wird«: »Das Wißbare wissen wollen ist der Antrieb aller Wissenschaft, auch der Wissenschaft von der Dichtung.«⁴⁴ Ist Wissen damit vom Genießen geschieden?

Keineswegs. Denn für Friedrich ist das »Verstehen von Dichtung ein approximativer, vielleicht nie abschließbarer Vorgang«, bei dem auch »die Bedingungen des Verstehenden selber, die Horizonte seines sogenannten Standorts eine komplizierte Rolle spielen«.⁴⁵ Entscheidend für jeglichen Versuch des Verstehens von Dichtung aber sei, »daß es wieder erwirbt, was es zunächst verlor: den Genuß.«⁴⁶ Und mag auch in den obigen Formulierungen im komplizierten Vorgang des Verstehens ein Hauch von Erwartungshorizont, ein Hauch von Rezeptionsästhetik spürbar geworden sein – der entscheidende Punkt liegt für Hugo Friedrich doch woanders:

Es ist der zur Reflexion erhobene Genuß, der sich Rechenschaft gibt mittels des Wissens. Verstehen aus Wissen bringt einen Zuwachs an Wahrnehmungsfähigkeit und macht unseren Blick für das Einzigartige einer Dichtung im gleichen Zuge genauer, wie es ihn hinausführt in die geistigen Landschaften, in denen die Dichtung wuchs und steht. Ein solcher Blick aber dankt mit dem Genuß. Wir scheuen uns nicht, die Wissenschaft von der Dichtung eine genießende Wissenschaft zu nennen.⁴⁷

Diese Definition einer Wissenschaft, die Hugo Friedrich im folgenden Satz als »einen Teil jener umfassenden Disziplin, die man Philologie nennt«,⁴⁸ verstanden wissen wollte, darf gewiss nicht als das Programm einer Ästhetik der Lust missverstanden werden. Für sie steht der *erhobene* Genuss, der Genuss durch Reflexion, im Mittelpunkt – und keineswegs zufällig beruht die gesamte Passage auf einer wahren Metaphorologie des Blickes und damit des unkörperlichsten und körperfernstes Sinnes, über den wir

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd., S. 24.

⁴⁵ Ebd., S. 26.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd.

Menschen verfügen. Es ist dieser Fernsinn, der in seinen Reflexen und Reflexionen das Schauen ins Weite, den Blick in eine Landschaft ermöglicht, die eine Landschaft der Theorie ist, eine Landschaft einer Sinnlichkeit, die eine abstrakte Sinnwelt und Sinnenwelt des Intellekts in Szene setzt.

Wir haben es hier keineswegs mit einem »bloß« genießenden Schauinsland zu tun, von dem aus Blicke in die verschiedensten Landschaften schweifen können. Hugo Friedrichs genießende Wissenschaft beruht auf dem Umgang mit einem hochkomplexen Wissen, das ganz im Sinne Paul Valérys ein »Fest des Intellekts« ist. Dieses Fest markiert den außerordentlichen, den jeglichem Alltäglichen entzogenen Augen-Blick, in dem eine Landschaft des Wissens in ihrer (scheinbaren) Transparenz sich dem Blick des oder der Betrachtenden zeigt. Hugo Friedrichs genießende Wissenschaft ist eine Wissenschaft, die das von ihr erschlossene Wissen genießt und in ein sinnliches Erleben transformiert, in welchem Wissen und Leben im Genuß miteinander zu verschmelzen suchen. Genuss des Wissens und Wissen vom Genuss, sinnlich und sinngebend.

Das Wissen, von dem Friedrich spricht, hat nichts mit einer positivistischen Faktensammelei, nichts mit einer verselbstständigten metrischen Vermessung von Versfüßen zu tun, solange sich eine derartige methodologische Strenge nicht am Kunstwerk und dessen »Einzigartigkeit« ausrichtet.⁴⁹ Nicht ohne eine gewisse Häme stigmatisiert er als unnütz und unstreng, was sich wie in einer *explication de texte* doch als so faktenbezogen, gesichert und geschützt gibt. Ausgehend von der Überzeugung, dass »Dichtung immer eine Sprache *in* der Sprache ist«, sieht Friedrich die »Strenge des Wissens von der Dichtung« erst dann als erreicht an, »wenn man den Schritt von den Bedingungen eines Textes zu demjenigen Punkte macht, wo der Text seine Bedingungen und Materialien transformiert« – sei doch ein »wesentlicher Akt der Dichtung« der, an dem sich die vorgefundene Sprache, die übernommenen Stoffe und Materialien in eine »unverwechselbare Gestalt« ästhetisch »transformieren«.⁵⁰ Es ist dieser dem ästhetischen Erleben anheimgestellte Transformationsprozess, dessen Erkenntnis jenen Punkt markiert, an dem das Wissen in den Genuss umschlägt und damit – so ließe sich vermuten – eine neue Qualität des Wissens freisetzt.

Das Gedicht verspricht in diesem Sinne Einsicht in einen *erhobenen*, ja *erhabenen* Genuss, einen Genuss durch Verstehen, durch ein Wissen, das auf einer intellektuellen Arbeit des »Höhersteigens«, auf der Arbeit des Intellekts, basiert. In diesem »Fest des Intellekts« wird das Sinnliche durch

⁴⁹ Ebd., S. 25.

⁵⁰ Ebd.

die souveräne Handhabung eines Wissens zugänglich, das die ästhetische Dimension mittels Transformation hervorzutreiben sucht.

In der Fokussierung auf ihren genießenden Charakter legt Friedrich zugleich den Finger in eine Lücke, in eine Wunde der Wissenschaft von der Dichtung, ja der Literaturwissenschaft insgesamt, die sich in der Mitte und in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht geschlossen, sondern noch vergrößert hat. Die Formel Friedrichs, sich nicht zu scheuen, von einer genießenden Wissenschaft zu sprechen, zeigt, dass sinngebende Wissenschaft und sinnlicher Genuss den zeitgenössischen Konventionen entsprechend nicht zusammengedacht und in einem Atemzug genannt zu werden pflegten. Wie weit geht dieser Genuss? Es ist von keiner »Lust am Text« die Rede. Der Körper und das Leibhaftige im Sinne Helmuth Plessners bleiben aus einer derartigen Konzeption einer genießenden Wissenschaft weitestgehend ausgeschlossen.⁵¹

Hugo Friedrichs Ringen um einen offenen, umfassenden »Begriff von Philologie« ist ohne die genießende Dimension jenes Fests des Intellekts nicht denkbar,⁵² das die philologische Tätigkeit für ihn darstellte. Gewiss mangelt es auch zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht an Versuchen, den Begriff der Philologie auf eine Schwundstufe, auf einen Schatten ihrer selbst zu reduzieren. Hinter einer in neuerer Zeit propagierten semantischen Reduktion des Begriffs »im Sinne der historischen Textpflege [...], wobei sich diese historische Textpflege, genauer gesprochen, ausschließlich auf geschriebene Texte bezieht«,⁵³ wartet jedoch nicht die Macht der Philologie, sondern bestenfalls die Nacht der Philologie. Bei dem Versuch, einen zukunftsweisenden Begriff von Philologie aus historischer und zugleich fachwissenschaftlicher Fundierung heraus zu entwickeln,⁵⁴ ist ge-

⁵¹ Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne. Grundlinien einer Ästhesiologie des Geistes* (1923), in: ders., *Gesammelte Schriften*. Bd. III: *Anthropologie der Sinne*. Herausgegeben von Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker, Frankfurt a.M. 1980, S. 19 f.; sowie Ottmar Ette, *Mit Haut und Haar? Körperliches und Leibhaftiges bei Ramón Gómez de la Serna, Luisa Futoransky und Juan Manuel de Prada*, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes* (Heidelberg) XXV, 3/4 (2001), S. 429-465.

