

SUSANNA HÜBSCHMANN

Unendlichkeit und Poiesis

Bedeutung und Funktion des *infini*
im Werk Paul Valéry's



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



NEUES FORUM
FÜR ALLGEMEINE UND VERGLEICHENDE
LITERATURWISSENSCHAFT

Herausgegeben von
Horst-Jürgen Gerigk
Maria Moog-Grünewald

Band 53



SUSANNA HÜBSCHMANN

Unendlichkeit und Poiesis

Bedeutung und Funktion des *infini*
im Werk Paul Valéry's

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

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.

Zugl.: Tübingen; Univ., Diss., 2015

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungs-
und Beihilfefonds Wissenschaft der VG Wort

Verantwortlicher Herausgeber für diesen Band
Maria Moog-Grünewald

ISBN 978-3-8253-6685-8

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2017 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Umschlaggestaltung: Klaus Brecht GmbH, Heidelberg
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

INHALT

I. EINLEITUNG	9
HERMENEUTIK DER UNENDLICHKEIT	34
1. <i>Zur Definition des Wortes „unendlich“</i>	34
2. <i>Potentielle und Aktuelle Unendlichkeit</i>	38
3. <i>Vollkommenheit</i>	42
II. ENDLICHKEIT UND UNENDLICHKEIT	
IM DENKEN VALÉRY'S	47
A. VALÉRY'S UNENDLICHKEITEN	47
1. <i>Die Unendlichkeit der Wirklichkeit</i>	51
2. <i>Die Unendlichkeit des menschlichen Geistes</i>	62
3. <i>Die Rolle der Mathematik und der mathematischen</i> <i>Unendlichkeit</i>	86
4. <i>Das Principe du Fini</i>	103
B. UNENDLICHKEIT UND POIESIS	108
1. <i>Valéry's umfassendes Verständnis von Poiesis</i>	113
2. <i>Die Erkenntnisfunktion der Poiesis und die Unendlichkeit</i> <i>der Wirklichkeit</i>	121
3. <i>Die Poiesis des Dichters</i>	131
3.1 <i>Die Unendlichkeit des Geistes als Voraussetzung und</i> <i>Herausforderung künstlerischer Produktivität (141)</i>	
3.2 <i>Der Akt der Formgebung (151) Die konstitutive Rolle</i> <i>von Reim und Metapher (170)</i>	
3.3 <i>Das infini esthétique als Ziel der dichterischen Poiesis (193)</i>	
C. UNENDLICHKEIT ALS ÄSTHETISCHE	
VOLLKOMMENHEIT	208
1. <i>Pureté und Perfection</i>	208
2. <i>Ekstasis und Entelechie des Kunstwerkes</i>	223
3. <i>Das Beispiel des Tanzes</i>	229

III. ENDLICHKEIT UND UNENDLICHKEIT	
IN DER POIETISCHEN PRAXIS	243
LE CIMETIÈRE MARIN	244
COMME AU BORD DE LA MER	266
MONSIEUR TESTE	289
IV. CONCLUSIO	305
LITERATURVERZEICHNIS	311

Danksagung

Die vorliegende Monographie ist die geringfügig überarbeitete Version meiner Dissertation, die im Sommersemester 2015 von der Philosophischen Fakultät der Universität Tübingen angenommen wurde.

Mein besonderer, ganz herzlicher Dank gilt Professor Maria Moog-Grünewald, die diese Arbeit von Anfang an intensiv betreut, wo nötig kritisch nachgefragt und mich in jeder Hinsicht unterstützt hat. Die Zeit, die ich an ihrem Lehrstuhl verbringen durfte, ist die schönste meines akademischen Lebenswegs gewesen. Danken möchte ich ihr auch dafür, dass sie diese Arbeit in das *Neue Forum für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft* aufgenommen hat.

Danken möchte ich sodann Professor Katharina Münchberg, deren Arbeiten zu Paul Valéry mir eine wichtige Grundlage gewesen sind. Professor Christoph Schwöbel danke ich zum einen als Sprecher des Promotionsverbunds „Intellectual History – Das Beispiel der Frühen Neuzeit“, durch den ich zwei Jahre gefördert worden bin. Des Weiteren bin ich ihm für die aufmerksame Lektüre meiner Arbeit und wertvolle Hinweise verbunden.

Meinen Eltern und Schwestern danke ich für ihr Vertrauen und die Erinnerung daran, dass es jenseits der Universität noch etwas Anderes gibt. Fabian schließlich danke ich für seine Liebe und Geduld.

Tübingen im Juni 2017

I. Einleitung

Im Jahr 1935 trägt Paul Valéry eine Überlegung zur Kunst und der Tätigkeit des Künstlers in seine *Cahiers* ein: „Art – l’opération de l’artiste consiste à tenter d’enfermer un infini. Un infini potentiel dans un fini actuel.“¹ Als isolierte Notiz, die auf Ausführungen zum Wesen der Philosophie und zur Wahrnehmung folgt, ist diese Bestimmung kaum verständlich. Der Satz scheint hermetisch, die Wendung „enfermer un infini“ bewusst widersprüchlich formuliert zu sein und Valéry seinem Ruf als „dunkler Dichter“ nicht nur in der Poesie alle Ehre zu machen.² Zugleich ist der Eintrag in Form eines Lemmas notiert und

¹ Valéry: *Cahiers* XVIII, 44 [Faksimile-Ausgabe].

² Sowohl zeitgenössische Kritiker als auch spätere Valéry-Exegeten haben in der „obscurité“ der Dichtung Valérys einen wesentlichen Zug gesehen. Albert Thibaudet notiert in seiner Studie aus dem Jahr 1923: „La Jeune Parque passe pour le poème le plus obscur de la poésie française, beaucoup plus obscur que l’Après-midi d’un Faune.“ Thibaudet: *Paul Valéry* (1923), 99f. In einem Brief vom 20. Mai 1917 analysiert André Fontainas, mit dem Valéry seit 1892 eine innige Freundschaft verbindet, die „Dunkelheit“ der Jeune Parque: „Et puis, qu’est-ce que votre poème ? Une méditation sur une extase dont vous n’avez pas pris non plus le soin d’énoncer la cause et les circonstances. Tout mystère pour la plupart n’est qu’une obscurité. Vous avez beau être scintillant, nu et pur comme une surface de marbre, vous aussi et votre entier poème, ce scintillement joue sur un fond de mystère : cher Ami, vous êtes obscur.“ *Paul Valéry – André Fontainas* (2002), 220. Christine M. Crow fragt in ihrer Studie: „Is La Jeune Parque an obscure poem?“ und schränkt ein: „It is an obscure poem only if we forget that for Valéry there is not finite meaning to a text.“ Crow: *Paul Valéry* (1982), 100. Valéry selbst hat sich zur „obscurité“ der Jeune Parque unter anderem in einem Brief an Aimé Lafont geäußert. Er bezeichnet sie dort nicht als absichtlich ins Werk gesetzt, sondern als Unvermögen, sich genauer auszudrücken: „Cet avertissement vous permettra peut-être de considérer la J. Parque et ses obscurités comme je le fais moi-même. Je ne veux jamais être obscur et quand je le suis, – je veux dire quand je le suis pour un lecteur lettré et non superficiel, – je le suis par l’impuissance de ne pas l’être. Parfois je n’ai pas eu le courage de sacrifier, ou celui d’allonger, ou bien le problème était au-dessus de mes forces. Il faut rimer, rythmer, colorer, soutenir le sens, varier et respecter

verspricht, eine Definition der Kunst zu geben, das Kunstverständnis Valéry's in prägnanter Form auf den Punkt zu bringen. Der zentrale Begriff hierbei ist der des „*infini*“. „Unendlichkeit“ gibt sich in dem angeführten Zitat als wesentliches Konzept der Ästhetik Valéry's zu erkennen und legt zugleich die Vielschichtigkeit der mit ihm verbundenen Reflexion offen. So verweist der Ausdruck „*infini* potentiell“ auf die aristotelische Unterscheidung von potentieller und aktueller Unendlichkeit³ und evoziert die philosophiehistorische Tradition des Begriffs. Das *fini*, die Endlichkeit, ruft das komplementäre Gegenstück des *infini* ins Bewusstsein und präsentiert die Verbindung beider Vorstellungen als Denkfigur, die das Wesen der Kunst und der künstlerischen Tätigkeit bestimmt. Ausgehend von der hier in verdichteter Form präsentierten Definition setzt sich die vorliegende Arbeit das Ziel, die Bedeutung, die Valéry dem „*infini*“ verleiht, zu rekonstruieren und die Kontexte, in denen er den Begriff verwendet, zu erfassen. Auf diese Weise soll ein noch weitgehend unberücksichtigt gebliebenes Kernstück seines Kunst- und Dichtungsverständnisses herausgearbeitet und über den Begriff des „*infini*“ die Komplementarität von Philosophie, Ästhetik und Poetik im Denken Valéry's aufgezeigt werden.

