

Umberto Eco

Die Bücher und das Paradies

Über Literatur

**scanned by unknown
corrected by begabter**

Ohne Bücher kein Paradies – niemand weiß das besser als Umberto Eco: so schreibt er fesselnd und gelehrt über sein ureigenstes Thema: die Literatur, die Phantasie und das Erzählen. Von Don Quixote, von einer Lesart von Dantes Paradies oder von den Paradoxien von Oscar Wilde handeln seine Aufsätze. Und manchmal nimmt Eco sein eigenes Werk und sein eigenes Erzählen zum Bezugspunkt seiner Überlegungen und wirft damit ein deutliches Licht auf sein eigenes Schreiben.

ISBN: 3-446-20313-3

Original: Sulla letteratura

Aus dem Italienischen von Burkhardt Kroeber

Verlag: Carl Hanser

Erscheinungsjahr: 2003

Umschlaggestaltung:

Dieses E-Book ist nicht zum Verkauf bestimmt!!!

Inhalt

Einleitung	5
Über einige Funktionen der Literatur	7
Lektüre des Paradiso	27
Über den Stil des Kommunistischen Manifests.....	36
Die Nebel des Valois	42
Oscar Wilde: Paradox und Aphorismus	85
A portrait of the artist as a bachelor	108
Zwischen La Mancha und Babel	134
Borges und meine Angst vor dem Einfluß	151
Über Camporesi: Blut, Körper, Leben	174
Über das Symbol	179
Über Stil.....	204
Les sémaphores sous la pluie	227
Intertextuelle Ironie und mehrdimensionale Lektüre	255
Die aristotelische Poetik und wir	286
Der Mythos Amerika in drei Generationen	
Antiamerikanismus	311
Die Kraft des Falschen.....	331
Wie ich schreibe.....	369

Einleitung

Dieses Buch versammelt eine Reihe von Gelegenheitsschriften, die sich um das Problem der Literatur drehen. Gelegenheitsschriften, da angeregt durch den Titel eines Kongresses, Symposions, Kolloquiums oder Sammelbandes, zu denen ich eingeladen war. Manchmal dient der Zwang, sich mit einem Thema zu beschäftigen (auch wenn man selbstverständlich vorwiegend zu Kongressen geht, deren Thema die eigenen Interessen irgendwie berührt), zur Entwicklung einiger neuer Gedanken oder zur Bekräftigung alter.

Sämtliche Schriften sind für dieses Buch überarbeitet worden, manchmal gekürzt, manchmal erweitert, manchmal von allzu situationsgebundenen Bezugnahmen bereinigt. Aber ich habe an keiner Stelle versucht, ihren Gelegenheitscharakter zu verschleiern.¹

Der Leser wird bemerken, daß manche Themen oder Beispiele in verschiedenen Schriften wiederkehren, manchmal nach Jahren. Ich finde das ganz natürlich, jeder von uns schleppt sein Gepäck von exemplarischen »Stellen« (Topoi) mit sich herum. Und durch Wiederholung, solange sie nicht ernstlich stört, werden sie klarer.

Einige Schriften sind auch oder vorwiegend autobiographischer beziehungsweise autokritischer Art, insो-

¹ Bibliographische und andere Sacherläuterungen für deutsche Leser sind, wo es nötig schien, hinzugefügt worden (gekennzeichnet mit »A. d. Ü.« für »Anmerkung des Übersetzers«). Die deutschen Übersetzungen der zitierten Passagen stammen, wenn nicht ausdrücklich anders angegeben, ebenfalls von BK (A. d. Ü.).

fern ich mich in ihnen über meine Tätigkeit nicht als Theoretiker, sondern als Schriftsteller äußere. Im allgemeinen mag ich die Vermischung dieser beiden Rollen nicht, aber bisweilen kann es notwendig sein, um zu erklären, was man unter Literatur versteht, auch auf die eigenen Erfahrungen zurückzugreifen. Jedenfalls bei so informellen Begegnungen oder Anlässen, wie es die meisten der hier herangezogenen waren. Im übrigen genießt ja das Genre »Darlegungen zur eigenen Poetik« mittlerweile großes Prestige.

Über einige Funktionen der Literatur¹

Der Legende zufolge – und wenn sie nicht stimmt, ist sie gut erfunden – hat Stalin einmal gefragt, wie viele Divisionen der Papst besitze. Was in den Jahrzehnten seither geschehen ist, hat uns bewiesen, daß Divisionen unter bestimmten Umständen sicher wichtig sind, aber nicht alles. Es gibt immaterielle Mächte, die sich nicht nach Gewicht messen lassen, aber sehr wohl ins Gewicht fallen.

Wir sind umgeben von immateriellen Mächten, die sich nicht auf jene beschränken, die wir die geistigen Werte nennen, wie zum Beispiel religiöse Doktrinen. Eine immaterielle Macht ist auch die der Quadratwurzeln, deren strenges Gesetz die Jahrhunderte und nicht nur die Dekrete Stalins, sondern selbst die des Papstes überlebt hat. Und zu diesen Mächten würde ich auch die der literarischen Überlieferung rechnen, soll heißen: die der Gesamtheit von Texten, welche die Menschheit nicht zu praktischen Zwecken (wie um Register zu führen, Gesetze und wissenschaftliche Formeln zu kommentieren, Sitzungen zu protokollieren oder Fahrpläne aufzustellen), sondern *gratia sui*, um ihrer selbst willen hervorgebracht hat und weiter hervorbringt – und die man zum Vergnügen, zur geistigen Erhebung, zur Erweiterung der Kenntnisse oder auch bloß zum Zeitvertreib liest, ohne daß einen

¹ Vortrag auf einem Schriftstellerfestival in Mantua, September 2000. Dann abgedruckt in der Zeitschrift *Studi di estetica* Nr. 23, 2001.

irgendwer dazu zwingt (wenn man einmal von den schulischen Zwängen absieht).

Es stimmt zwar, daß die literarischen Objekte nur zur Hälfte immateriell sind, da sie sich in Vehikeln verkörpern, die gewöhnlich aus Papier bestehen. Aber einst verkörperten sie sich in der Stimme dessen, der eine mündliche Überlieferung weitergab, oder in Stein gemeißelt, und heute diskutieren wir über die Zukunft der *e-books*, die uns erlauben sollen, sowohl eine Sammlung von Witzen wie auch die *Göttliche Komödie* auf einem Bildschirm aus Flüssigkristallen zu lesen. Ich will gleich klarstellen, daß ich hier nicht die Absicht habe, mich mit der *vexata quaestio* des elektronischen Buches zu beschäftigen. Ich gehöre naturgemäß zu denen, die es vorziehen, einen Roman oder ein Gedicht in einem Band aus papierenen Seiten zu lesen, von denen ich sogar noch die Eselsohren und die zerknitterten Stellen in Erinnerung behalte, aber wie ich höre, gibt es eine digitale Generation von Hackern, die in ihrem Leben noch nie ein Buch gelesen haben und nun durch das *e-book* zum ersten Mal in die Nähe und den Genuß des *Don Quijote* gekommen sind. Soviel Gewinn für ihren Geist, soviel Verlust für ihre Augen. Wenn es den künftigen Generationen gelingt, ein gutes Verhältnis (psychisch und physisch) zum *e-book* zu entwickeln, wird sich an der Macht des *Don Quijote* nichts ändern.

Wozu dient das immaterielle Gut, das die Literatur darstellt? Es würde genügen zu antworten, wie ich es schon getan habe, daß sie ein Gut ist, welches um seiner selbst willen konsumiert wird und daher zu nichts dienen muß. Aber eine so körperlose und abgehobene Sicht des literarischen Vergnügens ließe Gefahr, die Literatur auf etwas wie Jogging oder das Lösen von Kreuzworträtseln zu reduzieren – Tätigkeiten, die überdies beide zu etwas

dienen, die eine zur Leibesertüchtigung und die andere zur Erweiterung des Wortschatzes. Was ich hier behandeln möchte, ist daher eine Reihe von Funktionen, welche die Literatur für unser individuelles Leben und für das der Gesellschaft erfüllt.

Zunächst einmal hält Literatur die Sprache als kollektives Erbe lebendig. Die Sprache geht *per definitionem*, wohin sie will, kein Dekret von oben, weder von selten der Politik noch einer Akademie, kann ihren Gang aufhalten und sie zu Positionen umleiten, die man für besser hält. Der Faschismus hat sich bemüht, uns *mescita* statt *bar* sagen zu lassen, *coda di gallo* statt *cocktail*, *rete* statt *goal* und *auto pubblica* statt *taxi*, aber die Sprache ist ihm nicht gefolgt. Dann hat er eine lexikalische Monstrosität vorgeschlagen, einen inakzeptablen Archaismus wie *autista* anstelle von *chauffeur*, und die Sprache hat ihn akzeptiert. Vielleicht weil sie damit einen im Italienischen fremden Laut vermeiden konnte. Sie hat das Wort *taxis* behalten, aber sie hat es allmählich, zumindest in der gesprochenen Sprache, zu *tassi* werden lassen.

Die Sprache geht, wohin sie will, aber sie ist empfänglich für die Anregungen der Literatur. Ohne Dante hätte sich kein gemeinsames Italienisch gebildet. Als Dante in seiner Schrift *De vulgari eloquentia* die verschiedenen italienischen Dialekte analysierte und verwarf und sich vornahm, ein *volgare illustre* zu schaffen, eine veredelte italienische Volkssprache, hätte niemand einen roten Heller auf einen solchen Akt des Hochmuts gewettet, und doch hat er mit der *Divina Commedia* das Spiel gewonnen. Gewiß hat Dantes »illustre Mundart« mehrere Jahrhunderte gebraucht, um eine von allen gesprochene Sprache zu werden, aber wenn es ihr schließlich gelungen ist, dann deshalb, weil die Gemeinschaft der an die Literatur Glaubenden sich

während der ganzen Zeit an jenes Modell gehalten hatte. Und wenn es jenes Modell nicht gegeben hätte, wäre vielleicht auch die Idee einer politischen Einheit nicht zum Durchbruch gekommen. Vielleicht ist das der Grund, warum Bossi kein *volgare illustre* spricht.²

Zwanzig Jahre voll schicksalhafter Höhen, unabänderlicher Bestimmungen, unvermeidlicher Geschehnisse und unermüdlich die Scholle furchender Pflüge haben am Ende keine Spur im geläufigen Italienisch hinterlassen, viel weniger jedenfalls als manche zu ihrer Zeit inakzeptablen Kühnheiten der futuristischen Prosa. Und wenn heute jemand den Triumph eines durch das Fernsehen verbreiteten Durchschnittsitalienisch beklagt, dann sollten wir nicht vergessen, daß der Appell zu einem Durchschnittsitalienisch in seiner edleren Form durch die klare und akzeptable Prosa eines Manzoni und dann eines Svevo oder Moravia gegangen ist.

Indem die Literatur dazu beiträgt, die Sprache zu formen, schafft sie Identität und Gemeinschaft. Ich habe von Dante gesprochen, aber bedenken wir nur, was die griechische Zivilisation ohne Homer gewesen wäre, die deutsche Identität ohne die Tradition der Lutherbibel, die russische Sprache ohne Puschkin, die indische Kultur ohne ihre Gründungsepen.

Der Umgang mit Literatur hält aber auch unsere individuelle Sprache lebendig. Viele beklagen heute die Geburt eines neuen Telegrammstils, der sich durch die Praxis der E-Mails und die Kurzbotschaften der Mobiltelefone aufdrängt, in denen man selbst »Ich liebe dich« mit einem Kürzel schreiben kann; aber vergessen wir

² Seitenheb auf Umberto Bossi, den Gründer und Chef der separatistischen Lega Nord (A. d. Ü.).

nicht, daß die Jugendlichen, die einander Botschaften in dieser neuen Kurzschrift senden, zumindest teilweise dieselben sind, die jene neuen Kathedralen des Buches füllen, als welche sich die großen mehrgeschossigen Buchhandlungen darstellen, und die, selbst wenn sie die Bücher nur durchblättern und nicht kaufen, mit kultivierten und elaborierten literarischen Stilen in Berührung kommen, denen ihre Eltern und mit Sicherheit ihre Großeltern niemals ausgesetzt waren.

Gewiß können wir sagen, daß diese Jugendlichen, eine Mehrheit im Verhältnis zu den Lesern früherer Generationen, nur eine Minderheit im Verhältnis zu den sechs Milliarden Erdbewohnern sind, und ich bin auch nicht so idealistisch zu glauben, daß den riesigen Massen, denen es an Brot und Medikamenten gebricht, ausgerechnet die Literatur Erleichterung bringen könnte. Aber eine Bemerkung möchte ich hier gerne machen: Jene Unseligen, die sich ziellos zusammenrotten und töten, indem sie Steine von Brücken werfen oder kleine Kinder anzünden, werden nicht, was sie sind, weil sie durch das Computer-*Newspeak* verdorben worden waren (sie haben gar keinen Zugang zu Computern), sondern weil sie ausgesperrt sind aus der Welt der Bücher und den Orten, an welchen sie durch Erziehung und Diskussion mit jener Wertewelt in Kontakt kommen könnten, die aus den Büchern spricht und auf die Bücher zurückverweist.

Die Lektüre literarischer Werke zwingt uns, bei aller Freiheit des Interpretierens Treue und Respekt zu üben. Es gibt eine gefährliche Kritikermeinung, die typisch für unsere Tage ist, nach der man mit literarischen Werken machen kann, was man will, indem man alles aus ihnen herausliest, was unsere tiefsten Triebe uns nahelegen. Das ist falsch. Literarische Werke laden uns ein, sie frei zu

interpretieren, insofern sie uns einen Diskurs mit mehr als nur einer Lesart vorsetzen und uns mit den Mehrdeutigkeiten sowohl der Sprache als auch des Lebens konfrontieren. Doch um in diesem Spiel weiterzukommen, in dem jede Generation die literarischen Werke anders liest, muß man von einem tiefen Respekt vor dem erfüllt sein, was ich anderswo die Intention des Textes genannt habe.

Einerseits scheint uns die Welt ein »geschlossenes« Buch zu sein, das nur eine Lesart zuläßt, denn wenn es ein Gesetz gibt, das die Gravitation der Planeten regiert, dann ist es entweder das richtige oder das falsche Gesetz, und verglichen damit erscheint uns das Universum eines Buches als eine offene Welt. Aber versuchen wir einmal, uns einem narrativen Werk mit gesundem Menschenverstand zu nähern, und vergleichen wir die Aussagen, die wir darüber machen können, mit denen, die wir über die Welt machen können. Über die reale Welt sagen wir, daß die Gesetze der universalen Gravitation diejenigen sind, die Isaac Newton formuliert hat, oder daß es wahr ist, daß Napoleon am 5. Mai 1821 auf Sankt Helena gestorben ist. Und doch werden wir, wenn wir einigermaßen aufgeschlossen sind, immer bereit sein, unsere Überzeugungen zu revidieren, sobald die Wissenschaft eine neue Formulierung der großen Gesetze des Kosmos vorlegt oder ein Historiker neue Dokumente findet, die beweisen, daß Napoleon bei einem Fluchtversuch auf einem bonapartistischen Schiff gestorben ist. In der Welt der Bücher dagegen werden Aussagen wie »Sherlock Holmes war Junggeselle« oder »Rotkäppchen wird vom Wolf verschlungen und dann vom Jäger gerettet« oder »Anna Karenina wirft sich vor einen Zug« in alle Ewigkeit immer wahr bleiben und von niemandem widerlegt werden können. Es gibt Leute, die verneinen, daß Jesus Gottes

Sohn war, und solche, die sogar seine historische Existenz bezweifeln, während andere beteuern, daß er der Weg, die Wahrheit und das Leben sei und wieder andere glauben, daß der Messias erst noch kommen werde, und was immer wir darüber denken, wir behandeln sie alle mit Respekt. Aber niemand wird jemanden mit Respekt behandeln, der behauptet, Hamlet habe Ophelia geheiratet oder Superman sei nicht Clark Kent.

Literarische Texte sagen uns nicht bloß ausdrücklich, was wir nie mehr in Zweifel ziehen können, sondern sie bedeuten uns auch im Unterschied zur realen Welt mit souveräner Autorität, was in ihnen als *relevant* zu gelten hat und was wir *nicht* zum Ausgangspunkt freier Interpretationen nehmen können.

Am Ende des 65. Kapitels von *Rot und Schwarz* erfahren wir, daß Julien Sorel in die Kirche geht und auf Madame de Rénal schießt. Nachdem Stendhal betont hat, daß Juliens Arm stark zitterte, berichtet er, daß sein Held einen ersten Schuß abgibt, der das Opfer verfehlt, und danach einen zweiten, der die Dame zu Boden streckt. Stellen wir uns nun vor, wir wollten behaupten, der zitternde Arm und der Umstand, daß der erste Schuß danebenging, bewiesen, daß Julien nicht in der festen Absicht zu töten, sondern getrieben von einer plötzlichen rasenden Leidenschaft in die Kirche gestürmt sei. Dieser Interpretation ließe sich eine andere entgegensetzen, nach der Julien zwar von Anfang an habe töten wollen, aber ein Feigling war. Der Text erlaubt beide Interpretationen.

Nun will es der Zufall, daß sich jemand gefragt hat, wo eigentlich die erste Kugel geblieben ist. Eine interessante Frage für Stendhal-Fans. So wie Joyce-Fans nach Dublin pilgern, um dort unter anderem nach der Apotheke zu suchen, in der Leopold Bloom ein zitronenförmiges Stück Seife gekauft haben soll (und um diese Pilger zu

befriedigen, hat jene Apotheke, die es tatsächlich gibt, sich darauf verlegt, diese Seifenstücke erneut zu produzieren), so könnte man sich Stendhal-Jünger vorstellen, die versuchen, in unserer realen Welt das Städtchen Verrières und dessen Kirche zu finden, um dort jede Säule nach dem Loch abzusuchen, das jene erste Kugel gemacht haben müßte. Das wäre ein amüsanter Fall von *fanship*. Nehmen wir aber nun an, ein Kritiker wollte seine ganze Interpretation des Romans auf den Verbleib jener verlorenen Kugel gründen. In unseren heutigen Zeiten wäre das nicht ganz unvorstellbar, bedenkt man, daß es jemanden gegeben hat, der seine ganze Deutung des *Entwendeten Briefes* von Poe auf die Position des Briefes über dem Kamin gegründet hatte. Doch während Poe die Position jenes Briefes explizit angibt und somit *relevant* gemacht hat, sagt Stendhal implizit, daß über jene erste Kugel nichts weiter bekannt ist, womit er sie sogar aus dem Kreis der fiktiven Entitäten ausschließt. Hält man sich treu an den Text, so ist jene Kugel definitiv verloren, und die Frage, wo sie geblieben sein mag, ist für die Erzählung irrelevant. Dagegen treibt in *Armance* das Nichtgesagte über die mögliche Impotenz des Helden den Leser zu wilden Hypothesen, mit denen er sich ergänzt, was die Erzählung ungesagt läßt, und in den *Promessi Sposi* läßt ein Satz wie »la sventurata rispose³ offen, wie weit Gertrude in ihrer Sünde mit Egidio gegangen ist, aber die düstere Aura der Vermutungen, die dem Leser dadurch

³ »Die Unglückselige antwortete«: Anspielung auf die berühmte und vielkommentierte Stelle in Alessandro Manzonis jedem italienischen Schulkind bekannten (wenn auch eben deshalb verhaßten) Roman, in der die künftigen Untaten der Nonne von Monza gerade durch ihr Verschweigen um so schlimmer erscheinen, vgl. A. Manzoni, *Die Brautleute*, Hanser 2000, Kap. 10, S. 236, und Anm. S. 878 (A. d. Ü.).

nahegelegt werden, ist Teil der Faszination dieser so schamhaft elliptischen Seite.

Am Anfang der *Drei Musketiere* lesen wir, daß d'Artagnan am ersten Montag des Monats April 1625 auf einem vierzehn Jahre alten Klepper in Meung ankam. Wer ein geeignetes Programm in seinem Computer hat, kann rasch feststellen, daß jener Montag der 7. April gewesen sein muß. Ein Leckerbissen für *trivia games* unter Dumas-Fans. Kann man nun aber auf dieses Datum eine Meta-Interpretation des Romans gründen? Ich denke nicht, denn der Text mißt diesem Datum keine weitere Bedeutung bei, er macht es nicht relevant. Der weitere Verlauf des Romans macht nicht einmal relevant, daß d'Artagnan an einem Montag eingetroffen ist – während der Umstand, daß es April war, durchaus Relevanz hat (erinnern wir uns: um zu verbergen, daß sein prächtiges Wehrgehänge nur vorn bestickt war, trug Porthos einen langen karmesin-roten Samtmantel, den die Jahreszeit nicht rechtfertigte, so daß der Musketier eine Erkältung vortäuschen mußte).

Solche Dinge mögen für viele von uns Selbstverständlichkeiten sein, aber an diesen Selbstverständlichkeiten (die oft übersehen werden) wird deutlich: Die Welt der Literatur hat es an sich, uns darauf vertrauen zu lassen, daß es in ihr eine Reihe von unanfechtbaren, nicht in Zweifel zu ziehenden Aussagen gibt, mit anderen Worten, daß sie uns ein – wie immer auch imaginäres – Modell der Wahrheit vorsetzt. Und diese literarische Wahrheit strahlt auch auf jene aus, die wir die hermeneutischen Wahrheiten nennen: Würde jemand behaupten, d'Artagnan werde von einer homosexuellen Leidenschaft für Porthos getrieben, oder der Ungekannte bei Manzoni sei durch einen tief sitzenden Ödipuskomplex zum Bösen verleitet worden, oder die Nonne von Monza sei – wie gewisse Politiker heute insinuieren könnten – vom Kommunismus

verdorben worden, oder Panurge tue das, was er tut, aus Abscheu gegen den aufkommenden Kapitalismus, so könnten wir jedesmal entgegnen, daß in den betreffenden Texten keinerlei Aussage oder Andeutung oder Insinuation zu finden ist, die uns zu derlei interpretatorischen Abwegigkeiten ermächtigt. Die Welt der Literatur ist ein Universum, in dem man *Tests* machen kann, um festzustellen, ob ein Leser noch Sinn für die Realität hat oder bereits seinen Halluzinationen zum Opfer gefallen ist.

Literarische Figuren wandern. Wir können wahre Aussagen über sie machen, weil das, was ihnen widerfährt, in einem Text aufgezeichnet worden ist, und ein Text ist wie eine musikalische Partitur. Daß Anna Karenina Selbstmord begeht, ist ebenso wahr wie daß Beethovens Fünfte in c-moll steht (und nicht in F-Dur wie die Sechste) und daß sie mit *g-g-g-es* anfängt. Manchen literarischen Figuren – nicht allen – passiert es jedoch, daß sie aus dem Text, in dem sie geboren sind, heraustreten, um in eine Region des Universums zu wandern, die sich schwer eingrenzen läßt. Wenn sie Glück haben, wandern sie von Text zu Text, und wenn sie das nicht tun, liegt es nicht daran, daß sie von anderer Wesensart wären als ihre glücklicheren Geschwister; sie haben nur einfach kein Glück gehabt, und wir haben uns nicht mehr mit ihnen beschäftigt.

Von Text zu Text gewandert (und durch Anpassung an verschiedene Substanzen von Buch zu Film oder auch zu Ballett oder von mündlicher Überlieferung in geschriebene Texte) sind sowohl Personen der Mythologie als auch solche der »weltlichen« Erzählliteratur wie Odysseus/ Ulysses, Jason, Artus, Parzival, Alice, Pinocchio, d'Artagnan usw. Wenn wir nun von solchen Personen sprechen, beziehen wir uns dann auf eine bestimmte

»Partitur«? Nehmen wir den Fall Rotkäppchen. Die beiden berühmtesten Partituren, die von Perrault und die der Brüder Grimm, unterscheiden sich beträchtlich. In der ersten wird Rotkäppchen vom bösen Wolf verschlungen, und damit endet die Geschichte, so daß sie uns zu ernsten moralischen Reflexionen über die Gefahren der Unvorsichtigkeit anregt. In der zweiten kommt der Jäger, tötet den Wolf und holt Rotkäppchen samt Großmutter ins Leben zurück. Happy-End.

Stellen wir uns nun eine Mutter vor, die ihren Kindern das Märchen erzählt und an der Stelle aufhört, wo der Wolf Rotkäppchen verschlungen hat. Die Kinder würden protestieren und nach der »wahren« Geschichte verlangen, in der Rotkäppchen wiederaufersteht, und es würde wenig nützen, wenn die Mutter sich zur streng texttreuen Philologin erklärte. Die Kinder kennen eine »wahre« Geschichte, in der Rotkäppchen wirklich wiederaufersteht, und diese Geschichte steht der Grimmschen Version näher als der von Perrault. Aber sie fällt nicht mit dem Text der Grimms zusammen, denn sie läßt eine Reihe nebensächlicher Fakten beiseite, in denen auch die Grimms und Perrault voneinander abweichen, wie zum Beispiel die Frage, welche Art von Geschenken Rotkäppchen der Großmutter bringt, ein Detail, über das die Kinder durchaus mit sich handeln lassen, denn sie berufen sich auf ein viel schematischer gezeichnetes Individuum, das in der Tradition fluktuiert und sich in verschiedenen Partituren niedergeschlagen hat, von denen viele mündlich sind.

So werden Rotkäppchen, d'Artagnan, Ulysses oder Madame Bovary zu Individuen, die außerhalb ihrer Originalpartituren leben und über die auch solche Personen, die nie den Urtext gelesen haben, wahre Aussagen machen können. Noch bevor ich *König Ödipus* gelesen

hatte, war mir schon bekannt gewesen, daß Ödipus Jokaste heiratet. Doch wie fluktuierend diese Individuen immer auch sein mögen, sie sind nicht völlig undefinierbar. Wer behaupten würde, daß Madame Bovary sich am Ende mit Charles versöhnt und glücklich mit ihm weiterlebt, würde auf die Mißbilligung aller mit gesundem Menschenverstand begabten Flaubert-Leser stoßen, als hätten sie sich gemeinsam über Emmas Person verständigt.

In welcher Region leben nun diese fluktuierenden Individuen? Es hängt vom Format unserer Ontologie ab, ob darin auch die Quadratwurzeln, die etruskische Sprache und die zwei Vorstellungen von der Heiligen Dreifaltigkeit Platz finden – ich meine die römische, nach welcher der Heilige Geist vom Vater *und vom Sohn* ausgeht (*ex Patre Filioque procedit*), und die byzantinische, nach welcher der Geist *allein vom Vater* ausgeht. Aber diese Region hat ein recht unbestimmtes Statut und beherbergt Entitäten von unterschiedlichster Konsistenz, denn auch der Patriarch von Konstantinopel (der stets bereit ist, sich mit dem Papst über das *filioque* zu streiten) würde dem Papst darin zustimmen (hoffe ich jedenfalls), daß es wahr ist, daß Sherlock Holmes in der Baker Street wohnte und Clark Kent dieselbe Person wie Superman ist.

Nun steht jedoch in unzähligen Romanen oder Poemen geschrieben, daß – ich erfinde Beispiele aufs Geratewohl – Hasdrubal Corinna umbringt oder Theophrast Theodolinda wahnsinnig liebt, und trotzdem glaubt niemand, daß man wahre Aussagen über sie machen könnte, denn es handelt sich um glücklose oder schlecht gezeichnete Figuren, die weder gewandert noch in die kollektive Erinnerung eingegangen sind. Warum ist es in dieser Welt wahrer, daß Hamlet Ophelia nicht heiratet, als daß Theophrast Theodolinda geehelicht hat? Wie groß ist der Teil dieser

Welt, in der Hamlet und Ophelia leben und nicht der unglückliche Theophrast?

Manche Figuren sind in gewisser Weise kollektiv wahr geworden, weil die Lesergemeinde im Lauf der Jahre oder Jahrhunderte Leidenschaften in sie investiert hat. Wir investieren individuelle Leidenschaften in vielerlei Phantasien, die wir im Wachen oder im Halbschlaf entwickeln. Wir können richtig gerührt sein, wenn wir an den Tod einer geliebten Figur denken, oder uns physisch erregen bei der Vorstellung, wir hätten mit ihr eine erotische Beziehung, und in gleicher Weise, durch Identifikations- oder Projektionsprozesse, können wir erschüttert sein über das Los der Emma Bovary oder uns, wie es ganzen Generationen ergangen ist, durch die Leiden des jungen Werther oder des Jacopo Ortis zum Selbstmord treiben lassen. Aber wenn uns jemand fragen würde, ob die Person, deren Tod wir uns vorgestellt haben, wirklich gestorben ist, würden wir mit Nein antworten, denn es war ja nur eine private Phantasie. Fragt man uns hingegen, ob Werther sich wirklich umgebracht hat, so antworten wir mit Ja, und die Phantasie, von der wir sprechen, ist keine private mehr, sondern eine kulturelle Realität, über die sich die ganze Lesergemeinde einig ist. Wir würden jemanden für verrückt erklären, der sich umbringt, nur weil er sich vorgestellt hat – wohl wissend, daß es sich um ein Produkt seiner Phantasie handelte –, daß seine Geliebte gestorben sei, aber wir bringen Verständnis für jene auf, die sich aus Kummer über Werthers Selbstmord umgebracht haben, obwohl sie wußten, daß es sich um eine fiktive Person handelte.

Wir tun also gut daran, eine Region im Universum zu finden, wo diese Personen leben und unser Verhalten bestimmen, damit wir sie uns zu Vorbildern wählen können, für unser Leben und das der anderen, und damit

wir auf Anhieb verstehen, was es heißt, wenn wir von jemandem sagen, er habe einen Ödipuskomplex, ein donquichotteskes Verhalten, einen gargantuesken Appetit, er leide an Zweifeln wie Hamlet oder an Eifersucht wie Othello, er sei ein unheilbarer Don Juan oder eine notorische Circe. Und das gilt in der Literatur nicht nur für Personen, sondern auch für Objekte und Situationen. Warum sonst würden die Frauen im Zimmer, die kommen und gehen und über Michelangelo reden, die tausend Stäbe, hinter denen es keine Welt gibt, die kleine dunkelhellila Aster, die Wolke ungeheuer oben, die Mühen der Ebene, die schwarze Milch der Frühe, das heilignüchterne Wasser, die Ruhe über allen Wipfeln – und jeder mag hier seine eigenen Lieblingszitate einsetzen⁴ –, warum sonst würden all diese Bilder und poetischen Formeln zu obsessiven Metaphern, die bereitstehen, um uns bei jeder Gelegenheit zu wiederholen, wer wir sind, was wir wollen, wohin wir gehen, oder was wir nicht sind und was wir nicht wollen?

Diese Entitäten der Literatur sind unter uns. Sie waren nicht immer schon da, wie (vielleicht) die Quadratwurzeln und das Theorem des Pythagoras, aber jetzt, nachdem sie einmal von der Literatur geschaffen worden sind und wir sie durch Investition unserer Leidenschaften genährt haben, sind sie da, und wir müssen unsere Rechnung mit

⁴ Im Original stehen hier natürlich keine Zitate von Rilke, Benn, Brecht, Celan, Hölderlin und Goethe, sondern – nach dem ersten Zitat aus Eliots *Lovesong of J. Alfred Prufrock* – berühmte Stellen von Eugenio Montale (*i cocci aguzzi di bottiglia infissi nella muraglia, nel sole che abbaglia*), Guido Gozzano (*le buone cose di pessimo gusto*), nochmals Eliot, diesmal aus *The Waste Land* (*the fear shown in a handful of dust*), Giacomo Leopardi (*la siepe*), Petrarca (*le chiare, fresche e dolci acque*) und schließlich Dantes *fiero pasto*, das »grausige Mahl«, *Inferno* 33, 1 (A. d. Ü.).

ihnen machen. Sagen wir ruhig, um ontologische und metaphysische Diskussionen zu vermeiden, sie existieren als kulturelle Haltungen oder soziale Anlagen. Aber auch das allgemeine Inzesttabu ist eine kulturelle Haltung, eine Idee, eine Anlage, und war doch stark genug, die Geschicke der menschlichen Gesellschaften zu bestimmen.

Nun sagen jedoch heute einige, auch die literarischen Figuren drohten sich zu verflüchtigen, unbeständig zu werden und jene Festigkeit zu verlieren, die uns zwang, ihre Geschicke nicht zu verleugnen. Wir sind in die Ära des Hypertexts eingetreten, und der elektronische Hypertext erlaubt uns nicht nur, durch riesige Textmassen zu navigieren (durch ganze Enzyklopädien oder das Gesamtwerk von Shakespeare), ohne zwangsläufig jede darin enthaltene Information einzeln »aufzufädeln«, sondern sie zu durchfahren, wie eine Stricknadel durch ein Wollknäuel fährt. Dank der Erfindung des Hypertexts hat sich auch die Praxis eines frei erfindenden Schreibens entwickelt. Im Internet gibt es Programme, mit denen man kollektiv Geschichten schreiben kann, indem man sich am Aus- und Weiterbau von Erzählungen beteiligt, die potentiell unendlich weitergehen. Und wenn so etwas mit einem Text möglich ist, den man zusammen mit einer Gruppe von virtuellen Freunden erfindet, warum sollte man es dann nicht auch mit vorhandenen literarischen Texten probieren, indem man Programme entwickelt, mit denen man jene großen Geschichten verändern kann, die uns zum Teil seit Jahrtausenden beschäftigen?

Bedenken wir nur, wir haben mit glühenden Wangen *Krieg und Frieden* gelesen und uns mit banger Sorge gefragt, ob Natascha den Schmeicheleien Anatols schließlich erliegen wird, oder ob Pierre den Mut haben

wird, auf Napoleon zu schießen, und nun könnten wir uns endlich unseren Tolstoi nach eigenem Gusto herrichten, wir könnten Andrej ein langes glückliches Leben schenken und Pierre zum Befreier Europas machen, und damit nicht genug, wir könnten auch Emma Bovary wieder mit ihrem armen Charles versöhnen, als glückliche und zufriedene Mutter, wir könnten beschließen, daß Rotkäppchen in den Wald geht und dort Pinocchio trifft, oder daß es von der Stiefmutter entführt und als Sklavin nach Amerika verkauft wird, wo es dann unter dem Namen Aschenbrödel im Haushalt der Scarlett O'Hara schuftet, oder daß es im Wald einem freundlichen Herrn namens Wladimir Propp begegnet, der ihm einen Zauberring schenkt, mit dessen Hilfe es dann an den Wurzeln des heiligen Banyan der Thugs das Aleph entdeckt, jenen Punkt, von dem aus man das ganze Universum sehen kann, im Vordergrund Anna Karenina, die nicht unter dem Zug stirbt, weil die russischen Eisenbahnen mit verringelter Spurweite unter der Regierung Putin noch schlechter als die U-Boote funktionieren, und ganz hinten, noch hinter Alicens Spiegel, Jorge Luis Borges, der den armen Funes el memorioso daran erinnert, er solle bitte sehr nicht vergessen, *Krieg und Frieden* in die Bibliothek von Babel zurückzubringen ...

Wäre das schlecht? Nein, denn auch dies hat die Literatur schon gemacht, und zwar lange vor der Erfindung des Hypertexts, nämlich mit Mallarmés Projekt seines *Livre*, mit den erlesenen Leichen der Surrealisten, mit den Milliarden Sonetten von Queneau oder den mobilen Büchern der zweiten Avantgarde. Und dies ist es auch, was die Jam Session im Jazz macht. Aber daß es die Praxis der Jam Session gibt, die den Gang eines Themas Abend für Abend verändert, entbindet uns nicht davon und

hält uns auch nicht davon ab, in Konzerte zu gehen, wo Chopins b-moll-Sonate op. 35 jedesmal auf dieselbe Art endet.

Jemand hat gesagt, durch das Spiel mit den Mechanismen des Hypertexts entgehe man zwei Formen der Repression, dem Gehorsam gegenüber fremd-bestimmten Abläufen und der Verurteilung zur gesellschaftlichen Trennung zwischen denen, die schreiben, und denen, die lesen. Ich halte das für Unsinn, aber sicher kann das kreative Spiel mit Hypertexten, indem es die bekannten Geschichten verändert und zur Erfindung neuer beiträgt, eine faszinierende Tätigkeit sein, eine schöne Übung in der Schule, eine neue Form des Schreibens, sehr ähnlich der Jam Session. Sicher kann es schön und auch lehrreich sein, sich im Verändern von bekannten Geschichten zu üben, so wie es interessant wäre, Chopin für Mandoline zu transkribieren: Es würde dazu dienen, das musikalische Empfinden zu schärfen und zu verstehen, warum der Klang des Klaviers so wesentlich für die b-moll-Sonate ist. In gleicher Weise kann es zum kritischen Sehen und zur Erkenntnis der Formen erziehen, wenn man Collagen aus Fragmenten von Raffaels *Vermählung der Jungfrau*, Picassos *Demoiselles d'Avignon* und der neuesten Pokémon-Geschichte zusammenmontiert. Genau besehen haben das viele große Künstler getan.

Aber solche Spiele ersetzen nicht die wahre Erziehungsfunktion der Literatur, die sich nicht auf die Transmission moralischer Ideen, ob guter oder schlechter, oder auf die Bildung des Sinns für das Schöne beschränkt.

Jurij Lotman zitiert in seinem Buch *Kultur und Explosion* den berühmten Satz von Tschechow, dem zufolge, wenn in einer Erzählung oder einem Drama zu Beginn ein Gewehr an der Wand hängt, mit diesem

Gewehr vor dem Ende geschossen werden muß. Lotman gibt uns zu verstehen, daß es nicht darum geht, ob dann wirklich mit ihm geschossen wird. Gerade daß man nicht weiß, ob mit dem Gewehr am Ende geschossen wird oder nicht, verleiht ihm Bedeutung. Eine Erzählung lesen heißt auch, sich von einer Spannung ergreifen lassen, von einem Fieber. Die Entdeckung am Ende, daß mit dem Gewehr geschossen worden ist oder nicht, hat nicht bloß den Wert einer simplen Nachricht. Es ist die Entdeckung, daß die Dinge nun einmal – und für immer – so und nicht anders gelaufen sind, ungeachtet der Wünsche des Lesers. Der Leser muß diese Frustration hinnehmen und durch sie den Schauder des Schicksals verspüren. Könnte man selber über das Schicksal der Personen entscheiden, wäre das, wie wenn man in einem Reisebüro gefragt würde: »Wo wollen Sie nun den Weißen Wal finden, bei den Samoa-Inseln oder den Aleuten? Und wann? Und wollen Sie ihn selber erlegen, oder soll Quiqueg das tun?« Die wahre Lehre von *Moby-Dick* ist, daß der Wal bläst, wo er will.

Denken wir an die Beschreibung der Schlacht von Waterloo, die Victor Hugo in *Les Misérables* gibt. Im Unterschied zu Stendhal, der dieselbe Schlacht in der *Chartreuse de Parme* aus der Sicht seines Helden beschreibt, der mitten im Getümmel steckt und nicht kapiert, was vorgeht, beschreibt sie Hugo aus der Sicht Gottes, von hoch oben. Er weiß: Wenn Napoleon gewußt hätte, daß hinter dem Höhenzug des Plateaus von Mont-Samt-Jean ein jäher Abhang war (was ihm sein Führer nicht gesagt hatte), dann wären die Kürassiere Milhauds nicht zu Füßen des englischen Heeres aufgerieben worden, und wenn der Hirtenjunge, der Bülow als Führer diente, einen anderen Weg vorgeschlagen hätte, wäre das preußische Heer nicht rechtzeitig gekommen, um die Schlacht zu entscheiden.

Mit einer hypertextuellen Struktur könnten wir die Schlacht von Waterloo neu schreiben, etwa indem wir anstelle von Blüchers Preußen die Franzosen von Grouchy eintreffen ließen, und es gibt *war games*, die dergleichen erlauben und großen Spaß machen. Doch die tragische Größe jener Seiten von Hugo liegt gerade darin, daß die Dinge eben – ungeachtet unserer Wünsche – so laufen, wie sie laufen. Die Schönheit von *Krieg und Frieden* liegt darin, daß der Todeskampf des Fürsten Andrej mit dem Tod endet, sosehr uns das auch betrüben mag. Die Erschütterung, die jede erneute Lektüre der großen Tragiker in uns auslöst, kommt daher, daß ihre Helden, die einem schlimmen Los hätten entfliehen können, aus Schwäche oder Blindheit nicht begreifen, worauf sie zugehen, und genau in den Abgrund stürzen, den sie sich selbst bereitet haben. Im übrigen sagt Victor Hugo ja selbst, nachdem er uns gezeigt hat, welche anderen Gelegenheiten Napoleon in Waterloo hätte ergreifen können:

»Wäre es Napoleon möglich gewesen, jene Schlacht zu gewinnen? Wir antworten nein. Warum? Wegen Wellington? Wegen Blücher? Nein. Wegen Gott.«

Das ist es, was alle großen Geschichten uns sagen, wobei sie nur manchmal Gott durch das Schicksal oder die unerbittlichen Gesetze des Lebens ersetzen. Die Funktion der »unabänderlichen« Erzählungen ist genau diese: Entgegen allen unseren Wünschen, das Schicksal zu ändern, lassen sie uns mit Händen greifen, daß es nun einmal nicht zu ändern ist. Und indem sie uns das vor Augen führen, erzählen sie, gleich welche Geschichte sie gerade erzählen, immer auch unsere eigene Geschichte, und deswegen lesen und lieben wir sie. Ihre strenge und »repressive« Lektion ist etwas, das wir benötigen. Das hypertextuelle Erzählen kann uns zu Freiheit und

Kreativität erziehen. Sehr schön, aber das ist nicht alles. Die »schon fertigen« Geschichten lehren uns auch zu sterben.

Ich glaube, diese Erziehung zu Fatum und Tod ist eine der Hauptfunktionen der Literatur. Vielleicht gibt es noch andere, aber die fallen mir jetzt nicht ein.

Lektüre des Paradiso¹

»Deswegen wird das *Paradiso* wenig gelesen und wenig geschätzt. Ermüdend ist vor allem seine Monotonie, die fast wie eine Reihe von Fragen und Antworten zwischen Lehrer und Schüler anmutet.« So der große Literaturhistoriker Francesco De Sanctis vor 130 Jahren in seiner *Storia della letteratura italiana*, womit er einen Vorbehalt ausdrückte, den wohl jeder von uns in der Schule gemacht hat, es sei denn, wir hatten ganz außergewöhnliche Lehrer. Im übrigen findet man auch in einigen jüngeren Literaturgeschichten den Hinweis, daß die von der Romantik geprägte Kritik den dritten Teil der *Divina Commedia* nicht besonders schätzte – ein Urteil, das sich auch auf das folgende Jahrhundert ausgewirkt hat.

Da ich im folgenden darlegen möchte, daß – natürlich – das *Paradiso* der schönste Teil der *Divina Commedia* ist, kommen wir noch einmal auf De Sanctis zurück, der zwar ein Mensch seiner Zeit war, aber auch ein Leser von außergewöhnlichem Feingefühl, und sehen wir uns an, wie seine Lektüre des *Paradiso* ein Musterbeispiel an innerer Zerrissenheit ist – hier sage ich es, hier leugne ich es –, in stetem Wechsel zwischen Begeisterung und Befremden.

¹ Artikel für die Tageszeitung *La Repubblica* vom 6. September 2000 als Beitrag zur Siebenhundertjahrfeier der *Divina Commedia*. [Weil Dante seine Jenseitsreise, wie er zu Beginn sagt, in der »Mitte seines Lebens« gemacht hat, das heißt nach traditionellem Verständnis in seinem fünfunddreißigsten Lebensjahr, also 1300, wurde das Jahr 2000 in Italien als das *settecentenario* der *Divina Commedia* gefeiert. A. d. Ü.]

Als aufmerksamer Leser bemerkt De Sanctis sofort, daß Dante im *Paradiso* von Unsagbarem sprechen muß, nämlich von einem Reich des Geistes, und daß er somit vor der Frage steht, wie dieses Reich »zur Darstellung gebracht werden kann«. Infolgedessen habe Dante – so De Sanctis –, um das *Paradiso* künstlerisch zu gestalten, ein menschliches Paradies ersonnen, das dem Verstand und der Vorstellung zugänglich sei. Deshalb versuche er, in der Metapher des Lichts den Anknüpfungspunkt für unsere menschlichen Verstehensmöglichkeiten zu finden. Und hier nun wird De Sanctis zum passionierten Leser dieser Dichtung, in der es keine qualitativen Unterschiede, sondern nur solche der Intensität des Lichtes gebe, und zitiert Scharen von Glanzlichtern, schimmernde Wolken, »klar wie sonnenbestrahlte Diamanten«, selige Geister, die erscheinen »wie ein Bienenschwarm, der Blüten umschwirrt«, Flüsse, aus denen Funken sprühen, Lichter in Form von gleißenden Strömen zwischen zwei Ufern, Selige, die im Dämmer verschwinden »wie etwas Schweres im tiefen Wasser«. Und er notiert, daß, als der Apostel Petrus sich über Papst Bonifaz VIII. erbost (wobei er Rom in Begriffen darstellt, die eher an die Hölle erinnern: »aus meiner Grabsstätte machte er einen Pfuhl / des Blutes und Gestanks«), der ganze Himmel seine Empörung ausdrückt, indem er sich rot verfärbt.

Aber genügt eine Verfärbung, um menschliche Leidenschaften auszudrücken? Hier zeigt sich De Sanctis als Gefangener seiner eigenen Poetik: »In diesem Strudel von Bewegungen verschwindet die Persönlichkeit ... es gibt keinen Unterschied der Gestalten mehr, sondern gleichsam nur noch ein einziges Gesicht ... Dieses Verschwinden der Formen und der Persönlichkeit selbst reduziert das *Paradiso* auf eine einzige Saite, wenn nicht die Erde in es eindringen würde und mit der Erde andere Formen und

Leidenschaften ... Die Gesänge der Seligen sind inhaltsleer, bloße Stimmen und keine Worte, bloße Musik und keine Dichtung ... Alles ist nur ein einziges Wallen von Licht ... die Individualität verschwindet im Meer des Seins.« Ein unverzeihlicher Mangel, wenn Dichtung der Ausdruck menschlicher Leidenschaften ist und menschliche Leidenschaft nicht anders als fleischlich sein kann – siehe Paolo und Francesca, die sich am ganzen Leibe zitternd auf den Mund küssen, oder den Horror des »grausigen Mahls«, oder den Verdammten, der Gott das obszöne Fingerzeichen der Feige macht.

Der ganze Widerspruch, in dem sich De Sanctis verfängt, kommt aus zwei Mißverständnissen: erstens, daß der Versuch, das Göttliche allein durch Intensität von Licht und Farbe darzustellen, eine zwar originelle, aber fast unmögliche Anstrengung Dantes sei, um zu vermenschlichen, was für Menschen nicht faßbar ist; und zweitens, daß es Dichtung nur in der Darstellung von Leidenschaften des Fleisches und Herzens geben könne und daß eine Dichtung des reinen Verstandes oder gar Intellekts nicht möglich sei, da sie in bloßer Musik enden würde. (Hier ließe sich trefflich nicht über den guten De Sanctis, wohl aber den Desanctismus seiner Nachschwätzer spotten, die so gern versichern, daß Bach keine Poesie sei, Chopin dagegen zum Glück schon eher, daß es im Wohltemperierten Klavier und in den Goldberg-Variationen nicht um irdische Liebe gehe, während das Regentropfenprélude an George Sand und an die drohende Schwindsucht denken lasse, und das, potztausend, ist wahre Poesie, denn es macht uns weinen.)

Kommen wir zum ersten Mißverständnis. Kino und Computerspiele legen uns nahe, an das Mittelalter als eine Abfolge von »dunklen« Jahrhunderten zu denken, dunkel nicht im ideologischen Sinne (der dem Kino egal ist),

sondern ganz handfest in dunklen Farben und düsteren Schatten. Nichts ist falscher. Die Menschen des Mittelalters lebten zwar in dunklen Umgebungen, in Wäldern, Burgen und engen Räumen, die kaum vom Kaminfeuer erhellt wurden, aber abgesehen davon, daß sie früh schlafen gingen und mehr dem Tag zugetan waren als der Nacht (die den Romantikern so teuer sein sollte), stellte das Mittelalter sich selbst in grellen Farben dar.

Das Mittelalter identifizierte die Schönheit (außer mit der Proportion) mit dem Licht und den Farben, und diese Farben waren stets reine Grundfarben, eine Symphonie von Rot, Blau, Gold, Silber, Weiß und Grün, ohne Nuancen und ohne Helldunkel, in welcher der Glanz durch den Einklang des Ganzen entsteht, nicht durch ein Licht, das die Dinge von außen umhüllt oder die Farben über die Ränder der Figuren hinaustreten lässt. In den mittelalterlichen Miniaturen scheint das Licht aus dem Innern der Dinge zu strahlen.

Für Isidor von Sevilla ist Marmor schön wegen seiner weißen Farbe, Metall wegen des Lichts, das es reflektiert, und selbst die Luft ist schön und hat ihren Namen *aer/aeris* vom Erz, weil dessen Name *aes/aeris* sich vom Glanz des *aurum*, also des Goldes herleite (tatsächlich schimmert sie wie Gold, sobald Licht auf sie trifft). Edelsteine sind schön wegen ihrer Farbe, denn Farbe ist nichts anderes als eingefangenes Sonnenlicht und purifizierte Materie. Augen sind schön, wenn sie strahlen, und am schönsten sind blaugrüne Augen. Zu den ersten Eigenschaften eines schönen Körpers gehört die rosige Haut. Bei den Dichtern ist dieser Sinn für die leuchtenden Farben stets präsent, Gras ist grün, Blut rot, Milch schneeweiss, eine schöne Frau hat für Guinizelli ein »Antlitz von Schnee, karmesinrot gefärbt« (um nicht von Petrarcas späteren »klaren, frischen und süßen Wassern«

zu sprechen), die mystischen Visionen der Hildegard von Bingen führen uns gleißende Flammen vor Augen, und selbst die Schönheit des ersten gefallenen Engels verdankt sich edlen Steinen, die wie der gestirnte Himmel funkeln, so daß die unzählige Menge der Funken, die in der Pracht seiner Ornamente erglänzen, die Welt mit Licht erfüllt. Die gotische Kathedrale wird von messerscharfen Lichtstrahlen durchschnitten, die durch die bunten Fenster eindringen, um das Göttliche in die sonst dunklen Kirchenschiffe zu lassen, und genau um diesen Lichtbahnen Raum zu geben, wird der Platz für die Fenster und die Rosetten vergrößert, die Mauern verschwinden bei nahe in einem Spiel von Strebepfeilern und Stützbögen, und der ganze Bau ist darauf angelegt, den Einfall des Lichts durch ein Gitterwerk durchbrochener Strukturen zu ermöglichen.

Johan Huizinga erinnert in seiner Analyse der spätmittelalterlichen Ästhetik an die Begeisterung des Chronisten Froissart für die Schönheit volllaufgetakelter Schiffe mit ihren flatternden Fahnen und langen Wimpeln und farbenprächtigen, in der Sonne schimmernden Wappen, für das Glitzern der Sonnenstrahlen auf Helmen, Harnischen, Lanzenspitzen, Federbüschchen und Bannern eines heranziehenden Reitertrupps; oder, bei den Farben der Wappen, an die Vorliebe für Kombinationen von Blaßgelb und Blau, Orange und Weiß, Orange und Rosa, Rosa und Weiß oder Schwarz und Weiß; oder auch an die Beschreibung einer jungen Dame, die in violetter Seide auf einem Zelter mit blauseidener Schabracke erscheint, geleitet von drei Männern in karmesinroter Seide mit Kappen aus grüner Seide.

Ursprung dieser Leidenschaft für das Licht waren theologische Denkfiguren alt- und neuplatonischer Herkunft (das höchste Gut als Sonne der Ideen, die einfache

Schönheit einer Farbe, ausgehend von einer Form, die das Dunkel der Materie beherrscht, die Schau Gottes als Licht, als Feuer, als Leuchtende Quelle). Die Theologen machten das Licht zu einem metaphysischen Prinzip, und da sich in denselben Jahrhunderten unter dem Einfluß der Araber die Optik entwickelte, kam es zu Reflexionen über die Wunder des Regenbogens und der Spiegel (die auch ein paarmal geheimnisvoll flimmernd im *Paradiso* auftauchen).

Dante hat also seine Poetik des Lichts nicht erfunden, als er mit einem für die Dichtung sperrigen Material experimentierte. Er hat sie rings um sich her vorgefunden und neuformuliert für ein Publikum, das für Licht und Farbe eine Leidenschaft hatte. Einer der schönsten Aufsätze über das *Paradiso*, die ich kenne (*Aspetti dellapoesia di Dante* von Giovanni Getto, 1947), macht deutlich, daß es kein Bild vom Paradies gab, das nicht einer Tradition entsprang, die für den mittelalterlichen Leser zur Grundausstattung nicht bloß seiner Ideen, sondern mehr noch seiner alltäglichen Phantasien und Gefühle gehörte. Es ist die Tradition der Bibel und der Kirchenväter, aus der diese Licht- und Glanzbilder kommen, diese Flammenstrudel, diese himmlischen Leuchten und Sonnen, diese strahlenden Klarheiten, die sich erheben »wie ein sich erhellender Horizont«, diese *candide rose* und *fiori rubiconde*. Wie Getto schrieb: »Dante sah sich vor einer Sprechweise oder eher schon Sprache, die bereits fertig ausgebildet war, um die Realität des Geisteslebens auszudrücken, die mysteriöse Erfahrung der Seele in ihrer Katharsis, das Leben der Anmut und Gnade als überraschende Freude, als Präludium einer freudvollen und heiligen Jahreszeit.« Für den mittelalterlichen Menschen war das Lesen über all diese Lichter so wie für uns das Phantasieren über die biegsame Anmut

einer Diva, die elegante Stromlinienform eines Automobils, über Liebesgeschichten verlorener Liebender, kurze Begegnungen, tote Blätter, regnende Rosen, Erdbeerfelder, Lily Marleen oder Lovely Rita, aber mit einer Intensität der Leidenschaft und seelischen Schauern, die uns unbekannt sind. Alles andere als Lehrgedicht, alles andere als Frage-und-Antwort-Spiel zwischen Lehrer und Schüler!

Womit wir zum zweiten Mißverständnis kommen, nämlich daß es keine Verstandesdichtung geben könne, die in der Lage wäre, uns nicht nur über den Kuß von Paolo und Francesca erschauern zu lassen, sondern auch über die Architektur der Himmel, die Natur der Dreieinigkeit, die Definition des Glaubens als Substanz des Erhofften und Beweis des Unsichtbaren. Gerade dieser Anspruch auf eine Dichtung des Intellekts kann das *Paradiso* auch für den modernen Leser faszinierend machen, der die dem mittelalterlichen vertrauten Bezugsrahmen verloren hat. Denn in der Zwischenzeit hat dieser Leser die Gedichte von John Donne, von Eliot, von Valéry oder Borges kennengelernt und weiß, daß Dichtung auch metaphysische Leidenschaft sein kann.

Und apropos Borges, von wem hatte er die Idee des Aleph, jenes schicksalhaften Punktes, von dem aus man alles sehen kann, was es im Universum gibt, das bewegte Meer, die Morgen- und Abendröte, die Menschenmassen Amerikas, ein silbriges Spinnennetz inmitten einer schwarzen Pyramide, ein aufgebrochenes Labyrinth, das einst London war, eine Passage der Calle Soler mit den gleichen Fliesen, wie sie vor dreißig Jahren im Flur eines Hauses an der Calle Frey Bentos lagen, und Weintrauben, Schnee, Tabak, Metalladern, Wasserdampf, aufgewölbte Wüsten am Äquator, in Inverness eine unvergeßliche Frau, in einem Landhaus in Adrogué ein Exemplar der ersten

englischen Plinius-Übersetzung, gleichzeitig alle Buchstaben auf allen Seiten, einen Sonnenuntergang in Querétaro, der die Farbe einer Rose in Bengalens widerzustrahlen scheint, einen Erdglobus zwischen zwei Spiegeln, die ihn endlos vervielfältigen in einem Kabinett von Alkmaar, einen Strand am Kaspischen Meer in der Morgenfrühe, ein spanisches Kartenspiel in einem Schaufenster in Mirzapur, Dampfkolben, Bisons, Sturzfluten, alle Ameisen, die es auf der Erde gibt, ein persisches Astrolabium, die schaurigen Überreste der einst so lieblichen Beatriz Viterbo usw. usf.? Das erste Aleph ist jenes im letzten Gesang des *Paradiso*, als Dante sieht, *legato con amore in un volume / ciò che per l'universo si squaderna, / sustanze e accidenti e lor costume / quasi conflati insieme* (»in einem Band mit Liebe eingebunden / all das, was sonst im Weltall sich entfaltet, / Substanz und Akzidenz und ihr Verhalten / gleichsam in eins verschmolzen«). Indem er sich *la forma universal di questo nodo* (»die Grundform dieses Knotens«) klarmacht und mit »hochgespanntem Geist« und »knapper Sprache« beschreibt, sieht Dante in jener »klaren Subsistenz« drei Kreise in drei Farben, und nicht wie Borges die schaurigen Reste der Beatriz Viterbo, denn seine Beatrice, die vor langer Zeit zu einem schaurigen Rest geworden war, ist ihm als Licht zurückgekehrt. Infolgedessen ist Dantes Aleph leidenschaftlicher hoffnungsfröhlich als das von Borges, der sehr wohl wußte, daß ihm das Paradies verschlossen war und nur Buenos Aires blieb.

So kann vielleicht gerade im Licht der jahrhunderte-langen Entwicklungen einer Verstandesdichtung das *Paradiso* heute besser gelesen und geschätzt werden als noch zu Zeiten eines De Sanctis. Aber ich möchte hier noch etwas hinzufügen, um die Phantasie der Jüngeren unter uns anzuregen – oder auch derer, die sich weder für

Gott noch für den Intellekt besonders interessieren. Dantes *Paradiso* ist die Apotheose des Virtuellen, des Immateriellen, der reinen Software, frei vom Gewicht der irdischen und der höllischen Hardware, deren Abfälle im *Purgatono* bleiben. Das *Paradiso* ist mehr als modern, es kann für den Leser, der die Geschichte vergessen haben mag, aufregend zukunftsträchtig werden. Es ist der Triumph einer puren Energie, das, was das Netz der Netze uns immer verspricht und niemals geben kann, es ist eine himmelhohe Verklärung von Strömen, von Körpern ohne Organe, ein Gedicht aus Supernovae und Zwergsternen, ein ununterbrochener Urknall, eine Erzählung, deren Geschehnisse sich über die Länge von Lichtjahren hinziehen, oder um euch ein vertrautes Beispiel zu geben: eine triumphale Odyssee im Weltraum, mit aller-glücklichstem Happy-End. Also Leute, wenn ihr wollt, könnt ihr das *Paradiso* auch so lesen, es wird euch nichts Böses tun und besser sein als eine Diskothek mit stroboskopischen Blitzen und Ecstasy. Denn was Ekstasen angeht, der dritte Teil der *Divina Commedia* hält seine Versprechen.

Über den Stil des Kommunistischen Manifests¹

Man kann nicht behaupten, daß einige schöne Seiten allein genügen, um die Welt zu verändern. Dem Gesamtwerk Dantes ist es nicht gelungen, den italienischen Kommunen einen Heiligen Römischen Kaiser wiederzugeben. Doch wenn ich an jenen Text zurückdenke, der das *Manifest der Kommunistischen Partei* von 1848 war und der zweifels-ohne enormen Einfluß auf die Geschicke zweier Jahrhunderte gehabt hat, glaube ich, man sollte ihn unter dem Gesichtspunkt seiner literarischen Qualität wiederlesen oder zumindest – wenn man ihn nicht im Original lesen kann – unter dem seiner außerordentlichen rhetorisch-argumentativen Struktur.

1971 war eine Studie des venezolanischen Autors Ludovico Silva über den literarischen Stil von Karl Marx erschienen, die dann zwei Jahre später in italienischer Übersetzung bei Bompiani unter dem Titel *Lo Stile letterario di Marx* herauskam. Vermutlich ist sie inzwischen vergriffen, und es würde sich lohnen, sie nachzudrucken. Mit Berücksichtigung auch der literarischen Interessen von Marx (wenige wissen, daß er als junger Mann auch Gedichte geschrieben hatte, die allerdings nach Aussage derer, die sie kennen, schrecklich sein sollen) unterzog Silva das ganze Marxsche Werk einer gründlichen Analyse. Seltsamerweise widmete er

¹ Artikel im Nachrichtenmagazin *L'Espresso* vom 8. Januar 1998 zur Hundertfünfzigjahrfeier der Publikation des *Manifests der Kommunistischen Partei*.

dabei dem *Manifest* nur wenige Zeilen, vielleicht weil es kein im strengen Sinne persönliches Werk ist. Das war jedoch ein Fehler, denn es handelt sich um einen großartigen Text, der es versteht, apokalyptische Töne mit Ironie zu durchmischen, einprägsame Parolen mit klaren Darstellungen alternieren zu lassen, und der (wenn die kapitalistische Gesellschaft wirklich vorhat, sich für den Ärger zu rächen, den diese wenigen Seiten ihr bereitet haben) mit religiöser Inbrunst noch heute in den Seminaren für PR- und Werbefachleute analysiert werden müßte.

Er beginnt mit einem gewaltigen Paukenschlag, wie die Fünfte von Beethoven: »Ein Gespenst geht um in Europa – das Gespenst des Kommunismus« (vergessen wir nicht, daß wir uns noch nahe der Blütezeit des früh- und hochromantischen Schauerromans befinden und Gespenster noch ernst genommen werden). Es folgt eine in kühnen Strichen skizzierte Geschichte der sozialen Kämpfe vom antiken Rom bis zur Entstehung und Entwicklung der Bourgeoisie, und die Seiten über die Eroberungen dieser neuen »revolutionären« Klasse sind gleichsam deren Gründungsposaum, das noch heute gültig für die Verfechter des Wirtschaftsliberalismus ist. Man sieht (und ich meine wirklich, man »sieht«, in beinahe filmischer anschaulichkeit), wie diese unaufhaltsame neue Kraft, getrieben vom Bedürfnis nach immer größerem Absatz für ihre Produkte »über die ganze Erdkugel jagt« (mir scheint, hier denkt der jüdische und messianische Marx an den Anfang der Genesis), wie sie ferne Länder erobert und umwälzt, denn »die wohlfeilen Preise ihrer Waren sind die schwere Artillerie, mit der sie alle chinesischen Mauern in den Grund schießt, mit der sie den hartnäckigsten Fremdenhaß der Barbaren zur Kapitulation zwingt«, wie sie die Städte als Zeichen und Fundament

ihrer Macht gründet, wie sie sich multi- und internationalisiert, sich globalisiert und nicht nur einen Weltmarkt erzeugt, sondern sogar eine aus den vielen nationalen Literaturen zusammengeschweißte »Weltliteratur« erfindet.²

Am Ende dieser Eloge (die überzeugt, weil sie von ehrlicher Bewunderung erfüllt ist) kommt eine dramatische Wende: Der Hexenmeister sieht sich außerstande, die von ihm heraufbeschworenen unterirdischen Kräfte zu beherrschen, der Sieger erstickt an seiner eigenen Überproduktion und ist gezwungen, aus sich selbst heraus, als sein ureigenstes Produkt, seinen eigenen Totengräber zu erzeugen: das Proletariat.

So tritt diese neue Kraft auf den Plan: Anfangs noch uneinig und konfus, macht sie sich Luft im Zerstören der Maschinen und wird von der Bourgeoisie als Rammbock

² Als ich diesen Artikel schrieb, sprach man selbstverständlich bereits von Globalisierung, und ich habe den Ausdruck nicht zufällig benutzt. Aber heute, seit wir alle für das Problem sensibilisiert worden sind, lohnt es sich wirklich, diese Seiten wiederzulesen. Es ist beeindruckend, wie das *Manifest* mit einem Vorlauf von hundertfünfzig Jahren sowohl die Ära der Globalisierung als auch die von ihr entfesselten Gegenkräfte vorausgesehen hat. Als wollte es uns bedeuten, daß die Globalisierung kein zufälliges Ergebnis der kapitalistischen Expansion ist (bloß weil die Mauer gefallen und das Internet gekommen ist), sondern das von Anfang an vorbestimmte Ziel, das anzustreben die neue Klasse gar nicht vermeiden konnte, auch wenn damals der bequemste Weg zur Ausweitung der Märkte (wenn auch der blutigste) noch die Kolonialisierung war. Bedenkenswert ist auch (zumal für die Globalisierungsgegner aller Farben) der Hinweis darauf, daß jede alternative Kraft, die sich dem Vormarsch der Globalisierung entgegenstellt, zu Anfang uneinig und konfus auftritt, zur bloßen Maschinenstürmerei neigt und vom Gegner zum Kampf gegen seine Feinde benutzt werden kann.

im Kampf gegen deren Feinde benutzt, also gegen die Feinde ihres Feindes (die absoluten Monarchien, die Grundeigentümer, das Kleinbürgertum); allmählich nimmt sie Teile ihrer Gegner in sich auf, die von der Großbourgeoisie proletarisiert werden, wie die Handwerker, die Händler, die landbesitzenden Bauern, der Aufstand wird zum organisierten Kampf, die Arbeiter nehmen untereinander Kontakt auf dank einer anderen Macht, welche die Bourgeoisie für ihre eigenen Zwecke erfunden hat, nämlich die neuen Kommunikationsmittel. Das *Manifest* nennt hier nur die Eisenbahnen, aber es denkt auch an die neuen Massenkommunikationen (und vergessen wir nicht, daß Marx und Engels in der *Heiligen Familie* das Fernsehen der Epoche, nämlich den populären Fortsetzungsroman, als Modell der kollektiven Vorstellungswelten zu nehmen wußten und anhand der Sprache und der Situationen, die er verbreitet hatte, seine Ideologie kritisierten).

An diesem Punkt treten die Kommunisten auf. Doch bevor programmatisch erklärt wird, was sie sind und was sie wollen, stellt sich das *Manifest* (mit einer brillanten rhetorischen Volte) auf den Standpunkt der sie fürchtenden Bourgeoisie und bringt ein paar schreckenerregende Fragen vor: Wollt ihr etwa das Eigentum abschaffen? Wollt ihr etwa die Weibergemeinschaft einführen? Wollt ihr die Religion, das Vaterland, die Familie zerstören?

Hier wird das Spiel raffiniert, denn auf all diese Fragen scheint das *Manifest* beruhigende Antworten zu geben, als wollte es den Gegner beschwichtigen – um ihn dann, nach einer überraschenden Wendung, in die Magengrube zu treffen und den Applaus des proletarischen Publikums zu genießen ... Wir wollten das Eigentum abschaffen? Aber nein, die Eigentumsverhältnisse sind doch seit jeher Veränderungen unterworfen gewesen – hat die Franzö-

sische Revolution etwa nicht das Feudaleigentum zugunsten des bürgerlichen abgeschafft? Wir wollten das Privateigentum abschaffen? Ach Unsinn, das existiert doch gar nicht mehr, in der bestehenden Gesellschaft ist es für neun Zehntel ihrer Mitglieder aufgehoben und existiert nur noch als Eigentum eines Zehntels. Also werft ihr uns vor, daß wir *euer* Eigentum abschaffen wollen? Allerdings, das wollen wir.

Aber die Weibergemeinschaft einführen? Keine Spur, wir wollen eher die Stellung der Frau als bloßes Produktionsmittel aufheben. Im übrigen habt ihr selbst die Weibergemeinschaft erfunden, ihr Bourgeois, denen außer euren eigenen Frauen auch noch die Weiber und Töchter der Proletarier zur Verfügung stehen und die ihr ein Hauptvergnügen darin findet, eure Ehefrauen wechselseitig zu verführen. Wir wollten das Vaterland zerstören? Wie das, man kann den Arbeitern doch nicht nehmen, was sie gar nicht haben. Wir wollen im Gegenteil, daß sie sich triumphierend zur nationalen Klasse erheben und damit selbst als Nation konstituieren ...

Und so weiter, bis hin zu jenem Meisterstück an Zurückhaltung, das die Antwort auf die Religionsfrage darstellt. Man ahnt, daß sie lautet: »Wir wollen diese Religion zerstören«, aber so steht es nicht im Text. Er nähert sich dem delikaten Thema auf Umwegen mit allgemeinen Bemerkungen, gibt zu verstehen, daß jede Veränderung ihren Preis hat, winkt dann aber ab, als wollte er sagen: Heben wir uns doch so heiße Kapitel lieber für später auf.

Danach folgt der eher theoretische Teil, das Programm der Bewegung und die Kritik der verschiedenen Sozialismen, aber inzwischen ist der Leser bereits durch die vorangegangenen Seiten verführt. Und sollte der programmatiche Teil dann zu schwierig werden – hier noch ein

doppelter Paukenschlag am Ende, zwei Parolen, die einem den Atem rauben, eingängig, leicht zu behalten und – so will mir scheinen – wie geschaffen für eine rauschende Zukunft: »Die Proletarier haben nichts zu verlieren als ihre Ketten« und »Proletarier aller Länder, vereinigt euch!«

Abgesehen von der gewiß poetischen Fähigkeit, denkwürdige Metaphern zu erfinden, bleibt das *Kommunistische Manifest* ein Meisterwerk politischer (und nicht nur politischer) Rhetorik und sollte in der Schule zusammen mit Ciceros *Catilinarischen Reden* und Shakespeares Rede des Marcus Antonius über der Leiche Caesars studiert werden. Auch weil es angesichts von Marxens guter klassischer Bildung nicht auszuschließen ist, daß ihm genau diese Texte vorschwebten.

Die Nebel des Valois¹

Ich habe *Sylvie* als Zwanzigjähriger fast per Zufall entdeckt und die Erzählung gelesen, ohne viel von Nerval zu wissen. Ich habe sie im Zustand absoluter Unschuld gelesen und war hingerissen. Später entdeckte ich, daß Proust die gleichen Eindrücke wie ich gehabt hatte. Ich weiß nicht mehr, wie ich sie damals in meinem privaten Wortschatz ausgedrückt habe, denn heute kann ich sie nur mit den Worten Prousts wiedergeben, so wie er sie auf den Seiten schildert, die er Nerval in seinem *Contre Sainte-Beuve* gewidmet hat.

Sylvie sei keineswegs, schreibt er dort, wie Barrès (und mit ihm eine gewisse reaktionäre Kritik) meinte, eine neoklassizistische, typisch französische Idylle; es drücke sich darin keine Heimatverwurzelung aus (allenfalls finde sich der Protagonist am Ende entwurzelt). In *Sylvie* gehe

¹ Gekürzte und überarbeitete Fassung des Nachworts zu meiner Übersetzung von Gérard de Nervals *Sylvie* (Turin, Einaudi, 1999). Wie bereits in meinen Harvard-Vorlesungen *Im Wald der Fiktionen: Sechs Streifzüge durch die Literatur* (Hanser 1994) berichtet, hatte ich über diese Erzählung zuerst einen kleinen Aufsatz geschrieben, dann in den siebziger Jahren eine Reihe von Seminaren an der Universität Bologna veranstaltet, aus der drei Doktorarbeiten und eine Sondernummer der Zeitschrift *Versus* (31 – 32/1982) hervorgegangen sind, und 1984 einen Fortgeschrittenenkurs an der Columbia University gehalten. 1993 habe ich sie in meinen Harvard-Vorlesungen behandelt, anschließend noch einmal in zwei weiteren Kursen, 1995 an der Universität Bologna und 1996 an der École Normale Supérieure in Paris. Ergebnis dieser fast lebenslangen Beschäftigung mit *Sylvie* war dann 1999 meine Übersetzung ins Italienische.

es um etwas Unbestimmtes – ein »Bild von irrealer Farbe« –, das wir manchmal im Traum sehen und dessen Konturen wir festhalten möchten, aber das uns beim Aufwachen unweigerlich entgleitet. *Sylvie* sei der »Traum eines Traumes«, und das Traumartige sei so dominant, »daß man immer wieder zurückblättern muß, um festzustellen, wo man sich befindet ...« Die Farben von *Sylvie* seien nicht die eines klassischen Pastells; es sei vielmehr »eine Purpurfarbe, die einer Purpurrose aus purpurnem oder violettem Samt, das Gegenteil der Aquarelltöne des gemäßigten Frankreichs«. *Sylvie* sei kein Muster an abgewogener Anmut, sondern ein Muster an krankhafter Besessenheit. Die Atmosphäre von *Sylvie* sei »bläulich und purpurfarben«, aber diese Atmosphäre liege nicht in den Worten, sondern zwischen den Worten, »wie der Nebel eines Morgens in Chantilly«.²

Vielleicht hatte ich es mit zwanzig noch nicht so sagen können, aber ich tauchte aus der Lektüre wie mit verklebten Augen auf, nicht so sehr, wie es in Träumen vorkommt, sondern eher wie bei jenem langsamem morgendlichen Erwachen aus einem Traum, wenn sich die ersten bewußten Reflexionen noch mit den letzten Resten des Traums vermengen und die Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit verschwimmt (oder noch nicht überwunden ist). Schon ohne Proust gelesen zu haben, war mir klar, daß ich einen *Nebeleffekt* verspürt hatte.

Ich habe die Erzählung viele Male im Laufe der letzten fünfundvierzig Jahre gelesen, und jedesmal habe ich mir selbst und den anderen zu erklären versucht, warum sie

² Marcel Proust, »Gérard de Nerval« in *Gegen Sainte-Beuve* [dt. von Helmut Scheffel, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1962, S. 51 – 55, A. d. Ü.].

diese Wirkung auf mich ausübt. Jedesmal glaubte ich es entdeckt zu haben, und doch erlag ich jedesmal, wenn ich sie wiederzulesen begann, erneut diesem Nebeleffekt.

Im folgenden werde ich zu klären versuchen, warum und wie es dem Text gelingt, seine Nebeleffekte zu produzieren. Wer mir dabei folgen will, braucht jedoch nicht zu fürchten, daß ihm der Zauber von *Sylvie* abhanden kommt, weil er zuviel darüber weiß. Im Gegenteil, je mehr er darüber weiß, desto besser wird es ihm gelingen, beim Lesen erneut ins Staunen zu geraten.³

Labrunie und Nerval

Zunächst muß ich eine sehr wichtige Unterscheidung treffen. Ich möchte gleich zu Beginn eine störende Person beseitigen, nämlich den empirischen Autor. Der empi-

³ Allerdings möchte ich dem Leser raten, zuerst den Text von *Sylvie* zu lesen (oder wiederzulesen), bevor er hier weiterliest. Ehe man zur kritischen Analyse schreitet, sollte man unbedingt das Vergnügen einer »unschuldigen« Lektüre entdeckt oder wiederentdeckt haben. Da ich zudem häufig auf die verschiedenen Kapitel verweisen werde und wir eben von Proust gehört haben, daß man »immer wieder zurückblättern muß, um festzustellen, wo man sich befindet«, ist es unverzichtbar, die Erfahrung dieses *Hin und Her* selbst zu machen. [Deutsch ist der Text zur Zeit leider nur in der teuren zweisprachigen Werkausgabe erhältlich: *Sylvie. Erinnerungen an das Valois*, in: Gérard de Nerval, *Die Töchter der Flamme*, übers. von Anjuta Aigner-Dünnwald und Friedhelm Kemp, Werke Bd. 3, München, Winkler, 1989; im folgenden zitiert nach der (vergriffenen) Taschenbuchausgabe »Rowohlt Jahrhundert« Bd. 81, Reinbek, 1991, S. 115 – 154. Eine Neuauflage ist in Vorbereitung. A. d. Ü.]

rische Autor dieser Erzählung hieß Gérard Labrunie und schrieb unter dem Künstlernamen Gérard de Nerval.

Wenn wir bei der Lektüre von *Sylvie* an Labrunie denken, geraten wir sofort auf Abwege. Zum Beispiel muß dann untersucht werden, wie es viele Exegeten getan haben, ob und wie viele der in *Sylvie* erzählten Fakten sich auf Labrunies Leben beziehen. Daher sind die Ausgaben und Übersetzungen von *Sylvie* im allgemeinen mit biographischen Anmerkungen versehen, in denen erörtert wird, ob Aurélie die Schauspielerin Jenny Colon sein könnte (deren Anblick einen, wenn man ihr in manchen Ausgaben reproduziertes Porträt sieht, ratlos macht), ob es in Loisy wirklich eine Bogenschützenkompanie gab (oder ob das nicht eher in Creil der Fall war), ob Labrunie tatsächlich eine Erbschaft seines Onkels erhalten hat und ob die Figur der Adrienne von Sophie Dawes, der Baronesse de Feuchères, inspiriert war. Viele solide akademische Karrieren sind auf der Grundlage solcher peniblen Recherchen errichtet worden, die sehr nützlich für das Schreiben einer Biographie über Gérard Labrunie sein mögen, aber nichts zum Verständnis von *Sylvie* beitragen.

Gérard Labrunie hat sein Leben durch Selbstmord beendet, nachdem er mehrmals in Nervenheilanstalten gewesen war, und wir wissen aus einem Brief von ihm, daß er *Sylvie* in einem Zustand der Übererregung geschrieben hat, mit Bleistift auf lose Blätter. Doch wenn Labrunie geistig verwirrt war, so gilt das keineswegs für Nerval, soll heißen: für jenen Modell-Autor, den wir gerade bei der Lektüre von *Sylvie* zu erkennen vermögen. Dieser Text erzählt die Geschichte eines Protagonisten, der in die Nähe des Wahnsinns gerät, aber er ist kein Werk eines Geisteskranken: Wer immer ihn auch geschrieben hat (und dieser Wer-immer ist der, den wir von jetzt an

Nerval nennen wollen), er ist ein bewundernswert gut gebauter Text voller Symmetrien, Gegenüberstellungen, innerer Entsprechungen und Verweise.

Wenn Nerval keine der Erzählung äußerliche Figur ist, wie tritt er dann in ihr auf? Vor allem als Erzählstrategie.

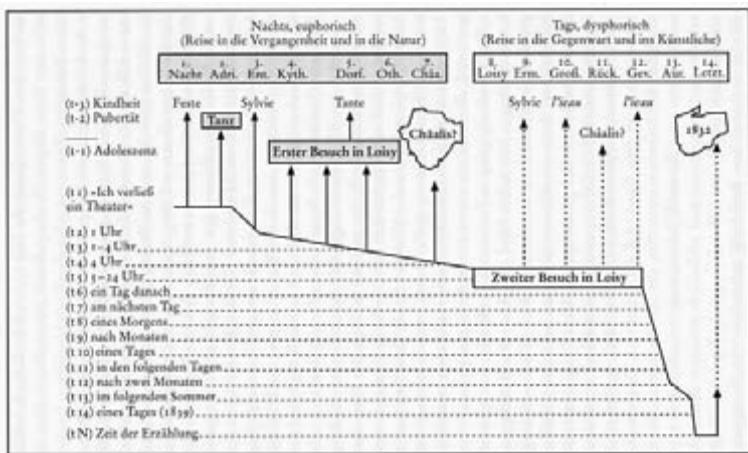
Fabel und Handlungsgang

Um Nervals Erzählstrategie zu verstehen und zu begreifen, wie es ihm gelingt, im Leser jenen Nebeleffekt zu erzeugen, von dem ich gesprochen habe, müssen wir uns das Diagramm in Abbildung 1 ansehen.⁴ In der Horizontale sind die Kapitel der Erzählung aufgelistet, in der Vertikale links habe ich die zeitliche Abfolge der erzählten Ereignisse rekonstruiert. In der Vertikale haben wir also die Fabel oder *Story*, in der Horizontale den Handlungsgang oder *Plot*.

Der Handlungsgang ist die Art und Weise, wie die Erzählung an der Oberfläche organisiert ist und schrittweise dargelegt wird: Ein junger Mann kommt aus einem Theater, beschließt, auf das Schützenfest in Loisy zu gehen, erinnert sich während der Fahrt an eine frühere Fahrt, gelangt zum Fest, sieht seine Jugendliebe Sylvie wieder, verbringt mit ihr einen Tag, kehrt nach Paris zurück, hat ein Abenteuer mit der Schauspielerin und entscheidet sich schließlich (Sylvie ist unterdessen in Dammartin verheiratet), seine Geschichte zu erzählen. Da

⁴ Eine ähnliche Abbildung stand bereits in meinen Harvard-Vorlesungen *Im Wald der Fiktionen*. Diese und Abbildung 2 sind mit freundlicher Genehmigung des Verlags dem zitierten Einaudi-Bändchen entnommen.

die Handlung an jenem Abend beginnt, an dem der Protagonist aus einem Theater kam (per Übereinkunft die Zeit t_1), wird ihr Gang durch die schwarze Linie dargestellt, die sich von jenem Abend über diverse Zeitstufen (Zeiten $t_1 - t_{14}$) bis zum Ende hinzieht.



In den Ablauf dieser Ereignisse schalten sich jedoch Erinnerungen an frühere Zeiten ein, dargestellt durch senkrechte Pfeile, die auf Zeiten vor t_1 verweisen. Die durchgezogenen Pfeile stellen die Rekonstruktionen des Protagonisten dar, die gestrichelten die Bezugnahmen auf Vergangenes, die sich, manchmal nur flüchtig, in den Gesprächen zwischen den verschiedenen Personen finden. So erinnert sich zum Beispiel der Protagonist zwischen ein Uhr nachts und vier Uhr morgens (in t_1) an eine frühere Fahrt nach Loisy, die auf der Ebene des Handlungsgangs drei Kapitel einnimmt, und in den Kapiteln 9 und 10 wird flüchtig an Episoden in Sylvies Kindheit und an eine Rettung aus dem Wasser (in Kindersprache *l'ieu* genannt) in t_3 erinnert.

Dank dieser Rückerinnerungen läßt sich *stiickweise* die Fabel rekonstruieren, das heißt die zeitliche Abfolge der Ereignisse, von denen die Erzählung handelt: Zuerst war der Protagonist ein kleiner Junge und liebte das Mädchen Sylvie, dann begegnet er bei einem Tanz Adrienne, später kehrt er noch einmal nach Loisy zurück, schließlich macht er sich, inzwischen erwachsen geworden, eines Abends erneut auf die Reise, und so fort.

Der Handlungsgang ist das, was wir vorfinden, was wir beim Lesen vor Augen haben. Die Fabel ist nicht so offenkundig, und gerade beim Versuch, sie zu rekonstruieren, bilden sich einige Nebeleffekte, denn wir können nie genau sagen, von welcher Zeit die Erzählerstimme gerade spricht. Mein Diagramm beansprucht nicht, die Nebeleffekte aufzulösen, sondern zu erklären, wie sie zustande kommen. Und die Fabel wird nur hypothetisch rekonstruiert, in dem Sinne, daß die erinnerten Dinge *wahrscheinlich* Erlebnissen entsprechen, die der Protagonist zuerst im Alter von zehn bis zwölf Jahren, dann zwischen dem vierzehnten und sechzehnten und schließlich zwischen dem sechzehnten und achtzehnten Lebensjahr gehabt hat (man könnte aber auch eine andere Rechnung aufmachen, der Protagonist könnte auch ein besonders fröhreifer oder ein sehr zurückgebliebener Junge gewesen sein).