⁵² Hugo Friedrich, *Dichtung und die Methoden ihrer Deutung*, a. a. O., S. 26.

⁵³ Hans Ulrich Gumbrecht, *Die Macht der Philologie. Über einen verborgenen Impuls im wissenschaftlichen Umgang mit Texten*. Aus dem Amerikanischen von Joachim Schulte, Frankfurt a. M. 2003, S. 11. Nicht umsonst steht am Ende des Bandes Nietzsches unvergessenes Bild der Klassischen Philologie.

⁵⁴ Vgl. hierzu Ottmar Ette, *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*, S. 51-96; Michael Holquist, *Why We Should Remember Philology*, in: *Profession 2002* (New York) (2003), S. 72-79; sowie Sheldon Pollock, *Future Philology? The Fate of a Soft Science in a Hard World*, S. 931-961.

wiss nicht allein Erich Auerbachs, sondern auch Hugo Friedrichs Ansatz von Bedeutung, ist ihm doch eine ganze Reihe von Studien gelungen, die bis heute weit über ein spezialisiertes Fachpublikum hinaus Leserinnen und Leser erreichen. Friedrich grenzte sich in der Frage der Philologie scharf ab von den immer wiederkehrenden Reduktionismen:

Die gewöhnlichen Vorstellungen neigen dazu, Philologie auf Sprachwissenschaft und Textkritik zu beschränken. Gewiß, Philologie ist das, was ihr Name sagt: Bemühung um das Wort. Jedoch ist dasjenige Wort gemeint, dessen Plural Worte heißt, nicht Wörter.⁵⁵

Im Anschluss an kanonische Ausführungen von August Boeckh definierte Hugo Friedrich aber Philologie nicht allein – wie wir bereits sahen – als »Erkennen des Erkannten«, sondern erkennt in ihr selbst die »Fähigkeit des Produzierens«, bringe doch erst »ein solches Erkennen [...] das jeweilige Ganze« zusammen.⁵⁶ So sei Philologie bereits im Sinne Boeckhs die Wissenschaft »von der Geschichtlichkeit des Menschen als eines dichten- den Geistes« – eine Geschichtlichkeit, die nicht »diejenige des Fortschritts, sondern der Entfaltung« sei.⁵⁷ Das Ziel einer so konzipierten Philologie aber war für Hugo Friedrich klar gesteckt:

Selbstvergegenwärtigung des Menschen mittels seines dichterischen Gestaltwandels zu sein und Sinneserweiterung der Gegenwart in die Vergangenheit hinein zu bewirken, die immer, wo sie eine dichterische ist, selber eine ewige Gegenwart behalten hat. Das in der Philologie erstrebte genaue Verstehen von Dichtung ist der von der Dichtung selber benötigte Akt ihrer Wahrwerdung im Selbstbewußtsein des Geistes. Oder noch kürzer: Philologie ist ein geschichtlicher Teil der Dichtung selber.⁵⁸

Nicht aus imperialer Anmaßung erklärt sich hier die Philologie zu einem Teil der Dichtung (will sagen: der Literatur). Vielmehr ist das wechselseitige Überlappen von Wissen der Dichtung und Wissenschaft von der Dichtung den Zielen einer Steigerung des Selbstbewusstseins, einer Sinneserweiterung und einer historisch fundierten Selbstvergegenwärtigung des Menschen verpflichtet, die in der angeführten Passage freilich nur um die Dimension der Zukunft erweitert zu denken sind.

⁵⁵ Hugo Friedrich, *Dichtung und die Methoden ihrer Deutung*, a. a. O., S. 26.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Ebd.

Kaum ein anderer Schriftsteller hat wie Paul Valéry die Produktivität eines wechselseitigen Überlappens von Wissen der Dichtung und Wissenschaft von der Dichtung so eindrucksvoll vorgeführt und immer wieder neu ausgetestet. Ist bei Hugo Friedrich die Philologie auch nicht in einer globalen Ausweitung zumindest prospektiv eine Philologie der Weltliteratur und hat sie ihr Ziel auch nicht in jenem umfassenden Sinne definiert, wie es der im selben Jahr in den USA verstorbene Erich Auerbach tat: das zu wagen, »was frühere Epochen wagten, nämlich im Universum den Ort der Menschen zu bestimmen«,⁵⁹ so ist sie doch in ihrer genießenden Dimension jene Verbindung von Wissen und Genießen, jenes Fest des Intellekts, von dem der Dichter und Dichtungstheoretiker Paul Valéry in seinem Mikrotheorem sprach. Valérys Verschränkung von Dichtungspraxis und Dichtungstheorie, von Dichtung und Genuss, von Bewusstsein des Ich und Selbstentwurf des Menschen aber hat Friedrich bereits vor seiner Freiburger Zeit nachhaltig geprägt.

VERGEGENWÄRTIGUNG | SELBSTVERGEGENWÄRTIGUNG

In seiner von der Zeit geprägten, auf Köln im Herbst 1934 datierten »Vorbemerkung« zu seinem unter Mithilfe der »Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft« im Folgejahr veröffentlichten Band *Das antiromantische Denken im modernen Frankreich* betonte Hugo Friedrich mit Blick auf den von ihm behandelten Gegenstand die produktive Kraft des Missverstehens oder dessen, was wir neudeutsch als *misreading* zu bezeichnen pflegen. Denn es sei »nicht nur hier, sondern überall die Frage, ob für die Geschehnisse des Geistes das Mißverstehen nicht eine größere Rolle spielt als das sogenannte adäquate Verstehen«. ⁶⁰ Und der Verfasser dieser Kölner Habilitationsschrift schloss bündig, ja zackig: »Gerechtigkeit ist eine Sache der Geschichtschreiber, nicht der Geschichte.« ⁶¹

Wie sehr Paul Valéry schon früh das Denken Hugo Friedrichs mitzuprägen begann, wird im abschließenden Teil dieses Buches, »Der antiromantische Ideenkreis und seine Zusammenhänge mit dem modernen Intellektualismus und Klassizismus«, verständlich. Dort betonte der Kölner Germanist und Romanist, er könne zwar »die esoterische Dichtung Mallarmés« aufgrund seiner Themenstellung nicht behandeln, doch führe

⁵⁹ Erich Auerbach, *Philologie der Weltliteratur*, in: *Weltliteratur*. Festgabe für Fritz Strich. Bern 1952, S. 310.

⁶⁰ Hugo Friedrich, *Das antiromantische Denken im modernen Frankreich*. Sein System und seine Herkunft, München 1935, S. xi.