Wie der Verweis auf das aristotelische Unendlichkeitskonzept nahelegt, erfordert die Auseinandersetzung mit dem „*infini*“ eine Perspektive, die nicht nur die werkimmanente Einbindung des Begriffs bei Valéry berücksichtigt, sondern auch der geistesgeschichtlichen Tradition Rechnung trägt: Im sechsten Jahrhundert vor Christus führt Anaximander von Milet die Vorstellung eines Unendlichen als *ἄπειρον* ins abendländische Denken ein. Er bezeichnet mit *ἄπειρον* den grenzenlosen und unbestimmten Ursprung der Welt, einen unerschöpfli-

la syntaxe, donner le mouvement, vouloir et ne pas vouloir. Heureux qui s'en tire toujours, et lumineusement!“ Valéry: *Lettres* (1997), 144.

³ In Buch III seiner *Physik* schließt Aristoteles die Existenz von etwas tatsächlich Unendlichem aus, hält es aber für ebenso unmöglich, dass es nichts Unendliches gebe. Daher ist ein Kompromiss nötig: Dem Unendlichen wird nur im Modus der Möglichkeit, als potentielle Unendlichkeit, nicht aber in dem der Wirklichkeit Sein zugesprochen. Vgl. hierzu in dieser Arbeit das Kapitel *Potentielle und Aktuelle Unendlichkeit*, 38–42.

chen Vorrat, aus dem alles entsteht und in den hinein alles vergeht.⁴ In der Folge wird das Unendliche fester Bestandteil des antiken Denkens, dem sich die vorsokratische ebenso wie die platonische (später neuplatonische), aristotelische und hellenistische Philosophie unter je verschiedenen Blickwinkeln und erkenntnistheoretischen Voraussetzungen nähern.⁵ In der lateinischen und griechischen Patristik findet „unendlich“ als Kennzeichnung Gottes um 200 n. Chr. Eingang in die christliche Theologie.⁶ *Infinitus* bzw. *ἄπειρος* bringt dabei zunächst vor allem die Unbegreiflichkeit und Unermesslichkeit Gottes zum Ausdruck und bezeichnet die Grenze, die den Menschen von Gott trennt. Die Unterscheidung zwischen endlichem Menschsein und unendlichem Gott bestimmt von da an die christliche Theologie und prägt sowohl das christliche Menschenbild als auch die Gotteslehre. In der Scholastik entwickelt sich das Unendlichkeitsattribut zu einem durch den Verstand zu erfassenden Prädikat, das die Gottesdefinitionen und -beweise formal und inhaltlich bestimmt.⁷ Eine radikal neue Qualität gewinnt die Reflexion auf das Unendliche schließlich in der Romantik, genauer in der deutschen Frühromantik. Noch nie zuvor stand Unendlichkeit so explizit im Mittelpunkt einer Epoche. Dabei liegt das entscheidende Charakteristikum der frühromantischen Auseinandersetzung in der Verschränkung von Philosophie und Poesie, die im

⁴ Vgl. Diels: *Fragmente I* (1961), 89: „1. (In direkter Rede:) Anfang und Ursprung der seienden Dinge ist das Apeiron (das grenzenlos-Unbestimmbare). Woraus aber das Werden ist den seienden Dingen, in das hinein geschieht auch ihr Vergehen nach der Schuldigkeit; denn sie zahlen einander gerechte Strafe und Buße für ihre Ungerechtigkeit nach der Zeit Anordnung./ 2. Das Apeiron ist ohne Alter./ 3. Das Apeiron ist ohne Tod und ohne Verderben.“

⁵ Vgl. hierzu die Arbeit von Jonas Cohn: *Geschichte des Unendlichkeitsproblems* (1896), und dort den der griechischen Philosophie von Anaximander bis Plotin gewidmeten ersten Teil, 12–60.

⁶ Ludwig Neidhart zufolge sind Klemens von Alexandria und Minucius Felix die ersten bekannten christlichen Autoren, die die Kennzeichnung *ἄπειρος* bzw. *infinitus* für die Beschreibung Gottes verwenden. Vgl. Neidhart: *Unendlichkeit* (2008), 536.

⁷ Vgl. hierzu das Kapitel *Das Unendliche im Beweisverfahren*, in: Cohn: *Geschichte des Unendlichkeitsproblems* (1896), 78.

Hinblick auf Erfassung und Darstellung des Unendlichen zusammenwirken.⁸

Der Bezug auf die theologische und philosophische Tradition, in der der Unendlichkeitsbegriff verwurzelt ist, ist für Valéry zentral. Sowohl in seinen literarischen Texten als auch in seinen theoretischen Schriften und seinen *Cahiers* finden sich zahlreiche Referenzen, die Valéry dazu dienen, eigenen Vorstellungen Kontur zu verleihen. So zieht die Figur des Sokrates in dem Dialog *Eupalinos ou l'architecte* die Formung des gestaltlosen, unbegrenzten Apeiron durch den Demiurgen heran, um ein bestimmtes Verständnis von Poiesis zum Ausdruck zu bringen:

Or, de tous les actes, le plus complet est celui de construire. Une œuvre demande de l'amour, la méditation, l'obéissance à ta plus belle pensée, l'invention de lois par ton âme, et bien d'autres choses qu'elle tire merveilleusement de toi-même, qui ne soupçonnerais pas de les posséder. [...] Voyons donc ce grand acte de construire. Observe, Phèdre, que le Demiurge, quand il s'est mis à faire le monde, s'est attaqué à la confusion du Chaos. Tout l'informe était devant lui. Et il n'y avait pas une poignée de matière qu'il pût prendre de sa main dans cet abîme, qui ne fût infiniment impure et composée d'une infinité de substances.⁹

In eindrücklicher Bildlichkeit beschreibt Sokrates die Arbeit des Demiurgen. Kraftvoll greift dieser in das Apeiron, in die aus einer unendlichen Vielzahl von Substanzen bestehende Materie und formt einem Töpfer gleich die Welt daraus. Dieser schöpferische Akt ist *Konstruktiv-*

⁸ Dem frühromantischen Verständnis nach sind Philosophie und Kunst bzw. Poesie hinsichtlich der Annäherung an das Unendliche aufeinander angewiesen. Die Philosophie leistet die Reflexion und die Kunst die Darstellung. So heißt es in den Kölner Vorlesungen Friedrich Schlegels: „Soll die Philosophie die Idee des Unendlichen als das einzige Reelle begründen, so wird Philosophie notwendig zur Poesie führen. Das Unendliche darstellen konnte sie als Wissenschaft nicht. Das ist nicht das Geschäft der Wissenschaft.“ Und noch nachdrücklicher heißt es ein wenig später: „Es ist aber vorher immer noch wieder in Erinnerung zu bringen, daß die Notwendigkeit der Poesie [sich] auf das Bedürfnis [gründet], welches aus der Unvollkommenheit der Philosophie hervorgeht, das Unendliche darzustellen. Dies ist die philosophische Begründung der Poesie.“ Schlegel: *Schriften aus dem Nachlaß*, in ders.: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* XV/2, 31.

⁹ Valéry: *Eupalinos ou l'architecte*, in: ders.: *Œuvres* II, 143.

on („construire“), wie Sokrates hervorhebt. Er vollzieht sich rational, durch Regeln, die das Chaos bezähmen und das Unendliche in eine Form schließen. Immer wieder und an verschiedenen Stellen seines Werkes hat Valéry den künstlerischen Schaffensprozess als handwerkliche, durch Technik und Vernunft gesteuerte Formung gestaltlosen Materials beschrieben. Der Verweis auf den platonischen Demiurgenmythos rückt die bildspendende Urszene dieser Auffassung in den Fokus.

Neben antiken Unendlichkeitsvorstellungen zeigt Valéry besonderes Interesse für das Unendliche in der Mathematik: Als im Jahr 1899 die französische Übersetzung zweier grundlegender Artikel zur transfiniten Mengenlehre Georg Cantors erscheint, in denen Cantor die Kalkulation mit aktual unendlichen Zahlen einführt und damit einen völlig neuen Typus von Mathematik begründet, setzt sich Valéry intensiv damit auseinander. Zusammen mit seinem Freund, dem Mathematiker Pierre Félène, diskutiert er die zentralen Theoreme und bezieht im Anschluss eine Position, die sich dezidiert von dem Unendlichkeitsverständnis Cantors abgrenzt und ihm eine eigene Auffassung der mathematischen Unendlichkeit gegenüberstellt.¹⁰

Die beiden Beispiele belegen zum einen ein Interesse an zeitgenössischen Diskussionen um das Unendliche sowie Kenntnisse antiker Vorstellungen, zum anderen deuten sie aber bereits ein für Valéry entscheidendes Problem an: Hinter dem Begriff *infini* verbirgt sich eine unüberschaubare Vielfalt von Bedeutungen und Konzepten. Im Laufe seiner Geschichte hat der Begriff eine Fülle unterschiedlicher Semantisierungen erfahren, ist mit nicht eindeutig bestimmten Werten und Assoziationen versehen worden und erschwert daher Valéry zufolge eine präzise Artikulation von Gedanken:

Mots indéterminés – Ceux qui permettent d'écrire ce qu'on ne pourrait pas penser.

Jouent un rôle *historique* énorme.

Dieu. Univers. Infini. Cause. Esprit. Âme.

Sémantique de la métaphysique.¹¹

¹⁰ Vgl. in dieser Arbeit das Kapitel *Die Rolle der Mathematik und der mathematischen Unendlichkeit*, 97ff.

