

Die Monographie ist also zu empfehlen als systematische Studie einer Gattung, die für die Moderne von zentraler Bedeutung ist, in Italien aber noch wenig untersucht wurde. Es steht zu befürchten, dass ein auf Deutsch verfasster Band von der italienischsprachigen Italianistik nicht gebührend rezipiert werden könnte; einige seiner für die italienische Literaturwissenschaft einschlägigeren Teilen – wie bspw. die literaturgeschichtlichen Auseinandersetzungen – könnten aber vielleicht übersetzt werden und als Zeitschriftenartikel (oder Essays?) zirkulieren.

Maddalena Craziano (Berlin)

Susanne Hübshmann: *Unendlichkeit und Poesis. Bedeutung und Funktion des infini im Werk Paul Valérys* (Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft). Heidelberg: Universitätsverlag Winter. 2017, 324 S., geb., € 40.–

Die vorliegende Dissertation wurde 2017 bei der Universität Tübingen eingereicht. Vf. geht dem theoretischen und poetologischen Begriff des *infini* bei Paul Valéry nach und ist darum bemüht, werkimmanent einen umfassenden Begriff des Unendlichen als Denkfigur zu entwickeln. Der Fokus liegt auf der theoretischen Seite und lässt sich bereits am Aufbau erkennen: S. 9–242 behandeln v.a. theoretische Texte und Überlegungen, S. 243–303 analysieren exemplarisch Lyrik und Prosa. Valéry wird nicht primär als Dichter, sondern als Dichtungstheoretiker und Denker vorgestellt. Hauptanliegen der Arbeit ist es, den Begriff des *infini* bei Valéry als potentielle und asymptotische Unendlichkeit zu beschreiben.

Die Arbeit ist klar aufgebaut, auch wenn geringfügige strukturelle¹ und formale² Unstimmigkeiten auffallen. Auf eine ausführliche Einleitung (S. 9–46), die die entscheidenden Eckpunkte des folgenden Hauptkapitels *Endlichkeit und Unendlichkeit im Denken Valérys* vorwegnimmt (S. 47–242), folgen drei kurze exemplarische Beispiele der literarischen Umsetzung (S. 243–303). Meistens beschließen kurze Zusammenfassungen die jeweiligen Unterkapitel.

Das einleitende Kapitel verortet zunächst Valéry innerhalb eines geläufigen Begriffs der Moderne und stellt einen literarisch-philosophischen Begriff der Unendlichkeit vor, der sich an Umberto Ecos *Opera aperta*, allerdings in deutscher Übersetzung, Michel Foucaults *Le langage à l'infini* und Marcel Blanchots *L'Entretien infini* ausrichtet. Zur Orientierung des Lesers führen drei Unterkapitel (Kap. I.1–3) in die Thematik der drei Blöcke des Hauptkapitels ein (II.A–C). In einer kurzen philosophiegeschichtlichen Skizze (S. 10f.) wird zunächst der Begriff des Unendlichen ausgehend von dem des *apeiron* bzw. *infinitus* vorgestellt. Dann wird Valérys Ablehnung des Konzepts aktueller Unendlichkeit behandelt, wie sie der Zeitgenosse Cantor in die Mathematik einführt. Valéry denkt Unendlichkeit entsprechend der aristotelischen Unterscheidung als potentielle. Den Abschluss stellt Vollkommenheit bzw. *perfection* als qualitative Unendlichkeit dar. Das Kapitel *Valérys Unendlichkeiten* (II.A) behandelt drei Hinsichten von Unendlichkeit und als Kontrapunkt die prinzipielle Endlichkeit ihrer Realisierung und Darstellung. Der Objektbereich, die Wirklichkeit bzw. *le réel*, ist nach Valéry eine *infinité potentielle*, insofern die Menge möglicher Beobachtungsstandpunkte und Interpretationen immer größer ist als diejenige der

¹ Im Inhaltsverzeichnis wird der „Exkurs“ (S. 177), der ein Unterkapitel zu II.B.3.2 darstellt, nicht aufgeführt. Es fällt auf, dass das Kapitel II.C selbst keinen Text hat, anders als Kap. II.A, B und die Unterkapitel zu III.

² Bereits im Inhaltsverzeichnis werden Titel, die ansonsten kursiv formatiert werden, nicht recte gesetzt, wenn sie selbst Teil einer Kursivierung sind („Das Principe du Fini“, Kap. II.A.4, „Pureté und Perfection“, Kap. II.C.1). Auch im Fließtext und in den Anmerkungen werden Titel des Öfteren nicht kursiviert (etwa: „die ‘Dunkelheit’ der Jeune Parque“ [S. 9, Anm. 2]).

