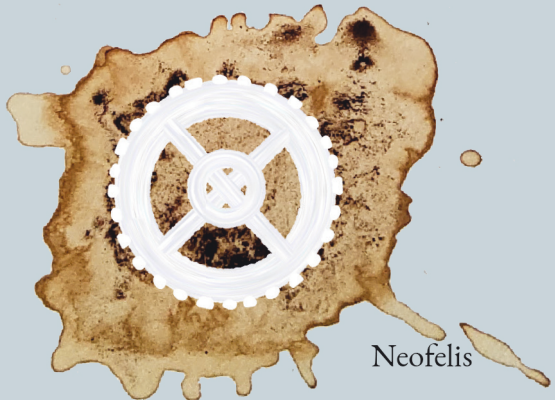




Imagination und Genauigkeit



hrsg. von
Larissa Dätwyler
Aurea Klarskov
Lucas Knierzinger



Neofelis

Larissa Dätwyler / Aurea Klarskov / Lucas Knierzinger (Hrsg.)

Imagination und Genauigkeit
Verschränkungen in Künsten und Wissenschaften



Larissa Dätwyler / Aurea Klarskov /
Lucas Knierzinger (Hrsg.)

Imagination und Genauigkeit

Verschänkungen in Künsten und Wissenschaften

Neofelis

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2021 Neofelis Verlag GmbH, Berlin

www.neofelis-verlag.de

This work is licensed under a Creative Commons

Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.



Umschlaggestaltung: Marija Skara

Lektorat & Satz: Neofelis Verlag (jn / vf)

Druck: PRESSEL Digitaler Produktionsdruck, Remshalden

Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.

ISBN (Print): 978-3-95808-336-3

ISBN (PDF): 978-3-95808-387-5

DOI: <https://doi.org/10.52007/9783958083875>

Lucas Knierzinger

Von der abweichenden Genauigkeit einer „Lese-Maschine“

Notieren und Variieren in Paul Valéry's *Cahiers*

Monsieur Teste ist eine fiktive und rätselhafte Figur, an der Paul Valéry entlang verschiedener Episoden von den 1890er Jahren bis zu seinem Tode 1945 immer wieder weiterschreibt. Doch Teste ist nicht nur eine enigmatische „Phantasiegestalt“¹, sondern wortwörtlich eine Denkfigur.² Ihm, dem Dummheit bekanntlich keine Stärke ist,³ hat Valéry viele seiner eigenen Überlegungen in den Mund gelegt, oftmals mit polemisch-humoristischem Biss. Der anfängliche Impuls zur Niederschrift sei dabei nicht nur auf die „sonderbaren Ausschweifungen [étrange excès] des Selbstbewußtseins“ zurückzuführen, sondern auch auf ein eigenartiges Gebrechen: „Ich war vom akuten Leiden

1 Zitiert wird nach der deutschen Ausgabe der Werke Paul Valéry's: Paul Valéry: Monsieur Teste. In: Ders.: *Werke. Frankfurter Ausgabe in 7 Bänden*, Bd. 1, hrsg. v. Karl Alfred Blüher / Jürgen Schmidt-Radefeldt. Frankfurt am Main / Leipzig: Insel 1992, S. 299–372, hier S. 301. In eckigen Klammern eingefugte Zitate stammen, sofern nicht anders ausgewiesen, aus der französischen Pleiade-Ausgabe: Ders.: *Oeuvres* Bd. II, hrsg. v. Jean Hytier. Paris: Gallimard 1960, S. 9–75, hier S. 11: „personnage de fantaisie“.

2 Jutta Müller-Tamm hat die Denkfigur als wissenschaftsgeschichtliche Kategorie beleuchtet und deren organisatorisches, dynamisches und konstellatives Potenzial genauer skizziert. Monsieur Teste etabliert in diesem Sinne ein figuratives Potenzial für die Darstellung und fortlaufende Entwicklung, mit der Valéry seine eigenen Theoreme episodisch ausarbeitet. Vgl. Jutta Müller-Tamm: Die Denkfigur als wissenschaftsgeschichtliche Kategorie. In: Nicola Gess / Sandra Janßen (Hrsg.): *Wissens-Ordnungen. Zu einer historischen Epistemologie der Literatur*. Berlin / Boston: de Gruyter 2014, S. 100–120.

3 Valéry: Monsieur Teste [dt.], S. 306. / Ders.: Monsieur Teste [frz.], S. 15: „La betise n'est pas mon fort.“

Präzision befallen.“⁴ Ein Leiden, das sich auch für Monsieur Teste, als „Mensch der Präzision – und scharfen Unterscheidungen“⁵, in einem Drang und Zwang zur Präzision abzeichnet.

Präzision und Genauigkeit sind bei Valéry wiederholt aufgegriffene Ansprüche an das eigene Schreiben und Denken. In *Monsieur Teste* wird jedoch eine spezifische Konstellation der Genauigkeit eingeführt. Denn der „scharfen“ Unterscheidungsmacht der Präzision stellt sich später eine Erläuterung der „*Aberration*“, der Abweichung, zur Seite. Diese werde „ziemlich oft negativ aufgefaßt“ als „Abweichung [écart] vom Normalzustand zum Schlimmeren“, aber in gewissen Disziplinen, etwa in der Botanik, bezeichne sie auf eine positive Weise auch Variationen, die Nützliches und Schönes hervorbringen.⁶ Monsieur Testes Virtuosität, so wird erläutert, liege darin, sich entlang der gedanklichen Abweichungen nicht zu „einem Verrückten“ zu entwickeln. Er „kehrte von dort gewiß stets reicher“ und, so liesse sich ergänzen, variantenreicher zurück.⁷

Monsieur Teste als Denkfigur, die gleichermaßen dem Genauen wie auch den Abweichungen folgt, dient als Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen. Wie lassen sich diese beiden Bereiche zusammenführen?⁸ Genauigkeit ist nicht bloß als Charakterisierung eines Zustandes, eines Resultats, zu verstehen, sondern wird über Praktiken und Prozesse hergestellt. Als solche ist sie auch immer in die Frage von Normen und Standards eingelassen, die Fehler, Vagheiten und eben Abweichungen zuallererst sichtbar werden lassen. Nicht selten werden dabei „Abweichungsstandards“⁹ oder Fehlertoleranzen eingeführt.

4 Valéry: *Monsieur Teste* [dt.], S. 301. / Ders.: *Monsieur Teste* [frz.], S. 11: „J'étais affecté du mal aigu de la précision“.

5 Valéry: *Monsieur Teste* [dt.], S. 363. / Ders.: *Monsieur Teste* [frz.], S. 66: „Homme de précision – et de distinctions vivantes“.

6 Valéry: *Monsieur Teste* [dt.], S. 350. / Ders.: *Monsieur Teste* [frz.], S. 63.

7 Valéry: *Monsieur Teste* [dt.], S. 361. / Ders.: *Monsieur Teste* [frz.], S. 65.

8 Carolina Torra-Mattenklott spricht von einem „subkutanen Antagonismus“, der zwischen mathematischem Kalkül der „präzise[n] Operationen“ und den „ästhetischen Prinzipien des freien Spiels, des Umwegs, der Analogie und Assoziation“ besteht. (Carolina Torra-Mattenklott: *Poetik der Figur. Zwischen Geometrie und Rhetorik: Modelle der Textkomposition von Lessing bis Valéry*. Paderborn: Fink 2016, S. 412.)

9 Moritz Epple: Präzision *versus* Exaktheit. Konfligierende Ideale der angewandten mathematischen Forschung. In: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 25,2 (2002), S. 171–193, hier S. 176.