Daß die Rekonstruktion (die wie gesagt nur wahrscheinlich sein kann) anhand des Textes gemacht werden muß und nicht anhand von Elementen der Biographie Labrunies, lehrt uns das Schicksal einiger Kommentatoren, die sich damit abmühen, den Abend nach dem Theater in das Jahr 1836 zu datieren, weil das im Text evozierte moralische und politische Klima dem jener Jahre zu entsprechen scheint und weil der geschilderte Klub an jenes Café de Valois erinnert, das zusammen mit anderen

Spielklubs gegen Ende 1836 geschlossen wurde. Verkürzt man den Protagonisten auf Labrunie, so ergeben sich einige ziemlich groteske Probleme. Wie alt war der junge Mann dann im Jahre 1836, und wie alt muß er gewesen sein, als er Adrienne bei jenem Tanz auf der Wiese gesehen hatte? Da Labrunie (der 1808 geboren ist) nur bis 1814 (also bis er sechs Jahre alt war) bei seinem Onkel in Mortefontaine gelebt hatte – wann war er dann bei jenem Tanz gewesen? Da er 1820 mit zwölf Jahren ins College Charlemagne kam – war er damals im Sommer nach Loisy zurückgekehrt und hatte Adrienne gesehen? Und war er mithin an dem fraglichen Abend nach dem Theater achtundzwanzig Jahre alt? Und wenn der Besuch bei der Tante in Othys, wie viele annehmen, drei Jahre vorher stattfand – war er dann damals ein Bursche von fünfundzwanzig Jahren gewesen, der sich mit Sylvie als Braut und Bräutigam verkleidete und den die Tante als hübschen Blonden ansprach? Ein Bursche, der bald darauf (1834) dreißigtausend Franken erbte und schon eine Reise nach Italien – eine regelrechte Initiationsreise – gemacht und bereits 1827 Goethes *Faust* übersetzt hatte? Wie man's auch dreht und wendet, es paßt nicht zusammen, und darum muß man auf solche Berechnungen nach Art von Einwohnermelderegistern verzichten.

Je-rard und Nerval

Die Erzählung beginnt mit den Worten: »Ich verließ ein Theater« (*Je sortais d'un théâtre*). Wir haben zwei Entitäten – ein Ich und ein Theater – sowie ein Verb im Imperfekt.

Da das Ich nicht Labrunie sein kann (den wir seinem traurigen Schicksal überlassen haben), wer ist es dann, der hier spricht? In einer Ich-Erzählung ist derjenige, der Ich sagt, der Protagonist der Erzählung und nicht zwangsläufig der Autor. Infolgedessen wird *Sylvie* (nachdem Labrunie ausgeschieden ist) von Nerval geschrieben, der ein Ich auftreten läßt, das uns etwas erzählt. Wir haben es also mit der Erzählung einer Erzählung zu tun. Um jedes Mißverständnis auszuräumen, beschließen wir, daß jenes *Je*, das zu Beginn ein Theater verläßt, eine Figur ist, die wir *Je-rard* nennen wollen.

Aber *wann* spricht dieser Jerard? Er spricht in dem, was wir die Zeit der Narration (oder t_N) nennen wollen, das heißt in dem Moment, da er seine Vergangenheit zu beschreiben und in Erinnerung zu rufen beginnt, indem er uns sagt, daß er eines Abends (t_1 , Zeit des Beginns der Handlung) aus einem Theater kam. Da die Erzählung 1853 erschienen ist, könnte man annehmen, daß t_N dieses Jahr sei, aber das wäre bloß eine willkürliche Annahme, um einen Zeitpunkt zu haben, von dem aus man zurückrechnen kann. Da wir nicht wissen, wie viele Jahre zwischen t_{14} und t_N liegen (es müssen aber etliche sein, denn in t_N hat *Sylvie* bereits zwei Kinder, die groß genug sind, um Bogenschießen zu können), könnte der Theaterabend auch fünf oder zehn Jahre früher angesetzt werden, wenn man annimmt, daß Jerard und *Sylvie* in t_3 noch Kinder waren.

Nun erzählt der Jerard, der in t_N spricht, von seinem Ich vor etlichen Jahren, das sich seinerseits an Ereignisse aus Jerards Kindheit und frühen Jugend erinnert. Das ist nichts Ungewöhnliches, jedem von uns kann es passieren, daß er sagt: »Als ich [ich₁, der jetzt spricht] achtzehn Jahre alt war, kam ich [ich₂, damals] nicht darüber hinweg, daß ich mit sechzehn [ich₃] eine unglückliche Liebesgeschichte

hatte.« Das heißt aber weder, daß mein Ich₁ noch immer an der pubertären Leidenschaft meines Ich₃ teilhat, noch daß es ihm gelingt, die Melancholie meines Ich₂ zu rechtfertigen. Im besten Fall kann es sich beide Ichs voller Nachsicht und Zärtlichkeit in Erinnerung rufen und entdecken, daß es sich inzwischen sehr verändert hat. In gewissem Sinn ist es dies, was Jerard tut, nur daß er, während er sich als so verschieden je nach der erinnerten Zeit erkennt, nie sagen kann, mit welchem seiner früheren Ichs er sich identifiziert, weshalb er so verwirrt über seine eigene Identität bleibt, daß er sich in der ganzen Erzählung niemals selber nennt – abgesehen vom ersten Absatz des Kapitels 13, wo er ein Billet mit »ein Unbekannter« unterschreibt. Infolgedessen bezeichnet auch das scheinbar so unstrittige Pronomen jedesmal einen anderen.

Doch nicht genug damit, daß es viele Jerards gibt, manchmal ist auch der Sprechende nicht Jerard, sondern Nerval, der sich sozusagen verstohlen in die Erzählung einmischt. Ich habe absichtlich »in die Erzählung« gesagt, nicht in die Fabel oder den Handlungsgang. Fabel und Handlungsgang lassen sich identifizieren, aber nur, weil sie uns durch einen *Diskurs* mitgeteilt werden. Um zu verdeutlichen, was ich meine: Als ich *Sylvie* übersetzte, habe ich einen französischen Originaldiskurs in einen italienischen Diskurs transformiert, aber mich dabei bemüht, Fabel und Handlungsgang unverändert zu lassen. Ein Regisseur könnte die Handlung von *Sylvie* in einen Film »übersetzen« und dem Zuschauer ermöglichen, durch ein Spiel von Auflösungen und Rückblenden die Geschichte zu rekonstruieren (ich will nicht entscheiden, wie erfolgreich). Aber er könnte gewiß nicht den Diskurs übersetzen, wie ich es getan habe, denn er müßte die Wörter in Bilder umsetzen, und es ist ein Unterschied, ob

man von einer Frau schreibt, sie sei »bleich wie die Nacht«, oder ob man eine bleiche Frau zeigt.

Nerval zeigt sich nie in der Fabel oder im Handlungsgang, wohl aber im Diskurs, und nicht nur (wie es bei jedem beliebigen Autor vorkommt) als eine bestimmte Art der Wortwahl und der Artikulation von Sätzen und Satzfolgen. Er mischt sich auch heimlich als eine »Stimme« ein, die zu uns spricht, zu uns als seinen Modell-Lesern.

Wer spricht, wenn es im zweiten Absatz von Kapitel 3 heißt: »Sehen wir zu, daß wir wieder festen Boden unter die Füße bekommen!« (*Reprendons pied sur le réel*)? Jerard zu sich selbst, nachdem er an Adriennes und Aurélies Identität gezweifelt hat? Nerval, der seine Figur zur Ordnung ruft, oder uns Leser, die wir uns haben verzaubern lassen? Etwas später, während Jerard in jener Nacht nach Loisy fährt, heißt es im Text: »Während die Kutsche langsam die Hänge hinauffährt, wollen wir uns die Erinnerungen an jene Zeit vergegenwärtigen, als ich so oft hierherkam« (*Pendant que la voiture monte les côtes, recomposons les souvenirs du temps où j'y venais si souvent*). Ist es Jerard in t_3 , der hier spricht, in einer Art von innerem Monolog, der sich im Indikativ Präsens vollzieht? Ist es Jerard in t_N , der sagt: »Während *der dort* die Hänge hinauffährt, verlassen wir ihn für eine Weile und versuchen wir, uns an eine frühere Zeit zu erinnern«? Und ist dieses »versuchen wir uns zu erinnern« eine Aufforderung, die Jerard an sich selber richtet, oder ist es eine, die Nerval an uns richtet, an uns Leser, die damit aufgerufen sind, am Gang seines Schreibprozesses teilzunehmen?

Wer sagt am Anfang von Kapitel 14: »Solcherart sind die Chimären, die uns am Morgen unseres Lebens locken und auf verschlungenen Wegen irreführen« (*Telles sont*

les chimères qui charment et égarent au matin de la vie)? Es könnte Jerard in t_N sein, als Komplize und Opfer seiner früheren Illusionen, aber man beachte, daß dieser Bemerkung ein direkter Appell an die Leser folgt (»aber viele Herzen werden mich verstehen«), durch den *die Anordnung gerechtfertigt wird, in der die Geschehnisse erzählt worden sind.* Der hier spricht, scheint also nicht Jerard zu sein, sondern der Autor des Textes *Sylvie*, den wir gerade lesen.

Vieles ist über dieses Spiel mit verschiedenen Stimmen geschrieben worden, aber alles bleibt immer unentscheidbar. Nerval selbst ist es, der sich entschieden hat, unentscheidbar zu bleiben, und er sagt es uns nicht nur, um an unserer Verwirrung teilzuhaben (und sie zu verstehen), sondern um sie auf die Spitze zu treiben. Vierzehn Kapitel lang wissen wir nie genau, ob derjenige, der da spricht, etwas erzählt, oder ob er jemanden *darstellt*, der etwas erzählt – und es ist auch niemals auf Anhieb klar, ob dieser Jemand das, was er da erzählt, gerade erlebt oder sich nur in Erinnerung ruft.

»Verläßt« man ein Theater?

Schon im ersten Satz der Erzählung wird das Theater erwähnt, und dieses Thema wird bis zum Ende nicht mehr verlassen. Nerval war ein Theatern Mensch, Labrunie hatte sich wirklich in eine Schauspielerin verliebt, Jerard hebt eine Frau, die er nur auf der Bühne gesehen hat, und vor Bühnen treibt er sich fast bis zum Ende der Erzählung herum. Aber das Theater ist in *Sylvie* auch sonst allgegenwärtig, theatralische Szenen sind der Tanz auf der Wiese mit Adrienne, das Blumenfest in Loisy (und

Theatermaschinerie ist der Korb, aus dem der Schwan aufsteigt), die Maskerade in Hochzeitskleidern, die Jerard und Sylvie im Haus der Tante inszenieren, und die sakrale Aufführung in der Abtei von Châalis.

Mehr noch, viele haben bemerkt, daß Nerval für seine zentralen Szenen stets eine theatralische Beleuchtung wählt. Die Schauspielerin erscheint zuerst von unten durch das Rampenlicht beleuchtet, dann von oben durch die Strahlen des Lüsters, aber Techniken der Theaterbeleuchtung werden auch beim Tanz auf der Wiese eingesetzt, wenn die letzten Strahlen der Abendsonne durch die Blätter der als Kulissen dienenden Bäume einfallen, und während Adrienne singt, wird sie vom Mond wie von einem Scheinwerfer isoliert (und am Ende tritt sie aus dem, was wir heute einen Lichtkegel nennen würden, mit einem anmutigen Gruß heraus wie eine Schauspielerin, die sich vom Publikum verabschiedet). Am Anfang des vierten Kapitels, während der »Reise nach Kythera« (die überdies verbale Darstellung einer visuellen Darstellung ist, denn Vorbild ist ein Gemälde von Watteau), wird die Szene erneut von oben durch die rotglühenden Strahlen der Abendsonne beleuchtet. Und schließlich, als Jerard am Anfang des achten Kapitels den Tanzplatz von Loisy erreicht, erleben wir ein Meisterwerk der Lichtregie, wenn um die Wipfel der Linden eine »bläuliche Helle« spielt, während die Stämme unten bereits im Dunkeln liegen, bis in diesem Kampf zwischen künstlichen Lichtern und dämmерndem Tag die Szene langsam vom bleichen Morgenlicht erfüllt wird.

Man darf sich also nicht von einer »groben« Lektüre der Erzählung täuschen lassen und behaupten, sie operiere – so wie Jerard hin- und hergerissen sei zwischen dem Traum einer Illusion und dem Streben nach Wirklichkeit – mit einer klaren und harten Gegenüberstellung von

Theater und Wirklichkeit. Denn jedesmal, wenn Jerard ein Theater zu verlassen sucht, betritt er ein anderes. Er beginnt mit einer Feier der Illusion als der einzigen Wahrheit, an der er sich auch noch im zweiten Kapitel berauscht. Im dritten Kapitel scheint er eine Reise in die Realität anzutreten, denn die Sylvie, die er aufsuchen will, existiert wirklich, aber er findet sie nicht mehr als das Naturkind vor, das er in Erinnerung hat, sondern von Kultur durchdrungen, sie *phrasiert* beim Singen (und sie benutzt die Hochzeitskleider der Tante, um zu einem Maskenball zu gehen, und sie ist wie eine erfahrene Schauspielerin bereit, Adrienne nachzuahmen und das von ihr in Châalis gesungene Lied zu singen, angeleitet von Jerard, der den Regisseur spielt). Und wie eine Theaterfigur verhält sich auch Jerard selbst, als er (in Kapitel 8) den letzten Versuch macht, Sylvie zu erobern, indem er sich ihr zu Füßen wirft wie in einer klassischen Tragödie.

So ist das Theater bald Ort der triumphierenden und rettenden Illusion, bald Ort der Enttäuschung und Ernüchterung. Was die Erzählung thematisiert (und daher röhrt ein weiterer Nebeneffekt), ist nicht der Gegensatz zwischen Illusion und Wirklichkeit, sondern der Bruch, der durch beide Welten geht und sie miteinander vermischt.

Die Symmetrie des Handlungsgangs

Wenn wir noch einmal zu Abbildung 1 zurückkehren, sehen wir, daß die vierzehn Kapitel, in denen sich der Handlungsgang artikuliert, in zwei Hälften geteilt werden können, eine vorwiegend bei Nacht und eine vorwiegend

bei Tag spielende. Die nächtliche Kapitelfolge bezieht sich auf eine schwärmerisch in Erinnerung gerufene und im Traum gesehene Welt; alles wird euphorisch erlebt, im Zauber der Natur, der Raum wird langsam durchmessen und mit einer Fülle an festlichen Details beschrieben. In der zweiten Kapitelfolge findet Jerard dagegen ein Valois, das ganz und gar künstlich ist, aus falschen Ruinen zusammengesetzt, in dem er die Stätten seiner früheren Reise in einer dysphorischen, depressiven Stimmung wiederbesucht, ohne sich bei den Details der Landschaften aufzuhalten und nur mit Blick für die Epiphanien der Ernüchterung.

In Kapitel 5, nach dem Fest, das Gelegenheit für märchenhafte Erscheinungen wie der des auffliegenden Schwans bot, und nach der Begegnung mit einer Sylvie, die jetzt die Anmut der beiden zurückgewiesenen Phantome in sich zu vereinigen scheint, verirrt Jerard sich nachts im Wald (begleitet von einem Mond, der ebenfalls theatralisch die Sandsteinfelsen beleuchtet): Teiche schimmern fern in der diesigen Ebene, die Luft ist lau und balsamisch, hin und wieder zeichnen sich pittoreske Ruinen am Horizont ab. Friedlich und sanft ist die Nacht, heiter am Morgen das Dorf, jungfräulich die Kammer Sylvies, die mit Spitzenklöppeln hantiert, und eine einzige Blumenpracht ist der Weg zum Haus der Tante, zwischen Margeriten und Butterblumen, Amseln und Meisen, Immergrün und purpurnem Fingerhut, Büschchen und Bächen, über welche die beiden Wanderer fröhlich springen. Die Thève wird immer schmäler, je näher man der Quelle kommt, um schließlich auf den Wiesen zu »ruhen« als ein kleiner See zwischen Gladiolen und Schwertlilien. Wenig mehr bleibt zu sagen über dieses Idyll des ländlichen Othys, in dem die Vergangenheit noch den Geruch der guten alten Zeit hat.

Als Jerard dann zum zweiten Mal nach Loisy fährt (Kapitel 8 – 11), trifft er dort morgens früh ein, als das Fest gerade zu Ende geht, die Blumen in Sylvies Haar und an ihrem Mieder hängen welk herab, an den Biegungen der Thève hat sich das Wasser zu kleinen Tümpeln gestaut, auf den Feldern stehen Stroh- und Heudiemen, aber ihr Geruch ist nicht mehr betäubend wie einst. Waren die beiden Wanderer beim ersten Mal über Büsche und Bäche gesprungen, so kommt es ihnen jetzt nicht mehr in den Sinn, querfeldein zu gehen.

Jerard begibt sich, ohne den Weg zu beschreiben, zum Haus seines Onkels und findet es verlassen, den Hund tot und den Garten verwildert. Er macht einen Spaziergang nach Ermenonville, aber seltsamerweise schweigen die Vögel, und die Schrift auf den Wegweisern ist verblaßt. Was ihm auffällt, sind die künstlichen Rekonstruktionen des Tempels der Philosophie, die inzwischen selber Ruinen sind; die Lorbeerbäume sind verschwunden, und auf einem (künstlichen) See voll welker Blüten unterhalb des Turms der Gabrielle »gärt der Schaum, summt das Insekt«. Die Luft ist mefitisch, der Sand staubförmig, alles ist trübsinnig und einsam. Als Jerard in Sylvies Kammer zurückkehrt, haben Kanarienvögel die früheren Grasmücken ersetzt, die Möbel sind modern und gekünstelt, Sylvie klöppelt keine Spitzen mehr, sondern fabriziert jetzt Lederhandschuhe mit Hilfe einer »Mechanik«, und die Tante ist gestorben. Der Ausflug nach Châalis wird kein munterer Querfeldeingang sein, sondern ein langsamer Ritt auf einem Esel, bei dem keine Blumen gepflückt werden, sondern eher ein Bildungswettstreit in einem Klima wechselseitigen Mißtrauens ausgetragen wird. In der Nähe von Saint-S*** muß man auf seine Schritte achten, denn tückische Bäche fließen dort durch die Wiesen.

Wenn Jerard schließlich im letzten Kapitel noch einmal an jene selben Orte zurückkehrt, findet er auch die lichten Wälder von einst nicht mehr wieder, Châalis wird restauriert, die für teures Geld ausgehobenen Teiche breiten vergeblich ihr totes Wasser aus, »das der Schwan nun verschmäht«, es gibt keine direkte Straße nach Ermenonville mehr, der Raum ist zu einem noch sinnloseren Labyrinth geworden.

Die Suche nach umgekehrten Symmetrien könnte noch weitergetrieben werden, und viele haben es getan, bis sich fast spiegelbildliche Verhältnisse zwischen den Kapiteln ergeben haben (zum Teil direkt zwischen dem ersten und dem letzten, dem zweiten und dem vorletzten und so weiter, auch wenn die Entsprechungen nicht einer mathematischen Gesetzmäßigkeit folgen). Sehen wir uns nur die auffälligsten Beispiele an:

Euphorisch

1. Bogenschießen als mythisch ferne Erinnerung
2. anmutiger Gruß Adriennes, der künftigen Nonne
3. kaputte Uhr: Versprechen einer wiederzufindenden Zeit

Dysphorisch

14. Bogenschießen als Kinderspiel
13. anmutiger Gruß Aurélies, der Dame von Welt
12. kaputte Uhr: Erinnerung an eine verlorene Zeit

4. Tanzfest
(erster Tanz, Kap. 2):
- die Mädchen repräsentieren 1000 Jahre franz. Geschichte
 - Jerard ist der einzige Junge beim Tanz
 - der Kranz für Adrienne wird extra geflochten
 - der Kuß als mystische Erfahrung
 - alle fühlen sich wie im Paradies
5. verzauberte Waldwanderung allein
6. fröhliche Waldwanderung zu zweit und Besuch bei der Tante
7. Erscheinung Adriennes als singender Engel
8. Tanzfest
(zweiter Tanz, Kap. 4):
- die Mädchen sind Töchter verarmerter Adelsfamilien
 - jeder Junge kommt mit einem Mädchen
 - der Kranz für Sylvie wird zufällig erhascht
 - der Kuß als bloße Konvention
 - man ist auf einem alten galanten Fest
9. depressive Waldwanderung allein
10. die Tante gestorben, unfroher Gang nach Châalis
11. vage Erinnerung an Adrienne, Sylvie singt

Tatsächlich zerbricht das beunruhigende Kapitel »Châalis« die Symmetrie und trennt die ersten sechs Kapitel von den restlichen sieben. Einerseits haben wir in diesem siebten Kapitel einen Gegensatz zu dem Tanz in Kapitel 4: ein aristokratisches Zeremoniell gegenüber dem Volksfest auf der Insel (es sind keine Jugendlichen da außer auf der Bühne, Jerard und Sylvies Bruder kommen wie Eindringlinge hinzu), ein geschlossener Raum gegenüber dem offenen Raum von Kythera, der düstere Gesang der inzwischen Nonne gewordenen Adrienne gegenüber dem süßen Gesang der noch mädchenhaften

Adrienne, eine Totenfeier gegenüber einem *pervigilium Veneris*, die Wiederkehr der Faszination Adriennes gegenüber der Wiedereroberung Sylvies ...

Darüber hinaus enthält dieses Kapitel Themen der anderen Kapitel, aber traumartig unentscheidbar, neutralisiert. Beiläufig erwähnt werden zum Beispiel das Bogenschießen, die Standuhr, eine Art Schautanz, ein Kranz in Form eines Heiligenscheins aus vergoldeter Pappe und vor allem ein Schwan. Viele Kommentatoren unterstellen, dieser Schwan sei nicht bloß ein Emblem, ein über der Tür eingraviertes oder modelliertes Wappen (wie es der heraldische Terminus *éployé* nahelegen würde), sondern ein leibhaftiger, über der Tür angenagelter Schwan. Das scheint mir zuviel, auch wenn in einem Traum alles möglich ist, aber auf jeden Fall taucht dieser Schwan auf halbem Wege zwischen dem lebendigen, triumphierend auffliegenden Schwan in Kapitel 4 und dem nicht mehr anwesenden in Kapitel 14 auf.

Man hat von »Ritualen der Degradierung« gesprochen, aber man braucht die Symmetrien gar nicht freizulegen, um sie zu erkennen, sie wirken gleichsam hinter dem Rücken des Lesers, jede Wiederkehr eines schon einmal angesprochenen Motivs erzeugt ein Gefühl von *déjà vu*, aber man bemerkt nur, daß einem etwas weggenommen worden ist, was man glaubte gehabt zu haben.

Kreisbewegungen

Nebeleffekte, Labyrintheffekte: Poulet hat von »Metamorphosen des Kreises« gesprochen.⁵ Vielleicht hat die Kritik in *Sylvie* mehr Kreise gesehen, als da sind – den magischen Kreis der Bühne, die konzentrischen Kreise des Tanzes auf der Wiese (den Kreis der von Bäumen umringten Wiese, den des Reigens der Mädchen und schließlich, im Wirbel des Tanzes wie in einem ganz nahen Vordergrund, den der langen goldenen Ringellocken von Adrienne) und beim ersten Fest in Loisy die drei Kreise des Teiches, der Insel und des Tempels. Andere hat sie, scheint mir, bisweilen unterschätzt.

So wird zum Beispiel in Kapitel 9, während des Besuchs im Hause des verstorbenen Onkels, das Wort *jardin* dreimal im selben Absatz wiederholt. Das ist keine stilistische Nachlässigkeit, es handelt sich um drei Gärten, die drei verschiedenen Epochen angehören, aber konzentrisch angelegt sind, wenn nicht in räumlicher, so doch in einer zeitlichen Perspektive. Es ist, als ob Jerards Auge zuerst den Garten seines Onkels sähe, dann weiter hinten den seiner Kindheit und schließlich in noch weiterer Ferne den der Geschichte (den Garten als Ort antiker archäologischer Funde). So gesehen wird dieser dreifache Garten gleichsam zu einem Miniaturmodell der ganzen Erzählung, aber von ihrem Schlußpunkt aus betrachtet. An einem voller Enttäuschung wiederbesuchten Ort (der Garten ist nur noch ein Haufen Gestrüpp) taucht im Nebel der Erinnerung zuerst die noch erkennbare, wenn auch schon halb verwischte Spur der verzauberten Kinderwelt auf und

⁵ Georges Poulet, *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961.

dann in der Ferne, als Jerard den Garten nicht mehr vor seinem äußerem, sondern vor seinem inneren Auge sieht, ein Echo jener römischen und druidischen Zeiten, die schon zu Beginn der Erzählung evoziert worden sind.

Kreisförmig ist schließlich auch die Bewegung, die Jerard bei jedem seiner Besuche in Loisy vollführt, zuerst, indem er von Paris aufbricht, um nach einem Tag dorthin zurückzukehren, dann, indem er aus dem Dorf aufbricht, um nach einer Waldwanderung über Stock und Stein und Gewässer dorthin zurückzukehren.

Dieses Im-Kreis-Herumlaufen verdient eine genauere Untersuchung, die zunächst nur katasterhaft-penibel anmuten mag, aber sich, glaube ich, lohnt. Ich habe mich entschlossen, eine Karte jener Gegend zu zeichnen (Abbildung 2), eher als Hilfe für den Übersetzer denn für den Leser. Obwohl ich mehrere Karten des Valois vor Augen hatte, bin ich nicht auf Tüfteleien über Längen- und Breitengrade eingegangen, sondern habe versucht, einen Eindruck von den Wechselverhältnissen zwischen Dörfern und Wäldern zu geben.⁶ Auf jeden Fall bedenke man, daß

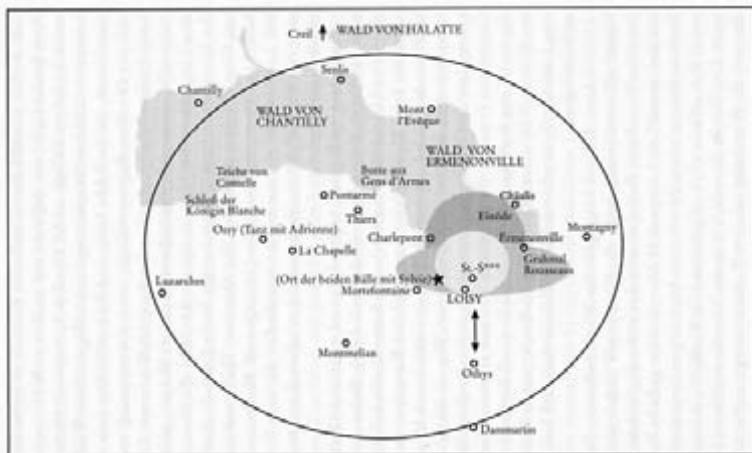
⁶ In einem Anfall von Genauigkeitsstreben habe ich die Orte auch besucht. Natürlich sind die Straßen nicht mehr dieselben, aber die Wälder gibt es noch und auch viele Teiche (besonders anrührend die von Comelle mit ihren Schwänen und dem Schloß der Königin Blanche), man kann dem gewundenen Lauf der Thève folgen, der Grundriß von Ermenonville ist noch mehr oder weniger derselbe wie damals, mit der Straße über die Launette und den vier Taubenschlägen, Châalis ist immer noch eindrucksvolle Ruine, und in Loisy wird einem das Haus gezeigt, in dem Sylvie gewohnt haben könnte. Die größte Gefahr für den romantisch bewegten Nervalianer ist, daß er zwischen Orry und Mortefontaine auf den Asterix-Park stößt oder in der »Einöde« eine Rekonstruktion des Wilden Westens und der Sahara findet, mit Indianern und Dromedaren (das französische Disneyland ist nicht weit). Die

es von Luzarches bis Ermenonville in Luftlinie etwa zwanzig Kilometer sind, von Ermenonville bis Loisy drei und von Loisy bis Mortefontaine zwei. In Kapitel 13 heißt es, daß der Tanz auf der Wiese, wo Jerard zum ersten Mal Adrienne sah, vor dem Schloß von Orry stattgefunden habe. Ich identifiziere dagegen die Stätte des ersten und zweiten Balls von Loisy mit den Teichen unmittelbar nördlich von Mortefontaine, wo jetzt die Thève beginnt (die damals offenbar zwischen Loisy und Othys entsprang).

Blickt man beim Lesen auf die Karte, so erscheint einem der Raum wie ein Stück Kaugummi, das bei jeder Rückerinnerung seine Form verändert. Es scheint unmöglich, daß die Postkutsche all die Biegungen macht, die nötig sind, um Jerard in der Nähe von Loisy abzusetzen, aber wer weiß, wie damals die Straßen waren. Der Weg, den Sylvies Bruder in der Nacht von Châalis nimmt, versetzt die um topographische Nachprüfung bemühten Kommentatoren in Bestürzung, und sie retten sich mit der Bemerkung, der junge Mann sei eben beschwipst gewesen. Mußte man wirklich, wenn man von Loisy nach Châalis wollte, über Orry fahren und dann den Wald von Halatte berühren? Oder kamen die beiden gar nicht aus Loisy? Manchmal hat es den Anschein, als ob sich Nerval sein eigenes Valois zurechtmacht, dabei jedoch Überschneidungen mit dem von Labrunie nicht vermeiden kann. Im Text heißt es, daß Jerards Onkel in

Straße nach Flandern kann man vergessen, denn Gonesse liegt auf der Höhe des Flughafens Charles de Gaulle zwischen Hochhäusern und Raffinerien. Aber hinter Louves kann man anfangen, seinen Erinnerungen nachzuhängen, und die Nebel sind noch die gleichen, auch wenn man die Landschaft nur in der Ferne von einer Autobahn aus sieht.

Montagny lebte, wir wissen jedoch, daß Labrunies Onkel in Mortefontaine wohnte. Wenn wir nun die Passage aufmerksam nachlesen und dabei die Karte verfolgen, stellen wir fest, daß die Sache – wenn Jerards Onkel in Montagny lebt – nicht aufgeht, und sehen uns zu der Annahme gezwungen, daß er in Mortefontaine lebte, es sei denn, daß – im Valois der Erzählung – Montagny genau an der Stelle von Mortefontaine liegt.



In Kapitel 5 erzählt Jerard, nach dem Ball habe er Sylvie und ihren Bruder nach Loisy begleitet und sei dann nach Montagny »zurückgekehrt«. Es liegt auf der Hand, daß er nur nach Mortefontaine zurückkehren konnte, zumal er den Weg durch ein Wäldchen nimmt, das zwischen Loisy und Saint-S*** liegt (worin sich der Ort Saint-Sulpice verbirgt, einen Katzensprung von Loisy entfernt); danach streift er den Rand des Waldes von Ermenonville, offensichtlich im Südwesten, und am Morgen, nachdem er geschlafen hat, sieht er links in der Nähe die Mauern des Klosters von Saint-S*** und rechts in der Ferne die Butte aux Gens d'Armes, die Ruinen der Abtei von Thiers und

das Schloß von Pontarmé, also lauter Lokalitäten im Nordwesten von Loisy, wohin er dann wieder zurückkehrt. Er kann also nicht den Weg nach Montagny eingeschlagen haben, das zu weit im Nordosten liegt.

Am Anfang von Kapitel 9 begibt sich Jerard vom Ort des Balls nach Montagny, dann geht er zurück nach Loisy, findet dort alle noch schlafend vor, wendet sich nach Ermenonville, läßt die »Einöde« links liegen, gelangt zum Grabmal Rousseaus und kehrt von dort nach Loisy zurück. Wäre er wirklich nach Montagny gegangen, hätte er einen sehr weiten Weg zurücklegen müssen, um dort hinzugelangen, nachdem er bereits durch die Gegend von Ermenonville gekommen war, und es wäre unsinnig, nach Loisy zurückzukehren – nochmals durch die Gegend von Ermenonville –, um dann zu beschließen, erneut in Richtung Ermenonville zu gehen und schließlich abermals nach Loisy zurückzukehren.

Gewiß kann dies auf biographischer Ebene bedeuten, daß Nerval sich entschlossen hatte, das Haus seines Onkels nach Montagny zu verlegen, dann aber nicht damit zurechtgekommen war und weiter (mit Labrunie) an Mortefontaine gedacht hat. Doch das braucht uns nicht weiter zu beschäftigen, es sei denn, wir wollten auf seinen Spuren gehen und die Wanderung wiederholen. Der Text ist dazu da, uns in ein Valois zu entführen, in dem sich die Erinnerung mit dem Traum vermengt, und er tut alles, um uns die Spur verlieren zu lassen.

Wenn das aber das so ist, warum soll man dann versuchen, um jeden Preis die Karte zu rekonstruieren? Ich glaube, daß normale Leser darauf verzichten, wie ich selbst es viele Jahre lang getan habe, denn es genügt, sich vom Zauber der Namen fesseln zu lassen. Schon Proust hat hervorgehoben, welche Macht die Namen in dieser Erzählung haben, und er schloß mit der Bemerkung, wer

Sylvie einmal gelesen habe, könne nicht umhin zu erschauern, wenn er zufällig in einem Eisenbahnfahrplan den Namen Pontarmé lese. Doch er bemerkte auch, daß andere Ortsnamen, die ebenfalls in der Literaturgeschichte berühmt sind, nicht die gleiche Gefühlsaufwallung bewirken. Vielleicht weil die hier auftretenden Toponyme sich im Kopf (oder im Herzen) wie eine musikalische Tonfolge, eine *petite phrase* festsetzen?

Die Antwort scheint mir evident: weil sie *wiederkehren*. Die Leser zeichnen keine Karten, sondern hören (buchstäblich, wie man Töne hört), daß Jerard bei jeder Rückkehr ins Valois dieselben Orte berührt, in fast derselben Reihenfolge, wie wenn ein und dasselbe Motiv nach jeder Strophe wiederkehrt. Eine solche musikalische Form nennt man Rondo, und frz. *rondeau* kommt von *ronde* wie Runde, Reigentanz. So hören die Leser buchstäblich akustisch eine kreisförmige Struktur, und in gewisser Weise *sehen* sie sie auch, aber undeutlich, als handle es sich um eine spiralförmige Bewegung oder um eine sukzessive Überlagerung von Kreisen.

Darum lohnt es sich schon ein wenig, die Karte zu rekonstruieren, um visuell zu begreifen, was uns der Text akustisch hören läßt. Auf meiner Karte findet man ausgehend von Loisy drei exzentrische Kreise in unterschiedlicher Tönung. Sie stellen die drei wichtigsten Wanderungen dar – nicht die tatsächlich zurückgelegten Wege, sondern die vermutlichen Zonen der Exkursion. Der hellste Kreis umschreibt Jerards nächtliche Wanderung in Kapitel 5 (von Loisy nach Montagny – bzw. Mortefontaine –, aber mit einem Umweg an Saint-S*** vorbei zum südwestlichen Rand des Waldes von Ermenonville, dann zurück nach Loisy, während in der Ferne Pontarmé, Thiers oder die Butte aux Gens d'Armes zu sehen sind); der etwas dunklere Kreis umgreift Jerards

Wanderung in Kapitel 9 (vom Ort des Balls zum Haus des Onkels – der in Mortefontaine leben muß –, dann nach Loisy und weiter nach Ermenonville bis zum Grabmal Rousseaus; schließlich zurück nach Loisy); der dunkelste Kreis umgrenzt Jerards und Sylvies Wanderung nach Châalis in Kapitel 10 und 11 (von Loisy durch den Wald von Ermenonville nach Châalis, dann zurück nach Loisy über Charlepont). Die Wanderung nach Othys ist eine einfache Hin- und Rückreise ins 18. Jahrhundert.

Der größte Kreis schließlich, der die ganze Gegend umfaßt, entspricht den Streifzügen mit Aurélie in Kapitel 13. Jerard bemüht sich verzweifelt, alles wiederzufinden, und verliert dabei den zentralen Punkt seiner ersten Streifzüge. Er wird ihn nicht wiederfinden. Am Ende, als Sylvie in Dammartin wohnt, gehen die Fahrten, von denen im letzten Kapitel die Rede ist, immer nur bis an die Ränder dieses Kreises. Jerard, Sylvie, alle sind nun ausgeschlossen aus dem magischen Kreis des Anfangs, den Jerard nur von weitem aus einem Fenster des Gastrohofs sieht.

In jedem Fall springt in die Augen (wie es schon an die Ohren drang, wenn auch nur in Gestalt von in der Ferne widerhallenden Echos), daß Jerard sich auf jeder Reise ständig im Kreis bewegt (aber nicht wie im perfekten Kreis des ersten Tanzes mit Adrienne, sondern eher wie ein verwirrter Nachtfalter in einer Lampe) und nie wiederfindet, was er das letzte Mal zurückgelassen hatte. So daß man Georges Poulet zustimmen kann, der in dieser kreisförmigen Struktur eine Metapher der Zeit gesehen hat: Es ist nicht so sehr Jerard, der sich kreisförmig durch den Raum bewegt, sondern die Zeit, es ist seine Vergangenheit, die im Kreis um ihn tanzt.

Das Imperfekt

Kommen wir zum ersten Satz der Erzählung zurück: *Je sortait d'un théâtre*. Wir haben uns lange mit diesem *Je* und diesem *théâtre* beschäftigt, jetzt müssen wir uns dem *sortait* zuwenden. Das Verb steht im Imperfekt.

Das französische Imparfait ist ein duratives und häufig auch iteratives Tempus. Es drückt stets eine Handlung aus, die noch nicht vollständig beendet ist, und es genügt ein kleines Stück Kontext, um festzustellen, ob die Handlung auch iterativ ist, das heißt mehrmals vollzogen wird. Tatsächlich verließ Jerard jenes Theater Abend für Abend, und das seit einem Jahr.⁷

Man verzeihe die scheinbare Tautologie, aber das Imperfekt heißt so, weil es tatsächlich unvollendet ist: Es versetzt uns in eine Zeit vor der Gegenwart, in der wir

⁷ Schlecht dran sind Sprachen, die kein solches Imperfekt haben und sich anstrengen müssen, um diesen Nervalischen Anfang wiederzugeben. Eine englische Übersetzung aus dem 19. Jahrhundert (*Sylvie: a Recollection of Valois*, New York, Routledge and Sons, 1887) versucht es mit: *I quitted a theater where I used to appear every night in the proscenium*, eine jüngere lautet: *I came out of a theater where I used to spend money every evening*, und hier weiß man zwar nicht, woher diese Anspielung auf das Geldausgeben kommt, aber vielleicht soll sie deutlich machen, daß es sich um eine Gewohnheit handelt, ein Laster, etwas, das schon seit einiger Zeit andauert (Nerval, *Selected Writings*, übers. v. Geoffrey Wagner, New York, Grove Press, 1957). Was tut man nicht alles, um dem Fehlen des Imperfekts abzuhelpen! Treuer erscheint mir die jüngste Penguin-Übersetzung von Richard Sieburth (*Sylvie*, Harmondsworth, 1995), die lautet: *I was coming out of a theatre where, night after night, I would appear in one of the stage boxes ...* Sie macht den Satz ein bißchen länger, aber sie gibt das Durative und Iterative des Originals gut wieder.

sprechen, aber es sagt nicht genau, wann diese Zeit ist und wie lange sie dauert. Daher röhrt sein Zauber. So erklärt Proust (während er über Flaubert spricht): »Ich gestehe, daß ein bestimmter Gebrauch des *imparfait de l'indicatif* – dieser grausamen Tempusform, die uns das Leben als etwas Vergängliches und zugleich Passives vorführt, die im selben Moment, in dem sie unsere Handlungen ins Gedächtnis ruft, sie als Illusion abstempelt, sie in der Vergangenheit auslöscht, ohne uns, wie es das *passe simple* tut, den Trost der Aktivität zu lassen – für mich eine unerschöpfliche Quelle mysteriöser Traurigkeit geblieben ist.«⁸

Erst recht in *Sylvie* ist das Imperfekt das Tempus, das die Grenzen der Zeit verwischen soll. Es wird scheinbar großzügig, aber sehr wohlüberlegt eingesetzt, so wohlüberlegt, daß Nerval beim Übergang von der ersten zur zweiten Version von *Sylvie* ein Imperfekt hinzugefügt und ein anderes gestrichen hat. 1853 schreibt Jerard im ersten Kapitel, als er plötzlich entdeckt, daß er reich ist: »Que dirait maintenant, *pensai-je*, le jeune homme de tout à l’heure« (»Was würde jetzt, dachte ich, der junge Mann von vorhin sagen«) und dann: »Je frémis de cette pensée« (»Ich erzitterte bei diesem Gedanken«). 1854 macht er aus dem Passe simple *pensai-je* das Imperfekt *pensais-je*. Tatsächlich hat das Imperfekt hier die Funktion, den Gedankengang des Erzählers zu verdeutlichen, der ein durativer Gang ist: Jerard liebäugelt einen Moment lang mit der Idee, die umschwärmte Schauspielerin zu erobern, ohne sich jedoch zu entscheiden. Dann plötzlich, und erst

⁸ »Journées de lecture«, in *Pastiches et mélanges*, Paris, Gallimard, 1919, ed. 1958, S. 239, Anm. 1.

in diesem Moment, nämlich mit der Rückkehr zum Passe simple (*je frémis*), verwirft er die Phantasie definitiv.

Umgekehrt hieß es in der Fassung von 1853 am Ende des zweiten Kapitels: Adrienne *repartait*, und in der Fassung von 1854 steht hier das Passe simple *repartit*. Man lese die Stelle nach. Bisher ist im Imperfekt erzählt worden, wie um die Szene ins Zwielicht zu tauchen, und erst in diesem Moment geschieht etwas, das nicht zum Traum gehört, sondern zur Wirklichkeit, und das ist ein punktuelles Geschehen. Tags darauf verschwindet Adrienne. Ihre Abreise ist plötzlich und definitiv. Tatsächlich (wenn wir von der undeutlich traumhaften Episode in Kapitel 7 absehen) ist es das letzte Mal, daß Jerard sie sieht – oder jedenfalls Gelegenheit hat, sich ihr zu nähern.

Im übrigen wird der Leser vom ersten Kapitel an richtig eingestimmt, die ersten fünf Absätze enthalten bei insgesamt 60 Verbformen 53 Imperfekte. In diesen fünf Absätzen geschieht alles, was beschrieben wird, seit langer Zeit jeden Abend. Dann, im sechsten Absatz, heißt es: »Un de ceux-la me *dit*« (»Einer von denen sagte zu mir«), und hier steht das Verb im Passe simple, denn dies ist etwas Neues – nämlich die Frage, wegen *welcher* Schauspielerin Jerard jeden Abend ins Theater gehe. Und er antwortet ebenfalls mit einem Passe simple: »*J'avouai un nom*« (»Ich gestand einen Namen«). Die nebelhaft zerstäubte Zeit verdichtet sich zu einem Punkt, und an diesem Punkt beginnt die Geschichte, oder anders gesagt, dieser Punkt markiert die Zeit t_1 , mit der Jerard (der sich in t_N daran erinnert) die Geschichte seiner Reise beginnen läßt.

Wie sehr das Imperfekt die Zeit nebelhaft zerstäuben kann, sieht man im Kapitel über Châalis. Wer hier zweimal im Indikativ Präsens eingreift (einmal, um die

Abtei zu beschreiben, und einmal, um uns zu sagen, daß der Erzähler sich bei der Rückbesinnung auf diese Einzelheiten fragt, ob er das alles wirklich erlebt oder nur geträumt hat), ist Nerval – oder Jerard in t_N . Alles andere geschieht im Imperfekt, außer dort, wo es die Syntax nicht zuläßt. Die Analyse der Tempora in diesem Kapitel würde zuviel grammatischen Tüftelei erfordern. Es genügt aber, das Kapitel mehrmals zu lesen und auf die Musik dieser Tempusformen zu horchen, um zu verstehen, warum nicht nur der Leser, sondern auch Nerval selbst nicht sicher ist, ob es sich um einen Traum oder eine Erinnerung handelt.

Der Gebrauch des Imperfekts in *Sylvie* führt uns zurück zu der Unterscheidung zwischen Fabel, Handlungsgang und Diskurs. Die Wahl eines Tempus vollzieht sich auf der Ebene des Diskurses, aber eine dort hergestellte Unbestimmtheit beeinträchtigt unsere Möglichkeit, durch den Gang der Handlung die Fabel zu rekonstruieren. Daher gelingt es den Interpreten nicht, sich auf eine Abfolge der Ereignisse zu einigen, jedenfalls was die ersten sieben Kapitel betrifft. Um uns im Wald der Tempora zurechtzufinden, nennen wir *ersten Tanz* den mit Adrienne auf der Wiese vor dem Schloß (vielleicht von Orry), *zweiten Tanz* den des Festes mit dem auffliegenden Schwan (erste Fahrt nach Loisy) und *dritten Tanz* den, zu welchem Jerard erst am frühen Morgen gelangt, nach der Fahrt in der Postkutsche.

Wann hat nun die Episode der Nacht in Châalis stattgefunden? Vor oder nach dem ersten Besuch in Loisy? Beachten wir, daß es sich, auch hier wieder, nicht um eine klar entscheidbare Frage handelt. Und die unbewußte Antwort, die der Leser darauf gibt, ist das, was am meisten dazu beiträgt, den Nebeneffekt zu erzeugen.

Jemand hat sogar die Hypothese gewagt – was zeigt, wie stark dieser Nebeleffekt ist –, daß die Châalis-Episode *vor* der Szene des Tanzes auf der Wiese stattgefunden habe (da es in Kapitel 2 am Ende des fünften Absatzes von Adrienne heißt: »wir sollten sie nicht wiedersehen«). Aber das kann nicht sein, und zwar aus drei Gründen: erstens, weil Jerard Adrienne in Châalis *wiedererkennt*, während er sie beim Tanz auf der Wiese zum ersten Mal sieht (was im dritten Kapitel noch einmal bekräftigt wird); zweitens, weil Adrienne in jener Nacht bereits »verklärt« ist durch ihre Berufung zum Leben als Nonne, während man im zweiten Kapitel erfahren hatte, daß sie erst nach dem Tanz auf der Wiese für den geistlichen Stand bestimmt worden war; drittens wird die Begegnung mit Adrienne – also der Tanz auf der Wiese – am Anfang des vierten Kapitels als ferne Kindheitserinnerung erwähnt, und wie sollten dann wohl Jerard und Sylvies Bruder in noch früherer Kindheit nachts auf einem kleinen Wagen durch den Wald gefahren sein, um sich eine sakrale Aufführung anzusehen?

Hat also die Châalis-Episode zwischen dem ersten Tanz auf der Wiese und dem zweiten in Loisy stattgefunden? Dann müßte Jerard in der Zeit zwischen diesen beiden Ereignissen nochmals nach Loisy gefahren sein. Und warum heißt es dann im vierten Kapitel, daß Sylvie, als er nach Loisy kommt, ihm »noch schmollte«, als ob sie noch immer darunter litte, wie er sie damals auf der Wiese vor Adrienne gedemütigt hatte? Allerdings könnte dies auch ein weiterer Nebeleffekt sein. Der Text sagt keineswegs, daß Sylvie ihm wegen der alten Geschichte schmollt – allenfalls denkt das Jerard. Sowohl sie wie ihr Bruder werfen ihm vor, daß er sich »seit so langer Zeit« nicht hat sehen lassen. Wer sagt, daß damit die Zeit seit dem ersten Tanz gemeint war? Jerard hätte sehr gut in der Zwischenzeit einmal wiedergekommen sein und einen

Abend mit Sylvies Bruder verbracht haben können. Und doch ist diese Lösung nicht recht überzeugend, denn an jenem Abend macht Jerard ganz den Eindruck, als ob er Sylvie zum ersten Mal seit dem Tanz auf der Wiese wiedersieht, erscheint sie ihm doch verwandelt und noch bezaubernder als damals.

Also könnte Jerard nach dem zweiten Tanz (in t_1) nach Châalis gekommen sein. Aber wie soll das möglich sein, wenn dieser Tanz in Loisy, wie die meisten Kommentatoren annehmen, drei Jahre vor dem Abend nach dem Theater stattgefunden hatte und Jerard bei der Ankunft, wie gesagt, mit dem Vorwurf empfangen wurde, er habe sich so lange nicht sehen lassen? Auch hier sind wir vielleicht wieder einem Nebeneffekt aufgesessen. Der Text sagt keineswegs, daß der zweite Tanz (t_1) drei Jahre vor dem Theaterabend war. Der Text sagt, daß Jerard sich beim Gedanken an Sylvie fragt (Kapitel 3, dritter Absatz): »Warum habe ich sie seit drei Jahren vergessen?« Er sagt nicht, daß drei Jahre seit dem Tanz in Loisy vergangen sind, sondern (siebter Absatz), daß Jerard seit drei Jahren dabei ist, die Erbschaft seines Onkels zu verschwenden, und man kann annehmen, daß er in diesen drei Jahren voller mondäner Vergnügungen Sylvie vergessen hat. Zwischen dem zweiten Tanz und dem Abend nach dem Theater könnten sehr viel mehr Jahre vergangen sein.

Doch welche Hypothese man auch wählt, wie verhält sich die Episode von Châalis zu jenem Jahr 1832, in dem Adrienne stirbt? Es wäre sicher bewegend zu denken, daß Adrienne stirbt (oder im Sterben liegt oder schon gestorben ist), als Jerard sie in Châalis sieht (oder zu sehen meint).

Diese scheinbar so trockenen Berechnungen sind es, die uns erklären können, warum wir Leser (samt Proust) uns gezwungen fühlen, immer wieder zurückzublättern, um zu

begreifen, *wo wir uns gerade befinden*. Sicher könnte in diesem Fall die Verwirrung auch diejenige von Labrunie sein. Aber wenn uns die aufdringlichen Biographen nicht so penetrant immer neue Krankenblätter des Ärmsten präsentierten, würden wir beim Lesen des Textes einfach sagen, daß wir deshalb nicht wissen, wo wir uns befinden, weil Nerval nicht wollte, daß wir es wissen. Nerval ist das Gegenteil eines Krimiautors, der seinen Text so kalkuliert mit Indizien übersät, daß wir uns beim Wiederlesen fragen, warum wir die Wahrheit nicht gleich erkannt haben. Nerval führt uns in die Irre und will, daß wir die Ab- und Reihenfolge oder, wie er es ausdrückt, die *Ordnung der Zeiten* verlieren.

Eben deswegen sagt uns Jerard im ersten Kapitel, er habe sich nicht um »die Ordnung der Zeiten« (*l'ordre des temps*) kümmern können, und am Anfang des letzten, er habe versucht, die Chimären »ohne rechte Ordnung« (*sans beaucoup d'ordre*) festzuhalten. Im Universum von *Sylvie*, in dem die Zeit, wie zu Recht gesagt worden ist, ruckweise vorangeht, *funktionieren die Uhren nicht*.

Ich habe andernorts dargelegt, und zwar genau am Beispiel der im dritten Kapitel beschriebenen Standuhr, daß in einem solchen Fall, nämlich wenn in einem narrativen Text etwas ausführlich beschrieben wird, was für den Gang der Handlung keinen Belang haben dürfte, ein »symbolischer Modus« installiert wird.⁹ Die Beschreibung der Standuhr im dritten Kapitel ist exemplarisch. Warum wird diese Antiquität so ausführlich beschrieben, wo sie doch nicht einmal in der Lage ist, dem

⁹ Siehe mein *Semiotik und Philosophie der Sprache*, dt. von Christiane Trabant-Rommel und Jürgen Trabant, München, Fink, 1985, S. 234 – 236.

Protagonisten zu sagen, was ihm sogar die Kuckucksuhr des Pförtners sagen kann? Weil sie ein symbolisches Konzentrat der ganzen Erzählung ist, vor allem für die darin beschworene Welt der Renaissance, die jene des Valois ist, aber auch, weil sie hier sagen soll (vielleicht mehr dem Leser als dem Erzähler), daß wir die Ordnung der Zeiten niemals wiederherstellen werden. Aufgrund einer schon hervorgehobenen Symmetrie taucht eine stehengebliebene Uhr noch einmal im zwölften Kapitel auf. Stünde sie nur dort, hätten wir es bloß mit einer hübschen Anekdote aus der Kindheit zu tun. Aber es ist die Wiederkehr eines Themas. Nerval sagt uns, daß die Zeit für ihn von Anfang an dazu bestimmt war, in Verwirrung zu geraten, oder um es mit Hamlet zu sagen, *time is out of joint* – die Zeit ist aus den Fugen. Für Jerard wie für den Leser.

Die Objekte des Begehrens

Warum kann die Ordnung der Zeiten nicht wiederhergestellt werden? Weil Jerard sein Begehrten im Laufe der Zeit auf drei verschiedene Frauen richtet, aber die Sequenz ist nicht linear und geradlinig, sondern verläuft als Spirale. In dieser Spirale identifiziert Jerard bald die eine, bald die andere Frau mit seinem Objekt des Begehrens, aber oft vermengt er sie auch, und in jedem Fall hat die Frau, wenn sie wieder auftaucht (ob wiedergefunden oder erinnert) nicht mehr dieselben Eigenschaften wie vorher.

Jerard hat ein Objekt des Begehrens, und er zeichnet uns gleich zu Beginn der Erzählung seine Konturen. Es handelt sich um eine weibliche Idealfigur, die Göttin oder Königin sein mag, solange sie nur »unerreichbar« ist.

Dennoch versucht er in den folgenden Kapiteln etwas zu erreichen. Nur findet er jedesmal, sobald sein Objekt des Begehrrens sich ihm nähert, einen Grund, sich zu entfernen. Infolgedessen betrifft der Nebeleffekt nicht nur die Zeiten und Räume, sondern auch das Begehrren.

Im ersten Kapitel scheint es, als sei für Jerard der Traum begehrenswert und die Wirklichkeit abstoßend, und als werde sein Ideal von der Schauspielerin verkörpert:

Traum	Schauspielerin	Wirklichkeit
– Unentschlossenheit und Trägheit	– Was tut's, ob er oder ein anderer?	– heroische Galanterie
– verschwommene Enthusiasmen	– entspricht allen Enthusiasmen	– Jagd nach Ämtern und Ehren
– religiöse Aspirationen	– göttliche Hören in Herkulaneum	– vergeudete Stunden des Tages
– berauscht von Poesie und Liebe	– lässt vor Freude und Liebe erschauern	– Skeptizismus und wilde Orgien
– metaphysische Phantome	– bleich wie die Nacht	– die wirkliche Frau
– unnahbare Königin oder Göttin	– (er will nicht wissen, wie sie wirklich ist)	– Laster

Bis zu diesem Punkt ist die Bühne wirklicher als der Zuschauerraum, und gemessen an der Schauspielerin sind die Zuschauer nichts als »ausdruckslose Figuren«. Im zweiten Kapitel scheint Jerard jedoch etwas Greifbareres zu begehrren, sei's auch nur durch Erinnerung an den einzigen Moment, in dem er ihm nahe gekommen war.

Alle Qualitäten der Schauspielerin, die er nur auf der Bühne gesehen hat, besitzt nun Adrienne, wie er sie im bleichen Lichtkreis auf der nächtlichen Wiese erblickt.

Aurélie (Kap. 1)

- bleich wie die Nacht
- sie lebte nur für mich
- die Vibration ihrer Stimme
- magischer Spiegel
- eine Erscheinung
- schön wie der Tag
- wie die göttlichen Horen
- ihr Lächeln erfüllte mich mit unendlicher Seligkeit

Adrienne (Kap. 2)

- das Licht des aufgehenden Mondes fällt auf sie allein
- ich war der einzige Junge
- mit frischer und heller Stimme
- flüchtiges Irrlicht
- ein Phantom, das über die Gräser huscht
- Fata Morgana des Ruhmes und der Schönheit
- hat das Blut der Valois in ihren Adern
- wir fühlten uns wie im Paradies

Darum fragt sich Jerard dann (im zweiten Absatz des dritten Kapitels), ob er eine Klosterfrau in Gestalt einer Schauspielerin liebt – und diese Frage lässt ihn bis zum Ende nicht mehr los.

Aber Adrienne hat nicht bloß ideale, sondern auch physische Eigenschaften, dank welcher sie im zweiten Kapitel den Sieg über Sylvie davonträgt, die hier als hübsches kleines Bauernmädchen geschildert wird. Im vierten Kapitel jedoch, als Jerard nach Jahren die zu einer schönen jungen Frau gereifte Sylvie wiedersieht, ist sie es, die nun alle Anmut der verschwundenen Adrienne gewonnen hat, sowie (wenn auch nur als schwachen Abglanz) die der Schauspielerin Aurélie, deren Erinnerung inzwischen verblaßt ist.

Adrienne	Sylvie (Kap. 2)	Sylvie (Kap. 4)
hochgewachsen	kleines Mädchen	nicht mehr das kleine Dorfmädchen
– schön	– lebhaft und frisch	– so schön geworden!
– blond	– leicht gebräunte Haut	– weiße Arme
– schlanke Figur	– noch Kind	– vollentfalteter Wuchs
– Nachfahrin der Valois	– aus dem Nachbardorf	– wie eine antike Statue
– Fata Morgana der Glorie und Schönheit	– ebenmäßiges Profil	– Züge einer Athenerin
– blieb allein Siegerin	– (sagt, sie verdiene den Kranz nicht)	– unwiderstehlicher Zauber
– Traum einer unerreichbaren Liebe	– zarte Freundschaft	– ihr himmlisches Lächeln

Nicht nur argwöhnt, fürchtet, begehrt und fingiert Jerard bis zum Ende, entgegen jeder Evidenz, daß Aurélie und Adrienne ein und dieselbe Person seien, sondern manchmal glaubt er auch, daß er das, was er an ihnen begehrt, bei Sylvie finden könne. Aus nicht genannten Gründen verläßt er sie nach dem ersten Ball in Loisy, als er mit ihr sogar eine symbolische Hochzeit gefeiert hat. Als er sie dann (beim zweiten Ball) erneut aufsucht, um der unmöglichen Faszination Aurélies zu entfliehen, findet er, daß sie derjenigen ähnelt, vor der er flieht, und begreift, daß entweder Sylvie für ihn oder er für Sylvie verloren ist.

Man könnte sagen, bei jeder Überblendung, bei der eine Frauenfigur in der anderen aufgeht, wird das, was an ihr unwirklich war, wirklich; doch gerade weil es nun in greifbare Nähe rückt, ist es bereit, sich in etwas wieder anderes zu verflüchtigen.

Das seltsame Übel Jerards ist, daß er immer genau das zurückweisen muß, was er zuvor begehrt hatte, eben weil es nun das zu werden beginnt, was er bisher angeschwärmt hatte. Man sehe nur, wie Aurélie in Kapitel 13 genau das wird, was er sich unbewußt erhofft: Sie gehörte einem anderen, und dieser andere verschwindet nach Übersee; Schauspielerinnen haben kein Herz, und nun zeigt sie sich bereit zu lieben ... Doch, ach, leider kann er das, was erreichbar geworden ist, nicht mehr lieben. Gerade weil sie nun ein Herz hat, geht Aurélie mit dem davon, der sie wirklich liebt.¹⁰

Auf geradezu neurotische Weise manifestiert sich dieses quälende Wollen und Nichtwollen in Jerards innerem Monolog am Ende von Kapitel 11. Verletzt durch Sylvies unklare Anspielung auf das Schicksal Adriennes, entdeckt Jerard, der eben noch Sylvie begehrte, daß es Sünde wäre, eine Schwester zu verführen. Gleich darauf kommt ihm (mit einer irritierenden Wollust) Aurélie in den Sinn, und er verlagert sein Begehrten wieder auf sie. Am Anfang des

¹⁰ In einem *term paper* für meinen 1984 gehaltenen Kurs an der Columbia University diagnostizierte Mirène Ghossein eine fortlaufende Dyskrasie zwischen dem, was als platonische Idee eingeführt wird, und dem, was sich als enttäuschender Schatten an der Höhlenwand entpuppt. Ich weiß nicht, ob Nerval an Platon dachte, aber gewiß ist dies der Mechanismus: Je greifbarer etwas zu werden scheint, desto mehr wird es zu einem Schatten und duldet nicht mehr den Vergleich mit (entspricht nicht mehr) dem angeschwärzten Idealbild.

nächsten Kapitels ist er jedoch erneut bereit, sich Sylvie zu Füßen zu werfen und ihr sein Haus und sein Ungewisses Vermögen anzubieten. Hin- und hergerissen zwischen drei Frauen, die ihn tanzend umkreisen, verliert Jerard die Fähigkeit, sie zu unterscheiden, und begehrte und verliert alle drei.

1832

Im übrigen ermuntert uns Nerval selbst zu vergessen. Und um uns dabei zu helfen (oder um uns loszuwerden) präsentiert er uns eine vergeßliche Sylvie, die sich erst ganz am Ende daran erinnert, daß Adrienne schon 1832 gestorben ist.

Dies ist der Punkt, der den Interpreten am meisten zu schaffen macht. Warum wird eine so essentielle Information erst am Ende gegeben, während wir sie, wie eine ziemlich naive Fußnote der Edition Pléiade meint, doch am Anfang erwartet hätten? Nerval vollführt hier eine Operation, die Gérard Genette *nachholende Rückblende* nennt: Der Erzähler tut so, als ob er etwas vergessen hätte, und trägt es mit beträchtlicher Verspätung nach.¹¹ Es ist nicht die einzige in der Erzählung, die

¹¹ Die nachholende Rückblende ist nicht immer kalkulierte Technik, sondern manchmal auch bloßes Füllsel, wie bei vielen Autoren von Fortsetzungsromanen im 19. Jahrhundert, die den Umfang ihres Romans übermäßig aufgeblättert haben und sich plötzlich gezwungen sehen, Vergessenes nachzutragen oder Unverständliches mit einer nachgeholteten Erklärung zu rechtfertigen. Vgl. hierzu meine Studie »Eugene Sue, Sozialismus und Trost«, dt. in *Apokalyptiker und Integrierte*, übers. von Max Looser, Frankfurt/M., S. Fischer, 1984, S. 256 – 259.

andere ist die beiläufige Erwähnung des Namens der Schauspielerin, den man erst im elften Kapitel erfahrt; aber die erscheint motivierter, denn erst in diesem Moment, als er das Idyll mit Sylvie entschwinden sieht, beginnt Jerard an die Schauspielerin als eine Frau zu denken, der er sich vielleicht nähern könnte. Dagegen klingt das nachgetragene Todesdatum mindestens skandalös, zumal ihm ein Verzögerungsversuch vorausgeht, der auf den ersten Blick schwer zu rechtfertigen ist.

Denn im elften Kapitel finden wir eine der ambivalentesten Ausdrucksweisen der ganzen Erzählung: *cela a mal tourné*, »das hat ein trübes Ende genommen«. Für den, der die Erzählung zum wiederholten Mal liest, nimmt diese Anspielung Sylvies ein wenig die Enthüllung am Ende vorweg, aber für den, der sie zum ersten Mal liest, klingt sie wie eine Retardierung. Sylvie sagt hier noch nicht, daß es mit Adrienne ein übles Ende genommen hat, sondern nur, daß ihre Geschichte übel ausgegangen ist. Darum bin ich weder einverstanden mit Übersetzungen wie »mit ihr ist es übel ausgegangen« noch mit solchen, die sich vorsichtiger mit einem »es ist schlecht ausgegangen« begnügen und somit, da sie das doch so eindeutige *cela* nicht zu interpretieren wagen, die Möglichkeit offenlassen, daß Adrienne das Subjekt sein könnte. Tatsächlich sagt Sylvie soviel wie: »die Geschichte ist übel ausgegangen«. Warum muß man diese Ambivalenz respektieren (die so weit geht, daß jemand gemeint hat, aufgrund dieser Bemerkung sei Jerard noch überzeugter, daß Adrienne die Schauspielerin geworden sei)? Weil sie die Verzögerung bestärkt und rechtfertigt, mit der Sylvie erst in der letzten Zeile des Textes endgültig alle Illusionen Jerards zerstört.

Es ist nicht Zurückhaltung, was Sylvie so handeln läßt. Für wen wäre die Information essentiell? Für Jerard, dem

die Erinnerung an Adrienne und die Möglichkeit, sie mit Aurélie zu identifizieren, zu einer Obsession geworden ist. Aber für Sylvie, der Jerard seine Obsessionen noch nicht enthüllt hat (wie er es Aurélie gegenüber tun wird), außer durch vage Anspielungen? Für die bodenständige Sylvie ist Adrienne viel weniger als ein Phantom (sie ist bloß eine der vielen Pariser Damen, die durch jene Gegend gekommen sind). Sylvie weiß nicht, daß Jerard versucht war, die Klosterfrau mit der Schauspielerin zu identifizieren, sie weiß nicht einmal genau, ob diese Schauspielerin existiert und wer sie ist. In diesem metamorphosenreichen Universum, in dem ein Bild ins andere übergeht und alle einander überlagern, ist sie eine Fremde. Daher kann man nicht sagen, daß sie die finale Enthüllung tröpfchenweise preisgibt. Das tut Nerval, nicht sie.

Sylvie redet nicht aus Bosheit so unbestimmt, sondern *aus Zerstreutheit*, weil sie die Sache belanglos findet. Sie trägt gerade deswegen dazu bei, den Traum Jerards zu zerstören, weil sie *nichts davon weiß*. Sie hat ein unbeschwertes Verhältnis zur Zeit, mit ein paar befriedigten Sehnsüchten oder zarten Erinnerungen, die ihre friedliche Gegenwart nicht in Frage stellen. Deshalb ist sie von allen drei Frauen diejenige, die am Ende die unerreichbarste bleibt. Mit Adrienne hat Jerard immerhin einen magischen Augenblick erlebt, und mit Aurélie hat er, soviel man verstehen kann, ein intimes Verhältnis gehabt, aber mit Sylvie nichts außer einem sehr keuschen Kuß – und in Othys die noch keuschere Fiktion einer Hochzeit. In dem Moment, als Sylvie endlich voll und ganz das Realitätsprinzip verkörpert (und die einzige unbezweifelbar wahre und historische Faktizität – ein Datum – der ganzen Erzählung ausspricht), ist sie definitiv verloren. Jedenfalls als Geliebte, denn für Jerard ist sie

jetzt nur noch Schwester und überdies verheiratet mit seinem (Milch-)Bruder.

Somit wäre man versucht zu sagen, daß die Erzählung gerade aus diesem Grund *Sylvie* betitelt worden ist und nicht – wie ein früheres flammendes Werk – *Aurélie*. *Sylvie* ist die wahre verlorene und nie mehr wiedergefundene Zeit, gerade weil sie am Ende als einzige übrigbleibt.

Das würde allerdings eine sehr starke These implizieren, die ihre volle Bedeutung gerade durch eine Gegenüberstellung von Proust und Nerval gewonne: Nerval machte sich auf die Suche nach der verlorenen Zeit, war jedoch unfähig, sie wiederzufinden, und begnügte sich mit einer Feier der Vanitas seiner Chimäre. Das von *Sylvie* ausgesprochene Datum am Ende klänge dann wie der Schlag einer Totenglocke, der die Geschichte *abschließt*.

Damit würde sich das liebevolle Interesse erklären, das Proust Nerval entgegenbringt, fast wie ein Sohn dem Vater, der bei einem verzweifelten Unternehmen gescheitert ist (und vielleicht hat Labrunie sich deswegen umgebracht). Proust hätte sich also vorgenommen, die Niederlage des Vaters durch seinen eigenen Sieg über die Zeit zu rächen.

Aber wann im Laufe der Handlung enthüllt *Sylvie* Jerard, daß Adrienne schon lange gestorben ist? In der Zeit t_{13} (»im folgenden Sommer«), als die Schauspieltruppe Vorstellungen in Dammartin gibt. Wie immer man rechnet, auf jeden Fall ist das lange vor jener Zeit t_N , in der Jerard zu erzählen beginnt. Mithin hat Jerard, als er anfängt, sich den Abend nach dem Theaterbesuch ins Gedächtnis zu rufen, um dann in Gedanken zurückzuschweifen zu den Zeiten des Tanzes auf der Wiese und von der Erregung zu sprechen, die ihn bei dem Gedanken erfaßte, Adrienne und die Schauspielerin könnten iden-

tisch sein, und von der Illusion, sie noch einmal in der Nähe des Klosters von Saint-S*** sehen zu können –, mithin hat Jerard in dieser ganzen Zeit der Handlung (und der Erzählung) *schon gewußt*, daß Adrienne unbestreitbar 1832 gestorben war.

Es ist also nicht so, daß Jerard (oder mit ihm Nerval) zu erzählen aufhört, als er begreift, daß alles zu Ende ist. Im Gegenteil, gerade nachdem er begriffen hat, daß alles zu Ende ist, beginnt er zu erzählen (und zwar von einem Ich, das nicht wußte und nicht wissen konnte, daß alles längst zu Ende war).

Ist einer, der so etwas tut, ein geistig Verwirrter, der mit seiner eigenen Vergangenheit nicht mehr zurechtkommt? Im Gegenteil, er ist einer, der ausspricht, daß man sich an eine Wiederbesichtigung der Vergangenheit erst dann machen kann, wenn die Gegenwart auf Null gestellt ist, und daß nur die Erinnerung (auch wenn sie nicht sehr geordnet ist, und vielleicht gerade deswegen) uns etwas wiedergibt, wofür es sich, wenn schon nicht zu leben, so wenigstens zu sterben lohnt.

In diesem Fall hätte Proust allerdings Nerval nicht als einen schwachen und hilflosen Vater gesehen, dessen Versagen es wettzumachen galt, sondern als einen zu starken Vater, den es zu überwinden galt. Und dieser Herausforderung hätte er sein Leben gewidmet.

Oscar Wilde: Paradox und Aphorismus¹

Nichts ist weniger definierbar als der Aphorismus. Das griechische Wort, eigentlich »das für eine Spende Abgezweigte« und daher »Spende«, bekommt im Laufe der Zeit die Bedeutung »Abgrenzung, Definition, knappe Sentenz«. So beispielsweise die Aphorismen des Hippokrates. Darum ist der Aphorismus heute für unsere gängigen Wörterbücher, wie den Zingarelli, eine »kurze Maxime, die eine Lebensregel oder eine philosophische Sentenz ausdrückt«.

Was unterscheidet einen Aphorismus von einer Maxime? Nichts außer seiner Kürze.

Wenig genügt, uns zu trösten, weil wenig genügt, uns zu betrüben (Pascal, *Pensées*, ed. Brunschvicg, 136).

Hätten wir keine Fehler, wäre es uns nicht ein solches Vergnügen, die der anderen zu bemerken (La Rochefoucauld, *Maximes*, 31).

Die Erinnerung ist das Tagebuch, das wir alle mit uns herumtragen (Wilde, *The Importance of Being Earnest*).

Ich habe manchen Gedanken, den ich nicht habe und nicht in Worte fassen könnte, aus der Sprache geschöpft (Karl Kraus, *Pro domo et mundo*).

Dies sind Maximen, die auch Aphorismen darstellen, während die folgenden zu lang sind, um als Aphorismen durchgehen zu können:

¹ Beitrag zu einem Kongreß über Oscar Wilde an der Universität Bologna, 9. November 2000.

Welch großer Vorteil ist doch der Adel: Schon mit achtzehn Jahren versetzt er einen Menschen in höhere Position, macht ihn bekannt und geachtet, wie es ein anderer erst mit fünfzig erreichen und verdienen könnte. Das sind dreißig mühelos gewonnene Jahre (Pascal, *Pensées*, ed. Brunschvicg, 322).

Der Künstler hat keine ethischen Überzeugungen. Eine ethische Überzeugung bei einem Künstler ist eine unverzeihliche Maniertheit des Stils (Wilde, Vorrede zum *Bildnis des Dorian Gray*)

Alex Falzon, der Wildes Aphorismen auf italienisch bei Mondadori herausgebracht hat (*Aforismi*, Mailand 1986), definiert den Aphorismus als eine Maxime, in der es nicht bloß auf die Kürze der Form, sondern auch auf den Witz und Scharfsinn des Inhalts ankomme. Damit folgt er der heutigen Tendenz, im Aphorismus die Anmut und Geschliffenheit höher zu achten als die Annehmbarkeit des Gesagten unter dem Aspekt der Wahrheit. Natürlich ist der Begriff der Wahrheit bei Maximen und Aphorismen abhängig von den Intentionen des Aphoristikers. Zu sagen, ein Aphorismus drücke eine Wahrheit aus, heißt zu sagen, er wolle ausdrücken, was der Autor für wahr hält und wovon er seine Leser überzeugen will. Doch im allgemeinen wollen Maximen und Aphorismen weder unbedingt geistreich erscheinen noch eine gängige Meinung attackieren, sondern vielmehr einen Punkt vertiefen, in dem die gängige Meinung oberflächlich erscheint und der Korrektur bedarf.

Nehmen wir folgende Maxime von Chamfort: »Der Sparsame ist der reichste aller Menschen, der Geizige der ärmste« (*Maximes et pensées*, I, 145). Hier entspringt der Witz aus der Tatsache, daß die gängige Meinung dazu neigt, den Sparsamen als einen zu betrachten, der seine wenigen Ressourcen nicht verschwendet, also auch seine eigenen Bedürfnisse nur sparsam befriedigt, während der Geizige als einer gilt, der mehr Ressourcen anhäuft, als er

braucht. Die Maxime scheint also der gängigen Meinung zu widersprechen und dabei lediglich hinzunehmen, daß »reich« in bezug auf die Ressourcen verstanden wird und »arm« außer im moralischen Sinne auch in bezug auf die Bedürfnisbefriedigung. Ist dieses rhetorische Spiel einmal durchschaut, widerspricht die Maxime der gängigen Meinung nicht mehr, sondern bekräftigt sie eher.

Widerspricht jedoch ein Aphorismus der gängigen Meinung so heftig, daß er auf den ersten Blick falsch und inakzeptabel erscheint und erst nach wohlüberlegter Reduzierung seiner hyperbolischen Form als Träger einer gerade noch akzeptablen Wahrheit erkennbar wird, so haben wir es mit einem Paradox zu tun.

Etymologisch ist *paradoxon* etwas, das sich *pará tēn dóxan*, gegen die herrschende Meinung stellt. Daher bezeichnet das Wort ursprünglich eine seltsame, bizzare, unerwartete Behauptung, weitab von den Überzeugungen der Mehrheit, und in diesem Sinne finden wir es noch bei Isidor von Sevilla. Daß aber gerade diese seltsame Behauptung zu einem Träger von Wahrheit werden kann, ist ein Gedanke, der sich nur langsam durchsetzt. Bei Shakespeare ist ein Paradox noch etwas, das in einer bestimmten Zeit falsch ist, aber allmählich wahr werden kann, siehe *Hamlet*, III, 1, 106 ff.:

Ophelia: Was meint Eure Hoheit?

Hamlet: Daß, wenn Ihr tugendhaft und schön seid, Eure Tugend keinen Verkehr mit Eurer Schönheit pflegen sollte.

Ophelia: Könnte Schönheit wohl bessern Umgang haben als mit der Tugend?

Hamlet: Ja freilich, denn die Macht der Schönheit wird eher die Tugend in eine Kupplerin verwandeln, als die Kraft der Tugend die Schönheit sich ähnlich machen kann. Dies war einst ein Paradox, aber nun stellt die Zeit es unter Beweis.

Einen besonderen Platz haben die Paradoxa der Logik: Sie sind in sich widersprüchliche Behauptungen, bei denen man weder beweisen kann, daß sie wahr, noch daß sie falsch sind, wie beim Paradox des kretischen Lügners. Aber nach und nach setzt sich auch der para-rhetorische Sinn durch, und hier halte ich mich an die Definition im Battaglia:²

These, Auffassung, Behauptung, Sentenz, geistreiche Bemerkung, meist innerhalb eines ethischen oder theoretischen Diskurses, im Widerspruch zur verbreiteten oder allgemein anerkannten Meinung, zum gesunden Menschenverstand und zur allgemeinen Erfahrung, zum System der Glaubensvorstellungen, auf die man sich bezieht, oder zu den Prinzipien und Kenntnissen, die als anerkannt gelten (oft hat das P. auch keinerlei Wahrheitswert und ist bloß ein Sophismus, geprägt aus Liebe zur Exzentrizität oder um dialektische Fähigkeiten zu bezeugen; aber es kann auch unter einer scheinbar unlogischen und verwirrenden Form einen objektiv gültigen Kern enthalten, der dazu bestimmt ist, sich gegen die Ignoranz und Leichtfertigkeit der unkritisch die Meinung der Mehrheit Befolgenden zu behaupten).

Demnach wäre der Aphorismus eine Maxime, die als wahr anerkannt werden will, obwohl sie vor allem geistreich erscheinen möchte, während das Paradox als eine Maxime auftritt, die auf den ersten Blick falsch ist und erst nach einiger Überlegung erkennen läßt, daß sie ausdrücken soll, was der Autor für wahr hält. Aufgrund der Kluft zwischen den Erwartungen der gängigen Meinung und der provokatorischen Form, in der die Maxime auftritt, wirkt sie dann geistreich.

Die Literaturgeschichte ist reich an Aphorismen und etwas weniger reich an Paradoxen. Aphorismen zu prägen ist relativ leicht (und zu den Aphorismen gehören auch

² Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Turin, UTET, 1984, Bd. XII, s. v. »Paradosso« (A. d. Ü.).

Sprichwörter wie »La mamma è sempre la mamma« oder »Ein Hund, der bellt, beißt nicht«), Paradoxe dagegen sind eher schwierig.

Vor Jahren habe ich mich einmal mit einem Meister des Aphorismus wie Pitigrilli beschäftigt³, hier einige seiner brillantesten Maximen. Manche davon wollen, wenn auch mit Witz, eine Wahrheit bekräftigen, die sich keineswegs gegen die gängige Meinung stellt:

Gastronom: ein Koch, der das Gymnasium besucht hat.

Grammatik: ein kompliziertes Instrument, das Sprachen lehrt, aber am Sprechen hindert.

Fragmente: eine Himmelsgabe für Schriftsteller, die keine ganzen Bücher zustande bringen.

Dipsomanie: ein medizinischer Fachausdruck, der so schön ist, daß er einem Lust macht zu trinken.

Andere formulieren weniger eine angebliche Wahrheit als eine ethische Entscheidung oder Handlungsmaxime:

Ich verstehe den Kuß für einen Leprakranken, aber nicht den Händedruck mit einem Kretin.

Sei nachsichtig mit denen, die dir ein Unrecht getan haben, denn du weißt nicht, was die anderen für dich bereithalten.

Doch gerade in jenem Band mit dem schönen Titel *Dizionario antiballistico* (Mailand, Sonzogno, 1962), in dem er Maximen, Sprüche und Aphorismen von sich und anderen versammelt, warnt Pitigrilli, der stets und um jeden Preis zynisch sein wollte, auch auf die Gefahr hin, treuherzig seine Bosheiten zu gestehen, wie tückisch das Spiel des Aphorismus sein kann:

³ »Pitigrilli: l'uomo che fece arrossire la mamma«, in *Il superuomo di massa*, 2. ed., Milano, Bompiani, 1978. [Pitigrilli, eigentlich Dino Segre, 1893 – 1975, italienischer Journalist und Autor vielgelesener drastisch-satirisch-erotischer Gesellschaftsromane, A. d. Ü.]

Da wir schon einmal bei Vertraulichkeiten sind, gestehe ich, daß ich das Rowdytum des Lesers gefördert habe. Ich meine folgendes: Wenn auf der Straße ein Streit ausbricht oder ein Verkehrsunfall passiert, taucht häufig plötzlich wie aus den Eingeweiden der Erde ein Individuum auf und versucht, einem der beiden Streithähne, gewöhnlich dem Automobilisten, seinen Regenschirm über den Schädel zu hauen. Der unbekannte Rowdy läßt seine latente Wut heraus. Ähnliches kommt auch in Büchern vor: Wenn ein Leser, der keine Ideen hat oder nur solche in formlosem Zustand, auf einen pittoresken, phosphoreszierenden oder explosiven Satz stößt, verliebt er sich in ihn, adoptiert ihn, versieht ihn mit einem Ausrufungszeichen am Rande, mit einem »gut!« oder »richtig!«, als hätte er schon immer so gedacht, als wäre dieser Satz die Quintessenz seines Denkens und Philosophierens. Er »bezieht Position«, wie der Duce sagte. Ich biete ihm die Möglichkeit, Position zu beziehen, ohne daß er in den Dschungel der verschiedenen Literaturen eintauchen muß.

So verstanden, drückt der Aphorismus auf brillante Weise einen Gemeinplatz aus. Vom Harmonium zu sagen, es sei »ein Pianoforte, das sich angeekelt vom Leben in die Religion geflüchtet hat«, ist nichts als eine effektvolle Formulierung dessen, was wir schon wußten und glaubten, nämlich daß das Harmonium ein Kircheninstrument ist. Vom Alkohol zu sagen, er sei »eine Flüssigkeit, welche die Lebenden tötet und die Toten konserviert«, fügt dem, was wir über die Gefahren der Trunksucht und die Gebräuche in anatomischen Instituten wußten, nichts hinzu.

Wenn Pitigrilli (in *Esperimento di Pott*, Mailand, Sonzogno, 1929) seinen Protagonisten sagen läßt: »Intelligenz bei Frauen ist eine Anomalie, die so selten auftritt wie Albinotum, Linkshändigkeit, Hermaphroditismus oder Polydaktilie«, dann sagt er genau das, wenn auch auf witzige Weise, was der männliche Leser (und vermutlich auch die weibliche Leserin von 1929) zu lesen erwarteten.

Doch, bei aller Kritik an seiner *vis aphoristica*, sagt Pitigrilli noch etwas mehr, nämlich daß viele glänzende Aphorismen auch umgedreht werden können, ohne dadurch an Kraft zu verlieren. Sehen wir uns einige der von ihm selbst vorgebrachten Beispiele solcher Umkehrung an (*Dizionario*, cit., S. 199 ff.):

Viele verachten die Reichtümer, aber nur wenige wissen sie zu verschenken.

Viele wissen Reichtümer zu verschenken, aber nur wenige verachten sie.

Wir versprechen gemäß unseren Befürchtungen und halten gemäß unseren Hoffnungen.

Wir versprechen gemäß unseren Hoffnungen und halten gemäß unseren Befürchtungen.

Die Geschichte ist nur ein Abenteuer der Freiheit.

Die Freiheit ist nur ein Abenteuer der Geschichte.

Das Glück liegt in den Dingen und nicht in unserem Geschmack.

Das Glück liegt in unserem Geschmack und nicht in den Dingen.

Überdies stellt er Maximen verschiedener Autoren zusammen, die zwar einander widersprechen, aber dennoch eine gesicherte Wahrheit auszudrücken scheinen:

Man täuscht sich nur aus Optimismus (Hervieu).

Man wird öfter durch Mißtrauen als durch Vertrauen getäuscht (Rivarol).

Die Völker wären glücklich, wenn die Könige philosophierten und die Philosophen regierten (Plutarch).

Wenn ich eine Provinz bestrafen will, werde ich sie von einem Philosophen regieren lassen (Friedrich II.).