¹¹ Valéry: *Cahiers* I, 449 = 1936, *sans titre*, XIX, 638 [Faksimile-Ausgabe]. Hier und im Folgenden wird die Angabe aus der zweibändigen *Pléiade*-

Begriffe wie *Gott*, *Unendlichkeit* oder *Geist* sind Valéry zufolge „mots indéterminés“, die die zweifelhafte Möglichkeit bieten, etwas zu bezeichnen, das sich der denkenden Erschließung entzieht. Als wesentliche Elemente der Semantik der Metaphysik verleihen sie Spekulationen Ausdruck, die sich nicht auf die unmittelbare Evidenz der sinnlichen Erfahrung zurückführen lassen und damit einer Fülle von Semantisierungen offenstehen. In diesem Eintrag aus dem Jahr 1936 treten dabei zwei wesentliche Aspekte des Denkens Valérys hervor: zum einen Sprachkritik als Misstrauen einem Medium gegenüber, das Inhalten Ausdruck und Relevanz verleihen kann, deren Verständnis Valéry zufolge weder der sinnlichen Wahrnehmung noch dem rational-logischen Denken zugänglich ist; und als Konsequenz daraus zum anderen Kritik an der Philosophie und insbesondere der Metaphysik. Als wesentlich sprachgebundenen Disziplinen, die sowohl ihre Gegenstände sprachlich bestimmen als auch ihre Herangehensweise im Medium der Sprache entfalten, begegnet Valéry ihnen und ihren Reflexionsgegenständen mit unverhohlener Skepsis:

La philosophie développe cette croyance qu'il y a dans la profondeur que n[ou]s supposons au sens de certains mots, – des choses, des objets qui pour être indéfinissables n'en ont pas moins – une *existence réelle*. Et ces mots-là précisément font partie de cette croyance.

Ainsi infini, parfait, temps, cause, âme et matière etc. sont idoles philosophiques – et non considérées ce qu'ils sont = des instruments défectueux, suffisants au vol, désastreux en combinaison.¹²

Die Philosophie fördere Valéry zufolge den Glauben daran, dass Begriffe wie *Unendlichkeit*, *Vollkommenheit* oder *Zeit* trotz ihrer Undefinierbarkeit reale Gegebenheiten bezeichneten, und verschleierte damit die tatsächliche Untauglichkeit dieser Begrifflichkeiten. In der von Valéry gewählten Formulierung legt die Hervorhebung von „*existence réelle*“ nahe, dass er seine Kritik an der sprachlichen Verhaftung philosophischer Entwürfe und dem blinden Glauben an eine in der „Realität“ vorfindbare Entsprechung der Wörter „infini“, „parfait“ etc. bewusst in die Tradition der Diskussion um das Universalienproblem

Ausgabe der *Cahiers* um die entsprechende Stelle in der Faksimile-Ausgabe des CNRS ergänzt.

¹² Ebd., 597 = 1924, *δέλτα*, X, 237 [Faksimile-Ausgabe].

stellt und dem Realismus eine betont nominalistische Haltung entgegenstellt.¹³

Vor dem Hintergrund der „Vorbelastetheit“ des *infini* erweist sich eine Neubewertung, eine eigene, unverwechselbare Prägung des Begriffs für Valéry als unhintergebar. Die Methode, die er hierfür anwendet, bezeichnet er als „nettoyage de la situation verbale“: Stark konnotierte Begriffe wie „infini“ müssen Valéry zufolge aus ihrer komplexen Begriffsgeschichte herausgelöst, „gereinigt“ und mit eigenen Erfahrungswerten, Beobachtungen und Vorstellungen angereichert werden. Auf diese Weise, durch eine entschieden subjektive, das heißt aus der eigenen Lebenswirklichkeit und dem eigenen Denken schöpfende Bedeutungszuschreibung, gewinnen sie eine festumrissene und damit auch intersubjektiv vermittelbare „Wahrheit“:

En toute question, et avant tout examen sur le fond, je regarde au langage ; j'ai coutume de procéder à la mode de chirurgiens qui purifient d'abord leurs mains et préparent leur champ opératoire. C'est ce que j'appelle le *nettoyage de la situation verbale*. [...] Mais les mots ont passé par tant de bouches, par tant de phrases, par tant d'usages et d'abus que les précautions les plus exquises s'imposent pour éviter une trop grande confusion dans nos esprits, entre ce que nous pensons et cherchons à penser, et ce que le dictionnaire, les auteurs et, du reste, tout le genre humain, depuis l'origine du langage, veulent que nous pensions.../ Mais je me tournerai vers moi-même. J'y chercherai mes véritables difficultés et mes observations réelles de mes véritables états ; [...] J'y trouve des impulsions et des images naïves, des produits bruts de mes besoins et de mes expériences personnelles. *C'est ma vie même qui s'étonne*, et c'est elle qui me doit

¹³ Das Universalienproblem bezeichnet ganz verkürzt gesagt die Frage, ob Allgemeinbegriffe, das heißt Begriffe, die Eigenschaften benennen, die einer Vielzahl von Gegenständen zukommen, „real“ existieren und als das übergeordnete, allen Gegenständen gemeinsame „Wesen“ erkannt werden können oder ob diese Allgemeinbegriffe schlicht „Namen“ sind, das heißt durch den Menschen gebildete Abstraktionen, denen nichts „Reales“ entspricht. Die nominalistische Position erkennt lediglich dem Besonderen „Realität“ zu. Eine kluge und umfassende Darstellung des Universalienproblems in seiner historischen Entwicklung von seinen Ursprüngen in der platonischen Philosophie bis ins 15. Jahrhundert bietet Alain de Libera: *Der Universalienstreit* (2005). Michel Jarrety sieht das Denken Valéry's als das eines konsequenten Nominalisten an. Vgl. das Kapitel *Les exigences nominalistes* in Jarrety: *Valéry devant la littérature* (1991), 25–38.

fournir, si elle le peut, mes réponses, car ce n'est que dans les réactions de notre vie que peut résider toute la force, et comme la nécessité, de notre vérité.¹⁴

So wie der Chirurg seine Hände und den Operationstisch reinigt, so beginnt auch Valéry jede seiner Überlegungen mit einer „Reinigung“ der sprachlichen Ausgangssituation. Wörter, die durch eine Vielfalt unterschiedlicher Verwendungsweisen eine klare Bedeutung verloren haben, erhalten dabei durch die Rückwendung des Subjekts auf sich selbst („je me tournerai vers moi-même“), durch den Rückgriff auf das eigene Leben, persönliche Erfahrungen, Gefühle und Bilder eine unverwechselbare Bedeutung, die zugleich Ausdruck einer individuellen Wahrheit ist. Auf diese Weise wird auch „infini“ für Valéry zu einem Begriff, durch den er verschiedene Konzepte und Gegenstandsbereiche bezeichnen und zueinander in Beziehung setzen kann.

Unter diesen Konzepten nimmt das „infini esthétique“ eine zentrale Stellung ein. In verschiedenen *Cahiers*-Einträgen und in einem kurzen Essay aus dem Jahr 1934 bezeichnet Valéry durch „infini esthétique“ eine bestimmte, durch die Betrachtung von Kunstwerken oder die Lektüre von Dichtung bewirkte Affizierung des Rezipienten. Im Gegensatz zur Reaktion auf Gebrauchsgegenstände sei die Reaktion auf Kunst dadurch bestimmt, dass der Rezipient das Bedürfnis habe, das einmal Aufgenommene immer wieder aufzunehmen und damit ins Unendliche fortzusetzen. In abstrakterer Weise erfasst Valéry damit ein Phänomen, das umgangssprachlich in der Wendung „sich an etwas nicht sattsehen können“ zum Ausdruck gebracht ist. Das „infini esthétique“ ist jedoch kein isolierter Aspekt des Kunst- und Dichtungsverständnisses Valérys. Es steht vielmehr in Bezug zu weiteren, ebenfalls durch „infini“ gekennzeichneten Elementen der künstlerischen Tätigkeit. So versteht Valéry die Arbeit des Dichters als „travail infini“, als unendliche, unabschließbare Entwicklung, und greift dabei auf den in der Aufklärung prominent gewordenen Perfektibilitätsgedanken zurück. Die Unendlichkeit des menschlichen Geistes, das „infini mental“, das Valéry sowohl in seinen *Cahiers* als auch in seinen poetologischen Schriften beschreibt, stellt aus produktionsästhetischer Perspektive eine ambivalente Kraft dar. Die unerschöpfliche Produktivität des Geistes bietet einerseits die nötigen Ressourcen für die Gestaltung von

¹⁴ Valéry: *Poésie et pensée abstraite*, in: ders.: *Œuvres* I, 1316ff.

Gedichten, sie muss aber andererseits im Hinblick auf die Anfertigung eines formal geschlossenen Textes gezügelt werden. Als übergeordnetes Prinzip schließlich, das die mit dem Attribut „unendlich“ gekennzeichneten Phänomene als Teilaspekte einer grundlegenden Haltung gegenüber der Welt zu erkennen gibt, ist Valéry's Wirklichkeitsverständnis zu sehen. „Wirklichkeit“, „réel“ begreift Valéry als „infinité potentielle“, als unerschöpfliche Fülle von möglichen Deutungen, Beschreibungen und Perspektiven. Jeder Gegenstand übertrifft seine Wahrnehmung durch eine unendliche Vielzahl von weiteren Kontexten, in denen er erscheinen und erfasst werden kann. Diese Vielzahl stets zu berücksichtigen und als Fundament sowohl seiner erkenntnistheoretischen als auch ästhetischen Überlegungen stets einzubeziehen, kann als wesentliches Signum des Denkens Valéry's erachtet werden.