⁶¹ Ebd.

ihn »der Weg zu Valéry, in welchem das Ideal der *poésie pure* seine moderne Vollendung« gefunden habe.⁶² Und mit Blick auf die Dichtung fügte er hinzu: »Sie führt ihr eigenes, von der Bewegtheit und Wirrnis des politisch gereizten Tagesbewußtseins abgeschlossenes geistiges Leben.«⁶³

Innerhalb dieses Bildes – in dem nicht zuletzt ein geradezu monadisches Leben des Geistes evoziert wird – faszinierte Friedrich offenkundig die Gestalt des Schülers Mallarmés: »Wenn Valéry über sie nachdenkt, – und wir sagten schon, daß selbst sein Dichten ein Nachdenken über das Dichten ist – so macht er sie nicht vor der sozialen Realität verantwortlich, sondern vor dem »reinen Bewußtsein«, zu dessen Vollendung das geistige Tun des Menschen bestimmt ist.«⁶⁴ Dieses Bewusstsein aber erhebe keinerlei »Anspruch, die Realität des Lebens zu leiten.«⁶⁵ Paul Valéry – ein Dichter fernab des »Tagesbewußtseins«, fernab einer »Realität des Lebens«, das Mitte der dreißiger Jahre nicht nur auf der Straße, sondern zunehmend auch in einer sich gleichschaltenden Wissenschaft von den Nationalsozialisten beherrscht und bestimmt wurde.

Wie schwierig es selbst heute noch ist, den »Dichter des Intellekts« als einen Intellektuellen zu begreifen, zeigt der von Daniel Oster verfasste Beitrag über Paul Valéry im *Dictionnaire des intellectuels français*, wo die Aufnahme Valérys einer vorangestellten Rechtfertigung bedarf.⁶⁶ Der »fils d'un vérificateur de douanes d'origine corse et de la fille d'un consul de Sardaigne et d'Italie« habe sich nach seiner frühen Begegnung mit Mallarmé mit der »figure réflexive de Teste« eine »sorte d'intellectuel en rupture avec les grandes légitimations du XIX^e siècle« geschaffen und habe sich dann in der Dreyfus-Affäre, gleichsam dem Gründungsakt des modernen Paradigmas des französischen Intellektuellen,⁶⁷ auf die Seite der »Intellectuels« geschlagen. Nicht nur Valérys Begegnung mit Mallarmé, sondern auch seine eher enttäuschend verlaufenen Treffen mit Mussolini finden in diesem Artikel ebenso Erwähnung wie Valérys Tätigkeit als Präsident des französischen Pen-Club (von 1924 bis 1934) wie in der »Commission internationale de coopération intellectuelle« des Völkerbundes (von 1925 bis 1930): allesamt Aktivitäten, die in Hugo Friedrichs eigenem

⁶² Ebd., S. 249.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd., S. 249 f.

⁶⁵ Ebd., S. 250.

⁶⁶ Daniel Oster, Valéry (Paul), in: Jacques Julliard/Michel Winock (Hrsg.), *Dictionnaire des intellectuels français. Les personnes – Les lieux – Les moments*, Paris 1996, S. 1142.

⁶⁷ Vgl. hierzu Joseph Jurt, Die Geburt der »Intellektuellen« im Kontext der Dreyfus-Affäre, in: ders., *Frankreichs engagierte Intellektuelle. von Zola bis Bourdieu*, Göttingen 2012, S. 31-47.

Lexikonartikel ebenso übergangen worden waren wie Valérys Präsidentschaft im »Comité permanent des arts et lettres« (von 1936 bis 1939) wiederum beim Völkerbund.⁶⁸ Zum Bild des reinen Vertreters einer *poésie pure* wollte dies so recht nicht passen. Selbst während der Vichy-Zeit und am Ende der *Occupation* Frankreichs durch die Nazis blieb Valéry mit der Unterzeichnung öffentlicher Aufrufe und Petitionen als Intellektueller bis zu seinem Tode aktiv.⁶⁹

Für Hugo Friedrich jedoch stand Valérys (dichterische wie dichtungstheoretische) Praxis ein für die »Überwindung des trüben, alltäglichen Person-Seins« und stellte einen wichtigen »Schritt zur Entpersönlichung des Menschen« dar,⁷⁰ Themen, wie sie in einer gewissen Abwandlung sehr wohl in *Die Struktur der modernen Lyrik* wiederauftauchen sollten. Der Weg zur Vollkommenheit einer *poésie pure* aber verlaufe notwendig über die »Zucht, mit welcher das Bewußtsein die ethische Aufgabe seiner progressiven Reinigung erfüllt.«⁷¹ Die Essays von Paul Valéry über einzelne Dichter seien stets »Abhandlungen über die inneren Arbeitsweisen dieser Dichter«⁷² selbst – und eben darin erblickte der Literaturwissenschaftler die Faszinationskraft einer dem Kunstwerk nicht fremden, sondern »ihm völlig adäquaten Methode«,⁷³ die Friedrich beeindruckte.

Dabei behielt Friedrich auch dem »esoterischen Valéry« jenes Epitheton vor, das er zuvor bereits an den – wie wir sahen – für ihn nicht minder esoterischen Mallarmé vergeben hatte. Valéry habe verstanden, »daß das Gesetz eben nur ästhetischer Natur ist«, und so wisse er angesichts seiner »absoluten Skepsis gegenüber der Erkennbarkeit der Welt keinen anderen Ausweg« als die »Flucht in die reine, singende Schönheit der Form«.⁷⁴ Jedwede »feste Realität des eins« sei von Valéry »aufgelöst« worden.⁷⁵ Denn:

Die Antiromantik wollte gewaltsam die Kongruenz von Denken und Sein wiederherstellen. In der Gewalttätigkeit ihres Bemühens drückt sich indirekt das moderne Weltbewußtsein aus: der Mensch, verloren in der Unmöglichkeit das zu fassen, was er sich früher als Wirklichkeit und ewige Wahrheit gedacht hatte.⁷⁶

⁶⁸ Daniel Oster, Valéry (Paul), a. a. O., S. 1142.

⁶⁹ Vgl. Joseph Jurt, Frankreichs engagierte Intellektuelle, a. a. O., S. 152, 166 und 169.

⁷⁰ Hugo Friedrich, Das antiromantische Denken im modernen Frankreich, a. a. O., S. 260.

⁷¹ Ebd., S. 262.

⁷² Ebd., S. 262 f.

⁷³ Ebd., S. 263.

⁷⁴ Ebd., S. 264.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Ebd.