Abweichungen werden in dieser Hinsicht Teil einer Ermittlung von genauen Mittelwerten und selbst elementarer Bestandteil eines Herstellungsprozesses von Genauigkeit. Von hier aus stellt sich die Frage, auf welche Weise Valéry das Verhältnis von Genauigkeit und Abweichung neu vermisst und für seine Texte fruchtbar macht. Denn bereits die Figur des Monsieur Teste liest sich wie eine Variation seiner eigenen Gedanken und bildet damit schon eine Abweichung oder eben „Ausschweifung des Selbstbewußtseins“. Theodor W. Adorno sah in „Valérys Abweichungen“ einen Moment, der auf das „Nichtidentische“ und die Berücksichtigung des Zufalls in Kunst und Rationalität zielt.¹⁰ Doch auf welche Weise sind diese Abweichungen der Hervorbringung von Genauigkeit zuträglich und welche Maßstäbe, Standards und Systemvorstellungen sind dabei involviert?

Diesen Fragen gehen die folgenden Überlegungen nach und werden sich hierbei von der Figur des Monsieur Teste zum Schreiben Valérys wenden: „Mein literarischer Ehrgeiz war das genaue Schreiben [l'écriture de précision].“¹¹ Wiederholt hat er die Forderung nach einem genauen Arbeiten bei jeglicher Form des literarischen Schreibens eingefordert und reflektiert.¹² Der Fokus wird im Folgenden jedoch auf der Schreibpraxis der *Cahiers* liegen. Von 1892 bis zu seinem Tod 1945 füllte Valéry diese „Hefte“ fortlaufend, zumeist am frühen Morgen, mit Eintragungen und erschuf derart ein gigantisches Textkorpus, in welchem kunsttheoretische, psychologische, mathematische, biologische, physikalische und poetische Reflexionen ineinander verwoben werden, um die unterschiedlichsten Funktionsweisen des Geistes schreibend zu erforschen. Der Vollzug des

10 Theodor W. Adorno: Valérys Abweichung. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 11, hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012, S. 158–202, hier S. 170–171.

11 Paul Valéry: *Cahiers/Hefte 1*, hrsg. v. Hartmut Köhler / Jürgen Schmidt-Radefeldt, aus d. Franz. v. dens. / Markus Jakob et al. Frankfurt am Main: Fischer 1987, S. 322. / Ders.: *Cahiers 1*, hrsg. v. Judith Robinson. Paris: Gallimard 1973, S. 252.

12 Wiederholt hat Valéry gegen die Konzeption des Genies opponiert und für literarische Technik, Arbeit und bewusste Durchformung des Literarischen plädiert, die besonders in seiner Konzeption der „poésie pure“ und später der „poïétique“ wichtig sind: „Ohne sehr genaue Berechnung [calcul juste] taugt ein Werk nichts – funktioniert es nicht. Ein hervorragendes Gedicht setzt eine Fülle genauer Überlegungen [raisonnements exacts] voraus.“ (Paul Valéry: *Literatur*. In: Ders.: *Werke*, Bd. 5, S. 278–294, hier S. 292. / Ders.: *Œuvres II*, S. 546–570, hier S. 566.)

fortlaufenden Notierens stellt ein geradezu idiosynkratisches Aufzeichnungsverfahren dar, das in der strikten Taktung einer ritualisierten morgendlichen Schreibszene und in der enormen Dauer des Projekts eine bemerkenswerte Disziplin an den Tag legt. Karin Krauthausen hat in ihrer Forschung zu den Schreibprozessen der *Cahiers*, aufbauend auf der Schreibszenenforschungen, die epistemische Konfiguration der *Cahiers* mit Fragen der Verschriftlichung verbunden.¹³ Daran anschließend wird im Folgenden nach den Konstellationen von Genauigkeit in den Überlegungen und im Schreiben der *Cahiers* gefragt. Dies geschieht in zwei Schritten: Zunächst werden Valéry's Reflexionen einer Methodik und Systematisierung der Aufzeichnungen verfolgt; in einem zweiten Schritt wird sodann das Gewicht auf die Frage nach den materiellen und medialen Bedingungen von Genauigkeit als Phänomen der Schrift verschoben. Der Schreibprozess der *Cahiers* und deren grafische Variabilität führt dabei zur Frage nach den genauen Reproduktionsmöglichkeiten etwa im Format des Buches, welches Valéry als „machine à lire“, als „Lese-Maschine“, beschreibt.¹⁴

Zuvor gilt es jedoch eine terminologische Problematik zu klären. Denn Valéry bewegt sich meist in den Begriffsfeldern von „précision“ oder „exactitude“. Diese Terminologie basiert einerseits auf dem französischen Sprachgebrauch, in dem ein exaktes Äquivalent zum deutschen „Genauigkeit“ fehlt, andererseits aber auch auf Valéry's Faszination für mathematische, geometrische und generell naturwissenschaftlich-technische Genauigkeitskonzepte, die auch im Deutschen meist mit Präzision und Exaktheit beschrieben werden.¹⁵

13 Vgl. hierzu Karin Krauthausen: Geometrie als Schreibmedium bei Paul Valéry. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 2 (2010), S. 15–23; dies.: Zwischen Aufzeichnung und Konfiguration. Der Beginn von Paul Valéry's „Cahiers“. In: Dies./ Omar W. Nasim (Hrsg.): *Notieren, Skizzieren. Schreiben und Zeichnen als Verfahren des Entwurfs*. Zürich: Diaphanes 2010, S. 89–118; dies.: ‚My Psychology‘. Überlegungen zu Paul Valéry's Exploration der Imagination. In: Anne von der Heiden / Nina Zschocke (Hrsg.): *Autorität des Wissens. Kunst- und Wissenschaftsgeschichte im Dialog*. Zürich: Diaphanes 2012, S. 83–101.

14 Paul Valéry: Die beiden Tugenden des Buches. In: Ders.: *Werke*, Bd. 6, S. 467–471, hier S. 471. / Ders.: *Œuvres* II, S. 1246–1250, hier S. 1249.

15 Ich folge hier der etymologischen Situierung, die Markus Krajewski vornimmt. Vgl. Markus Krajewski: Genauigkeit. Zur Ausbildung einer epistemischen Tugend im ‚langen 19. Jahrhundert‘. In: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 39,3 (2016), S. 211–229, hier S. 216.

Für die folgenden Überlegungen sei die terminologische Problematik an dieser Stelle markiert, jedoch auch angenommen, dass sich entlang des Begriffsfelds von Präzision und Exaktheit Ideen und Praktiken von Genauigkeit herausbilden, die sich bei Valéry als Schreibpraktiken und Phänomene der Schrift nachverfolgen lassen.

1. Maßstab am Buchstaben: Leonardos Methode und die Möglichkeit eines Notationssystem

Ich nehme es genau [précis] mit den im allgemeinen unbestimmten [vague] Dingen, und ich bin unbestimmt in den Dingen, mit denen man es in der Regel genau nimmt.¹⁶

Diese Eintragung von 1931 in den *Cahiers* artikuliert eine spezifische Genauigkeitsfigur, die sich durch eine chiasmatische Verschränkung formiert. Genauigkeit wird gerade durch eine Abweichung von allgemeinen Genauigkeitsvorstellungen beansprucht. Eines jener „im allgemeinen unbestimmten“ Dinge bildet für Valéry der „esprit“, der Geist, der im Zentrum der *Cahiers* steht und systematisch mit einer eigenen „écriture“ durchdrungen werden soll.¹⁷ Valéry reiht sich damit in eine experimentelle Forschung um 1900 ein, in welcher die Vermessung der Kognition und des Geistigen mit neuen Standards empirisch erprobt wird.¹⁸ Im Falle der *Cahiers* geht es jedoch um ein Schreibexperiment und die schriftliche Notation von Denkprozessen. 1897 wird dabei das „Problem einer Notierung des Denkens [problème d'une notation

16 Valéry: *Cahiers/Hefte* 1, S. 172. / Ders.: *Cahiers* 1, S. 123.

17 So äußert sich Valéry 1938 rückblickend: „Seit 40 Jahren denke ich, als gäbe es eine verborgene Mathematik der ‚Eigenschaften des Geistes‘ [propriétés de l'esprit], alles Gedachte, Gefundene usw. wäre nur ihre verhüllte Konsequenz (n+s 1892). und man könnte schließlich die ihnen angemessene écriture ausbilden ...“ Valéry: *Cahiers/Hefte* 2, hrsg. v. Hartmut Köhler / Jürgen Schmidt-Radefeldt, aus d. Franz. v. Max Looser et al. Frankfurt am Main: Fischer, 1988, S. 447. / Ders.: *Cahiers* 1, S. 846.