Bereits in den bis hierhin erfolgten Ausführungen ist deutlich geworden, dass Sprachskepsis, Nominalismus und Metaphysikkritik das Denken Valéry's bestimmen und ihn damit als einen Modernen ausweisen.¹⁵ Wie aber ordnen sich seine Reflexion auf das „infini“ und die Verwendungen des Begriffs in den Horizont der Moderne? Inwie-

¹⁵ Hans Robert Jauf hat in seinem Aufsatz *Ein literarischer Robespierre: Paul Valéry am Beginn einer neuen Rezeption?* Valéry nicht nur als „Modernen“ gesehen, sondern ihn sogar als einen der Initiatoren aufgefasst: „Das Pathos einer anbrechenden, selbst herbeigeführten Epoche, nicht das Hegelsche Bewußtsein, dass die Epoche der Kunst unwiederbringlich zu Ende gegangen sei, mithin ein »napoleonisches Ziel« zeichnet den literarischen Robespierre aus! Sein höchster Ehrgeiz war es, mathematische Ideen und das exakte Wissen moderner Naturwissenschaften einzusetzen, um die Welt der Sinne zu rekonstruieren und dem aufgeklärten Alleinherrscher-tum der Intelligenz zu unterwerfen. Für die Literatur besagt dies hinfort: »Nicht der Autor, der andere soll seine Gefühle beisteuern«. Diese Forderung läuft auf eine moderne Gewaltenteilung zwischen Autor und Leser, Produzent und Rezipient, hinaus: nachdem der erstere alle Idole der Tradition dem einen, abstrakten Idol des vollkommenen Ich (»der *selfconsciousness*, Poes Vermächtnis«) geopfert und *Monsieur Teste* zum Oberpriester des Intellekts erhoben hat, fällt dem letzteren die Rolle zu, die unab-schließbare Arbeit der *Poesis* zu vollenden, seine Sensibilität aufs Spiel zu setzen, um einen Sinn zu erproben, der nicht mehr vorgegeben, sondern aufgegeben ist.“ Jauf: *Ein literarischer Robespierre* (1990), 262.

fern spiegeln sie epochenspezifische Merkmale wider?¹⁶ Und: Haben spätere Autoren Valéry's Überlegungen zum *infini* aufgegriffen und in ihre Denkmodelle integriert? Es ist prekär, von „Wegbereitern“ oder „Vordenkern“ zu sprechen. Derartige Kennzeichnungen suggerieren ein teleologisches Geschichtsbild und verkürzen differenzierte Prozesse auf zielgerichtete Entwicklungen. Dennoch ist unübersehbar, dass Valéry im Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert Denkfiguren beschreibt, die zwanzig Jahre nach seinem Tod sowohl die poststrukturalistischen als auch die rezeptionsästhetischen Theorieansätze in radikalisierte Form zum Ausdruck bringen. Sicher: Die Dichtung Valéry's ist auf den ersten Blick weit davon entfernt, Ausdruck eines poststrukturalistischen Denkens *avant la lettre* zu sein oder auch nur den geeigneten Gegenstand für eine solche Perspektive darzustellen. Seine Gedichte legen zunächst nicht Offenheit und Formbruch, sondern vielmehr Einheit und Geschlossenheit der Form, ein regelmäßiges Versmaß und feste Reimschemata als leitende Prinzipien der Textgestaltung nahe. Im Vergleich zu den zeitgleichen Bewegungen Dada

¹⁶ Dieser Arbeit liegt ein Verständnis der Moderne zugrunde, das sich wie folgt zusammenfassen lässt: Unter Berücksichtigung der Schwierigkeit, kontinuierliche Veränderungsprozesse in Epochengrenzen zu zwingen, kommt doch der Einteilung des Vergangenen in Zeitabschnitte, der Beobachtung und Etablierung von Differenzen sowie der Orientierung an dem, was die Zeitgenossen als das „Neue“, das „Moderne“ erfahren haben, sich also als „Epochenbewusstsein“ artikuliert hat, eine unverzichtbare Bedeutung zu. Eine Epoche der Moderne aus literaturwissenschaftlicher Perspektive zu umreißen, erfordert zunächst die Erweiterung der ästhetischen Perspektive, also derjenigen, die ihren Blick auf die Kunst und Literatur richtet, um die historische Dimension. Im Anschluss an die Arbeiten Kosellecks geht die vorliegende Studie daher von dem Beginn einer „neuen Zeit im emphatischen Sinn“ ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aus. Vgl. hierzu Koselleck: *Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit* (1987), 278. Den Beginn einer ästhetischen oder in engerem Sinne einer Lyrik der Moderne als Manifestation bestimmter soziohistorischer Vorbedingungen setze ich hierin den Arbeiten Jauf' folgend mit Baudelaire an. „[I]n Baudelaires Absage an die rousseauische Natur, an das selbstgewisse lyrische Subjekt und an den platonisierenden Symbolismus der damit abgeschiedenen Romantik“ (Jauf: *Der literarische Prozeß des Modernismus* [1990], 90.) zeichnen sich wesentliche Züge ab, die die nachfolgende Dichtung Rimbauds, Mallarmés und auch die Valéry's in je charakteristischen Nuancierungen und Radikalisierungen prägen.

und dem Surrealismus mutet die Dichtung Valéry's geradezu „klassisch“ an. Bei genauerem Hinsehen jedoch finden sich in den Texten Valéry's charakteristische Eigenheiten, die sowohl die Auflösung einer geschlossenen Welt als auch die Abkehr von Sinnkohärenz und Einheit nahelegen. Am offensichtlichsten spiegelt dies die Form wider, in der die *Cahiers* verfasst sind. Als Bruchstücke, „Essais, Esquisses, Études, Ébauches, Brouillons, Exercices, Tâtonnements“¹⁷ verweigern die Notizen eine starre Sicht auf die Welt und zeigen in der Vielfalt der unsystematisch zusammengetragenen Themen und Überlegungen, die von mathematischen Formeln über Bemerkungen zur Rolle des Körpers hin zu kleinen poetischen Texten reichen, die Bevorzugung fragmentarischer Offenheit, tastender Versuche anstelle von Totalität. In einem Heft aus den Jahren 1937 bis 1938 schreibt Valéry über seine *Cahiers*:

Ego

Ces cahiers sont mon vice. Ils sont aussi des contre-œuvres, des contre-fini.

En ce qui concerne la « pensée », les œuvres sont des falsifications, puisqu'elles éliminent le provisoire et le non-réitérable, l'instantané, et le mélange pur et impur, désordre et ordre.¹⁸

Die Überschrift ordnet die Überlegung zunächst als Reflexion auf das eigene Ich ein. Die *Cahiers* stehen in einem bestimmten Bezug zu ihrem Verfasser, Valéry bezeichnet sie als sein Laster („vice“) und bringt damit seine Gewohnheit zur Geltung, in der Morgendämmerung, noch bevor er sich anderen Dingen widmet, seine Gedanken zu notieren. An den Verweis auf die Bedeutung seiner Hefte für sich selbst schließt sich eine ästhetische Bestimmung. Valéry kennzeichnet seine *Cahiers* als Entwürfe, die sich explizit gegen die Geschlossenheit und Endlichkeit von „Werken“ richten und in ihrer Beweglichkeit einen „authentischen“ Ausdruck des Denkens als einer offenen, dem Moment verpflichteten und diskontinuierlichen Bewegung darstellen. Als „contre-œuvres“ und „contre-fini“ verkörpern sie so programmatisch ein Experiment, das sich aus der Beobachtung seiner Denkbewegun-

¹⁷ Valéry: *Cahiers* I, 6 = 1903–1905, *sans titre*, III, 339 [Faksimile-Ausgabe].

¹⁸ Ebd., 11f. = 1937–1938, *sans titre*, XX, 678 [Faksimile-Ausgabe].

gen und Bewusstseinszustände ergibt und durch Unabschließbarkeit, Nicht-Endlichkeit wesentlich gekennzeichnet ist.¹⁹

Die Ablehnung von Geschlossenheit, die Valéry als verfälschenden Ausdruck einer vorgeblichen Einheit begreift, spiegelt auch die Textsammlung *Histoires brisées* wider. Sie vereint kurze Textfragmente, kleine Geschichten und Gedichte, die keine feste Form haben und keinem bestimmtem Telos folgen. In einem „Avertissement“ an den Leser schildert Valéry den Widerwillen, der ihn ergreift, sobald er sich daran macht, Ideen und Themen, die ihm bei einem Spaziergang gekommen sind, in ein festumrissenes „Werk“ zu fügen, und kennzeichnet den fragmentarischen Charakter seiner Texte als Ausdruck einer Haltung, die durch die Wahrnehmung von Kontingenz und Vielfalt der Möglichkeiten geprägt ist.²⁰ Aus diesem Blickwinkel heraus lassen sich auch in einem der bekanntesten Gedichte Valérys, dem *Cimetière marin*, das durch ein gleichbleibendes Versmaß, ein regelmä-

¹⁹ Mainberger unterstreicht in ihrem Aufsatz ebenfalls die durch Unendlichkeit gekennzeichnete Form der *Cahiers*: „Zwar gibt es abgeschlossene und als solche publizierte Texte, und nicht einmal wenige, aber seine [Valérys] schriftstellerische Betätigung, und zumal die nicht-poetische, steht im Zeichen des Infiniten.[...] Allem voran manifestiert sich in den jahrzehntelang geführten und schließlich zu einem Umfang von ungefähr 27000 Seiten gelangten *Cahiers* eine Grenzen ignorierende und nur von außen beendbare graphische und mentale Aktivität.“ Mainberger: *Le parti pris* (2009), 130.