Klingen hier nicht jene Motive und Tonlagen an, welche die Verbindung zwischen Mallarmé und Valéry einerseits und dem Denken Martin Heideggers andererseits ankündigen?⁷⁷ Wenige Jahre später sollte Friedrich mit der Erlangung seines Freiburger Ordinariats den damals bereits berühmten Philosophen kennenlernen, der nach der »Machtergreifung« der Nationalsozialisten 1933 als Rektor die Macht über die Freiburger Universität ergriff, um als Mitglied der NSDAP freilich schon bald die Rektoratswürde aus Enttäuschung über seine politisch stark eingeeengten Kreise und Machtbefugnisse wieder zurückzugeben.⁷⁸ Hugo Friedrichs philosophierender, aber nicht im engen akademischen Sinne philosophischer Denk- und Schreibstil zeigte schon früh eine Affinität zu philosophischen Positionen, bei denen sich die Erörterung von Grundfragen des Lebens immer wieder – wie bei Heidegger – mit der intensiven Auseinandersetzung mit literarischen Texten verband. So verwundert es nicht, dass sich über nahezu vier Jahrzehnte eine zunehmend vertrauter und freundschaftlicher werdende Korrespondenz entspann, von der heute noch dreißig Briefe Heideggers sowie sechs Briefe und Karten Friedrichs zugänglich sind.⁷⁹

Gewiss stand die wissenschaftliche Arbeit Hugo Friedrichs in den späten dreißiger Jahren ganz im Zeichen seiner *Drei Klassiker des französischen Romans*, die 1939 mit einem auf den Monat Juli desselben Jahres datierten Vorwort unter dem ursprünglichen Titel *Die Klassiker des französischen Romans* erscheinen sollten.⁸⁰ Allerdings wurde der ehemalige Assistent Leo Spitzers in Köln als Freiburger Ordinarius bereits im August 1939 zu einer Baukompanie nach Gutach im Schwarzwald und damit zur ersten der vielen Tätigkeiten eingezogen, die Friedrich bis Kriegsende unter anderem auch im militärischen Dolmetscher-Sonderdienst auszuführen hatte.⁸¹ Nach seiner nicht gänzlich unproblematischen Entnazifi-

⁷⁷ Vgl. hierzu Frank-Rutger Hausmann, Martin Heidegger, Hugo Friedrich und Stéphane Mallarmé, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* (Heidelberg) XXX, 3/4 (2006), S. 377–394.

⁷⁸ Vgl. zur bis heute höchst kontrovers diskutierten Position des Philosophen aus Meßkirch u. a. Hugo Ott, *Martin Heidegger. Unterwegs zu seiner Biographie*, durchgesehene und mit einem Nachwort versehene Neuausgabe, Frankfurt a.M./New York 1992; Pierre Bourdieu, *L'ontologie politique de Martin Heidegger*, Paris 1988; Rüdiger Safranski, *Ein Meister aus Deutschland. Heidegger und seine Zeit*, Frankfurt a.M. 1997.

⁷⁹ Vgl. Frank-Rutger Hausmann, *Martin Heidegger, Hugo Friedrich und Stéphane Mallarmé*, S. 378.

⁸⁰ Hugo Friedrich, *Die Klassiker des französischen Romans. Stendhal – Balzac – Flaubert*. Leipzig 1939; vgl. hierzu ausführlich Ottmar Ette, *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*, S. 67–74.

⁸¹ Vgl. Frank-Rutger Hausmann, »Vom Strudel der Ereignisse verschlungen«. *Deutsche Romanistik im »Dritten Reich«*, Frankfurt a.M. 2000, S. 194 f.

zierung stieg Friedrich schließlich zu einem der wichtigsten Vertreter der bundesdeutschen Nachkriegs-Romanistik auf, dessen Bücher – allen voran *Drei Klassiker des französischen Romans* und *Die Struktur der modernen Lyrik* – bis heute ihre Leserschaft nicht verloren haben. Wie schwierig das Verhältnis zu seiner Zeit unter dem Hakenkreuz in Köln und Freiburg für ihn blieb, scheint selbst noch in einer Fußnote von Friedrichs Band über die moderne Lyrik auf, wenn er Leo Spitzer, der als Jude die Kölner Romanistik verlassen und nach Istanbul ins Exil hatte gehen müssen, etwas spitz auf dessen im November 1957 in den *Modern Language Notes* erschienene Rezension der Erstausgabe von 1956 antwortete.⁸² Der in den USA zu einem Gelehrten von internationalem Rang avancierte Spitzer hatte nicht vergessen,⁸³ wie schuldhaft – und dies zeigen gerade auch die Umstände ihres nach dem Krieg wiederaufgenommenen Briefwechsels – sich sein ehemaliger Assistent während der Nazidiktatur verhalten hatte.⁸⁴

Bei allen Unterschieden in der wissenschaftlichen Diktion, die sich sehr deutlich in der sprachlichen und insbesondere begrifflichen Umarbeitung seiner *Drei Klassiker* zeigte,⁸⁵ sind die Kontinuitäten in Friedrichs Auffassung von Literatur wie Philologie in Vor- und Nachkriegszeit erstaunlich. Hugo Friedrich wusste, was die neue Zeit nach 1945 von ihm als Vergewärtigung verlangte: Er passte sich an, aber blieb sich treu. Als 1956 sein Band über die moderne Lyrik erschien, waren die für den Freiburger Ordinarius schwierigen Jahre längst vorüber. Mag dabei auch aus heutiger Sicht ein wenig überraschen, dass Friedrich gleich im Vorwort zur ersten Auflage formulierte, die großen Dichter des französischen 19. Jahrhunderts seien die »Gründer und noch heutigen Führer der modernen Lyrik«. ⁸⁶ Der Autor des *Montaigne* besaß ein hohes Maß an Fingerspitzengefühl, das man wohl zugleich als *political correctness* und Stehvermögen in verschiedenen politischen Systemen bezeichnen darf.

So lassen sich durchaus auch Kontinuitäten zwischen der Sichtweise Paul Valérys in Friedrichs knapp fünf Jahre vor Kriegsausbruch erschienenen Buch über *Das antiromantische Denken im modernen Frankreich* und jenen Passagen herstellen, die er fünf Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs in seinem Aufsatz über Pascal abdrucken ließ. In seiner Kritik an einem Fragment Pascals wird Paul Valéry zum Stellvertreter Frankreichs stilisiert, dieses – wie es nicht ohne völkerpsychologischen Unter-

⁸² Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik* (1979), a. a. O., S. 181.

⁸³ Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, »Methode ist Erlebnis«. Leo Spitzers Stil, in: ders., *Vom Leben und Sterben der großen Romanisten*, S. 72–151.

⁸⁴ Ebd., S. 136.

⁸⁵ Vgl. hierzu Ottmar Ette, *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*, a. a. O., S. 67–74.

⁸⁶ Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956), a. a. O., S. 7.

ton heißt – »lateinischsten der romanischen Völker«. ⁸⁷ Doch ist zugleich Friedrichs Kritik an Valérys Kritik an Pascals *Pensées* unüberhörbar, sei in ihr doch der »Geist der Sachwissenschaften« zu spüren, »die, wie Valéry an anderer Stelle sagt, vor einem Abgrund nicht erschrecken, sondern sich überlegen, wie man eine Brücke darüber baut (– als ob mit dem Erschrecken nicht gerade ein Bereich eröffnet würde, wo es gleichgültig wird, Brücken zu bauen)«. ⁸⁸ Und weiter:

Wenn man so denkt, wird man auch bei höchster künstlerischer Bereitschaft – wie dies bei Valéry selbst der Fall ist – der Poesie nur die Rolle einer für die Erkenntnis sterilen Verzauberung zugestehen. Und dergartiges wiederholt doch nur den alten Irrtum, den Eros töten zu wollen, weil man weiß, daß er verblendet, und weil man vergißt, daß er auch erleuchtet. ⁸⁹

Hier zeigt sich deutlich, wie Friedrich rasch auch gegen Valéry Partei ergreifen konnte, wenn dieser eine Position vertrat, die seiner eigenen Deutung von Valéry als bedingungslosem Vertreter einer *poésie pure* nicht entsprechen wollte. So rasch konnte man aus der Sicht eines renommierten Philologen vom Dichterrfürsten hinab zum Sachverwalter einer beliebigen Sachwissenschaft degradiert werden.