18 Darunter fallen etwa Emil Kraepplins Versuch einer Standardisierung geistiger Arbeit durch die „Arbeitscurve“, Wilbur O. Atwaters Versuch einer Bilanzierung des Energieverbrauchs des Denkens im Maßstab von Kalorien und Hans Bergers Versuch einer thermometrischen Vermessung des Geistigen als „Psychoenergetik“. Vgl. Cornelius Borck: Kopfarbeit. Die Suche nach einer präzisen Meßmethode für psychische Vorgänge. In: *Berichte für Wissenschaftsgeschichte* 25,2 (2002), S.107–120.

de la pensée]“ festgehalten: Ein „[g]enaues Maß [mesure exacte]“¹⁹ für die schriftlichen Aufzeichnungen zu finden, erweist sich als methodische Hürde in den frühen *Cahiers*. Ganz schlicht gefragt: Wie lässt sich Denken genau (be)schreiben?

Bereits 1895 werden in der *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* Antworten auf diese Methodenfrage beim italienischen Universalgelehrten gesucht. Leonardo wird dabei zu einem Faszinosum, indem er in seiner Verbindung von epistemischen und künstlerischen Praktiken, etwa in den „geheimschriftlichen Eintragungen und den tollkühnen Berechnungen“ über den Vogelflug, einen neuen Ansatz für Valéry's eigene Anliegen liefert.²⁰ Die „Variationen“ der eigenen Vorstellungen und Ideen nicht bloß zu registrieren, sondern „sie anzureizen, sie mit voller Schärfe [précision] zu sehen und dem nachzugehen, was sie jeweils implizieren“, darin besteht ein wesentlicher Bestandteil der bei Leonardo entdeckten Methode.²¹ Leonardos Notieren und Variieren scheint für Valéry Denkprozesse nicht nur zu dokumentieren, sondern zu amplifizieren. Variierend wechselt Leonardo, so Valéry, in seinen Skizzen zwischen Objekten und Sujets und eröffnet geradezu visionär neue Verbindungen zwischen ihnen. In den handschriftlichen Aufzeichnungen sehe man Leonardo „aus der [präzisen / klaren] Vorstellung abbilden [de son imagination précise figurer], was die Photographie unserer Tage sichtbar gemacht hat.“²² Imagination ist hier Teil von Leonardos genauen Denkprozessen, die sich in der Schrift nachvollziehen lassen.²³ Die von Valéry hervorgehobene Genauigkeit von Leonardos Imagination wird, am medialen Paradigma der Photographie ausgerichtet, mit einem visionären Kalikül versehen.

19 Valéry: *Cahiers / Hefte* 1, S. 471. / Ders.: *Cahiers* 1, S. 381.

20 Paul Valéry: Einführung in die Methode des Leonardo Da Vinci. In: Ders.: *Werke*, Bd. 6, S. 7–61, hier S. 60. / Ders.: *Œuvres* I, hrsg. v. Jean Hytier. Paris: Gallimard 1957, S. 1153–1198, hier S. 1198.

21 Valéry: Einführung in die Methode des Leonardo Da Vinci, S. 17–18. / Ders.: *Œuvres* I, S. 1198.

22 Valéry: Einführung in die Methode des Leonardo Da Vinci, S. 35. / Ders.: *Œuvres* I, S. 1177.

23 Karl Alfred Bühler hat bemerkt, dass Imagination bei Valéry einen Schlüsselbegriff darstellt, der stets in einem breiteren Kontext des Geistes und damit von Denken und Träumen eingebettet ist. Vgl. Karl Alfred Bühler: „Imagination“. Ein Schlüsselbegriff in Valéry's Analyse des Geistes. In: *Forschungen zu Paul Valéry / Recherches Valéryennes* 16 (2003), S. 11–50.

Mit der überschwänglichen und eklektischen „Einführung“ in Leonardos Methode führt Valéry auch zentrale Bausteine seiner *Cahiers* und ihrer Methodologie ein. Interessant ist nun, dass diese Überlegungen zur Imagination Leonardos nicht im Originaltext der *Introduction* enthalten sind. Sie finden sich in den erst Jahrzehnte später am Rande angefügten Marginalien, die dem ursprünglichen Text beifügt werden. Die *Introduction* wird derart kommentierend erweitert. Bereits 1919 hat Valéry sie mit einem Zusatz, den *Notes et digressions* ausgebaut und das „Wiederlesen [relire]“ des früheren Textes mit einem „Wiedermachen [refaire]“ verbunden.²⁴ Diese kritischen „Notes“, sowohl als Anmerkungen wie auch als Notizen lesbar, und „Digressions“, also Abschweifungen und Abweichungen, werden dem Originaltext als Anhang nachgetragen. 1930 nutzt Valéry dann den Seitenrand der *Introduction* und der *Notes et digressions* und fügt in beiden Texten am Rand nochmals neue Kommentare hinzu, welche die Texte transformieren.²⁵ Valéry formt auf diese Weise den eigenen Text um, ohne den Ursprungstext zu tilgen. In diesen digressiven Zusätzen äußert sich ein Erstaunen, nicht darüber, „daß die Dinge sind; vielmehr daß sie *so* sind und nicht anders sind.“²⁶ Es ist dieses Erstaunen, das Valéry an anderer Stelle als eine Methode und Manie zugleich beschreibt, welche ihn die Dinge stets von ihren Möglichkeiten her zu betrachten veranlasst.²⁷ Diese Manie für das Mögliche wird hier auf den eigenen Text angewendet und in zeitlichen Abständen durch neue erweiternde Variationen erprobt. Valéry führt hierbei den Gedanken der Variation und des ausweitenden Notierens als Möglichkeit der Texturbildung ein und durchmisst den Möglichkeitsraum der Seite und ihrer Textebenen.

Daraus resultiert ein eigentümliches Verhältnis von Möglichkeiten und Genauigkeit. Die Methode, die im griechischen Wortsinn von *methodos* eine Wegstrecke bezeichnet, artikuliert für Valéry eine

24 Paul Valéry: Anmerkungen und Abschweifungen 1919. In: Ders.: *Werke*, Bd. 6, S. 62–101, hier S. 63. / Ders.: *Œuvres* I, S. 1199–1233, hier S. 1200.

25 Vgl. den ersten Randkommentar, der die Methode explizit als Umformung und als Transformation definiert: Valéry: Anmerkungen und Abschweifungen 1919, S. 62. / Ders.: *Œuvres* I, S. 1199.

26 Valéry: Anmerkungen und Abschweifungen 1919, S. 88. / Ders.: *Œuvres* I, S. 1221.

27 Paul Valéry: Fragmentarische Erinnerungen an ein Gedicht. In: Ders.: *Werke*, Bd. 1, S. 525–557, hier S. 529. / Ders.: *Œuvres* I, S. 1464–1491, hier S. 1467–1468.