²⁰ Valéry: *Histoires brisées*, in: ders.: *Œuvres* II, 407: „Il m'arrive, comme à chacun, de me faire des contes. Ou plutôt, il se fait des contes en moi. La marche crée, quand rien ne la précipite ni ne l'oblige à plus d'attention à ses pas qu'il n'en faut pour qu'ils aillent à peu près où l'on a pensé aller./ Il m'arrive, comme à plusieurs, mais rarement, de noter l'essentiel de ce qui m'est ainsi venu. Ce sont des « idées », des « sujets », comme on dit ; parfois deux mots, un titre, un germe. Enfin, il arrive aussi que, revenu à mes papiers, je me mette à écrire ce qui s'était formé tout seul dans ma tête. Je l'écris comme si ce fût là le commencement d'un ouvrage. Mais je sais que l'ouvrage n'existera pas, je sens que j'ignore où il irait, et que l'ennui me prendrait si je m'appliquais à le conduire à quelque fin bien déterminée. Au bout de peu de lignes ou d'une page, j'abandonne, n'ayant saisi par l'écriture que ce qui m'avait surpris, amusé, intrigué, et je ne m'inquiète pas de demander à cette production spontanée de se prolonger, organiser et achever sous les exigences d'un art. Ici, intervient, d'ailleurs, ma sensibilité excessive à l'égard de l'arbitraire...“

Biges Reimschema und einen kontinuierlichen Rhythmus formale Geschlossenheit zur Schau stellt, auf der Ebene der Semantik Inkohärenzen und Brüche beobachten, die der Sinnstiftung entgegenwirken und stattdessen eine Vielfalt von Interpretationsmöglichkeiten evozieren.²¹ Schließlich ist der berühmt gewordene Satz Valéry's: „Mes vers ont le sens qu'on leur prête“²², der die Pluralität und Diversität möglicher Auslegungen seiner Gedichte hervorhebt, Ausdruck einer grundlegenden Haltung, die das „infini“ als Unendlichkeit möglicher Perspektiven und Deutungen einer eindimensionalen Sinnzuschreibung vorzieht.

Nun sind Offenheit vs. Geschlossenheit, Fragment vs. Totalität sowie Unendlichkeit der Perspektiven und Interpretationsmöglichkeiten Vorstellungen, die in philosophiegeschichtlichen und literaturtheoretischen Arbeiten durchaus als Kriterien eines modernen Kunst- und Dichtungsverständnisses bestimmt worden sind. Diese Studien zeugen dabei von der besonderen Bedeutung, die der Begriff der Unendlichkeit für die Beschreibung und Erfassung „moderner“ Phänomene im 20. Jahrhundert gewinnt und belegen damit zugleich implizit wie explizit die paradigmatische Bedeutung, die Valéry's Überlegungen zum „infini“ zukommt: So hat Hans Blumenberg in seinem 1957 erschienenen Aufsatz ‚*Nachahmung der Natur*‘ – *Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen* die Abgrenzung der Epochen Antike, Mittelalter und Neuzeit an das Kriterium der zunehmenden Aufwertung des Möglichen gebunden und schließlich die „Entdeckung der Unendlichkeit des Möglichen gegenüber der Endlichkeit des Faktischen“²³ und den dadurch entstehenden Freiraum künstlerischer Entfaltung als wesentliches Charakteristikum neuzeitlicher Kunst und Literatur herausgestellt. In seinem Aufsatz zu Valéry's Dialog *Eupalinos ou l'architecte* bestimmt Blumenberg den nicht zu identifizierenden Gegenstand, den Sokrates bei einem Spaziergang am Meeresufer findet, als wesentlich durch seine unendliche Potentialität bestimmt. Weil der Gegenstand alles Mögliche sein könne, Sokrates aber an nichts Bestimmtes erinnert, sich also der platonischen Anamnesis entzieht und dennoch nicht amorph, sondern sogar „schön“ ist, widersetzt er sich einer Deutung innerhalb der platonischen Erkenntnistheorie. In der Interpretation,

²¹ Vgl. in dieser Arbeit das Kapitel *Le Cimetière marin*, 244–265.

²² Valéry: *Commentaires de Charmes*, in: ders.: *Œuvres I*, 1509.

²³ Blumenberg: ‚*Nachahmung der Natur*‘ (2001), 10.

die Blumenberg vornimmt, inszeniert Valéry in seinem Dialog die Loslösung von einem durch die Ontologie geprägten Weltverständnis und stellt ihm Unbestimmtheit und Unendlichkeit des Möglichen als wesentliche Komponenten eines modernen Weltbilds entgegen.²⁴

In der Forschung, die eine Rezeptionsästhetische Herangehensweise verfolgt, hat Umberto Eco in seiner Studie *Opera aperta* (1962) den Begriff der Unendlichkeit prominent gemacht. In mehreren Einzelaufsätzen profiliert Eco hier eine bestimmte Form von „Offenheit“ als wesentliche Eigenschaft moderner Kunst und Literatur. Dabei eigne „Offenheit“ im Sinne einer unendlichen Fülle möglicher Lesarten, als je nach Perspektive, intellektueller und emotionaler Disposition des Rezipienten sich einstellende Fülle von Deutungen, zunächst jedem Kunstwerk.²⁵ Dieser Art der prinzipiellen „Offenheit“, die Eco in seiner Arbeit auch als „Unendlichkeit des abgeschlossenen Kunstwerks“²⁶ bezeichnet, habe gerade die philosophische Ästhetik des 20. Jahrhunderts besonders viel Aufmerksamkeit geschenkt. Parallel zu dieser theoretischen Fokussierung auf die Unendlichkeit von Kunstwerken kennzeichne nun die moderne Kunst und Literatur des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, dass sie diese prinzipielle Offenheit ganz bewusst zum Ziel habe, sie also explizit nach außen kehre und ihren Werken Strukturen einschreibe, die den Rezipienten zur aktiven Teilnahme, zum Herausspielen unendlicher Interpretationsmöglichkeiten anregen, um ihn so zum „Zentrum eines Netzwerkes von unausschöpflichen Beziehungen zu machen“²⁷. Eco setzt den Beginn dieser programmatisch angestrebten Offenheit beim französischen Symbolismus Verlaines und Mallarmés an und führt sodann Beispiele aus der bildenden Kunst und der Musik des 20. Jahrhunderts an, um seine These zu stützen. In Abgrenzung jedoch zu der radikalen Position W.Y. Tindalls, der den Satz Valéry's aufgreifend „il n'y a pas de vrai sens d'un texte“ das Kunstwerk als willkürliches, jedem Zugriff

²⁴ Vgl. Blumenberg: *Sokrates und das ‚objet ambigu‘* (2001), 88-101.

²⁵ Eco: *Das offene Kunstwerk* (1977), 57: „Wir sahen also, daß [...] 3. jedes Kunstwerk, auch wenn es nach einer ausdrücklichen oder unausdrücklichen Poetik der Notwendigkeit produziert wurde, wesensmäßig offen ist für eine virtuell unendliche Reihe möglicher Lesarten, deren jede das Werk gemäß einer persönlichen Perspektive, Geschmacksrichtung, *Ausführung* neu belebt.“

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd., 31.

dargebotenes und „undefiniertes Reservoir von Bedeutungen“²⁸ auf-fassen möchte, betont Eco immer wieder die erst durch den Künstler in der Regel der Komposition geschaffene Bedingung der Möglichkeit für eine solche Offenheit.²⁹ Unendlichkeit erscheint somit als gezielt angestrebter Effekt einer bestimmten Kompositionsweise.

Aus der Perspektive, die Eco auf die Zeit Valéry's wirft, rücken auch die wissenschaftlichen „Großereignisse“ des frühen 20. Jahrhunderts in den Fokus und verbinden sich mit seinen ästhetischen Überlegungen. So sieht Eco in der beschriebenen Offenheit der modernen Kunstwerke den Reflex bestimmter epistemologischer Eigenheiten ihrer Epoche und bezeichnet sie daher als „*epistemologische Metapher*[n]“, als Manifestation und Verdichtung zeittypischer Erkenntnis-muster aus Wissenschaft und Kultur.³⁰ Als eine der wichtigsten und wirkmächtigsten intellektuellen Errungenschaften des beginnenden 20. Jahrhunderts erachtet Eco dabei die Theoriemodelle, die Albert Einstein formuliert hat. Seine Relativitätstheorien, die „Relativität in der unendlichen Variabilität der Erfahrung, der Unendlichkeit der Messungen und möglichen Perspektiven“³¹, finden Eco zufolge ihre Entsprechungen in Kunstwerken, die die Vielfalt der Sichtweisen und Deutungsmöglichkeiten als erklärtes Ziel ihrer strukturellen Gestaltung widerspiegeln. Nun sind die Relativitätstheorien Einsteins auch für Valéry ein maßgebliches Ereignis gewesen. Die systematische Ein-

²⁸ Ebd., 38.