LESEWELT | LEBENSWELT

Ich wüsste kein Thema aus dem Bereich heutiger Dichtung, das für den Kritiker lockender und zugleich entmutigender sein könnte, als die Kunst von Paul Valéry. Verführer: denn diese Kunst schenkt uns Werke von der unwiderleglichen Vollkommenheit des Diamanten: die reinste und seltenste Materie in mathematisch strenger Form. Entmutigender: denn die Kristalle dieser Poesie, die Konstellationen dieser Prosa, so unverrückbar und endgültig ihre Umrisse und Proportionen sich dem Betrachter darstellen – ihrem Schöpfer sind sie Zufälle, Zugeständnisse, Gelegenheitsprodukte, Nebenwerke; Spiel oder Versuch; Abstieg, ja Abfall vom reinen Denken. ⁹⁰

⁸⁷ Hugo Friedrich, Pascal, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (Stuttgart) 24 (1950), S. 287–303; hier zitiert nach ders., Romanische Literaturen. Aufsätze I: Frankreich, S. 139–158, hier S. 151.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Ebd., S. 151 f.

⁹⁰ Ernst Robert Curtius, Paul Valéry, in: ders., Französischer Geist im zwanzigsten Jahrhundert. Bern/München ³1965, S. 371.

Mit diesen Worten sucht Ernst Robert Curtius seine Leser auf die Komplexität eines Schriftstellers einzustellen, der sich in den Konstellationen seiner kristallinen Sprache zwischen Widersprüchen, zwischen grundlegenden Gegensätzen bewegt, die vom Kritiker unmöglich auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden könnten. Dabei führt der Verfasser von *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* in dem ursprünglich aus dem Jahre 1924 stammenden, Paul Valéry gewidmeten Teil seines 1952 erstmals erschienenen Bandes wenige Seiten später aus, dass Valéry die Poesie, *seine* Poesie, nur schwerlich vor dem »puren Intellekt« rechtfertigen könne, erscheine sie ihm doch als »der geometrische Ort des Zufalls, der Willkür, der Inkonsequenz – des Lebens«. ⁹¹ Und mit unüberhörbar an Friedrich Nietzsche geschulten Überlegungen fährt Curtius fort, die Poesie sei »die edelste Form des Machttriebes«, wobei etwas von diesem Trieb sich stets in jeder Form eines »reinen Erkennens« finden lasse. ⁹² Die Lyrik aber, so dürfen wir Curtius' Äußerung wohl deuten, ist der privilegierte Ort, an dem das Leben spielen kann und spielt – mit allem Stofflichen, Zufälligen, Materiellen, Sinnlichen (da einem einzigen, logisch begründbaren Sinn Zuwiderlaufenden).

Valéry, so Curtius, habe das *plaisir intellectuel*, die geistige, intellektuelle Lust, bewusst über die dichterische Lust, das *plaisir poétique*, gestellt, so dass der Denker stets den Künstler »unter sich« sehe und sich auch nicht von ihm verführen lasse. ⁹³ Der Geist des Menschen suche nach Klarheit; aber das Stoffliche, die Materie, setzt dieser gesuchten Klarheit allen Widerstand entgegen. Valérys Denken sei »die äußerste Entwirklichung des Seins« ⁹⁴. Paul Valérys Kunst sei »Vernunftkunst« ⁹⁵.

Nur ein Jahr später, im Jahre 1953, setzt sich ein anderer der großen Deuter Valérys, Theodor W. Adorno, in seinem Essay »Der Artist als Statthalter« mit der Tatsache auseinander, dass das Werk Valérys – dessen Rezeption in Deutschland »bis heute nicht recht gelang« – in der Tat »besondere Schwierigkeiten« aufweise, »weil sein Anspruch vorab auf dem lyrischen Werk beruht«. ⁹⁶ Doch bestehe »das Valérysche Werk keines-

⁹¹ Ebd., S. 373.

⁹² Ebd. Vgl. zu dieser Problematik auch Wolfgang Asholt, Von der Philosophie zur Philologie des Über-Lebens. Die Literatur und das Leben des Geistes bei Ernst Robert Curtius, in: Ottmar Ette (Hrsg.), Wissensformen und Wissensnormen des Zusammenlebens. Literatur – Kultur – Geschichte – Medien, Berlin/Boston 2012, S. 1-13; vgl. zu spezifischen Situation von Curtius auch Anne Kraume, Das Europa der Literatur. Schriftsteller blicken auf den Kontinent 1815-1945, Berlin/New York 2010, S. 13-43.

⁹³ Ernst Robert Curtius, Paul Valéry, a. a. O., S. 378.

⁹⁴ Ebd., S. 358.

⁹⁵ Ebd., S. 360.

⁹⁶ Theodor W. Adorno, Der Artist als Statthalter, in: Merkur VII (1953), 11. Heft; der ur-

wegs bloß in Lyrik, sondern auch in Prosa wahrhaft kristallinischer Art, die sich auf dem schmalen Grat zwischen ästhetischer Gestaltung und Reflexion über die Kunst provokativ bewegt.«⁹⁷ Kein Zweifel: Valérys Denken war in der bundesrepublikanischen Nachkriegszeit zu einer wichtigen Bezugsgröße avanciert.

Die provokative Kraft einer in ihren grundlegenden Spannungsverhältnissen nun anders von Adorno gedeuteten Lyrik und Prosa erlaubt es dem Verfasser der *Ästhetischen Theorie*, Valérys Schaffen auf kunstvolle Weise auf jene leitende These zu beziehen, die am Ende des Essays noch einmal klar herauspräpariert wird: »Der Künstler, der das Kunstwerk trägt, ist nicht der je Einzelne, der es hervorbringt, sondern durch seine Arbeit, durch passive Aktivität wird er zum Statthalter des gesellschaftlichen Gesamtsubjekts.«⁹⁸ Folglich entnehme er dem Kunstwerk alles, was sich allein dem bloß Zufälligen verdanke. Und so erscheint bei Adorno nun an gänzlich anderer Stelle jene Kategorie, die – wie mir scheint – für ein umfängliches Verständnis Valérys von unverzichtbarer Bedeutung ist:

In solcher Stellvertretung des gesamtgesellschaftlichen Subjekts aber, eben jenes ganzen, ungeteilten Menschen, an den Valérys Idee vom Schönen appelliert, ist zugleich ein Zustand mitgedacht, der das Schicksal der blinden Vereinzellung tilgt, in dem endlich das Gesamtsubjekt gesellschaftlich sich verwirklicht. Die Kunst, die in der Konsequenz von Valérys Konzeption zu sich selbst kommt, würde Kunst selber übersteigen und sich erfüllen im richtigen Leben der Menschen.⁹⁹