Möglichkeit für flexible Richtungswechsel und Abweichungen bei gleichzeitiger Regelmäßigkeit und Ordnung. Die Methode ist dabei nicht vom Ziel, sondern von der Aktion und den ihr innewohnenden Möglichkeiten her konzipiert. Sie verläuft nicht genau im Hinblick auf ihre Ankunft, sondern im Ausloten dieser Potenzialität der Bewegung von dem, was ist, hin zu dem, was sein könnte. Dieser von Valéry an anderer Stelle als „implex“²⁸ beschriebene Möglichkeitsraum des Denkens ist jene Referenz, auf die sich jeder Maßstab und jede Genauigkeit auszurichten hat – eine Verbindung von flexiblem Möglichkeitsdenken und Genauigkeitsanspruch, die an anderer Stelle als zentrales Beurteilungskriterium des Geistes gefasst wird:

Ich beurteile die Geister nach dem Grad an Genauigkeit [degré de précision] in ihrem Anspruch und nach dem Grad der Freiheit in ihren Bewegungen.²⁹

Bewegung, ein Motiv, dass Valéry nicht zuletzt im Kontext des Tanzes vertieft, lässt sich hier nicht bloß als körperliche Bewegung oder Denkbewegung, sondern auch als Schreibbewegung begreifen.³⁰ Eine Schreibbewegung, die in Valérys Auffassung, ihr Ziel nicht so sehr im Ankommen, denn im Bewegungsakt und im „Denkmöglichen [possible de la pensée]“³¹ vollführt.

Inwieweit tragen diese Methodenreflexionen nun für das Schreiben der *Cahiers*? Nicht zuletzt Leonardos Transfer zwischen wissenschaftlichen und künstlerischen Themen kann hier als Verbindungsglied bedacht werden.³² Wissenschaftliche Ansätze werden immer wieder

28 Paul Valéry: Die fixe Idee oder Zwei Männer am Meer. In: Ders.: *Werke*, Bd. 2, S. 153–249, hier S. 198–199. / Ders.: *Œuvres* II, S. 195–275, hier S. 234–235.

29 Valéry: *Cahiers/Hefte* 1, S. 157. / Ders.: *Cahiers* 1, S. 110.

30 Vgl. Paul Valéry: Philosophie des Tanzes. In: Ders.: *Werke*, Bd. 6, S. 243–257, hier S. 254. / Ders.: *Œuvres* I, S. 1390–1403, hier S. 1400. Sabine Mainberger hat ebenfalls auf die Verbindung von Valérys Tanzkonzeption zum Schreibprozess der *Cahiers* aufmerksam gemacht. Vgl. Sabine Mainberger: Poursuivre la grâce jusqu'au monstre. Zum Tanz bei Paul Valéry. In: *Poetica* 44,1–2 (2012), S. 199–228, hier S. 227.

31 Valéry: Einführung in die Methode des Leonardo Da Vinci, S. 11. / Ders.: *Œuvres* I, S. 1156.

32 Vgl. Karlheinz Barck: Leonardo-Effekte. Perspektiven aus der Differenzierung von Natur- und Geisteswissenschaften. In: *Weimarer Beiträge* 59,2 (2013), S. 167–189.

in den *Cahiers* aufgerufen und mit Fragestellungen und Idealen von Genauigkeit enggeführt. Dies ist insofern von Bedeutung, als Valéry für seine Aufzeichnungen eine „Konfiguration“³³ anstrebt, die mit wissenschaftlichen Maßstäben vergleichbar sein soll. Besonders deutlich äußert sich dies im Versuch, seine Ideen und Einsichten zu einem „System“³⁴ zusammenzufügen und die Notizen in einem einheitlichen „Notationssystem“ unterzubringen:

Auf eigene Gefahr und eigenes Risiko versuche ich, was Faraday in der Physik, Riemann in der Mathematik – Pasteur in der Biologie – und andere in der Musik versucht und zustande gebracht haben. Ich versuche, der Theorie der Erkenntnis eine Methode zu geben, die rigoros genug ist, ihre Phantome einzudämmen und ihre praktischen Disziplinen, die sie neben den Theorien schon immer besaß, stärker in einen Zusammenhang zu bringen. Aber auf diesem Gebiet ist es besonders schwierig, Einteilungen vorzunehmen, ein homogenes Notationssystem [système homogène de notation] zu errichten – Im Wesentlichen forsche ich nach dem angemessensten und praktischsten Ausdruck für die ununterbrochenen Transformationen der Erkenntnis. *Keine der bisher vorgelegten Konstruktionen* trägt offenkundig der Verlaufsauer [durée] Rechnung. Sie enthalten eine Menge ‚konservativer‘, stillstandsbezogener Axiome. Ich bin auf eine Bestimmung der *tatsächlichen* Verhältnisse [la situation vraie] aus, und das heißt in *relativer Einheitlichkeit* sämtlicher Begriffe [*relativement uniforme* de l'ensemble de notions]...³⁵

Die Möglichkeit eines genauen Notationssystems wird an dieser Stelle zunächst als eine „Theorie der Erkenntnis“ entworfen, die an den „tatsächlichen“ Gegebenheiten, Transformationen und damit an den „praktischen Disziplinen“ des Geistes orientiert ist. Das Praktische und Experimentelle dieses Ansatzes spiegelt eine typische Denkbewegung um 1900 wider, die, mit Philipp Ajouri und Benjamin Specht gesprochen, von einer „Empirisierung des Transzendentalen“ getragen ist, wobei die experimentelle Erforschung transzendenter und entzogener

33 Krauthausen: Zwischen Aufzeichnung und Konfiguration, S. 108.

34 Vgl. hierzu die Sektion „System“ in Valéry: *Cahiers/Hefte* 4, hrsg. v. Hartmut Köhler/Jüßen Schmidt-Radefeldt, aus d. Franz. v. Markus Jakob et al. Frankfurt am Main: Fischer 1987, S. 361–468. / Ders.: *Cahiers* 1, S. 773–865.

35 Paul Valéry, *Cahiers/Hefte* 2, S. 369–370. / Ders.: *Cahiers* 1, S. 781.

Phänomene federführende Relevanz gewinnt.³⁶ Bei Valéry wird diese Praxeologie mit einer leidenschaftlichen Abkehr von philosophischer Begriffsarbeit und einer Orientierung an mathematischen Idealen und Zeichensystemen enggeführt. Die Entwicklung der „*Notion*“ ist gekoppelt an ein genaues System der „*Notation*“.

An dieser Passage fällt jedoch ins Auge, auf welche Weise Valéry sein Unterfangen argumentativ propagiert. Die Hinwendung zur Verlaufsdauer und zur praktischen Veräußerung der Erkenntnis markiert ein Interesse an Ansätzen der empirisch-experimentellen Psychologie jener Zeit.³⁷ Daneben scheint aber auch die Faszination für Naturwissenschaften und ihre „praktischen Disziplinen“ durch, die immer wieder in den *Cahiers* exemplarisch mit den Namen Michael Faraday, James Clerk Maxwell und Lord Kelvin in den Vordergrund tritt.³⁸ Valéry ist außerdem ein aufmerksamer Beobachter der wissenschaftlichen Entwicklungen seiner eigenen Zeit und den Exponenten des „neuen wissenschaftlichen Geistes“³⁹ im Sinne Gaston Bachelards. Die Arbeiten Henri Poincarés verfolgt er intensiv und zeigt sich interessiert an Fragestellungen der Topologie und (nicht-)euklidischen Geometrie ausgehend von Riemann; ebenso reflektiert er die Unschärferelation von Heisenberg, beteiligt sich an Diskussionen und Vorträgen Albert Einsteins und lässt sich von den Schweizer Mathematikern Louis Kollros und Jérôme Franel durch das Eidgenössische Polytechnikum in

36 Philip Ajouri / Benjamin Specht: Empirisierung des Transzendentalen. Erkenntnisbedingungen in Wissenschaft und Kunst 1850–1920. In: Dies. (Hrsg.): *Empirisierung des Transzendentalen. Erkenntnisbedingungen in Wissenschaft und Kunst 1850–1920*. Göttingen: Wallstein 2019, S. 7–28.