²⁹ Ebd., 54f: „Wie Einsteins Universum impliziert im *Kunstwerk in Bewegung* die Leugnung einer einzigen privilegierten Erfahrung nicht das Chaos der Relationen, sondern die Regel, die deren Sichorganisieren erlaubt. Das *Kunstwerk in Bewegung*, so kann man zusammenfassend sagen, bietet die Möglichkeit für eine Vielzahl persönlicher Eingriffe, ist aber keine amorphe Aufforderung zu einem beliebigen Eingreifen: es ist die weder zwingende noch eindeutige Aufforderung zu einem am Werk selbst orientierten Eingreifen, die Einladung, sich frei in eine Welt einzufügen, die gleichwohl immer noch die vom Künstler gewollte ist.“

³⁰ Eco: *Das offene Kunstwerk* (1977), 46: „Gleichwohl kann jede künstlerische Form mit höchstem Recht wenn nicht als Surrogat der wissenschaftlichen Erkenntnis, so doch als *epistemologische Metapher* angesehen werden: das will heißen, daß in jeder Epoche die Art, in der die Kunstformen sich strukturieren – durch Ähnlichkeit, Verwandlung in Metaphern, kurz Umwandlung des Begriffs in Gestalt –, die Art, wie die Wissenschaft oder überhaupt die Kultur dieser Epoche die Realität sieht, widerspiegelt.“

³¹ Ebd., 54.

führung eines Beobachters und des durch ihn eingenommenen „point de vue“, die Aufhebung der Unabhängigkeit von Wahrnehmendem und Wahrgenommenem zugunsten einer Auffassung, der zufolge alles, was erkannt wird, *relativ*, d.h. nur *in Bezug* auf seinen Beobachter, dessen Position im Universum und dessen spezifischen Erkenntnisapparat ist, was und wie es ist, und die schließlich auf diese Weise freigesetzte unendliche Fülle weiterer möglicher Weltwahrnehmungen bestimmen das Wirklichkeitsverständnis Valérys und sind auch der Hintergrund, vor dem sich sein Kunstverständnis abhebt.³² Wenn also Eco aus dem Blickwinkel des Theoretikers die Theorien Einsteins retrospektiv als epistemologische Grundlage der offenen Struktur moderner Kunstwerke geltend macht, so hat Valéry aus der Perspektive des Zeitgenossen und Dichters seiner Faszination für Einstein explizit Ausdruck verliehen und sie auch in die poetische Gestaltung seiner Gedichte einfließen lassen.³³ Valéry kann damit als herausragendes Beispiel für die Thesen Ecos angesehen werden, auch wenn Eco dies nicht gewusst zu haben scheint.

1963 und damit ein Jahr nach Umberto Ecos *Opera aperta* veröffentlicht Michel Foucault in der Zeitschrift *Tel Quel* einen Aufsatz, der Unendlichkeit programmatisch im Titel führt: *Le langage à l'infini*³⁴. Auf wenigen Seiten entwirft er das, was er eine Ontologie der Literatur nennt, mithin den Versuch, ihr Wesen zu bestimmen und davon ausgehend eine Klassifizierung vorzunehmen, die die Literatur vor 1800 von der nachfolgenden kategorisch unterscheidet.³⁵ Die grundlegende These dieses Aufsatzes ist, dass der Tod als *das* Movens literarischen Sprechens und literarischer Sprache überhaupt zu sehen ist, das die Rückwendung der Sprache auf sich selbst initiiert. Im Zuge einer

³² Vgl. hierzu in dieser Arbeit das Kapitel *Die Unendlichkeit der Wirklichkeit*, 51–62.

³³ Vgl. hierzu in dieser Arbeit die Deutung des *Cimetière marin* als poetische Umsetzung des Wirklichkeitsverständnisses Valérys, 244–265.

³⁴ Michel Foucault: *Le langage à l'infini* (1994), 250–261.

³⁵ Foucault sagt sogar, dass das, was in emphatischem Sinn „Literatur“ genannt werden kann, erst um 1800 entsteht: „Peut-être ce qu'il faut appeler en toute rigueur « littérature » a-t-il son seuil d'existence là précisément, en cette fin du XVIII^e siècle, lorsque apparaît un langage qui reprend et consume dans sa foudre tout autre langage, faisant naître une figure obscure mais dominatrice où jouent la mort, le miroir et le double, le moutonnement à l'infini des mots.“ Ebd., 260.

Darstellung der Sprache durch Sprache in verschiedenen Verdopplungs- oder Einschachtelungsfiguren entgeht die Sprache dem Tod, indem sie unendlich wird:

Mais la limite de la mort ouvre devant le langage, ou plutôt en lui, un espace infini ; devant l'imminence de la mort, il se poursuit dans une hâte extrême, mais aussi il recommence, se raconte lui-même, découvre le récit du récit et cet emboîtement qui pourrait bien ne s'achever jamais. Le langage, sur la ligne de la mort, se réfléchit : il y rencontre comme un miroir ; et pour arrêter cette mort qui va l'arrêter, il n'a qu'un pouvoir : celui de faire naître en lui-même sa propre image dans un jeu de glaces qui, lui n'a pas de limites.³⁶

Analog zu der Formulierung in Friedrich Schlegels Athenäumsfragment 116, wonach die progressive Universalpoesie die poetische Reflexion „wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln“ vervielfachen könne³⁷, greift Foucault auf die Metapher des Spiegels zurück, um die Selbstbezüglichkeit der Sprache und die daraus resultierende Unendlichkeit einer Darstellung zu veranschaulichen, die als sprachliche Darstellung von Sprache nicht mehr der Begrenzung durch einen externen Darstellungsgegenstand unterliegt, sondern in sich selbst die Ressourcen für eine unendliche Fortführung findet. Foucault zufolge sind die aus der Abwehr des Todes entspringenden Verdopplungs- und Spiegelungsfiguren für jedes literarische Werk konstitutiv, er bezeichnet sie als ontologische Merkmale, mögen sie nun prima facie erkennbar oder aber versteckt sein.³⁸ In einer Reihe von Beispielen aus der abendländischen Literaturgeschichte versucht Foucault seiner These Plausibili-

³⁶ Ebd., 251.

³⁷ Genau heißt es: „Und doch kann auch sie [die progressive Universalpoesie] am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen.“ Schlegel: *Athenäumsfragmente* (1985), 182f.

³⁸ Foucault: *Le langage à l'infini* (1994), 253: „La réduplication du langage, même si elle est secrète, est constitutive de son être en tant qu'œuvre, et les signes qui peuvent en apparaître, il faut les lire comme des indications ontologiques.“

tät zu verleihen.³⁹ Gleich zu Beginn seines Artikels führt er die Episode aus der *Odyssee* an, in der Odysseus bei den Phäaken anlandet. Noch unerkannt weilt Odysseus unter dem Schiffsbauervolk, als der Herrscher Alkinoos ein Festmahl zu seinen Ehren ausrichtet und auch seinen Sänger Demodokos auftreten lässt. Als das Mahl beendet ist, beginnt Demodokos und wählt eine Sequenz aus dem Trojanischen Krieg, den Streit zwischen Odysseus und Achill, als Gegenstand seines Gesangs. Tief ergriffen beginnt Odysseus zu weinen. In der Deutung Foucaults erkennt Odysseus in diesem Moment, dass sein Schicksal in die Rede von seinem Schicksal übergegangen und er in Annahme seines Todes zur Legende geworden ist. Im Angesicht seines Todes stimmt Odysseus nun seinerseits die Erzählung seiner Irrfahrten an, spiegelt also den Hergang des Epos aus seiner Perspektive und wahrt sich Foucault zufolge damit die Möglichkeit, gegen seinen vorweggenommenen Tod anzusprechen und innerhalb der Geschichte die Geschichte seiner Geschichte *ad infinitum* zu erzählen.

Ähnlich wie Eco sieht Foucault ein wesentliches Merkmal der modernen Literatur, das heißt hier der Literatur, die um 1800 entsteht, darin, dass sie diese jedem literarischen Text eignende implizite oder explizite Vervielfältigungsstruktur in radikaler Form ausstellt und zum vorherrschenden Gestaltungsprinzip macht. So sei beispielsweise die „écriture“ des Marquis de Sade dadurch gekennzeichnet, dass sie beständig das Unsagbare, Schockierende, die Ekstase und zugleich das Schweigen, alsdann die reine Gewalt zu ihrem Gegenstand mache und in der Vielfalt der Beschreibungen und Versprachlichungsstrategien letztlich in erster Linie sich selbst und ihre unendlichen Möglichkeiten zur Schau stelle.⁴⁰

³⁹ Als Beispiele nennt Foucault zunächst eine Episode aus Diderots *La Religieuse*, in der Suzanne ihrem Briefpartner die Geschichte eines Briefes erzählt, die Umstände seiner Abfassung und den Weg zu seinem Adressaten. Es handelt sich um die Geschichte des Briefes, in dem eben Suzanne diese Geschichte erzählt. In der Form des Briefes, der metonymisch die Sprache verkörpert, erzähle nicht ein Brief die Geschichte eines Briefes, sondern die Sprache sich selbst. Als weiteres Beispiel dient eine Geschichte aus *Tausendundeiner Nacht*, in der Scheherazade erzählt, wie Scheherazade selbst gezwungen war, in tausend und einer Nacht...etc.