Theodor W. Adornos strategische Definition des Artisten als Statthalter öffnet an eben jener Stelle, an der sich bei Ernst Robert Curtius, aber aus anderem Blickwinkel auch bei Hugo Friedrich Konstellationen kristalliner Konsistenz erstreckten – die in der Tat nur erschrecken konnten, wer sich ihnen anzunähern wagte – neue Perspektiven auf einen Bezug zwischen Leben und Kunst, der in der anderen, sich von Rimbaud herleitenden Filiation moderner Kunst nicht nur im Sinne Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* als ein anzustrebender Verschmelzungsprozeß programmatisch proklamiert worden war.¹⁰⁰ Unklar freilich blieb, wie das Verhältnis zwischen Kunst und Leben beim Valéry Adornos denn genauer gefasst und weitergedacht werden könnte.

sprünglich als Vortrag für den Bayerischen Rundfunk gehaltene Essay wird hier zitiert nach ders., *Noten zur Literatur*. Bd. 1. Frankfurt a.M. 1958, S. 175.

⁹⁷ Ebd., S. 176.

⁹⁸ Ebd., S. 195.

⁹⁹ Ebd., S. 195.

¹⁰⁰ Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1974.

In seinem 1974 erschienenen Aufsatz »Zur ästhetisierenden Wirklichkeitsdarstellung bei Proust, Valéry und Sartre« ging Peter Bürger auf einen ebenfalls später in die Sammlung *Tel quel* aufgenommenen Mikrotext Paul Valérys ein, wobei er sich auf die »Konfrontation zweier Lebenshaltungen« konzentrierte.¹⁰¹ Bei ihr sei Valéry freilich nicht stehengeblieben. Vielmehr habe er hier die »Problematik des Ästhetizismus erkannt«.¹⁰²

Setzt man sich intensiver mit »London-Bridge« auseinander – einem Mikrotext, der aufgrund seiner narrativen Qualität sehr wohl als Mikroerzählung zu bezeichnen wäre –, dann wird rasch deutlich, dass die Rekurrenz des Lexems »Leben« die Isotopien des aus drei wiederum untergliederten Teilen bestehenden Prosatextes entscheidend prägt. Ist von hier aus das Leben, von dem mit Bezug auf Valéry Curtius und Adorno sprachen, genauer in den Blick zu nehmen?

Eben dies soll hier in aller gebotenen Kürze versucht werden. Denn in den Augen des auf der London Bridge zum Stehen und zum Sehen gekommenen Ich »animieren« (»animent«¹⁰³) die Bewegungen des Wassers wie die Bewegungen auf dem Wasser alle vorüberziehenden Formen »et font vivre la vue«.¹⁰⁴ Das Ich gibt sich auf der Brücke seiner »volupté de voir« hin, während sich hinter ihm »tout un peuple invisible d'aveugles éternellement entraînés à l'objet immédiat de leur vie« über die Brücke wälzt.¹⁰⁵ Doch schnell fühlt sich das Ich schuldig, »coupable du crime de poésie« – »N'étais-je point soudain retranché des vivants, quand c'était moi qui leur ôtais la vie?«¹⁰⁶

Das Spiel zwischen dem Sehen und dem Leben, zwischen *vue* und *vie*, führt zu einem poetischen Verbrechen, in dem sich zweifellos mit Bürger die Problematik des Ästhetizismus – und mit ihm das problematische Verfahren der Distanzierung, das lebensweltlich auf der Textebene freilich zur Absonderung, zur Vereinzelung führt – erkennen lässt. Zugleich aber kann man – ohne dies hier in allen Einzelheiten auszuführen – eine experimentelle Situation ausmachen, innerhalb derer die London Bridge zu einem lebendigen Experimentierraum des Lebens mit dem Leben im Leben wird. Im Augen-Blick des auf der Brücke stehenden Ich verlieren die

¹⁰¹ Peter Bürger, Zur ästhetisierenden Wirklichkeitsdarstellung bei Proust, Valéry und Sartre, in: ders. (Hrsg.), Vom Ästhetizismus zum Nouveau Roman. Versuche kritischer Literaturwissenschaft, Frankfurt a.M. 1975, S. 31.

¹⁰² Ebda., S. 32.

¹⁰³ Paul Valéry, London-Bridge, in: ders., Œuvres, Bd. 2, S. 513.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Ebd.

anonymen Lebenden ihr Leben. Und zugleich übt all dies auf das Leben des Ich (»sur ma vie«) eine ungeheure Macht und Faszinationskraft aus.¹⁰⁷

Ohne der Komplexität dieser Mikroerzählung in dem hier gewählten Kontext Rechnung tragen zu können, sei doch betont, daß sich die Welt der Zeichen und die Welt der Bedeutungen, von denen im Text die Rede ist, in eine Buchstabenwelt verwandeln, die als Lesewelt zur Lebenswelt wird: »*In eo vivimus et movemur*«. ¹⁰⁸ Die Welt des Sehens, des Seh-Sinns, des Augen-Blicks, wird zur Welt, in der wir leben, in der wir durch unser Sehen leben, durch den Fern-Sinn des Auges ganz nahe und distant zugleich wie das Ich des Erzählers, »présent et absent sur le Pont de Londres«, ¹⁰⁹ wie es die letzten Worte der Mikroerzählung wissen. Sehen, Lesen und Leben werden in ihren jeweiligen Differenzen buchstäblich überbrückt.

Schließt man den Erzähler mit dem textexternen Autor kurz, dann darf man behaupten, dass »Valéry erkennt, dass der Ästhet gegen die Gesellschaft lebt und daß er die andern zum bloßen Material künstlerischer Transposition macht«. ¹¹⁰ Schließt man die ästhetische und narrative Komplexität des Textes selbst aber in die Überlegungen mit ein, dann wird deutlich, daß hier ein Leben durcherlebt wird, das vielleicht nur in einem Experimentierraum der Buchstaben in größtmöglicher Verdichtung gelebt werden kann.

Bezüglich der Verwandlung der anderen durch das Ich in Objekte ließe sich gewiss im Sinne einer materialistischen Ästhetik von einer Verdinglichung sprechen, so wie sich mit Ortega y Gasset mit Recht eine Entmenschlichung der anderen konstatieren ließe. Doch wird vielleicht mehr noch ein Lebenswissen experimentell erprobt, das nur als Lesewissen in der Lage ist, im Zwischen-Bereich der Brücke, im Augen-Blick der Bewegung die Frage nach den verschiedenen und doch gleichzeitigen Welten durchzuspielen. Der Titel der Mikroerzählung ist autoreflexiv gemeint: Literatur ist hier die Brücke für ein Wissen, das als Lebenswissen aus dem Leben allein nicht zu gewinnen ist. Erst in der Literatur wird ein in ihr erzeugtes Lebenswissen auch lebendig, wird zum Ort einer Präsenz, die Absenz ist, wie einer Absenz, die auch im Lesen immer noch Präsenz im Leben ist. Und dies auch, wie der Text vorführt, zu sein beansprucht.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Ebd., S. 514.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Peter Bürger, Zur ästhetisierenden Wirklichkeitsdarstellung bei Proust, Valéry und Sartre, a. a. O., S. 32.