37 Vgl. Karl Alfred Blüher: Paul Valéry und die empirisch-experimentelle Psychologie des 19. Jahrhunderts. In: *Forschungen zu Paul Valéry / Recherches Valéryennes* 10 (1997), S. 57–86. Karin Krauthausen konnte zeigen, wie sich Valérys frühe Faszination für Mathematik und Geometrie mit psychologischen Problemstellungen der Imagination zusammenfügt. Vgl. Krauthausen: ‚My Psychology‘, S. 94.

38 Das Verhältnis von Valéry zu den Wissenschaften ist überaus weit gefächert und weitet sich von einem zunächst besonders auf mathematische Bereiche fokussierten Interesse auf Psychologie, Biologie, Chemie und Physik aus. Vgl. für einen Überblick Jürgen Schmidt-Radefeldt: Paul Valéry zu Wissenschaft und Wissenschaften. In: *Forschungen zu Paul Valéry / Recherches Valéryennes* 10 (1997), S. 3–18; Judith Robinson: Sprache, Physik und Mathematik in Valérys ‚Cahiers‘. In: Jürgen Schmidt-Radefeldt (Hrsg.): *Paul Valéry*. Darmstadt: WBG 1978, S. 7–40; Reino Virtanen: Die wissenschaftlichen Studien von Paul Valéry. In: Ebd., S. 144–164.

39 Gaston Bachelard: *Der neue wissenschaftliche Geist*, aus d. Franz. v. Michael Bischoff. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

Zürich, die spätere ETH, führen.⁴⁰ Dieses umfassende Interesse für verschiedenste wissenschaftliche Felder prägt Valéry's Duktus in der Propagierung eines eigenen Notationssystems, das selbstbewusst in deren unmittelbarer Nachbarschaft situiert wird.

Valéry etabliert diese Nähe durch Analogiebildung. Wie Reino Virtanen gezeigt hat, ist Valéry's wiederholte und sich ausdifferenzierende Bezugnahme auf die Wissenschaften grundlegend vom Modell der Analogie getragen.⁴¹ Hartmut Köhler hat Valéry gar als „Erzanalogue“⁴² beschrieben und die Analogie als Denkmittel einer „Parallelverschiebung ins Unbekannte“⁴³ situiert, mit welcher Wissensbestände auf neue Gebiete übertragen werden. Analogien sind jedoch auch, wie Valéry in der *Introduction* bemerkt, ausdifferenzierte Variationen:

Denn genaugenommen besteht die Analogie in nichts anderem als in der Fähigkeit, die Bilder zu variieren, sie zu kombinieren, einen Teil des einen mit einem Teil des anderen zusammen bestehenzulassen und – bewußt oder unbewußt – das Verbindende in ihren Strukturen zu gewahren.⁴⁴

Aus der Variation und ihren verfestigenden Verbindungswegen ergeben sich Analogien. Auf diese Weise versucht Valéry sein Notationssystem in Analogie zu wissenschaftlichen Disziplinen, durch Variation ihrer Konzepte und Ideale, zu festigen und sucht nach verbindenden Elementen, welche sein Schreiben systematisch zu organisieren vermögen.

Die Möglichkeit einer solch einheitlichen Systematik oder gar einer eigenen Symbolsprache wird im weiteren Verlauf der *Cahiers* zunehmend in Frage gestellt und schließlich fallen gelassen. Dennoch erhält

40 Paul Valéry: *Cahiers/Hefte* 5, hrsg. u. aus d. Franz. übers. v. Hartmut Köhler / Jürgen Schmidt-Radefeldt. Frankfurt am Main: Fischer 1992, S. 412–413, 434. / Ders.: *Cahiers* 2, hrsg. v. Judith Robinson. Paris: Gallimard 1974, S. 874–875, 893.

41 Reino Virtanen: *The Scientific Analogies of Paul Valéry*. Lincoln: U of Nebraska P 1974.

42 Hartmut Köhler / Jürgen Schmidt-Radefeldt: Einleitung zur deutschen Ausgabe. In: Valéry: *Cahiers/Hefte* 1, S. 9–24, hier S. 12.

43 Hartmut Köhler: Analogie bei Valéry. In: Jürgen Schmidt-Radefeldt (Hrsg.): *Paul Valéry. Philosophie der Politik, Wissenschaft und Kultur*. Tübingen: Stauffenburg 1999, S. 161–176, 168.

44 Valéry: Einführung in die Methode des Leonardo Da Vinci, S. 15. / Ders.: *Œuvres* I, S. 1159.

sich die Problematik als Suche nach „Invarianten“ in den Variationen, d. h. nach der Verbindung in der Analogie. Wie verschiedene variierende Empfindungen auf die invarianten Sinnesvermögen von Sehen und Hören zurückgeführt werden können, so Valéry's Beispiel, seien analog auch geistige Denkprozesse auf ihre grundlegenden Funktionsmechanismen hin zu ordnen.⁴⁵ In den variierenden Gedanken und Ideen sei nach der invarianten Funktion des eigenen Denkens, des eigenen Ichs, zu suchen.⁴⁶ Diese Suche nach einer invarianten Ordnung in der Veränderlichkeit, einem Ankerpunkt in der Transformation, stellt sich für die *Cahiers* dabei zunehmend auch als Problemhorizont ihrer eigenen materiellen Sammlungs- und Ordnungsstruktur dar:

Das Problem, vor das ich mich immer dringender gestellt sehe, ist, wie ich meine Gedanken in eine Ordnung bringen kann, allerdings nicht in eine äußerliche, sondern in eine organische und nützliche Ordnung.⁴⁷

Wiederholte Um- und Neuordnungen der Aufzeichnungen zeigen, dass diese Ordnung selbst durch mögliche Variationen erprobt wird.⁴⁸ Der Anspruch auf Genauigkeit, der in der Variation wissenschaftlicher Systemansprüche formiert wurde, wird damit zunehmend auf der Ebene der Eintragung und ihrer Anordnung greifbar.

2. Vom Notationssystem zur Elaboration:

Mediale Bedingungen des Schreibens und Lesens

Die bisherigen Ausführungen haben sich primär der Einordnung der *Cahiers* aus einer methodischen und konzeptionellen Sicht gewidmet. Doch wie ordnet sich Valéry's Schreiben auf der Ebene der Eintragungen selbst? Die folgende Seite aus den *Cahiers* hat Valéry zwischen 1902 und 1903 beschrieben. (Abb. 1) Mit keinem Wort wird

45 Valéry: *Cahiers / Hefte 2*, S. 422. / Ders.: *Cahiers 1*, S. 825–826.

46 Nicole Celeyrette-Pietri: Die mathematischen Sinnbilder des Ich. In: *Forschungen zu Paul Valéry / Recherches Valéryennes* 26 (2013), S. 9–50, hier S. 10.

47 Valéry: *Cahiers / Hefte 1*, S. 36. / Ders.: *Cahiers 1*, S. 8.

48 Vgl. Judith Robinson: L'ordre interne des Cahiers de Valéry. In: Émilie Noulet-Carner (Hrsg.): *Entretiens sur Paul Valéry*. Paris / La Haye: Mouton 1968, S. 255–269.

$A-B$ est une notation fautive si par A on entendait l'intention

A est un potentiel - B un actuel.

La conscience se retire de certaines choses, on cite α fait
son œuvre et ne s'occupe en point plus éloigné de toute machine



Ces formes : Je pense que je pense que je pense ...
Je rêve que je rêve etc ...
sont limitées à deux étages réels.