⁴⁰ Ebd., 255f.: „L'apparition simultanée dans les dernières années du XVIII^e siècle de l'œuvre de Sade et de récits de terreur marque à peu près cette date. Ce n'est pas un cousinage dans la cruauté qui est en question ni la

Foucault vertritt damit in diesem Essay die gleiche grundlegende These, auf der auch die Arbeiten Blumenbergs und Ecos basieren. Alle drei bestimmen das „Moderne“ in Kunst und Literatur als Abkehr von einer metaphysischen Fundierung der Erkenntnis. Diese Abwendung manifestiert sich in Kunstwerken als Ausdruck der „Episteme“ ihrer Epoche durch Unbestimmtheit, unerschöpfliche Vielfalt oder bei Foucault durch die Loslösung der literarischen Rede von sprachexternen Darstellungsgegenständen und Rückwendung auf sich selbst.⁴¹ Der Begriff der „Unendlichkeit“, der in den drei genannten Arbeiten das Zentrum der Überlegungen darstellt, verbindet dabei die erkenntnistheoretische und die ästhetische Seite dieser Denkfigur und erweist sich damit als zentrales heuristisches Instrument. Er bezeichnet epistemologisch die Absage an einen ontologisch übergeordneten Seinsbereich als vorrangigem Bezugspunkt der Erkenntnisbemühungen, die Pulverisierung eines vorgegebenen „Sinns“ und die Bevorzugung solcher naturwissenschaftlicher oder philosophischer Modelle, die unendliche Vielfalt von Möglichkeiten, Perspektiven und Darstellungen zum Ziel der Erkenntnis machen bzw. die Eruiierung dieser Vielfalt als angemessenen Modus der Erkenntnisgewinnung erachten. Ästhetisch bezeichnet „Unendlichkeit“ ein strukturelles Phänomen bzw. den

découverte d'un lien entre la littérature et le mal. Mais quelque chose de plus obscur, et de paradoxal au premier regard : ces langages, sans cesse tirés hors d'eux-mêmes par l'innombrable, l'indicible, le frisson, la stupeur, l'extase, le mutisme, la pure violence, le geste sans mot, et qui sont calculés, avec la plus grande économie et la plus grande précision, pour l'effet (au point qu'ils se font transparents autant qu'il est possible à cette limite du langage vers laquelle ils se hâtent, s'annulant dans leur écriture pour la seule souveraineté de ce qu'ils veulent dire et qui est hors de mots), sont très curieusement des langages qui se représentent eux-mêmes dans une cérémonie lente, méticuleuse et prolongée à l'infini. Ces langages simples, qui nomment et qui font voir, sont des langages curieusement doubles.“

⁴¹ Ganz offensichtlich greift Foucault Jakobsons Kommunikationsmodell und die poetische Sprachfunktion auf. Poetische Sprache als Summe von Äußerungen, in denen die poetische Sprachfunktion dominiert, ist nach Jakobson wesentlich durch ihren Selbstbezug bzw. durch das Ausstellen ihrer „Gemachtheit“ bestimmt. In seiner Studie *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion* (1987) macht es sich Winfried Menninghaus zur Aufgabe, die kunstphilosophische Substanz poetischer Selbstverdopplung mit Blick auf die deutsche Frühromantik offenzulegen.

Effekt einer bestimmten strukturellen Gestaltung von Kunstwerken, die sich bewusst und programmatisch einer eindeutigen Bedeutungszuschreibung entziehen und gezielt eine Vielfalt von Deutungsmöglichkeiten anbieten oder, wie bei Foucault, Unendlichkeit durch die Suspension externer Darstellungsgegenstände und die Darstellung der Sprache durch sich selbst erzielen.

Eine neue Facette gewinnt diese Reflexion bei Maurice Blanchot. Als Dichter reflektiert er in seinem Buch *L'Entretien infini* das Verhältnis von Unendlichkeit als epistemologischer Prämisse und ästhetischer Ausdrucksform nicht nur thematisch, sondern setzt es zugleich poetisch ins Werk. 1969 erschienen, versammelt der Text Aufsätze, die im Zeitraum von 1953 bis 1965 in der *Nouvelle Revue Française* veröffentlicht wurden. So schwierig es ist, diesen vielschichtigen, komplexen, mit philosophischen Versatzstücken durchsetzten Text zu fassen, tritt ein Merkmal doch deutlich hervor: Der inhaltlich immer wieder in den Fokus gerückten Absage an metaphysische Konzepte wie „Dieu“, „tout“, „unité“ oder „continuité“ entspricht eine Darstellung, die durch Kombination verschiedener Ausdrucksformen dem Leser Flexibilität, Dynamik und Diskontinuität als Formprinzip vor Augen führt. Aus der Vermengung von literarisch gestalteten Dialogpassagen, theoretisch-philosophischen Reflexionen zur Gattung des Dialogs, dem Zitat und der Analyse philosophischer und literarischer Werke, als „parenthèse“ gekennzeichneten Einschüben spinnt Blanchot einen Text, der in seiner Beweglichkeit, in der Vielfalt der Perspektiven und Bezüge die performative Realisierung des in ihm verhandelten Erkenntnismodus ist.

So kennzeichnet Blanchot in dem ersten thematischen Essay des Bandes *La pensée et l'exigence de discontinuité* auf Erkenntnis ausgerichteten Denken als sprachliches Denken, das sich *fragend* an ein Unbekanntes („inconnu“) richtet und flexibel genug sein muss, eine unendliche Zahl von Annäherungen und Formulierungen zu ermöglichen: „Le rapport de parole où s'articule l'inconnu est un rapport d'infinité.“⁴² Eine Sprache, die Kontinuität im Sinne logischer Kohärenz und argumentativer Geschlossenheit suggeriert, vermag dies nicht, vielmehr erfordere die Ausrichtung am „inconnu“, das sich Blanchot zufolge in unendlicher Weise von dem, was bekannt ist, unterscheidet⁴³, eine

⁴² Blanchot: *L'entretien infini* (1969), 6.

⁴³ Ebd., 8: „[...] la différence entre l'« inconnu » et le familier est infinie.“

„parole plurielle“, eine vielfältige, mehrstimmige Sprache, die dieser Differenz Ausdruck verleiht und in ihrer Bewegung der unendlichen Distanz als Teil der zu ergründenden Bedeutung Rechnung trägt.⁴⁴ Ein letztgültiges Wissen, eine überzeitliche „Wahrheit“ im platonischen Sinn kann es hier nicht mehr geben, Wissen besteht nicht mehr in der Erkenntnis des Wesens einer Sache, sondern vielmehr im dynamischen Ausagieren von möglichen Annäherungen an das Unbekannte, das einer unendlichen Vielzahl von Versuchen offensteht.

Diesen auf die Sprache der Philosophie bezogenen, einführenden Überlegungen Blanchots korrespondiert am Ende des Bandes *L'entretien infini* ein ästhetisches Postulat, das im Artikel *L'absence de livre* formuliert ist. Dort, wo es keine Orientierung an einem „Sinn“, einer transzendenten Instanz gibt, erübrigt sich auch die Auffassung eines literarischen Werkes als Repräsentation eines vorgegebenen Signifikats. Literarisches Schreiben, so wie Blanchot es als Konsequenz der beschriebenen erkenntnistheoretischen Voraussetzungen konzipiert, stellt sich selbst in Frage, verfolgt nicht die Erschaffung eines Werkes als geschlossener Einheit und Abbild einer vorgängigen Wahrheit, sondern intendiert vielmehr die Auflösung der Einheit in einer unendlichen Bewegung, die Schreiben als Zersetzung des „Werks“ betreibt und darin ihre unerschöpfliche Quelle findet:

Qu'en est-il du livre dans ce « jeu » où le désœuvrement se libère dans l'opération d'écrire ? Le livre : passage d'un mouvement infini, allant de l'écriture comme opération à l'écriture comme désœuvrement ; passage

⁴⁴ Ebd., 9: „L'une des questions qui se posent au langage de la recherche est donc liée à cette exigence d'une discontinuité. Comment parler de telle sorte que la parole soit essentiellement plurielle ? Comment peut s'affirmer la recherche d'une parole plurielle, fondée non plus sur l'égalité et l'inégalité, non plus sur la prédominance et la subordination, non pas sur la mutualité réciproque, mais sur la dissymétrie et l'irréversibilité, de telle manière que, entre deux paroles, un rapport d'infinité soit toujours impliqué comme le mouvement de la signification même ? Ou bien encore comment écrire de telle sorte que la continuité du mouvement de l'écriture puisse laisser intervenir fondamentalement l'interruption comme sens et la rupture comme forme ? Pour l'instant, nous différerons l'approche de cette question. Nous remarquons seulement que tout langage où il s'agit d'interroger et non pas de répondre, est un langage déjà interrompu, plus encore un langage où tout commence par la décision (ou la distraction) d'un vide initial.“

qui aussitôt empêche. Par le livre passe l'écriture qui s'y accomplit tout en y disparaissant ; toutefois, on n'écrit pas pour le livre. Le livre : ruse par laquelle l'écriture va vers *l'absence de livre*.⁴⁵

In dieser dekonstruktivistischen Bestimmung literarischen Schreibens ist das Ziel nicht das Buch, sondern vielmehr eine unendliche Bewegung („mouvement infini“), in der das Schreiben sich fortwährend als Eliminierung des Buches zu erkennen gibt und als Schreiben zugleich die unendliche Fortsetzung dieser Auflösung in Aussicht stellt.