FEST DES INTELLEKTS | FEST DER LUST

In seinem 1973 veröffentlichten Band *Le Plaisir du texte*, in dem sich sein Gesamtwerk auf epistemologischer wie auf literarischer Ebene überschneidet,¹¹¹ ruft der französische Zeichen- und Kulturtheoretiker Roland Barthes in der 33. von insgesamt 46 Figuren (die mit »Phrase« überschrieben ist) die Gestalt von Paul Valéry auf, um mit ihm einen Vertreter des französischen Rationalismus und einer »klassischen« Form des sakrosankten Schriftstellers einer grundlegenden Kritik zu unterziehen:

Valéry disait: »On ne pense pas des mots, on ne pense que des phrases.«
Il le disait parce qu'il était écrivain. Est dit écrivain, non pas celui qui exprime sa pensée, sa passion ou son imagination par des phrases, mais *celui qui pense des phrases*: un Pense-Phrase (c'est-à-dire: pas tout à fait un penseur, et pas tout à fait un phraseur).¹¹²

Das den *Cahiers* Paul Valérys entnommene Zitat dient Barthes hier als Möglichkeit,¹¹³ sich aus einer stark an Positionen der *Tel Quel*-Gruppe orientierten Perspektivik über den klassischen *Pense-Phrase*, den Sätze-Denker oder auch Sätze-Drescher, lustig zu machen. Valéry als Inbegriff des klassischen französischen Schriftstellers – der er mit Blick auf seinen Status im literarischen Feld sicherlich war – denke in Sätzen und beherrsche seine Leidenschaften, seine Angst, aber auch seine Lust auf eben diese Weise: in klar formulierten (oder wie Ernst Robert Curtius und Theodor W. Adorno, aber sicherlich auch Hugo Friedrich gesagt hätten: kristallinen) Sätzen. Valéry, der Autor von *Tel quel*, fällt so *zwischen* die Dichter und Denker: nicht ganz ein *penseur* und nicht ganz ein *phraseur*. Roland Barthes kennt hier keine Gnade: Abtritt der klassischen Sätze-Denker.

Doch ist Valérys bis heute wohl berühmteste literarische Figur *Monsieur Teste*, in deren Namen sich die Bedeutungsebenen von Text und Test, aber auch von Kopf (frz. *tête*), Zeugenschaft und Zeugungsmittel (für beides lat. *testis*) kreuzen,¹¹⁴ wirklich nur ein Gegen-Modell? Die eigentlichen Kampflinien stecken sicher die Begriffe *plaisir* und *jouissance* ab, Lust und Wollust, mit denen Roland Barthes in einer weiteren Figur aus *Le plaisir du texte* (»Babel«) das Projekt einer leserorientierten Ästhetik

¹¹¹ Vgl. hierzu den Kommentar in Roland Barthes, *Die Lust am Text*. Aus dem Französischen von Ottmar Ette. Kommentar von Ottmar Ette, Berlin 2010.

¹¹² Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, in: ders., *CŒuvres complètes*. Bd. 2. Edition établie et présentée par Eric Marty, Paris 1994, S. 1520.

¹¹³ Vgl. hierzu Paul Valéry, *Cahiers*. Bd. 2, S. 289; sowie hierzu auch Jürgen Schmidt-Radefeldt, *Paul Valéry linguiste dans les »Cahiers«*, Paris 1970, S. 117.

¹¹⁴ Zu einigen dieser Bedeutungen vgl. Marcel Krings, *Selbstentwürfe*, a. a. O., S. 47.

der Lust skizziert.¹¹⁵ Der Kopf von *Monsieur Teste* wird hier programmatisch durch einen Körper-Leib komplettiert, der an der Lust, an der Wollust ausgerichtet ist. Gewiss wird Roland Barthes an dieser Stelle der hochdifferenzierten Textualität eines Paul Valéry nicht gerecht. Doch Barthes' Position ist keine Analyse, sondern Programm. Und überdies ging es dem Zeichentheoretiker und Schriftsteller, der sich zeit seines Lebens intensiv mit dem Phänomen der Dummheit auseinandergesetzt hatte,¹¹⁶ um keinerlei »Fest des Intellekts«, keinerlei »Fest der Intelligenz«. Wenn denn zu einem Fest geladen werden sollte, dann zu einem Fest der Lust, ja Fest der Wollust, die sich im *texte de plaisir* und im *texte de jouissance* lustvoll ankündigten.

Doch lehrt uns ein genauerer Blick auf das Barthes'sche Schreibprojekt, dass *Monsieur Teste* für Roland Barthes keineswegs nur ein Gegen-Modell war. Denn Valérys Text war ganz wie *Le Plaisir du texte* als ein experimenteller Erprobungsraum konzipiert, innerhalb dessen gerade auch die Frage nach dem Leben und den Lebenszeichen – wenn auch mit unterschiedlichen literarischen Mitteln – intensiv bearbeitet werden konnte und auch wurde. Beide französischen Schriftsteller bemühten sich zudem jeweils jahrzehntelang um literarische Kurzschreibformen, die wir als Mikrotexte wie mitunter auch als Mikrotheoreme bezeichnen können. Und wenn sich zwischen beiden Autoren nicht nur in dieser Hinsicht, sondern gerade auch in der Behandlung der Frage nach dem Leben oftmals verblüffende Parallelen zeigen, dann dürfte dies nicht zuletzt mit der erhellenden Tatsache zu verbinden sein, dass für beide Friedrich Nietzsche eine wesentliche intertextuelle Bezugs- und Denk-Figur darstellte.¹¹⁷ Gerade Nietzsches Philosophie des Leibes war nicht allein von großer Bedeutung für den Schöpfer von *Monsieur Teste*,¹¹⁸ sondern durchzog auch den gesamten Text von Barthes' *Le Plaisir du texte*.¹¹⁹

Auch für Hugo Friedrich war Friedrich Nietzsche zweifellos ein wichtiger Gesprächspartner, wenn es um die Reflexion über die Grundlagen der Moderne im Allgemeinen und die philologische Erforschung der Struktur

¹¹⁵ Vgl. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, in: ders., *Œuvres complètes*. Bd. 2. Edition établie et présentée par Eric Marty, Paris 1994, S. 1495.

¹¹⁶ Vgl. hierzu Ottmar Ette, *Von hergestellter Dummheit und inszenierter Intelligenz*, in: Jürgen Wertheimer/Peter V. Zima (Hrsg.), *Strategien der Verdummung. Infantilisierung in der Fun-Gesellschaft*, München 2001, S. 119-138; sowie neuerdings Claude Coste, *Bêtise de Barthes*, Paris 2011.

¹¹⁷ Zur Präsenz Nietzsches bei Valéry vgl. Marcel Krings, *Selbstentwürfe*, a.a.O., S. 60 ff.

¹¹⁸ Vgl. ebd., S. 62.