Ich werde für diese umkehrbaren Aphorismen hier den Begriff »kanzerisierbare Aphorismen« verwenden. Der kanzerisierbare – also krebsanfällige – Aphorismus ist eine Krankheit der Neigung zum Witz oder Aperçu, mit anderen Worten, eine Maxime, die sich, solange sie nur geistreich erscheint, nicht darum schert, daß ihr Gegenteil ebenso wahr ist. Das Paradox ist eine reale Umkehrung

des Gewohnten, die eine inakzeptable Welt präsentiert, weshalb es erst einmal Widerstand und Ablehnung hervorruft, dann aber, wenn man es genauer bedenkt, Erkenntnis produziert; am Ende erscheint es geistreich, weil man zugeben muß, daß es wahr ist. Der kanzerisierbare Aphorismus ist demgegenüber lediglich Träger einer partiellen Wahrheit, und oft enthüllt er, sobald er kanzerisiert worden ist, daß keine der beiden behaupteten Ansichten wahr ist. Es schien nur so, weil er witzig formuliert war.

Das Paradox ist jedoch keine Abart des klassischen Topos der »verkehrten Welt«. Dieser ist bloß mechanisch, er führt eine Welt vor, in der Tiere sprechen und Menschen brüllen, Fische fliegen und Vögel schwimmen, Affen die Messe lesen und Bischöfe auf den Bäumen herumspringen. Er operiert mit einer Aneinanderreihung von *adynata* oder *impossibilia* ohne Logik. Er ist ein Karnevalsjux.

Um Paradox zu werden, muß die Umkehrung einer Logik folgen und auf einen Teil der Welt begrenzt sein. Ein Perser kommt nach Paris und beschreibt Frankreich so, wie ein Pariser Persien beschreiben würde. Die Wirkung ist paradox, weil sie den Leser zwingt, die Dinge anders als in der gewohnten Perspektive zu sehen.

Eine der Prüfungen, durch die sich ein Paradox von einem kanzerisierbaren Aphorismus unterscheiden läßt, ist der Versuch, es umzukehren. Pitigrilli zitiert eine Definition des Zionismus von Tristan Bernard, die offensichtlich vor der Gründung des Staates Israel formuliert worden sein muß: »wenn ein Jude einen anderen Juden um Geld bittet, um einen dritten Juden nach Palästina zu schicken.« Man probiere nur, das umzukehren: Es geht nicht. Woran man sieht, daß die korrekte Form tatsächlich

eine Wahrheit enthielt – oder jedenfalls das, was Bernard als Wahrheit anerkannt haben wollte.

Nehmen wir nun eine Reihe berühmter Paradoxa von Karl Kraus. Ich versuche gar nicht, sie umzukehren, da das, wie sich bei kurzem Nachdenken zeigt, unmöglich ist. Sie sind allesamt Träger einer unkonventionellen, gegen die gängige Meinung gerichteten Wahrheit. Sie lassen sich nicht zum Ausdruck der gegenteiligen Wahrheit verbiegen.

Der Skandal fängt an, wenn die Polizei ihm ein Ende macht.

Zur Vollkommenheit fehlte ihr nur ein Mangel.

Das Virginitätsideal ist das Ideal jener, die entjungfern wollen.

Die Unzucht mit Tieren ist verboten, das Schlachten von Tieren ist erlaubt.

Aber hat man noch nie bedacht, daß es ein Lustmord sein könnte?

Die Strafen dienen zur Abschreckung derer, die keine Sünden begehen wollen.

Es gibt einen dunklen Weltteil, der Entdecker aussendet.

Kinder spielen Soldaten. Das ist sinnvoll. Warum aber spielen Soldaten Kinder?

Die Irrsinnigen werden von den Psychiatern allemal daran erkannt, daß sie nach der Internierung ein aufgeregtes Benehmen zur Schau tragen.

Natürlich ist auch Karl Kraus nicht gegen die Sünde des kanzerisierbaren Aphorismus gefeit; hier einige seiner Sprüche, die leicht widerlegt und folglich umgedreht werden können (die kursiven Umkehrungen sind naturgemäß von mir):

Nichts ist unergründlicher als die Oberflächlichkeit des Weibes.

Nichts ist oberflächlicher als die Unergründlichkeit des Weibes.

Lieber ein häßlicher Fuß verziehen als ein häßlicher Strumpf!

Lieber ein häßlicher Strumpf verziehen als ein häßlicher Fuß!

Es gibt Frauen, die nicht schön sind, sondern nur so aussehen.

Es gibt Frauen, die schön sind, aber nicht so aussehen.

Der Übermensch ist ein verfrühtes Ideal, das den Menschen voraussetzt.

Der Mensch ist ein verfrühtes Ideal, das den Übermenschen voraussetzt.

Das Vollweib betrügt, um zu genießen. Das andere genießt, um zu betrügen.

Das Vollweib genießt, um zu betrügen. Das andere betrügt, um zu genießen.

Die einzigen Paradoxe, die sich fast niemals kanzerisieren lassen, sind die von Stanisław Jerzy Lec. Hier eine kurze Liste seiner *Unfrisierten Gedanken*:⁴

Könnte man den Tod doch abzählen, indem man ihn in Raten schliefe!

Ich habe von der Wirklichkeit geträumt. Welche Erleichterung, zu erwachen!

Sesam öffne dich – ich möchte hinaus!

Wer weiß, was Kolumbus entdeckt hätte, wenn ihm Amerika nicht in die Quere gekommen wäre!

Wie schrecklich: ein mit Honig beschmierter Knebel.

Der Krebs errötet nach seinem Tod. Was für ein beispielhaftes Feingefühl bei einem Opfer!

Schont die Sockel, wenn ihr die Denkmäler stürzt. Sie könnten noch gebraucht werden.

Er hat die Wissenschaft besessen, aber nicht geschwängert.

Scheiterhaufen erleuchten die Finsternis nicht.

Man kann auf St. Helena sterben, ohne Napoleon gewesen zu sein.

Sie standen sich so nah, daß es zwischen ihnen keinen Platz mehr für Gefühle gab.

Er streute Asche auf sein Haupt – die seiner Opfer.

Ich habe von Freud geträumt. Was bedeutet das?

Umgang mit Zwergen krümmt das Rückgrat.

Sein Gewissen war rein. Er benutzte es nie.

Sogar in seinem Schweigen gab es Sprachfehler.

⁴ Zitiert nach der italienischen Ausgabe *Pensieri spettinati*, Mailand, Bompiani, 1984 [dt. *Alle unfrisierten Gedanken*, hrsg. von Karl Dedecius, Hanser 1982, A. d. Ü.].

Ich gebe zu, ich habe eine Schwäche für Lee, aber bisher konnte ich nur einen einzigen Aphorismus bei ihm finden, der sich umkehren läßt:

Überlege, bevor du denkst.

Denke, bevor du überlegst.

Kommen wir nun zu Oscar Wilde. Angesichts der unzähligen Aphorismen, die er in seine Werke eingestreut hat, müßten wir zugeben, daß wir es mit einem dandyhaft seichten, auf oberflächliche Reize erpichten Autor zu tun haben, der, solange er nur den braven Bürger erschreckt, nicht zwischen Aphorismus, kanzerisierbarem Aphorismus und Paradox unterscheidet. Ja, er traut sich sogar, uns Behauptungen als scharfsinnige Aphorismen vorzusetzen, die sich unter der witzigen Oberfläche als triviale Gemeinplätze entpuppen – jedenfalls als Gemeinplätze für die viktorianische Oberschicht.

Auch hier jedoch läßt uns ein Experiment dieser Art erkennen, ob und inwieweit ein Autor, der die aphoristische Provokation zum Salz seiner Romane, Komödien und Essays gemacht hat, tatsächlich ein Schöpfer fulminanter Paradoxe war oder bloß ein begabter Bonmot-Sammler. Natürlich ist mein Experiment nur eine erste Geländeerkundung und zielt darauf ab, zu einer Magister- oder, warum nicht, Doktorarbeit zu ermuntern, die das ganze Feld systematisch erforscht.

Ich werde zunächst eine Reihe echter Paradoxe auflisten, die sich, wie mir scheint, nicht kanzerisieren lassen (oder höchstens mit dem Ergebnis einer sinnlosen oder eindeutig falschen Behauptung):

Das Leben ist einfach ein *mauvais quart d'heure* aus erlesenen Augenblicken.

Egoismus besteht nicht darin, zu leben, wie es uns paßt, sondern zu verlangen, daß die anderen leben, wie es uns paßt.

Es ist viel klüger, von allen schlecht zu denken – bis man entdeckt, daß jemand gut ist, aber das erfordert heutzutage eine Unzahl von Untersuchungen.

[*man beachte: hier ist zwar eine Umkehrung möglich – Es ist viel klüger, von allen gut zu denken, bis man entdeckt, daß jemand schlecht ist, aber das erfordert heutzutage eine Unzahl von Untersuchungen –, aber das Ergebnis ist offenkundig falsch.*]

Die Häßlichen und Dummen haben es am besten in dieser Welt: Sie können ruhig dasitzen und das Schauspiel begaffen. Wenn sie auch nichts vom Sieg wissen, bleibt ihnen wenigstens die Erfahrung der Niederlage erspart. Ein feinfühliger Mensch ist einer, der, wenn er Schwächen hat, stets auf die Füße der anderen tritt.

All jene, die unfähig zum Lernen sind, haben sich aufs Lehren verlegt. Jedesmal, wenn die Leute mit mir einer Meinung sind, habe ich das Gefühl, im Unrecht zu sein.

Ein Mann, über den viel geredet wird, ist eo ipso attraktiv. Irgend etwas muß schließlich an ihm dran sein.

Jeder große Mann hat heutzutage seine Jünger, und es ist immer Judas, der seine Biographie schreibt.

Ich kann allem widerstehen, nur nicht der Versuchung. Falschheit ist die Wahrheit der anderen.

Die einzige Pflicht, die wir der Geschichte gegenüber haben, ist, sie neu zu schreiben.

Eine Sache ist nicht notwendigerweise wahr, weil jemand für sie gestorben ist.

Die Verwandten sind ein Haufen langweiliger Leute, die nicht den geringsten Sinn dafür haben, wie man lebt, und nicht die blasseste Ahnung, wann man stirbt.

Aber es gibt auch unzählige Aphorismen von Wilde, die sich leicht kanzerisieren lassen (die Kanzerisierungen sind selbstredend von mir):

Leben ist das Seltenste auf der Welt. Die meisten Leute existieren bloß und sonst nichts.

Existieren ist das Seltenste auf der Welt. Die meisten Leute leben bloß und sonst nichts.

Wer einen Unterschied zwischen Seele und Körper findet, hat weder die eine noch den anderen.

Wer keinen Unterschied zwischen Seele und Körper findet, hat weder die eine noch den anderen.

Leben ist zu wichtig, um ernst darüber zu sprechen.

Leben ist zu unwichtig, um darüber zu scherzen.

Es gibt auf der Welt zwei Kategorien von Menschen: diejenigen, die an das Unglaubliche glauben, wie die anderen, und diejenigen, die das Unwahrscheinliche tun, wie ich.

Es gibt auf der Welt zwei Kategorien von Menschen: diejenigen, die an das Unwahrscheinliche glauben, wie die anderen, und diejenigen, die das Unglaubliche tun, wie ich.

Mäßigung ist etwas Verhängnisvolles. Nichts hat mehr Erfolg als die Maßlosigkeit.

Maßlosigkeit ist etwas Verhängnisvolles. Nichts hat mehr Erfolg als die Mäßigung.

Es liegt etwas Verhängnisvolles in allen guten Vorsätzen: Sie werden immer zu früh gefaßt.

Es liegt etwas Verhängnisvolles in allen guten Vorsätzen: Sie werden immer zu spät gefaßt.

Es liegt etwas Offenkundiges in allen schlechten Vorsätzen: Sie werden immer im richtigen Augenblick gefaßt.

Unreif sein heißt vollkommen sein.

Reif sein heißt unvollkommen sein.

Vollkommen sein heißt unreif sein.

Unvollkommen sein heißt reif sein.

Die Unwissenheit gleicht einer delikaten exotischen Frucht: Man braucht sie nur zu streifen, und schon wird sie welk.

Das Wissen gleicht einer delikaten exotischen Frucht: Man braucht es nur zu streifen, und schon wird es welk.

Je mehr wir die Kunst studieren, desto weniger interessiert uns die Natur.

Je mehr wir die Natur studieren, desto weniger interessiert uns die Kunst.

Sonnenuntergänge sind aus der Mode. Sie gehören zu der Zeit, als Turner der letzte Schrei war. Sie zu bewundern, ist ein Kennzeichen für provinziellen Geschmack.

Sonnenuntergänge sind wieder in Mode, denn sie gehören zu der Zeit, als Turner der letzte Schrei war. Sie zu bewundern, heißt up to date sein.

Schönheit enthüllt alles, weil sie nichts ausdrückt.

Schönheit enthüllt nichts, weil sie alles ausdrückt.

Kein verheirateter Mann ist attraktiv, außer für seine eigene Frau, und oft, wie man hört, nicht einmal für sie.

Jeder verheiratete Mann ist attraktiv, außer für seine eigene Frau, und oft, wie man hört, sogar für sie.

Dandytum ist auf seine Weise ein Versuch, die absolute Modernität der Schönheit zu verfechten.

Dandytum ist auf seine Weise ein Versuch, die absolute Inaktualität der Schönheit zu verfechten.

Die Konversation müßte alles streifen, ohne sich je auf etwas zu konzentrieren.

Die Konversation dürfte nichts streifen, um sich auf alles zu konzentrieren.

Ich liebe es, über nichts zu sprechen. Es ist das einzige, worüber ich alles weiß.

Ich liebe es, über alles zu sprechen. Es ist das einzige, worüber ich nichts weiß.

Nur die großen Meister des Stils verstehen es, klar zu sein.

Nur die großen Meister des Stils verstehen es, dunkel zu sein.

Jeder kann teilhaben an der Geschichte. Nur ein großer Mann kann sie schreiben.

Jeder kann Geschichte schreiben. Nur ein großer Mann kann an ihr teilhaben.

Die Engländer haben mit den Amerikanern alles gemeinsam außer der Sprache.

Die Engländer haben mit den Amerikanern nichts gemeinsam außer der Sprache.

Nur die Modernen werden überholt.

Nur die Überholten werden modern.

Müßten wir hier unser Urteil über Wilde fällen, würde es ziemlich streng ausfallen. Als höchste Inkarnation des Dandytums, aber im Rückstand hinter Lord Brummel und sogar hinter seinem geliebten Des Esseintes, kümmert er sich nicht um die Unterscheidung zwischen Paradoxen als Trägern zugespitzter Wahrheiten, Aphorismen als Trägern akzeptabler Wahrheiten und kanzerisierbaren Aphorismen als bloß geistreichen Spielereien ohne Wahrheitsanspruch. Im übrigen würde sein Verhalten durch seine Vorstellungen von der Kunst autorisiert, dürfte es doch ihnen zufolge bei einem Aphorismus niemals um Nützlichkeit,

Wahrheit oder Moralität gehen, sondern stets nur um stilistische Schönheit und Eleganz.

Allerdings würde sein Bemühen um ästhetische Provokation und Stil nicht genügen, um Oscar Wilde freizusprechen, da es ihm nicht gelang, zwischen der echten Provokation durch das Paradox und der bloß oberflächlichen Provokation zu unterscheiden. Doch bekanntlich hätte er, wäre es nach seinen Prinzipien gegangen, nicht ins Gefängnis gesteckt werden dürfen, weil er Lord Douglas liebte, sondern weil er ihm Briefe wie diesen geschrieben hatte: »Es ist ein Wunder, daß deine rosenroten Lippen nicht minder für die Musik des Gesanges als für die Tollheit der Küsse gemacht sind« – und nicht nur deshalb, sondern weil er während des Prozesses auch noch behauptet hatte, dieser Brief sei eine Stilübung und eine Art Sonett in Prosa gewesen.

Das Bildnis des Dorian Gray wurde von den Londoner Richtern aus absolut törichten Gründen verurteilt, aber unter dem Gesichtspunkt der literarischen Originalität ist es bei allem Zauber, den es hat, nur eine Imitation von Balzacs *Chagrinleder* und eine weitgehende (auch indirekt eingestandene) Kopie von Huysmans' *Gegen den Strich*. Mario Praz hat darauf hingewiesen, daß der *Dorian Gray* fast ebensoviel dem *Monsieur de Phocas* von Jean Lorrain verdankt, und sogar eine der Grundmaximen des Ästheten Wilde (»Kein Verbrechen ist vulgär, aber Vulgarität ist ein Verbrechen«) ist eine Übernahme von Baudelaires »Ein Dandy kann niemals ein vulgärer Mensch sein: Wenn er ein Delikt beingebe, würde er nichts von seiner Reputation verlieren; wenn aber diesem Delikt ein banales Motiv unterläge, dann wäre die Schande irreparabel«.

Gleichwohl ist es mühsam, wie Alex Falzon in der erwähnten italienischen Aphorismen-Ausgabe schreibt,

die Aphorismen eines Autors zu sammeln, der nie ein eigenes Aphorismenbuch geschrieben hat – denn die Sätze und Sprüche, die wir als solche betrachten, sind ja nicht isoliert entstanden, um außerhalb jedes Kontexts zu glänzen, sondern in narrativen oder szenischen Umgebungen und folglich als Aussprüche von bestimmten Personen unter bestimmten Umständen. Kann man zum Beispiel einen Aphorismus als schwach bezeichnen, den der Autor einer bewußt als seicht dargestellten Figur in den Mund legt? Ist es ein Aphorismus, wenn Lady Bracknell in *The Importance of Being Earnest* zu Algernon sagt: »Den Vater oder die Mutter zu verlieren kann als bedauerlicher Unglücksfall gelten. Beide zu verlieren, grenzt schon an Schlammperei«? Daher der begründete Verdacht, daß Wilde an keinen seiner Aphorismen glaubte und nicht einmal an die besten seiner Paradoxa, sondern einzig daran interessiert war, eine Gesellschaft vorzuführen, die solche Sprüche zu schätzen wußte.

Im übrigen sagt er das selbst. Man lese nur diesen Dialog in *The Importance of Being Earnest*:

Algernon: Alle Frauen ähneln mit der Zeit ihren Müttern. Das ist ihre Tragik. Aber nie ein Mann. Das ist *seine* Tragik.

Jack: Findest du das geistreich?

Algernon: Es ist perfekt formuliert. Und so zutreffend, wie man es unter kultivierten Leuten von einem Aperçu erwarten darf.

Darum sollte man Oscar Wilde nicht als einen liederlichen Aphoristiker ansehen, sondern als einen Satiriker und Kritiker der herrschenden Bräuche. Daß er dann in und mit diesen Bräuchen sehr gut zu leben verstand, ist eine andere Sache und war sein Pech.

Sehen wir das *Bildnis des Dorian Gray* einmal daraufhin durch. Bis auf wenige Ausnahmen werden die denkwürdigsten Aphorismen dem als seichten Salonlöwen porträtierten Lord Henry Wotton in den Mund gelegt.

Wilde präsentiert sie uns keineswegs als Lebensregeln, die er selber für richtig hielte.

Lord Henry formuliert, wenn auch mit Esprit, eine unerträgliche Reihe von Gemeinplätzen der viktoriaischen Gesellschaft (und gerade deshalb delektierten sich Wildes Leser an seinen falschen Paradoxa): Ein Bischof sagt als Achtzigjähriger noch genau dasselbe, was man ihn als Achtzehnjährigen gelehrt hat. Das Gewöhnlichste wird begehrenswert, sobald man es versteckt. Der einzige Reiz der Ehe liegt darin, daß sie ein Leben in Täuschung für beide Teile unentbehrlich macht (später wird Lord Henry jedoch sagen, der wahre Nachteil der Ehe sei, daß sie selbstlos mache). Nicht einmal zehn Prozent der Proletarier leben rechtschaffen. Heutzutage bringt es ein gebrochenes Herz zu vielen Auflagen. Die Jungen möchten treu sein und sind es nicht, die Alten würden gern untreu sein und können es nicht. Nur wer seine Rechnungen bezahlt, braucht Geld, und ich bezahle meine nie. Ich möchte in England nichts ändern, nur das Klima. Um die eigene Jugend wiederzufinden, muß man nur dieselben Verrücktheiten wieder begehen. Männer heiraten aus Müdigkeit und Frauen aus Neugier. Keine Frau ist ein Genie, die Frauen sind ein dekoratives Geschlecht. Frauen haben einen wunderbaren Sinn für die Praxis: wir vergessen oft, von Heirat zu sprechen, aber sie erinnern uns immer wieder daran. Wenn wir glücklich sind, sind wir immer gut, aber wenn wir gut sind, sind wir nicht immer glücklich. Die wahre Tragik der Armen ist, daß sie sich nichts außer der Selbstaufopferung gönnen (wer weiß, ob Lord Henry das *Kommunistische Manifest* gelesen hatte und wußte, daß die Proletarier nichts zu verlieren haben als ihre Ketten?). Es ist besser zu lieben, als geliebt zu werden, geliebt zu werden ist eine Belästigung. Mit jedem Effekt, den wir erzielen, machen

wir uns einen Feind, um beliebt zu sein, muß man mittelmäßig sein. Auf dem Land kann jeder gut sein, dort gibt es keine Versuchungen. Das Eheleben ist nur eine Gewohnheit. Das Verbrechen ist das Vorrecht der Unterklassen, für sie ist das Verbrechen das, was für uns die Kunst ist: eine Art und Weise, sich Gefühle außerhalb des Gewöhnlichen zu verschaffen. Mord ist immer ein Fehler, man sollte nie etwas tun, worüber man nicht nach dem Essen reden kann ...⁵

Neben diesen Platiüden, die nur darum brillant erscheinen, weil sie in Salven abgeschossen werden – wie bei jener Technik der Aufzählung, in der die banalsten Wörter an Glanz gewinnen, weil sie ein inkongruentes Verhältnis mit ebenso banalen anderen Wörtern eingehen –, bezeugt Lord Henry ein besonderes Genie im Aufspüren von Gemeinplätzen, die sogar für die Spruchkärtchen in Pralineschachteln zu fad wären, und macht sie durch Umkehrung würzig:

Natürlichkeit ist nichts als Pose, und zwar die ärgerlichste, die ich kenne. Die einzige Art, eine Versuchung loszuwerden, ist, ihr nachzugeben. Ich liebe die einfachen Freuden, sie sind die letzte Zuflucht der komplizierten Personen.

Was ich hören will, ist eine Neuigkeit, natürlich keine nützliche, sondern eine unnütze.

Alles flößt mir Mitleid ein, nur nicht das Leiden.

Heutzutage entdecken viele, wenn es zu spät ist, daß die einzigen Dinge, die man niemals bedauert, die eigenen Fehler sind.

⁵ Eco zitiert aus der Buchfassung von 1891, die sechs Kapitel mehr als die 1890 veröffentlichte Fassung in *Lippincott's Monthly Magazine* enthält. In deutschen Übersetzungen, die dem Erstdruck folgen, wie die von Christine Koschel und Inge v. Weidenbaum in der Werkausgabe von Rainer Gruenter, Hanser 1970, oder die von Jörg W. Rademacher, Eichborn 2000, sind dieses und die folgenden Zitate daher nicht zu finden (A. d. Ü.).

Ich glaube nicht, daß ich heiraten werde, ich bin zu verliebt [aber dies sagt Dorian, vom Meister verdorben].

Diejenigen, die nur einmal im Leben lieben, sind die wirklich Oberflächlichen.

Die Tragödien der anderen haben immer etwas Erbärmliches. Wenn ein Mann etwas besonders Dummes tut, handelt er stets aus den edelsten Motiven.⁶

Wir sind in Zwietracht mit uns selbst, wenn wir gezwungen sind, in Eintracht mit den anderen zu sein.

Ein Mann kann mit jeder Frau glücklich sein, solange er sie nicht hebt. Ich fechte niemals die Taten an, nur die Worte. Besser schön sein als gut sein.⁷ Häßlichkeit ist eine der sieben Todtugenden. Grundlage jedes Skandals ist eine unmoralische Gewißheit. Die einzigen Menschen, deren Meinungen ich jetzt mit Respekt anhöre, sind viel jünger als ich.

Nur die Oberflächlichen urteilen nicht nach dem Schein. Es ist ungeheuerlich, wie die Leute heutzutage herumlaufen und hinter unserem Rücken Dinge sagen, die absolut wahr sind.

Der einzige Unterschied zwischen einer Laune und einer lebenslangen Leidenschaft ist, daß die Laune etwas länger andauert.

Man kann Lord Henry auch nicht die Erfindung einiger schöner Paradoxa absprechen, etwa:

Meine Freunde wähle ich wegen ihrer Schönheit aus, meine Bekannten wegen ihres guten Charakters und meine Feinde wegen ihrer Intelligenz.

Amerikanische Mädchen verbergen ihre Eltern so geschickt wie englische Frauen ihre Vergangenheit.

⁶ Dies kehrt den Gemeinplatz um, daß Schönes und Gutes aus edlen Motiven getan wird, aber es läßt sich auch so umkehren: Wenn ein Mann etwas besonders Edles tut, handelt er stets aus den dümmsten Motiven.

⁷ Dies kehrt zwar einen Gemeinplatz um, aber es geht weiter mit: »Doch niemand anerkennt bereitwilliger als ich, daß es besser ist, gut zu sein, als häßlich zu sein«, womit es auf einen Gemeinplatz rekuriert, der banaler nicht sein kann, von der Sorte, die unsere TV-Talkmaster lieben: »Lieber schön, reich und gesund als häßlich, arm und krank.«

Die Philanthropen verlieren jeden Sinn für Humanität. Das ist ihr Erkennungszeichen.

Rohe Gewalt kann ich tolerieren, aber rohe Vernunft ist unerträglich.

Wagners Musik gefällt mir mehr als jede andere. Sie ist so laut, daß man die ganze Zeit reden kann, ohne daß jemand hört, was man sagt.

Wenn man sich verliebt, beginnt man stets damit, sich selbst zu täuschen, und endet stets damit, die anderen zu täuschen.

Eine *grande passion* ist das Privileg derer, die nichts zu tun haben.

Die Frauen wecken in uns den Wunsch, Meisterwerke zu schaffen, um uns dann ständig daran zu hindern, sie auszuführen.

Wer nicht zögert, einen Spaten einen Spaten zu nennen, sollte gezwungen sein, ihn zu benutzen.

Häufiger sind die Paradoxe Lord Henrys jedoch kanzerisierbare Aphorismen (Kanzerisierungen wie immer von mir):

Die Sünde ist der einzige Farbtupfer, der dem modernen Leben geblieben ist.

Die Tugend ist der einzige Farbtupfer, der dem modernen Leben geblieben ist.

Die Menschheit nimmt sich zu ernst. Das ist die Erbsünde der Welt. Wäre der Höhlenbewohner fähig gewesen zu lachen, hätte die Geschichte einen anderen Lauf genommen.

Die Menschheit nimmt sich zu wenig ernst. Das ist die Erbsünde der Welt. Wäre der Höhlenbewohner fähig gewesen, sich das Lachen zu verkneifen, hätte die Geschichte einen anderen Lauf genommen.

Die Frauen verkörpern den Sieg der Materie über den Geist, so wie die Männer den Sieg des Geistes über die Moral verkörpern.

Die Männer verkörpern den Sieg der Materie über den Geist, so wie die Frauen den Sieg des Geistes über die Moral verkörpern.

Die Wahrheit ist, daß im *Dorian Gray* die Seichtheit Lord Wottons in Szene gesetzt und zugleich denunziert wird. Über ihn wird gesagt: »Hör ihm nicht zu, meine Liebe ... Er redet nie ernsthaft.« Über ihn sagt der Autor:

»Er spielte mit der Idee und versteifte sich immer mehr darauf; er warf sie in die Luft und verwandelte sie, ließ sie entkommen und fing sie wieder ein, machte sie schillernd vor Phantasie und geflügelt mit dem Paradox ... Er spürte, daß Dorian Grays Augen ihn fixierten, und das Bewußtsein, daß unter seinen Zuhörern einer war, den er faszinieren wollte, schien seinem Witz noch mehr Schärfe und seiner Phantasie noch mehr Farbe zu geben.«

Lord Wotton dekliert sich an dem, was er für Paradoxe hält, aber seine Bekannten haben keine besonders hohe Meinung von Paradoxen:

»Man sagt, wenn die guten Amerikaner sterben, gehen sie nach Paris«, feixte Sir Thomas, der über ein großes Repertoire an Aperçus aus zweiter Hand verfügte.

»Paradoxe passen auf ihre Art immer«, meinte der Baronet.

Es stimmt zwar, daß Mr. Erskine daraufhin sagt: »War das ein Paradox? Mir kam es nicht so vor. Aber vielleicht habe ich mich getäuscht. Nun, der Weg des Paradoxons ist der Weg der Wahrheit. Um die Wirklichkeit zu testen, muß man sie auf dem Seil tanzen sehen. Nur wenn die Wahrheiten Akrobaten werden, können wir sie beurteilen.« Mr. Erskine hat sich nicht getäuscht, aber Lord Henry geizt mit Paradoxen (da er nichts hat, woran er glauben kann), und was auf seinem Seil tanzt, ist der *common sense*, nicht die Wahrheit. Doch andererseits, was hat für Lord Henry schon Bedeutung?

»Und nun, mein lieber junger Freund – wenn Sie mir erlauben, Sie so zu nennen –, darf ich Sie fragen, ob Sie das alles wirklich meinten, was Sie uns bei Tisch gesagt haben?« – »Ich habe völlig vergessen, was ich gesagt habe«, antwortete Lord Henry lächelnd. »War es so schlimm?«

Im *Dorian Gray* werden wenige wirklich schlimme Dinge gesagt und viele getan. Aber im Grunde tut Dorian sie, weil seine Freunde ihn mit ihren falschen Paradoxen

verdorben haben. Am Ende ist dies die Lehre, die wir aus dem Roman ziehen können. Doch sogar diese Lehre würde Oscar Wilde verneinen, schließlich hat er in der Vorrede des Romans gesagt: »Der Künstler hat keine ethischen Überzeugungen. Eine ethische Überzeugung bei einem Künstler ist eine unverzeihliche Manieriertheit des Stils.« Und im *Dorian Gray* liegt der Stil in der Art, wie die Oberflächlichkeit in Szene gesetzt worden ist. Deshalb sollte man, auch wenn Oscar Wilde selbst dem von ihm zur Schau gestellten Zynismus, der seine Leser und Zuschauer entzückte, zum Opfer gefallen ist, ihm nicht das Unrecht antun, seine Aphorismen isoliert zu zitieren, als ob sie uns etwas lehren wollten oder könnten.

Wahr ist, daß einige seiner besten Paradoxa in jenen »Sätzen und Philosophien zum Gebrauch der Jungen« stehen, die er ebendeshalb als Lebensmaximen in einem Oxford Studentenmagazin veröffentlicht hat:

Die Bosheit ist ein von den Guten erfundener Mythos, um den eigenartigen Reiz der Nichtguten zu erklären.

Die Religionen sterben, sobald sich ihre Wahrheit erweist. Die Wissenschaft ist das Inventar der toten Religionen.

Gut erzogene Leute widersprechen den anderen. Die Weisen widersprechen sich selbst.

Ehrgeiz ist die letzte Zuflucht der Gescheiterten.

Bei Prüfungen stellen die Dummen Fragen, auf welche die Weisen nicht antworten können.

Nur den großen Meistern des Stils gelingt es, immer unbemerkt durchzuschlüpfen.

Die erste Pflicht des Lebens ist es, so artifiziell wie möglich zu sein. Welches die zweite ist, weiß ich nicht.

Nichts, was wirklich geschieht, hat die geringste Bedeutung. Überdruß ist das höhere Alter der Ernsthaftigkeit.

Wenn man die Wahrheit sagt, ist man sicher, früher oder später entdeckt zu werden. Nur wer wenig Tiefe hat, erkennt sich selbst.

Doch in welchem Maße er diese Sätze als wahre Lehren ansah, sagt er in den Antworten, die er im Prozeß gab, als

sie ihm vorgehalten wurden: »Ich denke selten, daß etwas von dem, was ich schreibe, wahr ist.« Oder: »Dies ist ein amüsantes Paradox, aber als Maxime kann ich ihm nicht viel Wert beimessen.« Andererseits, wenn es stimmt, daß eine Wahrheit »aufhört wahr zu sein, sobald mehr als eine Person an sie glaubt« – auf welchen kollektiven Konsens könnte dann eine von Wilde gesagte Wahrheit hoffen? Und da »in allen unbedeutenden Dingen das wesentliche der Stil, nicht die Ernsthaftigkeit ist und in allen bedeutenden Dingen das wesentliche der Stil, nicht die Ernsthaftigkeit«, ist es richtig, von Wilde keine strenge Unterscheidung zwischen Paradoxa (wahren), Aphorismen (trivialen) und kanzerisierbaren (also falschen oder jedes Wahrheitswertes baren) Aphorismen zu verlangen. Was er zur Schau stellt, ist eine regelrechte Sentenzenwut, ein *furor sententialis* (und somit eine wohltuende rhetorische Inkontinenz), nicht eine philosophische Passion.

Auf *einen* Aphorismus hätte Wilde allerdings geschworen, und darauf hat er im Grunde sein Leben gesetzt: »Alle Kunst ist gänzlich nutzlos.«

A portrait of the artist as a bachelor¹

Vermutlich bin ich der am wenigsten geeignete Festredner für eine Feier zum Gedenken der Verleihung des Bachelor of Arts an Joyce, hatte es doch in einem Artikel des *St. Stephen's Magazine* von 1901 geheißen, Joyce sei durch die Ideen aus Italien verdorben worden. Aber nicht ich war es, der diese Gedenkfeier gewünscht hat, die Verantwortung trägt das University College. Was den Titel meines Vortrags angeht, so ist mein intertextuelles Spiel kein besonders geistreiches, aber ich bin ja auch nur ein *playboy of the southern world*.

Dennoch fühle ich mich durch den gewählten Titel ein wenig beengt: Ich hätte gern auch von jenen Zeiten gesprochen, als Jim auf dem Clongowes Wood College sein Alter mit »I am half past six« angab. Aber schweifen wir nicht ab und befassen wir uns mit Joyce in seiner Eigenschaft als *bachelor*.

Vermutlich wissen Sie alle, daß *bachelor* in vielen zeitgenössischen Studien über Semantik ein magisches Wort geworden ist, das sich von einem Autor zum anderen weitervererbt als schlagendes Beispiel für einen mehrdeutigen Begriff, der mindestens vier verschiedene Bedeutungen hat. Ein *bachelor* ist a) ein noch unverheirateter junger Mann, b) ein angehender Ritter im Dienst

¹ Vortrag am 31. Oktober 1991 im Dubliner University College zum Jahrestag der Verleihung des Bachelor of Arts an James Joyce. Die englische Fassung ist erschienen in Umberto Eco und Liberato Santoro Brienza, *Talking of Joyce*, Dublin, University College Dublin Press, 1998.

eines älteren, c) ein Träger des niedrigsten akademischen Grades und d) eine männliche Robbe, die in der Paarungszeit noch kein Weibchen gefunden hat. Roman Jakobson hat jedoch darauf hingewiesen, daß diese vier Homonyme trotz ihrer Bedeutungsunterschiede einen gemeinsamen Grundsinn von Unvollständigkeit oder zumindest Unfertigkeit haben. Ein *bachelor* ist somit in jedem Fall einer, der noch nicht zur vollen Reife gelangt ist. Der junge Mann ist noch kein Gatte und reifer Familienvater, der Knappe ist noch nicht zum Ritter geschlagen, der BA ist noch kein PhD, und die arme männliche Robbe hat noch nicht die Freuden der Liebe entdeckt.

Zu der Zeit, als unser Jim das University College verließ, war er noch ein unvollständiger Joyce, insofern er noch nicht jene Werke geschrieben hatte, ohne die Joyce nur ein arroganter Debütant geblieben wäre. Allerdings möchte ich hier herausstellen, daß Jim am Ende seiner Studien nicht so unfertig war, wie man glauben möchte, und daß es gerade jene Jahre waren, in denen er mit seinen ersten Schreibversuchen sehr klar die Richtungen eingeschlagen hatte, die er dann in reifem Alter weiterverfolgen sollte.

Er hatte seine Studien 1898 damit begonnen, daß er Englisch bei Pater O'Neill lernte, einem leidenschaftlichen Parteidänger der Bacon-Shakespeare-Kontroverse, Italienisch bei Pater Ghezzi und Französisch bei Edouard Cadic. Es war die Epoche der neothomistischen Studien, jener, die oft den kürzesten Weg zu einem Mißverständnis des Aquinaten weisen, aber sicherlich hatte Jim im College, noch vor den Aufzeichnungen im *Pola* und im *Paris Notebook*, etwas von Thomas verstanden. Hatte er doch zu Stanislaus gesagt, Thomas von Aquin sei ein sehr komplexer Denker, denn was er sage, gleiche genau dem, was die gewöhnlichen Leute sagen oder gern sagen würden – und das heißt für mich, daß er sehr viel, wenn

nicht alles von der thomistischen Philosophie verstanden hatte.

In seinem Vortrag *Drama and Life*, den er am 20. Januar 1900 vor der Literary and Historical Society des University College hielt, kündigte Joyce die Poetik der *Dubliners* an: »Dennoch glaube ich, daß der tristen Monotonie des Daseins Teile vom Drama des Lebens abzugewinnen sind. Auch der größte Gemeinplatz, auch der Abgestorbenste unter den Lebenden kann eine Rolle in diesem großen Drama spielen.«

In seinem Aufsatz *Ibsen's New Drama*, den er am 1. April 1900 in der *Fortnightly Review* veröffentlichte, können wir jenen Grundgedanken der Unpersönlichkeit des Künstlers erkennen, den wir im *Portrait* wiederfinden werden. Ibsen betrachte sein dramatisches Werk, schreibt der 18jährige Joyce, »in regelmäßigen langen Abständen wie aus einer gewaltigen Höhe, mit einer vollkommenen Sicht und einer engelhaften Unparteilichkeit, mit der Sicht dessen, der offenen Auges in die Sonne schauen kann«, und im *Portrait* wird es heißen, der Künstler bleibe »wie der Gott der Schöpfung ... in oder hinter oder jenseits oder über dem Werk seiner Hände, unsichtbar, verfeinert bis zum Verschwinden, gleichgültig, nur damit beschäftigt, sich die Nägel zu maniküren.«

In dem Vortrag *James Clarence Mangan*, den er am 15. Februar 1902 wiederum vor der Literary and Historical Society hielt und dann in der Mai-Nummer des *St. Stephen's Magazine* veröffentlichte, lesen wir: »Schönheit, der Glanz der Wahrheit, ist eine Gnadenerscheinung [*gracious presence*], wenn die Imagination gesammelt und angespannt die Wirklichkeit ihres eigenen Seins oder die sichtbare Welt betrachtet, und der Geist, der aus Wahrheit und Schönheit hervorgeht, ist der heilige Geist der Freude. Das sind Realitäten, und sie allein geben und erhalten das

Leben.« Hier haben wir ohne Zweifel den ersten Keim des Begriffs der Epiphäne, wie er in späteren Schriften entwickelt werden wird.

In *The study of languages*, einem Aufsatz aus dem ersten Studienjahr (1898 – 99), finden wir eine eindrucksvolle These, die der Struktur des *Ulysses* zugrunde liegt: Der junge Autor spricht von einer Sprache der Kunst und sagt, sie erhebe sich »über die Härte, die für platte, nicht gehobene Aussagen hinreicht, durch den zusätzlichen Einfluß dessen, was schön ist an ergreifenden Formulierungen, am Aufschwelen von Worten, an Sturzbächen von Schmähungen, an Tropen und Abwandlungen und Figuren, wobei jedoch selbst in Augenblicken höchster Emotion eine naturgegebene Symmetrie bewahrt bleibt.«

Aus demselben Text können wir sogar ein fernes Echo von *Finnegans Wake* und der künftigen Vico-Lektüre heraushören, wenn Joyce schreibt: »In der Geschichte der Wörter ist vieles enthalten, was auf die Geschichte der Menschen verweist, und wenn wir die heutige Sprache mit derjenigen vor vielen Jahren vergleichen, haben wir eine brauchbare Illustration dafür, wie sich äußere Einflüsse bis in die Wörter eines Volkes hinein auswirken.«

Auch Joyces grundlegende Obsession, die Suche nach einer Wahrheit der Kunst durch das Manövriieren mit allen Sprachen der Welt, zeigt sich in einem anderen Abschnitt dieses frühen Aufsatzes, wenn Jim noch im ersten Studienjahr schreibt: »Die höheren Ränge der Sprache, Stil, Syntax, Poesie, Beredsamkeit und Rhetorik sind wiederum, in welcher Weise auch immer, die Vorreiter und Vertreter der Wahrheit.«

Wenn es wahr ist, daß jeder Autor sein ganzes Leben lang eine einzige keimhafte Idee entwickelt, dann scheint das für Joyce besonders zu gelten: Noch nicht *bachelor*, wußte er bereits genau, was er tun mußte, und hat es hier

in diesen Mauern ausgesprochen, wenn auch nur beiläufig und eher naiv. Oder, wenn Sie so lieber wollen: Er hatte beschlossen, aus seinem reifen Alter das zu machen, was vorauszusehen ihm während des Studiums in diesen Aulen gelungen war.

In seinem ersten Studienjahr hatte er über die Repräsentation der Wissenschaften in Santa Maria Novella nachgedacht und war zu dem Schluß gekommen, die Grammatik müsse »die primäre Wissenschaft« sein. Also widmete er einen großen Teil seines Lebens der Erfindung einer neuen Grammatik, und die Suche nach Wahrheit wurde für ihn zur Suche nach einer vollkommenen Sprache.

In diesem Jahr, in dem Dublin als Kulturhauptstadt Europas gefeiert wird, ist es angebracht, über die Tatsache nachzudenken, daß die Suche nach einer vollkommenen Sprache ein typisch europäisches Phänomen war und weiterhin bleiben wird. Europa hat sich aus einem einzigen Kern von Sprachen und Kulturen entwickelt (aus der griechisch-römischen Welt) und ist dann in verschiedene Nationen mit verschiedenen Sprachen auseinandergefallen. Die alte Welt hatte sich weder um das Problem einer vollkommenen Sprache noch um das der Sprachenvielfalt gekümmert. Die hellenistische *koiné* und später das Latein der Kaiserzeit gewährleisteten ein zufriedenstellendes universelles Kommunikationssystem vom Mittelmeerraum bis zu den Britischen Inseln. Die beiden Völker, welche die Sprache der Philosophie und die Sprache der Gesetze erfunden hatten, setzten die Strukturen ihrer Sprache mit den Strukturen der menschlichen Vernunft gleich. Für die Griechen war das Griechische *die Sprache schlechthin*. Alle anderen Menschen

waren Barbaren, das heißt Leute, die unverständliches Zeug stammelten.

Der Fall des Römischen Reiches markierte den Anfang einer Periode sprachlicher und politischer Teilung. Das Latein verwilderte. Die Barbaren mit ihren Sprachen und Gebräuchen strömten herein. Die Hälfte der römischen Besitzungen ging an die Griechen des Ostreichs. In Teilen Europas und im ganzen Mittelmeerraum begann man Arabisch zu sprechen. An der Schwelle des neuen Jahrtausends bildeten sich jene Nationalsprachen, die wir noch heute auf diesem Kontinent sprechen.

Genau in diesem historischen Augenblick begann nun die christliche Kultur, die biblische Geschichte von der Sprachverwirrung nach dem Fall des Turms zu Babel neu zu lesen. Erst in diesen Jahrhunderten fing man an, von der Wiederentdeckung oder Neuerfindung einer vorbabelschen Sprache zu träumen, einer gemeinsamen Sprache der ganzen Menschheit, die fähig sein müßte, das Wesen der Dinge durch eine Art von angeborener Homologie zwischen Dingen und Worten auszudrücken. Die so bestimmte Suche nach einem universalen Kommunikationssystem ist seither und bis heute in verschiedenen Formen betrieben worden – manche haben versucht, zeitlich zurückzugehen, um die Sprache wiederzufinden, die Adam mit Gott gesprochen hat, andere sind vorwärts gegangen im Versuch, eine Sprache der Vernunft zu konstruieren, ausgestattet mit jener verlorenen Vollkommenheit, die Adams Sprache gehabt haben mußte. Man hat versucht, Vicos Ideal zu folgen und eine allen Völkern gemeinsame Sprache des Geistes zu finden. Internationale sogenannte »Welthilfssprachen« wie das Esperanto wurden erfunden, und man arbeitet noch an der Konstruktion einer *language of mind*, die Menschen und Computern gemeinsam sein soll ...

Gleichwohl hat es im Laufe dieser Suche auch Fälle gegeben, in denen jemand behauptete, die einzige wahrhaft vollkommene Sprache sei die von ihm und seinen Landsleuten gesprochene. So hat Georg Philipp Harsdörffer im 17. Jahrhundert behauptet, Adam habe nicht anders als deutsch sprechen können, da nur im Deutschen die Wörter das Wesen der Dinge vollendet zum Ausdruck brächten (später sollte Heidegger sagen, man könne nur auf deutsch philosophieren – und sonst allenfalls noch auf griechisch). Für Antoine de Rivarol (*Discours sur l'universalité de la langue française*, 1784) war das Französische die einzige Sprache, in der die syntaktische Struktur der Sätze die authentische Struktur der menschlichen Vernunft widerspiegeln, und darum sei es die einzige logische Sprache der Welt (das Deutsche sei zu kehlig, das Italienische zu süß, das Spanische zu redundant, das Englische zu dunkel).

Bekanntlich ist Joyce in diesem College zu einem Verehrer Dantes geworden und dann sein Leben lang auch geblieben. Zwar bezieht er sich, wenn er von Dante spricht, immer nur auf die *Divina Commedia*, aber es gibt gute Gründe zu glauben, daß er auch eine gewisse Vertrautheit mit Dantes Ideen über die Ursprünge der Sprache hatte sowie mit seinem Projekt, eine neue, in sich vollkommene poetische Sprache zu erschaffen, wie Dante selbst es in seiner Abhandlung *De vulgari eloquentia* ausgedrückt hat. Auf jeden Fall muß Joyce in der *Commedia* deutliche Hinweise auf dieses Thema und im 26. Gesang des *Paradiso* auch eine neue Version der alten Debatte über das Thema der adamitischen Sprache gefunden haben.

Die Schrift *De vulgari eloquentia* ist zwischen 1303 und 1305 verfaßt worden, also vor der *Commedia*. Obwohl sie

wie eine gelehrte Abhandlung daherkommt, ist sie in Wirklichkeit ein Selbstkommentar, in dem der Autor tendenziell seine Methoden der künstlerischen Produktion analysiert, die er unausgesprochen mit dem Modell jedes poetischen Diskurses gleichsetzt.

Nach Dante hatte es vor der Pluralität der Volks sprachen, also vor der Sünde von Babel, eine voll kommene Sprache gegeben, in welcher Adam mit Gott gesprochen hatte und in der auch Adams Nachkommen miteinander sprachen. Nach der babylonischen Verwirrung hatten sich die Sprachen vervielfacht, zuerst in den verschiedenen Teilen der Welt, dann innerhalb jener Zone, die wir heute die Romania nennen, durch Aufteilung in eine Sprache des *sì*, eine Sprache des *oc* und eine Sprache des *oil*. Die Sprache des *sì*, das Italienische, ist dann ihrerseits in eine Vielzahl von Dialekten zerfallen, die mitunter sogar von einem Stadtteil zum anderen variieren. Dieses Zerbrechen habe seinen Grund darin, so Dante, daß der Mensch ein instabiles Wesen sei, veränderlich in seinen Gebräuchen, Gewohnheiten und Sprechweisen, in der Zeit wie im Raum. Gerade um diese langsamsten, aber unaufhaltsamen Veränderungen in der natürlichen Sprache zu kompensieren, hätten die Erfinder der Grammatik nach einer unveränderlichen Sprache gesucht, die sich in Raum und Zeit gleichbleibt, und diese Sprache sei das Latein gewesen, wie es in den Universitäten des Mittelalters gesprochen wurde. Aber Dante war auf der Suche nach einer italienischen Volkssprache, und dank seiner dichterischen Bildung und seiner Kontakte als umherreisender Exilant lernte er sowohl die verschiedenen italienischen Dialekte als auch die verschiedenen europäischen Volkssprachen kennen. In seiner Schrift *De vulgari eloquentia* geht es darum, eine würdigere und edlere Sprache zu finden, und daher macht

er zunächst eine strenge kritische Analyse der italienischen Dialekte. Da die besten Dichter sich, jeder auf seine Weise, von ihren regionalen Dialekten entfernt hätten, böte sich die Möglichkeit, einen »edlen Dialekt« zu finden, ein *volgare illustre*, das würdig genug wäre, im Königspalast eines nationalen Reiches gesprochen zu werden, wenn denn die Italiener je eines hätten. Es müßte sich um einen Dialekt handeln, der allen italienischen Städten gemeinsam wäre und keiner im besonderen gehörte, eine Art ideales Modell, dem sich die besten Dichter annäherten und an dem alle bestehenden Dialekte zu messen sein würden.

Im Gegensatz zur Verwirrung der verschiedenen Sprachen scheint Dante also eine poetische Sprache ähnlich der Sprache Adams vorzuschlagen, eine, die jener poetischen Sprache entspricht, als deren Begründer er sich nicht ohne Stolz betrachtet. Diese vollkommene Sprache, der Dante nachjagt wie einer »duftenden Pantherkatze«, taucht da und dort in den Werken jener Dichter auf, die Dante als die größten betrachtet, wenn auch noch eher ungeformt, noch nicht mit festen Regeln versehen und noch nicht mit klaren grammatischen Grundsätzen ausgestattet.

In dieser Lage, angesichts der Existenz von Dialekten, die natürlich, aber nicht universal sind, sowie der lateinischen Grammatik, die universal, aber künstlich ist, jagt Dante seinem Traum einer Wiederherstellung jener paradiesischen Sprache nach, die gleichzeitig natürlich und universal war. Doch anders als jene, die später versuchen werden, das Hebräisch der paradiesischen Ursprünge wiederzufinden, will Dante die ursprüngliche Lage mit einem Akt moderner Erfahrung neu schaffen. Das *volgare illustre*, für das seine eigene poetische Sprache ein Beispiel sein sollte, ist die Art und Weise, wie

der »moderne« Dichter die Wunde nach Babel heilen wird.

Aus dieser kühnen Konzeption seiner eigenen Rolle als Restaurator einer vollkommenen Sprache erklärt sich, warum Dante in *De vulgari eloquentia*, anstatt die Vielfalt der Sprachen zu beklagen, ihre gleichsam biologische Kraft hervorhebt, ihre Fähigkeit, sich *im Laufe der Zeit* zu erneuern. Gerade aufgrund dieser sprachlichen Kreativität kann er sich vornehmen, eine perfekte moderne und natürliche Sprache zu konzipieren und zu erfinden, ohne sich auf verlorene Vorbilder zu beziehen. Wenn Dante geglaubt hätte, daß die ursprüngliche Sprache mit dem Hebräischen identisch sei, hätte er ohne Zweifel beschlossen, Hebräisch zu lernen und seine Dichtung in der Sprache der Bibel zu schreiben. Doch eine solche Möglichkeit hat er nie in Erwägung gezogen, da er sicher war, durch eine Perfektionierung der verschiedenen italienischen Dialekte jene universale Sprache finden zu können, für welche die hebräische Sprache nur die ehrwürdigste Inkarnation gewesen war.

Viele der arroganten Behauptungen des jungen Joyce scheinen auf dieselbe Aufgabe anzuspielen: auf eine Wiederherstellung der Bedingungen einer vollkommenen Sprache durch die eigene dichterische Erfindung, auf das Ziel, »das ungeschaffne Gewissen meines Volkes zu schmieden«, das heißt eine Sprache zu formen, die nicht willkürlich wie die gewöhnliche Sprache, sondern notwendig und motiviert ist. In diesem Sinne hatte der junge *bachelor* Dantes Idee vollständig und auf mysteriöse Weise verstanden und ist ihr sein Leben lang auf den Fersen geblieben.

Allerdings bestand Dantes Projekt, wie jedes andere Projekt einer vollkommenen Sprache, darin, eine Sprache zu finden oder zu schaffen, die der Menschheit erlauben

sollte, dem nachbabylonischen Labyrinth zu entkommen. Man kann, wie es Dante getan hat, die Pluralität der Sprachen positiv sehen, aber eine vollkommene Sprache müßte klar und evident sein, nicht labyrinthisch. Im Gegensatz dazu scheint Joyces Projekt, je weiter er sich von seiner ersten thomistischen Ästhetik entfernt und der in *Finnegans Wake* ausgedrückten Sicht der Welt annähert, darin zu bestehen, das Chaos nach Babel nicht durch dessen Ablehnung zu überwinden, sondern indem er es als die einzige Möglichkeit anerkennt. Joyce hat niemals versucht, sich vor oder hinter dem Turm von Babel anzusiedeln, er hat *in ihm leben wollen* – und man kann sich fragen, ob die Entscheidung, den *Ulysses* auf der Spitze eines Turms beginnen zu lassen, nicht eine unbewußte Vorwegnahme seines Endziels ist, nämlich einen *polyglutturalen* und *multilingualen* Schmelziegel zu erzeugen, der nicht das Ende, sondern den Triumph der babylonischen Sprachverwirrung darstellt.

Was könnte der ferne Ursprung einer solchen Entscheidung gewesen sein?

In der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts war in Irland eine Abhandlung über Grammatik erschienen, die den Titel *Auraicept na n-Éces* (»Fibel der Gelehrten«) trug. Ihr Grundgedanke war, daß man, um das Modell der lateinischen Grammatik ans Irische anzupassen, die Struktur des Turms zu Babel nachahmen müsse: So wie es acht oder neun (je nach den Versionen des Textes) Wortarten gebe, nämlich Nomen, Pronomen, Verb, Adverb und so weiter, so seien beim Bau des Turms acht oder neun Grundmaterialien verwendet worden: Wasser, Blut, Ton, Holz und so weiter. Warum diese Parallele? Weil die zweiundsiebzig Gelehrten der Schule von Fenius Farsaid, die zehn Jahre nach dem Chaos von Babel die

erste Sprache entworfen hatten (und es versteht sich von selbst, daß diese Sprache das Gälische war), ein Idiom zu konstruieren versuchten, das wie die ursprüngliche Sprache nicht nur dem Wesen der Dinge homolog sein, sondern auch imstande sein sollte, das Wesen aller anderen nach Babel entstandenen Sprachen zu berücksichtigen. Inspiriert war dieses Vorhaben von Jesaja 66,18: »Ich werde kommen, um alle Völker und alle Zungen zu versammeln.« Die benutzte Methode bestand darin, aus jeder Sprache das Beste auszuwählen, indem man die anderen Sprachen sozusagen zerlegte und die Bruchstücke zu einer neuen, nun vollkommenen Struktur zusammenfügte. Man ist versucht zu sagen, mit diesem Vorgehen seien die zweiundsiebzig Gelehrten wahre Künstler gewesen, denn wie Joyce erklärt: »der Künstler, der die feingesponnene Seele des Bildes aus dem Netzwerk der sie bestimmenden Zusammenhänge am exaktesten herauslösen und sie in künstlerischen Zusammenhängen wiederverkörpern konnte, die als die für sie in ihrem neuen Amt exaktesten gewählt waren, der war der höchste Künstler« [Stephen der Held, dt. v. Klaus Reichert, S. 82]. Zerlegen, segmentieren – heute ein Grundbegriff in der Analyse von Sprachsystemen – war für jene Gelehrten so wichtig, daß (wie ich meiner Quelle entnehme²) das Wort *teipe*, »segmentieren«, also auswählen, modellieren, automatisch die irische Sprache als *berla teipide* bezeichnete. Infolgedessen wurde das *Auraicept* in seiner Eigenschaft als der

² Diego Poli, »La metafora di Babele e le *partitiones* nella teoria grammaticale irlandese dell'*Auraicept na n-Éces*«, in Diego Poli (ed.), *Episteme. Quaderni Linguistid e Filologici*, IV, 1986 – 89, Università di Macerata, Istituto di Glottologia e Linguistica Generale.

Text, der dieses Ereignis definierte, als eine Allegorie der Welt betrachtet.

Interessanterweise ist nun eine ganz ähnliche Theorie von einem Quasi-Zeitgenossen Dantes vertreten worden, nämlich dem großen Kabbalisten Abraham Abulafia im 12. Jahrhundert. Ihm zufolge hatte Gott dem ersten Menschen nicht eine spezifische Sprache gegeben, sondern eine Art Methode, eine universale Grammatik, die zwar in der Katastrophe von Babel verlorengegangen ist, aber im Volk der Hebräer überlebt hat, welches sie so gut zu nutzen verstand, daß es mit ihr die hebräische Sprache erschuf, die vollkommenste der siebzig nachbabelschen Sprachen.

Doch das Hebräische, von dem Abulafia spricht, war kein Flickenteppich aus anderen Sprachen, sondern ein ganz neues Gebilde, erzeugt durch Kombination der zweiundzwanzig ursprünglichen Buchstaben (der elementaren Segmente) des göttlichen Alphabets.

Im Gegensatz dazu hatten die irischen Grammatiker nicht beschlossen zurückzugehen, um nach der Sprache Adams zu suchen, sondern sich lieber eine neue vollkommene Sprache zu konstruieren, eben ihr Gälisch.

Kannte Joyce diese frühmittelalterlichen Grammatiker? In seinem Werk habe ich keine Bezugnahme auf das *Auraicept* gefunden, aber stutzig gemacht hat mich ein Umstand, den Ellmann mitteilt, nämlich daß der junge Joyce am 11. Oktober 1901, auf einem Treffen der Student Debating Society, zu dem Vortrag von John F. Taylor gegangen war, bei dem nicht nur die Schönheit und Perfektion des Irischen gefeiert, sondern auch eine Parallel gezogen wurde zwischen dem Recht des irischen Volkes auf den Gebrauch seiner eigenen Sprache und dem Recht des Moses und der Hebräer auf den Gebrauch des Hebräischen als der Sprache der Offenbarung, entgegen

dem Ägyptischen als einer aufgezwungenen Sprache. Bekanntlich ist Taylors Idee ausgiebig im Aeolus-Kapitel des *Ulysses* benutzt worden, das von der Parallelie zwischen Hebräisch und Irisch beherrscht wird, und diese stellt eine Art sprachliches Komplement zur Parallelie zwischen Bloom und Stephen dar.

Erlauben Sie mir an dieser Stelle einen Zweifel zu äußern. In *Finnegans Wake* gibt es (S. 356) das Wort *taylorised*, das Atherton als Bezugnahme auf den Neuplatoniker Thomas Taylor interpretiert.³ Mir würde es jedoch gefallen, darin eine Anspielung auf John F. Taylor sehen zu können. Ich habe keinen Beweis dafür, aber es scheint mir interessant, daß es in einem Kontext steht (F. W., S. 353 ff.), in dem Joyce zunächst von der *abnihilisation of the etym* spricht, dann Ausdrücke wie *vociferagitant*, *viceversounding* und *alldconfusalem* benutzt und schließlich mit den Worten endet *how comes every a body in our taylorised world to selve out thisis*, mit einer Bezugnahme auf das *primeum nobilees* und das Wort *notomise*. Es ist durchaus wahrscheinlich, daß die Idee, Sprachen zu erfinden, indem man die Wurzeln der Wörter anatomisiert und zerschneidet, von jenem alten Vortrag Taylors inspiriert worden ist, womöglich auch von einer indirekten Kenntnis des *Auraicept*. Aber da es dafür keinerlei Textbeleg gibt, kann ich meine Idee hier nur als interessante Hypothese oder einfach als ein persönliches Divertimento vortragen.

Es gibt keine Beweise für eine eventuelle Vertrautheit des jungen Joyce mit den mittelalterlich-irischen Traditionen. In seinem Vortrag *Irland, Insel der Heiligen und*

³ J. S. Atherton, *The Books at the Wake*, London, Faber, 1959; New York, Viking Press, 1960.

der Weisen, den er 1907 in Triest hielt, hat er auf dem Alter der irischen Sprache insistiert und es mit dem der phönizischen gleichgesetzt. Joyce war kein unfehlbarer Historiker, und in diesem Vortrag verwechselt er, als handle es sich um ein und dieselbe Person, Johannes Scotus Eriugena (der mit Sicherheit ein Ire des 11. Jahrhunderts war) mit Johannes Duns Scotus (der zwei Jahrhunderte später in Edinburg geboren wurde, auch wenn damals viele überzeugt waren, daß er ein Ire sei); zudem glaubte er, daß der Autor des *Corpus Dionysianum*, den er den Pseudo-Areopagita Dionysius nannte, der heilige Dionysius sei, also der Schutzpatron Frankreichs, Saint-Denis – während der Dionysius des *Corpus* in der mittelalterlichen Tradition mit jenem Dionysius Areopagita gleichgesetzt wurde, der zur Zeit des Apostels Paulus gelebt hatte –, und da auch diese Zuschreibung falsch war und man nicht einmal weiß, ob Dionysius wirklich ein Dionysius war, ist der wahre Autor des *Corpus* in jedem Fall ein Pseudo-Dionysius Areopagita und nicht ein Pseudo-Areopagita Dionysius. Doch am University College hatte Joyce nur Latein, Französisch, Englisch, Mathematik, Naturphilosophie und Logik studiert, nicht Philosophie des Mittelalters. Auf jeden Fall aber sind die Analogien zwischen den Behauptungen der irischen Grammatiker und der Suche nach einer vollkommenen poetischen Sprache bei Joyce so überraschend, daß es sich lohnt, nach weiteren Assoziationen zu suchen.

Immer im Blick auf sein Ziel, sich eine poetische Sprache zu erfinden, kannte Joyce, auch wenn er nur ungenaue Vorstellungen von den altirischen Traditionen besaß, relativ gut einen Text, den er zum ersten Mal explizit in seinem Triestiner Vortrag erwähnt: das *Book of Kells*.

Als Student hatte er das Original sicher im Trinity College gesehen, und später erwähnte er eine Reproduktion, *The Book of Kells, described by Sir Edward Sullivan, and illustrated with twenty-four plates in colour* (London/Paris/New York, Studio Press, 2. Auflage, 1920). Ein Exemplar davon schenkte er übrigens Miss Weaver zu Weihnachten 1922.

Kürzlich habe ich in einem Vorwort zu der prächtigen Faksimile-Ausgabe des Manuskripts⁴ darauf hingewiesen, daß diesem Meisterwerk der irischen Buchkunst ein allgemeines »Gemurmel« vorausgegangen und gefolgt ist, und ich bin sicher, daß Joyce von diesem Gemurmel irgendwie beeinflußt war. Vorgestern habe ich einen Nachmittag (den zweiten in meinem Leben) am magischsten Ort von Irland verbracht, bei den Sieben Kirchen von Clonmacnoise, und dabei ist mir erneut klargeworden, daß niemand, auch wer noch nie etwas von den irischen Grammatikern oder dem *Book of Kells*, von Durrow, von Lindisfarne oder von Dun Cow gehört hat, dieses Panorama und diese alten Steine betrachten kann, ohne das Gemurmel zu hören, das die Geburt und das tausendjährige Leben des *Book of Kells* begleitet hat.

Die Geschichten der lateinischen Kultur vor dem Jahr 1000 verzeichnen, insbesondere zwischen dem siebten und zehnten Jahrhundert, die Entwicklung der sogenannten »hisperischen Ästhetik«, das heißt eines neuen Stils, der sich von Spanien über Gallien und Britannien bis nach Irland ausbreitet.⁵ Die klassisch-lateinische Tradition

⁴ *Book of Kells* (Ms. 58, Trinity College Library Dublin), Kommentar, hrsg. v. Anton von Euw und Peter Fox, Faksimile Verlag, Luzern, 1990.

⁵ Zur hisperischen Ästhetik und der *Hisperica Famina* siehe *The Hisperica Famina I. The A-Text*, hrsg. v. Michael Herren (Toronto,

bezeichnete (und verurteilte) diesen Stil als »asiatisch« und später »afrikanisch«, im Gegensatz zum wohl-ausgewogenen »attischen« Stil. Schon Quintilian hatte in seiner *Institutio Oratoria* (XII, 79) hervorgehoben, was der vollendete Stil zu bieten habe, nämlich *magna non nimia, sublimia, non abrupta, fortia non temeraria, severa non tristia, gravia non tarda, laeta non luxuriosa, iucunda non dissoluta, grandia non tumida* (»das Große, nicht das Überbordende, das Erhabene, nicht das Abrupte, das Starke, nicht das Unbesonnene, das Ernste, nicht das Trübsinnige, das Schwere, nicht das Träge, das Fröhliche, nicht das Schwergerische, das Freudige, nicht das Lockere, das Grandiose, nicht das Aufgeblasene«). Nicht nur die römisch-griechische, auch die frühchristliche Rhetorik verurteilte das, was sie *kakozelón* oder *mala affectatio* nannte, Affektiertheit und Vorliebe für das Ausgefallene. Als Beispiel dafür, wie sich die Kirchenväter zu Anfang des fünften Jahrhunderts über Fälle dieser *mala affectatio* erregten, lese man folgende Schmährede des Hieronymus (*Adversus Jovinianum*, I): »Es gibt heutzutage so viele barbarische Schreiber, und die Rede wird durch so viele schlimmste stilistische Laster entstellt, daß man weder zu erkennen vermag, wer da spricht, noch mit welchen Argumenten er das Gesagte beweisen will. Alles bläht sich auf, alles liegt darnieder: es erhebt sich für einen Augenblick und bricht wie eine geschwächte Schlange bereits im Aufschwung zusammen ... Alles verknäuet sich zu so unentwirrbaren Wörterknoten, daß man mit Plautus ausrufen möchte: ›Das versteht ja niemand außer der Sibylle!‹ Was sollen all diese Wortungetüme?«

Pontifical Institute of Medieval Studies, 1974) und *The Hisperica Famina II. Related Poems*, hrsg. v. Michael Herren (Toronto, ebenda, 1987).

Man könnte meinen, dies sei die gehässige Beschreibung einer Seite des *Book of Kells* oder des *Finnegans Wake*, verfaßt von einem Traditionalisten – und vielleicht hätte Hieronymus tatsächlich angesichts unseres Buches so reagiert. Doch in der Zwischenzeit hat sich etwas Entscheidendes ereignet: Was die klassische Tradition als ein »Laster« ansah, ist für die hisperische Ästhetik zu einer Tugend geworden. Der hisperische Stil gehorcht nicht mehr den Gesetzen der Syntax und der traditionellen Rhetorik, die Regeln des Rhythmus und Metrums werden verletzt, um Aufzählungen in barocker Manier zu erzielen. Lange Alliterationsketten, die der klassische Geschmack als kakophonisch verurteilt hätte, erzeugen nun eine neue Musik, und der angelsächsische Bischof Aldhelm von Malmesbury ergötzt sich an der Konstruktion von Sätzen, in denen möglichst jedes Wort mit demselben Buchstaben anfängt (*Brief an König Aldfrid von Northumbrien*, PL 89, 91): *Primitus pantorum procerum praetorumque pio potissimum paternoque praesertim privilegio panegyricum poemataque passim prosaton sub polo promulgantes ...* Der hisperische Wortschatz bereichert sich mit unglaublichen Kreuzungen aus hebräischen und hellenistischen Ausdrücken, der Text verdickt sich mit Kryptogrammen und Rätseln, die jedem Bemühen um Übersetzung hohnsprechen. Hatte die klassische Ästhetik als ihr Ideal die Klarheit, so wird das Ideal der hisperischen Ästhetik nun die Dunkelheit. Strebte der klassische Stil nach ausgewogenen Proportionen, so bevorzugt der hisperische Stil nun die Komplexität, den Überfluß an Epitheta und Paraphrasen, das Gigantische, Monströse, Unbändige, Maßlose und Wunderbare. Die Suche nach ausgefallenen Etymologien führt zu einer Zerlegung der Wörter in Atome, die ihrerseits rätselhafte Bedeutungen annehmen.

Die hisperische Ästhetik ist der Stil eines Europa, das seine »dunklen Jahrhunderte« durchmacht – jene *Dark ages*, in denen der alte Kontinent eine Abnahme der Bevölkerung, eine schwere Krise der Landwirtschaft, die Zerstörung der großen Städte und den Verfall der römischen Straßen und Aquädukte erleidet. Auf einem von Wäldern bedeckten Kontinent sehen auch die Mönche, die Dichter und Miniaturenmaler die Welt als einen dunklen Wald, der von Monstern bewohnt und von labyrinthischen Pfaden durchzogen wird. In diesen wirren und schwierigen Zeiten sind es die Britischen Inseln und zumal Irland, von wo aus die lateinische Kultur auf den Kontinent zurückkehrt. Doch jene irischen Mönche, die das wenige an klassischer Tradition, was sie retten konnten, für uns aufbewahren und entwickeln, bewegen sich in der Welt der Sprache und der bildlichen Phantasie wie eben durch einen dichten Wald – oder wie Sankt Brendan, als er die Meere befuhr und auf Ungeheuer und fremde Länder stieß, auf den gigantischen Fisch Ieson, an dem er anlegen ließ im Glauben, es sei eine Insel, auf die Insel der weißen Vögel (die sich als Verkörperungen der mit Lucifer gefallenen Seelen erwiesen), auf wundersame Fontänen und Bäume des Paradieses, auf eine kristallene Säule mitten im Meer und auf Judas, der an eine Klippe gefesselt von den Brandungswellen gemartert wird.

Zwischen dem siebten und neunten Jahrhundert, vielleicht in Irland, sicher jedoch auf den Britischen Inseln, entsteht jenes *Buch der verschiedenartigen Monster*, das viele der Bilder zu beschreiben scheint, die wir im *Book of Kells* wiederfinden. Der anonyme Autor gesteht dem Auftraggeber auf den ersten Seiten, er hätte, obwohl diese Lügenmärchen schon in so vielen angesehenen Büchern erzählt worden seien, nie daran gedacht, sie abermals aufzutischen, »wäre nicht der

stürmische Wind deiner Nachfrage aufgekommen, um mich kopfüber, als einen verängstigten Seemann, in ein Meer von Monstern zu stürzen ... Denn zahllos sind gewiß die Arten von Seeungeheuern mit Riesenleibern gleich hohen Bergen, die mit ihren Brüsten die größten Wellen zerteilen und die Weiten der Meere fast bis zum Grunde aufwühlen, während sie zu den sanften Flußmündungen streben, und beim Schwimmen sprühen sie Gischt und Schaum mit großem Getöse ... Und während sie mit wilden Strudeln die von der großen Masse ihrer Leiber schon aufgewühlten Wasser umwälzen, nähern sie sich dem Ufer und bieten den Zuschauern ein furchterregendes Schauspiel.«⁶

Der Autor fürchtet zwar, Lügenmärchen zu erzählen, aber er kann der abgründigen Schönheit dieser faszinierenden Lügen nicht widerstehen, da sie ihm erlauben, eine unendliche Geschichte auszuspinnen, so endlos und vielfältig wie ein Labyrinth. Er erzählt seine Geschichte mit der gleichen Fabulierlust, mit der die *Vita S. Columbani* das Meer rings um die Insel Hibernia beschreibt, oder mit der die *Hisperica Famina* (ein Werk, das er sicher kannte) zur Charakterisierung der Brandungswellen Adjektive wie *astriferus* oder *glaucicomus* erfindet – und die hisperische Ästhetik liebte auch Neologismen wie *pectoreus*, *placoreus*, *sonoreus*, *alboreus*, *propriferus*, *flammiger*, *gaudifluus* ...

Es sind die gleichen lexikalischen Erfindungen, die von Virgilius Grammaticus in seinen Epitomae und Epistolae gepriesen werden.⁷ Viele Gelehrte vermuten heute, daß

⁶ *Liber monstrorum de diversis generibus*, hg. v. Corrado Bologna, Mailand, Bompiani, 1977.

⁷ Virgilio Marone Grammatico, *Epitomi ed Epistole*, hg. v. G. Polara, Rom, Liguori, 1979.

dieser verrückte Philologe aus Bigorre bei Toulouse in Wahrheit ein Ire war, und tatsächlich scheint alles, von seinem Stil bis zu seiner Sicht der Welt, diese Vermutung zu stützen. Virgilius lebte im siebten Jahrhundert, also wahrscheinlich rund hundert Jahre vor der Entstehung des *Book of Kells*. Er zitiert angebliche Passagen von Cicero und seinem Namensvetter Vergil (dem richtigen, dem Dichter), die unmöglich von diesen Autoren stammen können, aber dann entdecken oder erraten wir, daß er einem Rhetorenzirkel angehörte, dessen Mitglieder sich die Namen klassischer Autoren beigelegt hatten. Virgilius zitiert also die Erfindungen seiner Freunde. Vielleicht hat er sie erfunden, vielleicht will er sich über die anderen Rhetoren lustig machen. Beeinflußt von der keltischen, der westgotischen, der irischen und der hebräischen Kultur beschreibt er ein sprachliches Universum, das aussieht, als wäre es der Phantasie eines modernen surrealistischen Dichters entsprungen.

Es gebe zwölf verschiedene Arten von Latein, behauptet er, und in jeder von ihnen könne das Feuer anders heißen, nämlich *ignis*, *quoquihabin*, *ardon*, *calax*, *spiridon*, *rusin*, *fragon*, *fumaton*, *ustrax*, *vitus*, *siluleus* und *aeneon* (*Epitomae I*, 4). Eine Schlacht werde *praelium* genannt, weil sie auf dem Meer stattfinde (das *praelum* heiße, weil es dank seiner Weite die Suprematie oder das *praelatum* des Wunderbaren habe, *Epitomae IV*, 10). Die Geometrie sei eine Kunst, die alle Experimente mit Kräutern und Pflanzen erkläre, weshalb man die Ärzte auch Geometer nenne (*Epitomae IV*, 11). Der Redner Aemilius habe elegant verkündet: SSSSSSSSSS PP NNNNNNNN GGGG R MM TTT D CC AAAAAAA IIII VVVVVVVV O AE EEEEEEE – was soviel bedeute wie (wenn man die Buchstaben wieder richtig zusammensetzt): »Der Weise saugt das Blut der Weisheit und muß daher richtig

Blutsauger genannt werden« (*Epitomeae X*, 1). Die Grammatiker Galbungus und Terrentius disputierten vierzehn Tage lang pausenlos über den Vokativ von *ego*, und das Problem war von größter Wichtigkeit, galt es doch zu bestimmen, wie man sich selbst emphatisch anreden kann (»O ich, habe ich recht getan?« – »*O egone, recte feci?*«). Dies und anderes erzählt uns Virgilius – womit er uns an den jungen Joyce erinnert, der sich fragte, ob die Taufe mit Mineralwasser gültig sei.

Jeder der angeführten Texte könnte dazu benutzt werden, eine Seite des *Book of Kells* zu beschreiben, ebenso wie eine Seite von *Finnegans Wake*, denn in jedem von ihnen macht die Sprache das, was im *Book of Kells* die Bilder machen. Das *Book of Kells* mit Worten beschreiben heißt ein Stück hisperischer Literatur neu erfinden. Das *Book of Kells* ist ein Blühen von Flechten und Schnörkeln, von *entrelacs* in Form stilisierter Tiergestalten, kleiner affenartiger Figuren in einem unentwirrbaren geometrischen Laubwerk, das Seiten um Seiten bedeckt, als ginge es um die immergleichen ornamentalen Motive eines Wandteppichs, während in Wirklichkeit jede Linie und jede Dolde eine neue Erfindung darstellen. Es ist ein Wuchern wildverschlungener Geschichten, die bewußt auf jede Regel der Symmetrie verzichten, eine Symphonie zarter Farben von Rosa bis Orangegelb, von Zitronengelb bis Rotviolett. Vierfüßler, Vögel, Windhunde mit Schwanenschnäbeln, unglaubliche humanoide Gestalten, verrenkt wie Zirkusathleten, die den Kopf hinterrücks zwischen die Knie stecken und ihn so verdrehen, daß er den Anfang einer Initiale bildet, geschmeidige Wesen, biegsam wie farbige Gummibänder, fügen sich in das Flechtwerk ein, lugen hinter abstrakten Ornamenten hervor, ranken sich um die Initialen und drängen sich zwischen die Zeilen. Die Buchseite bleibt

unter dem betrachtenden Blick nicht starr, es scheint, als ob sie ein eigenes Leben gewinnt, es gibt keine festen Bezugspunkte mehr, und alles vermengt sich mit allem. Das *Book of Kells* ist das Reich des Proteus. Es ist das Resultat einer kühlen Halluzination, die weder Mescalin noch LSD benötigt, um ihre Abgründe aufzureißen, auch weil es nicht das Delirium eines einzelnen Geistes darstellt, sondern das einer ganzen Kultur, die mit sich selber spricht und dabei andere Evangeliare, andere Bilderhandschriften und andere Geschichten zitiert.

Es ist der nüchtern-luzide Rausch einer Sprache, die das Universum neu zu definieren sucht, während sie sich selber neu definiert, wohl wissend, daß in einer Ungewissen und dunklen Epoche der Schlüssel zur Offenbarung der Welt nicht die gerade Linie ist, sondern das Labyrinth.

Mithin ist es kein Zufall, daß dies alles *Finnegans Wake* inspirierte, als Joyce sich vornahm, ein Buch zu schreiben, das ein Abbild des Universums sein sollte und zugleich ein Werk für einen »Idealleser, der an einer idealen Schlaflosigkeit leidet«.

Aber auch schon im Zusammenhang mit *Ulysses* hatte er behauptet, viele Initialen des *Book of Kells* besäßen die typische Eigenart eines ganzen Kapitels seines Buches, und hatte ausdrücklich verlangt, daß man sein ganzes Werk mit diesen Miniaturen vergleiche.

Das Kapitel von *Finnegans Wake*, das sich eindeutig auf das *Book of Kells* bezieht, ist das gewöhnlich »The Manifesto of Alp« genannte. In diesem Kapitel wird die Geschichte eines unleserlichen Briefes erzählt, der auf einem Misthaufen gefunden worden ist (und dieser Brief ist als ein Symbol für alle schriftlichen Kommunikationsversuche gedeutet worden, für alle anderen Briefe und die ganze Weltliteratur einschließlich *Finnegans Wake* selbst).

Die Seite des *Book of Kells*, an der sich Joyce am stärksten inspiriert hat, ist die *tenebrous Tunc page* (folio 124r). Läßt man nun den Blick über diese *Tunc page* gleiten und liest gleichzeitig oder zwischendurch einige Zeilen von Joyce, so hat man den Eindruck, es handle sich um eine multimediale Erfahrung, bei der die Sprache die Bilder imitiert und die Bilder sprachliche Analogien wecken.

Joyce spricht von einer Seite, auf der *every person, place and thing in the chaosmos of Alle anyway connected with the gobblidumped turkey was moving and changing every pari of the time*. Er spricht von einem *steady monologuy of the interiors*, in dem *a word as cunningly hidden in its maze of confused drapery as a fieldmouse in a nest of coloured ribbons* sich wandelt zu einer *Ostrogothic kakography affected for certain phrases of Etruscan stabletalk*, bestehend aus *utterly unexpected sinistrogyric return to one peculiar sore point in the past ... indicating that the words which follow may be taken in any order desired*.

Was also stellt das *Book of Kells* dar? Die alte Handschrift erzählt uns von einer Welt aus lauter sich verzweigenden Wegen, von Abenteuern des Geistes und der Phantasie, die sich nicht beschreiben lassen. Es handelt sich um ein Gebilde, in dem jeder Punkt mit jedem beliebigen anderen Punkt verbunden werden kann, in dem es genaugenommen gar keine Punkte oder Positionen gibt, sondern nur Verbindungslien, die jederzeit unterbrochen werden können, da sie sofort wieder anfangen und dieselbe Richtung weiterverfolgen. Dieses Gebilde hat weder Zentrum noch Peripherie. Das *Book of Kells* ist ein Labyrinth. Aus diesem Grund konnte es in Joyces erregtem Geist zum Modell jenes noch zu schreibenden unendlichen Buches werden, das nur ein Idealleser, der von einer idealen Schlauflosigkeit befallen ist, zu lesen vermag.

Aber zugleich stellt das *Book of Kells* (zusammen mit seinem Nachfahren *Finnegans Wake*) das Modell der menschlichen Sprache dar und vielleicht das der Welt, in der wir leben. Vielleicht leben wir in einem *Buch von Kells* und meinen, wir lebten in der *Encyclopédie* von Diderot. Das *Book of Kells* und *Finnegans Wake* sind das beste Abbild des Universums, wie es uns die modernen Wissenschaften beschreiben. Sie sind das Modell eines expandierenden, vielleicht endlichen, aber grenzenlosen Universums, der Ausgangspunkt für unaufhörliche Fragen. Sie sind Bücher, die uns erlauben, uns als Menschen unserer Zeit zu fühlen, auch wenn wir dasselbe gefährliche Meer befahren, das den heiligen Brendan zur Suche nach jener Verlorenen Insel gelockt hat, die das *Book of Kells* auf jeder Seite besingt, während es uns auffordert und inspiriert, nicht nachzulassen in unserer Suche nach einem vollkommenen Ausdruck der unvollkommenen Welt, in der wir leben.

Jim *the bachelor* war keineswegs unfertig, denn er hatte erkannt, wenn auch wie durch einen Nebel, was er deutlich zu machen hatte und was wir Menschen begreifen müssen, nämlich daß die Ambiguität unserer Sprachen, die natürliche Unvollkommenheit unserer Idiome nicht die Krankheit nach Babel darstellt, von der die Menschheit genesen muß, sondern die einzigartige Chance und Gelegenheit, die Gott dem Adam als sprechendem Tier gegeben hatte. Das Wesen der menschlichen Sprachen zu verstehen, die zwar unvollkommen sind, aber zugleich imstande, jene höchste Unvollkommenheit zu verwirklichen, die wir Poesie nennen, stellt die einzige Schlußfolgerung jeder Suche nach Vollkommenheit dar. Babel war kein Unfall gewesen, wir leben seit jeher im Innern des Turms, der erste Dialog zwischen Gott und Adam ist vielleicht auf *Finneganesisch* geführt worden, und nur

indem wir nach Babel zurückkehren und unsere einzige Möglichkeit akzeptieren, können wir unseren Frieden finden und dem Schicksal der menschlichen Gattung ins Auge sehen.

Angefangen hat diese ganze Geschichte in Dublin, als ein kleiner Junge sich von den Bildern im *Book of Kells* hat fesseln lassen, und vielleicht von denen der Bücher von *Durrow*, von *Lindisfarne*, von *Dun Cow* ...

»Once upon the time there was a Dun Cow coming down along the maze and this Dun Cow that was coming down along the maze met a nicens little boy named baby Jim the bachelor ...«

Zwischen La Mancha und Babel¹

Es kommt mir sehr gelegen, in meiner Danksagung an die hiesige Universität für die mir verliehene Ehre, daß diese Veranstaltung gerade hier in der Mancha und während der Tage stattfindet, in denen wir Jorge Luis Borges feiern.² Denn es gab und gibt vielleicht immer noch in dieser Gegend an einem Ort, dessen Namen man uns nicht hat nennen wollen, eine Bibliothek. Diese Bibliothek, die lediglich eine große Zahl von Ritterromanen enthielt, war eine Bibliothek, die man *verlassen kann*. Tatsächlich beginnt ja die Geschichte des göttlichen Don Quijote genau in dem Moment, da er beschließt, den Ort seiner Phantastereien über Büchern zu verlassen, um sich ins Leben hinauszutragen. Das tut er jedoch, weil er im Grunde überzeugt ist, in jenen Büchern die Wahrheit gefunden zu haben, so daß es genügen würde, sie nachzuahmen und die darin geschilderten großen Taten zu reproduzieren.