An anderer Stelle hat Blanchot den Begriff der Unendlichkeit aufgegriffen, um eine rezeptionsästhetische Bestimmung von Literatur zu geben. In dem Kapitel *L'infini littéraire: L'Aleph* aus dem Band *Le Livre à venir* geht Blanchot von Jorge Luis Borges aus, um das Wesen der ästhetischen Erfahrung in der Literatur als Erfahrung von Unendlichkeit zu bestimmen.⁴⁶ In der Lektüre trete der Leser einer unendlichen Vielfalt möglicher Welten entgegen, die seinen Blick auf das Gegebene modifiziert und das „Reale“ als Reduktion begreifbar macht, der die Unendlichkeit des Irrealen, der durch die Imagination ins Unendliche ausdehnbarer Raum, entgegensteht.⁴⁷

⁴⁵ Ebd., 623.

⁴⁶ Blanchot: *L'infini littéraire: L'Aleph*, in: ders.: *Le Livre à venir* (1959), 116: „Je soupçonne Borges d'avoir reçu l'infini de la littérature. Ce n'est pas pour faire entendre qu'il en a qu'une calme connaissance tirée d'œuvres littéraires, mais pour affirmer que l'expérience de la littérature est peut-être fondamentalement proche des paradoxes et des sophismes de ce que Hegel, pour l'écarter, appelait le mauvais infini.“

⁴⁷ Ebd., 119: „Ainsi, le monde, s'il pouvait être exactement traduit et redoublé en un livre, perdrait tout commencement et toute fin et deviendrait ce volume sphérique, fini et sans limites, que tous les hommes écrivent et où ils sont écrits : ce ne serait plus le monde, ce serait, ce sera le monde pervers dans la somme infinie de ses possibles. (Cette perversion est peut-être le prodigieux, l'abominable Aleph.) La littérature n'est pas une simple tromperie, elle est le dangereux pouvoir d'aller vers ce qui est, par l'infinie multiplicité de l'imaginaire. La différence entre le réel et l'irréel, l'ineffable privilège du réel, c'est qu'il y a moins de réalité dans la réalité, n'étant que l'irréalité niée, écartée par l'énergique travail de la négation et par cette négation qu'est aussi le travail. C'est ce moins, sorte d'amaigrissement, d'amincissement de l'espace, qui nous permet d'aller d'un point à un autre, selon l'heureuse façon de la ligne droite. Mais c'est le plus indéfini, essence de l'imaginaire, qui empêche K. d'atteindre jamais

Es überrascht nicht, dass gerade poststrukturalistische Denker „Unendlichkeit“ in Form unendlicher Fortsetzung, unendlicher Bewegung, unendlicher Vielfalt etc. in ihr Denken aufgenommen haben. Letztlich hat die diesen Ansätzen zugrunde liegende Kritik an totalisierenden Denksystemen und der abendländischen Metaphysik sowie die Auffassung der Sprache als eines offenen und endlosen Spiels von Differenzen ihre Entsprechung in der „schlechten Unendlichkeit“ Hegels, der Unendlichkeit als Auflösung der Einheit und endloser Fortgang in endlichen Einheiten.⁴⁸ Das augenfälligste Beispiel für die

le Château, comme il empêche pour l'éternité Achille de rejoindre la tortue, et peut-être l'homme vivant de se rejoindre lui-même en un point qui rendrait sa mort parfaitement humaine et, par conséquent, invisible.“

⁴⁸ In seinen Vorlesungen zur Frage „Was ist Neostrukturalismus?“ nennt Manfred Frank die radikale Absage der Poststrukturalisten an einen überschaubaren und abgeschlossenen Rahmen, in dem sich die Zeichenbildung abspielt und als Konsequenz daraus die Unendlichkeit des Zeichenspiels als wesentliches Merkmal der poststrukturalistischen Bewegung: „Der entscheidende Angriff, den das »postmoderne« Unternehmen gegen das »moderne« führt, richtet sich allem voran auf den (metaphysischen) Begriff der Beherrschbarkeit und des Systems. Wenn ich recht sehe, ist dies der kleinste gemeinsame Nenner, der die Schriften im übrigen so unterschiedener Theoretiker wie Lacan, Derrida, Deleuze, Lyotard, Kristeva, Baudrillard – bei Foucault und Althusser und Barthes bin ich vorläufig unsicher – zusammenhält. Sie ahnen jetzt, warum ich vorhin das Revolutionsjahr 1968 betont habe: Etwa um diese Zeit zerriß im Bewußtsein der Pariser Intelligenz das Band, das den klassischen Strukturalismus, der am Begriff des in sich geschlossenen Systems festhielt, mit dem Neostrukturalismus verknüpfte, der diesen Begriff verwarf. [...] Es steckt sozusagen ein Schuß revolutionärer Energie im Anarchismus der Neostrukturalisten: im Widerstreit der Kräfte von Ordnung (Systemerhaltung) und Entropie (Systemauflösung) stehen sie auf der Seite der Entropie. Und das nicht derart, daß sie etwa Saussures Konzept der differentiellen Zeichenartikulation verwürfen; sondern indem sie bestreiten, daß sich diese Artikulation in einem theoretisch überschaubaren und abgeschlossenen System – einer »Taxonomie«, wie die Linguisten sagen – abspielt. Die »Struktur« der Neostrukturalisten kennt keine angebbare Begrenzung mehr, sie ist offen, unendlich vielen Transformationen zugänglich und kennt keinen Ehrgeiz auf formale Beherrschung der einzelnen »Ereignisse (événements)« dessen, was seither »le texte général« heißt [...].“ Frank: *Was ist Neostrukturalismus?* (1984), 37. Dieser Kennzeichnung des Poststrukturalismus schließen sich in ihrer einführenden Studie auch Münker

grundlegende Bedeutung von Unendlichkeit für die poststrukturalistische Theoriebildung stellt die Umbenennung der Zeitschrift *Tel Quel* dar, die nach ihrer Gründung 1960 zum wichtigsten Publikationsorgan der Poststrukturalisten in Frankreich avanciert, in *L'infini* im Jahr 1983.⁴⁹

Die Karriere, die der Begriff des „infini“ in den 1960er Jahren bei Blumenberg, Eco, Foucault und Blanchot als Instrument einer theoretischen Reflexion auf das Verhältnis bestimmter erkenntnistheoretischer Voraussetzungen und eines daraus abgeleiteten Kunst- und Literaturverständnisses durchläuft, nimmt in gewisser Weise bei Paul Valéry ihren Ausgang.⁵⁰ Seine Verwendungen des Begriffs zu Beginn des 20. Jahrhunderts, sein relativistisches Wirklichkeitsverständnis, die Überlegungen, die er zur Rezeption und Auslegung seiner Gedichte anstellt, die Form seiner *Cahiers* zeigen die Kontexte auf, in denen das „infini“ knapp zwanzig Jahre nach seinem Tod zu einem Instrument

und Roesler an: „Hatte der Strukturalismus das Subjekt als Mittelpunkt und Garant einer wahren und vollständigen Erkenntnis durch das Konzept der Struktur ersetzt, so weist der Poststrukturalismus bereits die Idee der Möglichkeit einer solchen Erkenntnis zurück durch seine Beschreibung der Unabgeschlossenheit und Offenheit sprachlicher Strukturen. [...] Die Sprache, wie sie von den Poststrukturalisten gesehen wird, ist zu verstehen als ein offenes System, innerhalb dessen prinzipiell endlose Prozesse der Bedeutungszuschreibung ohne Relation zu definiten Fixpunkten ablaufen.“ Munker/Roesler: *Poststrukturalismus* (2000), 30f.

⁴⁹ Zur Entwicklung von *Tel Quel* zu *L'infini* vgl. Forest: *Tel Quel à L'Infini* (2000), 165–177. In der ersten Ausgabe der Zeitschrift unter neuem Namen findet sich zu Beginn anstelle eines Vorwortes der Herausgeber ein fiktives Gespräch, in dem der eine Gesprächspartner dem anderen die Wahl des neuen Titels zu erklären versucht und eine Vielzahl von Unendlichkeitskonzepten aufruft. Dieses „Vorwort“ ist sehr lesenswert und gibt über die Fokussierung des „infini“ Aufschluss über das Selbstverständnis und die Entwicklung der poststrukturalistischen Bewegung.

⁵⁰ Hans Robert Jauß spricht Valéry explizit die Rolle eines intellektuellen Wegbereiters zu: „Zum anderen haben die Wortführer im Streit der Interpretationen seit den 1970er Jahren Valéry geflissentlich ignoriert, dessen ungeachtet, daß der Autor der *Cahiers* in seinen sprachkritischen Reflexionen nahezu alles vorwegnahm, was die linguistische Poetik, die literarische Semiotik und der Dekonstruktivismus als letzte Neuheit anpries.“ Jauß: *Ein literarischer Robespierre* (1990), 260. Vgl. auch Bühler: *Vom Statthalter der poésie pure zum Wegbereiter der Postmoderne* (1988), 15–37.