Mon principe le plus important a été de s'apercevoir
aussi profondément que j'ai pu la fautive pensée de
la réelle. Ce qui se fait en suivant le réel le long de la fautive
notation. Ainsi quand on note sa pensée - il arrive
qu'en réalité on note deux ou plusieurs idées et visions
très différents, qui se présente comme une seule pensée - etc
Et il n'y a jamais d'infidélité à noter par une seule chose inat.
autant de choses qu'on veut. Mais dans le contraire il y a danger
Mais sans infidélité, il n'y a pas de puissance -
Sans fidélité, pas même d'existence.
Et moins que ... alors, il faudrait réserver à

Genauigkeit direkt thematisiert, aber diese Seite verhandelt, so meine These, auf mehreren Ebenen Genauigkeit als Problem des Schreibens. Direkt vor dieser Passage wird die Frage nach einer adäquaten Notation verhandelt. Valéry kommt hierbei auf „falsche Notationsformen“ [„fausse notation“] zu sprechen, welche restriktiv konstatieren, statt Potenzielles zu registrieren. Es geht also um das Problem, wie schriftliche Notationen überhaupt Möglichkeitsformen adäquat und genau darstellen können.

Augenfällig sticht der in der Mitte der Seite platzierte Passus mit den vier, am linken Rand ausgerichteten, gezeichneten Formen hervor, die mehr oder minder abstrakte geometrische Körper oder Figuren darstellen.⁴⁹ Die dortige Passage liest sich wie folgt: „Diese Formen: Ich denke, dass ich denke, dass ich denke / Ich träume, dass ich träume etc. ... / sind beschränkt auf zwei reale Ebenen [étages].“⁵⁰ Das hierbei verhandelte Thema der Reihenbildung ist ein von Valéry wiederholt aufgegriffener Topos des reflektierenden Selbstbewusstseins.⁵¹ Leitend ist hierbei die Idee, dass die Formel „ich denke, dass ich denke“ bereits mit ihren zwei Ebenen das absolute Maximum selbstbewusster Beobachtung darstellt und dass weitere Ebenen ohne Effekt bleiben.⁵² Denn die Verdoppelung, das „Dédoublement“⁵³ von Traum im Traum und Denken im Denken, ist deren eigentliche Potenz. In dieser rekursiven Reihenbildung spiegelt sich jedoch auch das Schreibmodell der *Cahiers* wider, das Reflexionen der Aufzeichnungen über den Akt des Notierens integriert: ich notiere, dass ich notiere.

Tatsächlich lässt sich diese Selbstthematization des Schreibens auch auf dieser Seite verfolgen, wenn die Schrift selbst als weitere „reale Ebene“ bedacht wird. Die eingeführte Beschränkung, die „limite“, welche der exponentiellen Steigerbarkeit des Bewusstseins gesetzt ist,

49 Die Ausgabe des C. N. R. S. ist hinsichtlich der Textgestaltung nicht identisch mit den Handschriften der *Cahiers* und kann etwa in der Anordnung der Seiten erheblich abweichen. An dieser Stelle ist die Anordnung der Seite jedoch größtenteils beibehalten worden. Im handschriftlichen Original sind Zeichnungen und Text etwas näher beieinander.

50 Paul Valéry: *Cahiers 1894–1914*, Bd. V, hrsg. v. Nicole Celeyrette-Pietri. Paris: Gallimard 1994, S. 291 (Übers. L. K.).

51 Vgl. Karl Alfred Blüher: Valérys Begriff des ‚Self-consciousness‘. In: *Forschungen zu Paul Valéry / Recherches Valéryennes* 12 (1999), S. 7–50.

52 Valéry: *Cahiers / Hefte* 4, S. 440. / Ders.: *Cahiers* 2, S. 247–248.

53 Valéry: *Cahiers / Hefte* 4, 413–414. / Ders.: *Cahiers* 2, 224–225.

On peut toujours supposer - lorsque une solution se présente à l'esprit avec l'air possible - que cette solution est une chance (quant à cet aspect de possibilité de mouvement ou réponse juste) et que - en général - nous avons essayé, pour venir à bout de la difficulté proposée - un nombre indéterminé de solutions.

Et toute difficulté n'est en présence d'une région, d'une essentiellement facile, où la diff. est vaincue magiquement d'autre où nous sommes avec nos moyens du moment et toute la résistance du problème.

Abb. 2: Detail einer Linienführung zwischen Korrektur und Schraffur.
 Ausschnitt aus Paul Valéry: *Cahiers 2*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique 1957, S. 718.

lässt sich auch auf die schriftliche Faktur der Seite beziehen und im Wechsel zwischen Schriftzeichen und Zeichnung verorten. Die vier gezeichneten Formen lassen dabei Klarheit und Festigkeit vermissen. Schraffierende Linien ziehen über die Konturen hinaus in die weisse Fläche der Seite und artikulieren einen ambivalenten Duktus zwischen Strukturierung und Durchstreichung. Auch an anderer Stelle hat Valéry dieses Spiel mit der Linie zwischen Korrektur und Schraffur aufgenommen und damit die Linienführung selbst variabel gehalten. (Abb. 2) Die größte Figur, am linken Rand platziert, sticht mit ihren offenen Rändern hervor, indem sie sich, der Festigkeit der umschließenden Kontur vollends verlustig gehend, als fluide und ornamentale Form gebiert. Nun ist es keinesfalls eine Seltenheit, dass Valéry solche Skizzen in seine *Cahiers* einfügt. Entscheidend an dieser Passage ist jedoch deren Anordnung. Sowohl die grafischen Figuren als auch die Schriftzeichen, umschließen den in ihrer Mitte zentrierten Begriff „ces formes“, diese Formen. Von diesem Begriff ausgehenden wandert der Stift sowohl in schriftliche als auch gezeichnete Formen, variiert mit seinen Richtungswechseln unterschiedliche Möglichkeiten der „Aufzeichnung“: Die zwei „realen Ebenen“, die thematisiert werden, sind derart auch lesbar als die Ebenen von Zeichen und Zeichnung.

Valéry hat exakt diese Form des spazierenden Stiftes in seiner 1938 erschienen Studie *Degas Danse Dessin* ins Spiel gebracht, als er sein

Vorgehen gleichsam von einem am Rande kritzelnden Stift her bestimmt, der die Bilder Degas' nicht erklärt, sondern sprichwörtlich umschreibt:

Wie ein etwas zerstreuter Leser seinen Bleistift an den Rändern eines Buches spazierenführt und je nach seiner Zerstretheit und der Laune des Stiftes kleine Figuren oder unbestimmtes Schnörkelwerk neben den gedruckten Text kritzelt, so will ich das Folgende nach Einfall und Belieben an den Rand dieser wenigen Studien von Edgar Degas schreiben.⁵⁴

Erneut in analogischer Bezugnahme charakterisiert Valéry sein eigenes Vorhaben. Dabei wird die Buchseite von ihrem Rand her als Möglichkeitsraum der Schrift gedacht und damit auch als jener Ort, an welchem sich die Imagination „gehen lässt“. Die zeichnende, wie auch schreibende Hand ist hier ein Ausdruck des „Denkvermögens [intelligence]“.⁵⁵ Die Linienführung des Stiftes löst sich dabei aus dem Korsett einer geordneten Beschriftung der Seite durch Buchstaben und wird „multidirektionell“.⁵⁶ Es materialisieren sich ein Denken und eine Imagination auf dem Papier, die von der Linie aus in Richtung von Zeichnung und Buchstaben ausscheren.