faktischen bzw. realisierten (II.A.1). Dieser relativistischen und skeptischen Position entspricht auf der Subjektseite ein *infini mental*, eine Virtualität und Kombinatorik, die Valéry im berühmten CEM-Theorem zusammengefasst. Die prinzipielle Interdependenz von *corps*, *esprit* und *monde* wird anhand der Genese der *Leonardo*-Schriften veranschaulicht (S. 76–86). Vf. betont Valérys Kritik an Transzendenz und Metaphysik, v. a. aufgrund der „essentielle[n] Sprachgebundenheit, fehlende[n] Verifizierbarkeit der getroffenen Aussagen, fehlende[n] Orientierung an empirischen Daten“ (S. 70). Kap. II.A.3 zur *Rolle der Mathematik* nimmt die als *conversio* inszenierte Nacht des 4. Oktobers 1892 in Genua und die Abkehr von der Literatur zum Anlass um nachzuzeichnen, wie eine Exaktheit der Begriffe als Ideal die Möglichkeit von Grenzziehungen und von Komplexitätsreduktion verspricht. Abschließend wird hervorgehoben, wie die Auseinandersetzung, vor allem mit Bolzano und Cantor, mit dem befreundeten Mathematiker Pierre Féline stattfindet, und wie Valérys *Principe du fini* aus den *Cahiers* ein korrelatives, persönliches Reduktionsbemühen darstellt, das sich in seinem Systembegriff und in seiner Schreibpraxis niederschlägt (II.A.4). Vf. behandelt im folgenden Kapitel *Unendlichkeit und Poiesis* (II.B) grundlegende Aspekte, wie Valéry das Verhältnis von Unendlichkeit und Dichtung bestimmt. Er leitet seinen Dichtungsbegriff, den er im Zuge seines Lehrstuhls am *Collège de France* ab 1937 ausformuliert, zunächst etymologisch ab und versteht ihn als regelgeleiteten Schaffensprozess und als „Weltaneignung“ (S. 112). Poiesis und Kunst sind Ausdruck der menschlichen Selbstreflexivität, die mit dem Dialog *Eupalinos ou l'architecte* als eine Form der Selbstsorge angesetzt und anthropologisch als *ergon* bzw. *travail* interpretiert wird (II.B.1). Die *Erkenntnisfunktion der Poiesis* (II.B.2) besteht in einer Konstruktion und in einer Welterschließung. Vf. bezieht sich hier vor allem auf Hans Robert Jauß' *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung* von 1972 (S. 129–131). Kap. II.B.3 *Die Poiesis des Dichters* bestimmt Valérys Abgrenzung von Mallarmé, insbesondere von dem Konzept einer *poésie pure*, das er durch die Perfektibilität der eigenen dichterischen Fähigkeiten ersetzt (3.1). Die klassizistisch anmutende Bedeutung von Reim und Metapher (3.2) wird ebenso besprochen wie die als versteckte Wiedereinführung einer transzendenten Denkfigur verstandene Rezeptionswirkung des Kunstwerks, das ein *infini esthétique* eröffnet (3.3).³ Abschließend geht der kürzeste Abschnitt des Hauptteils (II.C) in drei Unterkapiteln der Vollkommenheit als Variante des Begriffs einer perfektiblen Unendlichkeit nach (II.C.1), der zwecklosen Zweckmäßigkeit des Kunstwerks (II.C.2) und führt den einschlägigen Dialog *L'âme et la danse* als Beispiel an (II.C.3). Das abschließende dritte Hauptkapitel *Endlichkeit und Unendlichkeit in der poetischen Praxis* behandelt ein lyrisches Gedicht, ein Prosagedicht und die Figur des *Monsieur Teste* als exemplarische literarische Reflexionen über Unendlichkeit, die zugleich die Diversität der Formen in Valérys Werk veranschaulichen. *Le Cimetière marin*, ein ebenso berühmtes wie, was Vers und Reim betrifft, klassisches Gedicht verwendet Metaphern, v. a. die des Meeres, um die Wirklichkeit als *infinité potentielle* darzustellen (eigentlich Kap. III.A⁴). Das experimentellere Prosagedicht *Comme au bord de la mer* wird in seinen drei Entwicklungsstufen als eine Reflexion über die Unendlichkeit der Zeit analysiert (III.B). Abschließend wird anhand von *Monsieur Teste* gezeigt, wie Valéry tra-

³ In Einklang mit der sonstigen Argumentation wäre es naheliegender, in der „*Ekstasis*“ (Kap. II.C.2) weder eine „transzendente Wirkung“ noch eine „Restitution der Metaphysik“ (S. 228) zu sehen. Auch der Dialog *L'âme et la danse* (Kap. II.C.3) muss nicht als „Restitution einer Transzendenz der Kunst als Wirkung auf ihre Rezipienten“ (S. 233) gelesen werden, sondern kann ebenso als eine Wiedereinführung des Begriffs „Seele“ im Sinne einer impliziten und transzendentalpoetischen Kategorie verstanden werden. Vgl. dazu Wolfram Högbe: *Der implizite Mensch*. Berlin: Akademie-Verlag, 2013, S. 43–57.