Dreihundertfünfzig Jahre später erzählt uns Borges die Geschichte einer Bibliothek, die man *nicht verlassen kann* und in der die Suche nach dem wahren Wort ohne Ende und hoffnungslos ist.

¹ Vortrag am 22. Mai 1997 in der Universität von Kastilien-La Mancha anlässlich der Verleihung einer Ehrendoktorwürde.

² Zur selben Zeit fand in der Universität von Kastilien-La Mancha ein mehrtagiger Kongreß über »Literarische Beziehungen zwischen Jorge Luis Borges und Umberto Eco« statt, vgl. dazu den folgenden Aufsatz.

Zwischen diesen beiden Bibliotheken gibt es eine tiefe Entsprechung: Don Quijote versucht, in der Welt draußen Taten, Abenteuer und edle Damen zu finden, die seine Bibliothek ihm versprochen hat; folglich will und glaubt er, das Universum sei wie seine Bibliothek. Borges, weniger idealistisch, beschließt, daß seine Bibliothek wie das Universum sein soll, und darum sieht er keine Notwendigkeit, sie zu verlassen. Wie man nicht sagen kann: »Haltet die Welt an, ich will aussteigen«, so kann man auch nicht aus seiner Bibliothek hinaus.

Es gibt viele Geschichten von Bibliotheken. Es gibt verlorene Bibliotheken wie die von Alexandria, und es gibt Bibliotheken, die man, kaum eingetreten, gleich wieder verläßt, weil man feststellt, daß sie nur lauter absurde Geschichten und Ideen enthalten. So etwa die Bibliothek von Saint-Victor, in der Pantagruel, einige Jahrzehnte vor Don Quijotes Geburt, sich an den zahlreichen Büchern ergötzt, die ihm die Weisheit der Jahrhunderte versprechen, die er jedoch, soweit wir wissen, rasch wieder verläßt, um sich anderen Dingen zuzuwenden. So daß uns nur die Neugier und das Verlangen geblieben ist, zu wissen, wovon jene Bücher handeln mochten, und das Vergnügen, ihre Titel wie eine Liturgie zu rezitieren: *Bragueta juris*, *De babuinis et scimiis cum commento Dorbellis*, *Ars honeste petandi in societate*, *Formicarium Artium*, *De modo cacandi*, *De differentiis supparum*, *De optimitate triparum*, *Quaestio subtilissima. utrum chimera in vacno bombinans possit comedere secundas intentiones*, *De baloccamentis principium*, *Baloccatorium Sorboniformium*, *Campi clysteriorum*, *Antidotarium animae*, *De patria diabolorum* ...

Aus der Bibliothek von Rabelais wie aus der von Cervantes können wir einzelne Titel zitieren, denn es

waren endliche Bibliotheken, begrenzt durch das Universum, von dem sie handelten, die eine durch das von Roncesvalles, die andere durch das der Sorbonne. Aus der Bibliothek von Borges können wir keine Titel zitieren, denn die Zahl ihrer Bücher ist unendlich, und mehr als deren Inhalt interessiert uns das Format der Bibliothek.

Bibliotheken von Babel sind auch schon vor Borges erdacht worden. Zu den Eigenschaften der von Borges erdachten gehört nicht nur, daß sie unzählige Bücher in einer unendlichen Flucht periodisch wiederkehrender Räume enthält, sondern auch, daß sie Bände vorweisen kann, die alle nur möglichen Kombinationen von fünfundzwanzig orthographischen Symbolen enthalten, so daß keine Buchstabenkombination vorstellbar ist, welche die Bibliothek nicht vorausgesehen hat.

Dies war der uralte Traum der Kabbalisten, denn nur durch unendliches Kombinieren einer endlichen Reihe von Zeichen konnte man hoffen, eines Tages den geheimen Namen Gottes zu formulieren. Und wenn ich hier nicht, wie mancher vielleicht erwartet, die drehbaren Scheiben des Raimundus Lullus zitiere, dann deshalb, weil er mit ihnen zwar eine astronomische Zahl von Sätzen generieren, davon aber nur die wahren behalten und die anderen verwerfen wollte. Doch als man die Scheiben des Lullus und die kombinatorische Utopie der Kabbalisten im 17. Jahrhundert zusammenbrachte, hoffte man außer dem Namen Gottes auch den jedes Menschen auf der Welt zu nennen und so dem Fluch der Sprache zu entgehen, die uns zwingt, Individuen durch allgemeine Begriffe zu bezeichnen, *haecceitates* durch *quidditates*, so daß wir stets – wie die Menschen des Mittelalters – einen bitteren Geschmack wegen der *penuria nominum* im Munde behalten.

Deswegen hat Georg Philipp Harsdörffer in *Mathematische und philosophische Erquickstunden* (1651) vorgeschlagen, 264 sprachliche Einheiten (Präfixe, Suffixe, Buchstaben und Silben) auf fünf drehbare Scheiben zu verteilen, um durch deren Kombination 97 209 600 deutsche Wörter zu erzeugen, einschließlich aller nicht existierenden. Der Mathematiker Christoph Clavius hat berechnet (*In Sphaeram Ioannis de Sacro Bosco*, 1607), wie viele Termini mit den 23 Buchstaben des Alphabets – damals machte man keinen Unterschied zwischen *u* und *v* – produziert werden könnten, wenn man die Buchstaben in Gruppen von zwei und zwei, drei und drei und so weiter kombinierte, bis man zu »Wörtern« mit 23 verschiedenen Buchstaben gelangt. Sein Kollege Pierre Guldin (*Problema arithmeticum de rerum combinationibus*, 1622) hat die Gesamtzahl aller mit 23 Buchstaben generierbaren Wörter zwischen zwei und 23 Buchstaben berechnet, unabhängig davon, ob sie einen Sinn haben oder nicht, und kam auf mehr als siebzigtausend Milliarden Milliarden solcher Wörter; um sie in Registerbücher von je tausend Seiten zu schreiben, die Seite mit 100 Zeilen zu je 60 Buchstaben, bräuchte man 257 Millionen Milliarden solcher Bücher, und um diese Bücher aufzustellen, brauchte man 8 052 122 350 Bibliotheken, jede mit 432 mal 432 Fuß Seitenlänge. Pater Mersenne, der außer den Wörtern auch die »Gesänge« mit in Betracht zog, also die musikalischen Sequenzen, hat errechnet (*Harmonie universelle*, 1636), daß die Anzahl der mit 22 Tönen generierbaren Tonfolgen fast Zwölftausend Milliarden Milliarden beträgt – und daß, wollte man sie alle aufschreiben, man dafür bei tausend pro Tag annähernd dreiundzwanzig Millionen Jahre bräuchte.

Gerade um sich über solche mathematisch-kombinatorischen Träume lustig zu machen, hat Jonathan Swift

seine Anti-Bibliothek vorgeschlagen, will sagen: eine perfekte, wissenschaftliche, universale Sprache, in der man keine Bücher, keine Wörter und keine alphabetischen Zeichen mehr brauchen würde:

Alsdann begaben wir uns in die Fakultät für Sprachen, wo drei Professoren darüber berieten, die Sprache ihres eigenen Landes zu verbessern. Das erste Projekt bestand darin, die Rede zu verkürzen, indem man vielsilbige Wörter zu einsilbigen beschneidet und Verben und Partizipien wegläßt, da alle vorstellbaren Dinge in Wirklichkeit ja nur Hauptwörter sind. Das zweite war ein Projekt zur völligen Abschaffung aller Wörter überhaupt, und dies wurde als ein großer Vorteil sowohl im Hinblick auf die Gesundheit als auch auf die Kürze hingestellt. Denn es liegt auf der Hand, daß jedes Wort, das wir aussprechen, in gewissem Maße eine Verringerung unserer Lungen durch Abnutzung bedeutet und folglich zur Verkürzung unseres Lebens beiträgt. Das vorgeschlagene Mittel war folgendes: Da Wörter nur Namen für *Dinge* sind, wäre es sehr viel praktischer, wenn alle Menschen diejenigen *Dinge* bei sich führten, die sie brauchten, um auszudrücken, worüber sie jeweils sprechen wollen. Und diese Erfindung hätte sich auch gewiß bewährt, zur großen Bequemlichkeit und zum Vorteil für die Gesundheit der Untertanen, wenn nicht die Weiber im Verein mit dem Pöbel und den Analphabeten gedroht hätten, einen Aufstand anzuzetteln, falls man ihnen nicht erlaubte, nach Art ihrer Vorfahren mit der Zunge zu reden. Solch ein hartnäckig unversöhnlicher Feind der Wissenschaft ist das gemeine Volk! Viele der Gelehrtesten und Weisesten haben jedoch das neue System übernommen, sich durch *Dinge* auszudrücken, dessen einziger Nachteil darin besteht, daß jemand, dessen Angelegenheiten sehr umfangreich und vielfältig sind, ein entsprechend größeres Bündel von Dingen auf dem Rücken tragen muß, falls er es sich nicht leisten kann, von ein oder zwei starken Dienern begleitet zu werden. Ich habe oft gesehen, wie zwei dieser Weisen unter der Last ihrer Bündel fast zusammenbrachen, wie bei uns die Hausierer. Wenn sie sich auf der Straße begegneten, legten sie ihre Lasten nieder, öffneten ihre Säcke und unterhielten sich eine Stunde lang; dann packten sie ihre Utensilien wieder ein, halfen einander, ihre Bürden wieder auf den Rücken zu nehmen, und verabschiedeten sich.

Jonathan Swift, *Gullivers Reisen*, III, 5

Man beachte jedoch, daß auch bei Swifts Projekt etwas herauskäme, was der Bibliothek von Babel sehr ähnlich wäre. Denn um alle Dinge des Universums benennen zu können, brauchten wir ein entsprechendes Vokabular aus Dingen, und die Ausdehnung dieses Vokabulars käme der Ausdehnung des gesamten Universums gleich. Also wieder kein Unterschied zwischen Bibliothek und Universum. Bei Swifts Projekt wären wir *in* der Bibliothek, ja Teil der Bibliothek selbst und könnten nicht nur nicht aus ihr heraus, sondern könnten nicht einmal über sie sprechen, denn wie man in der Bibliothek von Babel immer nur in einem der sechseckigen Räume auf einmal sein kann, so könnten wir in der Welt, in der wir leben, immer nur von dem sprechen, was uns gerade umgibt und worauf wir mit dem Finger zeigen können.

Aber nehmen wir einmal an, Swifts Projekt hätte gesiegt und die Menschen sprächen nicht mehr. Auch in diesem Fall würde die Bibliothek immer noch, wie Borges betont hat, die Autobiographien der Erzengel und die bis ins einzelne gehende Geschichte der Zukunft enthalten. Und gerade diese Bemerkung von Borges ist es, von der ausgehend Thomas Pavel in seinem Buch *Fictional Worlds*³ ein faszinierendes Gedankenexperiment entwickelt hat. Angenommen, ein allwissendes Wesen wäre imstande, ein Maximalwerk zu schreiben, das alle wahren Sätze sowohl über die wirkliche Welt als auch über alle möglichen Welten enthielte. Da man über das Universum in verschiedenen Sprachen sprechen kann und jede Sprache es anders definiert, gäbe es natürlich eine Maximalkollektion von Maximalwerken. Nehmen wir nun an, Gott beauftragt seine Engel, für jeden Menschen

³ Cambridge, Harvard University Press, 1986.

tägliche Chroniken zu schreiben, in denen sie alle Aussagen notieren (über die möglichen Welten ihrer Wünsche oder Hoffnungen und über die wirkliche Welt ihrer Taten), die einem wahren Satz in einem der Bücher entsprechen, aus denen die Maximalkollektion der Maximalwerke besteht. Die gesammelten Tageschroniken eines gegebenen Individuums müssen am Tag des Jüngsten Gerichts vorgelegt werden, zusammen mit denen über das Leben der Familien, der Stämme und der Nationen.

Aber der Engel, der eine solche Chronik schreibt, reiht nicht nur wahre Sätze aneinander, sondern gruppiert sie, bewertet sie, ordnet sie zu Systemen. Und da am Tag des Jüngsten Gerichts jedes Individuum und jede Gruppe einen Engel als Verteidiger hat, schreiben diese Verteidiger für jedes Individuum und jede Gruppe eine weitere astronomische Reihe von Tageschroniken, in denen dieselben Sätze anders gruppiert und auf andere Weise den Sätzen eines anderen Maximalwerks gegenübergestellt werden.

Da jedes dieser unzähligen Maximalwerke zu unzähligen alternativen Welten gehört, schreiben die Engel unzählige Tageschroniken, in denen sich Sätze mischen, die in einer Welt wahr und in einer anderen falsch sind. Wenn wir nun bedenken, daß manche Engel auch ungeschickt sind und Sätze mischen, die ein einzelnes Maximalwerk als zueinander widersprüchlich aufführt, so haben wir am Ende eine Reihe von Kompendien, Miszellen, Kompendien von Fragmenten von Miszellen, die Schichten von Büchern verschiedenen Ursprungs amalgamieren, und an diesem Punkt ist es kaum noch möglich zu sagen, welche Bücher wahr und welche falsch sind und in bezug auf welches ursprüngliche Buch. Wir haben dann eine astronomische Unzahl von Büchern, deren jedes sich zwischen mehreren Welten bewegt, und man wird immer

öfter Geschichten als falsch ansehen, die andere als wahr betrachtet haben.

Pavel hat diese Dinge geschrieben, um uns vor Augen zu führen, daß wir bereits in einem Universum dieser Art leben, nur sind bei uns die Bücher nicht von Engeln geschrieben, sondern von uns Menschen, von Homer bis Borges; und er gibt zu verstehen, daß die hybride Ontologie der Fiktion keine Ausnahme ist gegenüber der »reinen« Ontologie jener Bücher, die von der wirklichen Welt handeln. Im Gegenteil, die Legende, die er erzählt, schildert recht gut unsere Situation angesichts des Universums der Sätze, die wir als »wahr« zu akzeptieren gewohnt sind. So daß der Schauder, mit dem wir die zwiespältigen Grenzen zwischen Fiktion und Realität wahrnehmen, nicht nur dem gleicht, der uns angesichts von Büchern aus der Feder von Engeln erfaßt, sondern auch dem, der uns angesichts jener vielen Bücher erfassen sollte, die mit dem Gestus der unanfechtbaren Autorität die wirkliche Welt darstellen.

Die Idee der Bibliothek von Babel hat sich inzwischen vermählt mit der ebenso schwindelerregenden Vorstellung von der Pluralität der möglichen Welten, und die Borgessche Phantasie inspiriert heute bereits die formalen Berechnungen der Logiker. Doch damit nicht genug – die von Pavel beschriebene Bibliothek, zu der naturgemäß auch die Werke von Borges gehören, einschließlich seiner Erzählung über die Bibliothek von Babel, ähnelt auf seltsame Weise der Bibliothek des Don Quijote, war diese doch eine Bibliothek voll unmöglicher Geschichten, die sich in möglichen Welten abspielen, so daß der Leser den Sinn für die Grenzen zwischen Fiktion und Realität verlor.

Es gibt noch eine andere Geschichte, die, ebenfalls von einem Künstler erfunden, die Phantasie der Wissenschaftler, wenn nicht der Logiker, so doch der Physiker

und Kosmologen angeregt hat, nämlich *Finnegans Wake*. Joyce hat keine mögliche Bibliothek erdacht: Er hat das, was Borges später nahelegen sollte, praktiziert. Er hat die 26 alphabetischen Zeichen des Englischen benutzt, um einen Dschungel nicht existierender Wörter mit vielfältigen Bedeutungen zu erzeugen, er hat sein Buch gewiß als Modell des Universums angelegt, und er war ganz sicher der Meinung, daß seine Lektüre unendlich und periodisch sein solle – wünschte er sich doch für sein Werk einen *ideal reader affected by an ideal insomnia*.

Warum zitiere ich hier Joyce? Vielleicht und vor allem deshalb, weil er, neben Borges, der andere der beiden modernen Autoren gewesen ist, die ich am meisten geliebt habe und von denen ich am stärksten beeinflußt worden bin. Aber auch, weil nun der Moment gekommen ist, uns über Parallelen und Unterschiede zwischen diesen beiden Autoren zu befragen, die beide die Sprache und die universale Kultur zu ihrem Experimentierfeld gemacht haben.

Ich würde Borges zur experimentellen Literatur der Moderne rechnen, die nach Meinung vieler dann beginnt, wenn die Literatur ihre eigene Sprache oder auch die gewöhnliche Sprache in Frage stellt, sie auseinandernimmt und bis zu ihren tiefsten Wurzeln bloßlegt. Deshalb denkt man bei experimenteller Literatur der Moderne immer sofort an Joyce, und zwar an den Joyce von *Finnegans Wake*, in dem nicht nur das Englische, sondern die Sprachen aller Völker, reduziert zu einem Durcheinanderwirbeln freischwebender Fragmente, neu zusammengesetzt und erneut auseinandergenommen werden in einem Strudel neugebildeter lexikalischer Monstren, die sich für einen Augenblick zusammenballen, um sich dann wieder aufzulösen, wie in einem kosmischen Ballett von Atomen, bei dem die Schrift bis zu den Etymen zer-

splittert – nicht zufällig klingen die Wörter Etym und Atom so ähnlich, weshalb Joyce von seinem Werk als einer *abnihilation of the etym* gesprochen hat.

Borges dagegen hat, wie es scheint, die Sprache nicht in die Krise gestürzt. Man denke nur an die klare Prosa seiner Essays, an die grammatisch traditionelle Struktur seiner Erzählungen, an den entspannten und verständlichen Gesprächston seiner Gedichte. In diesem Sinne ist Borges von Joyce so weit entfernt, wie man nur sein kann.

Natürlich erneuert und belebt Borges die Sprache, in der er schreibt, wie es jeder gute Schriftsteller tut, aber er macht sie nicht zum Schauplatz eines *jeu de massacre*. Wenn der experimentelle Umgang mit Sprache bei Joyce als revolutionär anzusehen ist, dann müßte Borges als konservativ eingestuft werden, als deliranter Archivar einer Kultur, zu deren respektvollem Hüter er sich erklärt. Als deliranter, sage ich, aber konservativer Archivar. Und doch ist es gerade dieses Oxymoron (»deliranter Archivar«), das uns den Schlüssel zur Erkenntnis des Experimentellen bei Borges liefert.

Joyces Projekt bestand darin, die universale Kultur als Experimentierfeld zu nehmen. Nun, und ebendies war auch das Projekt von Borges. Wenn Borges 1925 einige Schwierigkeiten beim Lesen des *Ulysses* bekundete (in dem frühen Band *Inquisiciones*) und 1939 mit skeptischer Neugier auf die Joyceschen Kalauer herabsah (in der Novembernummer von *Sur* – doch nach Auskunft von Emil Rodriguez Monegal prägte er selbst in jenen Jahren zumindest einen von exquisit Joyceanischem Geist: *whateverano* = »*what a summer*« und »*whatever is summer*«), so spricht er Joyce doch in mindestens zwei späteren Gedichten (*Elogio de la sombra*) seine Bewunderung und seinen Dank aus:

Que importa mi perdida generación
ese vago espejo
si tus libros la justifican.
Yo soy los otros. Yo soy de todos aquellos
que ha rescatado tu obstinado rigor.
Soy los que no conoces y los que salvas.

Was liegt an meiner verlorenen Generation,
diesem vagen Spiegel,
wenn deine Bücher sie rechtfertigen.
Ich bin die anderen. Ich bin all jene,
die deine hartnäckige Strenge freigekauft.
Ich bin die, die du nicht kennst, und die, die du rettest.⁴

Was verbindet also nun diese beiden Autoren, die beide, um sich zu retten und sich zu verlieren, die universale Kultur als Experimentierfeld gewählt haben?

Ich denke, man kann sagen, experimentelle Literatur arbeitet an dem, worin wir alle leben, nämlich den Sprachen. Doch wie die Linguisten wissen, hat eine Sprache immer zwei Seiten. Zum einen den Signifikanten, zum anderen das Signifikat.⁵ Der Signifikant arrangiert Laute, das Signifikat arrangiert Ideen. Dabei ist jedoch das Arrangement der Ideen, das die Form einer gegebenen Kultur konstituiert, nicht unabhängig von der Sprache, denn wir kennen es nur durch die Art und Weise, in welcher die Sprache die noch ungeformten Daten unseres Kontakts mit dem Kontinuum der Welt arrangiert hat. Ohne Sprache gäbe es keine Ideen, sondern lediglich

⁴ Deutsch von Curt Meyer-Clason, *Lob des Schattens*, Ges. Werke Bd. 2, Gedichte 1969 – 1976, Hanser 1980, S. 44 (A. d. Ü.).

⁵ Von Eco andernorts auch »Ausdruck und Inhalt« genannt, z. B. *Semiotik und Philosophie der Sprache*, München, Fink, 1985, S. 193 (A. d. Ü.).

puren Fluß nicht gemachter und nicht bedachter Erfahrung.

Experimentelle Arbeit an der Sprache und der von ihr transportierten Kultur kann daher Arbeit an zwei Fronten heißen: an der des Signifikanten, indem man mit den Wörtern spielt (und durch Zerstörung und Neuordnung der Wörter die Ideen sich neu ordnen lässt), und an der des Signifikats, indem man mit den Ideen spielt und so die Wörter dazu bringt, sich neue Bedeutungen und nie gedachte Horizonte zu erschließen.

Joyce hat mit den Wörtern gespielt, Borges mit den Ideen. Und hier zeichnen sich zwei verschiedene Konzeptionen der unendlichen Zerlegbarkeit des Operationsgegenstandes ab.

Die kleinsten Elemente der Sprache sind die Wurzeln, Silben und Phoneme. Neu kombinieren lassen sich äußerstenfalls Laute, und dann hat man den Neologismus oder das Wortspiel, oder Buchstaben, und dann hat man das Anagramm, ein kabbalistisches Verfahren, um dessen Magie Borges wußte.

Das kleinste Element der Ideen oder der Signifikate ist dagegen immer selbst wieder eine Idee oder ein anderes Signifikat. Man kann das Signifikat *Mann* zerlegen in »männliches menschliches Wesen« und das Signifikat *Rose* in »Blume mit fleischigen Blättern«, man kann Ideen miteinander verketten, um andere Ideen zu interpretieren, aber man kann nicht *darunter* gehen.

Wir könnten sagen, die Arbeit am Signifikanten operiert auf der subatomischen Ebene, die an den Signifikaten mit nicht weiter zerlegbaren Atomen, um sie zu neuen Molekülen zu kombinieren.

Borges hat diese zweite Wahl getroffen, die nicht diejenige von Joyce war, aber ebenso rigoros und absolut,

und hat sie ebenso bis an die Grenzen des Möglichen und Denkbaren getrieben. Und dafür hat er sich Lehrer gesucht, die er auch nennt (und hier zeigt sich, daß die scheinbar ausgefallenen Namen, die ich vorhin zitiert habe, nicht ungerechtfertigt waren). Einer davon war Raimundus Lullus mit seiner *Ars Magna*, in der Borges zu Recht den Vorläufer der modernen Computerwissenschaft sah. Der andere, weniger bekannte, war der englische Bischof John Wilkins, der in seinem *Essay towards a Real Character* von 1668 jene vollkommene Sprache zu realisieren versuchte, die Mersenne, Guldin und anderen Autoren seines Jahrhunderts vorschwebte, nur daß Wilkins nicht Buchstaben ohne Bedeutung kombinieren wollte, um jedem Individuum einen Namen zuzuweisen, sondern er wollte das kombinieren, was er und andere *real characters*, »reale Buchstaben« nannten, Schriftzeichen nach Art der chinesischen Ideogramme, in denen jedes elementare Zeichen einer Idee entspricht, so daß, wenn man diese Zeichen kombinierte, um die Dinge zu benennen, in dem solcherart entstandenen Namen das Wesen des Benannten zum Vorschein kommen sollte.

Das Projekt konnte nicht funktionieren, und das habe ich in meinem Buch *Die Suche nach der vollkommenen Sprache*⁶ zu erklären versucht. Aber das Umwerfende an der Geschichte ist, daß Borges nicht Wilkins selbst gelesen, sondern bloß Informationen aus zweiter Hand durch die *Encyclopaedia Britannica* und einige andere Bücher bekommen hatte, wie er in seinem Essay »Die analytische Sprache von John Wilkins« (*Otras Inquisiciones*⁷) bekennt, aber daß er trotzdem in der Lage

⁶ München, C. H. Beck, 1994, 3. rev. Aufl. 1995 (A. d. Ü.).

⁷ Dt. *Inquisitionen*, Werke in 20 Bänden, Bd. 7, Hanser 1992 (A. d. Ü.).

war, den Kern seines Denkens besser zu resümieren und die Schwächen seines Projekts besser zu erkennen als viele andere Forscher, die ihr Leben damit verbrachten, den enormen Folianten von 1668 zu studieren. Mehr noch, bei seiner Beschäftigung mit Wilkins' Ideen bemerkte Borges auch einige Gemeinsamkeiten zwischen ihm und anderen Denkern des 17. Jahrhunderts, die sich das Problem der Buchstabenkombinatorik gestellt hatten.

Aus seiner Beschäftigung mit anderen Universal- und Geheimsprachen wußte Borges sehr gut, daß Wilkins' Projekt unmöglich war, denn es setzte eine kritische Sichtung aller Gegenstände der Welt und der Ideen, auf die sie verweisen, sowie ein einheitliches Ordnungskriterium unserer Ideen-Atome voraus. Und das ist es, woran sämtliche Utopisten scheitern, die nach einer Universalssprache streben. Aber sehen wir uns an, welchen Schluß Borges aus dieser Überlegung zieht.

Nachdem er einmal erkannt und festgestellt hat, daß es niemals möglich sein wird, zu einer einheitlichen Klassifikation des Universums zu gelangen, wendet sich Borges fasziniert dem genau entgegengesetzten Projekt zu: dem Niederreißen und Vervielfältigen der Klassifikationen. Es ist gerade sein Essay über Wilkins, der das berühmte Zitat jener unwahrscheinlichen chinesischen Enzyklopädie enthält (*Himmlischer Wortschatz wohltätiger Erkenntnisse*: Tiere sind einzuteilen in a) dem Kaiser gehörende, b) einbalsamierte, c) gezähmte, d) Milchschweine, e) Sirenen usw.), in der wir das bewundernswerte Modell einer vollkommen inkongruenten und kriterienlosen Klassifizierung finden (das dann auch Michel Foucault am Anfang seiner *Ordnung der Dinge* inspirieren sollte).

Die Folgerung, die Borges nun aus dem Scheitern aller Klassifizierungsbemühungen zieht, lautet: Wir wissen

nicht, was das Universum ist. Ja, er sagt sogar, »man darf vermuten, daß es kein Universum im organischen, vereinigenden Sinne dieses anspruchsvollen Wortes gibt«. Doch gleich darauf bemerkt er:

»Die Unmöglichkeit, in das göttliche Schema des Universums einzudringen, kann uns gleichwohl nicht davon abbringen, menschliche Schemata zu ersinnen.« Borges wußte, daß manche Entwürfe, wie der von Wilkins und viele der Naturwissenschaften, zu einer provisorischen und partiellen Ordnung zu gelangen versuchen. Er selbst hat jedoch die umgekehrte Wahl getroffen: Wenn die kleinsten Elemente der Erkenntnis viele sind, besteht das Spiel des Poeten darin, sie rotieren zu lassen und sie *ad infinitum* immer neu zu kombinieren, in der unendlichen Kombinatorik nicht nur der kleinsten sprachlichen Teile, sondern eben auch der Ideen. Millionen neuer chinesischer Enzyklopädien, neuer »Himmlischer Wortschätze wohltätiger Erkenntnisse«, deren nie vollendete Summe eben die Bibliothek von Babel ist. Eine Bibliothek, die Borges als Aufbewahrungsstätte der Kultur von Jahrtausenden und der Tagebücher eines jedes Erzengels ausgemacht hat, wonach er sich aber nicht damit begnügt hat, bloß ihre Form und Anlage zu erkunden: Er hat auch spielerisch probiert, verschiedene Sechsecke miteinander in Kontakt zu bringen, die Seiten eines Buches zwischen die eines anderen einzufügen (oder zumindest die möglichen Bücher zu finden, in denen solch eine Unordnung schon realisiert worden ist).

Man redet heute viel über die letzte Form des experimentellen Schreibens, die Postmoderne, das Spiel mit der Intertextualität.

Aber Borges hatte die Intertextualität überwunden, um die Ära der Hypertextualität vorwegzunehmen, in der nicht nur ein Buch vom anderen spricht, sondern in der

man aus dem Inneren eines Buches ins Innere eines anderen Buches gelangen kann. Borges hat – nicht so sehr durch den Entwurf der Form seiner Bibliothek, sondern indem er auf jeder Seite beschrieb, wie man sie zu durchlaufen hat – das *World Wide Web* vorweggenommen.

Borges mußte sich entscheiden, ob er sein Leben der Suche nach der geheimen Sprache Gottes widmen sollte (einer Suche, von der er erzählt), oder ob er das vieltausendjährige Universum des Wissens als Tanz von Atomen feiern sollte, als Geflecht von Atomen und Zusammenballung von Ideen, um nicht nur all das zu produzieren, was gewesen war und noch ist, sondern auch das, was sein wird oder werden könnte, so wie es die Pflicht und Möglichkeit der Bibliothekare von Babel ist.

Nur im Licht dieses Borgesschen Experimentierens (mit Ideen, nicht mit Wörtern) versteht man die Poetik des *Aleph*, jenes Punktes, von dem aus man mit einem Schlag all die unzähligen und zusammenhanglosen Dinge sieht, aus denen sich das Universum zusammensetzt. Man muß alles auf einmal sehen können, und dann muß man das Kriterium der Zusammenballung verändern und anderes sehen, indem man jedesmal einen anderen Himmelschen Wortschatz wählt.

An diesem Punkt wird die Frage, ob die Bibliothek unendlich oder von unbegrenzter Weite ist und ob die Zahl der in ihr beherbergten Bücher endlich oder unbegrenzt und periodisch ist, sekundär. Der wahre Held der Bibliothek von Babel ist nicht die Bibliothek selbst, sondern ihr Leser, ein neuer Don Quijote, mobil, abenteuerlustig, unerschöpflich erfindungsreich, bereit zu alchimistischen Kombinationen, fähig zur Beherrschung der Windmühlen, die er unentwegt rotieren läßt.

Diesem Leser hat Borges ein Gebet und Glaubensbekenntnis nahegelegt, und das ausgerechnet in dem anderen Gedicht für Joyce:

Entre el alba y la noche está la historia
universal. Desde la noche veo
a mis pies los caminos del hebreo,
Cartago aniquilada, Infierno y Gloria.
Dame, Señor, coraje y alegría
para escalar la cumbre de este día.

Zwischen Morgenröte und Nacht liegt
die Weltgeschichte. In der Nacht sehe ich
zu meinen Füßen die Wege des Hebräers,
Karthago vernichtet, Hölle und Ruhm.
Herr, gib mir Mut und Freude,
den Gipfel dieses Tags zu erklimmen.⁸

⁸ *Lob des Schattens*, deutsch von BK.

Borges und meine Angst vor dem Einfluß¹

Ich habe immer die Ansicht vertreten, daß man zu Kardiologenkongressen keine Herzpatienten einladen sollte. Meine Pflicht wäre, außer Ihnen für die vielen Freundlichkeiten zu danken, die Sie mir in diesen Tagen gesagt haben, mich jedes Kommentars zu enthalten, getreu meiner These, daß ein einmal fertiggestellter und veröffentlichter Text eine Botschaft ist, die man einer Flaschenpost anvertraut hat. Was nicht heißt, daß man diese Botschaft lesen kann, wie es einem gerade paßt und beliebt, sondern daß man sie wie die Hinterlassenschaft eines Verstorbenen lesen sollte. Darum habe ich mir in diesen Tagen für jeden Beitrag ein paar Antworten und Ergänzungen notiert und dann beschlossen, die Beiträge nicht einzeln jeden für sich zu diskutieren.

Statt dessen möchte ich lieber die vielfältigen Anregungen, die ich von Ihnen allen erhalten habe, dazu nutzen, hier einmal über den Begriff des Einflusses zu sprechen. Er ist ein wichtiger Begriff für die Kritik, für die Literaturgeschichte und für die Narratologie; und er ist ein gefährlicher Begriff. Mehr als einmal in diesen Tagen habe ich die Gefahr gespürt, und darum möchte ich hier darüber sprechen.

¹ Gekürzte Fassung des Schlußbeitrags zu dem Kongreß »Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco« an der Universidad de Castilla-La Mancha (unter Mitwirkung des Department of Italian Studies und des Emilio Goggio Chair der University of Toronto) im Mai 1997.

Wenn man von einer Einflußbeziehung zwischen zwei Autoren A und B spricht, können zwei verschiedene Situationen vorliegen:

1.) A und B haben in derselben Zeit geschrieben. Wir könnten zum Beispiel diskutieren, ob es eine Einflußbeziehung zwischen Proust und Joyce gegeben hat. Es hat keine gegeben; die beiden sind sich nur einmal begegnet, und jeder hat über den anderen mehr oder weniger gesagt: »Er ist mir unsympathisch, ich habe wenig oder nichts von seinen Sachen gelesen.«

2.) A geht B zeitlich voraus, wie es beim Thema dieses Kongresses der Fall ist, weshalb die Diskussion nur den Einfluß von A auf B betrifft.

In beiden Fällen kann man jedoch über den Begriff des Einflusses in der Literatur, in der Philosophie und sogar in der wissenschaftlichen Forschung nicht sprechen, wenn man nicht ein Dreieck mit einem X an der Spitze zeichnet. Wollen wir dieses X allgemein »die Kultur« nennen, die Kette der vorausgegangenen Einflüsse? Um uns an die Sprechweise dieser Tage zu halten, werden wir es das Universum der Enzyklopädie nennen. Auf jeden Fall muß man dieses X bedenken, und das nirgends so sehr wie im Falle von Borges, der wie Joyce, wenn auch auf andere Weise, die universale Kultur als Spielfeld benutzt hat.



Das Verhältnis von A zu B kann sich auf verschiedene Weise bestimmen: 1.) B findet etwas im Werk von A und

weiß nicht, daß X dahintersteht; 2.) B findet etwas im Werk von A und geht durch das Werk von A auf X zurück; 3.) B bezieht sich auf X und bemerkt erst später, daß X im Werk von A enthalten war.

Ich habe nicht vor, eine präzise Typologie meiner Beziehungen zu Borges aufzustellen, und ich werde nur einige fast zufällig herausgegriffene Beispiele zitieren. Andere mögen sie dann irgendwann auf die Ecken des Dreiecks verteilen. Außerdem sind diese Elemente oft miteinander vermischt, denn in den Begriff des Einflusses muß man auch den der Zeitbedingtheit der Erinnerung mit einbeziehen: Ein Autor kann sich sehr gut an etwas erinnern, was er bei einem anderen Autor im Jahre – sagen wir – 1958 gelesen hat, kann es dann 1980, während er etwas Eigenes schreibt, vergessen haben, und es 1990 wiederentdecken (oder sich plötzlich wieder daran erinnern). Man könnte eine Psychoanalyse der Beeinflussungen entwickeln. So hat man zum Beispiel in meinen Romanen Einflüsse gefunden, deren ich mir voll bewußt war, andere, die nicht stattgefunden haben konnten, da ich die betreffenden Quellen gar nicht kannte, und wieder andere, die mich überraschten, aber überzeugten – wie als Giorgio Celli in *Der Name der Rose* einen Einfluß der historischen Romane von Dmitri Mereshkowski entdeckte und ich zugeben mußte, daß ich diese Romane als Zwölfjähriger gelesen hatte, auch wenn mir das später völlig entfallen war.

Im übrigen ist das Diagramm nicht so einfach, denn außer A und B und der manchmal tausendjährigen Kette, die von X dargestellt wird, gibt es auch noch den Zeitgeist². Der Zeitgeist muß nicht als metaphysischer

² Im Original deutsch: *lo Zeitgeist* (A. d. Ü.).

oder metahistorischer Begriff aufgefaßt werden, ich denke, man kann ihn in eine Kette wechselseitiger Einflüsse zerlegen, aber das Besondere daran ist, daß er auch im Kopf eines Kindes am Werk sein kann. Vor einiger Zeit habe ich in alten Schubladen ein frühes Opus von mir gefunden, das ich als Zehnjähriger geschrieben hatte: das Tagebuch eines Zauberers, der sich als Entdecker, Kolonisator und Reformator einer Insel im arktischen Eismeer namens Ghianda ausgab. Heute wiedergelesen, scheint das eine sehr borgesianische Geschichte zu sein, aber es ist klar, daß ich als Zehnjähriger noch nicht Borges gelesen haben konnte (in einer fremden Sprache). Ebensowenig konnte ich die Utopien des 16., 17. oder 18. Jahrhunderts über ideale Gemeinschaften kennen. Aber ich hatte viele Abenteuerbücher gelesen, natürlich auch Märchen und sogar eine für Kinder eingerichtete Fassung von *Gargantua* und *Pantagruel*, und wer weiß, was für chemische Verbindungen sich in meiner Phantasie gebildet hatten.

Der Zeitgeist kann sogar an Umkehrungen des Zeitpfeils denken lassen. Ich erinnere mich, daß ich mit sechzehn Jahren (also etwa 1948) kleine Erzählungen über Planeten geschrieben hatte: Geschichten, deren Protagonisten die Erde oder der Mond waren oder Venus, die sich in die Sonne verliebte, und dergleichen. Es waren auf ihre Weise *Cosmicomics*. Ich amüsiere mich manchmal bei dem Gedanken, wie Calvino es angestellt haben mag, viele Jahre später in mein Haus einzubrechen und diese meine Jugendschriften zu finden. Natürlich scherze ich, aber ich will damit sagen, daß man manchmal an den Zeitgeist glauben muß. In jedem Fall, Sie werden's nicht glauben, sind Calvinos *Cosmicomics* besser als meine.

Schließlich gibt es Themen, die vielen Autoren gemeinsam sind, weil sie gewissermaßen direkt aus der

Wirklichkeit kommen. Ich erinnere mich zum Beispiel, wie viele Leute nach dem Erscheinen des *Namens der Rose* andere Bücher fanden, in denen eine Abtei in Flammen aufging, von denen ich viele niemals gelesen hatte. Und niemand hat bedacht, daß es im Mittelalter erste Pflicht der Abteien wie auch der Kathedralen war, in Flammen aufzugehen.

Ohne mich allzu streng an mein Schema zu halten, möchte ich nun versuchen, meine Triade der Intentionen – *intentio auctoris*, *intentio operis*, *intentio lectoris*³ – um die *intentio intertextualitatis* zu erweitern, die in diesem Zusammenhang eine gewisse Rolle spielen müßte. Erlauben Sie mir, erneut in ungeordneter Weise über drei Arten von Beziehung zu Borges zu reflektieren: die Fälle, in denen ich mir seines Einflusses sehr bewußt war, die Fälle, ich denen ich mir seines Einflusses nicht bewußt war, aber dann von den Lesern (darunter von Ihnen während dieser Tage) gezwungen wurde, einen unbewußten Einfluß anzuerkennen, und c) die Fälle, in denen man, wenn man nicht per Dreieck auf frühere Quellen und das Universum der Intertextualität zurückgeht, dazu verleitet werden kann, etwas für eine bipolare oder direkte Beeinflussung zu halten, was in Wirklichkeit eine tripolare oder mittelbare Beeinflussung ist und die Schulden betrifft, die Borges beim Universum der Kultur hatte, so daß man nicht Borges zuschreiben kann, was er immer stolz als seine Entnahmen aus der allgemeinen Kultur deklariert hatte. Nicht zufällig haben wir ihn ja gestern einen »deliranten Archivar« genannt, und Borges' Delirium kann es nicht ohne das Archiv geben, an und in

³ Autor-, Werk- und Leser-Intention, vgl. Ecos Untersuchung *Die Grenzen der Interpretation*, Hanser 1992, S. 35 ff. (A. d. Ü.).

dem er gearbeitet hat. Ich glaube, wenn man zu ihm gesagt hätte: »Das-und-das hast du erfunden«, hätte er geantwortet: »Nein, nein! Das war schon vorher da.« Und er hätte sich stolz jenen Satz von Pascal zu eigen gemacht, den ich als Motto meinem *Trattato di semiotica generale*⁴ vorangestellt habe: »Man sage nicht, ich hätte nichts Neues gesagt: Die Anordnung des Stoffes ist neu.«

Dies sage ich nicht, um meine Schulden zu verleugnen, die zahlreich sind, sondern um Sie und uns auf ein Prinzip zurückzuführen, das meiner Ansicht nach grundlegend ist, sowohl für alle, die an diesem Kongreß teilgenommen haben, ganz sicher für mich, als auch ohne Zweifel für Borges: Das Wichtigste ist, daß die Bücher miteinander sprechen.

1955 kamen die *Ficciones* in Italien unter dem Titel *La biblioteca di Babele* bei Einaudi heraus. Das Buch war dem Verlag von Sergio Solmi vorgeschlagen worden, einem großen Dichter, den ich sehr mochte, auch wegen eines Essays über Science-fiction als Modalität des Phantastischen, den er einige Jahre zuvor geschrieben hatte. Hier können Sie sehen, wie der Zeitgeist spielt: Solmi entdeckt Borges, während er nordamerikanische Science-fiction-Autoren liest, die (womöglich ohne sich dessen bewußt zu sein) in der Tradition des utopischen Erzählens schreiben, die im 17. – 18. Jahrhundert beginnt. Vergessen wir nicht, daß Bischof Wilkins neben seinem *Essay towards a Real Character* auch ein Buch über die Bewohner des Mondes geschrieben hat, mithin ist auch er wie Godwin und viele andere bereits durch andere Welten

⁴ Deutsch: *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, übers. v. Günter Memmen, München, Fink, 1987, S. 13 (A. d. Ü.).

gereist. Ich glaube, es war 1956 oder 57, daß Solmi mir eines Abends, während wir über die Piazza del Duomo gingen, sagte:

»Dieses Buch habe ich Einaudi empfohlen, wir haben keine fünfhundert Stück davon verkaufen können. Lesen Sie es, es ist sehr schön.« So kam es, daß ich mich das erste Mal in Borges verliebte, und ich erinnere mich, wie ich als einziger Besitzer eines Exemplars mit dem Buch zu Freunden ging, um ihnen Abschnitte aus dem »Pierre Menard« vorzulesen.

Zu jener Zeit hatte ich gerade begonnen, jene Parodien zu schreiben, die dann als *Diario minimo*⁵ erscheinen sollten. Ausgehend wovon? Vielleicht war der stärkste Einfluß der des Proust der *Pastiches et mélanges* gewesen (so sehr, daß ich Jahrzehnte später, als *Diario minimo* in Frankreich herauskam, dafür den Titel *Pastiches et postiches* gewählt habe). Aber ich weiß noch, daß ich 1963, als das Büchlein erscheinen sollte, bei der Suche nach einem Titel daran gedacht hatte, einen von Vittorini zu zitieren, nämlich *Piccola borghesia*, nur wollte ich ihn zu *Piccola Borgesia* verändern. Dies nur, um zu sagen, wie sich damals ein Spiel von Einflüssen und Bezugnahmen abzuzeichnen begann.

Freilich hätte ich mir eine Bezugnahme auf Borges damals nicht erlauben können, da ihn noch kaum jemand in Italien kannte. Erst in den sechziger Jahren wurde er definitiv und mit allen seinen Werken bei uns heimisch, vor allem durch Vermittlung von Domenico Porzio, einem teuren Freund, der ein Mann von großer geistiger Offenheit und Belesenheit, dabei aber traditionsverhafteter

⁵ 1963; deutsch *Platon im Strip-tease-Lokal. Parodien und Travestien*, Hanser 1990 (A. d. Ü.).

Kritiker ist. Borges galt bei uns in der Zeit, als wir den Streit über die Neoavantgarden austrugen, nicht als ein avantgardistischer Schriftsteller. Es war die Zeit, in der die *Novissimi* erschienen und dann die Gruppe 63, und die Vorbilder waren Joyce und Gadda. Die Neoavantgarde interessierte sich für ein experimentelles Schreiben, das am *Signifikanten* arbeitete (das Modell war das der unlesbaren Bücher). Borges dagegen, der in einer klassischen Sprache schrieb, arbeitete an den *Signifikaten* und infolgedessen war er für uns alle ein Outlaw, eine verwirrende, schwer einzuordnende Gestalt. Um es grob zu sagen: Während Joyce oder Robbe-Grillet links standen, stand Borges rechts. Und da ich diese Unterscheidung nicht im politischen Sinn verstanden wissen möchte, könnte ich es auch umgekehrt sagen, und der Gegensatz bliebe derselbe.

In jedem Fall war Borges für einige von uns nur so etwas wie eine »private Liebe«. Erst später, nach einem langen Umweg, ist er von den Neoavantgarden anerkannt und adoptiert worden.

Zu Beginn der sechziger Jahre war das Phantastische entweder traditionelle Erzählung oder Science-fiction, weshalb es zwar vorkam, daß jemand einen Aufsatz über Science-fiction und das Phantastische schrieb, aber das hatte nichts mit Literaturtheorie zu tun. Ich glaube, das Interesse für Borges setzte Mitte der sechziger Jahre mit dem ein, was man die strukturalistische und semiologische Welle genannt hat.

Hier muß noch ein anderer Irrtum korrigiert werden, der immer wieder auftaucht, auch in Werken, die sich als wissenschaftlich verstehen: Es heißt heutzutage, die italienische Neoavantgarde (die Gruppe 63) sei strukturalistisch gewesen. In Wahrheit interessierte sich niemand außer mir für strukturalistische Sprachwissenschaft, und bei mir war

es ein Privatvergnügen, entstanden im universitären Milieu zwischen Pavia (Cesare Segre, Maria Corti, Silvio D'Arco Avalle) und Paris (meine Begegnungen mit Roland Barthes).

Warum meine ich, das Interesse für Borges sei mit dem Strukturalismus entstanden? Nun, eben weil Borges sein experimentelles Schreiben nicht an den Wörtern, sondern an den begrifflichen Strukturen festmachte und weil man nur mit einer strukturalistischen Methode anfangen konnte, seine Arbeit zu analysieren und zu verstehen.

Als ich dann den *Namen der Rose* schrieb, lag es auf der Hand, daß ich beim Bau der Bibliothek an Borges dachte. Wenn Sie meinen Artikel »Codice« in der Enciclopedia Einaudi lesen, werden Sie sehen, daß ich darin unter anderem ein Experiment mit der Bibliothek von Babel mache. Nun, dieser Artikel ist 1976 geschrieben worden, zwei Jahre bevor ich den *Namen der Rose* zu schreiben begann, woran Sie sehen, daß mir Borges' Bibliothek schon seit langem im Kopf herumging. Als ich dann den Roman zu schreiben begann, kam sie mir ganz natürlich wieder in den Sinn und mit ihr die Idee eines blinden Bibliothekars, den ich Jorge von Burgos zu nennen beschloß. Ich weiß nicht mehr, ob ich mich dann wegen dieses Beschlusses über die Geschichte von Burgos informierte, oder ob ich schon vorher gewußt hatte, daß dort das *pergamino de pano* hergestellt worden war, das heißt das erste Papier anstelle von Pergament. Manchmal gehen die Dinge sehr schnell, man liest da und dort etwas und erinnert sich dann nicht mehr, was zuerst gekommen war.

Später haben mich alle gefragt, warum Jorge der »Böse« in meiner Geschichte wird, und meine einzige Antwort war und ist, daß ich zu der Zeit, als ich meinem Bibliothekar diesen Namen gab, noch nicht wußte, was er

tun würde (und genauso war es dann auch bei meinen anderen Romanen, weshalb der von vielen gemachte Versuch, präzise Anspielungen auf diesen oder jenen zu finden, in der Regel nur Zeitverschwendug ist). Dennoch will ich nicht ausschließen, daß ich in dem Moment, da mir der Geist von Borges erschien, vom Verlauf der Erzählung »Der Tod und der Kompaß« beeinflußt war, die mich zweifellos sehr beeindruckt hatte.

Aber sehen Sie, wie kurios das Spiel der Einflüsse ist: Wenn mich jemand nach meinem Vorbild gefragt hätte, als ich die Szene der wechselseitigen Verführung zwischen Jorge und William entwarf, hätte ich gesagt, ich hätte dabei an Proust gedacht, und zwar an die Szene, in der Charlus versucht, Jupien zu verführen, und durch die Metapher einer um die Blume schwirrenden Biene beschrieben wird.

Im übrigen hatte ich auch noch andere Vorbilder. Von zentraler Bedeutung war für mich zum Beispiel das Modell des *Doktor Faustus*, denn die Art, wie Adson als Greis die Geschichte wiedererlebt, indem er erzählt, wie er sie als Jüngling empfunden hat, war in gewisser Weise die gleiche, in der Serenus Zeitblom auf die Geschichte Adrian Leverkühns zurückblickt. Ein schönes Beispiel für übersehenden Einfluß, denn kaum ein Kritiker hat das Modell des *Doktor Faustus* erkannt, und viele haben statt dessen eine Anspielung auf die Dialoge zwischen Naphta und Settembrini im *Zauberberg* gesehen.

Um weitere Beispiele zu nennen: Es hat mich gefreut, als vorgestern jemand den möglichen Einfluß von *Bouvard et Pécuchet* auf das *Foucaultsche Pendel* angesprochen hat. Tatsächlich hatte ich beim Schreiben dieses Romans oft an jenes Buch gedacht und mir vorgenommen, es einmal wiederzulesen, aber dann habe

ich darauf verzichtet, denn ich wollte in gewisser Weise sein Pierre Menard sein.

Ein umgekehrter Fall war meine Begegnung mit den Rosenkreuzern, die bestimmd für die Struktur des *Foucaultschen Pendels* war. Seit meiner Schulzeit hatte ich mir eine kleine Sammlung von Werken über okkulte Wissenschaften angelegt, eines Tages fiel mir ein absolut idiotisches Buch über die Rosenkreuzer in die Hände, und da kam mir die Idee, eine Art *Bouvard et Pécuchet* der okkultistischen Idiotien zu schreiben. Von nun an sammelte ich einerseits minderwertige Texte von Okkultisten und andererseits zuverlässige historiographische Literatur über die Rosenkreuzer. Erst als der Roman schon relativ weit gediehen war, kam mir die Erzählung »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« wieder unter die Augen, in der Borges von den Rosenkreuzern spricht – und zwar, wie oft bei ihm, indem er Informationen aus zweiter Hand zitiert (in diesem Fall von De Quincey) und trotzdem alles besser versteht als viele Gelehrte, die dem Thema ihr ganzes Leben gewidmet haben.

Im Zuge dieser Recherchen hatte ich ein vergriffenes Buch wiedergefunden: die Rosenkreuzer-Monographie von Paul Arnold. Als dann das *Pendel* erschienen war, empfahl ich meinem Verlag, sie ins Italienische übersetzen zu lassen; gleich darauf entschloß sich der französische Verlag zu einem Neudruck und bat mich um ein Vorwort, und erst in diesem Vorwort beziehe ich mich, diesmal bewußt, auf Borges und beginne genau mit »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius«.⁶

⁶ Paul Arnold, *Histoire des Rose-Croix*, Paris, Mercure de France, 1955, Neudruck 1990 mit einem Vorwort von Umberto Eco (A. d. Ü.).

Wer könnte jedoch verneinen, daß sich, seit ich viele Jahre zuvor die Erzählung gelesen hatte, das Wort Rosenkreuzer in einer entlegenen Zone meines Gehirns eingenistet hatte, von wo es Jahrzehnte später, als ich das Buch des idiotischen Rosenkreuzers las, auch dank einer Erinnerung an Borges wieder aufgetaucht ist?

In diesen Tagen bin ich eher darauf gebracht worden, mich zu fragen, wie stark mich das »Modell Menard« beeinflußt haben mag. Ich habe diese Erzählung nie aufgehört zu zitieren, seit ich sie das erste Mal gelesen hatte. Inwiefern hat sie meine Art zu schreiben beeinflußt? Nun, ich würde sagen, der wahre borgesianische Einfluß auf den *Namen der Rose* liegt nicht darin, daß ich eine labyrinthische Bibliothek ersonnen habe, denn von Labyrinthen ist die Welt voll seit den Zeiten von Knossos und die Theoretiker der Postmoderne betrachten das Labyrinth als ein wiederkehrendes Motiv in fast der gesamten zeitgenössischen Literatur. Er liegt vielmehr darin, daß ich wußte, während ich eine mittelalterliche Geschichte nacherzählte, daß meine Nacherzählung, so treu sie auch sein mochte, in den Augen meiner Zeitgenossen andere als mittelalterliche Bedeutungen annehmen würde. Ich wußte, daß wenn ich erzählte, was im 14. Jahrhundert tatsächlich mit den Fratizellen und Fra Dolcino geschehen war, meine Leser unweigerlich (auch wenn ich es nicht wollte) darin fast wörtliche Bezugnahmen auf die Roten Brigaden sehen würden – und es hat mich dann sehr amüsiert zu entdecken, daß die Lebensgefährtin von Fra Dolcino Margherita hieß, genau wie die Lebensgefährtin des Rote-Brigaden-Gründers Renato Curcio. Das Modell Menard funktionierte, und zwar bei vollem Bewußtsein, denn ich wußte, als ich den Namen der Gefährtin Fra Dolcinos hinschrieb, daß die Leser

denken würden, ich hätte an die Gefährtin von Curcio gedacht.

Nach dem »Modell Menard« möchte ich nun über das »Modell Averroes« sprechen. Die Erzählung von Averroes und dem Theater⁷ ist ebenfalls eine von denen, die mich immer fasziniert haben. So geht der einzige Aufsatz über Semiotik des Theaters, den ich jemals geschrieben habe, genau von dieser Erzählung aus.⁸ Was ist das Außerdordentliche an ihr? Es ist die Tatsache, daß der von Borges geschilderte Averroes dumm ist, nicht persönlich, sondern kulturell dumm, denn er hat die Wirklichkeit vor Augen (die spielenden Kinder) und ist unfähig, sie in eine Beziehung zu dem bringen, was er in einem Buch liest. Nebenbei gesagt, in diesen Tagen ist mir der Gedanke gekommen, daß die Situation von Averroes, auf die Spitze getrieben, jener Poetik der *Verfremdung* gleicht, von der die russischen Formalisten gesprochen haben: der Methode, etwas so zu beschreiben, als ob man es zum ersten Mal sähe, so daß es dem Leser wie etwas Fremdes erscheint und er es nicht gleich erkennt. Man könnte nun sagen, in meinen Romanen drehe ich das »Modell Averroes« um: Der (kulturell dumme) Erzähler beschreibt häufig etwas, das er voller Staunen erblickt, ohne viel davon zu begreifen, während der Leser dazu gebracht wird, es zu verstehen. Mit anderen Worten, ich arbeite, um einen intelligenten Averroes zu erzeugen.

Mag sein, daß dies, wie manche gesagt haben, einer der Gründe für die Beliebtheit meiner Romane ist: Ich betreibe das Gegenteil von Verfremdung, ich mache den Leser

⁷ »Averroes auf der Suche«, in *Das Aleph*, Ges. Werke 3/II (A. d. Ü.).

⁸ »Das Zeichen im Theater«, in *Über Spiegel und andere Phänomene*, Hanser 1985.

vertraut mit Dingen, die er noch nicht gekannt hat. Ich führe gewissermaßen einen Leser aus Texas, der noch nie in Europa war, in eine mittelalterliche Abtei (oder eine Templerburg oder ein Museum voll komplizierter Geräte oder einen barocken Salon) und lasse ihn sich darin wohl fühlen. Ich zeige einen mittelalterlichen Mönch, der mit größter Selbstverständlichkeit seine Brille aus der Kutte zieht, und schildere das Erstaunen seiner Zeitgenossen; der Leser versteht im ersten Moment nicht, warum sie staunen, aber dann begreift er, daß die Brille damals gerade erst erfunden worden ist, also noch ganz neu war. Dies ist kein Verfahren nach dem Vorbild von Borges, meine Technik ist ein »Anti-Averroes-Modell«, aber ohne das Vorbild von Borges hätte ich sie nicht entwickeln können.

Dies sind die wahren Einflüsse, mehr als andere, die nur als solche erscheinen. Nehmen wir noch einmal das Thema der labyrinthischen Unordnung der Welt, das direkt von Borges zu kommen scheint. Aber ich habe es nicht bei ihm, sondern bei Joyce gefunden, außerdem auch und gerade in einigen mittelalterlichen Texten. Comenius schrieb sein Buch *Das Labyrinth der Welt* 1623, der Begriff des Labyrinths gehörte zur Ideologie des Manierismus und des Barock. Nicht zufällig hat dann in unserer Zeit, ausgehend von Comenius' Idee, René Hocke seinem schönen Buch über den literarischen Manierismus den Titel *Die Welt als Labyrinth* gegeben. Aber damit nicht genug. Daß jede Klassifizierung des Universums zur Anlage eines Labyrinths – oder eines Gartens der Pfade, die sich verzweigen – führt, war eine Idee, die sich sowohl bei Leibniz findet als auch, sehr klar und explizit, in der Vorrede zur *Encyclopédie* von Diderot und d'Alembert. Dies dürften vermutlich auch die Quellen von Borges gewesen sein. Somit haben wir hier einen Fall, in dem

nicht klar ist, auch mir selbst nicht, ob ich (B) durch die Lektüre von A auf X gestoßen bin oder ob ich zuerst einige Aspekte von X entdeckt und dann bemerkt habe, daß X auch A beeinflußt hat. Dennoch haben vermutlich die Labyrinthe von Borges für mich die vielen anderswo gefundenen Bezugnahmen auf Labyrinth gebündelt und amalgamiert, so daß ich mich frage, ob ich den *Namen der Rose* ohne Borges hätte schreiben können. Freilich ist dies ein kontrafaktischer Konditionalsatz vom Typus »Hätte Napoleon in Waterloo gesiegt, wenn er eine somalische Frau gewesen wäre?«. Theoretisch betrachtet, nimmt man die Maschine von Pater Emanuele (ist doch in diesen Tagen auch mein Jesuit aus der *Insel des vorigen Tages* zitiert worden) und läßt sie mit voller Kraft rotieren, ist alles schon dagewesen: Bibliotheken gab es seit der Antike, der Streit über das Lachen war in die mittelalterliche Welt eingebrochen, der Zerfall der Ordnung hatte, wenn man so will, bei Occam begonnen, Spiegel waren im *Roman de la Rose* gefeiert und schon von den Arabern zu einem Forschungsgegenstand gemacht worden, außerdem war ich bereits als Schüler von einem Rilke-Gedicht über Spiegel fasziniert gewesen. Hätte ich all diese Elemente ohne Borges katalysiert? Wahrscheinlich nicht. Aber hätte Borges geschrieben, was er geschrieben hat, wenn hinter ihm nicht all jene Texte gestanden hätten, von denen ich gesprochen habe? Wie kommt es, daß er die Idee des Labyrinths und die der Spiegelmythen katalysiert hat? Auch seine Arbeit bestand darin, sich aus dem unermesslichen Gebiet der Intertextualität eine Reihe von Themen herauszugreifen, die bereits darin umherwirbelten, und sie in ein exemplarisches Gleichnis zu verwandeln.

Ich möchte nun alle diejenigen Fälle beleuchten, in denen die Suche nach einem direkten Einfluß gefährlich

ist, weil man dabei gerade die intertextuellen Bezüge aus dem Auge verlieren kann. Borges ist ein Autor, der praktisch über alles geschrieben hat. Man wird kaum ein Thema der Kulturgeschichte finden, mit dem er sich nicht wenigstens einmal kurz beschäftigt hat. Gerade gestern hat jemand hier den Verdacht geäußert, Borges könnte Platon beim Schreiben des *Parmenides* beeinflußt haben, da er dieselben Personen wie Platon ins Spiel gebracht hatte. Gestern war auch von der »Bacon-Shakespeare-Kontroverse« die Rede, und mit Sicherheit hat sich Borges auch dazu geäußert, aber es gibt zu diesem Thema eine immense Literatur, die im 17. Jahrhundert beginnt, sich mit monumentalen (und verrückten) Werken im 18. Jahrhundert fortsetzt und bis heute andauert mit pseudo-geheimen Gesellschaften, die unermüdlich Shakespeares Werke nach Spuren von Francis Bacon durchsuchen. Es liegt auf der Hand, daß eine solche Idee – daß die Werke des großen Barden von einem anderen geschrieben worden seien, der im Text verstreut zwischen den Zeilen seine Spuren hinterlassen habe – Borges faszinieren mußte. Aber es ist nicht gesagt, daß ein Autor, der heute die Shakespeare-Kontroverse erwähnt, dabei Borges zitiert.

Nehmen wir die Frage der Rose. Wie ich schon mehrmals erzählt habe, war der Titel *Der Name der Rose* von ein paar Freunden aus einer Liste von zehn möglichen Titeln ausgewählt worden, die ich im letzten Moment aufs Papier geworfen hatte. Tatsächlich war mein erster Titel *Verbrechen in der Abtei* (ein offenkundiges Zitat des in englischen Kriminalromanen beliebten »Murder in the Vicarage«), und der Untertitel war *Storia italiana del XIV secolo* (»Italienische Geschichte aus dem 14. Jahrhundert« – ein Manzoni-Zitat). Dann kam mir dieser Titel ein bißchen schwerfällig vor, und ich stellte eine Liste

möglicher Alternativen auf, von denen mir *Blitiri* am besten gefiel (»Blitiri« ist wie »Babazuf« ein spätscholastischer Terminus für ein Wort ohne jeden Sinn), und da in der letzten Zeile des Romans ein Vers von Bernardus Morliacensis zitiert wird, den ich wegen seines nominalistischen Anklangs gewählt hatte (*Stat rosa pristina nomine etc.*), hatte ich auch *Der Name der Rose* auf die Liste gesetzt. Wie andernorts ausgeführt, schien mir das deshalb ein guter Titel zu sein, weil es so unbestimmt war, weil die Rose in der Geschichte der Mystik und der Literatur so viele verschiedene, oft widersprüchliche Bedeutungen angenommen hat, daß sie schon beinahe gar nichts mehr bedeutet, und so hoffte ich, daß dieser Titel sich eindeutigen Dechiffrierungen widersetzen würde.

Vergebens: Alle haben nach einer präzisen Bedeutung gesucht, und viele haben darin eine Bezugnahme auf Shakespeares *a rose by any other name* gesehen, was genau das Gegenteil dessen bedeutet, was Bernardus sagen wollte. Auf jeden Fall kann ich schwören, daß ich überhaupt nicht an das Vorkommen der Rose bei Borges gedacht hatte. Dennoch finde ich es sehr schön, daß Maria Kodama hier vorgestern einen Bezug zu Angelus Silesius hergestellt hat, vermutlich ohne zu wissen, daß über die Beziehungen meines Titels zu Angelus Silesius vor Jahren Carlo Ossola einen höchst gelehrten Aufsatz geschrieben hat.⁹ Ossola hatte bemerkt, daß auf den letzten Seiten meines Romans eine Collage von Zitaten spätmittelalterlicher Mystiker steht, unter die ich aber in maliziösem

⁹ Carlo Ossola, »La rosa profunda. Metamorfosi e variazioni sul *Nome della rosa*«, in *Lettere Italiane*, 4, 1984; jetzt unter dem Titel »Purpur Wort« in dem Band *Figurato e rimosso. Icone di interni del testo*, Bologna, Il Mulino, 1988.

Anachronismus auch ein Zitat von Angelus Silesius gemischt hatte. Dieses Zitat hatte ich irgendwo gefunden und mir notiert, ohne jedoch (damals) zu wissen, daß Silesius sich auch mit der Rose befaßt hatte. Mithin ist dies ein schöner Fall von komplizierter Dreiecks-Beeinflussung, aber ein direkter Einfluß lag nicht vor.

Ein weiteres Borges-Thema, das hier zitiert worden ist, ist das des Golems. Ich habe es im *Foucaultschen Pendel* benutzt, weil es zum okkultistischen Klimbim gehört, aber meine direkte Quelle war natürlich Meyrink, um nicht von dem Film zu reden, und gleich danach kamen die kabbalistischen Texte, die ich bei Gershom Scholem gefunden hatte.

In diesen Tagen ist dargelegt worden, daß viele Ideen, an denen Borges gearbeitet hat, ursprünglich von Peirce und Royce entwickelt worden sind. Ich glaube, wenn man die Namenregister sämtlicher Werke von Borges durchgeht, wird man weder Peirce noch Royce darin finden. Dennoch ist es sehr gut möglich, daß Borges die betreffenden Einflüsse durch andere Autoren vermittelt bekommen hat. Ich habe einige Erfahrungen, die ich vermutlich mit all denen teile, die sehr viele Bücher besitzen (bei mir sind es inzwischen rund vierzigtausend, verteilt auf Mailand und meine anderen Wohnungen), und ich betrachte eine Bibliothek nicht nur als einen Ort zum Aufbewahren schon gelesener Bücher, sondern vor allem als ein Magazin für Bücher, die man eines Tages lesen will, wenn einem danach ist. Nun kann es jedoch passieren, daß man jedesmal, wenn einem ein noch nicht gelesenes Buch unter die Augen kommt, einen Gewissensbiß verspürt.

Eines Tages entschließt man sich endlich, vielleicht um etwas über ein bestimmtes Thema zu erfahren, eines der vielen nie gelesenen Bücher aufzuschlagen, man beginnt darin zu lesen, und plötzlich stellt man fest, daß man es

schon kennt. Was ist da geschehen? Es gibt die mystisch-biologische Erklärung, nach der mit der Zeit, wenn man die Bücher oft genug herausgenommen, abgestaubt und wieder zurückgestellt hat, etwas von ihrem Wesen durch die Fingerspitzen eingesickert und bis in unseren Kopf vorgedrungen ist. Es gibt die Erklärung des zufälligen, aber fortgesetzten *scanning*: Wenn man die Bücher oft genug zur Hand nimmt und neu ordnet, bleibt es nicht aus, daß man dann und wann einen Blick hineinwirft; auch wenn man ein Buch nur umstellen wollte, liest man ein bißchen darin, heute eine Seite, ein paar Wochen später eine andere, und schließlich hat man einen Großteil davon gelesen, wenn auch nicht kontinuierlich. Doch die wahre Erklärung ist eine andere: Zwischen dem Zeitpunkt, an dem das Buch in unsere Bibliothek gekommen ist, und dem Moment, in dem wir es aufschlagen, haben wir andere Bücher gelesen, in denen etwas enthalten war, was in jenem ersten Buch gestanden hat, und so entdeckt man am Ende dieses langen intertextuellen Weges, daß auch jenes nicht gelesene Buch inzwischen zu unserem geistigen Erbe gehört und uns vielleicht sogar tief beeinflußt hat. Ich glaube, so ist es bei Borges mit seinen Beziehungen zu Peirce und Royce gewesen. Und wenn das ein Einfluß ist, dann jedenfalls kein direkter.

Zum Thema des Doppelgängers: Warum habe ich dieses Motiv in der *Insel des vorigen Tages* verwendet? Weil Emanuele Tesauro in seinem *Cannochiale aristotelico* sagt, wenn man einen barocken Roman schreiben wolle, sei der Doppelgänger obligatorisch. Um Tesauros Regeln zu befolgen, habe ich zu Beginn des Romans den Zwillingsbruder eingeführt, und dann wußte ich nicht, was ich mit ihm anfangen sollte. Nach einer Weile fand ich doch eine Möglichkeit, ihn zu verwenden. Aber hätte ich ihn auch eingeführt, wenn ich (jenseits der Anregung von

Tesauro) nicht auch vom Thema des Doppelgängers bei Borges beeinflußt gewesen wäre? Und was, wenn ich statt dessen an den Doppelgänger bei Dostojewski gedacht hätte? Und wenn Borges von Tesauro beeinflußt worden wäre, womöglich durch andere barocke Autoren?

Bei den Spielen mit Intertextualität und Einflüssen muß man sich immer hüten, die simpelste Lösung zu wählen. Jemand von Ihnen hat dieser Tage an die Stelle bei Borges erinnert, wo er von einem Affen spricht, der blindlings auf die Tasten einer Schreibmaschine haut und am Ende die *Divina Commedia* geschrieben hat. Bedenken Sie aber, daß das Argument, wenn man Gott leugne, müsse man annehmen, daß die Erschaffung der Welt so vonstatten gegangen sei wie das Tun jenes Affen, unzählige Male von den christlichen Fundamentalisten im 19. Jahrhundert (und später) gegen die Evolutionstheorie und die Theorien der zufälligen Entstehung des Kosmos benutzt worden ist. Das Thema ist sogar noch viel älter, wir könnten es bis zu Demokrit und zu Epikurs Diskussionen über das *clinamen* zurückführen.

Heute morgen ist unter Verweis auf Mauthner die Frage angesprochen worden, ob die *real characters* von Wilkins so etwas wie die Schriftzeichen einer uralten chinesischen Sprache seien (daher dann Borges' Idee der chinesischen Enzyklopädie). Aber daß diese »realen Buchstaben« den chinesischen Ideogrammen gleichen müßten, hat schon Francis Bacon gesagt, und damit hat die ganze Suche nach der vollkommenen Sprache im 17. Jahrhundert begonnen. Gegen diese Idee hat Descartes gewettet. Nun kannte Borges zweifellos, ob durch Mauthner oder direkt, den berühmten Brief von Descartes an Mersenne, aber kannte er auch die Theorie von Francis Bacon über die *real characters* und die chinesischen Ideogramme? Oder hat er das Thema bei Athanasius Kircher gefunden? Oder bei

noch einem anderen Autor? Ich denke, es lohnt sich, die Drehscheiben der Intertextualität mit voller Kraft rotieren zu lassen, um zu sehen, auf welch unerwartete Weisen sich das Spiel der Einflüsse artikuliert. Manchmal ist der tiefste Einfluß der, den man zuletzt entdeckt, und nicht der, den man gleich erkennt.

Ich würde gern noch einige Aspekte meiner Arbeit hervorheben, in denen ich *nicht* als Borgesianer bezeichnet werden kann, aber da die Zeit schon fortgeschritten ist, will ich nur zwei erwähnen.

Zunächst die Frage der Quantität. Natürlich kann man ein kurzes Gedicht wie Leopardis *Infinito* schreiben oder einen historischen Schmöker wie Cantùs *Margherita Pusteria*, was ein ebenso langes wie langweiliges Buch ist; aber lang ist auch und dabei erhaben die *Divina Commedia*, während ein kurzes Sonett von Burchiello bloß amüsant ist. Der Gegensatz Minimalismus/Maximalismus ist kein Wertgegensatz. Er ist ein Gegensatz in der Gattung oder im Verfahren. Und in diesem Sinne war Borges zweifellos ein Minimalist, während ich ein Maximalist bin. Borges steht im Zeichen der Schnelligkeit und kommt rasch ans Ende seiner Geschichten, und so konnte und mußte er Calvino gefallen. Ich bin eher ein Autor des Verweilens (wie ich es in meinen Harvard-Vorlesungen ausgedrückt habe¹⁰).

Vielelleicht ebenfalls aus Gründen der Quantität kann man meine Schreibweise, glaube ich, als neobarock definieren. Borges ist ein Autor, der zwar mental vom Barock und von der barocken Art des Umgangs mit Ideen fasziniert

¹⁰ *Im Wald der Fiktionen*, Hanser 1994, S. 67 ff. (A. d. Ü.).

war, doch seine Schreibweise ist nicht barock. Seine Schreibweise ist glasklare Neoklassik.

Aber ich möchte lieber noch ein paar Grundideen von Borges herausstellen, die sich nicht auf ein simples Zitat zurückführen lassen und die vielleicht seine tiefste Erbschaft darstellen, weshalb sie nicht nur mich, sondern auch viele andere beeinflußt haben.

Jemand hat in diesen Tagen vom Erzählen als Erkenntnismodell gesprochen. Ohne Zweifel hat Borges' gesamtes Parabelschaffen uns alle insofern beeinflußt, als es uns gezeigt hat, wie man philosophische und metaphysische Aussagen machen kann, indem man Gleichnisse erzählt. Auch hier haben wir natürlich ein Thema, das bei Platon und – wenn Sie erlauben – bei Jesus beginnt und bei Juri M. Lotman endet (Textmodalität gegen grammatischen Modalität), bei der Psychologie eines Jerome Bruner (die narrativen Modelle als Wahrnehmungshilfen) und bei den *frames* der künstlichen Intelligenz. Aber es scheint mir unbestreitbar, daß Borges' Anregung in diesem Sinne grundlegend war.

Fast ebenso wichtig ist aber auch sein Appell (und deswegen habe ich von Borges als einem deliranten Archivar gesprochen), die gesamte Enzyklopädie im Licht des Verdachts und der kontrafaktischen Überprüfung zu lesen, um das enthüllende Wort an den Rändern zu finden, die Situation auf den Kopf zu stellen, die Enzyklopädie spielerisch gegen sich selbst zu kehren.

Es ist sehr schwierig, sich der Angst vor dem Einfluß zu entziehen, so wie es für Borges sehr schwierig war, ein

Vorläufer Kafkas zu sein.¹¹ Zu sagen, daß es bei Borges keine Idee gibt, die nicht schon vorher da war, heißt soviel wie zu sagen, daß es bei Beethoven keine einzige Note gibt, die nicht schon vorher gespielt worden ist. Was bei Borges grundlegend bleibt, ist seine Fähigkeit, die unterschiedlichsten Elemente der Enzyklopädie zu benutzen, um daraus eine Musik aus Ideen zu machen. Sicher habe ich versucht, ihm darin nachzueifern (auch wenn ich den Gedanken einer Ideenmusik von Joyce habe). Was soll ich sagen? Daß ich mich angesichts der Melodien von Borges, die so unmittelbar kantabel sind (auch wo sie atonal sind), so eingängig und exemplarisch, immer wie jemand fühle, der nach dem Auftritt eines göttlichen Pianisten ein wenig auf der Okarina herumgeblasen hat.

Ich hoffe aber, daß sich nach meinem Tod noch jemand findet, der noch ungeschickter ist als ich, als dessen Vorläufer ich dann anerkannt werden kann.

¹¹ Anspielung auf eine Kongreß-Diskussion über Borges als »Vorläufer Kafkas«, ausgelöst durch Borges' Essay »Kafka und seine Vorläufer« (Ges. Werke 5/II, S. 114 – 117), in dem es am Ende heißt: »Tatsache ist, daß jeder Schriftsteller seine eigenen Vorläufer *erschafft*.« (A. d. Ü.)

Über Camporesi: Blut, Körper, Leben¹

Schwer zu sagen, wer Piero Camporesi ist. Sicher ein Ethnologe, denn er hat in rund fünfzehn Büchern die verschiedenen Aspekte dessen studiert, was man das *materielle Leben* nennt, die Sitten und Bräuche, die Verhaltensweisen (und zwar besonders die »niederen«, jene, die mit dem Körper, mit der Nahrungsaufnahme, mit Blut, Kot und Sex zusammenhängen). Doch von einem Ethnologen erwartet man, daß er Feldstudien betreibt, daß er die Mythen und Bräuche *noch existierender Kulturen* erforscht.

Camporesi liest jedoch Texte. Er liest *literarische* Texte, oder jedenfalls solche, die zur Geschichte der Literatur gehören. Sein akademisches Fach ist die Literaturgeschichte (die italienische, so steht es im Vorlesungsverzeichnis der Universität Bologna, aber Camporesi macht häufig Ausflüge in andere Literaturen).

Allerdings liest und entdeckt er Texte, die von den Literaturgeschichten ignoriert worden sind, weil darin Fragen des Alltagslebens, moralische oder physische Probleme behandelt werden. Manchmal haben die offiziellen Literaturgeschichten zwar diese Texte in Betracht gezogen, aber nur unter dem Aspekt des Stils,

¹ Vorwort zu Piero Camporesi, *The Juice of Life*, New York, Continuum, 1995 [Orig.: *Il sugo della vita: simbolismo e magia del sangue*, Mailand, Mondadori, 1988, dt. bisher nicht erschienen, A. d. Ü.].

nicht des Inhalts. Camporesi jedoch hat sein Leben damit verbracht, sie als Zeugnisse einer Lebensweise zu lesen. Camporesi ist also ein Ethnologe, der nicht das Leben der heutigen Menschen studiert, seien sie auch »Wilde« oder »Primitive«, sondern das Leben der (höchst zivilisierten) Menschen in der Vergangenheit.

Ich möchte das näher erläutern. Camporesi ist wie jemand, der einen Raum betritt, in dem ein Teppich mit herrlichen Mustern in prächtigen Farben liegt, den alle stets als ein Kunstwerk betrachtet haben. Er nimmt ihn an einer Ecke hoch, dreht ihn um und zeigt uns, daß unter dem Teppich Würmer, Maden und Schaben wimmeln, ein ganzes unbekanntes *Untergrundleben*. Ein Leben, das noch nie jemand entdeckt hat. Und doch war es die ganze Zeit unter dem Teppich.

So hat Camporesi sein Leben damit verbracht, vergessene Texte zu lesen und wiederzulesen, auch solche, die vor aller Augen lagen, aber noch nie in dieser Weise gelesen worden waren, um uns zu sagen, wie in den vergangenen Jahrhunderten die Welt bewohnt war von Vagabunden, Scharlatanen, Wunderheilern, Dieben, Mörderinnen, gotteserleuchteten Narren, falschen und echten Leprakranken. Er hat die aus ewigem Hunger geborenen Träume vom Schlaraffenland wiederentdeckt, er hat die Riten des Karnevals, des Hexensabbats, der diabolischen Halluzinationen wiedergefunden.

Er hat Texte ans Licht gezogen, die erkennen lassen, daß und inwiefern man in früheren Jahrhunderten andere Vorstellungen vom eigenen Körper hatte, ebenso vom Essen (Camporesi ist Feinschmecker, er begreift, was in fernen Zeiten der Geruch eines Käses, der Geschmack der Milch bedeutete). Er hat die Passagen der religiösen Prediger wiedergelesen, die von der Hölle und ihren Qualen sprachen (was für ihn hieß, den Körper als Ort und

Gelegenheit für Schmerz, Strafe, unendliche Leiden wiederzuentdecken), er hat sich angesehen, wie die Menschen früher aßen, wie sie kochten, wie sie beim Schlucken mit der Zunge schnalzten, wie sie mit Salben und Elixieren ihre sexuellen Fähigkeiten steigerten, wie im 18. Jahrhundert jene exotischen und (damals) erstaunlichen Getränke aufgenommen wurden, die der Kaffee und die Schokolade waren, wie die Arbeit der Bergleute aussah, der Weber, der Barbiere, der Chirurgen, der Ärzte, der Wunderheiler, welches Bild man von den Armen hatte, von den Entrechteten, von den Schurken, den Dieben, den Mördern, den Verzweifelten.

Alles, was Camporesi aufdeckt, hat schon vorher klar und deutlich in Büchern gestanden, die sich im Laufe der Jahrhunderte angesammelt haben. Camporesi versteht es einfach, sie *neu* zu lesen.

Daher ist er ein Literaturhistoriker, der uns dazu einlädt, in der Literatur die weniger berühmten Texte neu zu entdecken. Er ist ein Ethnologe, aber einer, der die Sitten und Bräuche vergangener Kulturen wiederentdeckt, indem er den Spuren nachgeht, die sie in diversen Texten hinterlassen haben.

Wie Camporesi ist, kann man nicht so leicht sagen. Ich gestehe, wenn ich alle seine Bücher in einem Stück lesen müßte, würde mir übel werden, denn sie sind eine Folge von Entdeckungen über die Art und Weise, wie die Körper geliebt, gevierteilt, ernährt, obduziert, verschlungen, verworfen, gedemütigt werden ... Camporesis Ethnologie ist grausig, erbarmungslos, dokumentiert, wahr. Wenn jemand beschlösse, alle seine Bücher eins nach dem anderen zu lesen, überkäme ihn sehr bald Grauen, Überdruß, Ekel vor dieser Orgie von Fasern, Eingeweiden, Mündern, Beulen, Brechreiz und Freßgier. Camporesis Bücher muß man sich schlückchenweise zu Gemüte

führen, nach und nach, damit man der Obsession des triumphierenden Körpers mit all seinem Elend und seinem Glanz entgeht. Sie alle auf einen Rutsch zu lesen wäre, als würde man eine Woche lang nichts als Sahnetorte essen – oder als würde man eine Woche lang in den eigenen Exkrementen schwimmen (was auf dasselbe hinausliefe).

Das vorliegende Buch verfolgt nur einen Aspekt dieser unerträglichen Darstellung des menschlichen Körpers durch die Jahrhunderte: das Blut, seine Mythen, seine Riten und seine Realität. Wenn man es liest, erfaßt einen eine leichte (und nicht nur leichte) Unruhe. Wir Menschen bestehen aus Knochen, Fleisch und Blut. Das Blut ist wichtig. Aber heutzutage studiert man es nur in den Laboratorien, und wir haben keine direkte Beziehung zu unserem Blut. Wenn wir uns mit einem Messer schneiden, stillen wir das Blut mit einem Wattebausch und mit einem Pflaster. Wenn wir von einem Chirurgen operiert werden und das Blut fließt, sind wir narkotisiert. Wenn auf der Straße ein Unfall passiert, rufen wir die Polizei und die Ambulanz, aber wir bemühen uns, nicht das Blut zu sehen. Das war nicht immer so, wie Camporesi uns zeigt, in früheren Jahrhunderten war Blut eine alltägliche Realität, die Leute kannten seinen Geruch und seine Zähflüssigkeit.

Stehen wir dem Blut wirklich so fremd gegenüber? Sind wir wirklich so weit entfernt von jenen Jahrhunderten, von denen uns Camporesi erzählt? Warum gibt es dann immer noch und gerade heute so viele satanische Sekten, so viele Blutkulte, die sogar im Internet für sich werben?

Haben wir das Problem unserer Beziehungen zum Blut gelöst? Sicher, wir ergötzen uns nicht mehr an öffentlichen Vierteilungen, bei denen das Blut in Strömen fließt. Aber während ich dies schreibe, berichten die italienischen Zeitungen von einer Madonna, die Blutränen weint. Aberglauben, gewiß, aber ist es nicht auch

Aberglauben bei jenen vielen charismatischen Sekten, die ihre Gläubigen zu einem Blutbad treiben? Welches Verhältnis besteht zwischen den Blutränen weinenden Madonnen und dem Bludurst, der das Massaker an Sharon Tate beherrscht hat?