An dieser Stelle kann die Frage der Genauigkeit nochmals neu gestellt werden. Denn was sind die Bedingungen, um diese intrikate Linienführung überhaupt sichtbar werden zu lassen? Valéry hat das Buch als „Lese-Maschine“ bezeichnet, die mit den beiden „Tugenden [vertus]“ von Sicht- und Lesbarkeit ausgestattet sei.⁵⁷ Das lesende Auge wandert entschlüsselnd von Zeile zu Zeile, während das sehende Auge die Seite als Fläche mit Formen und Figuren wahrnimmt.⁵⁸ Dieser Akzent mag zunächst wenig überraschend sein. Vertraut mit Stephane

54 Paul Valéry: Tanz, Zeichnung und Degas. In: Ders.: *Werke*, Bd. 6, S. 259–354, hier S. 261. / Ders.: *Œuvres* II, S. 1163–1240, hier S. 1163.

55 Valéry: Tanz, Zeichnung und Degas, S. 314. / Ders.: *Œuvres* II, S. 1204.

56 Sabine Mainberger: Le Parti Pris du Trait. Zu Paul Valéry und Leonardo da Vinci. In: *Poetica* 41,1/2 (2009), S. 127–159, 127.

57 Paul Valéry: Die beiden Tugenden des Buches, S. 467–468. / Ders.: *Œuvres* II, S. 1247–1248.

58 Carlos Spoerhase zeigt, wie Valéry diesen Gedanken in seiner Auseinandersetzung mit Mallarmé bildet und in eine Medienreflexion über die Buchseite als Fläche überträgt, hierbei das Buch als dreidimensionales Objekt jedoch noch

Mallarmé und dessen *Coup de dès* wusste Valéry von den grafischen Gestaltungsmöglichkeiten einer Buchseite und deren poetischer Einbettung. Doch die buchgestalterische „Tugendhaftigkeit“ gewinnt im Zuge der *Cahiers* nochmals eine neue Relevanz. Für die Publikation eines Teils seiner *Cahiers* 1924, die unter dem Titel *B 1910* erschienen, entscheidet sich Valéry für eine „photographische Reproduktion“ des Textes als faksimilierter Druck, in welchem das Schriftbild der Handschrift auf die Buchseite übertragen werden soll.⁵⁹ Diese „Bilder der Handschrift“⁶⁰ werden dem lesenden und sehenden Auge „in ihrer Ordnung [...], welche eine Unordnung“⁶¹ ist, überantwortet. In diesem Sinne werden der Schreibprozess und seine faksimilierte Reproduktion zum Brennpunkt, um die An- und Unordnung des Schreibens sichtbar werden zu lassen. Die Bedingungen eines genauen Nachvollzugs von Zeichen und Zeichnung, und damit der obigen Seite aus den *Cahiers*, verlagert sich auf die drucktechnischen Voraussetzungen des Buches und die Reproduktions- und Darstellungsmöglichkeiten des Schreibprozesses. Eine Idee, die Valéry nicht nur zu einem wichtigen Einfluss für die „critique génétique“ werden liess, sondern sich auch in dem monumentalen Unterfangen des C. N. R. S. in Ansätzen realisierte, das von 1957 bis 1961 eine 27-bändige faksimilierte Ausgabe der *Cahiers* besorgte.

In diesem Zuge werden auch neue, über das Buch hinausgehende Formate für Valéry interessant. Denn entgegen seiner Kritik an modernen Kunstmuseen,⁶² reagiert er fasziniert auf die Idee eines Museums für Literatur. Als der Leiter der Bibliothèque nationale Julien Cain dieses Projekt 1937 startet, soll Valéry einen Ausstellungsteil zu den „Expressions de la Pensée“ gestalten. Die Ausdrucksformen des Denkens sollen dabei materiell sicht- und lesbar gemacht und vermittelt werden. Es ist in dieser Konstellation, dass Valéry in einem Museum

unberücksichtigt bleibt. Vgl. Carlos Spoerhase: *Linie, Fläche, Raum. Die drei Dimensionen des Buches in der Diskussion der Gegenwart und der Moderne (Valéry, Benjamin, Moholy-Nagy)*. Göttingen: Wallstein 2016, S. 12, 47.

59 Paul Valéry: *Cahier / Heft B 1910*. In: Ders.: *Werke*, Bd. 5, S. 179–202, hier S. 179. / Ders.: *Œuvres* II, S. 571–594, hier S. 571.

60 Davide Giuriato / Stephan Kammer (Hrsg.): *Bilder der Handschrift. Die graphische Dimension der Literatur*. Frankfurt am Main / Basel: Stroemfeld 2006.

61 Valéry: *Cahier / Heft B 1910*, S. 179. / Ders.: *Œuvres* II, S. 571.

62 Paul Valéry: *Das Problem der Museen*. In: Ders.: *Werke*, Bd. 6, S. 445–449. / Ders.: *Œuvres* II, S. 1290–1293.

für Literatur nicht nur die Darbietung von Büchern, die Materialität und Geschichte des Buches „in all seinen Zuständen der Fabrikation, also Papier, Tinte, Drucktypen, Satz und Druck, Illustration und Einband“ anstrebt, sondern vor allem die „Vorgeschichte“ und „Ursprungsmanuskript[e]“ der Öffentlichkeit präsentieren will.⁶³

Mit dieser Sichtbarkeit der Manuskripte verbindet sich der Anspruch, jene Arbeitsschritte des Schreibens, die sich der Messbarkeit zu entziehen scheinen, neu zu erfassen:

Es war vielleicht nicht schlecht, in einer vom Begriff der meßbaren Arbeit beherrschten Epoche das Vorhandensein und die Würde einer Arbeit ohne Maß ganz sinnlich erfäßbar zu machen.⁶⁴

Mit dem Format des Museums geht es Valéry damit zunächst nicht primär um einen philologischen Anspruch, wie ihn Wilhelm Dilthey mit seinem Plädoyer für die Archivierung von Handschriften anstrebt,⁶⁵ sondern um ein Programm der Vermittlung und Bildung eines neuen, eigenständigen Maßstabs für die maßlose Arbeit des Schreibens. Valéry hatte 1921 bereits den Anspruch notiert, sein Notationssystem nicht nur durch genaue Differenzierungs- und Analyseinstrumentarien zu gestalten, sondern auch deren „sorgfältig[e] Elaboration sichtbar [l'élaboration est soigneusement mise en évidence]“⁶⁶ werden zu lassen. Die ausgestellten Manuskripte erscheinen als Gegenstände, die dieses Evidenzversprechen des früheren Systemanspruchs auf einen neuen Schauplatz verschieben.

Die Frage der Genauigkeit aktualisiert sich in den medialen und materiellen Reproduktionsbedingungen von Manuskripten, Ausstellungen und Büchern, den Sicht- und Lesbarkeiten von Zeichen und Zeichnung. Denn auf diesen Manuskripten bildet sich die eigentümliche „Graphik seiner [d. i. des Schreibenden] Antriebe, seiner Variationen

63 Paul Valéry: Vorstellung eines ‚Museums der Literatur‘. In: Ders.: *Werke*, Bd. 6, S. 458–463, hier S. 459–460. / Ders.: *Œuvres II*, S. 1145–1149, hier S. 1146–1147.

64 Valéry: Vorstellung eines ‚Museums der Literatur‘, S. 461. / Ders.: *Œuvres II*, S. 1147.

65 Vgl. Wilhelm Dilthey: *Archive für Literatur* [1889]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 15, hrsg. v. Ulrich Herrmann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1970, S. 1–16.