⁴ Im ersten und zweiten Hauptkapitel werden die Unterkapitel erster Stufe nicht mit Großbuchstaben gezählt.

ditionelle philosophische und religiöse Unendlichkeitsbegriffe thematisiert, variiert und neu interpretiert (III.C). Die *Conclusio* (Kap. IV) eröffnet überraschenderweise⁵ mit einem Zitat Baudelaires, in dem dieser über Eugène Delacroix' Kunst von einem „C'est l'infini dans le fini.“ (S. 305) spricht, und hält als Differenz die systematische Bedeutung des *infini* als Möglichkeit bei Valéry fest.

Die Arbeit zeichnet sich durch die immense Fülle des gesichteten Materials aus und überzeugt durch den klaren und kohärenten Aufbau der Gedankenführung, der dem Leser durch Vor- und Rückverweise auf Kapitel der Arbeit Orientierung bietet. Auf transparente Weise werden die literarischen Beispiele auf die theoretischen Überlegungen zurückbezogen. So bietet die Arbeit im Ganzen einen Überblick zur Bedeutung des Unendlichen bei Valéry und wehrt sich dagegen, in seinem Werk „eine Vorliebe für Reduktion und Endlichkeit“ festzustellen (S. 104).⁶

Fußnoten werden überwiegend dazu verwendet, weitere Stellen in Valérys Werk zu zitieren. Häufig werden diese Vergleiche nicht als solche ausgezeichnet⁷ oder mit allgemeinen Formulierungen eingeleitet, ohne näher auf den zitierten Passus einzugehen,⁸ der mitunter eine ganze Seite einnimmt⁹, auch wenn für die Argumentation größtenteils ein einfacher Verweis ohne wörtliches Zitat genügen würde. Dieses recht additive Vorgehen entspricht der Tendenz zum teilweise länglichen Referat von Positionen der Sekundärliteratur.¹⁰ Der im Fazit formulierte Ausblick fasst ungewollt ein hermeneutisches Manko der Arbeit zusammen: „Im Hinblick auf weitere Forschungen wäre eine Untersuchung jener Texte lohnend, in denen der Begriff zwar nicht verwendet, Unendlichkeit aber implizit Gegenstand oder aber Strukturprinzip ist.“ (S. 309) Die Zitierweise ist formal nicht weiter zu beanstanden, und der Text ist gut lektoriert. Es finden sich wenige Fehler in der Rechtschreibung¹¹ und in der Formatierung.¹² Im Ganzen liegt eine verdienstvolle und konsistent vorgehende Studie vor.

Milan Herold (Bonn)

⁵ Der Vergleich mit Baudelaire überrascht aus mindestens zwei Gründen: Einerseits spielt Baudelaire für die vorliegende Arbeit eine untergeordnete Rolle, da er lediglich in der Einleitung, Hans Robert Jauf's Begriff des Modernismus folgend, als Gründungsvater der klassischen Moderne benannt wird (S. 18, Anm. 16) und ein weiteres Mal im vorletzten Kapitel als „Erfinder“ des modernen Prosagedichts“ (S. 270, Anm. 579). Andererseits positioniert die Arbeit zuvor Valéry vielmehr in Abgrenzung zu Mallarmé (s. Kap. II.B.3).

⁶ Diese Vorliebe in der Valéry-Forschung führt Vf. hier v.a. zurück auf Martin Lowskys Aufsatz *Scheu vor dem Unendlichen* (1989).

⁷ Während auf den ersten Seiten Vergleiche als solche mit „Vgl.“ angegeben werden, fehlen ab S. 28, Anm. 43 meist solche Angaben. Bereits die nächste Anm. (S. 29, Anm. 44) ist in Länge (15 Zeilen) und in der fehlenden Angabe der Hinsicht des Vergleichs exemplarisch. Die deutliche Mehrzahl der in Fußnoten angegebenen Zitate bleibt unkommentiert.

⁸ Zitate werden oft mit unspezifischen Formulierungen eingeleitet (etwa: „So auch Walter Ince:“ [S. 107, Anm. 262], „Bei Menninghaus heißt es:“ [S. 181, Anm. 427]).

⁹ Vgl. etwa S. 299–301, Anm. 624. Bereits die zweite Fußnote, die sich über die erste Seite der Arbeit erstreckt, entspricht diesem Schema.

¹⁰ Exemplarisch ist etwa die Fußnote zu Jauf's Aufsatz *Das Vollkommene als Faszinosum des Imaginären* auf S. 222–223.

¹¹ Etwa „winen“ (S. 138), „Le vue“ (S. 201, Anm. 471).

¹² Es handelt sich hier v.a. um das (fehlende) Setzen eines Spatiums (etwa: „Ebd., 1316 ff.“ [S. 47, Anm. 95], „[...]pour“ [S. 103, Anm. 245], „fallen:., I believe“ [S. 221, Anm. 509] und an anderen Stellen). Teilweise ist das Apostroph in französischen Zitaten nicht korrekt formatiert (etwa S. 137, Anm. 317, S. 244–248).