Darum geht es: Camporesi rekonstruiert Gebräuche, Gefühle, Arten des Schreckens und der Liebe, die wir für uralt hielten, und fordert uns auf, *in uns hineinzuschauen*. Um die dunkle Beziehung zwischen den Mythen und Riten der Vergangenheit und unseren heutigen Trieben zu verstehen. Um den uralten Menschen zu entdecken, der in uns steckt, in uns, die wir das Internet benutzen und meinen, Blut interessiere nur die Chirurgen und die Erforscher der neuen planetarischen Pestilzenen.

Velleicht muß Camporesi in kleinen Dosen gelesen werden, weil wir uns sonst alle fragen würden: Wer sind wir bloß, wir zivilisierten Menschen?

Dieses Buch ist kurz. Lesen wir Camporesi in homöopathischen Dosen. Für den Augenblick reicht das. Aber dann wollen wir vielleicht auch seine anderen Bücher lesen.²

² In deutscher Übersetzung sind von Piero Camporesi drei Titel erschienen (von denen keiner mehr lieferbar ist): *Das Brot der Träume: Hunger und Halluzinationen im vorindustriellen Europa*; Frankfurt/M., Campus 1990; *Geheimnisse der Venus: Aphrodisiaka vergangener Zeiten*, ebenda, 1991; *Bauern, Priester, Possenreißer: Volkskultur und Kultur der Eliten im Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, ebenda, 1994 (A. d. Ü.).

Über das Symbol¹

Ich weiß schon, beim Thema des Symbols wird alles, was immer ich dazu sage, durch einen hochgelehrten Artikel meines Freundes Briosi widerlegt werden. Außerdem habe ich diesem Thema schon einige Schriften gewidmet, namentlich einen Artikel in der *Enciclopedia Einaudi*, der jetzt ein Kapitel meines Buches *Semiotik und Philosophie der Sprache*² geworden ist. Sei's aufgrund von Ver-greisung, sei's aufgrund der Fortdauer einer jugendlichen Hybris – ich denke nicht, daß ich meine Ansichten über dieses Thema geändert habe. Sich ständig weiter-zuentwickeln ist eine empfehlenswerte Praxis, an die ich mich häufig halte, manchmal bis an die Grenzen der Schizophrenie. Aber es gibt Fälle, in denen man nicht demonstrieren muß, daß man seine Ansichten geändert hat, bloß um zu zeigen, daß man auf der Höhe der Zeit ist. Auch im Bereich der Ideen ist Monogamie nicht immer ein Zeichen für fehlende Libido.

Um nicht zu wiederholen, was ich andernorts über das Symbol gesagt habe, möchte ich hier einen besonderen und sehr aktuellen Aspekt dieser *vexata quaestio* behandeln, nämlich das Phänomen der Symbol-Paranoia. Zu diesem Zweck muß ich jedoch auf einen Teil des schon

¹ Hauptreferat auf dem Kongreß über das Symbol 1994 in Siena (veröffentlicht in der Sondernummer »Simbolo«, ed. Sandro Briosi, der Zeitschrift *L'immagine riflessa*, NS, IV, 1, S. 35 – 53). Ich widme diesen Text Sandro Briosi, der damals noch unter uns weilte.

² Dt. München, Fink, 1985, S. 193 – 241 (A. d. Ü.).

Gesagten zurückgreifen, und so erscheint die Paralipse am Ende hypertroph.

Symbol ist ein Wort, bei dem ich meinen Studenten immer empfehle, es sehr sparsam zu verwenden und es zu unterstreichen, wo sie es finden, um dann nach dem Kontext zu entscheiden, welche Bedeutung es jeweils annimmt. Tatsächlich weiß ich nicht mehr so recht, was ein Symbol ist. Ich habe versucht, den symbolischen Modus als eine besondere Textstrategie zu definieren. Doch außerhalb dieser Textstrategie – auf die ich später zu sprechen komme – kann ein Symbol entweder etwas sehr Klares sein (ein eindeutiger Ausdruck mit definierbarem Inhalt) oder etwas sehr Dunkles (ein vieldeutiger Ausdruck, der eine Nebelwolke von Inhalten evoziert).

Diese Ambiguität hat alte Wurzeln, sie ist nicht nur durch die Etymologie von *symballein* gerechtfertigt, sondern auch durch die Praxis selbst, die zu dieser Etymologie geführt hat.³ Denn von jenen beiden aufeinander verweisenden Teilen kann man ja sagen, daß sie sich ohne Ambiguität wieder zu einem Ganzen vereinigen werden, sobald sie jemand erfolgreich wieder zusammenfügt, sie also dem Fluß der Semiose entzieht, um sie wieder Ding unter anderen Dingen werden zu lassen; dennoch ist das, was an jedem der beiden getrennten Teile fasziniert, gerade die Abwesenheit des

³ Der erwähnte Artikel in der *Enciclopedia Einaudi* beginnt mit den Worten: »Etymologisch gesprochen kommt *symbolon* von *symballein*, zusammenwerfen, etwas mit etwas anderem zusammentreffen lassen: Ein Symbol war ursprünglich ein Erkennungsmerkmal, das aus zwei Hälften einer Münze oder Medaille bestand. Zwei Teile derselben Sache, jedes für das andere stehend, jedoch erst voll wirksam, wenn sie zusammenpaßten, um wieder das ursprüngliche Ganze auszumachen.« (A. d. Ü.)

anderen, und nur in und angesichts der Abwesenheit florieren die unbezähmbarsten Leidenschaften.

Aber verlassen wir die Etymologie. Der erste Skandal, vor dem wir stehen, ist die Tatsache, daß in bestimmten Kontexten, meist in naturwissenschaftlichen, der Ausdruck *Symbol* benutzt wird, um völlig klare und unumkehrbare Semioseprozesse zu bezeichnen, Objekte, die alles andere als mehrdeutig sind und ganz im Gegenteil danach streben, so eindeutig wie irgend möglich gelesen zu werden. Man denke nur an das chemische Symbol oder an bestimmte Verwendungen des Symbolbegriffs zur Bezeichnung der Konventionalität des sprachlichen oder grammatischen Zeichens, im Gegensatz zur fluktuierenden Offenheit des Ikons.

Man könnte behaupten, daß auch die logischen Symbole etwas von der Offenheit dessen haben, was wir seit der Romantik als symbolisch im dunklen und vieldeutigen Sinne des Wortes verstehen. Denn sie repräsentieren ja Variablen, und als solche müßten sie bereit sein, sich mit den unvorhergesehensten Inhalten füllen zu lassen. Denken wir beispielsweise an eine Formel der symbolischen Logik wie »Wenn p , dann q «. Man sollte denken, daß p und q mit jedem beliebigen Inhalt gefüllt werden könnten, aber dem ist nicht so. Nehmen wir an, ich setze an die Stelle von p die gesamte *Göttliche Komödie* und an die Stelle von q die Aussage *sechs mal sechs macht sechsunddreißig*. Nach den Gesetzen der materiellen Implikation wäre das Ergebnis ein wahrer Satz. Aber es ist unmöglich, die Reihenfolge der beiden Glieder umzukehren. Würde ich die *Göttliche Komödie* an die Stelle von q setzen, dann wäre die Folgerung – da die Gesamtmenge von Aussagen, die durch Dantes Diskurs gebildet wird, aus einer funktionalen Wahrheitssicht falsch ist (es ist nicht wahr, daß ein Florentiner zu Lebzeiten ins

Paradies gelangt ist oder daß der Fährmann Charon existiert) – nach denselben Gesetzen der materiellen Implikation eine falsche Folgerung, obwohl sie eine wahre Prämisse hätte. Dagegen würde alles funktionieren, wenn wir anstelle von *sechs mal sechs macht sechsunddreißig* den Gesamttext von *Mein Kampf* setzen würden, insofern als – nach dem bekannten Paradox der materiellen Implikation – falsch und falsch etwas Wahres ergeben. Daher ist es müßig, semiotische Seiltänzerkunststücke zu versuchen, um eine Verwandtschaft zwischen dem logischen Symbol und dem dunklen Symbol der romantischen Ästhetiken zu finden. Sie unterscheiden sich in der Funktionsweise, in der Syntax und im Wahrheitsstatus.

Ebenso hat die Art, wie Cassirer in seiner Theorie der symbolischen Formen den Begriff verwendet, nichts mit dem zu tun, was wir darunter verstehen. Bei Cassirer handelt es sich um eine kulturtheoretische Version des Kantischen Transzentalismus, und eine symbolische Form ist sogar die euklidische Geometrie, in der wir das Gefühl des Unendlichen und des Unentscheidbaren nur längs der Flucht jener Parallelen verspüren, die uns das euklidische Parallelenaxiom in einer alethiologisch unentscheidbaren Weise verspricht.

Wir könnten uns an eine vernünftige Entscheidung halten, die im übrigen zu einer Vielzahl von Alltags erfahrungen paßt: Das Symbol ist gleichsetzbar mit der Existenz zweiter Bedeutungsschichten, die es in jeder Sprache gibt. Dies ist der Weg, den Todorov in seinem Buch über das Symbol gewählt hat. Aber wenn wir das Symbol mit jeder Instanz einer zweiten Bedeutung identifizieren, geraten wir in Gefahr, einige voneinander sehr verschiedene Phänomene zu verwechseln.

So gibt es zwei Bedeutungsschichten in der doppelsinnigen Rede, deren klassisches Beispiel das Rätsel ist. Aber strukturiert sind diese beiden Schichten, oft auf der Basis verräterischer Homonymien, nach zwei klar definierbaren und zweifelsfrei aufspürbaren Isotopien. Der Doppelsinn muß wie eine kodierte Nachricht dechiffriert werden, aber wenn das einmal geschehen ist, hat man unbestreitbar und ohne Vorbehalt zwei Bedeutungen.

Nicht zur Ordnung des Symbolischen gehört die Metapher. Sie kann für vielerlei Interpretationen offen sein, sie kann sich sozusagen auf der Linie der zweiten oder dritten Isotopie, die sie erzeugt, fortsetzen. Aber es gibt Regeln für ihre Interpretation: Wenn Dante von unserem Planeten sagt, er sei »das Beet, das uns so wild macht«⁴, kann das tausend poetische Folgerungen nahelegen, aber es wird niemanden überzeugen, wenn es von allen geteilte kulturelle Konventionen gibt, nach welchen die Erde ein Ort des Friedens und Wohlgefällens ist. Im übrigen gehöre ich noch immer zu denen, die das erste Signal für metaphorischen Gebrauch in der Tatsache sehen, daß der metaphorische Ausdruck, wenn man ihn wörtlich nimmt, entweder falsch oder bizarr oder sinnlos klingt (die Erde ist kein Beet). Anders verhält es sich meines Erachtens beim symbolischen Modus, der, wie wir sehen werden, sein Sinnpotential gerade hinter dem täuschenden Anschein einer unerklärbaren Offensichtlichkeit verbirgt.

Erst recht nicht zur Ordnung des Symbolischen gehört die Allegorie, ein erweiterter Doppelsinn, der sich nicht auf Homonymie gründet, sondern auf eine fast heraldische Kodifizierung bestimmter Bilder.

⁴ l’aiuola che ci fa tanto feroci: *Par.* XXII, 151 (A. d. Ü.).

Die moderne westliche Tradition ist inzwischen gewohnt, zwischen Allegorie und Symbolik zu unterscheiden, aber diese Unterscheidung ist relativ späten Datums, sie hat sich erst seit der Romantik durchgesetzt, in jedem Fall mit den berühmten Aphorismen von Goethe (*Maximen und Reflexionen*):

Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, daß der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei (749).

Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe (759).

Es ist ein großer Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht oder im Besondern das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die letztere aber ist eigentlich die Natur der Poesie; sie spricht ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät (279).

Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeinere repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig-augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen (314).

In Antike und Mittelalter wurden dagegen »Symbol« und »Allegorie« als Synonyme verstanden. Die Beispiele reichen von Philon von Alexandria bis zu Grammatikern wie Demetrios, von Clemens von Alexandria bis zu Hippolytos von Rom, von Porphyrios bis zum Pseudo-Dionysius Areopagita, von Plotin bis Jamblichos, bei denen der Ausdruck Symbol auch für jene didaskalischen und sinnbildlichen Darstellungen benutzt wird, die anderswo Allegorien genannt werden.

Wahr ist, daß man von »symbolischem Universum« für die Welt des Hochmittelalters gesprochen hat, von einem Universum, in dem nach den Worten des Johannes Eriugena (*De divisione naturae*, V, 3) *nihil enim visibilium rerum corporaliumque est, ut arbitror, quod non incorporale quid et intelligibile significet* (»von den sichtbaren und körperlichen Dingen ist keines, denke ich, das nicht etwas Unkörperliches und Intelligibles bedeutet«). Die Welt wäre demnach, wie später Hugo von Sankt Viktor sagen wird, *quasi quidam liber scripto digito Dei* (»gleichsam ein von Gottes Hand geschriebenes Buch«). Sollte also ein Universum, in dem *nostrum statum pingit rosa* (»unseren Status stellt die Rose dar«, Pseudo-Alanus, *Rhythmus alter*) nicht von Symbolen erfüllt gewesen sein?

Folgt man Johan Huizinga (*Herbst des Mittelalters*, Kap. 15), so ähnelte das symbolische Universum des Mittelalters dem der *Correspondances* von Baudelaire:

Es gibt keine große Wahrheit, deren der mittelalterliche Geist gewisser war, als jener des Wortes an die Korinther: »Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem.« (»Wir sehen jetzt durch einen Spiegel in einem dunklen Wort, dann aber von Angesicht zu Angesicht.«) – Man übersah niemals, daß jedes Ding ohne Sinn sein würde, wenn seine Bedeutung sich in seiner unmittelbaren Funktion und Erscheinungsform erschöpfte, daß alle Dinge ein gutes Stück in die jenseitige Welt hineinragen. Solches Wissen ist auch uns als unformuliertes Gefühl noch jeden Augenblick vertraut, wenn etwa das Geräusch des Regens auf den Blättern der Bäume oder der Schein der Lampe über dem Tisch in einer stillen Stunde hindurchdringt zu einer tieferen Wahrnehmung als der alltäglichen, die dem praktischen Denken und Handeln dient. Sie mag bisweilen in der krankhaften Form einer Zwangsvorstellung auftreten, der die Dinge wie von einer drohenden persönlichen Bedeutung oder von einem Rätsel schwanger erscheinen, das man kennen müßte und nicht kennen kann. Häufiger aber wird sie uns mit der ruhigen und stärkenden

Gewißheit erfüllen, daß auch unser eigenes Leben in jenen geheimnisvollen Sinn der Welt verwoben ist.

Dies ist freilich die Interpretation dessen, der bereits an den Grenzen seines Landes die Schemen von Verlaine und Rimbaud hat auftauchen sehen, umherirrend als Verbannte auf der Suche nach dem Absoluten, dem Geräusch des Regens auf den Blättern nachhorchend und bestrebt, sich das Herz von weher Sehnsucht durchdringen zu lassen oder sich an vokalischer Chromatik zu berauschen. War dies die Symbolik des hohen Mittelalters, geschweige des späten?

Um das neuplatonische Erbe anzunehmen, mußte man, wie Dionysius Areopagita es getan hat, eine Idee des Einen als des Unergründlichen und Widersprüchlichen konzipieren, in der die Gottheit bezeichnet wurde als »leuchtender Dunst der Stille, der geheimnisvoll ... leuchtende Finsternis lehrt« (*Theologia mystica*, passim). Zwar bedeuten für Dionysius die Begriffe des Einen, Guten, Schönen immer Gott, so wie auch das Licht und der Blitz und die Eifersucht; aber diese Begriffe bedeuten ihn nur in »übersubstantieller« Weise: Er ist das alles, aber in einem unvergleichlich und unbegreiflich viel höheren Maße. Mehr noch, Dionysius hebt hervor (und seine Kommentatoren unterstreichen es), gerade damit klar sei, daß die Namen, die wir Gott zuschreiben, inadäquat sind, werde es gut sein, wenn sie so mißgestaltet wie irgend möglich klingen, unglaublich unpassend, fast provozierend beleidigend, außerordentlich rätselhaft, als ob das Gemeinsame, das wir zwischen Symbolisierendem und Symbolisiertem suchen, sich zwar herausfinden ließe, aber nur um den Preis akrobatischer Folgerungen und unproportioniertester Proportionen; und damit die Gläubigen, wenn Gott als Licht bezeichnet wird, sich nicht die irrige Vorstellung machen, es gebe leuchtende und golden

schimmernde himmlische Wesen, werde es um so besser sein, Gott sub specie monströser Wesen zu benennen, als Bär, als Panther, oder durch obskure Unähnlichkeiten (*De Coelesti Hierarchia*, 2).

Diese Art zu reden, die Dionysius selber »symbolisch« nennt (zum Beispiel in *De Coelesti Hierarchia*, 2 und 15), hat nun jedoch nichts zu tun mit jener Erleuchtung, jener Ekstase, jener blitzartig-jähen Einsicht, die alle modernen Theorien des Symbolismus als dem Symbol eigentümlich betrachten. Das mittelalterliche Symbol eröffnet zwar einen Zugang zum Göttlichen, aber es ist keine Epiphanie des Numinosen, und es offenbart auch keine Wahrheit, die nur in Begriffen des Mythos und nicht in solchen des rationalen Diskurses ausgedrückt werden kann. Es ist eher eine Vorstufe zum rationalen Diskurs, und seine Aufgabe besteht gerade darin, im selben Moment, in dem es sich als Lehrstück und Vorstufe nützlich erweist, seine eigene Unangemessenheit offenbar zu machen: sein fast hegelianisch zu nennendes Schicksal, durch einen nachfolgenden rationalen Diskurs bewahrheitet zu werden. Mit anderen Worten, die mittelalterliche Welt war begierig auf Symbole, der mittelalterliche Mensch empfand Verwirrung, Angst und Ehrfurcht vor dem Bären und dem Panther, vor der Rose und der Eiche; aber das waren heidnische Überbleibsel. Nicht nur die Theologie, sogar die Bestiarien waren fest entschlossen, diese Symbole zu entschlüsseln, sie in Metaphern oder Allegorien zu verwandeln, um sie am freien Fluktuieren zu hindern.

Im übrigen geschieht das ja auch mit dem, was C. G. Jung Archetypen nennt und was ich unter die weitere Kategorie jener Objekte fassen würde, die ich in metaphorischem Sinne »totemisch« nennen möchte, da sie gerade durch ihre Rätselhaftigkeit gebieterisch und stimulierend sind. Jung war der erste, der uns erklärt hat,

wie jedesmal, sobald diese archetypischen Bilder die Einbildungskraft des Mystikers faszinieren und ihn zu einer unendlichen Drift von einer Bedeutung zur anderen mitreißen, sofort irgendeine religiöse Autorität eingreift, um sie zu kommentieren, einem Kode zu unterwerfen und in Gleichnisse zu verwandeln. Und dann wird das totemische Objekt zu einem Symbol im degeneriertesten Sinne des Wortes, jenem, in dem wir die Erkennungszeichen der politischen Parteien als Symbole bezeichnen, auf denen wir dann das Kreuzchen (oft inkognito) unserer Zustimmung machen. Ausgestattet mit konnotativen Appellen auf verschiedenen Ebenen (insofern man für eine Fahne, ein Kreuz, einen Halbmond oder einen Hammer mit Sichel zittern oder sterben kann), stehen sie jedoch da, um uns zu sagen, woran wir glauben oder was wir ablehnen sollen. Das Heilige Herz der Vendée war längst nicht mehr das, welches die heilige Marguerite-Marie Alacoque geblendet hatte. Aus einer Erfahrung des Numinosen war es zu einem Banner geworden.

Eine Vorstellung vom Symbol als Erscheinung, die auf eine mit Worten nicht ausdrückbare, widersprüchliche, unfaßbare Wirklichkeit verweist, setzt sich im Abendland erst mit der Verbreitung der hermetischen Schriften durch und erfordert einen sehr »starken« Neuplatonismus. Doch kaum ist das Gefühl für die jähnen Erleuchtungen, die uns die dunklen Reden des Hermes Trismegistos bieten, zu einer Mode, einem Stil, einer *koiné* geworden, regt sich auch hier sofort der einst mittelalterliche und nun hermetische Wille, das Symbol einzufangen und ihm einen sozialisierbaren Sinn zu verleihen.

Interessanterweise war die Barockzeit am fruchtbarsten in der Produktion, ja Neuerfindung von totemischen Objekten – ich meine die Wappen, Devisen und Embleme;

und interessanterweise sprach man bei ihnen stets von Symbolen. *Syntagma de symbolis* hieß einer der berühmtesten Kommentare zu Alciatos *Emblemata*, von *Symtiblicarum Quaestiones* spricht Bocchi, von *Mundus Symbolicus* Picinelli, ebenso der Scarlatino des *Homo Figuratus et Symbolicus*. Doch was diese Symbole sind, erklärt Tesauro in seinem *Cannochiale Aristotelico*: »Das Symbol ist eine Metapher, die mittels irgendeiner offenbarten Figur einen Begriff bedeutet.«

In dieser Verherrlichung der Symbole manifestiert sich stets ein dogmatischer Wille zum Kommentar, das heißt zur Entschlüsselung. Ehrfurchtgebietende Bände machen uns sprachlos angesichts ihrer ikonologischen Ausstattung mit wie aus Träumen entsprungenen Bildern, lebensecht und detailgenau abgebildeten Leichnamen, Paradies für Psychoanalytiker, die nicht vorhaben, den monumentalen Kommentar dazu zu lesen. Geht man jedoch zu diesem Kommentar über, so stellt man bald fest, daß er den Leser Schritt für Schritt und nicht ohne Redundanz zur exaktesten, wenn auch spitzfindigsten Entschlüsselung jeder Figur führt, um eine und immer nur *eine* Moral aus ihr zu ziehen.

Großartig und bewegend ist hier die Unternehmung von Athanasius Kircher, der sich in den Kopf gesetzt hatte, die Geheimnisse der altägyptischen Schrift zu enträtseln. Er befand sich in einer privilegierten Lage, da er etwas vor sich hatte, was einem Emblem oder einem Wahlspruch glich, zu dem jedoch kein Alciato, Valeriano oder Ferro den Schlüssel liefern konnte. Alte und wohlbekannte Bilder bekommen, wenn sie nicht mehr von einer christlichen (oder heidnisch-antiken) Tradition, sondern von den altägyptischen Göttern selbst überliefert scheinen, einen anderen Sinn als den, den sie in den moralisierenden Bestiarien hatten. Die biblischen Verweise, die hier fehlen,

werden ersetzt durch Anspielungen auf eine unbestimmtere Religiosität voll dunkler Verheißenungen. Die Hieroglyphen werden als *initiatische Symbole* gesehen.

Sie sind für Kircher *Symbole*, weil sie auf einen verborgenen, unbekannten Inhalt mit vielen Bedeutungen und reich an Mysterien verweisen. Im Unterschied zur Konjektur, die von einem offenkundigen Symptom auf seine Ursache schließen läßt, ist das Symbol »ein bedeutsames Merkmal eines verborgeneren Geheimnisses, will sagen, die Natur des Symbols besteht darin, unsere Seele mittels gewisser Ähnlichkeiten zum Verständnis von etwas zu führen, das sehr verschieden von den Dingen ist, die unseren äußerem Sinnen dargeboten werden; und seine Eigenheit besteht darin, unter dem Schleier eines dunklen Ausdrucks verhüllt oder verborgen zu sein [...]. Es ist nicht aus Worten gebildet, sondern drückt sich allein durch Merkmale, Charaktere, Figuren aus« (*Obeliscus Pamphiliius*, II, 5, S. 114 – 120).

Sie sind *initiatische Symbole*, weil die Faszination der ägyptischen Kultur auf der Tatsache beruht, daß die Weisheit, die sie verspricht, im unergründlichen und unentschlüsselbaren Gehege eines Rätsels eingeschlossen ist, das sie der Neugier des profanen Volkes entzieht. Um es nochmals zu sagen, für Kircher symbolisiert die Hieroglyphenschrift etwas Heiliges (in diesem Sinne sind alle Hieroglyphen Symbole, was aber nicht umgekehrt gilt), und ihre Kraft beruht darin, daß sie den Profanen verschlossen ist.

Wenn dem so wäre, hätte die barocke Welt ihre Schrift des Unergründlichen erfunden. Kircher will es so, und er delektiert sich daran mit glühendem Eifer in seiner Widmung an den Kaiser, die seinen *Oedipus Aegyptiacus* eröffnet:

Vor Deinen Augen, Allerheiligster Caesar, entfalte ich hier das vielgestaltige Reich des Hieroglyphischen Morpheus: ein Theater, gebildet aus einer immensen Vielfalt von Monstren, und zwar nicht nackten Monstren der Natur, sondern so reich geschmückt mit rätselhaften Chimären einer uralten Weisheit, daß ich dir anvertraue, ihr scharfsinniger Geist könnte zu unermeßlichen Wissensschätzen führen, nicht ohne Vorteil für die Literatur. Hier der Hund von Bubastis, der Saitische Löwe, der Mendesische Bock, das schreckliche Krokodil mit seinem grausig aufgerissenen Rachen, sie alle enthüllen die verborgenen Bedeutungen der Gottheit, der Natur, des Geistes der Antiken Weisheit, unter dem schattenhaften Spiel der Bilder. Hier die immerdurstigen Dipsoden, die bissigen Vipern, die listenreichen Ichneumone, die grausamen Flußpferde, die monströsen Drachen, die Kröte mit geblähtem Bauch, die Schnecke mit gewundener Muschel, die haarige Raupe und zahllose Ungeheuer, sie alle zeigen die wunderbar geordnete Kette, die sich in den Sakrarien der Natur entrollt. Es präsentieren sich hier tausend exotische Arten von Dingen in anderen und wieder anderen Bildern, verwandelt durch Metamorphose, konvertiert zu menschlichen Gestalten und wieder rückverwandelt zu sich selbst in wechselseitiger Verflechtung, die tierische Wildheit mit der Menschlichkeit und diese mit der kunstvollen Gottheit; und schließlich die Göttlichkeit selbst, die, um es mit Porphyrius zu sagen, das ganze Universum durchzieht und mit allen Wesen ein monströses Konnubium eingeht; worin sich nun, sublim ob des gescheckten Antlitzes, den hündischen Nacken erhebend, der Cynocephalus erhebt, dazu der schändliche Ibis und der Sperber, gehüllt in eine Maske mit Rammsporn [...] und wo auch, verlockend mit jungfräulich reinem Äußern, unter der Hülle des Skarabäus der Stachel des Skorpions sich verbirgt. [...] Dies und noch vieles andere, vier Seiten lang aufgezählt] betrachten wir in diesem vielförmigen Naturtheater, ausgebreitet vor unseren Augen, unter dem allegorischen Schleier einer verborgenen Bedeutung.

Es ist gerade die Faszination der verborgenen Bedeutungen des Hieroglyphischen, derentwegen sich Kircher so um die altägyptische Schrift bemüht, im Gegensatz zu den schlichten und eindeutig kodifizierten Schriftzeichen der Chinesen, bei denen jedes Ideogramm einer präzisen Idee

entspricht (was Francis Bacon faszinieren mochte, nicht aber ihn). Die ägyptischen Symbole »involvierten ideale Gesamtbegriffe« (*integros conceptos ideales involvebant*), und mit *involvere* meinte Kircher nicht umfassen und darbieten, sondern einhüllen und verbergen. Die Ikonen der Ägypter müssen für ihn so etwas wie verführerische Kokotten gewesen sein, die ihre Verehrer fortwährend in den Strudel einer unbefriedigten Erkenntnisleidenschaft zogen, ohne sich ihnen jemals hinzugeben.

Doch was tut Kircher nach diesen einleitenden Worten, über Tausende von Seiten in mindestens drei verschiedenen Werken? Er versucht sich an einer Entzifferung der Hieroglyphen, er legt seinen Ehrgeiz als Ägyptologe darein, uns zu enthüllen, welchen verborgenen Sinn jene Zeichen hatten, er übersetzt und ist überzeugt, in der einzigen richtigen Weise zu übersetzen. Er irrt sich, wie wir heute wissen, aber es sind seine Absichten und nicht seine Resultate, über die wir hier zu urteilen haben. Champollion, der sich weniger irren sollte, vollführt letzten Endes die gleiche Operation wie Kircher, wenn auch in säkularerem Geist: Er sagt uns, daß es sich bei den Hieroglyphen um Zeichen handelt, um konventionelle Zeichen, die einen phonetischen Wert besaßen, er nimmt den Symbolen jede Ambiguität. Aber das hatte schon Kircher zu tun begonnen. Diejenigen, die später versuchen werden, weniger katholisch und weniger theologisch als er, diesen Hieroglyphen ein gewisses Maß an ungelöstem Geheimnis zu bewahren, verwandeln sie in Parteiaabzeichen eines Okkultismus der billigen Sorte und sind in Wahrheit nicht fasziniert von ihrer Unergründlichkeit, sondern von der Sicherheit, die sie verleihen, als die rigiden Embleme, zu denen sie nunmehr geworden sind, daß es irgendwo noch ein Geheimnis gibt. Ein Geheimnis, das niemals enthüllt werden wird, nicht weil es uner-

gründlich ist, sondern weil seine Verwalter beschlossen haben, es nicht zu ergründen, um es als Markenzeichen und Glücksversprechen an die Sammler des Absoluten oder die Stammkunden des freimaurerischen Grand Guignol verkaufen zu können.

Unsere Vorstellung vom Symbolischen radikaliert sich erst in einem säkularisierten Universum, in dem das, was das Symbol verhüllen und verbergen soll, nicht mehr das Absolute der Religionen ist, sondern das Absolute der Poesie. Wenn wir heute von Symbol sprechen, tun wir das, weil es den französischen Symbolismus gegeben hat, als dessen Manifest man Baudelaires Correspondances betrachten kann: Die Natur ist ein Tempel, aus dessen lebendigen Pfeilern manchmal wirre Worte dringen, *comme de longs échos qui de loin se confondent / dans une ténébreuse et profonde unité / vaste comme la nuit et comme la clarté*.⁵

Erst jetzt kann man mit Mallarmé *une fleur* sagen und dabei unentschieden lassen, was das Wort evozieren soll, denn am Ende ist es gerade die vielsagende Abwesenheit aller Blumenpracht, und somit ist alles nichts, und wir können uns nur bestürzt in alle Ewigkeit fragen, was das sein mag, *le vierge, le vivace et le bei aujourd'bui*.

Doch an diesem Punkt gibt es keine Objekte mehr, seien sie Embleme, mysteriöse Figuren oder einzelne Wörter,

⁵ *Les fleurs du mal*, IV, in der Prosaübersetzung von Friedhelm Kemp: »Wie langer Hall und Widerhall, die fern vernommen in eine finstere und tiefe Einheit schmelzen«, in Charles Baudelaire, Sämtliche Werke, hrsg. v. Friedhelm Kemp und Claude Pichois, München, Heimeran 1975, Neudruck Hanser 1989, Bd. 3, S. 69; eine Auswahl von Versübersetzungen seit Stefan George ebenda, Bd. 4, S. 227 – 235 (A. d. Ü.).

die von sich aus einen Symbolwert haben. Auch Mallarmés Blume hätte keinen, wäre sie nicht in die Strategie der leeren weißen Seite eingefügt. Das Symbol wird zu einem vom Text und Kontext produzierten Sinneffekt, und unter diesem Titel kann nun jedes beliebige Bild, jedes Wort, jedes Objekt einen Symbolwert annehmen.

Welcher semiotische Schlüssel bietet sich uns, nicht zur Interpretation, sondern zur Individuation jener Textstrategie, die ich symbolischen Modus zu nennen beschlossen habe?

Die Anregung hat uns vor einiger Zeit ein leidenschaftlicher, notgedrungen entschlossener Erforscher zweiter Bedeutungen gegeben: Augustinus. Wenn uns etwas in der Heiligen Schrift, obwohl es semantisch verständlich ist, irgendwie sonderbar vorkommt, überflüssig, überschüssig, unerklärlich auffällig, dann muß nach einem zweiten Sinn gesucht werden, der sich dahinter verbirgt. Die Aufmerksamkeit für den symbolischen Modus ergibt sich aus der Entdeckung, daß etwas im Text steht und einen Sinn ergibt, obwohl es ebensogut auch fehlen könnte, so daß man sich fragt, warum es dasteht. Dieses Etwas ist nicht Metapher, denn sonst würde es den gesunden Menschenverstand beleidigen, würde die stumpfe Reinheit der Nullstufe des Schreibens verunreinigen. Es ist nicht Allegorie, denn es verweist nicht auf irgendeinen heraldischen Kode. Es steht da, es stört uns nicht weiter, es verlangsamt höchstens ein bißchen die Lektüre, aber die Vergeudung, die es darstellt, seine unschuldige Inkongruenz, seine aus ökonomischer Sicht unangebrachte Präsenz lassen vermuten, daß es dasteht, um etwas anderes zu besagen.

Gerade die Unwesentlichkeit, die scheinbare Grundlosigkeit dieser Figur macht sie totemisch. Gerade die

Frage, die sie uns nahelegt (»Warum stehst du da, an dieser Stelle?«), treibt uns zu immer weiteren unbeantworteten Fragen. Es ist dies einer der seltenen Fälle, in denen nicht unsere dekonstruktive Hybris, sondern der Text selbst zur Abdrift einlädt.

Warum braucht Montale gut sechzig »Alte Verse«, um zu erzählen, wie eines Abends ein »scheußlicher Nachtfalter mit spitzem Rüssel« ins Zimmer eindringt, an den Lampenschirm stößt, daß die Fransen erzittern, und hektisch umherzuckend die Kartenhäuser auf dem Tisch einstürzen läßt? Es ist gerade die Belanglosigkeit der Erfahrung, die sie totemisch macht, *e fu per sempre / con le cose che chiudono in un giro / sicuro come il giorno, e la memoria / in sé le cresce* – »und war für immer / eines der Dinge, die in einem Kreis / sich schließen wie der Tag, und das Gedächtnis / läßt sie wachsen«.⁶

Warum sagt uns T. S. Eliot in Vers 30 von *The Waste Land*, nachdem er uns angekündigt hat, daß er uns etwas zeigen wird, was sowohl anders ist als unser Schatten am Morgen, der uns nachfolgt, wie auch anders als unser Schatten am Abend, der sich vor uns erhebt (und es liegt bei uns zu entscheiden, ob die Verse wörtlich oder metaphorisch zu nehmen sind): *I will show you fear in a handful of dust* – »ich werde euch die Angst in einer Handvoll Staub zeigen«? In diesem Fall übertrifft das Symbol sogar noch die Kraft der Metapher. Gewiß könnte diese Handvoll Staub eine Metapher für vieles sein, und traditionell wäre sie, gleichsam per Katachrese, eine für den Mißerfolg, das Scheitern. Wie oft im Leben haben wir für unsere Mühen nichts als eine Handvoll Staub

⁶ Eugenio Montale, *Vecchi versi*, dt. in *Gedichte 1920 – 1954*, übertragen von Hanno Helbling, Hanser 1987, S. 198 ff. (A. d. Ü.).

bekommen, so daß wir den Ausdruck zu einer stehenden Redewendung gemacht haben. Aber ist es diese Angst, die uns Eliot zeigen will und die er heraufbeschwört? Mißerfolg enttäuscht, schmerzt, entmutigt, aber er macht nicht Angst, denn er enthält nichts Unerwartetes mehr. Diese *handfull of dust* steht hier für etwas anderes, vielleicht ist sie schon seit dem Urknall da, und wenn sie ein Scheitern meint, dann das des Demiurgen. Oder nein, sie ist die Epiphanie eines Universums ohne Urknall und ohne Demiurg, der Beweis für unser »Sein zum Tode« (aber *The Waste Land* ist fünf Jahre vor *Sein und Zeit* erschienen).

Epiphanie, sagte ich. Im Grunde ist Joyces Begriff der Epiphanie die weltlichere Version des symbolischen Modus. Etwas tritt plötzlich in Erscheinung, und wir wissen, daß es eine Erscheinung ist, sonst wäre es nicht so inkongruent, so inhomogen zu seiner Umgebung, und doch wissen wir nicht, was es enthüllt. Das Symbol ist eine Epiphanie mit Magierkönigen, von denen wir nicht wissen, woher sie kommen, wohin sie gehen und wen anzubeten sie gekommen sind. Die Krippe in Bethlehem ist leer, oder sie ist schon besetzt von, was weiß ich, einem rätselhaften Objekt, einem Dolch, einer Black Box, einer Glasglocke voller Schneeflocken, die auf die Madonna von Oropa fallen, einem Ausriß aus einem Eisenbahnfahrplan. Und doch leuchtet sie, zumindest für uns, wenn wir die Einladung des Unwesentlichen annehmen.

Noch einmal *The Waste Land*: Warum heißt es an einem bestimmten Punkt (Vers 69): »Da sah ich einen, den ich kannte, und hielt ihn an, indem ich ›Stetson‹ rief«? Warum gerade Stetson? Und warum ist Eliot mit diesem Stetson in Mylae gewesen? Warum hat Stetson im Vorjahr eine Leiche im Garten vergraben, die nun zu sprießen beginnt? Warum soll er den Hund fernhalten?

Roberto Cotroneo hat in seinem kürzlich erschienenen Buch *Se una mattina d'estate un bambino* (Milano, Frassinelli, 1994)⁷ eine Deutung versucht: Ja, freilich, wer trug einen Stetson-Hut, wenn nicht Ezra Pound? Und warum nicht Mylae, wenn Rom doch nach dieser ersten gewonnenen Seeschlacht den Kult der phrygischen Göttin bei sich eingeführt hatte, um die Macht der besieгten Karthager zu exorzieren, so daß mit diesem Datum die Vermischung von Abend- und Morgenland begann? Sicher ist diese Lesart erlaubt, und Eliot selbst hat sie autorisiert, indem er zu Beginn seiner Anmerkungen auf Miss Westons Buch verweist. Aber begnügt er sich damit? Keineswegs. Stetson beunruhigt uns weiter durch seine unerwartete Erscheinung, und im übrigen hat Eliot wenige Verse zuvor das Signal für den symbolischen Modus gegeben, den er gerade mit vollen Händen verteilt. Soeben hat er den Umstand erwähnt, daß die Glocken von Saint Mary Woolnoth die neunte Stunde schlügen *with a dead sound on the final stroke of nine*, »mit einem dumpfen Ton auf dem letzten Schlag der Neun«, und dazu macht er eine der wenigen und hermetischen Anmerkungen seines Gedichts. Im Kommentar zu Vers 68 schreibt er: »Ein Phänomen, das ich oft bemerkt habe.«

Eine sublime und scheinbar ganz unwichtige Präzisierung. Warum muß Eliot von allen Ereignissen jenes London, jener unwirklichen Stadt, in der so viele Menschen über die Brücke strömen, daß er nie gedacht hätte, daß der Tod so viele hätt' hingemacht, und die alle beim Gehen auf den Boden blicken – warum muß er uns

⁷ Dt. *Wenn ein Kind an einem Sommernorgen: Brief an meinen Sohn über die Liebe zu Büchern*, übers. von BK, Düsseldorf, Marion von Schröder, 1996; erweiterte Neuausgabe Frankfurt, Insel, 2002, S. 131 ff. (A. d. Ü.).

da sagen, daß er gerade dieses Phänomen oft bemerkt hat, als ob es ein Noumenon wäre?

Und wir, was sollen wir Leser tun? Eliot sagt es uns wenig später, indem er eine Beschimpfung abwandelt, die am Ursprung der Poetik des Symbolismus steht: *You, hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère!* Indem er die Anrede aus dem Französischen ins Englische übersetzt, hat er den Leserappell aus seinem Kontext gelöst. Jetzt bedeutet er etwas anderes. Jetzt sind wir es, die sich fragen müssen, warum der Name Stetson so überraschend aufgetaucht ist, ob es sich wirklich nur um einen Hut handelt und warum wir heuchlerisch schuld sein sollen an seinem Erscheinen.

Wohlgemerkt, noch einmal: an sich ist der Name Stetson kein Symbol. Er wird es erst im Kontext. Er ist eine Fokussierung ohne besonderen Grund.

Wir dürfen auch nicht meinen, Inkongruenz bedeute einen Mangel an innerer Kohärenz oder Grundlosigkeit heiße Leichtigkeit. Bisweilen stellt der symbolische Modus eine eherne, wenn auch paranoische Logik zur Schau, und das Symbol ist hart, geometrisch und schwer wie die galaktische Stele, die am Ende von *2001: Odyssee im Weltraum* erscheint.

Ebensowenig dürfen wir glauben, das Symbol müsse stets etwas Kurzes sein, ein bloß angedeutetes Bild, das im Text nur *en passant* erscheint. Während für Mallarmé das direkte Benennen eines Objekts hieß, drei Viertel des poetischen Genusses zu unterdrücken (der für ihn aus dem Glück des langsamem Erratens bestand – *le suggérer, voilà le rêve!*), wird in Kafkas *Strafkolonie* nichts suggeriert, sondern alles bis ins kleinste Detail beschrieben. Fast wie eine ingenieurwissenschaftliche Abhandlung, dazu eine juristische Erörterung von geradezu talmudischem Geist, *konstruiert* diese Erzählung ihre komplizierte Folter-

maschine, und es ist die Beschreibung in ihrer Gesamtheit, über Seiten und Seiten, die uns die Frage nach dem Warum dieser Konstruktion aufzwingt. Nicht warum es sie gibt – denn es gibt sie nun einmal, und damit basta –, sondern was der Sinn dieses Theaters der Grausamkeit ist. Und das werden wir uns bis ans Ende unserer Tage fragen, denn jedwede Allegorisierung des Symbols würde uns bloß zu Selbstverständlichkeiten führen, würde uns immer nur sagen, was wir schon vorher wollten.

Damit komme ich zum Schlußteil meines Beitrags. Es scheint unseren eingefahrensten Vorstellungen zu widersprechen, aber in allen Jahrhunderten, in denen man vom Symbol sprach, hat man nur wenig vom symbolischen Modus gewußt. Nach ihm suchten vielleicht die Befrager des Orakels in Delphi, das bekanntlich nichts sagte und nichts verbarg, sondern sich in Andeutungen erging. Danach aber müssen wir, um einen Symbolbegriff zu finden, wie wir ihn durch die Jahrtausende verfolgt haben, bis zur Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert gehen, um die herum sich der symbolische Modus als bewußte Strategie durchsetzt. Vielleicht hat überhaupt erst die Neuzeit den Begriff der Poesie erfunden, bedenkt man, daß die antiken Leser ihren Homer wie eine Enzyklopädie des universalen Wissens lasen und die mittelalterlichen Vergil so benutzten, wie später Nostradamus benutzt werden sollte. Wir Heutigen sind es, die von der Dichtung – und nicht selten auch von der erzählenden Literatur – nicht nur Ausdruck von Gefühlen verlangen, beziehungsweise Beschreibung von Handlungen oder Moral, sondern auch symbolische Blitzschläge, blassen Ersatz für eine Wahrheit, die wir von den Religionen nicht mehr verlangen.

Kann das genügen? Nur für den, der ein kühles Bewußtsein von der Bedeutungslosigkeit des Universums hat, gepaart mit einem glühenden Willen zur Erlösung durch die Frage, nicht durch gefügiges Akzeptieren der Antwort.

Ist dies die Stimmungslage, die unsere Zeit kennzeichnet? Nein, und gestatten Sie mir diese moralistische Konklusion. Von der Erbschaft des symbolischen Modus hat unsere Zeit nur zwei Verfälschungen angenommen.

Die erste ist eine gebildete und kultivierte und lautet, daß sich *überall* ein tieferer Sinn verbirgt, daß *jeder* Diskurs den symbolischen Modus in Szene setzt, daß in allem Gesagten das *Nichtgesagte* mitschwingt, auch wenn jemand nur sagt, daß es heute regnet. Dies ist die zeitgenössische Häresie der Dekonstruktion, die so tut, als ließe uns eine Gottheit oder ein bösartiges Unbewußtes immer und ausschließlich in einer zweiten Bedeutung reden, als wäre alles, was wir sagen, unwesentlich, weil die Wesentlichkeit unserer Rede woanders steckt, im Symbolischen, das wir oft übersehen. So ist das Juwel des Symbols, das im Dunkeln aufleuchten und jäh blenden sollte (aber möglichst nur selten) zu einer Kette aus Neonlichtern geworden, die alle Diskurse durchzieht. Zuviel des Guten.

Als Interpretationsstrategie ist das nicht übel, wenn interpretieren heißt, Titel für akademische Stellen-ausschreibungen akkumulieren. Doch wenn jeder immer das sagt, was er eigentlich nicht sagen wollte, dann sagen alle immer dasselbe. Aus ist es mit dem symbolischen Modus als höchster Strategie der Sprache, wir reden indirekt, schräg und schief, immer in Symbolen, weil unsere Sprache krank ist. Wo es keine erkennbare Regel gibt, gibt es auch keine Normabweichung. Wir reden alle in Poesie, wir alle »enthüllen« etwas, auch wenn wir nur

sagen, daß nächsten Dienstag die Versicherungsrate fällig ist. Was für eine Strafe, eine so ausweglos orphische Welt, in der kein Raum für die Sprache des Pförtners bleibt! Wo der Pförtner nicht sprechen kann, schweigt auch der Dichter.

Die zweite Häresie ist die der »Informationswelt«, die, gewohnt an Verschwörungen, an verschlüsselte Sätze, an halbe Wörter, versprochene und aufgekündigte Allianzen, herumgetratschte und dementierte Trennungen, in jedem Ereignis und jedem Ausdruck eine geheime Botschaft sucht. Verdammnis des zeitgenössischen Schriftstellers, über die ich hier nicht sprechen möchte, um keine persönlichen Erfahrungen auszubreiten, aber deren Modell ich anhand der Begegnung eines Schriftstellers früherer Zeiten mit Kritikern oder Journalisten von heute skizzieren möchte.

Nehmen wir an, der Schriftsteller sei Leopardi, und erfinden wir für ihn einen *Dialog zwischen Dichter und Zeitungsseitenvollschrreiber* ...

»Signor Leopardi, es ist stimulierend und voller Widerhaken, daß Sie für einen kurzen Moment (nicht mehr als fünfzehn Verse) einen Diskurs über einen Hügel geführt haben, auf dem Sie über das Unendliche reflektieren. Warum ist dieser Hügel *ermo* (einsam)? Klar, ich denke, Sie wollten damit auf die Affäre der Hermen anspielen, die Alkibiades in einen Konflikt mit der Athener Regierung gebracht hat, und zugleich auf den Konflikt, der heute zwischen den Progressiven und den Anhängern von Forza Italia herrscht ...«

»Aber nein, der Hügel ist *ermo*, weil ich hier der Neigung zum Archaismus nachgegeben habe, und ich gebe zu, dies ist der häßlichste Vers meines kleinen Idylls; aber der Hügel ist mir wirklich lieb, weil ich in der Gegend geboren bin.«

»Und warum stellen Sie sich in Gedanken tiefste Ruhe vor? Sagen Sie nicht, das sei keine klare und deutliche Anspielung auf die aktuelle politische Situation, auf die Unruhe der Märkte, auf das Ungewisse Schicksal der Börsenkurse.«

»Hören Sie, ich habe das Gedicht *L'Infinito* zwischen Frühjahr und Herbst 1819 geschrieben, da konnte ich nicht gut auf Ihre heutige politische Situation anspielen. Gestatten Sie einem Dichter zu träumen, auf dem Gipfel eines Hügels, der fast aus Versehen *ermo* ist, aber in absolut wörtlichem Sinn: Da gibt es keinerlei Allegorie, und Metaphern gibt es nur vier, die zudem recht bescheiden sind: die tiefe Ruhe (aber auch Ihr Lakoff würde sagen, daß Verräumlichung eine alltägliche Art von Metaphorisierung ist), die toten Jahreszeiten (fast eine Katachrese), das Ertrinken meines Denkens und der Schiffbruch in einem Meer, das kein Meer ist ... Aber nirgendwo sonst ein Symbol und nirgendwo eine Allegorie. Die Poesie erstickt nicht in der Rhetorik und die Rhetorik nicht in der Gerichtsrede ... Ich war dort, an jenem Tag, und sagte mir plötzlich: Mamma mia, das Unendliche ...! Vielleicht ist daran nur symbolisch, daß ich es überhaupt geschrieben habe, obwohl kein Bedürfnis danach bestand. Aber dechiffrieren Sie nicht. Lassen sie meinen Moment der Schwäche so, wie er ist, lesen Sie's nach, und dann lassen Sie sich Ihren Anteil für dieses Interview auszahlen.«

»Also bitte, Herr Graf, das können Sie uns doch nicht weismachen. Drei Jahre, bloße drei Jahre nach dem Wiener Kongreß, und Sie grübeln über zeitlose Hingabe und Verlassensein nach, indem Europa dabei ist, zu dem zu werden, was es heute ist ... Erlauben Sie wenigstens uns, Ihren Text auf das hin abzuklopfen, was er wirklich besagt.«

Ende meines Spiels. Unfähig, das Symbol da aufzuspüren und zu identifizieren, wo es ist, vergiftet von der Kultur des Verdachts und der Verschwörung, suchen wir es auch dort, wo es sich nicht als Textmodus realisiert. Oder wo höchstens der Text als ganzer, nicht jeder einzelne Zug von ihm, seine irreduzible und zwanglose Beiläufigkeit, durch die er erscheint, wenn es niemand erwartet hätte, zu einem Symbol, wenn wir so wollen, der *conditio humana* wird.

In Wahrheit geht die massenmediale Welt nicht auf die Jagd nach Symbolen, denn sie hat deren Gabe und Gnade verloren. Beraubt eines Gottes, auf den wir anspielen können, suchen wir überall nach Allegorien, nach

mysteriösen Verbindungen zwischen zwei auf die gleiche Art erstochen Jungen (während uns die Statistiken sagen, daß zwei gleichartige Morde in zehn Jahren die Norm sind), nach blitzartigen Erleuchtungen im stumpfen Gewebe der Alltäglichkeit. Und dabei verlieren wir die Gabe, den symbolischen Modus dort zu erkennen, wo er sich einnistet.

Wo alles einen zweiten Sinn hat, ist alles unheilbar flach und stumpf. Die Sucht nach zweiten Bedeutungen zerrüttet unsere Fähigkeit, zweite oder tausendste Sinne dort zu erkennen, wo sie wirklich vorhanden sind oder angelegt waren.

Wir sind ja nicht einmal mehr imstande, die Enthüllung des wörtlichen Sinns zu genießen, die Verblüffung über das, was vorhanden ist, wenn das Höchstmaß an Vieldeutigkeit mit dem Mindestmaß an Tautologie zusammenfällt: *a rose is a rose is a rose is a rose*.

Der symbolische Modus steckt da, wo wir endlich die Lust am Dechiffrieren um jeden Preis verloren haben.

Über Stil¹

Der Terminus *Stil*, wie er sich von den Anfängen in der lateinischen Welt bis zur modernen Stilistik und Ästhetik darstellt, hat eine nicht ganz homogene Geschichte. Obwohl ein ursprünglicher Kern erkennbar ist, nach dem er aus *stylus* – dem Schreibwerkzeug, von dem er sich per Metonymie herleitet – zu einem Synonym für »Schrift« und »Schreiben« wird und folglich für die Kunst des literarischen Ausdrucks, ist dieser Modus des Schreibens im Lauf der Jahrhunderte unterschiedlich und mit unterschiedlicher Klarheit verstanden worden.

So geht er zum Beispiel sehr bald dazu über, weitgehend kodifizierte literarische Gattungen zu bezeichnen (erhabener, mittlerer, feiner Stil; attischer, asiatischer oder rhodischer Stil; tragischer, elegischer oder komischer Stil). In diesem wie in vielen anderen Fällen ist Stil eine Vorgehensweise nach bestimmten, gewöhnlich sehr präskriptiven Regeln, und so war er denn auch häufig begleitet von den Ideen der Vorschrift, der Nachahmung und der Befolgung von Modellen. Gewöhnlich wird angenommen, im Zeitalter des Manierismus und des Barock habe sich dann mit der Vorstellung von Stil immer mehr die der Originalität und des Ingeniums verbunden – und das nicht nur in den Künsten, sondern auch im Leben, da mit der Renaissance-Vorstellung von »stolzer Ungezwungenheit« der Mann von Stil derjenige wird, der den

¹ Schlußbeitrag zu dem Kongreß »Lo Stile – Gli stili« der Associazione Italiana di Studi Semiotici (Feltre, September 1995). Veröffentlicht in *Carte semiotiche*, 3. September 1996.

Scharfsinn und Mut aufbringt (und die soziale Macht hat), gegen die herrschenden Sitten zu verstößen – oder zu demonstrieren, daß er das Privileg hat, gegen sie verstößen zu dürfen.

Dennoch wird sogar Buffons Diktum *le style c'est l'homme même* noch nicht im individualistischen Sinne verstanden, sondern in dem der Gattung: Stil ist männliche Tugend = menschliche Qualität.

Die Idee eines Stils, der sich gegen die Vorschriften behauptet, erscheint eher in Cesare Beccarias *Ricerca intorno alla natura dello stile* und dann in den organizistischen Kunstdoktrinen, nach denen mit Goethe von Stil zu sprechen ist, wenn das Kunstwerk eine ihm eigene originale, abgeschlossene, unwiederholbare Harmonie erreicht. Noch deutlicher tritt sie in den romantischen Auffassungen vom Genie hervor (nach denen selbst Leopardi sagt, Stil sei jene Art von Manier oder Fähigkeit, die man Originalität nennt). Diese Entwicklung geht so weit, daß sich der Begriff gegen Ende des 19. Jahrhunderts gleichsam um dreihundertsechzig Grad gedreht hat, wenn Stil bei den Décadents und im Dandyismus mit bizarr-absonderlicher Originalität und Verachtung für Modelle gleichgesetzt wird; aus dieser Vorstellung entwickeln sich dann sämtliche Ästhetiken der klassischen Avantgarde.

Ich würde zwei Autoren nennen, für welche Stil ein ausgeprägt semiotischer Begriff ist, nämlich Flaubert und Proust. Für Flaubert ist Stil ein Modus, das eigene Werk zu formen, und er ist sicherlich unwiederholbar, aber in ihm zeigt sich auch eine Art zu denken, eine bestimmte Sicht der Welt. Für Proust wird Stil zu einer Art transformierter Intelligenz, die sich in der Materie verkörpert, was so weit geht, daß für ihn Flaubert durch die neue Art, wie er die Tempora der französischen

Sprache gebraucht, das *passé simple*, das Perfekt, das Imperfekt und das Partizip Präsens, unsere Sicht der Welt fast so gründlich erneuert hat wie Immanuel Kant.

Aus diesen Quellen entspringt die Idee des Stils als Formbildungswise (*modo di formare*), die im Zentrum der Ästhetik von Luigi Pareyson steht. Und es ist klar, daß an diesem Punkt der Entwicklung, wenn das Kunstwerk Form ist, die Formbildung nicht mehr allein den Wortschatz oder die Syntax betrifft (wie es bei der sogenannten Stilistik der Fall sein kann), sondern jede Strategie der Semiose, die sich sowohl an der Oberfläche wie auch in der Tiefe längs der Nervaturen eines Textes entfaltet.

Zum Stil (als Formbildungswise) gehören dann nicht nur der Gebrauch der Sprache (oder der Farben oder der Töne, je nach den semiotischen Systemen oder Universen), sondern auch die Disposition der narrativen Strukturen, die Zeichnung der Personen, die Artikulation von Gesichtspunkten.

Man lese die folgende Stelle von Proust, in seinen *Remarques sur le style* (1920), wo er behauptet, Stendhal habe sich weniger um einen gepflegten Stil gekümmert als Baudelaire. Proust legt hier nahe, daß Stendhal *schlecht geschrieben* habe, und das ist nichts Neues, wenn man unter Stil den Wortschatz und die Syntax versteht.

Wenn er von einer Landschaft gesagt hatte: »diese bezaubernde Gegend«, »diese hinreißende Gegend«, oder von einer seiner Heldinnen: »diese anbetungswürdige Frau«, wünschte er keine weitere Präzisierung. Es mangelte ihm so sehr an Stil, daß er schreiben konnte: »Sie schrieb ihm einen unendlichen Brief.« Betrachtet man als Bestandteil des Stils aber auch jenes unbewußte große Gerüst, das von der gewollten Anordnung der Ideen verdeckt wird, bei Stendhal existiert es. Welches Vergnügen würde mir der Nachweis bereiten, daß jedesmal, wenn Julien Sorel oder Fabrice die nichtigen Sorgen verlassen, um ein unbefangenes und wollüstiges Leben zu führen, sie sich stets an einem

hochgelegenen Ort befinden (sei es im Gefängnis von Fabrice oder dem von Julien, oder auch im Observatorium des Abbé Blanès).²

Von Stil zu sprechen heißt an diesem Punkt, von der Machart und Beschaffenheit eines Werkes zu sprechen, zu zeigen, wie es Gestalt angenommen hat (sei's auch manchmal durch rein ideales Fortschreiten eines generativen Prozesses), zu zeigen, warum es sich einem bestimmten Rezeptionstypus anbietet, ja, mehr noch, wie und warum es diesen Typus hervorruft. Und – dies für diejenigen, die noch daran interessiert sind, ästhetische Werturteile abzugeben – nur indem man die höchsten Mittel und Manöver des Stils identifiziert, verfolgt und freilegt, kann man erklären, warum ein Werk schön ist, warum es im Lauf der Jahrhunderte verschiedene Rezeptionen erfahren hat, warum es, obwohl Modellen und manchmal Vorschriften folgend, die im Meer der Intertextualität verstreut sind, deren Erbe in einer Weise hat annehmen und fruchtbar machen können, daß daraus etwas Originelles entstanden ist. Und warum es möglich ist, obwohl jedes einzelne der verschiedenen Werke eines Künstlers nach unwiederholbarer Originalität strebt, den persönlichen Stil dieses Künstlers in jedem seiner Werke wiederzufinden.

Wenn dem so ist, müssen wir, denke ich, zweierlei festhalten: erstens, daß eine Semiotik der Künste nichts anderes ist als eine Erforschung und Freilegung der Manöver des Stils, und zweitens, daß Semiotik die höhere Form der Stilistik darstellt, mithin das Modell jeder Kunstkritik.

² Proust, Werke I, 3, Suhrkamp 1992, S. 426 f., dt. von Henriette Beese.

Dem wäre eigentlich nichts mehr hinzuzufügen; alle erinnern sich noch, wie erhelltend für viele Texte (die wir schon vorher dunkel liebten) manche Ausführungen von russischen Formalisten, von Roman Jakobson, von den Narratologen oder den Analytikern der poetischen Rede waren. Doch wir leben wahrlich in finsternen Zeiten, zumindest in diesem Lande, wo immer öfter polemische Stimmen zu hören sind, die gerade die semiotischen Studien (die gern auch mit negativem Unterton formalistisch oder strukturalistisch genannt werden) als verantwortlich für einen Niedergang der Kritik anklagen, als pseudo-mathematisierende Diskurse, vollgestopft mit unlesbaren Formeln, in deren Dickicht das Aroma der Literatur erstickt und die Ekstase, zu welcher der Leser aufgerufen sei, in einer doppelten Buchführung erstarre – worin das Unsagbare und das Erhabene, die als höchste Ausformung der Kunst galten, in einer Orgie von Theorien verschwänden, die den Text zerfleckten, niedermachten, demütigten, ausquetschten, um ihm alle Frische, allen Zauber, alles Enthusiasmierende zu nehmen.

Wir müssen uns also fragen, was unter Kritik (ob der Kunst oder der Literatur) zu verstehen ist, und der Einfachheit halber werde ich hier nur über Literaturkritik sprechen.

Als erstes muß man, glaube ich, zwischen Reden über literarische Werke und Literaturkritik unterscheiden. Über literarische Werke kann man auf verschiedene Weise sprechen, ein Werk kann als Gegenstand soziologischer Forschung, als Dokument für eine Ideengeschichte, als psychologischer oder psychiatrischer Befund, als Anlaß oder Vorwand für moralische Betrachtungen genommen werden. Es gibt Kulturen, allen voran die angelsächsische, in denen – zumindest bis zum Aufkommen des New Criticism – das Reden über literarische Werke vor allem

ein Reden über Moral war. Nun sind alle diese Diskurse an sich legitim, würden sie nicht im selben Moment, in dem sie vorgebracht, vorausgesetzt, impliziert oder suggeriert werden, auf ein kritisch-ästhetisches Urteil verweisen, das jemand anders, oder auch der Autor selbst an anderer Stelle, bereits gesprochen haben müßte.

Dieses urteilende Reden ist das der Kritik im eigentlichen Sinne, und es kann sich auf dreierlei Weise artikulieren – wobei klar sein muß, daß diese drei Weisen idealtypische »Gattungen« oder Modi der Kritik sind und es häufig vorkommt, daß unter dem Zeichen der einen Gattung illustre Beispiele einer anderen Gattung geliefert oder die drei Modi, sei's im Guten oder im Schlechten, miteinander vermischt werden.

Nennen wir die erste Gattung die *Rezension*, die Besprechung eines Werkes für Leser, die es noch nicht kennen. Eine gute Rezension kann auch Rekurs auf komplexere Formen der Kritik nehmen, wie es die beiden anderen sind, von denen ich noch sprechen werde, aber sie ist grundsätzlich an die schnelle Reaktion gekettet, an den kurzen Zeitraum zwischen Erscheinen, Lektüre und kritischer Beurteilung eines Werks. In den besten Fällen kann die Rezension sich darauf beschränken, den Lesern eine ungefähre Vorstellung von dem noch nicht gelesenen Werk zu geben und ihnen mitzuteilen, was der Kritiker davon (nach seinem Geschmacksurteil) hält. Ihre Funktion ist vor allem informativ (sie teilt mit, daß ein annähernd soundso beschaffenes Werk erschienen ist) und vertrauenheischend diagnostisch – die Leser glauben dem Rezensenten, so wie sie dem Arzt glauben, der ihnen nach kurzer Untersuchung eine beginnende Bronchitis attestiert und einen Hustensaft verschreibt. Die Rezensions-Diagnose hat nichts zu tun mit chemischen Laboranalysen oder mit Erkundungen durch Sonden, die der Patient

selber an einem Bildschirm verfolgen kann und in deren Verlauf er sieht und versteht, was er hat und warum sein Körper so und nicht anders reagiert. In der Rezension – wie beim Besuch des Hausarztes – sieht der Leser nicht das Werk, sondern erfährt nur, was ein anderer darüber denkt.

Die zweite Gattung der Kritik – die *Literaturgeschichte* – handelt von Texten, die der Leser bereits kennt oder zumindest kennen sollte, denn er hat schon von ihnen gehört. Diese Texte werden oft nur genannt, manchmal knapp zusammengefaßt, auch mit Hilfe exemplarischer Zitate, sie werden in Gruppen geordnet, bestimmten Strömungen zugewiesen und in eine chronologische Ordnung gebracht. Eine Literaturgeschichte kann ein bloßes Nachschlagewerk sein, manchmal wird sie zugleich eine Würdigung der Werke und eine Geschichte der Ideen, man denke nur an die *Storia della letteratura italiana* von De Sanctis. In den besten Fällen führt sie zur vollen und endgültigen Anerkennung eines Werks, lenkt die Erwartungen und den Geschmack des Lesers und eröffnet ihm ungeahnte Horizonte.

Jede dieser beiden Gattungen kann auf zwei Arten praktiziert werden, die sich mit Croce definieren lassen als die des *artifex additus artifici* und die des *philosophus additus artifici* (des »Künstlers als Geselle des Künstlers« und des »Philosophen/Theoretikers als Geselle des Künstlers«). Im ersten Fall gibt uns der Kritiker weniger eine Erklärung des Werkes als einen Bericht über seine Gefühle beim Lesen, er versucht unbewußt, das Objekt seiner demütigen Hingabe an Bravour zu übertreffen, und manchmal gelingt ihm das auch – wir alle kennen Ausführungen über Literatur, die literarisch schöner sind als die von ihnen besprochene Literatur, so wie Prousts

Ausführungen über schlechte Musik hochmusikalisch sind.

Im zweiten Fall versucht der Kritiker anhand bestimmter Kategorien und Urteilskriterien zu zeigen, warum das betreffende Werk schön ist. Doch wenn er eine Rezension schreibt, hat er nicht genügend Platz, um darzulegen, wie das Werk gebaut und beschaffen ist (und somit seine Stilmanöver freizulegen), und wenn er eine Literaturgeschichte schreibt, muß er seine Analyse notgedrungen in einem vorgegebenen Rahmen halten, kann sie also nicht über ein gewisses Maß hinaus vertiefen. Um jedoch den Stil einer einzigen Seite wirklich freizulegen, braucht man hundert Seiten, und in einer Literaturgeschichte ist das Verhältnis zwangsläufig umgekehrt.

Kommen wir nun zur dritten Gattung, der *Textkritik*. In ihr muß der Kritiker annehmen, daß der Leser nichts über das betreffende Werk weiß, auch wenn es sich um die *Divina Commedia* handelt. Er muß ihm das Werk Stück für Stück vor Augen führen, es ihn gleichsam zum ersten Male entdecken lassen. Wenn der Text nicht so kurz ist, daß man ihn in voller Länge zitieren kann, unterteilt nach Absätzen oder Versen, muß man voraussetzen, daß der Leser ihn auf andere Weise zur Hand hat, denn das Ziel dieser Art von Kritik ist, den Leser Schritt für Schritt entdecken zu lassen, wie der Text gebaut und beschaffen ist und warum er so funktioniert, wie er funktioniert. Dabei kann sich diese Kritik eine Bestätigung vornehmen (»jetzt werde ich zeigen, warum alle diesen Text für großartig halten«), eine Neubewertung oder auch die Zerstörung eines Mythos. Die Arten, in denen man zeigen kann, wie ein Text gebaut und beschaffen ist (und warum es gut ist, daß er so ist, und warum er gar nicht anders sein könnte und warum er gerade, weil er so und nicht anders ist, als hervorragend angesehen werden muß), können

zahllos sein. Wie immer sie sich jedoch artikulieren, diese Kritik kann nur eine semiotische Textanalyse sein.

Daher kann man sagen, wenn wahre Kritik betreiben heißt, verstehen und verständlich machen, wie ein Text gebaut und beschaffen ist, und wenn die Rezension und die Literaturgeschichte das nicht im vollen Umfang leisten können, dann ist die einzige wahre Form der Kritik eine semiotische Lektüre des Textes.

Eine semiotische Lektüre des Textes hat von der wahren Kritik (die wie gesagt dazu führen muß, den Text in allen seinen Aspekten und Möglichkeiten zu verstehen), jene Qualität, die der Rezension und der Literaturgeschichte gewöhnlich notgedrungen fehlt: daß sie nicht *beschreibt*, in welcher Weise der Text Vergnügen bereitet, sondern darlegt, warum er Vergnügen bereiten kann.

Die rezensierende Kritik kann sich aufgrund ihrer Beratungsfunktion nicht davor drücken – außer in Fällen von exzeptioneller Feigheit –, ein Urteil über das abzugeben, was der Text aussagt. Die literarhistorische Kritik kann bestenfalls darlegen, daß ein Werk unterschiedliche und wechselnde Rezeptionen erfahren und verschiedene Reaktionen hervorgerufen hat. Die Textkritik, die immer semiotisch ist, auch wenn sie es nicht weiß oder es abstreitet, erfüllt dagegen jene Funktion, die Hume in seinem Essay »Of the Standard of Taste« aufs trefflichste beschrieben hat, indem er eine Stelle aus *Don Quijote* zitiert, wo Sancho Pansa erzählt:

Zwei meiner Verwandten wurden einmal gebeten, ihre Meinung über einen Faßwein zu äußern, der als hervorragend galt, weil er alt war und von einer guten Traube stammte. Einer von ihnen kostete, besann sich und urteilte nach reiflicher Überlegung, daß es guter Wein sei, gäbe es nicht jenen leichten Ledergeschmack, den er darin wahrnehme. Der andere, nachdem er die gleichen Maßnahmen getroffen, äußerte sich ebenfalls positiv über den Wein,

aber mit dem Vorbehalt, es gebe da einen Geschmack nach Eisen, der deutlich zu spüren sei. Ihr könnt euch nicht vorstellen, wie sehr die beiden für ihr Urteil verspottet wurden. Aber wer hat zuletzt gelacht? Als man das Faß leerete, fand man auf dem Grund einen alten Schlüssel, an dem ein ledernes Riemchen hing.

Da haben wir es, die wahre Kritik ist die, die zuletzt lacht, denn sie läßt jedem sein Vergnügen, aber sie zeigt bei allen, woher es kommt.

Natürlich kennt auch eine Textkritik, die von einem *philosophus additus artifici* betrieben wird, ihre Exzesse, die sie an der Erfüllung ihrer Aufgabe hindern. Es wird daher nützlich sein, einige Fehler der Textsermotik ins Auge zu fassen, die häufig dazu geführt haben, daß es zu den oben erwähnten Ablehnungssyndromen kam.

Man verwechselt oft zwischen *semiotischer Literaturtheorie* und *semiotisch orientierter Kritik*. Ich verweise hierzu auf eine alte Debatte der sechziger Jahre, die, ausgelöst durch einen Katalog des Verlags Il Saggiatore zum Thema »Strukturalismus und Kritik«, im wesentlichen zwei Optionen gegenüberstellte, eine vertreten von Cesare Segre, die andere von Luigi Rosiello. Um es kurz zu sagen, für die erste Option sollte die linguistische Theorie dazu dienen, das einzelne Werk besser zu verstehen, für die zweite sollte die Analyse des einzelnen Werkes dazu dienen, das Wesen der Sprache besser zu erkennen. Mit anderen Worten, für die erste Option sollte ein Ensemble von theoretischen Annahmen dazu dienen, den persönlichen Stil eines Autors besser zu erkennen, für die zweite war der persönliche Stil eine Abweichung von der Norm, die das Wissen um diese Norm als solche bereicherte.

Nun waren und sind diese beiden Optionen gleichermaßen legitim. Man kann eine Theorie der Literatur

aufstellen und die einzelnen Werke als Dokumente benutzen, und man kann die einzelnen Werke im Licht einer Theorie der Literatur lesen oder genauer, indem man versucht, die Prinzipien einer Literaturtheorie aus der Analyse einzelner Werke zu entwickeln.

Nehmen wir das Beispiel einer Abteilung der Texttheorie wie der sogenannten Narratologie, die Texte nicht als Gegenstand der Analyse, sondern als Beispiele für Erzähltechniken benutzt. Wenn die Kritik eines narrativen Textes zu einem besseren Verständnis dieses Textes dient, wozu dient dann die Narratologie? Zunächst einmal dazu, Narratologie zu betreiben, so wie die Philosophie essentiell zum Philosophieren dient. Sie erlaubt zu verstehen, wie narrative Texte im allgemeinen funktionieren, gleich ob sie schön oder häßlich sind. Sodann hilft sie vielen anderen Disziplinen (wie der Künstlichen Intelligenz, der Semantik, der Psychologie) zu verstehen, wie die Gesamtheit unserer Erfahrung sich (vielleicht) immer und überall in Form von »Erzählungen« strukturiert: Eine narratologische Theorie, die bloß erklärte, wie man erzählt, wäre noch wenig, aber wenn sie uns begreifen lässt, wie wir unsere Annäherungsweise an die Welt in narrativen Sequenzen organisieren, dann ist das schon etwas mehr. Schließlich dient sie auch dazu, besser lesen zu lernen, und sogar (siehe Calvino) neue Formen des Schreibens zu erfinden. Vorausgesetzt, man weiß sie mit einer »natürlichen« Art des Lesens interagieren zu lassen, das heißt mit einer kritischen Lektüre, die nicht schon in narratologischen Vorurteilen erstarrt ist.

Nun gibt es zwei Mißverständnisse, eines über die Produktion und eines über die Rezeption. Zu ersterem kommt es, wenn der Semiotiker nicht recht weiß oder nicht deutlich genug klarstellt, ob er den Text zur

Bereicherung seiner Erzähltheorie benutzt, oder ob er einige erzähltheoretische Kategorien benutzt, um den Text besser zu verstehen. Zum zweiten kommt es, wenn der Leser (oft voreingenommen) einen Diskurs als Kritik mißversteht, der jedoch darauf abzielt, aus einem oder mehreren einzelnen Texten die allgemeinen Prinzipien der Narrativität abzuleiten. Das ist dann so, als würde ein Psychologe, der sich für die Gründe interessiert, aus denen jemand tötet, eine statistische Untersuchung über die Morde der letzten zwanzig Jahre lesen und sich dann beklagen, daß die Statistik keine Erklärung der individuellen Motive gibt.

Wir könnten uns damit begnügen, diese voreingenommenen Leser darauf hinzuweisen, daß die narratologischen Theorien weder zur besseren Lektüre noch zur genaueren Kritik dienen. Wir könnten sagen, daß sie lediglich Protokolle mehrfacher Lektüren sind und die gleiche Funktion haben wie die physikalische Theorie, die uns erklärt, wie und warum alle Körper nach demselben Gesetz fallen, aber nicht, ob das gut oder schlecht ist, noch welcher Unterschied zwischen dem Fall eines Steins vom Turm zu Pisa und dem Fall eines unglücklich Liebenden von einer sturmumtosten Klippe besteht. Wir könnten sagen, daß narratologische Theorien nicht dazu dienen, die einzelnen Texte besser zu verstehen, sondern die Fabulierfunktion in ihrer Gesamtheit, daß sie also eher wie ein Unterkapitel der Psychologie oder der Ethnologie erscheinen als wie eines der Literaturkritik.

Allerdings müßten wir auch erklären, daß sie darüber hinaus zumindest noch einen pädagogischen Wert haben. Sie stellen das Instrument dar, mit dem derjenige, der Lesen lehrt, sofort die Knotenpunkte erkennt, auf die er die Aufmerksamkeit des Zöglings lenken muß. Mithin würden sie auch dazu dienen, Lesen zu lehren. Aber da

man auch diejenigen lehren muß, richtig zu lesen, die nicht mehr Analphabeten sind, dienen sie auch dem reifen Leser, dem Kritiker, dem Schriftsteller dazu, einen sicheren Blick auszubilden.

Man müßte also begreiflich machen, daß, wenn das Wörterbuch nicht genügt, um einen guten Schriftsteller zu machen, gute Schriftsteller trotzdem Wörterbücher benutzen. Ohne daß deshalb der Zingarelli und die *Canti* von Leopardi zur selben diskursiven Gattung gehörten.

Dennoch sind die Gegner der Textsemiotik nicht imstande, vielleicht auch wegen eines Fehlverhaltens der Semiotiker, die beiden Kritikformen (die der Textsemiotik und die der semiotisch orientierten Textkritik) zu unterscheiden. Und daher entgeht ihnen der Sinn jenes dritten Typs von Kritik, den ich angesprochen habe, des einzigen, der uns helfen kann, die Art der Formbildung eines Textes zu verstehen.

Wenn die Theorie voreingenommen der Lektüre vorausgeht, besteht oft die Neigung, ständig die schon bekannten Instrumente der Untersuchung offenzulegen, um zu zeigen, daß man sie kennt oder daß man so einfallsreich war, sie zu konstruieren – statt kunstvoll die Kunst zu verbergen und das, was der Text am Ende enthüllt, direkt aus dem Text hervorgehen zu lassen, nicht aus den bemühten Essays der theoretischen Metasprache. Es liegt auf der Hand, daß eine solche Vorgehensweise den Leser abschreckt, der ja etwas über den Text wissen wollte und nicht über die Metasprache der Lektüreprotokolle.

Da eine Texttheorie Invarianten skizziert, während eine Kritik des Textes die Variablen herausarbeiten müßte, geschieht es häufig – nachdem man begriffen hat, daß die Welt der Intertextualität aus Invarianten und einfallsreichen Ausnahmen besteht und das Werk ein Wunder an

Erfolgskraft ist, welches die Varianten, mit denen es spielt, zurückhält und verbirgt –, daß die semiotische Untersuchung sich auf die Entdeckung gerade der Invarianten jedes Textes beschränkt und die Erfindungen aus dem Blick verliert.

So kommt es dann zu Untersuchungen über die Struktur der Tarotkarten bei Calvino (als hätte der Autor nicht selber schon alles dargelegt) oder zu Aufsätzen über Leben und Tod im Quadrat, identifiziert in beliebigen Texten, mit dem Ergebnis, daß *Hamlet* auf Sein oder Nichtsein, auf Nicht-Seinwollen oder Nichtsein-Wollen reduziert wird. Wobei das Vorgehen wohlgemerkt didaktisch glänzend sein und sogar zeigen kann, wie dort, wo wir alle uns täglich zwischen dem Seinwollen und dem Nichtseinwollen abmühen, Shakespeare uns ein ewiges Dilemma auf neue Weise vor Augen führt. Aber es ist gerade dieses »Neue«, bei dem der Diskurs ansetzen muß, und die narratologische Einebnung ist nur Vorspiel zur Entdeckung der künstlerischen Höhen.

Wenn es richtig ist, daß die Literaturtheorie Varianten in verschiedenen Texten entdeckt, dann darf der Kritiker, wenn er diese Theorie anwendet, sich nicht darauf beschränken, in jedem Text dieselben Varianten herauszuarbeiten (womit er nicht über die Arbeit des Theoretikers hinausginge), sondern muß allenfalls vom Wissen um die Varianten ausgehen, um zu sehen, wie der Text sie in Frage stellt, sie gegeneinander ausspielt und das Skelett von Fall zu Fall mit neuen Muskeln bepackt und mit neuer Haut überzieht. Das Drama des Nicht-wissen-Wollens von Ödipus (bei Sophokles) entsteht nicht durch diese Thematik (die sich auch in Boulevardstücken findet, in denen die betrogene Ehefrau zu der schwatzhaften Freundin sagt: »Bitte, sag's mir nicht«), sondern durch die Strategie, mit der die Ent-

hällung hinausgezögert wird, durch den Spieleinsatz (Vatermord und Inzest gegen banalen Ehebruch) und die diskursive Oberfläche.

Last but not least, die Textsemiotik unterscheidet oft nicht klar genug zwischen *Manier* und *Stil* in dem Sinne, wie Hegel das getan hat: erstere als wiederkehrende Obsession des Autors, der sich ständig selbst imitiert, letzterer als Fähigkeit, sich immer wieder selbst zu überwinden. Dabei wäre gerade eine Textsemiotik als einzige in der Lage, diese Unterschiede deutlich zu machen.

Doch wenn man der Textsemiotik so viele Exzesse vorwerfen kann, was ist dann über die Defekte ihrer Gegner zu sagen? Gewiß ist es hier nicht unsere Sache, uns über die Orgasmen zu beklagen, an denen uns die *artifices additi artifici* teilhaben lassen, die uns in jedem Werk das Tagebuch ihrer Ent- und Verzückungen als Leser vorbeten, so daß eine dem Autor A gewidmete Seite, die versehentlich in ein dem Autor B gewidmetes Buch gerutscht ist, weder vom Korrektor noch vom Rezensenten bemerkt wird.

Tatsächlich könnten wir den im Orgasmus schwelgenden Kritikern ihr Vergnügen lassen, das niemandem weh tut und nach einer Weile zeigt, wie wenig sie, die in Worten so orgiastisch sind, tatsächlich Libertinage treiben, ja daß sie geradezu einen Horror vor dem Anderssein haben, machen sie doch bei jeder ihrer kritischen Umarmungen letztlich nichts anderes als Liebe mit sich selbst. Und wir könnten auch denen, die Sozialkritik oder Geschichte der literarischen Institutionen oder Kritik der Sitten und Unsitten treiben wollen, ihre Tätigkeit lassen, die ja oft nützlich und wohlverdient ist.

Nur hat sich leider in den letzten zehn Jahren hierzulande eine Art neuer Wettsport entwickelt, bei dem es darum geht, wer die heftigsten Bannflüche gegen die sogenannten formalistischstrukturalistisch-semiotischen Theorien schleudert, als wären *sie* es, die schuld sind – und jemand hat das sogar behauptet – an der Korruption von Tangentopolis, an der Mafia, am Zusammenbruch der Masochistischen Linken und am Aufstieg der Triumphierenden Rechten.

Dies könnte ernstlich unangenehme Folgen haben, wenn und insofern es diesen Anklagen gelingt, die Jugendlichen und ihre jungen Lehrer in die Irre zu führen und sie von Wegen abzubringen, die wir in den letzten zwanzig Jahren glücklich eingeschlagen hatten.

Wer in Paris das Erdgeschoß der Librairie des Presses Universitaires de France betritt, findet im zweiten Regal rechts Dutzende und Aberdutzende von Lehrbüchern für alle Schulstufen über die Anfertigung einer *analyse de texte*. Selbst die Pioniere des Strukturalismus der sechziger Jahre waren gezwungen, ich sage nicht die russischen Formalisten oder die Prager Schule wiederzuentdecken, aber die Legion guter empirischer angelsächsischer Kritiker und Theoretiker, die schon vor Jahrzehnten (wie Kenneth Burke) die Strategien des Blickwinkels, der narrativen Montage, der Aktanten oder Subjekte der Handlung von Grund auf analysiert haben.

Für meine Generation (die erste nach Croce) waren die literaturtheoretischen und textkritischen Schriften von René Wellek und Austin Warren, von Dámaso Alonso oder Leo Spitzer Offenbarungen. Wir fingen an zu begreifen, daß Lesen nicht ein Ausflug ins Grüne ist, bei dem man fast zufällig rechts oder links eine poetische Blume pflückt, hier einen Hahnenfuß und dort einen Weißdorn, versteckt im Dünger der strukturellen Füll- und

Flickwörter, sondern daß man den Text als etwas Ganzes nehmen muß, das auf verschiedenen Stufen von Leben erfüllt ist. Auch unser offizielles Bildungswesen schien das begriffen zu haben.

Warum ist man heute dabei, all das wieder zu vergessen, warum wird in den Literaturseminaren heute gelehrt, man brauche kein solides theoretisches Rüstzeug und keine Lektüre auf allen Stufen, um über einen Text zu sprechen? Das lange tagtägliche Bemühen eines so gewissenhaften Kritikers wie Gianfranco Contini sei eher schädlich, das einzige heute (wieder!) zu feiernde Kritikerideal sei das eines freien Geistes, der frei auf die je und je vom Text gebotenen Reize reagiere!

Ich persönlich sehe in dieser Tendenz einen Ausfluß anderer Kommunikationsbereiche, eine Anpassung der Kritik an die Rhythmen und an die Investitionsrate anderer Aktivitäten, die sich als gewinnträchtig erwiesen haben. Warum verkauft sich die Rezension, die dazu zwingt, das besprochene Buch zu lesen, auf den Kulturseiten unserer Zeitungen weniger gut als der Kommentar zu einem Interview, das der Autor einer anderen Zeitung gegeben hat? Wozu soll man im Fernsehen eine eigens produzierte Inszenierung von *Hamlet* zeigen, wie es das viel-verspottete Fernsehen der sechziger Jahre getan hat, wenn es mehr Quote bringt, einen Dorfrottel und einen Fakultätsratstrott auf gleicher Stufe in einer Talkshow zu präsentieren? Wozu also jahrelang einen Text studieren, wenn man die Ekstase des Erhabenen auch kriegen kann, indem man bloß ein paar Blätter kaut, ohne seine Nächte und Tage damit zu verbringen, die Sublimität eines grünen Blattes in den sublimen Manövern der Photosynthese des Chlorophylls zu entdecken?