66 Valéry: *Cahiers/Hefte 2*, S. 401. / Ders.: *Cahiers 1*, S. 809.

und Wiederholungen wie zugleich die unmittelbare Aufnahme seiner persönlichen Rhythmen, die die Form seines lebenden Energiehaushalts bilden“⁶⁷, ab. Auf jenen „bearbeiteten, durchgestrichenen Seiten“⁶⁸ eröffnet sich eine Anschaulichkeit der Elaboration, in welcher eine genaue Durchmessung des nur schwer Messbaren zumindest als Möglichkeit aufscheint. In diesen Überlegungen wird Genauigkeit erneut zu einer Denkfigur, die sich dem scheinbar Vagen, den Abweichungen, Durchstreichungen und Variationen in Manuskripten, annimmt. Im Sammeln, Ordnen, und drucktechnischen Reproduzieren der abwegigen Schreib- und Denkbewegung findet Valéry stets abweichendes Genauigkeitsideal damit auch ein philologisches Potenzial. Denn Genauigkeit im Schreiben ist nutzlos ohne genaue „Lese-Maschinen“.

67 Valéry: Vorstellung eines ‚Museums der Literatur‘, S. 460 / ders.: *Œuvres* II, S. 1146.

68 Valéry: Vorstellung eines ‚Museums der Literatur‘, S. 460. / Ders.: *Œuvres* II, S. 1147.

Abbildungsverzeichnis

Sieber: Eine Frage von Genauigkeit?

- Abb. 1: William Playfair: Exports & Imports to and from the Spanish West Indies; Exports & Imports to and from the Baltic (Plate 14). Aus: *The Commercial and Political Atlas. Representing, by Means of Stained Copper-Plate Charts, the Progress of the Commerce, Revenues, Expenditure and Debts of England During the Whole of the Eighteenth Century.* London: Burton for Wallis et al. 1801. © Rare Books and Special Collections, Princeton University Library, Orlando F. Weber Coll. of Economic History, Call Number HA1134.P69.
- Abb. 2: William Playfair: Chart of National Debt of Britain from the Revolution to the End of the War with America (Plate 26). Aus: *The Commercial and Political Atlas. Representing, by Means of Stained Copper-Plate Charts, the Exports, Imports, and General Trade of England; the National Debt, and Other Public Accounts; With Observations and Remarks. To Which are Added, Charts of the Revenue and Debts of Ireland.* London: Debrett 1786. © Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, C/9059, daraus Plate 26 (CC BY-SA 4.0).

Graf: Treue Bilder, quantifizierte Prozesse

- Abb. 1: Photographisches Institut der ETH Zürich: *Ohne Titel*, o. D. (nach 1955), Registerbogen mit zwanzig Silbergelatineabzügen von Negativen des Jahres 1954, 27,2 x 38,4 cm. ETH-Bibliothek Zürich, Bildarchiv, PI_54-RH-0046-0064, CC BY-SA 4.0.

Knierzinger: Von der abweichenden Genauigkeit einer „Lese-Maschine“

- Abb. 1: Schreiben und Zeichnen auf einer Seite der *Cabiers*. Aus: Paul Valéry: *Cabiers 2*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique 1957, S. 780.
- Abb. 2: Detail einer Linienführung zwischen Korrektur und Schraffur. Ausschnitt aus ebd., S. 718.

Dätwyler: „Une mécanique d’imagination“

- Abb. 1: Fernand Léger: *Les éléments mécaniques*, 1918–23, Öl auf Leinwand, 211,5 x 167,9 cm. © 2020, ProLitteris, Zürich. Kunstmuseum Basel – Schenkung Dr. h.c. Raoul La Roche. Photo Credit: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.

Lee: Das Taktile sehen und das Haptische darstellen

- Abb. 1: Pulskurven, die die Pulsveränderung unter verschiedenen Gesundheitszuständen zeigen. Aus: Étienne Jules Marey: *La Méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine.* Paris: Libraire de l’Académie de médecine 1878, S. 282. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6211376f/f316> (Zugriff am 24.04.2021).
- Abb. 2: Pulsdarstellungen in *San cai tu hui* von Wang Qi, 1609. Aus: Wang Qi: *San cai tu hui, shen ti tu hui*, Juan 4. 1609, S. 3. http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00060342/image_13 (Zugriff am 24.04.2021).

- Abb. 3: Die Konstruktion des Sphygmographen, 1891. Aus: Oskar Langendorff: *Physiologische Graphik. Ein Leitfaden der in der Physiologie gebräuchlichen Registrirmethoden*. Leipzig / Wien: Deuticke 1891, S. 225.
- Abb. 4: Normale Pulskurve im *Atlas der klinischen Untersuchungsmethoden* von Christfried Jakob, 1897. Aus: Christfried Jakob: *Atlas der klinischen Untersuchungsmethoden, nebst Grundriss der klinischen Diagnostik und der speziellen Pathologie und Therapie der inneren Krankheiten*. München: Lehmann 1897, S. 69. <https://archive.org/stream/atlasderklinisch00jako#page/68/mode/2up> (Zugriff am 24.04.2021).
- Abb. 5: *Pulsus parvus, irregularis* im *Atlas der klinischen Untersuchungsmethoden* von Christfried Jakob, 1897. Aus: Ebd., S. 71. <https://archive.org/stream/atlasderklinisch00jako#page/70/mode/2up> (Zugriff am 24.04.2021).
- Abb. 6 & 7: *Pulsus celer* und *Pulsus tardus* im *Atlas der klinischen Untersuchungsmethoden* von Christfried Jakob, 1897. Aus: Ebd., S. 72. <https://archive.org/stream/atlasderklinisch00jako#page/72/mode/2up> (Zugriff am 24.04.2021).
- Abb. 8: Der schnittlauch[ähnliche] Puls (*kou mai* 虵脈) in *Tu zhu wang shu he mai jue*, 1522–1566. Aus: Wang Shu-he / Zhang Shi-xian (Hrsg.): *Tu zhu wang shu he mai jue*, Juan 3. 1522–1566, S. 8.
- Abb. 9: Der glatte Puls (*bau mai* 滑脈) in *Cha bing zhi nan*, 1644. Aus: Shi Fa: *Cha bing zhi nan*, Juan 3. 1644, S. 3. <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2535939> (Zugriff am 24.04.2021).
- Abb. 10: Der saiten[ähnliche] Puls (*xian mai* 弦脈) in *Cha bing zhi nan*, 1644. Aus: Ebd., S. 5.
- Abb. 11: Der straffe Puls (*jin mai* 緊脈) in *Cha bing zhi nan*, 1644. Aus: Ebd.

Valterio: *Ultima mano*

- Abb. 1: Cosimo Ulivelli (zugeschrieben), Szene aus dem Bildzyklus mit den Wundern der Annunziata, um 1671, Fresko, Florenz, Basilica della Santissima Annunziata, Gegenfassade. © Gilles Monney, 2021 / Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno.

Cronjäger: Bäume für das neue Jahrtausend

- Abb. 1: Karta öfwer Skogs-Blocket No. 1 under Halola Gärd belägen i N. Socken och N. Län [Die Karte von dem Waldabschnitt No. 1 auf dem Halola Gut in der Gemeinde N. im Landesteil N.]. Aus: Claës Wilhelm Gyldeń: *Handledning för Skogshushällare i Finland. Med tabeller, en planck och en skogskarta* [Anleitung zum Waldbau in Finnland. Mit Tabellen, einem Plan und einer Forstkarte]. Helsinki: Friis 1853 o. P.
- Abb. 2: Tabellenausschnitt. Die Berechnung des Holzzertrags für die Perioden XV und XVI (1994–2013). Aus: Ebd.
- Abb. 3: Johann Christian Sckell: *Tabelle über die Fürstl. Sachsen-Weimarische Forsteinrichtung, wie solche Anno 1763 unternommen worden*. Aquarell, Papier auf Leinwand und Textil, 8. März 1764. © Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar, Forst- und Jagdwesen B 11019, Bl. 1r.

Klarskov: Befehl und Ausführung

- Alle Abbildungen: Bruce Nauman: *Slow Angle Walk (Beckett Walk)*, 1968.
© Bruce Nauman / 2021, ProLitteris, Zürich.