¹¹⁹ Zur Allgegenwart des oftmals über Gilles Deleuze und andere französische Denker vermittelten Denkens Friedrich Nietzsche vgl. unzählige Textbelege in Ottmar Ette, *Kommentar*, in: Roland Barthes, *Die Lust am Text*, a.a.O., S. 87-502.

der modernen Lyrik im Besonderen ging. Dies bedeutete gleichwohl nicht, dass Friedrich in *Die Struktur der modernen Lyrik* auf einen Lebensbegriff zurückgegriffen hätte, wie ihn der Autor des *Zarathustra* so hartnäckig zu denken und in seine Texte einzusetzen verstand. Könnte nicht hierbei die Tatsache eine Rolle gespielt haben, dass der Begriff des Lebens während der Barbarei des Nationalsozialismus auf schreckliche, menschenverachtende Weise verwendet und entstellt worden war?

Mochte auch Hugo Friedrichs Zeitgenosse und im Exil lebender Kollege Erich Auerbach in seinem Hauptwerk *Mimesis* wie auch in anderen Schriften aus der Distanz viel freier auf Formulierungen wie »Leben«, »Erleben« oder »Lebenswelt« zurückgegriffen haben, so überrascht doch nach Ende des Zweiten Weltkriegs die Armut des Lebensbegriffs in Friedrichs Band über die moderne Lyrik, eine Armut, die durchaus mit der Relevanz des Lexems *vie* in den verschiedensten Schriften Paul Valérys kontrastiert. Wenn in *Die Struktur der modernen Lyrik* vom Leben die Rede ist, dann geht es neben biografischen Aspekten in der weit überwiegenden Mehrzahl der Belegstellen um eine Abgrenzung vom »gewöhnlichen« Leben (wie etwa bei Novalis¹²⁰), von der »Windstille« eines solchen Lebens (wie etwa bei Mallarmé¹²¹) oder von der banalen Alltäglichkeit des bürgerlichen Lebens. All dem steht das »lebensüberlegene Geheimnis des Seins« in der Dichtung gegenüber.

Die Figur des Dichters und Denkers Paul Valéry, die Hugo Friedrich durchaus im Rückgriff auf die zeitgenössische Literatur geschaffen und aus einem einzigen Block herausgemeißelt hat, ist von unbestreitbar suggestiver Kraft. Zweifellos ist dies auch eine Wirkung von Friedrichs unbestrittenem »Talent, so eindringlich zu schreiben, daß er auch ein Laienpublikum zu fesseln und ihm einen komplexen Sachverhalt so zu vermitteln vermochte, daß es glaubte, nach der Lektüre sachkundig zu sein«. ¹²² Dies aber ist eine Kunst.

Vieles an den literaturwissenschaftlichen Konzeptionen Hugo Friedrichs mag – wie sein Lexikonartikel »Literaturwissenschaft« es unübersehbar zeigt¹²³ – heute überholt sein und dem Forschungsstand nicht mehr entsprechen. Sein Verständnis von Philologie, das für das Überleben der heutigen Philologien noch von so beträchtlicher Bedeutung sein kann,¹²⁴ mag

¹²⁰ Vgl. Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956), a. a. O., S. 20.

¹²¹ Vgl. ebd., S. 72.

¹²² Frank-Rutger Hausmann, »Vom Strudel der Ereignisse verschlungen«, a. a. O., S. 217.

¹²³ Vgl. Hugo Friedrich, *Literaturwissenschaft*, in: *Der Große Brockhaus*, Bd. 7 (1955), S. 275-277.

¹²⁴ Vgl. hierzu die 2009 veröffentlichten Vorstellungen und Forderungen von Sheldon Pollock, *Future Philology? The Fate of a Soft Science in a Hard World*, S. 931-961; sowie die

große methodologische und epistemologische Probleme aufwerfen. Doch es erhebt kraftvoll den nicht unbescheidenen, aber gerechtfertigten Anspruch, die »Selbstvergegenwärtigung des Menschen« im Lichte seiner Geschichte wie der Geschichte seiner Dichtung voranzutreiben und die Philologie selbst als einen »geschichtliche[n] Teil der Dichtung selber« zu begreifen.¹²⁵

Friedrichs Valéry ist zweifellos ein Valéry, der klar konturiert und durchaus kunstvoll ausgeführt ist. Gleichwohl darf man – wie einstmal Erich Köhler Friedrich mit Friedrich kritisierend¹²⁶ – festhalten, dass viele andere, zeitgenössisch durchaus verfügbare Deutungen Valéry's in Friedrichs eher monolithisch angelegte Skulptur eines Vertreters der *poésie pure* und einer geometrisch strengen Prosa niemals aufgenommen wurden. In Zeiten, in denen manche wissenschaftliche Prosa recht muskulös daherkommt, sich bei genauerer Betrachtung aber eher als schwer beweglich, ja schlicht als beleibt erweist, darf man sich auch einer Umkehrung der hier beleuchteten Beziehung stellen und ganz im Sinne der skizzierten Doppelhelix nicht nur danach fragen, welches Friedrichs Valéry, sondern auch welches der Friedrich Valéry's war. Hat Valéry auf Friedrich eingewirkt? Daran dürfte kein Zweifel mehr bestehen – und dies mit Blick ebenso auf das Denken wie auf das Schreiben des großen Romanisten. Friedrichs jahrzehntelange Auseinandersetzung mit und seine Bewunderung für Valéry zeigen sich in der Präzision, Prägnanz und Eleganz, aber auch in der lebendigen, lustvollen Kraft seiner wissenschaftlichen Prosa, die ihn vielleicht am meisten auszeichnet. Wenn Philologie im Sinne Friedrich Nietzsches die Kunst und Lehre des »langsamen Lesens« ist,¹²⁷ dann hat nicht nur das Schreiben Valéry's, sondern auch die Prosa Hugo Friedrichs als »ein geschichtlicher Teil der Dichtung« unsere Aufmerksamkeit verdient.¹²⁸

Programmschrift von Ottmar Ette, Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Eine Programmschrift im Jahr der Geisteswissenschaften.», in: Lendemains (Tübingen) XXXII, 125 (2007), S. 7-32 einschließlich der dadurch ausgelösten Diskussion in der Zusammenfassung von Wolfgang Asholt/Ottmar Ette (Hrsg.), Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Programm – Projekte – Perspektiven, Tübingen 2010.

¹²⁵ Hugo Friedrich, Dichtung und die Methoden ihrer Deutung, a.a.O., S. 26.

¹²⁶ Vgl. hierzu Erich Köhlers subtile Kritik an Friedrich in einem Beitrag zu dessen Freiburger Festschrift in Erich Köhler, Seerose und Schwanenei. Zu Mallarmé: »Le Nénuphar blanc«, in: ders. (Hrsg.), Sprachen der Lyrik. Festschrift für Hugo Friedrich zum 70. Geburtstag, Frankfurt a.M. 1975, S. 418-446.

¹²⁷ Vgl. Friedrich Nietzsche, Vorrede, in: ders., Kritische Studienausgabe, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 3, München/Berlin 1988, S. 17.

¹²⁸ Hugo Friedrich, Dichtung und die Methoden ihrer Deutung, a.a.O., S. 26.