Nun, weil ebendies die Botschaft ist, die tagein, tagaus von den Priestern der Post-Antiken Neuen Kritik

verkündet wird: Wer sich über die Photosynthese durch Chlorophyll informiert hat, wird sein ganzes weiteres Leben lang unempfänglich für die Schönheit eines grünen Blattes sein, wer etwas über den Blutkreislauf weiß, kann sein Herz nicht mehr in Liebe erbeben lassen. Aber diese Botschaft ist falsch, und das muß immer wieder laut gesagt werden.

Was hier stattfindet, ist eine Feldschlacht zwischen denen, die einen Text lieben, und denen, die es auf die Schnelle haben wollen.

Aber lassen wir eine unverdächtige Autorität sprechen, die so weise und vertrauenswürdig ist, daß wir nicht einmal ihren richtigen Namen kennen – was ihr die Sympathie der inzwischen außer Rand und Band geratenen Jünger der traditionellen, unbekannten und okkulten Weisheit sichern müßte (oder auch die jener raffinierten Verleger, die nur den Autor eines einzigen Buches und vielleicht nicht einmal dieses einen verlegen). Wir kennen ihn als Pseudo-Longinos, erstes Jahrhundert nach Christus, und wir sind geneigt, ihm die Erfindung jenes Begriffs zuzuschreiben, der seit jeher das Banner derer war, die behaupten, über Kunst denke man nicht rational nach, sondern man empfinde unsagbare Gefühle und registriere die daraus folgende Ekstase, und die könne man höchstens mit anderen Worten erzählen, aber niemals erklären.

Ich meine den Begriff des *Erhabenen*, das in manchen Epochen der Kritik- und Ästhetikgeschichte mit der höchsten Ausformung der Kunst gleichgesetzt worden ist. Und tatsächlich präzisiert Longinos, oder wer immer sich hinter ihm verbirgt, gleich zu Beginn seiner Schrift: »Das Erhabene führt die Zuhörer nicht zur Überzeugung, sondern reißt sie fort zur Ekstase.« Wenn das Erhabene im

rechten Moment aus dem Akt des Lesens (oder des Zuhörens) hervorbricht, »zersprengt es alles wie ein Blitz«.

Nur fragt sich Longinos an dieser Stelle (leider der einzigen, die in den Jahrhunderten Schule gemacht hat, und wir sind erst am Ende des ersten Absatzes), ob das Erhabene auch *gedacht* werden könne, und vermerkt sofort, daß viele seiner Zeitgenossen meinten, das Erhabene sei eine angeborene Fähigkeit, eine Gabe der Natur. Aber Longinos glaubt, daß sich die Gaben der Natur nur bewahren und fruchtbar machen lassen, wenn man mit Methode vorgeht, das heißt mit Kunst, und so macht er sich an sein Unternehmen, das, wie viele vergessen oder nie gewußt haben, eine Definition der semiotischen Strategien ist, die im Leser oder Zuhörer das Gefühl des Erhabenen wecken.

Und kein russischer Formalist, kein Prager oder französischer Strukturalist, kein belgischer Rhetoriker oder deutscher Stilkritiker hat soviel Energie aufgewandt (sei's auch nur auf wenigen Seiten), um die Strategien des Erhabenen aufzudecken und sie am Werk zu zeigen. Am Werk, soll heißen in ihrer Ausprägung und danach in ihrer Verteilung über die lineare Oberfläche des Textes, wo sie vor den Augen des Lesers die verborgenen Stilmanöver aufscheinen lassen.

So zählt Longinos, sei er auch pseudo, die fünf Quellen des Erhabenen auf, als da sind *die Fähigkeit, edle Gedanken zu fassen*, die Fähigkeit, *ein starkes, begeistertes Pathos zu manifestieren und zu wecken*, die Kunst, *die passenden rhetorischen Figuren zu bilden*, die Erfindungskraft beim Erzeugen einer edlen Ausdrucksweise durch *die Wahl der Worte und den korrekten Gehrauch der Figuren* und schließlich die *allgemeine Anlage des Textes*, aus der ein würdevoll-hoher Stil

resultiert. Denn vor allem weiß Longinos im Gegensatz zu jenen, die zu seiner Zeit die semiotische Leidenschaft des Erhabenen mit der physischen Erfahrung des Orgasmus gleichsetzten: »Es gibt Arten von Pathos, die durchaus nicht erhaben, sondern niedrig sind, wie das Jammern, die Verzagtheit und die Ängste, und umgekehrt gibt es viele Erscheinungsformen des Erhabenen ohne Pathos.«

Unter diesen Prämissen begibt sich Longinos auf seine Suche nach der erhabenen Photosynthese, die das Gefühl des Erhabenen produziert: Er zeigt, wie Homer, um dem Göttlichen Größe zu verleihen, durch eine wunderbare Hypotypose das Gefühl einer kosmischen Ferne erzeugt und wie er dieses Gefühl der kosmischen Ferne durch eine in die Länge gezogene Beschreibung physischer Distanzen wiedergibt; er beobachtet, wie für Sappho das innere Pathos nur dargestellt werden kann, indem sie eine Schlacht der Augen, der Ohren, der Zunge und der Haut in Szene setzt; er konfrontiert einen Schiffbruch bei Homer mit einem bei Arat von Soloi, wobei im zweiten Fall die Nähe des Todes durch die bloße Wahl einer Metapher (»Nur eine dünne Planke trennt sie vom Hades«) gleichsam anästhesiert wird, während bei Homer der Hades ungenannt und dadurch um so drohender bleibt. Er studiert die Strategien der Erweiterung und der Hypotypose, er untersucht das Theater der rhetorischen Figuren, der Asyndeta, der Sorites, der Hyperbata, und wie Konjunktionen die Rede ermatten lassen und Polyptota sie stärken und Tempuswechsel sie dramatisieren.

Man denke nun aber nicht nur an eine Reihe von Stilanalysen. Longinos beschäftigt sich auch mit der Gegenüberstellung und der Vertauschung von Personen, mit dem Übergang von einer Person zur anderen, mit der Art, wie der Autor sich an den Leser wendet oder wie er sich mit einer Person identifiziert, und mit der Grammatik

dieser narrativen Verfahren. Er vernachlässigt weder Umschreibungen noch sprachliche Idiotismen, noch Metaphern, Hyperbeln und Analogien. Es ist eine ganze rhetorisch-stilistische Maschinerie mit Erzählstrukturen, Stimmen, Blickwinkeln und Tempora, die er bei der Arbeit besichtigt, indem er Texte analysiert und vergleicht, um die Strategie des Erhabenen freizulegen und sie unserer Bewunderung zu überlassen.

Man könnte meinen, nur simple Gemüter fallen in Ekstase, während Longinos die Chemie ihrer Leidenschaften kennt und gerade deswegen um so mehr genießt.

In Paragraph 39 nimmt er sich vor, die »kompositorische Harmonie im Gefüge der Wörter« zu behandeln, eine Harmonie, die nicht bloß natürliche Anlage zur Gewinnung von Überzeugung und Vergnügen ist, sondern auch ein »wunderbares Instrument der großen, von Leidenschaft erfüllten Rede«. Longinos weiß (aufgrund alter pythagoreischer Tradition), daß die Flöte bei den Zuhörern Leidenschaften erzeugt und sie außer sich geraten läßt wie lauter rauschhaft verzückte Tänzer, auch wenn sie ganz unmusikalisch sind, er weiß, daß die Klänge der Kithara, die für sich allein bedeutungsleer sind, eine betörende Wirkung ausüben. Aber er weiß auch, daß die Flöte ihre Wirkung durch den Rhythmus erzielt, mit dem sie »den Hörer zwingt, in ihrem Takt zu schreiten«, und daß die Kithara »durch den Wechsel der Töne und ihren harmonischen Zusammenklang« auf die Seele einwirkt. Was er erklären will, ist nicht die Wirkung, die für jeden offenkundig ist, sondern die Grammatik ihrer Erzeugung.

So analysiert er, als er zur verbalen Harmonie übergeht, »die mit dem Ohr auch die Seele einfängt«, einen Satz des Redners Demosthenes, der ihm nicht nur bewundernswert, sondern erhaben vorkommt, nämlich: »Dieses Dekret hat

die Gefahr, die über der Stadt hing, weiterziehen lassen wie eine Wolke.« Und er schreibt:

Hier ist der Gedanke nicht weniger wichtig als die Harmonie. Der ganze Satz ist nämlich in daktylischen Rhythmen ausgedrückt, den edelsten und am besten geeigneten, Größe zu erzeugen, weshalb sie charakteristisch für das heroische Versmaß sind, das schönste, das wir kennen. Versuche einmal, die Wörter nach Belieben umzustellen: »Dieses Dekret hat wie eine Wolke die Gefahr weiterziehen lassen, die über der Stadt hing«, oder versuche auch nur eine einzige Silbe zu unterdrücken, indem du etwa sagst, ».... weiterziehen lassen wie Gewölk«, und du wirst begreifen, wie sehr die Harmonie mit dem Erhabenen zusammenklingt. Tatsächlich hat die Wortgruppe »wie eine Wolke« ($\omega\sigma\tau\epsilon\pi\upsilon\varphi\sigma\varsigma$) einen langen ersten Fuß, der sich in vier Takten bemäßt; wenn du jedoch eine Silbe unterdrückst, so daß »wie Gewölk« ($\omega\upsilon\varphi\sigma\varsigma$) herauskommt, verstümmelst du durch die Verkürzung sofort die Größe. Fügst du umgekehrt eine Silbe hinzu und sagst:

».... weiterziehen lassen gleichwie eine Wolke«, dann sagst du zwar dasselbe, aber es hat nicht dieselbe rhythmische Kadenz, denn eine Verlängerung der letzten Takte verlangsamt und zerstört das Hervorbrechen des Erhabenen.³

Auch ohne Nachprüfung am griechischen Original ist der Sinn dieser Analyse klar. Longinus betreibt Textsemiotik. Und er betreibt Textkritik – jedenfalls nach den Maßstäben seiner Zeit – und erklärt uns, warum wir etwas erhaben finden und wie wenig man nur am Textkörper zu verändern braucht, um die ganze Wirkung zu zerstören. Mithin wußte man schon seit den fernsten Ursprüngen (denn wenn wir noch weiter zurückgehen, zur *Poetik* des Aristoteles, finden wir nicht weniger), wie man

³ *Peri hypsous*, 39, 4; vgl. die Ausgabe von Reinhard Brandt: Pseudo-Longinus, *Über das Erhabene*, griechisch und deutsch, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966, S. 105 ff. (A. d. Ü.).

einen Text liest und daß man keine Angst zu haben braucht vor einem *dose reading* und vor einer manchmal terroristischen Metasprache (denn für seine Epoche war die des Longinos nicht weniger terroristisch als die, die heutzutage so viele unserer Zeitgenossen erschreckt).

Mithin geht es darum, den Ursprüngen treu zu bleiben, sowohl denen des Stilbegriffs als auch denen des Begriffs einer wahren Kritik und einer Analyse der Textstrategien. Was die beste Stilsemiotik getan hat und tut, ist das, was bereits unsere großen Vorfahren taten. Unsere einzige Pflicht besteht darin, durch ernsthafte und geduldige Arbeit, ohne irgendeiner Erpressung nachzugeben, unsere kleinen Zeitgenossen zu beschämen.

Les sémaphores sous la pluie¹

Wie stellt man den Raum mit Worten dar? Das Problem hat eine Geschichte, und die Tradition rubriziert die Techniken der verbalen Darstellung des Raumes (wie aller anderen visuellen Erfahrungen) unter den Namen der Hypotypose oder *evidentia*, die bisweilen gleichgesetzt, bisweilen als verwandt beschrieben wird mit der *illustratio*, der *demonstratio*, der *ekphrasis* oder *descriptio*, der *enárgeia* usw.

Unglücklicherweise sind jedoch alle Definitionen der Hypotypose kreisförmig, das heißt, sie definieren als Hypotypose jene Redefigur, durch die visuelle Erfahrungen mit Hilfe verbaler Mittel dargestellt oder evoziert werden. Siehe die Definitionen der großen antiken Rhetoriker, von Hermogenes bis Longinos, von Cicero bis Quintilian, die ich dem Lausberg entnehme, ohne mich weiter um die Vaterschaften zu kümmern, scheint doch ohnehin eine die andere zu wiederholen: (a) *credibilis rerum imago quae velut in rem praesentem perducere audientes videtur*, (b) *proposita forma rerum ita expressa verbis ut cerni potius videatur quam audiri*, (c) *quae tam*

¹ Schriftfassung eines Vortrags im Centro di Studi Semiotici e Cognitivi der Universität San Marino am 29. September 1996 für einen Kongreß über die Semiotik des Raumes. Ich eröffnete diesen Vortrag, indem ich den Artikel »I sensi, lo spazio, gli umori. Micro-analisi di In the Orchard di Virginia Woolf« von Sandra Caviccioli (in VS, 57, 1990) als eine der schönsten Analysen des Raumes in der Literatur zitierte. Damals war die Autorin im Saal anwesend. Heute, da sie nicht mehr unter uns weilt, widme ich ihr diese Überlegungen.

*dicere videtur quam ostendere, praesentans oculis quod demonstrat, (d) quasi gestarum sub oculis inductio*² – und so weiter.

Vor mir habe ich (und zwar diesmal im Wortsinn »vor Augen«) den Text über die Hypotypose, den Hermann Parret im vergangenen Juli auf dem internationalen Kolloquium in Cerisy vorgetragen hat³, und auch hier scheint mir die Expedition ins Gestrüpp der neueren Theoretiker keine zufriedenstellenden Resultate erbracht zu haben. Dumarsais erinnert daran, daß Hypotypose *Bild* oder *Gemälde* bedeutet und immer dann vorliegt, »wenn in Beschreibungen die Dinge, von denen die Rede ist, so ausgemalt werden, daß es scheint, als ob das, was man sagt, tatsächlich vor Augen läge; man zeigt in gewisser Weise das, was man nur erzählt ...« (*Des tropes ou des différents sens ...*, 1730), und für andere Theoretiker lässt diese Stilfigur die Realität »mit Händen greifen« – eine schöne Metapher, gewiß, aber eine Figur zu benutzen, um eine andere zu definieren, ist ein bißchen wenig. Zumal es ja, wie schon Aristoteles weiß, eine rhetorische Figur gibt, die einem die Dinge fast unter die Nase hält, nämlich die Metapher – und niemand wird behaupten wollen, daß die Metapher dasselbe sei wie die Hypotypose. Die Wahrheit

² (a) glaubwürdiges Bild der Dinge, das die Zuhörer gleichsam zu dem gegenwärtigen Ding hinzuführen scheint, (b) vor Augen gestellte Form der Dinge, die durch Worte so ausgedrückt wird, daß man sie besser zu sehen als zu hören meint, (c) die etwas ebenso zu sagen wie vorzuzeigen scheint, indem sie das Gezeigte vor Augen stellt, (d) Methode, die Taten gleichsam vor Augen zu führen (A. d. Ü.).

³ Jetzt: Hermann Parret, »Au nom de l'hypotypose«, in Jean Petitot und Paolo Fabbri, *Au nom du Sens: autour de l'œuvre d'Umberto Eco* (Colloque de Cerisy, 29 juin au 9 juillet 1996), Paris, Grasset, 2000, S. 139 – 154.

ist: wenn die rhetorischen Figuren der Rede Glanz, Lebendigkeit und Überzeugungskraft geben sollen und wenn man mit Horaz zugeben muß, daß die Dichtung *ut pictura* ist, dann überraschen alle Redefiguren den Leser oder Zuhörer damit, daß sie ihm in gewisser Weise etwas vor Augen oder unter die Nase halten. Wenn das aber so ist und diese Metapher also wirklich zu allgemein wäre, was wird dann aus der Hypotyposis?

Zum Glück sind die Theoretiker gerade da, wo sie uns nicht zu sagen vermögen, was eine Hypotyposis ist, fast immer in der Lage, sehr schöne Beispiele für sie zu geben. Die ersten drei stammen von Quintilian (*Institutio Oratoria*, VIII, 3, 63 – 69). Das erste verweist auf einen Vers der *Aeneis* (V, 426), wo zwei Faustkämpfer gegeneinander antreten und »sich beide sogleich auf die Zehenspitzen recken«. Das zweite zitiert die *Verrinen* (5, 33, 86): »Am Ufer stand, in Sandalen, mit einem roten Mantel und einer bis zu den Füßen reichenden Tunika, auf eine Dirne gestützt, der Prätor des römischen Volkes«, und Quintilian fragt sich, ob jemand so phantasielos sein kann, den Ort und die Personen nicht vor sich zu sehen, und sogar mehr, als tatsächlich gesagt wird, nämlich auch die Gesichter und die Augen und die obszönen Liebkosungen und das Unbehagen der Umstehenden. Das dritte Beispiel, ebenfalls von Cicero, ein Abschnitt aus der Rede für Q. Gallius, bezieht sich auf ein ausschweifendes Gastmahl: »Mir schien, als sähe ich Leute ein- und ausgehen, einige torkelten betrunken, andere gähnten wegen des Rausches vom vorigen Tage. Der Boden war schmutzig, besudelt mit Wein, übersät mit verwelkten Blumenkränzen und Fischgräten.«

Ein viertes Beispiel lautet: »Gewiß verbindet, wer sagt, daß eine Stadt eingenommen worden ist, damit die Vorstellung allen Unglücks, das eine solche Heimsuchung

mit sich zu bringen pflegt, aber eine so knappe Auskunft weckt keine tiefe Rührung. Wenn jedoch die in einem einzigen Wort enthaltenen Vorstellungen sich entfalten können, dann sieht man die Flammen in Häusern und Tempeln lodern und hört das Krachen der zusammenstürzenden Häuser und den verworrenen gleichförmigen Lärm, den unterschiedliche Laute erzeugen, und die Ungewisse Flucht der einen, die letzten verzweifelten Umarmungen der anderen, das Geschrei der Kinder und der Frauen, die Alten, die unglücklicherweise bis zu diesem Tag am Leben geblieben sind; und weiter die Zerstörung der profanen und heiligen Dinge, das Getümmel derer, die ihre Beute forttragen und zurückkehren, um sich noch mehr zu holen, die Gefangenen in ihren Ketten, jeder getrieben von seinem Wärter, die Mutter, die ihr Kind festzuhalten sucht, und die Rauferei unter den Siegern ...«

Desgleichen zitiert Dumarsais als Beispiel für Hypothose diese Stelle aus Racines *Phèdre*, V, 6:

Cependant sur le dos de la plaine liquide
S'élève à gros bouillons une montagne humide;
L'onde s'approche, se brise, et vomit à nos yeux,
Parmi les flots d'écume, un monstre furieux;
Son front large est armé de cornes menaçantes
Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes;
Indomptable taureau, dragon impétueux,
Sa croupe se recourbe en replis tortueux ...

Indem erhebt sich aus der flüss'gen Ebne
Mit großem Wallen hoch ein Wasserberg,
Die Woge naht sich, öffnet sich und speit
Vor unsren Augen, unter Fluten Schaum's,
Ein wütend Untier aus. Furchtbare Hörner
Bewaffnen seine breite Stirne, ganz
Bedeckt mit gelben Schuppen ist sein Leib;

Ein grimm' ger Stier, ein wilder Drache ist's,
In Schlangenwindungen krümmt sich sein Rücken ...⁴

Wenn wir uns die vier Beispiele von Quintilian näher ansehen, stellen wir fest, daß im ersten nur eine Körperhaltung genannt wird (durch die der Leser sozusagen eingeladen wird, sich die Szene vorzustellen); im zweiten wird eine Pose mit einiger Bosheit beschrieben – die Feierlichkeit des roten Mantels wird in die Nähe der Vulgarität jener Dirne (*muliercula*) gerückt, so daß der Zuhörer einen schrillen Ton hört; im dritten ist das, was die Beschreibung interessant macht, nicht nur die größere Präzision und Länge, sondern auch die Widerwärtigkeit der beschriebenen Dinge (vergessen wir nicht, daß in der antiken Mnemotechnik ein monströses oder schreckliches Bild mehr Chancen hatte, im Gedächtnis haften zu bleiben und folglich im rechten Moment erinnert zu werden). Im vierten Fall liegt kein eigentliches Beispiel vor, sondern es wird angedeutet, wie die breite und erregte Beschreibung einer langen Handlungssequenz aussehen könnte, und ich spreche von dem dramatischen Ablauf der Handlungen hier ganz absichtlich wie von einer filmischen Sequenz.

Im Falle des Zitats von Racine haben wir etwas noch Komplexeres, nämlich die Beschreibung verschiedener Phasen eines Naturereignisses, aber mit fortgesetzter Zoomorphisierung jeder der einander folgenden Wellen. Man kann sich nur schwer der Versuchung oder dem Reiz entziehen, sie sich visuell vorzustellen. Es mag respektlos erscheinen, hier an Walt Disneys Schneewittchen bei der Flucht durch den Wald zu erinnern (wobei die Respekt-

⁴ Dt. von Friedrich Schiller (1804), jetzt Stuttgart, Reclam, 1955, S. 55.

losigkeit gemildert würde, wenn wir annähmen, daß Walt Disney an genau diese Art von poetischem Verfahren gedacht hatte), doch in Wahrheit tun sowohl Racine als auch Walt Disney nichts anderes, als einer der natürlichssten Neigungen des Menschen zu folgen, nämlich den Schatten Konsistenz zu geben, beziehungsweise in der dunklen Unförmigkeit einer erregten Natur lebendige und bedrohliche Formen zu sehen (mit Recht betrachtet Parret in diesem Zusammenhang die Hypotypose als eine der Figuren, die zur Produktion des Erhabenen beitragen).

Was man meines Erachtens jedenfalls sagen kann, ist, daß wir es in allen diesen Beispielen mit deskriptiven und narrativen Techniken zu tun haben, deren Gemeinsamkeit einzig darin besteht, daß der Adressat einen visuellen Eindruck aus ihnen gewinnt (wenn er will, das heißt wenn er bereit ist, mit dem Text zu kooperieren). Dies erlaubt mir zu sagen, daß folglich hier die Hypotypose als besondere rhetorische Figur nicht existiert. Die Sprache gestattet uns das Beschreiben von Gesichtern, Formen, Posen, »Szenen«, Handlungssequenzen, sie gestattet es uns fortwährend im Laufe unserer alltäglichen Verrichtungen (andernfalls könnten wir nicht einmal sagen: »Hol mir bitte mal aus dem Geräteschuppen dieses Ding, das soundso aussieht«), und sie ermutigt uns erst recht dazu, dies aus künstlerischen Gründen zu tun, aber sie gestattet es aufgrund vielfältiger Techniken, die sich nicht auf eine Formel oder Instruktion reduzieren lassen, wie es bei Tropen und den rhetorischen Figuren im eigentlichen Sinne vorkommt, etwa bei der Synekdoche, dem Hyperbaton, dem Zeugma und sogar in gewissem Maße bei der Metapher.

So bliebe uns also nichts anderes mehr übrig, als eine Typologie von Techniken der Darstellung/Evokation des Raumes in Angriff zu nehmen. Müßten wir uns nicht an

diesem Punkt erst noch fragen, was eigentlich unter Raum zu verstehen ist – ohne dabei vermeiden zu können, uns die gleiche Frage auch über die Zeit zu stellen.

Es gibt Raum und Zeit im newtonschen Sinn als absolute Größen, Raum und Zeit im kantischen Sinn als reine Anschauung und apriorische Bedingung der Erfahrung, es gibt den bergsonschen Gegensatz zwischen Zeit der Uhren und Zeit der inneren Dauer, es gibt den meßbaren Raum der cartesianischen Geometrie und den gelebten Raum der Phänomenologie. Hier geht es nicht darum, die eine oder andere Auffassung zu privilegieren, da uns die Sprache immer gestattet, von Raum und Zeit zu sprechen, und man zwanglos sagen kann, wie viele Millionen Kilometer man bis zum Sternbild Alpha Centauri zurücklegen müßte oder wieviel Lebens-(&-Leidens-)zeit eine nicht enden wollende Reise von Florenz nach Fiesole kosten kann, ganz zu schweigen von einer Reise um die eigene Schlafkammer herum (im *Tristram Shandy* füllt ein Gespräch zwischen zwei Personen, die eine Treppe hinuntersteigen, drei ganze Kapitel).

Wollte man heute (nach der Erfindung neuer Darstellungstechniken wie des Films) Lessings *Laokoon* neu schreiben, müßte man sich fragen, ob es noch einen Sinn hat, zwischen Künsten der Zeit und Künsten des Raumes zu trennen und – wenn man das positiv beantwortet – sich fragen, wie dann die Künste des Raumes die Zeit und die Künste der Zeit den Raum darstellen können.

Zunächst einmal lassen sich viele Überlegungen darüber anstellen, wie die Künste des Raumes den Raum darstellen. Das Hauptbeispiel dafür ist die Perspektive, in der eine zweidimensionale physische Fläche Dreidimensionalität als ihre Bedingung erzeugt und ein winziges Stück Ausdrucksraum weitesten Inhaltsraum ausdrücken

kann – wie man entdeckt, wenn man zum Beispiel die *Geißelung Christi* von Piero Della Francesca, nachdem man sie lange in verschiedenen Reproduktionen gesehen hat, endlich im Original im Palazzo Ducale von Urbino sieht und verblüfft feststellt, daß dieser als so weitläufig wahrgenommene Raum in einen so kleinen Rahmen gefaßt ist.

Wie die Künste des Raumes die Zeit darstellen oder geradezu die Zeit ihrer eigenen Betrachtung implizieren, habe ich an anderer Stelle behandelt.⁵ Die Phänomenologie ist weit gespannt und verlangt zunächst eine Analyse der diversen Beziehungen, die Gérard Genette bezeichnende (*signifiante*) und bezeichnete (*signifiée*) Räumlichkeit nennt – und die ich aus Gründen, auf die ich später zurückkommen werde, lieber als Räumlichkeit des Ausdrucks und Räumlichkeit des Inhalts ansprechen würde. Es gibt Bilder, die eine Art Erstarrung des Augenblicks suggerieren, wie jene *Verkündigung* von Lorenzo Lotto, in der die überraschte Geste Marias in dem Augenblick erfaßt worden ist, in dem eine Katze durchs Zimmer springt, oder ein Schnitt von Lucio Fontana gleichsam als Momentaufnahme der blitzartigen Bewegung, mit der die Klinge durch die gespannte Leinwand gefahren ist.

Genau bedacht liegt jedoch nichts Einzigartiges in der Tatsache, daß ein begrenztes Stück Raum, das von sich aus zeitlos ist, einen kurzen Moment ausdrückt. Das Problem entsteht, wenn man sich fragt, wie durch Fragmente von Raum eine *lange* Zeit ausgedrückt wird. Zunächst entdeckt man, daß man im allgemeinen, um viel

⁵ Vgl. »Die Zeit in der Kunst«, in *Über Spiegel und andere Phänomene*, Hanser 1985, S. 143 – 154.

Zeit auszudrücken, viel Raum benötigt. Es gibt Bildergeschichten, die eine sogar jahrhundertelange Folge von Ereignissen durch eine Reihe von Einzelbildern darstellen, wie es bei den Comics der Fall ist; andere durch visuelle Wiederholung derselben Figuren in verschiedenen Aufmachungen, Situationen und Lebensaltern. Dies alles sind Fälle, in denen viel Raum aufgewandt wird, um viel Zeit darzustellen, und zwar nicht nur viel bezeichnender Raum, sondern auch viel von jenem Raum (nicht semantischer, sondern pragmatischer Art), den der Betrachter abschreiten muß, um das Kunstwerk zu genießen. Um das Vergehen der Zeit im Zyklus der *Legende vom Heiligen Kreuz* in Arezzo zu erfassen, muß man sich bewegen, und das nicht nur mit dem Blick, sondern auch mit den Füßen, und noch mehr muß man wandern, wenn man die ganze Geschichte verfolgen will, die auf dem Wandteppich von Bayeux erzählt wird. Es gibt Kunstwerke, die eine lange Zeit der Umkreisung verlangen und zugleich eine lange Aufmerksamkeit für ihre kleinsten Einzelheiten, wie eine gotische Kathedrale, zumal eine wie in Chartres. Eine Skulptur, die sich als kleiner Elfenbeinkubus präsentiert, kann in einem kurzen Moment der Betrachtung erlebt werden (auch wenn ich glaube, daß sie berührt und gedreht werden muß, damit man alle Seiten erfaßt), aber ein Kubus, bei dem jede Seite eine Million Quadratkilometer groß ist, muß umkreist werden, vielleicht mit dem Raumschiff aus *Odyssee im Weltraum*, sonst würde man seine megagalaktische Erhabenheit nicht erfassen.

Wenn man also viel Raum benötigt, um viel Zeit darzustellen, wird man dann nicht (in den Künsten der Zeit) auch viel Zeit benötigen, um viel Raum darzustellen? Schränken wir das Thema zunächst einmal ein. Stellen wir

uns zum Beispiel nicht die Frage, ob die Musik den Raum ausdrücken kann, auch wenn wir sie instinkтив bejahen würden. Auch wer nicht um jeden Preis deskriptivistisch sein will, kann schwer leugnen, daß die *Symphonie aus der Neuen Welt* von Dvořák oder die *Moldau* von Smetana weite Räume suggerieren, so daß der Dirigent sich häufig dazu verleitet sieht, mit weit ausgreifenden weichen Bewegungen zu dirigieren, als wollte er ein Fließen ausdrücken und könnte mit ihrer Länge zu dieser Wirkung beitragen. Sicher legen manche Arten von Musik die Pirouette nahe, andere den Sprung, wieder andere das Schreiten, und folglich gibt es rhythmische Strukturen, die körperliche Bewegungen herbeiführen oder abbilden, mit denen wir uns im Raum bewegen – andernfalls gäbe es keinen Tanz.

Aber beschränken wir uns auf die verbale Rede. Nehmen wir die Unterscheidung zwischen Raum des Ausdrucks und Raum des Inhalts wieder auf und heben wir hervor, daß wir uns weniger für die Form des Ausdrucks als vielmehr für seine Substanz werden interessieren müssen.

Wir haben es schon gesehen, als wir uns mit den Beispielen von Quintilian befaßten: zu sagen, daß zwei Faustkämpfer sich auf die Zehenspitzen recken, scheint uns keine große Hypotypose zu sein, während uns die detaillierte Beschreibung der Eroberung und Plünderung einer Stadt, Ereignis für Ereignis und Moment für Moment, sehr viel anschaulicher dünkt. Aber eine solche Beschreibung erfordert eine Menge Seiten (oder wenigstens Verse).

Daher würde ich, wenn ich von räumlichem Ausdruck spreche, nicht an jene Fälle denken, in denen auf der Ausdrucksebene ein Raum benannt wird, der auf der Inhaltsebene nicht mehr Raum, sondern etwas anderes ist, womöglich gar ein Verlauf der Zeit, zum Beispiel bei

Ausdrücken wie *die Linie der Partei, eine häßliche Perspektive, in der Mitte der Nacht, er verfolgte den Gedankengang Schritt für Schritt, er hat einen üblichen Weg eingeschlagen* – und man sehe sich nur einmal an, wieviel Lakoff und Johnson über diese räumlichen Metaphern geschrieben haben.⁶ Ich denke an substantielle Erscheinungsformen des Ausdrucks, deren Quantität bestimmd für die ausgedrückte Räumlichkeit ist. Was ich damit sagen will, ist einfach, daß zwischen der bloßen Nennung eines lieblichen Tals und seiner Beschreibung auf hundert Seiten etwas auf der Inhaltsebene geschehen müßte, daß wir, mit anderen Worten, etwas mehr von diesem Tal sehen müßten.

Untersuchen wir nun einige Techniken der verbalen Darstellung von Raum.

1. Denotation

Dies ist die einfachste, unmittelbarste, mechanischste Form, zum Beispiel wenn ausgesagt wird, daß die Entfernung zwischen zwei Orten zwanzig Kilometer beträgt. Natürlich hat der Adressat die Möglichkeit, mit der erhaltenen Information ein Bild zu assoziieren (womöglich das eigene Bild als erhitzter Fußgänger, wenn die Information eine Gegend ohne öffentliche Transportmittel betrifft), aber man kann nicht sagen, daß die Aussage von sich aus etwas tut, um den Adressaten dazu zu bringen, sich einen Raum vorzustellen.

⁶ George Lakoff/Mark Johnson, *Leben in Metaphern: Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*, dt. von Astrid Hildenbrand, Heidelberg, Carl-Auer-Systeme, 1999.

2. Minutiöse Beschreibung

Anders ist es schon, wenn ein Raum in groben Zügen *beschrieben* wird, etwa wenn man von einem Platz sagt, daß rechts eine Kirche und links ein alter Palazzo steht. Beachten wir, daß die bloße Erwähnung der jeweiligen Lage der beiden Gebäude schon eine ausreichende Angabe wäre, um den betreffenden Platz *wiedererkennbar* zu machen, infolgedessen müßte man sagen, daß jede Beschreibung sichtbarer Objekte *per se* hypotypotisch sei. Aber stellen wir uns vor, es gäbe in der Stadt, in der uns diese Beschreibung gegeben wird, zwei Plätze mit rechts einer Kirche und links einem Palazzo, und schon wäre die hypotypotische Kraft der Beschreibung geringer. Es ginge also darum, mehr Details zu liefern.

Damit stehen wir jedoch vor einem Problem der Quantität: Wie viele Details müssen es sein? Genug, um den Adressaten zu ermutigen, sich ein Bild zusammenzustellen, aber nicht zu viele, da sonst das Bild nicht zu stande kommt. Sehen wir uns die folgende Beschreibung der Anlegestelle eines Dampfers in Robbe-Grillets Roman *Le voyeur* an:

Le bord de pierre – une arête vive, oblique, à l'intersection de deux plans perpendiculaires: la paroi verticale fuyant tout droit vers le quai et la rampe qui rejoint le haut de la digue – se prolonge à son extrémité supérieure, en haut de la digue, par une ligne horizontale fuyant tout droit vers le quai.

Le quai, rendu plus lointain par l'effet de perspective, émet de part et d'autre de cette ligne principale un faisceau de parallèles qui délimitent, avec une netteté encore accentuée par l'éclairage du matin, une série de plans allongés, alternativement horizontaux et verticaux: le sommet du parapet massif protégeant le passage du côté du large, la paroi intérieure du parapet, la chaussée sur le haut de la digue, le flanc sans garde-fou qui plonge dans l'eau du port. Les deux surfaces verticales sont dans l'ombre, les deux autres

sont vivement éclairées par le soleil – le haut du parapet dans toute sa largeur et la chaussée à l'exception d'une étroite bande obscure: l'ombre portée du parapet. Théoriquement on devrait voir encore dans l'eau du port l'image renversée de l'ensemble et, à la surface, toujours dans le même jeu de parallèles, l'ombre portée de la haute paroi verticale qui filerait tout droit vers le quai.

Der Steinrand – eine scharfe, schräge Kante an der Schnittlinie zweier, einen rechten Winkel bildender Ebenen: der senkrechten, glatt dem Kai zustrebenden Wand und der zur Molenhöhe ansteigenden Rampe – geht an seinem oberen Ende, an dem Molenrücken, in eine waagerechte, schnurgerade dem Kai zustrebende Linie über.

Der durch die Wirkung der Perspektive ferner weggerückte Kai strahlt beiderseits dieser Hauptlinie ein Bündel von Parallelen aus, die, durch das Morgenlicht deutlich hervorgehoben, eine Reihe von länglichen, abwechselnd waagerechten und senkrechten Flächen begrenzen: den Rücken der massiven Brüstung, die den Weg gegen das Meer abschirmt, die Innenwand der Brüstung, die Fahrbahn auf der Molenhöhe und die geländerlose Seitenwand, die ins Hafenwasser taucht. Die beiden senkrechten Flächen sind im Schatten, während die beiden anderen im hellen Sonnenlicht liegen – der Rücken der Brüstung in seiner ganzen Breite und die Fahrbahn mit Ausnahme eines schmalen, dunklen Streifens, dem Schatten der Brüstung. Eigentlich müßte man im Hafenwasser noch das umgekehrte Bild des Ganzen sehen, wieder dasselbe Spiel der Parallelen und den geradlinig dem Kai zustrebenden Schatten der hohen, senkrechten Wand.⁷

Dieser Auszug (die Beschreibung geht noch fast zwei Seiten weiter) ist deshalb interessant, weil hier *zuviel* gesagt wird und die vielen Details den Leser hindern, sich ein Bild zusammenzusetzen (es sei denn um den Preis einer großen Anstrengung und intensiven Konzentration, die nur wenige aufbringen). Was uns die Schlußfolgerung nahelegt, daß Hypothese dann vorliegt, wenn gerade

⁷ Dt. *Der Augenzeuge*, übers. von Elmar Tophoven, Hanser 1957, S. 8 f. (jetzt Bibliothek Suhrkamp).

soviel gesagt wird, wie nötig ist, um den Adressaten zu einer Mitarbeit zu bewegen, in der er die Leerstellen auffüllt und Einzelheiten aus eigener Initiative ergänzt. Anders gesagt, die Hypotypose muß nicht so sehr etwas sichtbar machen, sie muß vielmehr Lust darauf machen, etwas zu sehen. Doch wo findet man eine Regel? Im Falle von Robbe-Grillet könnten wir sagen, daß der zitierte Abschnitt in seinem Bemühen, etwas sichtbar zu machen, *gewollt* scheitert (interessante Provokation für einen mit *Le voyeur* betitelten Text aus der *école du regard*), da er keinen Anhaltspunkt bietet, irgendein Element als besonders relevant anzusehen: Alles ist gleichrangig und von gleicher Wichtigkeit.

Was heißt, besondere Relevanz anzubieten? Es könnte heißen, eine Gefühlsreaktion verbal herauszuheben, sie in gewissem Sinne zu befehlen (»mitten auf dem Platz war etwas Schreckliches ...«) oder auf einer Einzelheit zu Lasten anderer zu insistieren.

Beispiele ließen sich endlos geben, ich beschränke mich auf einen Abschnitt, der Tausende von visuellen Übersetzungsversuchen provoziert hat, aus der Offenbarung Johannis 4,2 – 6:

Und siehe, ein Thron stand im Himmel, und auf dem Thron saß einer. Und der da saß, war anzusehen wie der Stein Jaspis und Sarder; und ein Regenbogen war um den Thron, anzusehen wie ein Smaragd. Und um den Thron waren vierundzwanzig Throne, und auf den Thronen saßen vierundzwanzig Älteste, mit weißen Kleidern angetan, und hatten auf ihren Häuptern goldene Kronen. Und vom Thron gingen aus Blitze, Stimmen und Donner; und sieben Fackeln mit Feuer brannten vor dem Thron, das sind die sieben Geister Gottes. Und vor dem Thron war es wie ein gläsernes Meer gleich dem Kristall, und in der Mitte am Thron und um den Thron vier Lebewesen voller Augen vorn und hinten ...

Hypotypose, wenn es je eine gab. Und doch beschreibt diese Beschreibung nicht alles, sondern begnügt sich mit

dem Notwendigsten. Von den vierundzwanzig Ältesten werden nur die weißen Kleider und die goldenen Kronen genannt, nicht aber die Augen oder die Bärte.

3. Aufzählung

Mit ihr haben wir eine Technik, die zweifellos zur Evokation von räumlichen Bildern führt, ohne besondere Relevanz zu erzeugen. Drei Beispiele, ein antikes aus spätlateinischer Zeit und zwei moderne.

Zuerst eine Beschreibung der Stadt Narbonne bei Sidonius Apollinaris:

Salve Narbo, potens salubritate,
urbe et rure simul bonus videri,
muris, civibus, ambitu, tabernis,
portis, porticibus, foro, theatro,
delubris, capitolii, monetis,
thermis, arcubus, horreis, macellis,
pratis, fontibus, insulis, salinis,
stagnis, flumine, merce, ponte, ponto;
unus qui venerere iure divos
Lenaeum, Cererem, Palest, Minervam
spicis, palmite, pascuis, trapetis.

Gegrüßt seist du, Narbonne, an Wohltaten reich,
als Stadt und Land gleich angenehm zu betrachten:
ob Mauern, Bürger, Wälle, Läden,
Tore, Hallen, Forum, Theater,
Tempel, Rathaus, Münze,
Thermen, Bögen, Speicher, Märkte,
Wiesen, Brunnen, Inseln, Salinen,
Teiche, Fluß, Messe, Brücke, Meer;
einige Stadt, die rechtens verehrt die Götter
Lenaeus, Ceres, Pales, Minerva,
mit Ähren, Rebschößen, Weiden, Ölpressen.

Nun ein Abschnitt aus der Beschreibung des Inhalts der Schubladen in der Küche von Leopold Bloom, im vorletzten Kapitel des *Ulysses*:

What did the first drawer unlocked contain?

A Vere Foster's handwriting copybook, property of Milly (Millicent) Bloom, certain pages of which bore diagram drawings, marked *Papli*, which showed a large globular head with 5 hairs erect, 2 eyes in profile, the trunk full front with 3 large buttons, 1 triangular foot: 2 fading photographs of queen Alexandra of England and of Maud Branscombe, actress and professional beauty: a Yuletide card, bearing on it a pictorial representation of a parasitic plant, the legend *Mizpah*, the date Xmas 1892, the name of the senders: from Mr and Mrs M. Comerford, the versicle: *May this Yuletide bring to thee, Joy and peace and welcome glee*: a butt of red partly liquefied sealing wax, obtained from the Stores department of Messrs Hely's, Ltd., 89, 90, and 91 Dame Street: a box containing the remainder of a gross of gilt J^c pennibs, obtained from the same department of same firm: an old sandglass which rolled containing sand which rolled: a sealed prophecy (never unsealed) written by Leopold Bloom in 1886 concerning the consequences of the passing into law of William Ewart Gladstone's Home Rule bill of 1886 (never passed into law): a bazaar ticket, no 2004 of St. Kevin's Charity Fair, price 6d, 100 prizes ...

Was war in der ersten von ihm aufgeschlossenen Schublade enthalten?

Ein Vere-Foster-Schreibheft, Eigentum von Milly (Millicent) Bloom, in dem gewisse Seiten mit *Papplein* bezeichnete graphische Darstellungen aufwiesen, welche einen kugelrunden Kopf mit 5 steil abstehenden Haaren und 2 Augen im Profil, einen voll frontal gesehenen Rumpf mit 3 großen Knöpfen sowie 1 dreieckigen Fuß zeigten: 2 verblassende Photographien von Königin Alexandra von England und Maud Branscombe, Schauspielerin und bekannte Schönheit: eine Weihnachtsglückwunschkarte, darauf die Abbildung einer Schmarotzerpflanze, die Legende *Mizpah*, das Datum Weihnachten 1892, der Name des Absenders, Mr. und Mrs. M. Comerford, das Verschenk: *Bring' euch diese Festzeit allen/Freude, Frieden, Wohlgefallen*: ein Ende rotes, teilweise geschmolzenes Siegelwachs aus dem Warenhaus der Firma Hely, G.m.b.H., 89, 90 und 91 Dame Street: eine

Schachtel mit dem Rest eines Satzes vergoldeter ›J‹-Schreibfedern aus demselben Haus derselben Firma: eine alte Sanduhr mit Sand, der noch rann: eine versiegelte (nie entsiegelte) Prophezeiung, geschrieben von Leopold Bloom im Jahre 1886, betreffend die Folgen, die entstehen würden, falls William Ewart Gladstones Home Rule Bill von 1886 (die nie Gesetz wurde) Gesetz wurde: ein Basarbillet No. 2004 von S. Kevin's Charity Fair, Preis 6d., 100 Preise ...⁸

Und hier geht die Beschreibung noch seltenlang weiter. Wenn wir für Narbonne sagen können, daß die Aufreihung der architektonischen Elemente wie ein filmischer Panoramaschwenk funktioniert, der eine Form nahelegt (heute würden wir sagen, wenigstens eine *Skyline*), ist es bei Joyce nur der gargantueske Überfluß an irrelevanten Objekten, der vor unseren Augen die unergründliche Tiefe jener Schublade aufreißt und ihren rhizomatischen Reichtum ausbreitet. Vergleichen wir die Beschreibung eines anderen Schubladeninhalts, den der alten Tante im Kapitel »Othys« von Nerval's *Sylvie*:

Elle fureta de nouveau dans les tiroirs. Oh! que de richesses! que cela sentait bon, comme cela brillait, comme cela chatoyait de vives couleurs et de modeste clinquant! deux éventails de nacre un peu cassés, des boîtes de pâte à sujets chinois, un collier d'ambre et mille fanfreluches, parmi lesquelles éclataient deux petits souliers de droguet blanc avec des boucles incrustées de diamands d'Irlande!

Sie durchstöberte abermals die Schubladen. O welche Schätze bargen sie! wie gut das alles roch, wie es funkelte und glitzerte von lebhaften Farben und bescheidenem Flitter! Zwei etwas beschädigte Perlmuttfächer, kleine Schminkdosen mit chinesischen Motiven, eine Bernsteinkette und tausend Kinkerlitzchen, zwischen

⁸ Dt. von Hans Wollschläger, Suhrkamp 1975, S. 915 f.

denen zwei kleine Schuhe aus weißem Droggett schimmerten, deren Schnallen mit Bergkristallen besetzt waren!⁹

Kein Zweifel, hier sehen wir in der Schublade all jene Kinkerlitzchen schimmern, an denen sich die beiden jungen Besucher ergötzen, und wir sehen sie deshalb, weil Relevanzen erkennbar sind – soll heißen, weil bestimmte Gegenstände zu Lasten anderer hervorgehoben werden. Aber warum sehen wir dann die Schublade Blooms, obwohl kein Gegenstand in ihr eine privilegierte Funktion hat? Ich würde sagen: Nerval will uns sehen lassen, was die Schublade enthält, während Joyce uns die Unergründlichkeit der Schublade sehen lassen will. Ich weiß nicht, ob es dem Leser gelingt, Blooms Schublade deutlicher vor sich zu sehen als die Dampferanlegestelle bei Robbe-Grillet, nachdem es in beiden Fällen keine Relevanzen gibt. Wir könnten jedoch sagen, daß Robbe-Grillet Objekte zusammenstellt, die von sich aus nicht überraschend sind, wie eine Hafenmauer, eine Brüstung, Flächen und Linien, während Joyce lauter inkongruente Dinge zusammenstellt, die gerade wegen ihrer Inkongruenz überraschend und unerwartet sind. In gewisser Weise (nehme ich an) macht der Leser entweder ein ungeregeltes Ensemble relevant, oder er wählt etwas aus (fixiert womöglich seine Aufmerksamkeit auf die Sanduhr), und indem er das tut, kooperiert er mit dem Text und beteiligt sich an der Konstruktion von Bildern.

⁹ Dt. von Anjuta Aigner-Dünnwald und Friedhelm Kemp, München, Winkler, 1989, zit. nach der Rowohlt-Ausgabe G. de Nerval, *Die Töchter der Flamme*, »Rowohlt Jahrhundert« Bd. 81, Reinbek 1991, S. 132.

4. Akkumulation

Eine weitere Technik (die schon Quintilian in seinem dritten Beispiel andeutet) ist die erregte Häufung von Ereignissen. Die Ereignisse müssen entweder inkongruent oder außergewöhnlich sein. Natürlich kommen hier auch rhythmische Elemente ins Spiel, und deshalb führt uns die folgende Hypotypose von Rabelais (aus *Gargantua et Pantagruel I*, Kap. 27) die Szene plastisch vor Augen (während ein bloß auflistendes Verfahren, wie die köstlich-groteske Liste der *couillons* in Buch III, Kap. 26 und 28, eher klangliches als visuelles Vergnügen bereitet):

Es uns escarboUILLOYT la cervelle, es aultres rompoYT bras et jambes, es aultres deslochoYT les spondyles du couL, es aultres demoulloYT les reins, avalloYT le nez, poschoYT les yeulx, fendoyt les mandibules, enfoncoYT les dens en la geule, descroulloit les omoplates, sphaceloyt les greves, desgondoit les ischies, debezilloit les fauilles. Si quelqu'un se vouloyt cascher entre les sepes plus espès, à icelluy freussoit toute l'areste du douz et l'esrenoit comme un chien. Si aulcun saulver se vouloyt en fuyant, à icelluy faisoyt voler la teste en pieces par la commissure lambdoide. Si quelq'un gravoyt en une arbre, pensant y estre en seureté, icelluy de son baston empaloyt par le fondement. [...] A d'autrEs donnant suz la faulte des coustes, leurs subvertissoyt l'estomach, et mouroient subdainement. Es aultres tant fierement frappoyt par le nombril qu'il leurs faisoyt sortir les tripes. Es aultres parmy les couillons persoYT le boiau cullier. Croyez que c'estoyt le plus horrible spectacle qu'on veit onques [...] Les ungs mouroient sans parier, les aultres parloient sans mourir. Les ungs mouroient en parlant, les aultres parloient en mourant ...

Etlichen zermürst' er das Hirn, andern zerschmiß er Arm und Bein, andern versprengt' er die Wirbel im Hals, andern zer-matscht' er die Weichen und Lenden, knickt' Nasen, bohrt' Augen, spaltet' Kiefern, schlug Zähn im Hals entzwei, zerknirscht' die Schulterblätter, sphaselieret' die Schienbein, entheftelt' Hüften, barst Röhren. Wo einer sich unter die dichtesten Rebstöck ver-

kriechen wollt, zerbleuet' er ihm den ganzen Rückgrat und schlug ihn platt wie einen Frosch. Wenn einer sich durch die Flucht salvieren wollt, gab er ihm eins auf die lambdoidische Commissur, daß ihm der Schädel in Stücken sprang. Wenn einer auf einen Baum stieg und dacht, er wär da sicher, spießt er ihn mit seinem Stock von unten durch den Hintern auf. [...] Andern gab ers auf den Rippen-Schluß, daß ihnen der Magen überschlug, und plötzlich starben: Andre traf er so grimmig an den Nabel, daß die Kutteln barsten; andern bohrt' er den Mastdarm durch die Geilen an. Glaubt nur, es war das greulichste Spektakel, so je ersehen ward. [...] Etlich starben ohn zu sprechen, andre sprachen ohn zu sterben: Etlich starben sprechend, andre sprachen sterbend.¹⁰

5. Beschreibung mit Verweis auf persönliche Erfahrungen des Adressaten

Diese Technik verlangt vom Adressaten, daß er in den Diskurs einbringt, was er bereits gesehen und *erlitten* hat. Sie aktiviert nicht bloß präexistente Erkenntnismuster, sondern auch präexistente körperliche Erfahrungen. Ein schlagendes Beispiel findet sich in dem frühen Science-fiction-Roman *Flatland* von Edwin Abbott (1884):

Place a penny in the middle of one of your tables in Space; and leaning over it, look down upon it. It will appear a circle.

But now, drawing back to the edge of the table, gradually lower your eye (thus bringing yourself more and more into the condition of the inhabitants of Flatland), and you will find the penny becoming more and more oval to your view; and at last when you have placed your eye exactly on the edge of the table (so that you are, as it were, actually a Flatland citizen) the penny will then have ceased to appear oval at all, and will have become, so far as you can see, a straight line.

¹⁰ Dt. von Gottlob Regis (1832), zuletzt Hanser 1964, S. 77 f.

Lege, Leser, eine Münze mitten auf einen eurer Tische im Raum, beuge dich darüber und sieh hinab: sie wird als Kreis erscheinen. Nun aber zieh dich zum Rand des Tisches zurück und gehe mit deinem Gesicht immer tiefer (womit du dich mehr und mehr den Erkenntnisumständen der Bewohner von Flächenland näherst), und du wirst sehen, daß die Münze mehr und mehr oval erscheint. Und schließlich, wenn du dein Auge genau auf die Höhe der Tischkante gebracht hast (so daß du sozusagen zum Flächenländer geworden bist), wird die Münze nicht mehr oval erscheinen und, soweit du es erkennen kannst, eine Gerade geworden sein.¹¹

Zu dieser Technik gehört auch die Evokation von sogenannten interozeptiven und propriozeptiven Erfahrungen des Adressaten. Es handelt sich mit anderen Worten darum, den Adressaten auf Erfahrungen zu verweisen, in denen er die *Mühsal der Fortbewegung durch einen Raum* erlitten hat. Ich möchte in diesem Zusammenhang zwei Verse von Blaise Cendrars aus seiner *Prose du transsibérien* zitieren (bei der es sich übrigens um einen Text handelt, der, da er von einer Reise berichten muß, und zwar von einer sehr langen Reise, viele der hier definierten Techniken benutzt, von der Aufzählung bis zur minutiösen Beschreibung). An einem bestimmten Punkt erinnert sich Cendrars:

Toutes les femmes que j'ai rencontrées se dressent aux horizons
Avec les gestes piteux et les regards tristes des sémaphores sous la pluie ...

Alle Frauen, denen ich begegnet bin, erheben sich am Horizont
Mit den erbarmungswürdigen Gesten und traurigen Blicken von Signalen im Regen ...

Wer je die Erfahrung von Zügen gemacht hat, die langsam durch neblige Nächte rollen, wird sich an die

¹¹ Dt. von Joachim Kalka, *Flächenland*, Stuttgart, Klett, 1982, S. 14.

gespenstischen Formen erinnern, die ebenso langsam aus dem Nieselregen auftauchen, fast unkörperlich, während man aus einem Fenster auf das dunkle Land hinausstarrt und dem keuchenden Rhythmus des Zuges lauscht (dem Takt der Carioca in Montales *Addii, fischi nel buio*¹²).

Die interessante Frage ist eher, wieviel jemand mit diesen Versen anfangen kann, der in einer Epoche aufgewachsen ist, die nur noch schnelle Züge mit hermetisch geschlossenen Fenstern kennt (unter denen es nicht einmal mehr das Schildchen gibt, das in drei Sprachen verbietet, sich hinauszulehnen). Wie reagiert man auf eine Hypotypose, die etwas in Erinnerung ruft, was man nie gesehen hat? Ich würde sagen, indem man so *tut*, als ob man es gesehen hätte, und zwar genau auf Basis der Elemente, die einem der hypotypotische Ausdruck liefert. Die beiden Verse von Cendrars erscheinen in einem Kontext, in dem die Rede von einem Zug ist, der tagelang durch endlose Steppen fährt, die angesprochenen Signale erinnern in gewisser Weise an Augen, die im Dunkeln schimmern, und die Erwähnung der Horizonte bewirkt, daß wir sie uns verloren in einer Ferne vorstellen, die durch die Bewegung des Zuges nur um so größer wird, Moment für Moment ... Im übrigen hat auch, wer nur die modernen Schnellzüge kennt, schon einmal draußen Lichter gesehen, die in der Nacht verschwinden. Kurzum, die Erfahrung, an die man sich erinnern soll, zeichnet sich versuchsweise ab: Die Hypotypose kann sich die

¹² Anspielung auf das Gedicht »Abschiede, Pfiffe im Dunkeln ...«, das mit den Versen endet: *Presti anche tu alla fioca / litania del tuo rapido quest'orrida / e fedele cadenza di carioca?* (wörtl.: »Leihst auch du der müden / Litanei deines Schnellzugs diesen schaurigen / und getreuen Takt der Carioca?«), vgl. Eugenio Montale, *Gedichte, 1920 – 1954*, Hanser 1987, S. 248 f. (A. d. Ü.).

Erinnerung, die sie braucht, um sich zu realisieren, auch schaffen.

Andererseits, wenn es wahr ist, daß jeder, der sich an seinen ersten Kuß erinnert, einen Vers wie *la bocca mi baciò tutto tremante*¹³ gut nachvollziehen kann – würden wir dann behaupten, daß diejenigen, die zum ersten Mal von einem ersten Kuß lasen, nicht ihrerseits *so tun* könnten, als ob sie ihn erlebt hätten? Wollte man das verneinen, könnte man weder den Fehlritt noch das Zittern von Paolo und Francesca erklären, als sie ihrerseits zu Opfern einer schönen Hypotypose wurden.

Wenn es sich so verhält, können wir unter dieser Rubrik auch die Fälle aufführen, in denen die Hypotypose verlangt, daß wir uns nicht-menschliche Erfahrungen vorstellen. So den Fall der *Fraktalisierung des Raumes im Ameisengang*, für den ich ein schönes Beispiel in T. S. Eliots *Love Song of J. Alfred Prufrock* finde:

The yellow fog that rubs its back upon the window-panes,
The yellow smoke that rubs its muzzle on the window-panes,
Licked its tongue into the corners of the evening,
Lingered upon the pools that stand in drains,
Let fall upon its back the soot that falls from chimneys,
Slipped by the terrace, made a sudden leap,
And seeing that it was a soft October night,
Curled once about the house, and fell asleep.

Der gelbe Nebel, der seinen Rücken an den Scheiben reibt,
Der gelbe Rauch, der seine Schnauze an den Scheiben reibt,
Leckte mit seiner Zunge in die Ecken des Abends,
Verweilte auf den Pfützen in den Abflußrinnen,
Ließ den aus Kaminen fallenden Ruß auf seinen Rücken fallen,
Schlüpfte auf die Terrasse, tat einen plötzlichen Sprung,

¹³ »Er küßte mich am ganzen Leibe zitternd auf den Mund« (Francesca da Rimini über Paolo Malatesta), Dante, *Inferno* 5, 136 (A. d. Ü.).

Und als er sah, daß es ein milder Oktoberabend war,
Kringelte er sich einmal ums Haus und schließt ein.

Während der menschliche Reisende sich zu schnell voranbewegt, um wahrzunehmen, wie die Mauern und Straßenecken in London beschaffen sind, wird der Leser hier aufgefordert, sich vorzustellen, mit welcher Geschwindigkeit der Nebel vorankriecht. Die Folge ist, daß man beim Lesen sozusagen die Gangart verlangsamt, um jedem Mauervorsprung und jeder Fensterkante zu folgen – ganz so, wie es uns erginge, wenn wir aufgefordert würden, uns vorzustellen, wie eine Ameise durch die Tiefen und über die Höhen eines Raumfragments krabbelt, das wir in einem Augenblick mit unserer Fußsohle bedecken.

Es ist nicht meine Absicht, in der knappen Zeit eines Kongreßbeitrags die unerschöpfliche Typologie der Hypotypose zu erschöpfen. Ich deute nur einige Forschungsrichtungen an.

Man könnte die verschiedenen Techniken der Fokussierung analysieren. Zum Beispiel wäre die schöne Analyse zu erneuern, die Joseph Frank in wahrhaft vorsemiotischer Zeit von der Jahresversammlung der Landwirte in *Madame Bovary* gemacht hat – wo die drei Ebenen des Platzes, der Tribüne und des Rathaussaals sozusagen simultan montiert werden, beziehungsweise in einer Art Montage à la Griffith, um durch diese zeitliche Engführung einen visuellen Effekt zu erzeugen.¹⁴ Man müßte selbstverständlich auf die beiden Schlachten von Waterloo zurückkommen, die in Stendhals *Chartreuse*, die aus der Froschperspektive gesehen wird (von einem

¹⁴ Joseph Frank, »Spatial Form in Modern Literature«, in *Sewanee Review*, 1945.

Fabrice, der mittendrin ist und sich in den Räumen, durch die er zufällig läuft, verirrt, während ihm der globale Raum des Zusammenstoßes entgeht), und die in Hugos *Misérables*, die aus der Vogelperspektive von einem allwissenden Autor gesehen wird, der auch noch diejenigen Räume analysiert, die Napoleon nicht sieht. Ich habe an anderer Stelle¹⁵ über die verschiedenen Blickwinkel gesprochen, die zu Beginn von Manzonis *Promessi Sposi* schrittweise den Raum jenes *ramo del lago di Como* erschaffen – wobei das Spiel der Blickwinkel noch durch eine besondere Syntax unterstützt wird. Es würde sich auch lohnen, Schritt für Schritt den Anblick der drei Bäume während der Spazierfahrt mit Madame de Villeparisis in Teil 2 von *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* zu verfolgen, um ein doppeltes Phänomen zu erfassen: eine allmähliche Verschiebung des Blickwinkels und die wiederholte Unterbrechung der Raumbeschreibung durch andere Reflexionen, die Zeit (zum Lesen) und Raum (für die Schrift) erfordern, um so das Gefühl der Fahrt zu verdeutlichen und die langsame Veränderung des Blickwinkels zu rechtfertigen.

Man könnte noch lange fortfahren, aber ich denke, es lohnt sich der Versuch, anstelle einer Konklusion zu resümieren, was diese verschiedenen Techniken und folglich diese verschiedenen Erscheinungsformen der Hypotypose miteinander verbindet. Es wurde schon mehrmals angedeutet und braucht nur noch zusammengefaßt zu werden. Die Hypotypose beruht nicht auf einer semantischen Regel, wie es bei den Tropen und Redefiguren der Fall ist, bei denen man, wenn man die Regel nicht kennt,

¹⁵ *Im Wald der Fiktionen*, Hanser 1994, S. 95 – 99.

nicht versteht, was gesagt wird. Wenn per Metonymie der Behälter anstelle des Inhalts genannt wird (»trinken wir ein Gläschen«), glaubt der Adressat, der die Regel nicht kennt, er werde aufgefordert, einen festen Gegenstand zu schlürfen. Wenn per Analogie oder Metapher gesagt wird, ein junges Mädchen sei eine Hindin, wird der Ahnungslose, der die Regel nicht kennt, verwundert bemerken, daß die Betreffende weder Hufe noch Hörner hat. Aber gewöhnlich kommt es nicht zu solchen Mißverständnissen, außer in komischen oder surrealen Erzählungen.

Dagegen kann der Adressat in allen hier aufgeführten Fällen von Hypotypose sehr gut vermeiden, an der Visualisierung mitzuarbeiten. Er kann sich darauf beschränken zur Kenntnis zu nehmen, daß ihm gesagt wird, eine Stadt werde geplündert, eine Schublade sei voller Krimskrams, ein gewisser Bruder Jean sei ein Prahlnans. Wir haben sogar unterstellt, daß er sich bei Robbe-Grillet weigern kann, etwas Genaues zu sehen, ja, sich vielleicht sogar weigern *soll*, weil der Autor wahrscheinlich genau diese Weigerung, einen Exzeß an Visualisierung mitzumachen, hervortreiben wollte.

Mithin wäre die Hypotypose (unter anderem, als Denkfigur, die ähnlich der Ironie und anderen verwandten Figuren komplexe Textstrategien erfordert und sich niemals durch ein rasches Zitat oder eine Formel exemplifizieren läßt) ein semantischpragmatisches Phänomen und somit ein Musterbeispiel für interpretierende Mitarbeit. Nicht so sehr Darstellung als vielmehr Technik zur Stimulierung des Lesers, sich eine visuelle Darstellung zu konstruieren, sich ein Bild zu machen.

Und in der Tat, warum sollten wir annehmen, daß Wörter *sichtbar machen*, wo sie doch gerade erfunden worden sind, um von dem zu sprechen, was wir *nicht* vor

Augen haben und folglich nicht mit dem Finger zeigen können? Das Höchste, was Wörter tun können (da sie emotionale Wirkungen erzeugen), ist, unsere Vorstellungskraft anzuregen.

Die Hypotypose benutzt Wörter, um den Adressaten zu ermuntern, sich eine visuelle Darstellung zu konstruieren. Beweis dafür sind die Dramen jener Bemühung, die das Gegenteil der Ekphrase (der Beschreibung eines Bildes in Worten) ist, nämlich der bildlichen »Übersetzung« oder Materialisierung dessen, was ein verbaler Text an Vorstellungen anregt. Kommen wir noch einmal auf die Offenbarung Johannis zurück. Das Drama aller mozarabischen Miniaturenmaler (der Illustratoren jener prächtigen frühmittelalterlichen Kommentare zur Apokalypse, die unter dem Namen *Beatus* bekannt sind) war die Darstellung jener vier Lebewesen, die sich »in der Mitte am Thron und um den Thron« befinden (nach der Vulgata, der einzigen Version, welche die Miniaturenmaler kannten, *super thronum et circa thronum*). Wie können diese vier Kreaturen gleichzeitig *über* und *um* etwas sein?

Sieht man die Lösungen der verschiedenen *Beati* durch, so erkennt man, daß die Aufgabe unmöglich war und Darstellungen erbracht hat, die den Text nicht in befriedigender Weise »übersetzen«. Und dies, weil die Miniaturenmaler in der griechischchristlichen Tradition aufgewachsen waren und daher dachten, der Autor dieses Textes habe etwas wie eine Statue oder ein Bild »gesehen«. Aber der kulturelle Hintergrund des Johannes, wie auch der des Propheten Ezechiel, von dessen Vision er sich inspirieren ließ, war jüdisch, und was er sah, war überdies die Vision eines Sehers. Infolgedessen erzählte Johannes keine Bilder (oder Statuen), sondern allenfalls Träume oder, wenn wir so wollen, Filme (die ja Träume mit offenen Augen sind oder auf den weltlichen Status

reduzierte Visionen). In einer Vision der filmischen Art können die vier Lebewesen durchaus rotieren und bald über dem Thron, bald vor ihm und bald rings um ihn erscheinen.¹⁶

Doch in diesem Sinne konnte der mozarabische Miniaturenmaler nicht mit dem Text kooperieren, und so mußte die Hypotypose in seinen Händen und seinem Kopf (zumindest für dieses Detail) mehr oder minder scheitern. Erneuter Beweis dafür, daß es keine Hypotypose gibt, wenn der Adressat nicht mitspielt.

¹⁶ Vgl. meinen Aufsatz »Jerusalem and the Temple as Signs in Medieval Culture«, in G. Manetti (Hg.), *Knowledge through Signs*, Paris, Brepols, 1996, S. 329 – 344.

Intertextuelle Ironie und mehrdimensionale Lektüre¹

Ich bitte um Verzeihung, wenn ich in diesem Vortrag unter den Beispielen auch einige zitieren muß, die aus meiner Tätigkeit als Erzähler stammen, aber ich möchte hier einige Charakteristika des sogenannten postmodernen Erzählens behandeln, die manche Literaturkritiker und -theoretiker, insbesondere Brian McHale, Linda Hutcheon und Remo Ceserani², nicht nur in meinen Romanen entdeckt, sondern auch in meiner *Nachschrift zum >Namen der Rose<* theoretisch behandelt gefunden haben. Diese Charakteristika sind die Selbstbezüglichkeit (auch Metanarrativität genannt), der Dialogismus (im Sinne von Bachtin, für den die Texte miteinander sprechen), die Doppelkodierung und die intertextuelle Ironie.

Obwohl ich noch immer nicht genau weiß, was unter postmodern zu verstehen ist, muß ich zugeben, daß die genannten Charakteristika in meinen Romanen zu finden sind. Aber ich möchte sie zunächst genauer bestimmen

¹ Schriftform eines im Februar 1999 an der *Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori* in Forlì gehaltenen Vortrags.

² Linda Hutcheon, »Eco's Echoes: Ironizing the (Post)Modern«, in N. Bouchard und V. Pravadelli (Hg.), *Umberto Eco's Alternative*, New York, Lang, 1998; Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, London, Routledge, 1988; Brian McHale, *Constructing Postmodernism*, London, Routledge, 1992; Remo Ceserani, »Eco's (post)modernist fiction«, in Bouchard und Pravadelli, op. cit., S. 148.

und gegeneinander abgrenzen, da sie nicht selten als vier Aspekte ein und derselben Strategie verstanden werden.

Selbstbezüglichkeit oder Metanarrativität, ob als Reflexion des Textes über sich selbst und seine Wesensart oder als Einmischung der Stimme des Autors, der sich Gedanken über das macht, was er erzählt, und womöglich den Leser auffordert, diese Gedanken zu teilen, ist sehr viel älter als die sogenannte Postmoderne. Im Grunde beginnt sie schon mit Homers »Singe mir, Muse ...«, und sie liegt vor, um einen uns näheren Autor zu nehmen, wenn zum Beispiel Manzoni sich darüber Gedanken macht, ob er in seinem Roman die Liebe thematisieren soll. Ich gebe zu, daß die metanarrative Strategie im modernen Roman deutlicher hervortritt, und mir selbst ist es untergekommen, daß ich, um die Selbstreflexion des Textes zu verschärfen, auf das zurückgegriffen habe, was ich »künstlichen Dialogismus« nennen würde, nämlich die Einführung einer alten Handschrift, über die der Erzähler reflektiert und die er, während er erzählt, zu entziffern und zu beurteilen versucht (aber so ist bekanntlich schon Manzoni vorgegangen).

Auch der Dialogismus, besonders in seiner offenkundigsten Form als *Zitatismus*, ist keine Erfindung der Postmoderne, weder als Tugend noch als Laster, sonst hätte Bachtin nicht schon so lange vorher davon sprechen können. Im 26. Gesang des *Purgatorio* begegnet Dante einem Poeten, der »freimütig zu sprechen beginnt«:

Tan m'abellis vostre cortes deman,
Qu'ieu noi me puest, ni voill a vos cobrire,
leu sui Arnaut, que plor e vau cantan ...

Daß dieser Arnaut der provenzalische Troubadour Arnaut Daniel ist, dürfte der zeitgenössische Leser leicht

erraten haben, allerdings nur und gerade weil er als einer eingeführt wird, der Provenzalisch spricht (in Versen, die zwar von Dante stammen, aber der Tradition der Troubadourdichtung folgen). Leser, die nicht imstande sind, diese Form des intertextuellen Zitats zu erkennen (ob moderne oder zeitgenössische), sind vom Verständnis des Textes ausgeschlossen.

Nun zur sogenannten Doppelkodierung (*double coding*). Der Ausdruck stammt von Charles Jencks, für den die postmoderne Architektur auf mindestens zwei Ebenen gleichzeitig spricht: zu den anderen Architekten und zu einer interessierten Minderheit, die sich mit spezifisch architektonischen Signifikanten auskennt, aber auch zu einem größeren Publikum oder zu den Bewohnern des Ortes, die sich für andere Dinge interessieren, wie den Komfort der Gebäude, die Traditionen und die Lebensweisen.³

Das postmoderne Gebäude oder Kunstwerk wendet sich gleichzeitig an ein Elitepublikum, indem es »hohe« Kodes benutzt, und an ein Massenpublikum, indem es populäre Kodes benutzt.⁴

Diese Idee kann auf vielerlei Weise verstanden werden. In der Architektur sind uns allen Beispiele der sogenannten Postmoderne gegenwärtig, die in Zitaten der Renaissance oder des Barock oder anderer Epochen schwelgen und damit »hohe« Kulturmodelle zu einem

³ Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, London, Academy, 1977, S. 6 – 8.

⁴ Charles Jencks, *What is Post-Modernism?*, London, Art and Design, 1986, S. 14 f.; vgl. auch Charles Jencks (Hg.), *The Post-Modern Reader*, London, Academy Editions, und New York, St Martin's Press, 1992.

Ensemble verschmelzen, das jedoch auch für den einfachen Nutzer angenehm und phantasievoll ist – oft zu Lasten der Funktionalität und mit neuer Lust an Ornament und Bühnenbild. Zahllos sind zum Beispiel die Zitate und Lösungen einer kühnen Avantgarde in dem neuen Guggenheim-Museum von Bilbao, das jedoch auch Besucher anzieht, die keine Ahnung von Architekturgeschichte haben, und das ganz allgemein (auch statistisch gesprochen) »gefällt«. Im übrigen findet sich dieses Element auch in den Songs der Beatles, die nicht zufällig unter anderem in der Manier von Purcell vorgetragen worden sind (auf einer unvergeßlichen Platte von Cathy Berberian), eben weil diese eingängigen und angenehmen Melodien »hochkulturelle« Stileme und Echos aus früheren Zeiten benutzen, die das geschulte Ohr hören kann.

Beispiele für Doppelkodierung finden sich heute in vielen Werbespots, die wie experimentelle Filme gebaut sind, denen früher nur verschwindend kleine Cinephilen-Grüppchen applaudiert hätten, die jedoch aus wechselnden »populären« Gründen – Anspielung auf erotische Situationen, Reiz eines bekannten Gesichts, Schnittrhythmus, unterlegte Musik – alle Arten von Zuschauern anziehen.

Viele literarische Werke sind wegen eines wiederentdeckten Plots mit spannender Handlung von einem breiten Publikum akzeptiert worden, das eigentlich hätte abgeschreckt sein müssen von ihren *auch* verwendeten avantgardistischen Stilmitteln wie dem inneren Monolog, dem metanarrativen Spiel, der Vielzahl von »Stimmen«, die sich in den Gang der Erzählung einmischen, dem Aufbrechen der zeitlichen Abfolge, dem raschen Wechsel der Stilregister, dem Vermischen des Erzählens in der dritten und in der ersten Person und der freien indirekten oder *erlebten* Rede.

Dies alles würde indes nur heißen, daß es eben ein Charakteristikum der sogenannten Postmoderne ist, Erzählungen vorzulegen, die ein breites Publikum anziehen können, obwohl sie mit gelehrten Anspielungen und »anspruchsvollen« Stilmitteln operieren beziehungsweise (in den glücklichsten Fällen) beide Komponenten in einer nichttraditionellen Weise verschmelzen. Zweifellos ist dies ein interessantes Phänomen und hat nicht umsonst verblüffende Erklärungsversuche bei den Theoretikern des sogenannten »Qualitätsbestsellers« hervorgerufen, das heißt jenes Buchtyps, der gefällt, *obwohl* er einen gewissen künstlerischen Anspruch hat und den Leser mit Problemen oder Verfahrensweisen konfrontiert, die früher allein das Kennzeichen der Elitekunst waren.

Es ist nie klar gewesen, ob unter Qualitätsbestseller ein auf Popularität angelegter Roman zu verstehen ist, der einige anspruchsvolle Strategien benutzt, oder ein anspruchsvoller Roman, der aus irgendwelchen mysteriösen Gründen populär geworden ist. Im ersten Fall müßte das Phänomen durch eine Strukturanalyse des Werks erklärt werden, die beispielsweise zu dem Ergebnis käme, daß seine Attraktivität für den Massengeschmack auf der Präsentation einer spannenden Geschichte beruht, womöglich einer Kriminalgeschichte, die den Leser mitreißt und ihm dadurch ermöglicht, die stilistischen oder strukturellen Hürden zu überwinden. Im zweiten Fall beträfe das Phänomen die Kompetenz einer Rezeptionsästhetik und mehr noch eine Rezeptionssoziologie. Man müßte zum Beispiel sagen, daß der Qualitätsbestseller nicht vom Projekt einer Poetik abhängt, sondern von einer Veränderung in den Neigungen des Lese-
publikums; denn einerseits unterschätzt man nicht das Aufkommen einer Kategorie von »naiven« Lesern, die gesättigt mit »leichten« und problemlos konsumierbaren

Texten den Reiz von Werken entdecken, die sie zu einer zwar anspruchsvolleren, aber in gewisser Weise auch lohnenderen Erfahrung herausfordern, für die sie dann sogar zu mehrmaliger Lektüre bereit sind, und andererseits haben viele Leser, die von den Verlagen noch immer als »naiv« angesehen werden, auf verschiedenen Wegen längst vieles von den Techniken der modernen Literatur absorbiert und fühlen sich daher angesichts von Qualitätsbestsellern weniger verunsichert als manche Literaturosoziologen.

In diesem Sinne wäre der Qualitätsbestseller als Phänomen so alt wie die Welt. Ein Qualitätsbestseller war ohne Zweifel die *Divina Commedia*, wenn wir der Legende glauben dürfen, nach welcher Dante den Schmied bestrafte, der seine Verse schlecht sang (denn wenn er sie wie schlecht auch immer sang, muß er sie ja *gekannt* haben). Ein Qualitätsbestsellerautor war Shakespeare, nach dem Massenpublikum zu urteilen, das ihm folgte, auch wenn es vielleicht nicht alle seine Feinheiten und seine Wiederverwendung älterer Texte mitbekam. Qualitätsbestseller waren die *Promessi Sposi*, die mit ihrer bisweilen geradezu dokumentarisch-histonographischen Vorgehensweise wenig Konzessionen an den Geschmack derjenigen machten, die sich bis dahin mit populären Ritter- und Schauerschmökern genährt hatten – und trotzdem ist der Roman in den ersten Jahren das Opfer unzähliger Raubdrucke geworden, und Manzoni sah sich gezwungen, dem Massengeschmack entgegenzukommen, indem er persönlich die Illustrationen von Gonin für die Ausgabe von 1840 überwachte. Wenn wir es recht bedenken, sind Qualitätsbestseller all jene großen Werke gewesen, die uns in vielen Handschriften und Druckausgaben überkommen sind, auf der Welle eines Erfolgs, der nicht nur die Leser der Elite berührt haben kann, von

der *Aeneis* bis zum *Orlando furioso*, von *Don Quijote* bis *Pinocchio*. Es handelt sich also keineswegs um außergewöhnliche Phänomene, sondern um solche, die in der Geschichte der Kunst und der Literatur nicht selten vorkommen, auch wenn sie sich von Epoche zu Epoche anders erklären lassen.

Erlauben Sie nun, um den Unterschied zwischen Doppelkodierung und intertextueller Ironie zu erhellen, ein Beispiel aus meiner eigenen Schreibpraxis zu bringen. *Der Name der Rose* beginnt damit, daß berichtet wird, wie der Autor eine alte Handschrift gefunden hat. Man ist sofort mitten im »Zitatismus«, denn der Topos der (wieder)gefundenen Handschrift hat ein ehrwürdiges Alter, und in direkter Konsequenz betritt man auch gleich den Bereich der Doppelkodierung: Der Leser muß, will er Zugang zu der erzählten Geschichte finden, einige ziemlich gelehrte Reflexionen und eine Technik der Metanarrativität hoch drei akzeptieren, denn der Autor erfindet nicht nur aus dem Nichts einen Text, um mit ihm in einen Dialog zu treten, sondern präsentiert diesen Text auch noch als eine neugotisch-französische Version aus dem 19. Jahrhundert eines lateinischen Originals vom Ende des 14. Jahrhunderts. Der »naive« Leser kann die nachfolgende Erzählung nicht genießen, wenn er das Spiel dieser ineinandergeschachtelten Quellen nicht zuvor akzeptiert hat, und dieses Spiel taucht die ganze Geschichte in ein Ungewisses Zwielicht, weil die Quelle nicht verlässlich erscheint.

Doch wie Sie sich vielleicht erinnern, steht vor den Seiten, auf denen von dem Handschriftenfund berichtet wird, der Titel: »Natürlich, eine alte Handschrift«. Dieses »natürlich« hat mehrere Bedeutungsschichten, denn einerseits will es hervorheben, daß hier auf einen literarischen Topos rekurriert wird, und andererseits läßt es eine »Angst

vor Einfluß« erkennen, denn es verweist (zumindest für den italienischen Leser) auf Manzoni, der seinen Roman ja angeblich einem Manuskript des 17. Jahrhunderts entnommen hat. Wie viele Leser werden die diversen ironischen Schichten dieses »natürlich« erfaßt haben (können)? Und wird, wer sie nicht erfaßt hat, trotzdem Zugang zum Rest der Geschichte finden, ohne daß ihm allzuviel von ihrem Reiz entgeht? Wie man sieht, läßt dieses »natürlich« schon ahnen, was intertextuelle Ironie ist.

Kommen wir nun zu den Charakteristika des postmodernen Erzählens zurück. Was die Selbstbezüglichkeit angeht, so kann der Leser die betreffenden Reflexionen unmöglich übersehen. Er kann sich durch sie gestört fühlen, er kann sie ignorieren (überspringen), aber er kann nicht übersehen, daß sie da sind. Dasselbe gilt für die Verwendung von expliziten Zitaten, wie im Falle des Troubadours bei Dante. Dem Leser kann sehr gut verborgen bleiben, daß Arnaut hier in seiner eigenen Troubadoursprache spricht, aber er bemerkt auf jeden Fall, daß er in einer Sprache spricht, die nicht die der *Commedia* ist, daß also Dante hier etwas Fremdartiges zitiert, sei es auch nur die Art, wie die Provenzalen sprechen.

Um zur Doppelkodierung zu kommen, halten wir erst einmal fest, daß es mehrere Arten von Lesern geben kann (woran man sieht, wie viele Facetten dieser Begriff hat), nämlich a) einen Leser, der die Vermengung von »hohen« und »niederen« Stilmitteln und entsprechenden Inhalten nicht akzeptiert und daher die Lektüre verweigert, aber dies eben, weil er die Vermengung erkennt, b) einen Leser, der sich damit sehr wohl fühlt, weil ihm dieser Wechsel von Schwierigkeit und Entgegenkommen, Herausforderung und Einladung gefällt, und schließlich

c) einen Leser, der das ganze Werk als liebenswürdige Einladung auffaßt und gar nicht merkt, in welchem Umfang es elitäre Stileme zitiert (der also das Werk genießt, aber die Bezugnahmen nicht wahrnimmt).

Nur dieser dritte Fall führt uns in die Strategie der intertextuellen Ironie ein. Wer angesichts jenes »natürlich« das Augenzwinkern versteht, stellt ein privilegiertes Verhältnis zum Text (oder zur Erzählerstimme) her. Wer es nicht versteht, liest trotzdem weiter – und hat dann zwei Möglichkeiten: Entweder ihm geht von selber auf, daß es sich bei jener Handschrift um eine literarische Fiktion handelt (deren Raffinesse er dann zum ersten Mal schätzen lernt, wodurch seine Kompetenz als Leser »wächst«), oder er schreibt mir einen Brief und fragt mich – wie es viele getan haben –, ob diese faszinierende Handschrift tatsächlich existiert. Einen Unterschied sollte man jedoch beachten: In Fällen von beispielsweise architektonischer Doppelkodierung kann dem Betrachter sehr wohl verborgen bleiben, daß eine Säulenreihe mit Tympanon die griechische Tradition zitiert, und trotzdem wird er die Harmonie und geordnete Vielfalt dieses Bauwerks genießen. Dagegen weiß der Leser, der den Sinn meines einleitenden »natürlich« nicht erfaßt, beim Weiterlesen bloß, daß er eine alte Handschrift liest, während ihm die Bezugnahme und ihre liebevolle Ironie entgeht.

Ein Werk kann von Zitaten aus anderen Texten nur so wimmeln und trotzdem kein Beispiel für intertextuelle Ironie sein. Um nur eines zu nennen, Eliots *Waste Land* erfordert viele Seiten Anmerkungen, um alle Bezugnahmen auf die Welt nicht nur der Literatur, sondern auch der Geschichte und der Ethnologie zu erklären, aber Eliot macht seine Anmerkungen gerade, weil er sich keinen

naiven Leser vorstellen kann, der nichts von all dem versteht und trotzdem imstande ist, seinen Text hinreichend zu genießen. Ich würde sagen, die Anmerkungen sind ein integraler Bestandteil des poetischen Textes. Gewiß könnten »ungebildete« Leser sich damit begnügen, den Text wegen seines Rhythmus und Klanges zu schätzen, wegen jenes Quantum an Phantasmatischem und Phantasieanregendem, das auf der Inhaltsebene erkennbar wird, und dabei irgendwie ahnen, daß es noch mehr zu erfassen gäbe, also mit anderen Worten das Werk genießen wie jemand, der durch eine halb geöffnete Tür horcht und nur Andeutungen einer verheißungsvollen Enthüllung sieht. Aber das wären für Eliot (glaube ich) keine vollwertigen Leser, es wären nicht die Modell-Leser, die er anstrebte und sich heranbilden wollte.

Fälle von intertextueller Ironie gibt es dagegen diverse, und eben deshalb charakterisieren sie Formen von Literatur, die bei allem Bildungsanspruch auch breiten Erfolg haben können: Der Text kann naiv gelesen werden, ohne daß der Leser die intertextuellen Bezüge erfaßt, oder er kann in vollem Bewußtsein dieser Bezüge gelesen werden, zumindest in der Überzeugung, daß es sich lohnt, nach ihnen zu suchen. Um einen Grenzfall zu nehmen: Stellen wir uns vor, wir sollten den *Don Quijote* in der Neufassung von Pierre Menard lesen (und der Text von Menard sei mindestens in dem Maße, wie es Borges behauptet, anders interpretierbar als der von Cervantes). Wer noch nie von Cervantes gehört hat, würde eine alles in allem fesselnde Geschichte lesen, eine Reihe von heroisch-komischen Abenteuern, deren Reiz das nicht gerade moderne Kastilisch, in dem sie geschrieben sind, überdauert. Wer dagegen die ständige Bezugnahme auf den Text von Cervantes erkennt, wird imstande sein, nicht nur die Entsprechungen zwischen diesem und dem Text

von Menard zu erfassen, sondern auch die ständige unvermeidliche Ironie des letzteren.

Anders als allgemeinere Fälle von Doppelkodierung lädt intertextuelle Ironie, wenn sie mit den Möglichkeiten einer doppelten Lektüre spielt, nicht alle Leser zum selben Fest ein. Sie trifft eine Auswahl und bevorzugt die intertextuell versierten Leser, aber sie schließt die weniger erfahrenen nicht aus. Naive Leser werden, wenn der Autor eine Person ins Spiel bringt, die plötzlich ausruft: »*Paris à nous deux!*«, den Verweis auf Balzac nicht erkennen und trotzdem imstande sein, sich für eine Person zu begeistern, die zu kühner Herausforderung und Draufgängertum neigt. Informierte Leser dagegen »picken« die Bezugnahme auf und genießen die Ironie – und dabei meine ich nicht nur das gebildete Augenzwinkern, das ihnen der Autor zuwirft, sondern auch den Banalisierungs- oder Verzerungseffekt (wenn das Zitat in einem Kontext steht, der sich von dem der Quelle kraß unterscheidet) und den allgemeinen Verweis auf das ununterbrochene Gespräch, das zwischen den verschiedenen Texten geführt wird.

Wenn wir das Phänomen der intertextuellen Ironie einem Studenten im ersten Semester erklären müßten oder jedenfalls einem noch unerfahrenen Leser, so müßten wir vielleicht sagen, daß ein Text aufgrund dieser Zitatstrategie zwei Ebenen der Lektüre präsentiert. Wenn wir jedoch statt eines unerfahrenen Lesers einen Kenner der Literaturtheorien vor uns hätten, könnten wir durch zwei mögliche Fragen in Schwierigkeiten gebracht werden.

Erste Frage: Aber hat *intertextuelle Ironie* nicht vielleicht damit zu tun, daß man einen Text nicht nur auf zwei, sondern sogar auf vier verschiedenen Ebenen lesen kann, nämlich der wörtlichen, der moralischen, der allegorischen und der anagogischen, wie es die gesamte

Bibelexegese lehrt und wie es Dante in der *Epistola XIII* für sein eigenes dichterisches Werk beansprucht?

Zweite Frage: Aber hat *intertextuelle Ironie* nicht vielleicht mit den beiden Modell-Lesern zu tun, von denen die Textsemiotiker sprechen, allen voran Eco, nämlich erstens dem sogenannten semantischen Leser und zweitens dem sogenannten kritischen oder ästhetischen Leser?

Ich werde versuchen zu zeigen, daß es sich um drei ziemlich verschiedene Phänomene handelt. Aber es ist keine unnütze Übung, auf diese beiden scheinbar naiven Fragen zu antworten, denn wir werden dabei sehen, daß wir es hier mit einem nicht leicht entwirrbaren Knoten von Verwandtschaftsbeziehungen zu tun haben.

Nehmen wir die erste Frage, also die Theorie der mehrfachen Sinnschichten eines Textes. Man braucht nicht an den vierfachen Sinn der Heiligen Schrift zu denken, es genügt, den moralischen Sinn der Fabeln zu nehmen: Gewiß kann ein naiver Leser die Fabel vom Wolf und dem Lamm als den Bericht über einen Streit zwischen Tieren auffassen, aber auch wenn der Autor sich nicht beeilen würde, ihm zu sagen, *de te fabula narratur*, wäre es doch sehr schwer, nicht auch einen gleichnishaften Sinn zu erkennen, eine allgemeine Lehre, wie sie eben in den biblischen Gleichnissen vorliegt.

Diese gleichzeitige Präsenz eines wörtlichen und eines moralischen Sinnes gibt es in der gesamten erzählenden Literatur, selbst in der, die sich am wenigsten um die Erziehung des Lesers kümmert, wie gewöhnliche Krimis aus der Retorte: Selbst aus diesen könnte ein aufmerksamer und sensibler Leser eine Reihe moralischer Lehren ziehen – daß Verbrechen sich nicht lohnt, daß am Ende alles herauskommt, daß Recht und Gesetz schließlich siegen, daß die menschliche Vernunft auch die vertracktesten Rätsel zu lösen vermag.

Man könnte sogar sagen, in manchen Werken geht der moralische Sinn eine derart feste Einheit mit dem wörtlichen ein, daß sie zusammen einen einzigen Sinn bilden. Aber selbst in einem so offen moralisierenden Roman wie den *Promessi Sposi* bringt die Sorge, der Leser könnte womöglich nur die Geschichte verschlingen und die moralische Lehre übersehen, den Autor dazu, hin und wieder sentenziöse Präzisierungen einzufügen, damit der Verschlinger neogotischer Ritter- und Burgengeschichten sich nicht bloß an der Entführung Lucias oder am Tod Don Rodrigos ergötzt, sondern auch die Lehre über das Walten der Vorsehung beherzigt.

Wie groß ist die wirkliche Unabhängigkeit der Ebenen, wenn sie sich vervielfältigen? Kann man die *Divina Commedia* lesen, wenn man ihre anagogische Botschaft nicht erfaßt? Ich würde sagen, genau das hat ein großer Teil der romantischen Kritik getan. Kann man die Prozession des Purgatoriums lesen, ohne ihre allegorische Reichweite zu erfassen? Eine gute surrealistische Lektüre könnte es schon. Und was das Paradies betrifft, so ist Beatrice lächelnd und strahlend genug, um jeden Leser zu verzaubern, auch wenn er nichts von höheren Bedeutungen weiß, und eine gewisse Kritik, die sich an Kriterien der reinen Lyrizität orientierte, hat sogar behauptet, man müsse all diese störenden »Höhersinne« als ganz und gar sachfremd und abwegig ignorieren.

Man könnte also sagen, daß diejenigen Ebenen der Lektüre, die von den höheren Sinnschichten abhängen, je nach Epoche aktiviert oder nicht aktiviert werden können und manchmal auch gänzlich unerreichbar bleiben, wie es nicht nur bei Texten aus sehr alten Kulturen vorkommt, sondern auch bei vieler Malerei aus noch nicht viele Jahrhunderte zurückliegender Zeit, zum Beispiel wenn der Museumsbesucher, der nicht gerade ein Ikonograph oder

Ikonologe ist (und sogar der rein »visibilistische« Kritiker) einen Giorgione oder einen Poussin genießt, ohne zu wissen, auf welche verborgenen Mythologeme ihre Bilder verweisen (doch wir sind überzeugt, daß Panofsky, der sie auf beiden Ebenen zu lesen verstand, auf der der Formen wie auf der ikonographischen Verweise, sie sogar noch mehr genoß).

Ganz anders ist die Antwort auf die zweite Frage. Ich habe in meinen theoretischen Schriften wiederholt dargelegt, daß jeder Text (besonders einer mit ästhetischer Zielsetzung, hier also ein narrativer) die Tendenz hat, sich einen doppelten Modell-Leser zu erschaffen. Zunächst wendet er sich an einen Modell-Leser ersten Grades, nennen wir ihn den »semantischen«, der vor allem wissen will, und zwar völlig zu Recht, wie die Geschichte ausgeht (ob es Kapitän Ahab gelingt, den Weißen Wal zu fangen, ob Leopold Bloom und Stephen Dedalus sich begegnen, nachdem sie sich am 16. Juni 1904 mehrmals zufällig über den Weg gelaufen sind, ob Pinocchio wieder ein richtiger Junge aus Fleisch und Bein wird, ob es dem Erzähler Marcel gelingt, sein Problem mit der Verlorenen Zeit zu lösen). Aber der Text wendet sich auch an einen Modell-Leser zweiten Grades, nennen wir ihn den »semiotischen« oder »ästhetischen«, der sich fragt, was für eine Art von Leser er werden müßte, um der Erzählung voll zu entsprechen, und der herausfinden möchte, wie der Modell-Autor es anstellt, ihm auf Schritt und Tritt die nötigen Informationen zu geben. Schlicht gesagt, der Leser ersten Grades will wissen, was geschieht, der Leser zweiten Grades will wissen, wie das, was geschieht, erzählt worden ist. Um zu erfahren, wie die Geschichte ausgeht, genügt es in der Regel, sie einmal zu lesen. Um ein Leser

zweiten Grades zu werden, muß man sie viele Male lesen, und manche Geschichten liest man nie aus.

Es gibt keine Leser, die ausschließlich Leser zweiten Grades sind; im Gegenteil, um ein Leser zweiten Grades zu werden, muß man zunächst ein guter Leser ersten Grades gewesen sein. Wer beim erstmaligen Lesen der *Promessi Sposi* nicht wenigstens einen kleinen Schauder verspürt, als Lucia sich plötzlich dem Ungekannten gegenüber sieht, kann die Art, wie Manzonis Roman gemacht und beschaffen ist, nicht schätzen lernen. Aber zweifellos kann man ein Leser ersten Grades sein, ohne jemals zum zweiten Grad zu gelangen – wie es der Fall ist, wenn jemand sich gleichermaßen für die *Promessi Sposi* und für *Gargantua* begeistert, ohne sich bewußt zu machen, daß der zweite einen wesentlich reicheren Wortschatz hat. Oder umgekehrt, wenn sich jemand, nicht zu Unrecht, beim Lesen des Renaissance-Romans *Hypnerotomachia Poliphili*⁵ langweilt, weil er zwischen all jenen Neologismen und Latinisierungen nicht zu erkennen vermag, wie die Geschichte ausgeht.

Genau besehen ist es das Spiel zwischen diesen beiden Lektüre-Ebenen, in dem sich die zwei Arten des Verständnisses von Katharsis in der aristotelischen *Poetik* und in der Ästhetik im allgemeinen bewegen. Bekanntlich läßt sich Katharsis ja sowohl in »homöopathischer« als auch in »allopathischer« Weise interpretieren: Im ersten Fall ergibt sie sich aus der Tatsache, daß der Tragödienzuschauer wirklich von Furcht und Mitleid erfaßt wird, und zwar so tief, daß er sich durch das Erleiden dieser

⁵ »Poliphilos Traumliebesstreit«, Roman von Francesco Colonna (1433 – 1527), erschienen 1499 bei Manutius in Venedig (A. d. Ü.).

Passionen reinigt und dann befreit aus der tragischen Erfahrung herauskommt; im zweiten Fall versetzt uns der tragische Text durch eine Verfremdung fast brechtischer Art in eine Distanz zu der dargestellten Passion, und wir befreien uns nicht, indem wir die Passion mitleiden, sondern indem wir die Art und Weise bewundern, in der sie dargestellt wird. Nun wird jeder leicht erkennen, daß für eine Katharsis der homöopathischen Art ein Zuschauer ersten Grades genügt (derselbe, der vor Freude weint, wenn im klassischen Western endlich die rettende Kavallerie erscheint), während eine allopathische Katharsis einen Leser zweiten Grades erfordert – was zur Folge hat, daß, vielleicht zu Unrecht, der Theorie von der allopathischen Katharsis eine größere philosophische Würde zuerkannt wird, eine reinere und reinigendere Sicht der Kunst, während die homöopathische Theorie eher mit der korybantischen Orgie und der eleusinischen Initiation durch betäubende Düfte und Drogen (oder heutzutage mit der Zelebrierung des *Saturday Night Fever*) assoziiert wird.

Hüten wir uns davor, die Unterscheidung der beiden Ebenen so zu verstehen, als gäbe es auf der einen den leicht zufriedenzustellenden Leser, der sich nur für die Story interessiert, und auf der anderen den Leser mit ästhetisch verfeinertem Gaumen, für den allein die Sprache zählt. Wenn das so wäre, müßten wir einen Roman wie den *Grafen von Montecristo* auf der ersten Ebene mit roten Ohren lesen, womöglich auf Schritt und Tritt heiße Tränen vergießend, dann auf der zweiten Ebene pflichtbewußt feststellen, daß er, stilistisch gesehen, sehr schlecht geschrieben ist, und daraus schließen, daß es sich um einen ganz miserablen Roman handelt. Dabei ist es gerade das Wunder von Werken wie *Der Graf von Montecristo*, daß sie, obwohl tatsächlich sehr schlecht

geschrieben, Meisterwerke der erzählenden Literatur sind. Folglich ist der Leser zweiten Grades nicht nur derjenige, der bemerkt, daß der Roman schlecht geschrieben ist, sondern auch derjenige, der sich bewußt macht, daß trotz dieses Mangels die narrative Struktur perfekt ist, die Archetypen alle am richtigen Platz stehen, die dramatischen Überraschungen millimetergenau dosiert sind, der Atem (wenn auch bisweilen keuchend) fast homerisch ist – so daß abfällig über den *Grafen von Montecristo* zu reden, weil seine Sprache nicht gut ist, so wäre wie abfällig über die Opern Verdis zu reden, weil Francesco Maria Piave oder Salvatore Cammarano nicht Leopardi waren. Der Leser zweiten Grades ist folglich auch derjenige, der sich bewußt macht, wie gut es dem Werk gelingt, auf der ersten Ebene zu funktionieren.

Allerdings ist es sicher diese zweite Ebene der kritischen Lektüre, auf der sich entscheidet, ob ein Text zwei oder mehr Sinnsschichten hat, ob es sich lohnt, nach einem allegorischen Sinn zu fahnden, ob die Fabel auch vom Leser erzählt – und ob sich diese verschiedenen Sinnsschichten zu einem soliden und harmonischen Ganzen verbinden oder unabhängig fluktuieren können. Erst der Leser zweiten Grades kann entscheiden, daß es schwierig ist, in der Fabel vom Wolf und dem Lamm den wörtlichen Sinn vom moralischen Sinn zu trennen (als ob es ohne den moralischen Sinn keinen Sinn hätte, von diesem Streit unter Tieren zu sprechen), während man mit Genuß und Ehrfurcht lesen kann: *In exitu Israel de Aegypto, / domus Iacob de populo barbaro, / facto, est Iudaea sanctificatio eius, / Israel potestas eius*, auch ohne zu wissen, daß diese Verse unter anderem im anagogischen Sinne bedeuten: »die geheiligte Seele tritt aus der Knechtschaft der irdischen Verderbnis hinaus in die Freiheit ewigen

Ruhmes«⁶ – und wer will nachprüfen, ob der Text des Psalmisten wirklich auch dies sagen wollte.

Gewiß gibt es viele Ähnlichkeiten zwischen dem ästhetisch und kritisch versierten Leser zweiten Grades und demjenigen, der konfrontiert mit Fällen von intertextueller Ironie sofort die Verweise auf das literarische Universum erfaßt. Aber die beiden Positionen können nicht einfach gleichgesetzt werden. Nehmen wir zwei Beispiele.

Bei der Fabel vom Wolf und dem Lamm gibt es zwei Sinne, (den wörtlichen und den moralischen), und gewiß auch zwei Leser: den, der nicht nur die Geschichte verstehen will (wörtlicher Sinn), sondern auch ihre Moral, und den, der die stilistischen und erzählerischen Meriten des Fabeldichters Phaedrus erkennt. Aber es liegt keine intertextuelle Ironie vor, denn Phaedrus zitiert niemanden, oder wenn er einen älteren Fabeldichter zitiert, kopiert er ihn bloß. Homers Odysseus tötet die Freier: Hier gibt es nur einen Sinn, aber noch immer zwei Leser, den, der die Rache des Odysseus genießt, und den, der die Kunst Homers genießt, aber kein ironisches Zitat. In Joyces *Ulysses* gibt es zwei Sinne im biblisch-danteschen Verständnis (die Geschichte von Leopold Bloom als Allegorie der Geschichte von Odysseus), aber es ist schwer zu übersehen, daß es sich um eine Geschichte handelt, die den Irrfahrten des Odysseus nachgebildet ist, und sollte jemand das nicht von allein bemerken, würde ihm der Titel den Schlüssel liefern. Auch hier sind zwei Ebenen der Lektüre noch möglich, denn es kann ja immerhin sein, daß jemand den *Ulysses* nur liest, um zu

⁶ Anspielung auf Dantes Brief an Cangrande della Scala (*Epistola XIII*), worin er den vierfachen Sinn der Heiligen Schrift am Beispiel des Anfangs von Psalm 114 erklärt (A. d. Ü.).

wissen, wie die Geschichte ausgeht, auch wenn eine so begrenzte und begrenzende Lektüre höchst unwahrscheinlich ist – falls wirklich jemand solch einen Aufwand treiben wollte, müßte man ihm raten, das Experiment nach dem ersten Kapitel abzubrechen, um sich Geschichten vorzunehmen, die rascher befriedigen. Unmöglich ist es jedoch, *Finnegans Wake* anders denn als ein riesiges intertextuelles Experimentierfeld zu lesen – es sei denn, man will sich den Text laut vorlesen, um ihn wie Musik zu genießen. Sinnsschichten gibt es hier einige mehr als die vier der Heiligen Schrift, ihre Zahl ist unbegrenzt oder jedenfalls undefiniert. Der Leser ersten Grades verfolgt eine oder zwei mögliche Lesarten jedes einzelnen Wortspiels, hält dann erschöpft inne, verliert den Faden, steigt zur zweiten Ebene auf, um den Scharfsinn einer unvorhersehbaren und unauflöslichen Verschachtelung von Etyms und möglichen Lesarten zu bewundern, kehrt wieder zur ersten Ebene zurück und versucht erneut zu begreifen, ob im Text etwas geschieht, verliert den Faden abermals, und so geht es immer weiter. *Finnegans Wake* hilft uns nicht, die hier besprochenen Unterscheidungen zu verstehen, er stellt sie alle in Frage, er bringt alle Karten durcheinander. Aber das tut er ohne Verstellung, er täuscht dem naiven Leser nichts vor, indem er ihn vorankommen läßt, ohne daß er merkt, auf was für ein Spiel er sich einläßt. Nein, er packt den naiven Leser beim Kragen und befördert ihn mit einem Fußtritt zur Dienstbotentür hinaus.

Bei der Arbeit an diesen Unterscheidungen wird einem, denke ich, bewußt, daß die Pluralität der Sinnsschichten ein Phänomen ist, das sich in einem Text auch dann herstellt, wenn der Autor überhaupt nicht daran gedacht und nicht das geringste dafür getan hat, eine Lektüre auf mehreren Ebenen zu ermutigen. Auch der billigste Schreiberling, der

primitive Geschichten voller Blut, Horror, Sex und Gewalt erzählt, kann nicht vermeiden, einen moralischen Sinn mitschwingen zu lassen, sei's auch nur den, daß Indifferenz gegenüber dem Bösen oder Verherrlichung von Sex und Gewalt die einzigen anzustrebenden Werte seien.

Das gleiche läßt sich auch von den beiden Ebenen der Lektüre sagen, der semantischen und der ästhetischen. Genau bedacht gibt es diese Möglichkeit sogar bei einem Eisenbahnfahrplan. Zwei verschiedene Fahrpläne können mir auf der semantischen Ebene die gleiche Information liefern, aber ich kann den einen besser aufgebaut und leichter benutzbar finden als den anderen, also zu einem Qualitätsurteil über die Machart und Funktionalität übergehen, das mehr das Wie als das Was bewertet.

Anders steht es mit der intertextuellen Ironie. Außer in Fällen, in denen es um die Suche nach Plagiaten oder nach unbewußten intertextuellen Echos geht, präsentiert sich eine Literatur, die mit Zitaten spielt, gewöhnlich als eine Herausforderung des Lesers durch einen Text (um nicht von den Intentionen des Autors zu sprechen), der gewissermaßen dazu auffordert, sein dialogisches Geheimnis zu entdecken.

Als Autor von Romanen, die gern und viel mit intertextuellen Zitaten spielen, bin ich immer froh, wenn der Leser die Bezugnahme oder den Wink versteht; doch auch wenn man die Wünsche des empirischen Autors beiseite läßt – wer immer zum Beispiel in der *Insel des vorigen Tages* Anspielungen auf die *Geheimnisvolle Insel* von Jules Verne gefunden hat (etwa die anfängliche Frage, ob es sich um eine Insel oder um Festland handelt), muß wünschen, daß auch die anderen Leser diesen augenzwinkernden Wink des Textes bemerken.

Natürlich ist, wenn hier intertextuelle Ironie vorliegt, dies gerade deshalb der Fall, weil auch die Lektüre derjenigen als legitim anerkannt werden muß, die hier lediglich die Geschicke eines Schiffbrüchigen verfolgen, der nicht weiß, ob er vor einer Insel oder einem Festland Schiffbruch erlitten hat. Aufgabe des ästhetisch versierten Lesers ist es, die Entscheidung zu treffen, daß auch die erste Lektüre aus eigener Kraft legitim ist und daß der Text sie zuläßt. Wenn ich im selben Roman einen Doppelgänger einführe, nehme ich hin, daß es Leser gibt, die sich wundern und sich über die scheinbar unmotivierte Situation erregen, aber ich hoffe auf Leser, die sich bewußt machen, daß die Präsenz eines Doppelgängers in einem barocken Roman obligatorisch ist.

Wenn im *Foucaultschen Pendel* der Erzähler Casaubon seine letzte Nacht in Paris zu Füßen des Eiffelturms verbringt, erscheint ihm dieses Bauwerk von unten gesehen wie ein monströses Wesen, und er fühlt sich von ihm fast hypnotisiert. Um diese Seiten zu schreiben, habe ich zwei Dinge getan: Einerseits habe ich mehrere Nächte unter dem Turm verbracht, bemüht, mich genau in die Mitte zwischen seine »Beine« zu stellen und ihn aus allen möglichen Blickwinkeln zu betrachten, immer von unten nach oben. Andererseits habe ich mir aber auch alle literarischen Texte zusammengesucht, die über den Eiffelturm geschrieben worden sind, besonders zur Zeit seiner Erbauung, meist indignierte und wütende Ablehnungen, und was mein Protagonist sieht und hört, ist eine stark zusammengedrängte Collage sehr vieler Poesie- und Prosafragmente. Ich erwartete nicht, daß meine Leser all diese Zitate erkennen würden (ich selbst kann sie heute nicht mehr genau identifizieren und auseinanderhalten), aber sicher wünschte ich mir, daß die versierteren Leser den Schatten eines *déjà vu* verspürten. Zugleich ermög-

lichte ich dem naiven Leser, die gleichen Eindrücke zu empfinden, die ich unter dem Turm gehabt hatte, auch wenn er nicht wußte, daß sie von so viel vorangegangener Literatur genährt worden waren.

Es ist zwecklos, sich verbergen zu wollen, daß zwar nicht der Autor, wohl aber der Text den intertextuell beschlagenen Leser gegenüber dem naiven privilegiert. Intertextuelle Ironie betreibt eine Art »Klassenauslese«. Es kann eine snobistische Lektüre der Bibel geben, die sich damit begnügt, nur den wörtlichen Sinn zur Kenntnis zu nehmen oder allenfalls die rhythmische Schönheit des hebräischen Textes oder der Vulgata zu schätzen (womit sie freilich den ästhetisch versierten Leser ins Spiel bringt), aber es kann keine snobistische Lektüre eines Textes mit intertextueller Ironie geben, die sein dialogisches Element ignoriert. Intertextuelle Ironie ruft die *happy few* zusammen – nur daß diese sich bei ihr um so glücklicher fühlen, je weniger sie sind.

Sobald ein Text die Mechanik der intertextuellen Ironie in Gang setzt, muß er sich freilich darauf gefaßt machen, daß er nicht nur die vom Autor gewollten Bezüge produziert, denn die Möglichkeit einer doppelten Lektüre hängt ja vom Umfang der Textkenntnis des Lesers ab, also vom Umfang seiner Belesenheit, und dieser Umfang kann je nach Fall variieren. Auf einem Kongreß in Löwen, im Jahre 1999, hat Inge Lanslots scharfsinnige Beobachtungen über viele Anspielungen auf Jules Verne gemacht, die sich durch die *Insel des vorigen Tages* ziehen, und sicher hatte sie recht. Im Laufe ihrer mündlichen Darlegung hat sie dann auch Bezugnahmen auf einen anderen Roman von Verne gefunden (den ich offen gesagt gar nicht kannte), in dem zahlreiche tickende Uhren beschrieben werden, ganz wie in meinem Roman. Nicht daß

ich die Intentionen des empirischen Autors als Maßstab für die Gültigkeit von Interpretationen des Textes nehmen wollte, aber ich konnte nicht umhin zu erwidern, der Leser solle lieber die vielen Zitate aus der Barockliteratur wahrnehmen, die sich überall im Text finden. Nun ist der Topos der tickenden Uhren typisch für das Barock, man denke nur an die Gedichte von Lubrano. Allerdings kann man von einer ausländischen Literaturwissenschaftlerin, die nicht auf das italienische Barock spezialisiert ist, schwerlich die Kenntnis eines *poeta minore* unseres Settecento verlangen, und ich räumte ein, daß die Spur, die sie verfolgte, selbstverständlich keine verbotene war. Wenn man sich auf die Suche nach verborgenen Anspielungen macht, ist es schwer zu sagen, ob der Autor recht hat, der nichts von ihnen wußte, oder der Leser, der sie gefunden hat. Aber ich gab zu bedenken, daß die Entdeckung einer Bezugnahme auf die Barockdichtung gut zu den allgemeinen Charakteristika dieses Textes paßt, während die Entdeckung einer Bezugnahme auf Jules Verne hier zu nichts weiter führt.

Offensichtlich hat die Diskussion die Rednerin überzeugt, denn ich finde keine Spur mehr von diesen Bemerkungen in den Akten jenes Kongresses (die bald erscheinen werden).

Es gibt jedoch andere Fälle, in denen es sehr viel schwieriger ist, die Belesenheit des Lesers zu überprüfen. Im *Foucaultschen Pendel* habe ich meinen Erzähler Casaubon getauft, und dabei dachte ich an Isaac Casaubon, den Genfer Philologen, der mit untadeligen kritischen Argumenten das *Corpus Hermeticum* entmythifiziert hat. Mein Modell-Leser zweiten Grades, der Zugang zur intertextuellen Ironie hat, könnte eine gewisse Analogie entdecken zwischen dem, was der große Philo-

loge begriffen hatte, und dem, was mein Erzähler am Ende begreift. Ich war mir bewußt, daß nur sehr wenige Leser in der Lage sein würden, die Anspielung zu verstehen, und hielt das, textstrategisch gesehen, nicht für schlimm – soll heißen: ich ging davon aus, daß mein Roman auch ohne Kenntnis des historischen Casaubon gelesen und verstanden werden kann.

Bevor ich den Roman beendet hatte, entdeckte ich dann ganz zufällig, daß Casaubon auch eine Figur in George Eliots *Middlemarch* ist – ein Roman, den ich vor langer Zeit gelesen hatte, ohne daß jener Name irgendeine Spur in meinem Gedächtnis hinterlassen hätte. In manchen Fällen will der Modell-Autor Interpretationen, die ihm sinnlos erscheinen, von vornherein unterbinden, und so habe ich mich bemüht, die Möglichkeit einer Bezugnahme auf George Eliot auszuräumen. Daher liest man nun auf S. 77 folgenden Dialog zwischen Belbo und Casaubon:

»Übrigens, wie heißen Sie eigentlich?«

»Casaubon.«

»War das nicht eine Romanfigur in *Middlemarch*?«

»Keine Ahnung. Jedenfalls war's, glaube ich, auch ein Philologe der Renaissance. Aber ich bin nicht mit ihm verwandt.«

Aber dann kam ein maliziöser Leser, David Robey, der bemerkte, daß dieser Casaubon bei George Eliot offenbar nicht zufällig ein Buch namens *Key to all mythologies* schreibt, und ich muß zugeben, das scheint natürlich bestens zu meiner Figur zu passen. Später hat sich dann Linda Hutcheon genauer mit diesem Zusammenhang befaßt⁷ und noch andere Affinitäten zwischen den beiden Casaubons gefunden, was die ironisch-intertextuelle Temperatur meines Romans noch erhöht.

⁷ »Eco's Echoes: Ironizing the (Post)Modern«, op. cit., S. 171.

Als empirischer Autor kann ich versichern, daß mir kein Hauch von all diesen Analogien bewußt war, aber wenn die Belesenheit der Leserin Hutcheon so groß ist, daß sie ihr diesen intertextuellen Bezug erlaubt, und wenn mein Text ihn ermutigt, dann muß ich zugeben, daß die Operation objektiv – im Sinne von kulturell und sozial – möglich ist.

Ähnlich steht es mit dem Namen Foucault. Mein Roman heißt *Das Foucaultsche Pendel*, weil das Pendel, um das es geht, von Léon Foucault erfunden worden ist. Wäre es von Benjamin Franklin erfunden worden, hieße der Roman *Das Franklinsche Pendel*. In diesem Fall war mir von Anfang an bewußt, daß hier jemand eine Anspielung auf Michel Foucault sehen könnte: Meine Personen sind besessen von Analogien, und Foucault hat über das Paradigma der Ähnlichkeit geschrieben. Als empirischer Autor war ich nicht sehr glücklich über die Möglichkeit dieser Verbindung, da sie mir eher oberflächlich vorkam. Aber das von Léon Foucault erfundene Pendel war der Held meiner Geschichte, und es heißt nun mal so, wie es heißt, ich konnte den Titel nicht ändern. Also hoffte ich, daß mein Modell-Leser keine Verbindung mit Michel herstellen würde. Leider vergeblich, viele Leser haben es getan. Linda Hutcheon mehr als alle, sie hat sogar detaillierte Entsprechungen zwischen Elementen des Romans und den vier Figuren der Ähnlichkeit gefunden, die Michel Foucault im Kapitel über die Prosa der Welt in seinem Buch *Les mots et les choses* beschreibt.⁸ Müßig zu sagen, daß ich *Les mots et les choses* 1966 gelesen hatte, als das Original erschienen war, also fast vierzig Jahre

⁸ Dt. *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, übers. von Ulrich Koppen, Suhrkamp 1971, Kap. 2, »Die prosaische Welt«, S. 46 – 56 (A. d. Ü.).

bevor ich den Roman zu schreiben begann; in der Zwischenzeit hatte ich Gelegenheit gehabt, die Phantasien der Ähnlichkeit in der Tradition des Hermetismus der Renaissance und des Barock kennenzulernen, so daß ich beim Schreiben an die direkten Quellen dachte, respektive an den deliranten Gebrauch dieser Quellen in den heutigen Texten des kommerziellen Okkultismus. Hätte mein Roman *Das Franklinsche Pendel* geheißen, wäre wahrscheinlich niemand darauf gekommen, die Bezugnahmen auf die Theorie der Signaturen mit Michel Foucault in Verbindung zu bringen, und es wäre leichter gewesen, an Paracelsus zu denken. Aber ich gebe zu, daß der Titel des Buches, und jedenfalls der Name des Erfinders des gleichnamigen Pendels, eine zu leckere Spur für Jäger nach intertextuellen Bezügen darstellte, und Linda Hutcheon hatte alles Recht, zu finden, was sie gefunden hat. Und wer weiß, ob sie nicht – zumindest auf der Ebene einer Psychoanalyse des Autors – insofern recht hat, als mein Interesse für einige Aspekte des Hermetismus durch jene lang zurückliegende Lektüre Foucaults (Michel) geweckt worden sein könnte.

Dennoch wäre es interessant festzustellen, ob meine Bezugnahme auf Foucault ein Fall von intertextueller Ironie oder einfach von nicht bemerktem Einfluß wäre. Bisher habe ich hier vielleicht glauben lassen, daß intertextuelle Ironie etwas sei, was von der Intention des Autors abhängt, doch ich habe in meinen theoretischen Schriften zu oft den Vorrang der Werkintention vor der des Autors betont, um mir eine solche Naivität zu erlauben. Wenn im Text ein mögliches Zitat auftaucht, und dieses Zitat sich nahtlos in den übrigen Text (mitsamt seinen anderen Zitaten) einzufügen scheint, sind die Absichten des empirischen Autors kaum von Belang. Wir tun also gut daran, hier von Zitatismus und »textlichen

Echos« zu sprechen (ich beziehe mich auf einen Ausdruck von Linda Hutcheon, nicht auf meinen Nachnamen), die *das Werk* nahelegt.

Dies deswegen, weil es beim Spiel mit intertextueller Ironie schwer ist, der Faszination des Herstellens von Verbindungen zu widerstehen, auch wenn manche von ihnen ganz zufällig sind, wie der Verweis auf die Uhren bei Jules Verne. So findet Linda Hutcheon auf S. 378 der amerikanischen Ausgabe des *Foucaultschen Pendels* die Worte: »The Rule is simple: Suspect, only suspect«, und entdeckt darin einen intertextuellen Verweis auf ein »Connect, only connect« bei E. M. Forster. Klug, wie sie ist, weist sie darauf hin, daß dieses »ironic play« sich nur im Englischen einstellt, und tatsächlich enthält der italienische Text diesen intertextuellen Verweis nicht, denn er lautet: »sospettare, sospettare sempre«.⁹ Die Bezugnahme ist, sicher mit voller Absicht, vom Übersetzer William Weaver eingefügt worden. Dagegen ist nichts zu sagen, der englische Text enthält die Bezugnahme – was zeigt, daß die Übersetzung das Spiel der intertextuellen Ironie nicht nur verderben, sondern auch bereichern kann.

In anderen Fällen ergeben sich Möglichkeiten der Wahl zwischen Lektüre hoch zwei oder hoch drei. Auf einer Seite im 30. Kapitel des *Pendels*, wo die Protagonisten sich vorstellen, daß auch die ganze Geschichte, die in den Evangelien erzählt wird, Ergebnis einer bloßen Erfindung sein könnte, so wie die des Großen Plans, den sie zusammenbasteln, kommentiert Casaubon: *Toi, apocryphe lecteur, mon semblable, mon frère*.¹⁰ Ich erinnere mich

⁹ In der deutschen Ausgabe des *Foucaultschen Pendels* lautet die Stelle auf S. 442: »Man muß argwöhnen, immer nur argwöhnen.« (A. d. Ü.)

¹⁰ Dt. S. 236 (A. d. Ü.).

nicht mehr, woran ich beim Schreiben dachte, wahrscheinlich genügte mir die intertextuelle Beziehung zu Baudelaire, die schon durch den Verweis auf die apokryphen Evangelien angereichert war. Linda Hutcheon definiert nun jedoch die Stelle als eine »parody of Baudelaire by Eliot« (tatsächlich zitiert T. S. Eliot, wenn Sie sich erinnern, diesen Vers in *The Waste Land*), und sicher wird die Anspielung damit noch reichhaltiger. Was machen wir also? Teilen wir die Leser auf in solche, die nur bis zu Baudelaire gelangen, und solche, die bis zu Eliot vordringen? Und was ist, wenn es einen Leser gäbe, der zwar den heuchlerischen Leser bei Eliot gefunden hat, aber nicht weiß, daß Eliot hier Baudelaire zitiert?

Alle haben bemerkt, daß der *Name der Rose* mit einem Zitat des Johannesevangeliums beginnt (»Im Anfang war das Wort« usw.). Aber wie viele haben bemerkt, daß dieser Anfang auch als ein Zitat des Anfangs von Luigi Pulcis Ritterepos *Il Morgante Maggiore*¹¹ gelesen werden kann, das mit einer respektvollen Verbeugung vor dem Evangelisten Johannes beginnt (*In principio era il verbo appresso a Dio / ed era Iddio il verbo e U verbo lui. / Quest'era nel principio a parer mio / e nulla sипuò far sanza costui*)?

Doch genau bedacht, wie viele Leser haben wirklich bemerkt, daß mein Roman mit einem Zitat des Johannesevangeliums beginnt? Ich habe japanische Leser gefunden (und vielleicht braucht man gar nicht so weit in die Ferne zu gehen), die jene tiefen Gedanken dem guten Adson zugeschrieben haben, und trotzdem ist ihnen nicht die

¹¹ Komisch-heroisches Epos in Stanzen über die Helden des Karolingerzyklus, erschienen 1483 in Florenz (A. d. Ü.).

religiöse Inspiration entgangen, die aus den Worten des alten Mönches spricht.

Der Grund ist, um genau zu sein, daß intertextuelle Ironie, technisch gesehen, keine Form von Ironie ist. Ironie besteht dann, nicht das Gegenteil der Wahrheit zu sagen, sondern das Gegenteil dessen, wovon man annimmt, daß der Gesprächspartner es für wahr hält. Es ist Ironie, eine dumme Person als hochintelligent zu definieren, aber nur, wenn der Adressat weiß, daß sie dumm ist. Weiß er es nicht, wird die Ironie nicht erkannt, und man liefert ihm nur eine falsche Information. Infolgedessen wird Ironie, wenn der Adressat sich des Spiels nicht bewußt ist, zur bloßen Lüge.

Was dagegen die intertextuelle Ironie angeht, so kann ich die Geschichte eines Doppelgängers erzählen, ohne daß der Adressat die Bezugnahme auf den barocken Topos heraushört, und dennoch wird er nicht weniger Genuss an der altehrwürdigen und wörtlich abgeschriebenen Doppelgängergeschichte haben. In der *Insel des vorigen Tages* gibt es einige überraschende Handlungsumschwünge, die klar auf Dumas verweisen, und manchmal ist das Zitat sogar wörtlich, aber der Leser, der es nicht erkennt, kann sich trotzdem, wenn auch naiv, an dem schönen Theatercoup delectieren. Wenn ich also vorhin gesagt habe, intertextuelle Ironie sei snobistisch und aristokratisch, muß ich mich hier korrigieren, denn sie schließt den naiven Leser nicht aus: Sie ist wie ein Festmahl, bei dem im Erdgeschoß die Reste der im Obergeschoß aufgetragenen Speisen verteilt werden, aber nicht die Reste auf den Tellern, sondern die in den Schüsseln, die gleichfalls gut aufgetragen worden sind, und da der naive Leser glaubt, es gebe nur ein Fest im Erdgeschoß, genießt er die Speisen als das, was sie sind (und sie sind alles in allem schmackhaft und reichlich),

ohne zu ahnen, daß jemand anders schon mehr davon gehabt hat.

Ganz ähnlich ist es ja auch, wenn jemand naiv das Sonett *Tanto gentile e tanto onesta pare*¹² liest, ohne zu wissen, wie stark sich die Wortbedeutungen seit Dante verändert haben und welche philosophischen Voraussetzungen seine Dichtung hatte. Er erfreut sich bloß an einer schönen Liebeserklärung und zieht dennoch großen Gewinn daraus, sowohl emotional wie intellektuell. Woran man sieht, daß meine kulinarische Analogie vielleicht provozierend war, aber nicht beabsichtigte, Kunst und Gastronomie auf eine Stufe zu stellen.

Schließlich kann nicht einmal der naivste Leser durch die Maschen des Textes schlüpfen, ohne den Verdacht zu schöpfen, daß der Text bisweilen (oder oft) über sich hinausweist. Wobei sich dann zeigt, daß intertextuelle Ironie nicht nur keinen Ausschluß bewirkt, sondern im Gegenteil eine Aufforderung und Einladung zum *Einschluß* darstellt, die stark genug ist, auch den naiven Leser allmählich in einen zu verwandeln, der das Aroma der vielen anderen Texte wahrzunehmen beginnt, die dem, den er liest, vorausgegangen sind.

Gibt es Beziehungen zwischen intertextueller Ironie und dem biblischen oder danteschen Höheren Sinn? Einige. Intertextuelle Ironie liefert säkularisierten Lesern, die keinen spirituellen Sinn mehr im Text suchen, einen intertextuellen Höhersinn. Die biblischen und poetischen Höhersinne der Theorie des vierfachen Schriftsinns ließen den Text in die Vertikale wachsen, jeder Sinn näherte sich ein Stück mehr einem höheren Jenseits. Der intertextuelle

¹² Dantes berühmtes Huldigungssonett an Beatrice in Kap. 26 seines Jugendwerks *Vita Nova* (A. d. Ü.).

Höhersinn ist horizontal, labyrinthisch, rhizomatisch und unendlich, er geht von Text zu Text immer weiter – wobei es keine andere Verheißung gibt als das fortwährende Gemurmel der Intertextualität. Intertextuelle Ironie setzt einen absoluten Immanentismus voraus. Sie liefert denjenigen Offenbarungen, die den Sinn für die Transzendenz verloren haben.

Nicht ernst nehmen würde ich allerdings diejenigen, die nun moralisierend den Schluß zögen, intertextuelle Ironie sei die Ästhetik der Gottlosen. Sie ist eine Technik, die auch von einem Werk aktiviert werden kann, das einen spirituellen Höhersinn inspirieren will oder das sich als hohe moralische Lehre präsentiert oder das von Tod und vom Unendlichen zu sprechen weiß. Remo Ceserani hat die Güte gehabt zu bemerken, daß mein angeblicher Postmodernismus nicht frei von einem Sinn für Melancholie und Pessimismus sei.¹³ Ein Zeichen dafür, daß intertextuelle Ironie nicht um jeden Preis einen gedankenlosen Karneval des Dialogismus voraussetzt. Aber gewiß verlangt sie, so gequält der Text auch immer sein mag, daß der Leser sich das Gewisper der Intertextualität vergegenwärtigt, die unseren Qualen vorangegangen ist, und daß Autor und Leser sich auch im mystischen Corpus der Nichtheiligen Schriften zu vereinigen wissen.

¹³ »Eco e il postmoderno consapevole«, in *Raccontare il postmoderno*, Turin, Bollati Boringheri, 1997, S. 180 – 200.

Die aristotelische Poetik und wir¹

Erlauben Sie mir als einem Italiener, die Frage der aristotelischen *Poetik* in Form von Bekenntnissen eines Kindes meiner Zeit anzugehen. Die italienische Kultur hat die großen Aristoteles-Kommentatoren der Renaissance hervorgebracht, und in der Barockzeit war es Emanuele Tesauro, der mit seinem *Cannocchiale aristotelico* die Welt der nachgalileischen Physik wieder auf die poetischen Theorien des Aristoteles als den einzigen Weg zur Lösung der Probleme der Humanwissenschaften verwies. Doch schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts ist die italienische Kultur durch jene *Scienza nuova* von Vico befruchtet worden, die jedwede aristotelische Vorschrift in Frage stellte, um von einer Sprache und einer Dichtung zu sprechen, die sich außerhalb aller Regeln entwickeln. Während man in Frankreich – von Boileau bis Batteux, von Le Bossu bis Dubos und sogar bis zur *Encyclopédie* – noch dabei war, zusammen mit den Regeln des Geschmacks die Regeln der Tragödie zu suchen, öffnete Vico ungewollt das Tor zu einer Philosophie und einer Sprachwissenschaft und einer Ästhetik der unvorhersehbaren Freiheit des Geistes.

Nicht der von Adel und Klassik geprägte *esprit* im französischen Sinne ist hier gemeint, sondern der

¹ Gekürzte Fassung des Hauptreferats auf dem Kongreß »Les stratégies contemporaines d'appropriation de l'Antiquité« im Oktober 1990 an der Sorbonne. Die Kongreßakten sind erschienen unter dem Titel *Nos grecs et leurs modernes*, ed. Barbara Cassin, Paris, Seuil, 1992.

romantische und hegelianische *Geist*², der sich durch und in der Geschichte verwirklicht und selber Geschichte ist. Daher war unsere Kultur hundert Jahre lang, vom Idealismus des 19. Jahrhunderts bis zu Croce, von der Ablehnung jeder Rhetorik und jeder Poetik beherrscht. In einer idealistischen Ästhetik, die das gesamte Sprachvermögen von Anfang an in der ästhetischen Kreativität begründet sah, konnte das dichterische Phänomen nicht mehr als Abweichung von einer vorgegebenen Norm beschrieben werden, sondern nur als »auroraler« (morgenröthlicher) Augenblick. Die wenigen Seiten, die Croce über Aristoteles geschrieben hat, bezeugen unausrottbare Vorurteile, die einen formal unangreifbaren Syllogismus gebären:

- (a) Die Ästhetik entsteht mit Baumgarten und seiner Idee einer *scientia cognitionis sensitivae, gnoseologia inferior*,
- (b) Aristoteles hat Baumgarten nicht lesen können,
- (c) ergo hat Aristoteles nichts über die Ästhetik zu sagen.

Ich erinnere mich noch an die Schauder, die ich als junger Mensch verspürte – wobei ich mich ausgegrenzt fühlte wie ein kleiner Homosexueller in der viktorianischen Welt –, als ich entdeckte, daß die angelsächsische Tradition während der ganzen Zeit nicht aufgehört hatte, die aristotelische Poetik ernst zu nehmen.

Es überraschte mich nicht, Spuren von Aristoteles bei Dryden oder Hobbes, Reynolds oder Samuel Johnson zu finden, um nicht von den oft unpräzisen und manchmal polemischen Bezugnahmen auf die *Poetik* zu sprechen, die ich bei Wordsworth oder Coleridge fand, aber ich war frappiert, als ich Literaturwissenschaftler und Dichter aus der Generation von Croce las, die mir das Bild einer

² Im Orig. deutsch (A. d. Ü.).

Kultur vermittelten, für welche Aristoteles noch immer ein Vorbild oder Bezugspunkt war.

Ein Klassiker der amerikanischen Theorie der Literaturkritik, I. A. Richards' *Principles of Literary Criticism* (1924), beginnt mit einem Verweis auf Aristoteles; wenn es der *Theory of Literature* von Wellek und Warren (1942) gelungen ist, die Prinzipien der angelsächsischen Kritik mit den Forschungen der russischen Formalisten und der Prager Strukturalisten zu verschmelzen, dann weil sie sich fast in jedem Kapitel unter das Zeichen von Aristoteles stellt. In den vierziger Jahren haben die Meister des *New Criticism* sich mit Aristoteles gemessen. Ich entdeckte die Schule von Chicago, die sich ohne Vorbehalt als neoaristotelisch definierte, und einen Theoretiker des modernen Theaters wie Francis Ferguson (*The Idea of Theater*, 1949), der die Begriffe *plot and action* benutzte und den *Macbeth* unter dem Aspekt der Mimesis einer Handlung analysierte, oder Northrop Frye, der in seiner *Anatomy of Criticism* (1957) mit dem aristotelischen Begriff des *Mythos* spielte.

Doch es würde genügen, den Einfluß der *Poetik* auf einen Autor wie Joyce zu nennen. Er erwähnt sie nicht nur im *Paris Notebook* von 1903, das er während seiner Besuche in der Bibliothèque Sainte Geneviève geschrieben hat, sondern er verfaßt auch 1904 ein ironisches kleines Gedicht über die Katharsis. Er sagt Stuart Gilbert, daß die Äolus-Episode im *Ulysses* auf der *Rhetorik* beruhe. In einem Brief an seinen Bruder Stanislaus vom 9. März 1903 kritisiert er John Millington Synge, weil er für seinen Geschmack nicht aristotelisch genug sei. In einem Brief an Ezra Pound vom 9. April 1917 schreibt er über den *Ulysses*: »I am doing it, as Aristotle would say – by different means in different parts.« Und last but not least ist die Theorie der literarischen Gattungen im

Portrait eindeutig aristotelischen Ursprungs. Im *Portrait* entwickelt Stephen Dedalus eine Definition von Furcht und Mitleid, wobei er bedauert, daß Aristoteles keine in seiner *Poetik* gegeben habe, und übersieht, daß er es in seiner *Rhetorik* getan hat. Dank einer Art von wunder-tätiger Wahlverwandtschaft sind die Definitionen, die Joyce erfindet, sehr ähnlich denen in der *Rhetorik* – doch er studierte bei den Jesuiten, und mit einem Aquinaten aus zweiter Hand muß ihm auch ein Aristoteles aus dritter Hand zugewachsen sein. Zu schweigen von dem englischsprachigen kulturellen Milieu, in dem er lebte und dessen aristotelische Neigungen wir schon erwähnt haben.

Meine entscheidende aristotelische Erfahrung war jedoch, glaube ich, Edgar Allan Poes Essay *Philosophy of Composition*, in dem er Wort für Wort und Struktur für Struktur die Entstehung, die Technik und die Motivation seines berühmten Gedichts *The Raven* analysiert. In diesem Essay wird Aristoteles zwar nie erwähnt, aber als Vorbild ist er allgegenwärtig, auch im Gebrauch einiger Schlüsselbegriffe.

Poe wollte zeigen, wie der Effekt einer »starken und reinen Erhebung der Seele« (die Schönheit) durch eine entsprechende Strukturierung erreicht wird, und dem Leser vor Augen führen, wie das Werk »Schritt für Schritt mit der Präzision und strengen Folgerichtigkeit eines mathematischen Problems seiner Vollendung entgegen geht«, wenn man auf eine Einheit des Eindrucks (die materiell die Zeiteinheit eines Leseakts ist), des Themas und der emotionalen Tonart achtet.

Der Skandal dieses Textes besteht darin, daß sein Autor die Regeln darlegt, mit deren Hilfe es ihm gelungen ist, den Eindruck von Spontaneität zu erzeugen, und genau diese Lehre ist es, die uns auch die *Poetik* des Aristoteles entgegen jeder Ästhetik des Unsagbaren erteilt. Dieselbe

aristotelische Lehre findet sich in dem späthellenistischen Text *Vom Erhabenen* des sogenannten Pseudo-Longinos, der gewöhnlich als eine Verherrlichung des ästhetischen *je-ne-sais-quoi* angesehen wird. Der Text will zwar über einen poetischen Effekt sprechen, der sich nicht auf rationale oder moralische Überzeugung gründet, sondern auf ein Gefühl des Staunens, das sich als Ekstase und Blitzschlag äußert. Doch schon auf der ersten Seite erklärt der Autor, er wolle nicht nur den Gegenstand seiner Rede definieren, sondern auch sagen, durch welche Mittel dieser Effekt erzeugt werden kann. Daher folgt im zweiten Teil eine detaillierte Analyse der rhetorischen Strategien, die ins Werk gesetzt werden müssen, um durch definierbare Vorgehensweisen diesen nicht definierbaren Effekt zu erzielen.

In gleicher Weise geht Poe vor, nur ist seine *Philosophy of Composition* ein ebenso faszinierender wie mehrdeutiger Text: Handelt es sich um Anweisungen für andere Dichter oder um eine implizite Theorie der Kunst im allgemeinen, extrapoliert aus einer persönlichen Schreib-erfahrung durch einen Autor, der sich als kritischer Leser seines eigenen Werks betätigt?

Die fruchtbare Ambiguität dieses Textes hat Kenneth Burke bemerkt, der Poes Essay von Anfang an in explizit aristotelischen Begriffen angeht.³ Wenn es darin eine Disziplin namens Poetik gibt, dann hat sie nichts zu tun mit einer Kritik, die als kommerzieller Ratschlag für den Leser oder als Verteilung von Lob und Tadel verstanden wird. Sie muß sich mit einer der Dimensionen von

³ »Poetics in Particular, Language in General«, in *Poetry*, 1961, sowie in *Language as Symbolic Action*, Berkeley, Univ. of California Press, 1966.

Sprache befassen, und in diesem Sinne ist sie der eigentliche Gegenstand des Kritikers, so wie Dichtung der Gegenstand des Dichters ist. »Eine Annäherung an Dichtung in Begriffen von Poetik ist eine Annäherung in Begriffen der Natur jener Dichtung als Gattung (eine Spezies und literarische Form).«

In diesem Sinne nähert sich Burkes Definition derjenigen der Prager Schule, für die Poetik die Disziplin ist, welche die »Literarizität« der Literatur erklärt, das heißt die Frage, warum ein literarisches Werk als solches bezeichnet werden kann.

Burke weiß sehr wohl, daß der Versuch, literarische Vorgehensweisen und Regeln zu definieren, wie geschehen dazu führen kann, eine deskriptive Wissenschaft in eine normative zu verwandeln. Dennoch kann die Poetik sich nicht der Pflicht entziehen, Anleitungen oder Gebote zu formulieren, die in der Praxis des Dichters implizit sind, auch wenn er sich ihrer nicht bewußt ist.

Poe war sich ihrer durchaus bewußt, und folglich arbeitete er als *philosophus additus artifici*. Vielleicht hat er sie sich erst nachträglich klargemacht und beim Schreiben noch nicht gewußt, was er tat, aber als Leser seiner selbst hat er dann begriffen, warum sein Gedicht *The Raven* den Effekt produziert, den es produziert, und warum wir es schön finden. Die Analyse, die der Autor Poe macht, hätte ein Leser wie Roman Jakobson machen können. Indem er eine Schreibpraxis zu definieren versucht, für die ihm sein eigenes Gedicht als Beispiel dient, hat Poe Strategien beschrieben, die das künstlerische Schaffen im allgemeinen charakterisieren.

Poes Essay ist aristotelisch in seinen Ausgangsprinzipien, in seinen Zielen, in seinen Ergebnissen und in seiner Ambiguität. Lubomir Doležel hat sich die Frage gestellt, ob die aristotelische *Poetik* ein Werk der Kritik ist

(das auf Bewertung des Werks zielt, über das sie spricht) oder eines der Poetik, das wie gesagt darauf abzielt, die Bedingungen der Literarizität zu bestimmen.⁴

Mit einem Zitat von Northrop Frye erinnert Doležel, daran, daß die Poetik eine intelligible Struktur der Erkenntnis freilegt, die weder selbst Dichtung noch Erfahrung von Dichtung ist, und betrachtet sie (unter Verweis auf einige Unterscheidungen in der aristotelischen *Metaphysik*) als eine produktive Wissenschaft, die auf Erkenntnis zielt, um Objekte zu schaffen.

In diesem Sinne interpretiert die Poetik nicht individuelle Werke, sondern benutzt sie lediglich als einen Fundus von Beispielen. Doch bei der Verfolgung dieses Ziels gerät sie in eine paradoxe Lage, denn während sie das Wesen der Dichtung zu erfassen versucht, entgeht ihr deren wesentlichstes Merkmal, nämlich ihre Einmaligkeit und die Variabilität ihrer Erscheinungsformen.

So bemerkt Doležel, daß die *Poetik* des Aristoteles zugleich der Gründungsakt sowohl der Literaturtheorie als auch der abendländischen Literaturkritik ist, und dies gerade aufgrund ihres inneren Widerspruchs. Sie etabliert eine Metasprache der Kritik und ermöglicht Urteile auf der Basis des von ihr gelieferten Wissens. Aber dieses Ergebnis kostet sie einen Preis: Jede Poetik, die von idealen Strukturen spricht und dabei die Besonderheiten der individuellen Werke ignorieren will, ist immer auch eine Theorie der Werke, die der Theoretiker als die besten beurteilt. Daher hat auch die aristotelische *Poetik* eine – um Popper zu paraphrasieren – »beeinflussende Ästhe-

⁴ »Aristotelian Poetics as a Science of Literature«, in Moris Halle (ed.), *Semiosis, Semiotics and the History of Culture*, Ann Arbor, Michigan Slavic Contributions, 1984, S. 125 – 138.

tik«, und Aristoteles verrät seine literarischen Präferenzen jedesmal, wenn er ein Beispiel wählt.

Nach Gerald Frank Else⁵ könnte nur ein Zehntel aller griechischen Tragödien den von Aristoteles beschriebenen Strukturen entsprechen. In einem Circulus vitiosus hat ein intuitiv-kritisches Urteil die Auswahl der Beispiele im voraus getroffen, aufgrund derer dann die allgemeinen Prinzipien entwickelt werden, die diese Auswahl kritisch rechtfertigen. Wozu Doležel anmerkt, daß zwar auch Eises Behauptung auf einem kritischen Vor-Urteil beruht, sein Argument aber in jedem Fall stichhaltig ist, da es auf jenen Teufelskreis hinweist, der wahrscheinlich die ganze Geschichte der Poetik und der Kritik durchzieht.

Wir stehen also nicht vor dem Gegensatz (wie man lange geglaubt hat) zwischen einer normativen Poetik und einer Ästhetik, die sich auf einer so allgemeinen Ebene bewegt, daß sie sich nicht mit der Realität der je besonderen Werke kompromittiert (der Satz »Schönheit ist der Glanz der vereinigten Transzendentalien« ist eine ästhetische Definition, mit der sich sowohl *König Ödipus* als auch ein schöner Abenteuerroman rechtfertigen läßt), sondern eher vor dem Schwanken zwischen einer deskriptiven Theorie und einer kritischen Praxis, die sich gegenseitig voraussetzen.

Aristoteles behandelt nicht nur abstrakte Kriterien von Ordnung und Maß, Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit und organischem Gleichgewicht (Kap. 7, 1450b 21 ff.), sondern auch jenes Kriterium, das jede rein formalistische Lektüre der *Poetik* sprengt. Grundlegendes Ele-

⁵ *Aristotle's Poetics. The Argument*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1957.

ment der Tragödie ist die Intrige (im Sinne von Handlungsgang oder Plot), und die Intrige ist Nachahmung einer Handlung, deren Ziel, das *Telos*, der von ihr produzierte Effekt, das *Ergon* ist. Und dieses *Ergon* ist die *Katharsis*. Schön oder gut gelungen ist diejenige Tragödie, die eine Reinigung von den Leidenschaften zu bewirken vermag. Daher ist der kathartische Effekt eine Art Krönung des tragischen Werks, und er hat seinen Sitz nicht in der Tragödie als geschriebenem oder rezitiertem Diskurs, sondern in der Tragödie als *rezipiertem* Diskurs.

Die *Poetik* stellt das erste Auftauchen einer Rezeptionsästhetik dar, aber sie stellt uns auch vor einige ungelöste Probleme jeder »leserorientierten« Theorie.

Bekanntlich kann die Katharsis auf zweierlei Weise interpretiert werden, und beide Interpretationen werden von jener rätselhaften Formel gestützt, die in 1449b 27 – 28 steht: Die Tragödie verwirklicht τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων καθαρσίν – »die Reinigung von dieser Art Leidenschaften«.

Nach der ersten Lesart spricht Aristoteles hier von einer Reinigung, die *uns* durch intensive Erfahrung *unserer* Leidenschaften befreit – wie es von seiner *Politik* nahegelegt würde (die jedoch unglücklicherweise auf die *Poetik* verweist, um eine Erklärung zu geben, die in keinem der beiden Werke explizit ausgeführt wird). Demnach wäre die Katharsis in traditionell medizinischen Terminen als eine »homöopathische« Aktion zu verstehen, eine Befreiung des Zuschauers durch Identifikation mit den Leidenschaften der Personen des Dramas, und würde sich als Erfahrung des Unvermeidlichen aufzwingen. Die Tragödie wäre, so verstanden, eine korybantische oder psychagogische, den Zuschauer unmittelbar ins Geschehen hineinziehende Maschine (ein gewisser Abstand wäre nur

bei der Komödie möglich, doch über das, was Aristoteles unter Komödie verstand, wissen wir zu wenig).

Die zweite Lesart versteht Katharsis im »allopäthischen« Sinn, nämlich als Reinigung *der Leidenschaften selbst*, insofern diese »schön« dargestellt und aus der Distanz als Leidenschaften anderer gesehen werden, und das mit dem kühlen Blick eines Zuschauers, der reines, körperloses Auge geworden ist und nicht selbstempfundene Leidenschaften genießt, sondern den Text, der sie in Szene setzt.

Um diesen Konflikt zweier Lesarten zu radikalisieren könnte man sagen, einerseits ergibt sich eine dionysische Ästhetik und andererseits eine apollinische. Oder um ihn zu banalisieren, einerseits haben wir eine Ästhetik der Disko und des Splatterfilms (auf die Lesart der aristotelischen *Poetik* als Theorie der massenmedialen Emotionen komme ich noch zu sprechen) und andererseits eine Ästhetik als Moment von heiter-gelassener, uneigen-nütziger Kontemplation, in der die Kunst den Glanz des Wahren zeigt.

Diese Ambiguität steckt bereits in den Quellen, auf die Aristoteles sich bezog. Die Pythagoräer »hatten passende Gesänge für die Leidenschaften der Seele, einige für die Schwächen und andere für die Wutausbrüche, durch welche sie, indem sie die Leidenschaften im richtigen Maße erregten und steigerten, sie sich zu einer mutvollen Tugend formten« (Jamblichos, *Leben des Pythagoras*). Und Pythagoras selbst benutzte poetische Texte – Homer, Dithyramben, Trauer- und Klagelieder – zu kathartisehen Zwecken. Wahrscheinlich ist, daß Aristoteles von einer Reinigung sprechen wollte, die sich durch einen Akt freier Schau der wunderbaren Organisation des Großen Tragischen Tieres verwirklicht, und daß er zugleich fasziniert war von den psychagogischen Kräften, die seine Kultur ihm nahelegte.

Andere fruchtbare Ambiguitäten machen die Aktualität der *Poetik* aus. Aristoteles ist ein Alexandriner, der den religiösen Geist, der noch das fünfte Jahrhundert beseelte, weitgehend verloren hat. Er arbeitet ein bißchen wie ein moderner westlicher Ethnologe, der nach universalen Invarianten in den Erzählungen der Wilden sucht, von denen er fasziniert ist, die er jedoch nur von außen versteht. Damit kommen wir zu einer anderen, sehr modernen Lesart von Aristoteles, die er selbst nahelegt, indem er so tut, als spreche er von der Tragödie, während er in Wirklichkeit eine Semiologie der Narrativität entwickelt. Das tragische Schauspiel umfaßt die Erzählung (den Mythos), die Charaktere, die Sprache, den Gedanken, die Inszenierung und die Musik, aber »das wichtigste dieser Elemente ist die Zusammenfügung der Geschehnisse ... Daher sind die Geschehnisse und die Erzählung (der Mythos) das Ziel der Tragödie« (1450a 15 – 23).

Ich stimme Ricoeur zu, wenn er schreibt⁶, in der *Poetik* werde die auf der Intrige gegründete Narration, diese Fähigkeit, eine Erzählung als »Zusammenfügung der Geschehnisse« zu komponieren, gleichsam zur allgemeinen Gattung, von der die Epopöe eine Art oder Spezies darstellt. Die Gattung, von der die Poetik spricht, ist die Darstellung einer Handlung (*pragma*) durch einen *mythos* (im Sinne von Intrige, Plot, Handlungsgang oder -verwicklung⁷), von welchem die epische Diegesis und die dramatische Mimesis nur Arten sind.

⁶ Paul Ricoeur, *Zeit und Erzählung* I, 2, München, Fink, 1988.

⁷ Im Orig. *intreccio*, Geflecht, Verwicklung (scil. der Handlungsstränge), ab hier durchweg mit »Intrige« übersetzt (A. d. Ü.).

Nun ist die Theorie der Intrige das, was unser Jahrhundert vielleicht am tiefsten beeinflußt hat. Die erste Theorie der Narrativität entstand bei den russischen Formalisten, die einerseits die Unterscheidung zwischen *fabula* und *sjužet* vorschlugen und andererseits die Zerlegung der Fabel in eine Reihe von Motiven und narrativen Funktionen. Zwar ist es schwer, direkte Bezugnahmen auf Aristoteles in den Texten von Šklovskij, Veselovskij oder Propp zu finden, aber in der ersten Monographie über die russischen Formalisten, der von Victor Erlich (*Russian Formalism*, 1954)⁸, zeigte sich klar, wieviel die Formalisten der aristotelischen Tradition verdankten – auch wenn Erlich zu Recht bemerkte, daß die formalistischen Begriffe *fabula* und *sjužet* nicht deckungsgleich mit *pragma* und *mythos* sind. Mit gleichem Recht könnte man darauf hinweisen, daß die narrativen Funktionen bei Aristoteles weniger zahlreich sind als bei Propp. Aber das Prinzip ist ohne Zweifel dasselbe, und dieser Tatsache waren sich die ersten strukturalistischen Kritiker zu Beginn der sechziger Jahre bewußt geworden (es wäre allerdings ungerecht, hier nicht an die 36 dramatischen Situationen von Polti und ihre Vervielfachung bei Souriau zu erinnern, die wie immer auch ungenau auf Gozzi zurückgehen – also auf einen Italiener des 18. Jahrhunderts, der Aristoteles nicht vergessen hatte).⁹

⁸ Dt. *Russischer Formalismus*, übers. von Marlene Lohner, München, Hanser, 1964.

⁹ Anspielung auf die These des italienischen Lustspieldichters Carlo Graf Gozzi (1720 – 1806), der zufolge es im Theater nur 36 dramatische Situationen gebe (vgl. die Bemerkung von Goethe in Eckermanns *Gesprächen* vom 14. Februar 1830), sowie auf deren Ausarbeitung und Weiterentwicklung durch Georges Polti (*Les trente-six situations dramatiques*, Paris 1895) und Étienne Souriau (*Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris 1950), der durch

»Zahllos sind die Erzählungen der Welt«, schrieb Roland Barthes in seiner »Introduction à l’analyse structurale des récits« (*Communications* 8, 1966). »Es ist daher legitim, daß man, weit davon entfernt, auf jeden Ehrgeiz einer Theorie der Erzählung zu verzichten unter dem Vorwand, es handle sich um eine universelle Tatsache, sich immer wieder (seit Aristoteles) für die narrativen Formen interessiert hat; und es ist normal, daß der aufkommende Strukturalismus dieser Form besondere Aufmerksamkeit widmet.« In derselben Nummer von *Communications*, die sich mit der Aristoteles-Lektüre befaßte, fand sich auch der erste Beitrag von Genette, »Frontières du récit«, und die erste Formulierung jener Semiotik des Erzählers von Bremond, die als eine detaillierte Systematisierung der von Aristoteles angeregten formalen Strukturen angesehen werden könnte (seltsamerweise hat dann Todorov, der sich in seinen anderen Werken als ein guter Aristoteles-Kenner erweist, seine *Grammaire du Décameron* auf rein grammatischen Fundamenten gestellt).

Ich behaupte nicht, daß eine Theorie der Intrige und der Narrativität erst im 20. Jahrhundert entstanden sei.¹⁰ Das

eine Kombinationsrechnung auf insgesamt 210 141 Situationen kam (A. d. Ü.).

¹⁰ Im Gegenteil, die Kulturen des Romans haben seit jeher Theorien der Intrige hervorgebracht. Um zur Ablehnung des Aristoteles zurückzukehren, die charakteristisch für die italienische Kultur seit dem 17. Jahrhundert war, so wage ich nicht zu entscheiden, was Ursache und was Wirkung war, aber sicher ist, daß die italienische Kultur jahrhundertelang weder gute Romane noch gute Theorien der Intrige hervorgebracht hat. Groß im Kultivieren der Erzählung als Novelle, angefangen mit Boccaccio, hat die italienische Kultur Romane erst mit beträchtlicher Verspätung gegenüber anderen Kulturen hervorgebracht. Wir haben eine relativ breite Tradition

Interessante ist aber, daß die moderne Kultur zu diesem »starken« Aspekt der aristotelischen *Poetik* genau in der Periode zurückgekehrt ist, in der die Romanform nach Aussage vieler in die Krise geraten war.

Jedenfalls ist das Erzählen und das Erzähln Zuhören eine biologische Grundfunktion. Man entzieht sich nicht leicht der Faszination einer guten Intrige im Reinzustand. Joyce ignoriert vielleicht die Regeln der attischen Tragödie, aber nicht die aristotelische Idee des Erzählens. Er stellt sie höchstens in Frage, aber er respektiert sie. Die Nicht-Abenteuer von Leopold und Molly Bloom bleiben uns verständlich, weil sie sich vor dem Hintergrund unserer Erinnerungen an die Abenteuer von Tom Jones oder Télémaque/Telemach abzeichnen. Sogar die Weigerung des Nouveau Roman, uns Furcht und Mitleid empfinden zu lassen, wird aufregend vor dem Hintergrund

von Barockromanen, aber ohne herausragende Spitzen (dabei hielt man sich damals noch an Aristoteles), und dann nichts Interessantes mehr bis zum 19. Jahrhundert, in dem sich auch nur wenige Titel finden, die denen der Dickens, Balzac, Tolstoi etc. gegenübergestellt werden können. Wahr ist, daß der Roman ein Produkt des Bürgertums ist und daß Italien zwar in den Zeiten von Boccaccio ein aufkommendes Bürgertum hatte, aber ein modernes Bürgertum erst mit beträchtlicher Verspätung nach den anderen europäischen Nationen hervorgebracht hat. Aber, ob Ursache oder Wirkung, es hat auch keine Theorien der Intrige hervorgebracht. Aus diesem Grund war Italien (das heute hervorragende Kriminalschriftsteller hat und mindestens zwei oder drei erwähnenswerte in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg hatte) auch kein Land, in dem der Kriminalroman entstehen und reifen konnte: Denn der Kriminalroman ist nichts anderes als die aristotelische *Poetik*, reduziert auf ihre wesentlichen Elemente: eine Folge von Geschehnissen (*pragmata*), deren Fäden sich verwirrt und verloren haben, und der Plot (*mythos*) erzählt, wie der Detektiv sie findet und wieder zusammenfügt.

unserer tief eingewurzelten Überzeugung, daß eine Romanerzählung nun einmal diese Gefühle in uns hervorrufen soll. Die Biologie rächt sich. Als die Literatur sich weigerte, uns spannende Handlungen zu liefern, haben wir sie uns im Kino oder in der Reportage gesucht.

Es gibt noch einen anderen Grund, aus dem unsere Zeit sich so sehr für die Theorie der Intrige interessiert hat. Wir sind davon überzeugt, daß das Grundmuster der Begriffspaare Story und Plot, Fabel und narrativer Diskurs, *pragma* und *mythos*, nicht nur zur Erklärung jener literarischen Gattungen taugt, die man im Englischen *fiction* nennt. Jeder Diskurs hat eine Tiefenstruktur, die narrativ ist oder in narrativen Begriffen entfaltet werden kann. Ich könnte die Analyse zitieren, die Greimas von Dumézils Einführung in seine *Naissance d'Archange* gemacht hat,¹¹ worin der wissenschaftliche Text eine polemische Struktur an den Tag legt, die sich in Form von akademischen Theatercousps, Kämpfen gegen Opponenten, Siegen und Niederlagen ausdrückt. In meinem Buch *Lector in fabula* (1979) habe ich zu zeigen versucht, wie man eine Fabel sogar noch unter dem scheinbar gänzlich handlungsfreien Anfangssatz von Spinozas *Ethik* finden kann: *Per causam sui intelligo id cuius essentia involvit existentiam; sive id cuius natura non potest concipi nisi existens.*¹²

¹¹ Algirdas Greimas, »Des accidents dans les sciences dites humaines«, VS 12, 1975; jetzt in *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983.

¹² »Unter Ursache seiner selbst verstehe ich etwas, dessen Wesen die Existenz einschließt, oder etwas, dessen Natur nur als existierend begriffen werden kann.« (Vgl. hier und zum Folgenden: Eco, *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*, dt. von Heinz-Georg Held, München, Hanser, 1987, S. 137 f., A. d. Ü.).

In diesem Satz sind mindestens zwei *fabulae* enthalten. Die eine betrifft einen grammatisch impliziten Agenten (*ego*), der die Handlung des Verstehens oder Bedeutens vollführt und dadurch von einer wirren zu einer klareren Erkenntnis Gottes gelangt. Bedenken wir dabei: wenn *intelligo* als »ich verstehe« oder »ich anerkenne« verstanden wird, dann bleibt Gott ein Objekt, das durch die Handlung nicht modifiziert wird, wenn aber das Verb als »ich will bedeuten« oder »ich will sagen«, verstanden wird, dann instauriert der Agent durch den Akt seiner Definition das Objekt seiner Rede (läßt es als kulturelles Objekt existieren).

Dieses Objekt mitsamt seinen Attributen ist zudem das Subjekt einer anderen *fabula*. Es ist ein Subjekt, das eine Handlung vollführt, durch welche es kraft der Tatsache, daß es *west* (vorhanden ist), existiert. Es scheint, daß der göttlichen Natur bei diesem Abenteuer nichts »passiert«, da es weder einen zeitlichen Abstand zwischen Aktualisierung des Wesens/Vorhandenseins und Aktualisierung der Existenz gibt (und beide niemals durch irgendeine dem Akt vorangehende Potenz hindurchmüssen, da sie immer schon da sind), noch die Existenz, indem sie überhandnähme, das Wesen/Vorhandensein verändert. Wir haben es zweifellos mit einem Grenzfall zu tun, bei dem sich sowohl die Handlung wie der Zeitverlauf in einem Nullzustand befinden (= unendlich sind), während Gott seit jeher in seiner Selbstmanifestation handelt, indem er ununterbrochen und seit jeher die Tatsache schafft, daß er kraft seines bloßen Wesens/Vorhandenseins existiert. Das ist wenig Handlung für eine Abenteuergeschichte, aber genug, um die Grundbedingungen einer Fabel zu ergeben. Es fehlt vielleicht an überraschenden Wendungen, aber das hängt von der Sensibilität des Lesers ab. Der Modell-Leser einer solchen

Geschichte ist ein Mystiker oder ein Metaphysiker, ein am Text Mitarbeitender mit der Fähigkeit, angesichts dieses Nicht-Geschehens, das ihn unaufhörlich durch seine Außerordentlichkeit erregt, intensivste Gefühle zu empfinden. Auch der *Amor Dei Intellectualis*, die Geistige Liebe zu Gott, ist eine brennende Leidenschaft, und es gibt verblüffende und fortdauernde Überraschung in der Erkenntnis des Vorhandenseins der Notwendigkeit.

Wenn wir also heute entdecken, daß auch jeder philosophische oder wissenschaftliche Text als Erzählung gelesen werden kann, dann liegt das vielleicht auch daran, daß heute, mehr als in anderen Epochen, Wissenschaft und Philosophie sich als »Große Erzählungen« präsentieren wollen (vielleicht sogar, um der Krise des Romans zu begegnen). Dies heißt nicht, daß sie nun – wie es einigen widerfährt –, bloß weil sie Erzählungen sind, nicht mehr in Begriffen der Wahrheit beurteilt zu werden brauchten. Sie wollen ganz einfach eine bestimmte Wahrheit auch durch eine fesselnde narrative Struktur ausdrücken. Und wenn dann die großen philosophischen Erzählungen unzureichend erscheinen, sehen wir einen Großteil der heutigen Philosophie, statt die Wahrheit bei den Philosophen der Vergangenheit zu suchen, sie bei Proust oder Kafka, bei Joyce oder Thomas Mann suchen gehen. Was wohl nicht so sehr daran liegt, daß die Philosophen es aufgegeben hätten, die Wahrheit zu sagen, als daran, daß auch die Kunst und Literatur sich dieser Aufgabe angenommen haben. Aber dies sind marginale Betrachtungen, die mit Aristoteles nichts zu tun haben.

Die *Poetik* hat viele Gesichter. Es kann keinen fruchtbaren Text geben, der nicht auch widersprüchliche Resultate zeitigt. Unter meinen ersten Entdeckungen der Aktualität des Aristoteles war ein Buch von Mortimer

Adler, der eine Ästhetik des Films auf aristotelischer Grundlage entwickelt hatte.¹³ Darin gab er folgende Definition: »Ein Film ist Nachahmung einer vollständigen Handlung von einer gewissen Größe unter Benutzung von Bildern, klanglichen Effekten, Musik und anderem.« Die Definition war vielleicht ein bißchen scholastisch (Adler war ein Thomist, der auch Marshall McLuhan inspiriert hat), aber der Gedanke, daß die *Poetik*, wenn sie auch nicht mehr zur Definition der »hohen« Literatur tauge, immer noch als eine perfekte Theorie der populären Literatur und Kunst benutzt werden könne, ist auch von anderen Autoren vertreten worden.¹⁴

Ich teile nicht die Auffassung, daß die *Poetik* nicht zur Definition der »hohen« Literatur tauge, aber sicher ist, daß sie sich mit ihrem Beharren auf der Intrige (immer verstanden als Plot und Handlungsgang) besonders gut dazu eignet, die Strategie der Massenmedien zu beschreiben. Die *Poetik* ist zweifellos unter anderem die Theorie der Western à la John Ford – nicht weil Aristoteles ein Prophet gewesen wäre, sondern weil jeder, der eine Handlung durch eine Intrige darstellen will (was ein Western voll und ganz tut), nicht anders vorgehen kann, als Aristoteles es vorausgesehen hatte. Wenn das Geschichten-Erzählen eine biologische Funktion ist, hatte Aristoteles von dieser Biologie der Narrativität bereits alles verstanden, was man dazu brauchte.

Die Massenmedien stellen sich nicht gegen unsere biologischen Neigungen, im Gegenteil, man könnte sie eher anklagen, menschlich, allzu menschlich zu sein. Die

¹³ *Art and Prudence*, New York, Longmans, 1937, S. 486.

¹⁴ Zum Beispiel Robert Langbaum, »Aristotle and Modern Literature« in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, September 1956.

Frage ist allenfalls, ob die Furcht und das Mitleid, die sie hervorrufen, wirklich zu einer Katharsis führen, aber wenn man Katharsis in ihrem homöopathischen Minimalismus versteht (weine, und du fühlst dich besser), sind sie angewandte *Poetik* im Minimalzustand.

Man könnte sogar sagen, wenn wir uns an die aristotelischen Ideen über die Konstruktion eines *mythos* halten, der ein effizientes *ergon* hervorbringt, ist der Absturz ins Massenmediale unvermeidlich. Nehmen wir noch einmal Poe: Läsen wir nur die Seiten, die er über die Erzeugung der gewünschten Emotionen geschrieben hat, könnten wir glauben, wir hätten es mit einem Drehbuchschreiber von *Dallas* zu tun. In der Absicht, ein Gedicht zu schreiben, das in etwas mehr als hundert Versen ein Gefühl von Melancholie erzeugt (>denn Melancholie ist die legitimste aller poetischen Tonarten<), fragt er sich, welcher unter allen melancholischen Stoffen der melancholischste sei, und kommt zu dem Schluß: der Tod, und der poetischste all dieser melancholischsten Stoffe sei der Tod einer schönen Frau, »fraglos der poetischste Stoff der Welt«.

Hätte Poe sich allein an diese Prinzipien gehalten, hätte er *Love Story* geschrieben. Zum Glück wußte er, daß der Plot als dominierendes Element jeder Story mit anderen Elementen abgestimmt und temperiert werden muß. Er entging der massenmedialen Falle (*ante litteram*), weil er andere formale Prinzipien hatte. Daher die Berechnung der Verse, die Analyse der Musikalität des *Nevermore*, der kalkulierte visuelle Kontrast zwischen der weißen Pallasbüste und der Schwärze des Raben und all das übrige, was *The Raven* zu einem dichterischen Werk und nicht zu einem Horrorfilm macht.

Aber wir sind noch bei Aristoteles. Poe kalkulierte eine richtige und organische Mischung aus *lexis*, *opsis*,

dianoia, *ethos* und *melos*. So bepackt man das Skelett eines *mythos* mit Fleisch. Die Massenmedien können uns zum Weinen bringen und trösten, aber gewöhnlich erlauben sie uns nicht, uns durch den Genuss eines wohlgeformten »Großen Tieres« zu läutern. Wenn sie doch einmal so weit gelangen – und für mich ist das fraglos bei John Fords *Stagecoach* der Fall –, dann haben sie tatsächlich die Ideale der *Poetik* verwirklicht.

Wir kommen zur letzten Ambiguität. Die *Poetik* ist das Werk, in dem erstmals eine Theorie der Metapher entwickelt wird. Ricoeur bemerkt¹⁵ (unter Verweis auf Derrida, für den bei Aristoteles das Definierte im Definierenden impliziert ist), daß Aristoteles, um die Metapher zu erklären, eine Metapher bildet, die er sich aus dem Bereich der Dynamik entleiht. Tatsächlich stellt uns die aristotelische Theorie vor das Grundproblem jeder Philosophie der Sprache, nämlich ob die Metapher eine Abweichung von einem unterliegenden Buchstabensinn oder der Geburtsort jeder Nullstufe der Literatur ist.

Wenn es auch wahr ist, daß ich einer Theorie der Interpretation treu bleibe, die angesichts schon geschriebener Texte eine Nullstufe des Buchstabensinns voraussetzen muß, von der die Metapher dann die zu interpretierende Abweichung ist, so ist es doch ebenso wahr, daß unter dem Gesichtspunkt der Glottogonie, also wenn wir den Blick auf die Sprachentstehung richten (sei's auf den Ursprung der Sprache, wie es Vico wollte, oder auf den Ursprung jedes einzelnen Textes), der Moment ins Auge gefaßt werden muß, in dem Kreativität sich nur um den Preis der metaphorischen Vagheit einstellen kann, mit

¹⁵ Paul Ricoeur, *Die lebendige Metapher*, München, Fink, 1986.

der ein noch unbekanntes oder unbenanntes Objekt benannt wird.

Die kognitive Kraft der Metapher, auf der Aristoteles insistierte (wenn auch nicht in der *Poetik*, sondern in der *Rhetorik*), zeigt sich sowohl darin, daß die Metapher uns etwas Neues vor Augen hält, indem sie mit einer schon vorhandenen Sprache operiert, als auch darin, daß sie uns einlädt, die Regeln einer künftigen Sprache zu entdecken. Jedoch – letzte aristotelische Erbschaft – die häretischen Strömungen der von Chomsky geprägten Linguistik, besonders George Lakoff, formulieren das Problem heute noch radikaler, auch wenn diese Radikalität schon bei Vico vorhanden war: Das Problem ist nicht so sehr, zu sehen, was die kreative Metapher mit einer schon bestehenden Sprache macht, sondern daß die schon bestehende Sprache nur verstanden werden kann, wenn man in ihrem Wortschatz die Präsenz von *vagueness*, von *fuzziness*, von metaphorischer Bastille akzeptiert.¹⁶

Es ist kein Zufall, daß Lakoff zu den Autoren gehört, die angefangen haben, auf den Fragmenten einer Semantik, in der sich die Definition auf nicht weiter teilbare Eigenschafts-Atome gründete, eine Semantik zu entwickeln, in der die Definition in Form einer Folge von Handlungen dargestellt wird.

Einer der Pioniere dieser Richtung (die nicht verschwieg, wieviel sie Aristoteles verdankte) war Kenneth Burke mit seiner Grammatik, seiner Rhetorik und seiner Symbolik der Motive, in denen Philosophie und Literatur

¹⁶ George Lakoff und Mark Johnson, *Leben in Metaphern: Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*, Heidelberg, Carl-Auer-Systeme, 1999; siehe auch George Lakoff, *Women, Fire, and Dangerous Things*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1987.

und Sprache in »dramatischer« Form analysiert wurden durch das kombinierte Spiel des Aktes, der Szene, des Agenten, des Instruments und des Vorhabens.

Zu schweigen von Algirdas Greimas, der gar nicht versucht zu verbergen, daß dem semantischen Verstehen eine Theorie der Narrativität vorausgeht – ich denke an jene *Case Grammar*, die auf einer semantischen Struktur in den Begriffen von *Agent*, *Counter-Agent*, *Goal*, *Instrument* etc. arbeitet (Fillmore, Bierwisch¹⁷), und an viele Modelle, die in der *Frames Theory* und in der Künstlichen Intelligenz benutzt werden. Dominique Noguez hat kürzlich einen hübschen Jux (in dem ich der Held und das Opfer bin) über die Semiologie des Regenschirms veröffentlicht. Er wußte nicht, daß hier die Realität wieder einmal die Fiktion übertraf, denn eines der in der KI-Wissenschaft benutzten Modelle ist das von Charniak¹⁸, der, um einem Computer zu erklären, wie Sätze zu verstehen sind, in denen das Wort *Regenschirm* vorkommt, eine narrative Beschreibung all dessen gibt, was mit einem Regenschirm gemacht wird, wie man ihn handhabt, wie er konstruiert ist und wozu er dient. Der Begriff Regenschirm löst sich in ein Netz von Handlungen auf.

Aristoteles war nicht dazu gelangt, seine Theorie des Handelns mit jener der Definition zu verschmelzen, denn

¹⁷ Charles Fillmore, »The Case for Case«, in E. Bach *et al.* (eds.), *Universals in Linguistic Theory*, New York, Holt, 1968; Manfred Bierwisch, »On Classifying Semantic Features«, in D. D. Steinberg und L. A. Jakobovits (eds.), *Semantics*, London, Cambridge Univ. Press, 1971.

¹⁸ Eugene Charniak, »A Partial Taxonomy of Knowledge about Actions«, Institute for Semantic and Cognitive Studies, Castagnola, Working Paper 13, 1975.

als Gefangener seiner eigenen Kategorien glaubte er, es gebe Substanzen *vor* jedem Handeln, die das Handeln erlaubten oder erlitten. Es bedurfte erst der Krise des Begriffs der Substanz, um eine Semantik wiederzuentdecken, die nicht in seinen Werken der Logik, sondern in denen der Ethik, der Poetik und der Rhetorik enthalten ist, und den Gedanken zu fassen, daß sogar die Definition der Esszenzen in Begriffen von unterliegenden Handlungen artikuliert werden kann.

Dennoch hätte Aristoteles eine Anregung aufgreifen können, die Platon im *Kratylos* gibt. Bekanntlich wird dort der Mythos vom *Nomotheten* oder »Namensgeber« eingeführt, eine Art Adam der griechischen Philosophie. Doch das Problem war schon vor Platon, ob die vom Nomotheten gegebenen Namen auf bloßer Übereinkunft (*Nomos*) beruhten oder durch die Natur der Dinge (*Physis*) motiviert waren. Zu welcher der beiden Lösungen Sokrates (und mit ihm Platon) neigte, ist eine Frage, die unzählige Kommentare zum *Kratylos* produziert hat und immer noch produziert. In jedem Fall spricht Platon immer dann, wenn er die Theorie vom *motivierten Ursprung* zu befolgen scheint, von Fällen, in denen die Wörter nicht die Sache als solche darstellen, sondern als Quelle oder Ergebnis einer Handlung. Die eigenartige Diskrepanz zwischen Nominativ und Genitiv von *Zeus*/*Dios* erkläre sich dadurch, daß der ursprüngliche Name eine Handlung ausdrückte, *di' hoὸn zen*, »durch welchen das Leben gespendet wird«. In gleicher Weise lasse sich *anthropos* zurückführen auf die Wortfügung »der zu bedenken vermag, was er gesehen hat«, insofern der Unterschied zwischen Mensch und Tier darin liege, daß der Mensch sich nicht mit bloßer Wahrnehmung begnüge, sondern überlege und über das Wahrgenommene nachdenke. Wir sind versucht, Platons Etymologie ernst

zu nehmen, wenn wir uns daran erinnern, daß Thomas von Aquin bei seiner Erörterung der klassischen Definition des Menschen als »animal mortale et rationale« die Ansicht vertrat, daß *differentiae specificae* wie »rational« (die den Menschen von allen anderen Tierarten unterscheiden) keine unteilbaren Akzidentien seien, sondern Namen, die wir aufgrund von Handlungen und Verhaltensweisen geben, an denen wir erkennen, daß einem bestimmten Tier die anders nicht wahrnehmbare Vernunft innewohnt. Die menschliche Vernunft wird sozusagen abgeleitet aus Symptomen wie dem Sprechen und dem Vermögen, Gedanken zu äußern. Wir erkennen unsere Fähigkeiten »ex ipsorum actuum qualitate«, durch die Qualität der Handlungen, deren Ursprung und Grund sie sind.¹⁹

Einem Beispiel von Peirce zufolge²⁰ definiert sich das Mineral Lithium nicht nur durch seine Position im periodischen System der Elemente oder durch seine Atomzahl, sondern auch durch die Beschreibung der Operationen, die vollführt werden müssen, um eine Probe von ihm zu gewinnen. Hätte der Nomothet das Lithium gekannt und benannt, hätte er also einen Ausdruck erfunden, der wie eine Art Haken eine ganze Reihe von Erzählungen über Handlungssequenzen zusammenfassen und bündeln könnte. Nach demselben Muster hätte er beispielsweise Tiger nicht als Verkörperungen der Tigerheit gesehen, sondern als Tiere mit der Fähigkeit, in Interaktion mit anderen Tieren und in einer bestimmten Umgebung bestimmte Verhaltensweisen zu entwickeln – und der ganze Vorgang wäre nicht von seinem Protagonisten zu trennen gewesen.

¹⁹ Thomas von Aquin, *Summa Th.*, I. 79.8; *Contra gentiles*, 4.46.

²⁰ Charles S. Peirce, *Collected Papers*, 2.330.

Mit diesen Überlegungen habe ich mich vielleicht etwas weit von Aristoteles entfernt, aber ich bin immer auf der Spur seiner Anregungen über das Handeln geblieben.

Im übrigen geht es ja in diesem Kongreß um die zeitgenössischen Strategien zur *Aneignung* der Antike, und jeder Akt einer Aneignung impliziert eine gewisse Dosis Gewalt. So wie Kant meiner Meinung nach die interessantesten Dinge über unsere Erkenntnisprozesse nicht in der *Kritik der reinen Vernunft* gesagt hat (wo er von Erkenntnis spricht), sondern in der *Kritik der Urteilskraft* (wo er von Kunst zu sprechen scheint) – könnte nicht ebenso eine moderne Erkenntnistheorie bei Aristoteles nicht (nur) in den beiden *Analytiken* zu finden sein, sondern auch in der *Poetik* und in der *Rhetorik*?

Der Mythos Amerika in drei Generationen Antiamerikanismus¹

Folgendes stand in der *Unità* vom 3. August 1947, bei Anbruch des Kalten Krieges. Die *Unità* war das offizielle Organ der Kommunistischen Partei Italiens, damals also stark daran interessiert, die Tugenden und Triumphe der Sowjetunion zu feiern und die Laster der amerikanischen Kapitalismusgesellschaft zu geißeln:

Um 1930, als der Faschismus begann, »die Hoffnung der Welt« zu werden, entdeckten einige junge Italiener plötzlich in ihren Büchern Amerika, ein nachdenkliches und barbarisches, glückliches und rauflustiges, zerrissenes und fruchtbare Amerika, schwer beladen mit der ganzen Vergangenheit der Welt und zugleich jung, unschuldig. Einige Jahre lang lasen, übersetzten und schrieben diese jungen Leute mit einer Entdecker- und Aufrührerfreude, die die offizielle Kultur empörte, aber der Erfolg war so groß, daß das Regime sich zur Duldung gezwungen sah, um das Gesicht zu wahren ... Die Begegnung mit Caldwell, Steinbeck, Saroyan und sogar mit dem alten Lewis öffnete vielen Lesern den ersten Spalt zur Freiheit, den ersten Verdacht, daß nicht alles in der Kultur der Welt bei den Liktorenbündeln endete ... An diesem Punkt wurde die amerikanische Kultur für uns etwas sehr Ernstes und Kostbares, sie wurde zu einer Art von großem Laboratorium, in dem man mit anderer Freiheit und anderen Mitteln dasselbe Ziel der Schaffung eines Geschmacks, eines Stils, einer modernen Welt verfolgte, das, vielleicht mit weniger Unmittelbarkeit, aber mit

¹ Beitrag zu dem Kongreß »Das Bild Amerikas in Italien und das Bild Italiens in Amerika« an der Columbia University, New York, im Januar 1980. Daß dieser Vortrag ursprünglich an ein amerikanisches Publikum gerichtet war, erklärt die Fülle an Informationen und Präzisierungen über Sachverhalte und Personen, die italienischen Lesern bekannt sind.

ebensoviel hartnäckigem Willen, die Besten unter uns verfolgten ... Während dieser Jahre des Studiums ging uns auf, daß Amerika nicht ein *anderes* Land, ein *neuer* Anfang der Geschichte war, sondern nur die gigantische Bühne, auf der freimütiger als anderswo das Drama aller Menschen gespielt wurde ... Partei ergreifen im Drama, in der Fabel, in der Problemstellung konnten wir nicht offen, und daher studierten wir die amerikanische Kultur ein bißchen so, wie man die Jahrhunderte der Vergangenheit studiert, die elisabethanischen Dramen oder die Dichtung des Stil-nuovo.

Verfasser dieses Artikels war Cesare Pavese, damals schon ein bekannter Autor, Übersetzer von Melville und anderen amerikanischen Schriftstellern, Mitglied der Kommunistischen Partei. 1953, zur Einführung der gesammelten Schriften Paveses, der sich 1950 das Leben genommen hatte, beschrieb Italo Calvino, damals ebenfalls Mitglied der Kommunistischen Partei (die er während der Ungarnkrise verließ), die Gefühle der linken Intelligenzia gegenüber den Vereinigten Staaten folgendermaßen:

Amerika. In Zeiten des Mißvergnügens entsteht oft der literarische Mythos eines Landes, das als Vergleichsmodell vorgestellt wird, ein Germanien, geschildert von einem Tacitus oder einer Madame de Staël. Oft ist das so entdeckte Land nur eine Terra utopia, eine gesellschaftliche Allegorie, die mit dem real existierenden Land allenfalls ein paar Daten gemeinsam hat; aber deswegen ist es nicht weniger dienlich, im Gegenteil, die hervortretenden Elemente sind genau diejenigen, die in der aktuellen Lage gebraucht werden ... Und wirklich, dieses Amerika der Literaten, hitzig vom Blut verschiedener Völker, rauchig von Schloten und reich an fruchtbaren Feldern, rebellisch gegen die kirchlichen Heucheleien, lärmend von Streiks und von kämpfenden Massen, wurde zu einem umfassenden Symbol für alle Fermente und alle Realitäten der Moderne, ein Gemisch aus Amerika, Rußland und Italien, dazu ein Geschmack von urwüchsigen Ländern – eine ungeordnete Synthese all dessen, was der Faschismus negieren und ausschließen wollte.

Wie konnte es dazu kommen, daß dieses ambivalente Symbol beziehungsweise diese widersprüchliche Kultur eine intellektuelle Generation zu faszinieren vermochte, die in der Zeit des Faschismus aufgewachsen war, als Schule und Propaganda allein die Ruhmestaten der Römer feierten und die sogenannten jüdischen Plutokratien verdammt? Wie konnte es dazu kommen, daß sich die junge Generation in den dreißiger und vierziger Jahren unter- und oberhalb der offiziellen Modelle eine Art Alternativkultur schuf, eine eigene Propagandaströmung gegen die des Regimes? Dieser zweite Tag unseres Symposiums ist dem »Bild der Vereinigten Staaten in der italienischen Erziehung« gewidmet. Versteht man unter Erziehung die offiziellen Lehrpläne der Schulen, so wüßte ich nicht, warum uns das Thema interessieren sollte. Die italienischen Schüler müßten wissen, daß New York an der Ostküste liegt und daß Oklahoma ein Staat ist und nicht nur ein Musical von Roger und Hammerstein. Versteht man unter Erziehung jedoch das, was die Griechen *paideia* nannten, dann kann unser Unternehmen spannender werden. *Paideia* ist nicht nur eine Vermittlung von Wissen, sie war das Ensemble der sozialen Techniken, durch welche die Jugendlichen gemäß einem Ideal von menschlicher Bildung in das Erwachsenenleben eingeführt wurden. Die *paideia* zu verwirklichen hieß, eine reife Person zu werden, ein *anthropos kalokagathos*, ein schöner und guter Mensch, schön, weil gut, und gut, weil schön. Die Lateiner haben *paideia* mit *humanitas* übersetzt, die Deutschen übersetzen sie, glaube ich, mit *Bildung*, was mehr ist als bloß *Kultur*.

In der Antike wurde die *paideia* durch das philosophische Gespräch und die homosexuelle Beziehung vermittelt. In der Neuzeit hat man dafür Schulbücher und Unterrichtsstunden. Aber in unserer neuesten Zeit ist die

paideia auch eine Angelegenheit der Massenkommunikation geworden. Nicht nur in dem Sinne, daß auch die Zirkulation der Bücher ein Phänomen der Massenkommunikation ist, sondern auch, weil die Wahl eines persönlichen Leitfadens im chaotischen Angebot der Massenmedien einen wichtigen Schritt zum Erwerb einer eigenen *humanitas* darstellen kann. Soll heißen, daß Woody Allen etwas mit der *paideia* zu tun hat, was für John Travolta nicht unbedingt gilt, aber seien wir nicht zu streng. Wenn ich an meine eigene Humanbildung denke, müßte ich auf die Liste meiner geistigen Quellen die *Imitatio Christi* und *No no Nanette*, Dostojewski und Donald Duck setzen. Fehlen würden dagegen, zum Beispiel, Nietzsche und Elvis Presley. Ich stimme Joyce zu, daß »music hall, not poetry, is a criticism of life«. *Ripeness is all.*

Auf dem Hintergrund dieser Idee von Erziehung möchte ich nun in großen Linien die Geschichte von drei Generationen Italienern skizzieren, die sich aus unterschiedlichen historischen und politischen Gründen als irgendwie antiamerikanisch betrachteten oder hätten betrachten müssen; und die sich auf unterschiedliche Weise, allein oder sogar zur Unterstützung ihrer antiamerikanischen Ideologie, einen Mythos Amerika aufgebaut haben.

Der erste Held meiner Geschichte zeichnete seine Artikel in den dreißiger Jahren mit dem Namen Tito Silvio Mursino. Ein Anagramm von Vittorio Mussolini, dem Sohn des Duce. Er gehörte zu einer Gruppe junger Löwen, die fasziniert waren vom Kino, vom Kino als Kunst, als Industrie und als Lebensform. Vittorio begnügte sich nicht damit, der Sohn des Duce zu sein; das hätte genügt, ihm die Gunst vieler Schauspielerinnen zu sichern, doch er

wollte mehr: Er wollte Pionier der Amerikanisierung des italienischen Kinos sein.

In seiner Zeitschrift *Cinema* kritisierte er die europäische Tradition des Kinos und behauptete, das italienische Publikum identifiziere sich gefühlsmäßig nur mit den Archetypen des amerikanischen Kinos. Er sprach vom Kino mit einer gewissen Unschuld als von einem *star System*, ohne sich um ästhetische Fragen zu kümmern. Er liebte und bewunderte Mary Pickford und Tom Mix, so wie sein Vater Julius Caesar und Trajan bewunderte. Die amerikanischen Filme waren für ihn die Literatur des Volkes. Und wie Oreste Del Buono im *Almanacco Bompiani 1980* schreibt, in gewisser Weise wiederholte Vittorio, sicher unbewußt und mit anderen Zielen, Gramscis Theorie einer »national-populären Kunst«, nur daß er die Wurzeln des National-Populären im Raum zwischen Sunset Boulevard und Malibu suchte.

Vittorio war kein Intellektueller und auch kein großer Geschäftsmann. Seme Reise nach Amerika, die er antrat, um eine Brücke zwischen den beiden Filmindustrien zu schlagen, endete in einem Fiasko: politische Fehlritte, Sabotage durch die italienischen Behörden (der Vater beobachtete die Unternehmung sehr mißtrauisch), ironische Kommentare in der amerikanischen Presse. Al Roach pflaumte ihn an, er sei doch alles in allem ein braver Junge, warum ändere er nicht seinen Namen?

Aber schauen wir uns einmal an, was für Thesen Vittorio Mussolini vertrat:

Ist es etwa ketzerisch zu behaupten, daß Geist, Mentalität und Temperament der italienischen Jugend, wenn auch mit den logischen und natürlichen Unterschieden, die bei einer anderen Rasse unumgänglich sind, denen der transatlantischen Jugend viel näher stehen als denen der russischen, deutschen, französischen und spanischen? Im übrigen hebt das amerikanische Publikum die Filme mit großen Horizonten, spürt die wahren Probleme, ist

angezogen von dem kindlichen, aber glücklichen Gefühl des Abenteuers, und wenn ihm diese Jugend gegeben ist, weil es keine Jahrhunderte voller Geschichte und Kultur, philosophischer Systeme und Gesetze hat, so steht sie derjenigen unserer selbstbewußten Generation gewiß viel näher als denen vieler Länder Europas.

Das war 1936. Und dieses Bild von Amerika blieb gültig bis 1942, als die Amerikaner offiziell Feinde wurden. Aber auch in der heftigsten Kriegspropaganda waren die verhaßtesten Feinde die Engländer, nicht die Amerikaner. Der Rundfunk-Hetzredner Mario Appelius prägte den Slogan *Dio stramaledica gli Inglesi* (was nicht nur heißt »Gott verfluche die Engländer«, sondern mindestens soviel wie »G. verfluche die E. in alle Ewigkeit«), aber ich erinnere mich nicht an einen ebenso wüsten und weitverbreiteten Slogan gegen die Amerikaner. Im übrigen war die Stimmung im Volk gewiß nicht antiamerikanisch. Vielleicht aber finden wir das interessanteste Anzeichen dieser verbreiteten Stimmung in den Texten der jungen faschistischen Intelligenzia, die für die Zeitschrift *Primato* schrieb. *Primato* erschien von 1940 bis 1943, geleitet von einer der widersprüchlichsten Figuren des faschistischen Regimes, Giuseppe Bottai. Liberalfaschist und Antisemit, angophil und von den deutschen Verbündeten voller Argwohn beobachtet, Autor einer Schulreform, die sich unter anderem auf John Dewey berief, Förderer der Avantgarde und Feind des bombastischen Klassizismus der offiziellen faschistischen Kunst, aristokratischer Verfechter der Ungleichheit unter den Menschen und Gegner der Beteiligung am Spanischen Bürgerkrieg, suchte Bottai die Elite der jungen Kultur der Epoche um die Zeitschrift *Primato* zu versammeln, indem er auf ihren Seiten Raum für ein Maximum an situationskompatiblem Dissens bot. Unter den Mitarbeitern von *Primato* finden wir nicht nur die Repräsentanten des liberalen Anti-

faschismus (Montale, Brancati, Paci, Contini, Praz), sondern auch die Blüte der künftigen kommunistischen Kultur: Vittorini, Alicata, Argan, Banfi, Della Volpe, Guttuso, Luporini, Pavese, Pintor, Pratolini, Zavattini und so weiter.

Man ist frappiert, wenn man entdeckt, daß im Februar 1941 ein brillanter junger Intellektueller wie Giaime Pintor in der Zeitschrift einen Aufsatz über die »Robotisierung« des deutschen Soldaten veröffentlichen konnte, in dem er betonte, daß Europa nie wieder ein freies Territorium sein würde, solange es vom düsteren Schatten der germanischen Fahnen beherrscht blieb. Aufgewachsen unter dem Faschismus, entwickelte Giaime Pintor Tag für Tag, Artikel für Artikel eine luzide und couragierte Kritik der europäischen Diktaturen. 1943, wenige Monate vor seinem Tod im Partisanenkrieg gegen die deutsche Besatzung, schrieb er einen Aufsatz über den Unterschied zwischen Amerika und Europa, den er damals nicht publizieren konnte. Darin heißt es:

... Deutschland hat sich in der Reflexion mehr und mehr als die natürliche Antithese dieser Welt [gemeint ist Amerika] präsentiert und in einem weiteren Sinne als ihr Spiegel in Europa. Kein Volk steht dem amerikanischen näher durch die Jugend des Blutes und die Reinheit der Wünsche, und kein Volk feiert mit solch andersgearteten Worten die eigene Legende. Die Wege der Korruption und die der Reinheit sind auch hier furchterregend nahe beieinander; doch ein anhaltender Wahn zerrt die Deutschen von ihrer Straße, um sie in schwierige und entmenschende Abenteuer zu stürzen.

Im selben Text heißt es weiter:

Auf der einen wie auf der anderen Seite bemühen sich starke Kräfte, den Gang unserer Erfahrungen zu korrigieren, uns als unnützen Abfall in eine Ecke zu werfen oder heil an irgendein Ufer zu bringen. Doch Amerika wird diesen Krieg gewinnen, denn sein anfänglicher Elan gehorcht wahreren Kräften, und was es sich vornimmt, hält es für leicht und richtig. *Keep smiling*, ›Bewahre

dir dein Lächeln«, dieser Friedens->Slogan kam aus Amerika mit einem ganzen Gefolge von aufbauender Musik, als Europa ein leeres Schaufenster war und die den totalitären Ländern aufgezwungene Sittenstrenge nur das verbitterte und verzweifelte Antlitz der faschistischen Reaktion enthüllte. Die extreme Simplizität des amerikanischen Optimismus mochte damals jene abstoßen, die überzeugt waren, daß man die Trauer als Zeichen der Menschlichkeit tragen müsse, und jene, die den Stolz auf die eigenen Toten über das Heil der eigenen Lebenden stellten. Doch der große Stolz, den Amerika auf seine heutigen Söhne empfindet, ist das Bewußtsein, daß sie den steilsten Weg der Geschichte gegangen sind, daß sie die Gefahren und Fallen einer fast pausenlosen Entwicklung vermieden haben. Die Bereicherung und die bürokratische Korruption, die *gangsters* und die Krisen, all das ist Natur geworden in einem Körper, der wächst. Und dies allein ist die Geschichte Amerikas: ein Volk, das wächst, das mit seinem anhaltenden Enthusiasmus die begangenen Irrtümer zudeckt und die künftigen Gefahren in gutem Willen erlöst. Die feindlichsten Kräfte konnten sich auf amerikanischem Boden begegnen, Krankheiten und Elend; aber der Mittelwert dieser Gefahren und Ängste war stets eine Positivität, wiederholte jedesmal die Verherrlichung des Menschen.

Schwer lastet auf der amerikanischen Kultur die Dummheit einer Phrase: materialistische Zivilisation. Produktive Zivilisation: dies ist der Stolz einer Rasse, die ihre Kräfte nicht irgendwelchen ideologischen Strebungen geopfert hat und nicht in die Falle der »geistigen Werte« gegangen ist; statt dessen hat sie aus der Technik ihr Leben gemacht, hat erlebt, wie neue Affekte aus der täglichen Praxis der kollektiven Arbeit entstehen und neue Legenden aus den eroberten Horizonten wachsen. Was immer die romantischen Kritiker denken mögen, eine so zutiefst revolutionäre Erfahrung ist nicht ohne Worte geblieben; und während man im Nachkriegseuropa die Themen einer dekadenten Kultur wiederaufnahm oder sterile Formeln adoptierte, wie die surrealistische, denen keinerlei Zukunft beschert sein kann, drückte Amerika sich in einer neuen Literatur und in einer neuen Sprache aus und erfand das Kino.

Was das amerikanische Kino ist, spüren viele mit jener Ambivalenz aus Sympathie und Verdruß, die als einer unserer unausrottbaren Europäerkomplexe beschrieben, aber vielleicht von niemandem mit der nötigen Entschiedenheit herausgestellt worden

ist. Jetzt, da eine erzwungene Abstinenz uns geheilt hat von den Exzessen der Publizität und vom Überdruß der Gewohnheit, kann man vielleicht die Bedeutung jener Erziehungsphase rekapitulieren und im amerikanischen Kino die größte Botschaft erkennen, die unsere Generation empfangen hat.

Pintor hatte nichts mit der aristokratischen Kritik der Massenmedien im Sinn, die dann typisch für die europäische Linke der Nachkriegszeit wurde. Aus heutiger Sicht könnten wir sagen, er stand Benjamin näher als Adorno.

Das Kino wurde mithin als eine revolutionäre Waffe gesehen, die alle politischen Grenzen niederreißt. Aber auch auf der ästhetischen Ebene lehrt das amerikanische Kino, schreibt Pintor weiter, die Welt mit neuen, unschuldigen Augen zu sehen. Es habe Baudelaires Gelübde erfüllt, zu zeigen, »wie jung und schön wir sind mit unseren Lackschuhen und unseren bürgerlichen Krauwatten«. Während Deutschland die »Rhetorik der Inaktivität« perpetuiere, habe Amerika keine Friedhöfe zu bewahren, seine Mission sei die Zerstörung der Idole, und die Utopie eines neuen Menschen, bisher nur eine Formel in der marxistischen Ideologie, könne sich überall realisieren, wo der Mensch lerne, sich nicht dem Mystizismus und der Nostalgie zu ergeben, in Amerika wie in Rußland.

In unseren Worten über Amerika mag vieles naiv und ungenau sein, und vieles mag sich auf Themen beziehen, die dem historischen Phänomen USA und seinen aktuellen Formen ganz fremd sind. Aber das spielt keine Rolle, *denn auch wenn der Kontinent nicht existierte, würden unsere Worte nicht ihren Sinn verlieren. Dieses Amerika braucht keinen Kolumbus, es ist in uns entdeckt, es ist das Land, nach dem man mit der gleichen Hoffnung und Zuversicht strebt, wie sie die ersten Emigranten hatten und wie sie jeder hat, der entschlossen ist, um den Preis von Mühlen und Irrtümern die Würde der Conditio humana zu verteidigen.*

Mit dem Bild dieses universalen Amerikas im Herzen schloß Giaime Pintor sich den britischen Truppen in Neapel an und starb beim Versuch, die deutschen Linien zu durchbrechen, um den Partisanenkampf in Latium zu organisieren.² Woher kam dieses Bild Amerikas? Giaime Pintor und Vittorio Mussolini antworten uns von zwei entgegengesetzten Seiten der Barrikade, daß der Mythos durchs Kino gekommen sei. Aber auch die Literatur, zumal die erzählende, war ein Element der Verbreitung und Inspiration gewesen. Und am Ursprung dieser Verbreitung finden wir zwei Schriftsteller, Elio Vittorini und Cesare Pavese. Beide aufgewachsen im faschistischen Klima, hatte Vittorini sich auf das Abenteuer mit *Primato* eingelassen, während Pavese schon seit 1935 nach Kalabrien verbannt worden war. Beide fasziniert vom Mythos Amerika, wurden sie beide später Kommunisten.

Vittorini arbeitete mit dem Verleger Bompiani zusammen, der schon in den dreißiger Jahren begonnen hatte, Steinbeck, Caldwell, Cain und andere amerikanische Autoren zu publizieren, ständig behindert vom faschistischen »Ministero della Cultura Popolare«, dem sog. Minculpop, wie eine Reihe offizieller Briefe bezeugt (Meisterwerke unfreiwilligen Humors), in denen das eine oder andere Buch verboten oder mit Beschlagnahme bedroht wird, weil es eine unheroische Sicht des Lebens

² Am 1. Dezember 1943 bei Castelnuovo al Volturno (Molise). Wenige Tage vor seinem Tod schrieb Giaime Pintor an seinen jüngeren Bruder Luigi einen Brief, der während der deutschen Besetzung Roms im Widerstand vervielfältigt und verbreitet wurde und seither als wichtiges Manifest der Resistenza gilt; vgl. dazu die Anmerkungen zu dem autobiographischen Essay von Luigi Pintor, *Servabo*, dt. von Petra Kaiser und Michael Becker, Berlin, Wagenbach, 1992, S. 107 – 111 (A. d. Ü.).

zum Ausdruck bringe oder Personen niederer Rasse vor führe oder in einer zu rohen Sprache Gebräuche schildere, die nicht dem Ideal liktonscher und römischer Moralität entsprächen. Auch Pavese arbeitete als Übersetzer, aber gleichsam im Untergrund, denn er bekam keine reguläre Erlaubnis, da er als Antifaschist abgestempelt war.

1941 stellte Vittorini für Bompiani den Band *Americana* zusammen, eine mehr als tausendseitige Anthologie mit Texten, die von Washington Irving bis Thornton Wilder und William Saroyan reichten, unter Einschluß von O. Henry und Gertrude Stein – übersetzt von jungen Literaten namens Alberto Moravia, Carlo Linati, Guido Piovene, Eugenio Montale, Cesare Pavese.

Aus heutiger Sicht war die Anthologie ziemlich vollständig, vielleicht zu reichhaltig, sicher unausgewogen: Fitzgerald wird unterschätzt, Saroyan überschätzt, es finden sich Autoren wie John Fante, die später keinen so bedeutenden Platz mehr in den literarischen Chroniken einnehmen sollten. Aber diese Anthologie wollte keine Geschichte der amerikanischen Literatur sein, sondern der Entwurf einer Allegorie, eine Art Göttliche Komödie, in der Paradies und Hölle zusammenfielen.

Schon 1938 hatte Vittorini geschrieben (*Letteratura*, 5), die amerikanische Literatur sei eine Weltliteratur mit einer einzigen Sprache, und das Amerikanisch-Sein falle zusammen mit dem Nicht-amerikanisch-Sein, mit dem Freisein von lokalen Traditionen und dem Offen-Sein für die gemeinsame Zivilisation der Menschheit.

In *Americana* klingt Vittorinis erste Beschreibung der Vereinigten Staaten geradezu homerisch, mit dem Bild der großen Ebenen und der Eisenbahnen, der Schneegebirge und der endlosen Landschaften von Küste zu Küste. Eine lithographische Unschuld à la Courrier und Ives, eine Epik, die von keiner unmittelbaren Evidenz genährt wird,

reine intertextuelle Traumphantasie. Sie enthält die gleiche Freiheit, mit der Vittorini seine amerikanischen Autoren übersetzte, alle ins »Vittorinische«, in dem eine teilnehmende Kreativität die philologische Genauigkeit in den Hintergrund drängte. Das Amerika, das Vittorini auf jenen Seiten zeichnete, ist ein prähistorisches Land, erschüttert von Erdbeben und Kontinentaldriften, in dem jedoch anstelle der Dinosaurier und Mammuts die riesenhaften Profile von Jonathan Edwards herrschen, der Rip van Winkle aufweckt, um ihn zu einem epischen Duell mit Edgar Allan Poe einzuladen, der seinerseits Moby Dick reitet. Auch die kritischen Urteile sind Metaphern und Hyperbeln:

Melville ist das Adjektiv zu Poe und Hawthorne als Substantiven. Er sagt uns, daß Reinheit Wildheit ist. Reinheit ist ein Tiger ... Billy Budd am Galgen. Er ist ein Adjektiv. Doch so, wie das Glück ein Adjektiv des Lebens ist. Oder ebenso die Verzweiflung.

Amerika als *Chanson de geste*. Ezra Pound und die Schwarzen des Blues.

Amerika ist heute (*durch die neue Legende, die sich bildet*) eine Art neuer märchenhafter Orient, und der Mensch erscheint darin von Mal zu Mal unter dem Zeichen einer erlesenen Besonderheit, als Filipino oder Chinese oder Slawe oder Kurde, um jedoch substantiell immer dasselbe zu sein: lyrisches »Ich«, Protagonist der Schöpfung.

Der Band ist multimedial gestaltet, er enthält nicht nur ausgewählte literarische Texte und literaturkritische Überleitungen, sondern auch großartige Fotografien. Bilder der Fotografen des New Deal, die für die Works Progress Administration arbeiteten. Ich weise ausdrücklich darauf hin, weil ich von jungen Leuten gehört habe, die damals gerade durch die Begegnung mit diesen Fotos kulturell und politisch erwachten, da sie durch ihren Anblick mit

einer anderen Wirklichkeit konfrontiert wurden, auch mit einer anderen Rhetorik oder besser Antirhetorik. Doch das »Minculpop« konnte die Anthologie nicht akzeptieren. Die erste Auflage von 1942 wurde beschlagnahmt. Sie mußte neu gedruckt werden, ohne die Texte von Vittorini und mit einem neuen Vorwort von Emilio Cecchi, das akademischer und vorsichtiger war, weniger enthusiastisch und insgesamt kritischer, »literarischer«.

Aber auch so beschnitten fand *Americana* viele Leser und brachte eine neue Kultur hervor. Auch ohne die Seiten von Vittorini wirkte der Aufbau, die Struktur der Anthologie wie eine Rede. Die Montage war die Botschaft. Sogar die höchst anfechtbare Art, wie die Amerikaner übersetzt waren, erzeugte einen neuen Sinn für die Sprache. Zehn Jahre später, 1953, sollte Vittorini sagen, er habe die Jugend nicht durch das beeinflußt, *was* er übersetzt hatte, sondern durch die Art, *wie* er es übersetzt hatte.

Schon 1932 hatte Pavese anlässlich von O. Henry geschrieben, Amerika sei wie Italien eine Land mit Dialekten. Aber im Unterschied zu Italien hätten die Dialekte sich in Amerika gegen die Sprache der herrschenden Klasse durchgesetzt, und die amerikanische Literatur habe das Englische zu einer neuen Volkssprache verwandelt. Dazu paßt, daß Pavese zur Übersetzung einiger Stellen von Faulkner auf den piemontesischen Dialekt zurückgegriffen hatte. Eine seiner Ideen war, daß es eine Affinität zwischen dem amerikanischen Mittelwesten und Piemont gebe. Ein weiteres Mal also Gramscis Idee des »National-Populären«, nur wird diesmal die Sprache nicht im Arno gewaschen, sondern im Mississippi.

(Sprechen wir hier nicht von simpler Pidginisierung, sondern besser von Kreolisierung.)

So kämpfte die Generation, die Pavese und Vittorini gelesen hatte, im Partisanenkrieg, oft in den kommunistischen Brigaden, feierte die Oktoberrevolution und die charismatische Figur von »Väterchen Stalin« und blickte zugleich fasziniert und obsessiv auf ein Amerika als Inbild und Inbegriff von Hoffnung, Erneuerung, Fortschritt und Revolution.

Vittorini und Pavese waren bei Kriegsende reife Erwachsene, fast vierzigjährig. Die zweite Generation meines Freskos umfaßte dagegen Jugendliche, die in den zwanziger Jahren geboren waren. Viele von ihnen erreichten die Volljährigkeit am Ende des Krieges als Marxisten.

Ihr Marxismus war nicht der von Vittorini und Pavese, der vollkommen identisch mit dem Befreiungskampf und dem Abscheu vor den faschistischen Diktaturen war, mehr ein Gefühl allgemeiner Brüderlichkeit als eine bestimmte Ideologie. Für die zweite Generation war der Marxismus eine Praxis der politischen Organisation und des philosophischen Engagements. Ihr Ideal war die Sowjetunion, ihre Ästhetik der sozialistische Realismus, ihr Mythos die Arbeiterklasse. Politisch in Gegnerschaft zu Amerika als ökonomisch-politischem System, sympathisierte sie mit verschiedenen Aspekten der amerikanischen Sozialgeschichte, mit dem »wahren Amerika«, unter dem sie das der Pioniere und der ersten anarchistischen Opposition verstand, das »sozialistische« Amerika eines Jack London und eines John Dos Passos.

Gerade deshalb hat die offizielle marxistische Kultur sogar in den schärfsten Zeiten des Kampfes gegen McCarthy dem Geist der *Americana* nie völlig abgeschworen, auch nicht als Vittorini die KPI aufgrund ideologischer Meinungsverschiedenheiten mit ihrem Chef Togliatti verließ.

Gleichwohl ist das, was uns hier interessiert, eine andere Seite dieser zweiten Generation, die sowohl innerhalb wie außerhalb der beiden marxistischen Parteien jener Zeit – der kommunistischen und der sozialistischen – leben konnte und deren Definition so vage und ungenau klingen würde, daß ich mich gezwungen sehe, eine narrative Willkürentscheidung zu treffen. Ich setze mir eine fiktive Person zusammen, die ich Roberto nennen will. Unter den Angehörigen der Klasse, als deren Vertreter er sich versteht, mag es neunzigprozentige Robertos und zehnprozentige Robertos gegeben haben. Meiner wird ein hundertprozentiger Roberto sein. Vielleicht gab es unter den Mitgliedern des Zentralkomitees der KPI nicht viele Robertos; aber mein Roberto lebte eher im außerparteilichen Gelände der kulturellen Aktivitäten, der Verlage, Kinematheken, Zeitungen, Konzerte, und gerade in diesem Sinne war er kulturell sehr einflußreich.

Geboren sein könnte Roberto zwischen 1926 und 1931. Aufgewachsen im Faschismus, war sein erster Akt der Revolte (natürlich unbewußt) die Lektüre der aus dem Amerikanischen (schlecht) übersetzten Comic strips. Flash Gordon gegen Ming war für ihn das erste Bild des Kampfes gegen die Tyrannie. Der Mann mit der Maske war zwar ein Kolonialist, aber statt den Eingeborenen im bengalischen Dschungel westliche Modelle aufzuzwingen, suchte er die ebenso weisen wie uralten Traditionen der Bandar zu bewahren. Topolino (wie bei uns Mickey Mouse heißt) als Journalist, der sich mit korrupten Politikastern herumschlägt, um das Überleben seiner Zeitung zu sichern, war für Roberto die erste Lektion über Pressefreiheit. 1942 verbot Mussolinis Regierung die Sprechblasenstreifen, und wenige Monate später unterdrückte sie auch die amerikanischen Protagonisten: Topolino wurde durch Toffolino ersetzt, der keine Maus

mehr war, sondern ein Mensch, auf daß die Reinheit der Rasse erhalten bliebe. Man fing an, die alten Hefte heimlich zu sammeln. Ein sanfter und weher Protest.

1939 war der Ringo in *Stagecoach* das Idol einer Generation.³ Ringo kämpfte nicht für eine Ideologie oder für das Vaterland, sondern für sich selbst und für eine Prostituierte. Er war antirhetorisch und deshalb antifaschistisch. Antifaschistisch waren auch Fred Astaire und Ginger Rogers, da sie gegen den Piloten Luciano Serra antraten, den Protagonisten des gleichnamigen imperial-faschistischen Films, zu dessen Produktion auch Vittorio Mussolini beigetragen hatte. Das menschliche Vorbild, das Roberto vorschwebte, war eine Mischung aus Sam Spade, Ishmael, Edward G. Robinson, Charlie Chaplin und dem Magier Mandrake. Ich stelle mir vor, daß es für einen Amerikaner auch in einer Zeit massenhafter Nostalgie nichts Gemeinsames gibt, was Jimmy Durante, Gary Cooper in *Wem die Stunde schlägt*, James Cagney in *Yankee Doodle Dandy* und die Mannschaft der »Pequod« miteinander verbindet. Aber für Roberto und seine Freunde gab es einen roten Faden, der sich durch alle diese Begegnungen zog: Sie alle waren Personen, die gern am Leben sind und nicht sterben wollen, und darum bildeten sie die rhetorische Antistrophie zu dem faschistischen Übermenschen, der Sorella Morte respektive Bruder Tod feierte und der eigenen Vernichtung fröhlich mit zwei Bomben in Händen und

³ Der Held in John Fords Western von 1939, die erste große Rolle des jungen John Wayne. Der Film lief in Deutschland unter den Titeln *Höllenfahrt nach Santa Fe* und später *Ringo*, in Italien heißt er bis heute *Ombre rosse* (Rote Schatten). Zur italienischen Rezeption vgl. die Aussage von Italo Calvino in seinem Band *Die Mülltonne und andere Geschichten*, Hanser 1994, S. 52 (A. d. Ü.).

einer Blume im Mund entgegengenelte. Den Steptanz lieben hieß damals, den Stechschritt verachten und später, die stachanowschen Allegorien des sozialistischen Realismus belächeln.

Roberto und seine Generation hatten auch eine Musik: den Jazz. Nicht nur, weil er avantgardistische Musik war, die sie nicht anders hörten als die von Strawinsky oder Bartók, sondern auch, weil er degenerierte Musik war, die von Negern in den Kaschemmen gemacht wurde. Roberto war das erste Mal antirassistisch aus Liebe zu Louis Armstrong.

Mit diesen Modellen im Kopf ging Roberto 1944, blutjung, zu den Partisanen. Nach dem Krieg wurde er entweder Mitglied oder »Weggefährte« einer Partei der Linken. Er respektierte Stalin, war gegen die amerikanische Invasion in Korea, protestierte gegen die Hinrichtung der Rosenbergs. Nach dem Einmarsch der sowjetischen Panzer in Budapest verließ er die Partei. Er war fest davon überzeugt, daß Truman ein Faschist und Li'l Abner von Al Capp ein Held der Linken sei, ein Verwandter der Herumtreiber von Tortilla Fiat. Er liebte Eisenstein, aber er war überzeugt, daß der filmische Realismus durch Mervyn LeRoys *Little Ceasar* verwirklicht wurde. Er betete Hammett an und fühlte sich verraten, als die *hard boiled novel* unter die Fuchtel des McCarthyisten Mickey Spillane geriet. Er suchte die Nordwestpassage für einen Sozialismus mit menschlichem Antlitz auf der *Road to Zanzibar* mit Bing Crosby, Bob Hope und Dorothy Lamour. Er entdeckte und verbreitete die Epik des New Deal, er liebte Sacco, Vanzetti und Ben Shan, er kannte schon vor den sechziger Jahren (als sie in Amerika wieder berühmt wurden) die Folksongs und Protestballaden der anarchistischen Tradition Amerikas, und er hörte abends mit den Freunden Pete Seeger, Woody

Guthrie, Alan Lomax, Tom Jodd und das Kingston Trio. Er war von Vittorinis *Americana* in den Mythos eingeführt worden, aber jetzt war sein Gutenachtbuch Alfred Kazins *On Native Grounds*.

So kam es, als die Generation von Achtundsechzig ihren Protest herausließ, womöglich auch gegen Leute wie Roberto, daß Amerika bereits eine Lebensform war, auch wenn keiner dieser jungen Leute die Anthologie *Americana* gelesen hatte. Und ich spreche hier nicht von den Bluejeans oder dem Chewing-gum, das heißt von dem Amerika, das Europa als Zivilisations- und Konsummodell beherrschte; ich spreche noch immer von jenem Mythos, der in den vierziger Jahren herangereift war und nicht immer im Untergrund wirkte. Gewiß war Amerika als Macht für diese jungen Leute der Feind, der Weltpolizist, der zu bekämpfende Gegner, in Vietnam wie in Lateinamerika. Aber diese Generation saß inzwischen – jedenfalls in Italien – zwischen vier Fronten: Ihre Feinde waren das kapitalistische Amerika, die Sowjetunion, die Lenin verraten hatte, die KPI, die die Revolution verraten hatte, und – zuletzt – das christdemokratische Establishment. Doch obwohl Amerika als Machtapparat und als Modell der kapitalistischen Gesellschaft der Feind war, gab es eine Haltung des Wiederentdeckens und Wiedereroberns gegenüber Amerika als Volk, als *melting pot* rebellierender Rassen. Die Achtundsechziger hatten nicht mehr das Bild des marxistischen Amerikaners der dreißiger Jahre im Kopf, den Mann der Lincoln-Brigaden im Spanischen Bürgerkrieg, den *premature anti-fascist*, der die *Partisan Review* las. Sie sahen eher ein labyrinthisches Gelände, auf dem sich die Gegensätze zwischen alt und jung, weiß und schwarz, Neueinwanderern und alteingesessenen ethnischen Gruppen, schweigenden Mehrheiten und laut durcheinander-

schreienden Minderheiten engstens miteinander verquickten. Sie fanden keinen wesentlichen Unterschied zwischen Kennedy und Nixon, aber sie identifizierten sich mit dem Campus von Berkeley, mit Angela Davis, mit Joan Baez und dem frühen Bob Dylan.

Es ist schwierig, das Wesen ihres Mythos Amerika zu definieren; in gewisser Weise benutzten und recycelten sie Teile der amerikanischen Realität – die Puerto Ricaner, die Underground-Kultur, den Zen, nicht mehr die Comics, sondern die Comix, also nicht mehr Mio Mao (Felix the Cat), sondern Fritz the Kat, nicht mehr Walt Disney, sondern Crumbs. Sie liebten Charlie Brown, Humphrey Bogart, John Cage. Ich zeichne hier nicht das Profil einer bestimmten politischen Bewegung zwischen 1968 und 1977. Vielleicht mache ich eher eine Röntgenaufnahme, um etwas zu entdecken, was unter der maoistischen, leninistischen oder guevaristischen Oberfläche weiterlebte. Und ich weiß, daß es dieses Etwas wirklich gab, denn 1977 und danach ist es explodiert. Die Studentenrevolte jener Jahre ähnelte eher einer Revolte im schwarzen Ghetto als der Einnahme des Winterpalasts. Und ich habe sogar den Verdacht, daß das heimliche Vorbild der Roten Brigaden, natürlich unbewußt, die Manson Family ist.

Von der heutigen Generation kann ich naturgemäß nicht mit der gleichen olympischen Distanz wie von jener der dreißiger Jahre sprechen. Ich versuche lediglich, in den Wirren der Gegenwart das Modell eines mythischen Bildes von Amerika zu entdecken. Eines Bildes, das erfunden ist wie die vorausgegangenen und erzeugt durch Kreolisierung.

Amerika ist kein Traum mehr, denn man kann es heute für wenig Geld via Icelandic Airways erreichen.

Der neue Roberto war vielleicht 1968 Mitglied einer marxistisch-leninistischen Gruppe, hat 1970 ein paar Molotowcocktails auf ein amerikanisches Konsulat geworfen, 1972 ein paar Pflastersteine auf die Polizei und 1977 in die Schaufenster einer kommunistischen Buchhandlung. 1978, nach erfolgreichem Kampf gegen die Versuchung, sich einer terroristischen Gruppe anzuschließen, hat er ein paar Kröten zusammengekratzt und ist nach Kalifornien geflogen, um dort womöglich ökologischer Revolutionär oder revolutionärer Ökologe zu werden. Amerika ist für ihn nicht das Bild einer zukünftigen Erneuerung geworden, sondern der Ort, wo er seine Wunden lecken und sich über einen zerstörten (oder zu früh als tot erklärten) Traum hinwegtrösten kann. Amerika ist nicht mehr eine alternative Ideologie, sondern das Ende der Ideologien. Er hat ohne Schwierigkeiten ein Visum bekommen, denn er ist de facto nie in eine Partei der historischen Linken eingetreten. Würden Pavese und Vittorini heute noch leben, bekämen sie keines, denn sie, die Väter unseres amerikanischen Traums, müßten auf dem grünen Einreiseformular die Frage, ob sie jemals Mitglied einer Partei waren, die den Umsturz der amerikanischen Gesellschaft anstrebte, das Kästchen mit »Ja« ankreuzen. Die amerikanische Bürokratie ist kein Traum. Höchstens ein Alpträum.

Gibt es eine Moral dieser meiner Geschichte? Keine, und viele. Um die italienische Haltung gegenüber Amerika zu verstehen, und besonders die der antiamerikanischen Italiener, wird man sich auch an die Anthologie *Americana* erinnern müssen und an das, was in jenen Jahren geschah. Als die linken Italiener vom Bild des Genossen Sam träumten, mit ausgestrecktem Finger auf sein Bild zeigten und sagten: *I want you.*

Die Kraft des Falschen¹

In der *Quaestio quodlibetalis XII*, 14 antwortet Thomas von Aquin auf die Frage »*utrum veritas sit fortior inter vinum et regem et mulierem*« – also ob die Wahrheit stärker, überzeugender, zwingender sei als die Macht des Königs, die Wirkung des Weines oder die Reize des Weibes.

Die Antwort des Aquinaten – der den König achtete, an dessen Tafel er, wie ich glaube, ein gutes Glas Wein nicht verschmähte, und der bewiesen hatte, daß er den Reizen des Weibes zu widerstehen vermochte, indem er das nackte Mädchen mit einem brennenden Holzscheit verjagte, das ihm seine leiblichen Brüder in die Kammer geschickt hatten, um ihn dazu zu bewegen, Benediktiner zu werden und nicht die Familie durch das Bettlerhabit der Dominikaner zu entehren – war wie gewöhnlich subtil und ausgefeilt: Wein, Weib, König und Wahrheit sind nicht miteinander vergleichbar, denn *non sunt unius generis*, sie gehören nicht zur selben Gattung. Aber wenn man sie *per comparationem ad aliquem effectum* betrachtet, also in Hinblick auf ihre Wirkung, dann sind sie insofern vergleichbar, als sie das menschliche Herz zu Reaktionen bewegen. Der Wein wirkt sich auf unsere körperliche Verfassung aus, indem er uns *facit per temulentiam loqui*, »durch Trunkenheit sprechen läßt«, und Macht über unsere animalisch-sensible Natur hat die *delectatio venerea*, die sexuelle Lust, also das Weib (für Thomas war

¹ Erweiterte Fassung der Inaugurationsrede zur Eröffnung des Akademischen Jahres 1994 – 1995 an der Universität Bologna.

es nicht vorstellbar, daß es sexuelle Impulse umgekehrten Vorzeichens geben könnte, die legitimerweise das Weib erregen, aber man kann von Thomas nicht verlangen, Heloïse zu sein). Was den praktischen Intellekt angehe, so sei es offenkundig, daß der Wille des Königs respektive der des Gesetzes eine Macht über ihn habe. Die einzige Kraft aber, die den spekulativen Intellekt bewege, sei die Wahrheit. Und da *vires corporales subiiciuntur viribus animalibus, vires animales intellectualibus, et intellectuales practicae speculativis ... ideo simpliciter veritas dignior est et excellentior et fortior.*²

So groß also ist die Kraft der Wahrheit. Doch die Erfahrung lehrt uns, daß Wahrheit sich oft mit Verspätung durchsetzt und ihre Anerkennung Blut und Tränen kostet. Kommt es nicht recht häufig vor, daß der Irrtum eine ganz ähnliche Kraft bezeugt, so daß es legitim ist, von einer Kraft des Falschen zu sprechen?

Um darzulegen, daß Falschheit (nicht unbedingt in Form der Lüge, aber gewiß in Form des Irrtums) die bewegende Kraft vieler Ereignisse der Geschichte war, müßte ich mich auf ein Kriterium der Wahrheit berufen. Würde ich dieses jedoch zu dogmatisch wählen, liefe meine Argumentation Gefahr, im selben Moment zu enden, in dem sie beginnt.

Wenn man die Ansicht vertrate, daß sämtliche Mythen und sämtliche Offenbarungen aller Religionen nichts als Lügen seien, bliebe nur der Schluß – da der Glaube an Götter jedweder Art die Geschichte der Menschheit voran-

² »Und da die körperlichen Kräfte den tierischen Kräften unterliegen, die tierischen Kräfte den intellektuellen und die praktischen intellektuellen den spekulativen ... ist einfach die Wahrheit würdiger und vortrefflicher und stärker« (A. d. Ü.).

bewegt hat –, daß wir seit Jahrtausenden unter der Herrschaft des Falschen leben.

Damit würden wir uns nicht nur eines banalen Euhemerismus schuldig machen, dieses skeptische Argument erwiese sich auch aufs überzeugendste als leiblicher Bruder des entgegengesetzten fideistischen Arguments. Glaubt man an eine beliebige Offenbarungsreligion, muß man zugeben, daß Christus, wenn er der Sohn Gottes ist, nicht der Messias sein kann, der in Jerusalem noch erwartet wird, und daß, wenn Mohammed Allahs Prophet ist, es verfehlt war, der Gefiederten Schlange Opfer zu bringen. Ist man ein Anhänger des aufgeklärtesten und tolerantesten Theismus, der gleichzeitig an die Kommunion der Heiligen und an das Große Rad des Tao zu glauben bereit ist, wird man den Kindermord zu Bethlehem und die Abschlachtung der Ketzer als Früchte des Irrtums verwerfen. Ist man ein Satansanbeter, wird man die Bergpredigt als kindisch abtun. Ist man ein radikaler Atheist, wird man in jedem Glauben nur eine Verirrung sehen. Folglich kommt man nicht umhin zuzugeben – da viele Menschen im Lauf der Geschichte agiert haben, weil sie an etwas glaubten, woran irgendein anderer nicht glaubte –, daß die Geschichte für jeden zu einem mehr oder weniger großen Teil der Schauplatz einer Illusion gewesen ist.

Halten wir uns daher an einen Begriff von Wahrheit und Falschheit, der weniger angefochten, wenn auch philosophisch anfechtbar ist (aber wenn man auf die Philosophen hört, ist bekanntlich alles anfechtbar und man kommt nie ans Ende). Halten wir uns an das in der abendländischen Kultur wissenschaftlich oder historisch akzeptierte Wahrheitskriterium; das heißt an jenes, nach welchem wir alle uns darüber einig sind, daß Julius Caesar an den Iden des März getötet worden ist, daß die Truppen

des jungen savoyischen Königreiches am 20. September 1870 durch die Bresche der Porta Pia nach Rom eingedrungen sind, daß die Formel der Schwefelsäure H_2SO_4 lautet oder daß der Delphin ein Säugetier ist.

Selbstverständlich kann jede dieser Erkenntnisse aufgrund neuer Entdeckungen revidiert werden; aber einstweilen sind sie so in der Enzyklopädie registriert, und bis zum Beweis des Gegenteils glauben und betrachten wir es als eine faktische Wahrheit, daß die chemische Zusammensetzung des Wassers H_2O ist (manche Philosophen glauben sogar, daß diese Wahrheit für alle möglichen Welten gilt).

Nun ist es im Lauf der Geschichte vorgekommen, daß Glaubensvorstellungen und Behauptungen, die von der Enzyklopädie *effektiv* dementiert werden, als glaubwürdig angesehen wurden; als dermaßen glaubwürdig, daß sie die Gelehrten zum Schweigen brachten, Imperien entstehen und zusammenbrechen ließen, die Dichter inspirierten (die nicht immer die Zeugen der Wahrheit sind) und die Menschen insgesamt zu heroischen Opfern, zu Intoleranz, zu Blutbädern und zur Suche nach Weisheit trieben. Wenn dem so ist, wie kann man dann leugnen, daß es eine Kraft des Falschen gibt?

Das fast kanonische Beispiel ist das der ptolemäischen Hypothese. Heute wissen wir, daß sich die Menschheit jahrhundertelang mit einem falschen Bild der Welt auf ebendieser bewegt hat. Sie hat alle möglichen Listen und Kniffe aufgeboten, um die Falschheit ihres Bildes auszugleichen, hat Epizyklen und Deferenten erfunden, hat schließlich mit Tycho Brahe versucht, die Planeten allesamt um die Sonne kreisen zu lassen, solange diese nur fortfährt, um die Erde zu kreisen. Auf der Basis dieses Bildes bewegten sich, ich sage nicht Dante Alighieri, was nichts bedeuten würde, aber die phönizischen Seefahrer,

Sankt Brendan, Eric der Rote und Christoph Kolumbus (und einer der beiden ist immerhin als erster nach Amerika gelangt). Damit nicht genug, auf der Grundlage dieser falschen Hypothese ist es gelungen, den Globus in Längen- und Breitengrade einzuteilen, so wie wir es heute noch tun, nachdem wir lediglich den Nullmeridian von den Kanarischen Inseln nach Greenwich verlagert haben.

Das Beispiel des Ptolemäus, das von weitem an die unglückliche Geschichte Galileis erinnert, scheint wie geschaffen, uns mit weltlicher Überheblichkeit glauben zu lassen, meine Geschichte der Falschheit und ihrer Macht beträfe nur Fälle, in denen dogmatisches Denken sich gegen das Licht der Wahrheit versperrt. Hier aber nun eine Geschichte mit umgekehrtem Vorzeichen: die Geschichte einer anderen Falschheit, die vom neuzeitlich-weltlichen Denken langsam aufgebaut worden ist, um das religiöse Denken zu diffamieren.

Machen wir einmal ein Experiment und fragen wir eine Durchschnittsperson, was ihrer Meinung nach Christoph Kolumbus beweisen wollte, als er auszog, »den Osten über den Westen zu erreichen«, wie er sagte, und warum die Gelehrten von Salamanca ihn so hartnäckig daran hindern wollten. In den meisten Fällen wird die Antwort sein, daß Kolumbus die Erde für rund hielt, während die Gelehrten von Salamanca glaubten, sie sei eine Scheibe und nach kurzer Fahrt würden die drei Karavellen in den kosmischen Abgrund stürzen.

Das laizistische Denken der Aufklärung hat, erbost über die Weigerung der Kirche, die heliozentrische Hypothese zu akzeptieren, dem ganzen christlichen Denken des Mittelalters (dem patristischen wie dem scholastischen) die Vorstellung von der Erde als flacher Scheibe zugeschrieben. Das positivistische und antiklerikale

19. Jahrhundert hat sich dieses Klischee zu eigen gemacht, das, wie Jeffrey Burton Russell³ gezeigt hat, durch den Kampf der Verfechter der Darwinschen Hypothese gegen jede Form von Fundamentalismus noch bestärkt worden ist. Ging es ihnen doch darum zu beweisen, daß die Kirchen, so wie sie sich über die Kugelgestalt der Erde getäuscht hatten, sich auch über den Ursprung der menschlichen Gattung täuschen konnten.

Man machte sich daher den Umstand zunutze, daß ein christlicher Autor des 4. Jahrhunderts wie Lactantius (in seinen *Institutiones divinae*) zur Rechtfertigung der zahlreichen Bibelstellen, in denen das Universum in Form eines Tabernakels beschrieben wird, also als ein rechteckiges Gebilde, sich gegen die heidnischen Theorien von der kugelförmigen Erde stellte, auch weil er die Vorstellung nicht akzeptieren konnte, daß es Antipoden gebe, wo die Menschen kopfunten gehen müßten ...

Im übrigen war entdeckt worden, daß ein byzantinischer Geograph des 4. Jahrhunderts namens Kosmas Indikopleustes in seiner *Topographia Christiana* die Ansicht vertreten hatte, das Universum sei ein rechteckiges Gebilde mit einem Bogen, der sich über dem flachen Erdboden wölbte (also wieder der Archetyp des Tabernakels). In der maßgeblichen *History of Planetary Systems from Thales to Kepler* von J. L. E. Dreyer⁴ wird zwar eingeräumt, daß Kosmas kein offizieller Vertreter der Kirche war, aber seiner Theorie wird breiter Raum gegeben. Auch E. J. Dijksterhuis versichert in seinem Buch *Die Mechanisierung des Weltbildes*⁵, daß man zwar

³ *Inventing the Flat Earth*, New York, 1991.

⁴ Cambridge, Cambridge University Press, 1906.

⁵ Berlin, Springer, 1956; das niederländische Original *De mechanisering van het wereldbeeld* erschien 1950.

Lactantius und Kosmas nicht als typisch für die naturwissenschaftliche Bildung der Kirchenväter betrachten könne, daß aber Kosmas' Theorie jahrhundertelang die vorherrschende Meinung gewesen sei.

Tatsache ist, daß Lactantius von der christlichen Kultur der Antike und des Mittelalters kaum zur Kenntnis genommen wurde und daß der Text des Kosmas, der auf griechisch verfaßt war, also in einer Sprache, die das Mittelalter vergessen hatte, der westlichen Welt erst 1706 durch die *Collectio nova patrum et scriptorum graecorum* von Montfaucon bekannt wurde. Kein mittelalterlicher Autor hat ihn gekannt, und als eine Autorität der »Dark Ages« wurde er erst nach seiner englischen Publikation im Jahre 1897 (!) betrachtet.

Daß die Erde rund ist, wußte natürlich schon Ptolemäus, sonst hätte er sie nicht in dreihundertsechzig Meridiane einteilen können, desgleichen wußte es Erathostenes, der im dritten Jahrhundert vor Christus die Länge des Äquators annähernd richtig berechnet hatte, desgleichen wußten es Pythagoras, Parmenides, Eudoxos, Platon, Aristoteles, Euklid, Aristarch, Archimedes – und wie man entdeckt, waren die einzigen, die nicht daran glaubten, ausgerechnet zwei Materialisten wie Leukipp und Demokrit.

Daß die Erde rund ist, wußten die Kartographen Macrobius und Martianus Capella. Was die Kirchenväter angeht, so hatten sie sich mit dem Bibeltext auseinanderzusetzen, der von dieser vermaledeiten Tabernakelform spricht, aber Augustinus, der zwar keine gesicherte Meinung zu diesem Thema hatte, aber die der Alten kannte, räumte ein, daß die Heilige Schrift in Metaphern sprach. Seine Position war eher eine andere, die er mit den meisten Kirchenvätern teilte: Da das Wissen um die Form der Erde nichts zur Rettung der Seele beiträgt, war es für

ihn von geringem Interesse. Isidor von Sevilla (der gleichfalls kein Muster an wissenschaftlicher Akribie war) hat einmal die Länge des Äquators mit achtzigtausend Stadien berechnet. Konnte er dabei tatsächlich gedacht haben, daß die Erde eine flache Scheibe sei?

Auch ein Schüler der ersten Gymnasialklasse kann leicht folgern, daß Dante, wenn er in den Trichter der Hölle hinabsteigt und auf der anderen Seite zu Füßen des Läuterungsberges herauskommt, wo er unbekannte Sterne am Himmel sieht, sehr genau gewußt haben muß, daß die Erde rund ist. Aber lassen wir Dante beiseite, ihm trauen wir ohnehin alles zu. Tatsache ist, daß derselben Ansicht auch Origenes und Ambrosius waren, und zur Zeit der Scholastik dachten und sprachen von einer kugelförmigen Erde Albertus Magnus und Thomas von Aquin, Roger Bacon, Johannes von Sacrobosco, Peter von Ailly, Ägidius von Rom, Nikolaus von Oresme und Jean Buridan, um nur einige zu nennen.

Worum ging dann der Streit zur Zeit von Kolumbus? Ganz einfach, die Gelehrten von Salamanca hatten genauere Berechnungen als er angestellt und waren der Meinung, daß die Erde (die auch für sie kugelrund war) sehr viel größer sei, als der Genueser glaubte, weshalb es verrückt sei, sie umsegeln zu wollen, um den Osten über den Westen zu erreichen. Kolumbus dagegen, von heiligem Eifer erfüllt und ein guter Seemann, aber ein miserabler Astronom, hielt die Erde für kleiner, als sie war. Natürlich dachten weder er noch die Gelehrten von Salamanca, daß zwischen Europa und Asien ein weiterer Kontinent lag. Woran wir wieder einmal sehen, wie kompliziert das Leben ist und wie dünn die Grenzen zwischen Wahrheit und Irrtum, richtig und falsch; denn Kolumbus, der unrecht hatte, hat seinen Irrtum hartnäckig

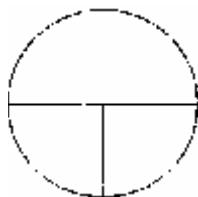
verfolgt und am Ende recht behalten – durch einen Glücksfall, ein Musterbeispiel an *serendipity*.

Werfen wir jedoch einen Blick in Andrew Dickson Whites monumentale *History of the Warfare of Science With Theology in Christendom* (New York, Appleton, 1896). Zwar will der Autor in diesen zwei dicken Bänden alle Fälle behandeln, in denen das religiöse Denken die Entwicklung der Naturwissenschaften verzögert hat, aber da er ein wohlinformierter und ehrlicher Mann ist, kann er nicht übersehen, daß Augustinus, Albertus Magnus und Thomas von Aquin sehr wohl wußten, daß die Erde rund ist. Dennoch behauptet er, um diese Ansicht vertreten zu können, hätten sie gegen das herrschende theologische Denken ankämpfen müssen. Das herrschende theologische Denken wurde aber gerade von Augustinus, Albertus Magnus und Thomas verkörpert, so daß sie gegen niemanden anzukämpfen brauchten.

Jeffrey B. Russell weist auch darauf hin, daß in einem seriösen Text wie dem von F. S. Marvin, erschienen 1921 in den von Charles J. Singer herausgegebenen *Studies in the History and in the Method of Sciences*, wiederholt wird, »die Karten des Ptolemäus ... waren im Westen tausend Jahre lang vergessen«, daß in einem Geographie-Handbuch von 1988 (A. Holt-Jensen, *Geography: History and Concepts*) zu lesen steht, die mittelalterliche Kirche habe gelehrt, daß die Erde eine flache Scheibe mit Jerusalem in der Mitte sei, und daß selbst Daniel Boorstin in seinem vielgerühmten Buch *The discoverers* von 1983⁶ behauptet, vom vierten bis zum vierzehnten Jahrhundert habe die Christenheit das Wissen um die Kugelgestalt der Erde unterdrückt.

⁶ Dt. *Die Entdecker*, Basel/Stuttgart, Birkhäuser, 1985 (A. d. Ü.).

Wie konnte sich die Vorstellung verbreiten, das Mittelalter habe die Erde als eine flache Scheibe betrachtet? Wir haben gesehen, daß Isidor von Sevilla die Länge des Äquators berechnet hatte, aber gerade in seinen Manuskripten taucht ein Diagramm auf, das viele Darstellungen unseres Planeten inspiriert hat, die sogenannte T-Karte:



Die Struktur der T-Karte ist sehr einfach: Der Kreis stellt den Planeten dar, zwei Linien in Form eines T trennen die obere Hälfte von zwei Vierteln in der unteren Hälfte. Der obere Halbkreis stellt Asien dar, mit dem Osten oben, denn im Osten Asiens lag der Legende nach das Irdische Paradies; der horizontale Strich stellt links das Schwarze Meer und rechts den Nil dar, der vertikale das Mittelmeer, weshalb das linke Viertel Europa darstellt und das rechte Afrika. Rings um das Ganze legt sich der große Kreis des Okeanos.

Wollten diese Karten etwa besagen, daß die Erde eine flache Scheibe sei?

In einer Handschrift des *Liber floridus* von Lambertus von St. Omer aus dem 12. Jahrhundert gibt es ein Bild des Kaisers, der eine Scheibe in der Hand hält, auf der eine Weltkarte in T-Form gezeichnet ist. Nicht zufällig erscheint diese Karte als Herrschaftssymbol in der Hand eines Kaisers. Sie hat symbolischen, nicht geographischen Wert. Mit einem bißchen guten Willen könnte man darin auch statt einer Scheibe die schematische Darstellung

einer Erdkugel sehen, wie sie auf anderen Bildern vorkommt.

Den Eindruck von Scheiben machen allerdings die Weltkarten in den Apokalypsen-Kommentaren des Beatus von Liébana, einem im achten Jahrhundert verfaßten Text, der jedoch in den folgenden Jahrhunderten, illustriert von mozarabischen Miniaturenmalern, großen Einfluß auf die Kunst der romanischen Abteien und der gotischen Kathedralen hatte, und T-Karten finden sich auch in zahllosen anderen illuminierten Handschriften.

Wie war es möglich, daß Leute, die die Erde für eine Kugel hielten, Karten zeichneten, auf denen eine flache Erde zu sehen war? Die erste Erklärung ist, daß auch wir nichts anderes tun. Wer die Flachheit jener Karten kritisiert, könnte ebensogut die Flachheit unserer heutigen Weltatlanten kritisieren. Es handelte sich um eine naive und konventionelle Projektion. Aber wir müssen auch noch andere Elemente bedenken.

Das Mittelalter war eine Zeit großer Reisen, doch wegen der schlechten Straßen, der zu durchquerenden Wälder und der auf schwankenden Booten zu überwindenden Meeresarme war es nicht möglich, genaue Karten zu zeichnen. Sie waren bloß ungefähre Anhaltspunkte, wie die Wegbeschreibungen der Pilgerführer nach Santiago de Compostella, und sie besagten soviel wie:

»Wenn du von Rom nach Jerusalem willst, halte dich in südlicher Richtung und frag dich durch.« Denken wir an die Karten der Bahnlinien, die wir in Eisenbahnfahrplänen finden. Niemand könnte aus solch einer Reihe von Knotenpunkten, die an sich sehr klar ist, wenn man zum Beispiel von Mailand nach Livorno will (und erfährt, daß man über Genua muß) exakte Auskünfte über die Form Italiens ableiten. Die exakte Form Italiens interessiert nicht, wenn man zum Bahnhof muß.

Die Römer hatten zahlreiche Straßen gebaut, die alle Städte der bekannten Welt miteinander verbanden, aber dargestellt wurden diese Straßen auf jener Karte, die man nach dem Namen ihres Finders im 16. Jahrhundert die Peutingeriana nennt. Darauf sind sehr gewissenhaft alle Straßen des Römischen Reiches verzeichnet, aber schematisch zusammengedrängt in zwei Streifen, einem oberen, der Europa darstellen soll, und einem unteren für Afrika, und das dazwischen liegende Mittelmeer erscheint wie ein schmales Flüßchen. Wir haben es mit dem gleichen Sachverhalt wie bei der Fahrplankarte zu tun. Nicht die Form der Kontinente interessiert, sondern allein die Information, daß eine bestimmte, so und so lange Straße von Marseille nach Genua führt. Dabei sind die Römer seit den Punischen Kriegen kreuz und quer übers Mittelmeer gefahren und wußten sehr wohl, daß es nicht jenes Rinnsal war, das man auf der Karte sieht.

Im übrigen waren die mittelalterlichen Reisen oft imaginär. Das Mittelalter hat Enzyklopädien hervorgebracht, sogenannte *Imagines Mundi*, die vor allem den Geschmack am Wunderbaren befriedigen sollten, indem sie von fernen, unerreichbaren Ländern erzählten, aber verfaßt waren all diese Bücher von Leuten, die die Orte, von denen sie sprachen, nie gesehen hatten, denn die Kraft der Überlieferung zählte mehr als die Erfahrung. Manche Weltkarten jener Epoche sollten gar nicht die Form der Erde darstellen, sondern die Städte aufzählen und die Völker benennen, denen man dort begegnen konnte. Zudem war die symbolische Darstellung wichtiger als die empirische, und oft lag dem Kartographen viel mehr daran, Jerusalem genau in der Mitte der Karte zu zeichnen, als anzugeben, wie man nach Jerusalem gelangte. Schließlich, letzte Überlegung, die mittelalterlichen Karten hatten keine wissenschaftliche Funktion, sondern bedienten den

Wunsch des Publikums nach Fabelhaftem, so ähnlich, würde ich sagen, wie uns heute bunte Hochglanzmagazine die Existenz von fliegenden Untertassen beweisen und im Fernsehen erzählt wird, daß die Pyramiden von einer außerirdischen Zivilisation erbaut worden seien. Noch in der *Nürnberger Chronik*, die immerhin von 1493 ist, oder im folgenden Jahrhundert in den Atlanten von Ortelius sind auf den Karten seltsame Monster zu sehen, welche man für die Bewohner jener Gegenden hielt, die bereits kartographisch akzeptabel dargestellt waren.

Vielleicht waren die mittelalterlichen Menschen kartographisch naiv, aber viele neuzeitliche Historiker sind noch naiver gewesen und haben ihre Projektionskriterien nicht zu interpretieren verstanden.

Eine Fälschung, die den Gang der Weltgeschichte verändert hat? Die Konstantinische Schenkung. Seit Lorenzo Valla wissen wir, daß die Urkunde des *Constitutum* nicht echt war. Und doch hätte ohne dieses Dokument, ohne den tiefen Glauben an seine Echtheit die europäische Geschichte einen anderen Verlauf genommen, es hätte keinen Investiturstreit gegeben, keinen tödlichen Kampf um das Heilige Römische Reich, keine weltliche Macht der Päpste, keine Ohrfeige von Anagni, aber auch keine Sixtinische Kapelle – die zwar errichtet wurde, nachdem die Fälschung entlarvt worden war, aber nur errichtet werden konnte, weil man das Dokument jahrhundertelang für echt gehalten hatte.

In der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts war im Abendland ein Brief aufgetaucht, der detailliert berichtete, daß im fernen Morgenland, jenseits der von Muslimen bewohnten Gebiete, jenseits der Länder, welche die Kreuzritter aus der Herrschaft der Ungläubigen zu

befreien versucht hatten, die aber inzwischen unter jene Herrschaft zurückgekehrt waren, ein christliches Reich blühe, das von einem märchenhaften Priester oder Presbyter Johannes regiert werde, der sich als »Herr der Herrschenden kraft der Macht und Herrlichkeit Gottes und Unseres Herrn Jesus Christus« bezeichne. Darin stand unter anderem zu lesen:

wisse und glaube zweifelsfrei, daß ich, der Priester Johannes, Herr der Herrschenden bin und in allen Reichtümern, die es unter dem Himmel gibt, sowie an Tugend und Macht alle Könige der Erde übertreffe. Zweiundsiebzig Könige sind Uns tributpflichtig. Ich bin ein frommer Christ und schütze überall die wahren Christen, die vom Imperium meiner Milde regiert werden, und unterstütze sie mit Almosen [...]

Unsere Herrschaft erstreckt sich über die drei Indien, bis zum Jenseitigen Indien, wo der Leib des Apostels Thomas ruht, unsere Lande reichen bis in die Wüste und weiter bis zu den Grenzen des Ostens und kehren zurück in den Westen bis in das verödete Babylon nahe dem Turm zu Babel [...] In Unserem Reich werden geboren und leben Elefanten, Kamele, Dromedare, Flußpferde, Krokodile, Methagallinare, Kametheternen, Thinsireten, Panther, Wildesel, weiße und rote Löwen, weiße Bären und weiße Amseln, stumme Zikaden, Greife, Tiger, Lamien, Hyänen, wilde Rinder, Bogenschützen, wilde Menschen, gehörnte Menschen, Faune, Satyrn und Weiber derselben Art, Pygmäen, Kynozephalen, vierzig Ellen hohe Giganten, Einäugige, Zyklopen, ein Vogel namens Phönix und fast alle Arten von Tieren unter dem Himmelsgewölbe [...] Durch eine unserer Provinzen fließt ein Fluß namens Indus. Dieser Fluß, der aus dem Paradies kommt, breitet seine Mäander durch verschiedene Arme über die ganze Provinz aus, und man findet in ihm Edelsteine: Smaragde, Saphire, Karfunkel, Topase, Chrysolythe, Onyx, Berylle, Amethyste, Sarder und viele andere wertvolle Steine [...]

In den äußersten Regionen der Erde [...] besitzen Wir eine Insel [...] auf welche Gott das ganze Jahr über zweimal pro Woche reichlich Manna regnen läßt, das die Leute dort aufsammeln und essen, sie leben von keiner anderen Speise. Tatsächlich pflügen sie nicht und säen nicht und ernten nicht, auch bewegen sie in keiner Weise die Erde, um ihr die reichsten Früchte zu entnehmen [...] All jene, die sich nur von himmlischer Speise ernähren, leben

fünfhundert Jahre. Wenn sie jedoch ins Alter von hundert Jahren gelangt sind, werden sie wieder jung und kräftig, indem sie dreimal vom Wasser einer Quelle trinken, die an der Wurzel eines dort stehenden Baumes entspringt [...] Niemand unter uns lügt [...] Unter uns gibt es keine Ehebrecher. Kein Laster herrscht bei uns.⁷

Übersetzt und mehrfach paraphrasiert im Laufe der folgenden Jahrhunderte hat der Brief, in verschiedenen Sprachen und Versionen, bis zum 17. Jahrhundert entscheidende Bedeutung für die Expansion des christlichen Abendlandes nach Osten gehabt. Die Idee, daß jenseits der muslimischen Länder ein christliches Reich existieren könnte, legitimierte sämtliche Erkundungs- und Eroberungszüge. Vom Priester Johannes sprachen die Asienreisenden Giovanni de Piano Carpini, Wilhelm von Rubrouk und Marco Polo. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts verlagerte sich das Reich des Priesters Johannes aus einem unbestimmten Fernen Osten nach Äthiopien, als die portugiesischen Seefahrer das afrikanische Abenteuer in Angriff nahmen. Kontakte mit dem Priesterkönig suchten im 15. Jahrhundert Englands Heinrich IV., der Duc de Berry und Papst Eugen IV. In Bologna diskutierte man noch zur Zeit der Krönung Karls V. über Johannes als möglichen Verbündeten für eine Wiedereroberung des Heiligen Grabes.

⁷ Zitiert nach Gioia Zaganelli, *La lettera del Prete Gianni*, Parma, Pratiche, 1990, s. dort auch die folgenden Überlegungen [vgl. die deutschen Ausgaben: Ulrich Knefelkamp, *Die Suche nach dem Reich des Priesterkönigs Johannes*, Gelsenkirchen, Verlag Andreas Müller, 1986, sowie Gerd-Klaus Kahlenbrunner, *Jobannes ist sein Name: Priesterkönig, Gralshüter, Traumgestalt*, Zug/Schweiz, Die Graue Edition, Schriften zur Neuorientierung in dieser Zeit, 1993, A. d. Ü.].

Wie und zu welchem Zweck ist der Brief des Priesters Johannes entstanden? Vielleicht war er ein Dokument antibyzantinischer Propaganda aus der Kanzlei von Friedrich Barbarossa, aber das Problem ist nicht so sehr die Frage seines Ursprungs (die Epoche wimmelte von Fälschungen aller Art⁸, sie waren eine hochgeschätzte literarische Gattung), sondern seine Rezeption. An der geographischen Phantasterei hat sich ein politisches Projekt gestärkt. Mit anderen Worten, das von irgend-einem auf Fälschungen versessenen Kanzleischreiber erfundene Phantom hat als Alibi für die Expansion der christlichen Welt nach Asien und Afrika gedient, als freundliche Unterstützung der Bürde des weißen Mannes.

Eine andere Erfindung, die reich an Folgen für die Geschichte war, ist die der Rosenkreuzer gewesen. Viele haben das Klima außerordentlicher spiritueller Erneuerung geschildert, das sich zu Beginn des 17. Jahrhunderts bildete, als die Vorstellung vom Beginn eines Goldenen Zeitalters um sich griff. Dieses Klima einer hochgespannten Erwartung durchdrang in verschiedenen Formen (in einem Wechselspiel von gegenseitiger Beeinflussung) sowohl die katholische als auch die protestantische Welt: Projekte idealer Republiken wurden entwickelt, von Tommaso Campanellas Sonnenstaat bis zu Johann Valentin Andreaes Christianopel, es gab Bestrebungen nach einer universalen oder Welt-Monarchie, nach einer allgemeinen Erneuerung der Sitten und des religiösen Empfindens, gerade während Europa vor und in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges unter nationalen

⁸ Vgl. das Kapitel »Nachahmungen und Fälschungen« in meinem Buch *Die Grenzen der Interpretation*, dt. von Günter Memmert, Hanser 1992, S. 217 – 255.

Konflikten, religiösem Haß und brutaler Durchsetzung der Staatsräson litt.

1614 erschien in Deutschland ein anonymes Manifest mit dem Titel *Fama Fraternitatis*, in dem die mysteriöse Bruderschaft der Rosenkreuzer ihre Existenz enthüllte und Informationen über ihre Geschichte sowie ihren mythischen Gründer gab, einen gewissen Christian Rosenkreutz, der im 15. Jahrhundert gelebt und im Orient geheime Offenbarungen von arabischen und jüdischen Weisen bekommen haben sollte. Ein Jahr später erschien, zusammen mit der auf deutsch geschriebenen *Fama*, ein zweites Manifest in lateinischer Sprache, betitelt *Confessio fraternitatis Roseae Crucis, ad eruditos Europae*. Im ersten Manifest wird der Wunsch ausgedrückt, daß auch in Europa eine Geheimgesellschaft entstehen möge, die Gold, Silber und Edelsteine im Überfluß besitzt und an die Könige verteilt, auf daß diese ihren Pflichten und legitimen Zielen nachkommen können: eine Gesellschaft, die den Herrschenden mit Ratschlägen zur Seite steht und sie lehrt, all das zu erlernen, was Gott den Menschen zu erkennen erlaubt hat.

Zwischen alchimistischen Metaphern und mehr oder weniger messianischen Anrufungen beharren beide Manifeste auf dem geheimen Charakter der Bruderschaft und auf dem Umstand, daß ihre Mitglieder nichts über sich und ihr Wesen verraten dürfen (»Unser Gebäude, mögen auch hunderttausend Menschen es aus der Nähe gesehen haben, wird auf ewig unberührbar, unzerstörbar und der ruchlosen Welt verborgen bleiben«). Um so doppeldeutiger klingt daher der Aufruf am Ende der *Fama* an alle Gelehrten Europas, sich mit den Verteilern des Manifests in Verbindung zu setzen: »Obwohl weder wir noch unsere Versammlung bisher unsere Namen genannt haben, werden wir ohne weiteres die Meinung aller erfahren, in

welcher Sprache sie auch ausgedrückt werde, und es soll keinem, der seinen Namen wird angeben, daraus ein Nachteil erwachsen, wenn er sich mit unsereinem entweder mündlich oder, falls ihm dies je bedenklich erscheinet, schriftlich austauscht.«

Fast augenblicklich begann man überall in Europa an die Rosenkreuzer zu schreiben. Niemand behauptete sie zu kennen, niemand bekannte, selbst einer zu sein, aber alle versuchten irgendwie zu verstehen zu geben, daß sie sich in absolutem Einklang mit dem Programm befänden. An die unauffindbaren Rosenkreuzer wandten sich Julius Sperber, Robert Fludd und Michael Maier, der Leibarzt Kaiser Rudolfs II., der in *Themis aurea* (1618) versichert, die Bruderschaft existiere wirklich, auch wenn er eine zu geringfügige Person sei, um jemals in sie aufgenommen zu werden. Doch wie Frances Yates bemerkt⁹, gehörte es zum gewöhnlichen Verhalten rosenkreuzerischer Autoren zu behaupten, nicht nur sie selbst seien keine Rosenkreuzer, sondern sie seien auch noch niemals einem einzigen Mitglied der Bruderschaft begegnet.

Jedenfalls verbrachten Johann Valentin Andreae und alle seine Freunde des Tübinger Kreises, die sofort verdächtigt wurden, die Autoren der Manifeste zu sein, ihr weiteres Leben damit, die Sache entweder zu leugnen oder sie als einen literarischen Scherz, eine Art Studentenulk abzutun. Im übrigen gibt es nicht nur keine historischen Beweise für die Existenz der Rosenkreuzer, sondern es kann auch per definitionem gar keine geben. Noch heute steht in den offiziellen Dokumenten des AMORC (*Anticus and Mysticus Ordo Rosae Crucis*, dessen reich mit ägyptischer Ikonographie geschmückten Tempel man im kalifor-

⁹ Aufklärung im Zeichen des Rosenkreuzes, Stuttgart, Klett, 1975.

nischen San José besichtigen kann), daß die ursprünglichen Dokumente, die den Orden legitimieren, zwar vorhanden seien, aber aus verständlichen Gründen geheim und in unzugänglichen Archiven eingeschlossen bleiben müßten.

Doch uns interessieren hier weniger die heutigen Rosenkreuzer, die Folklore sind, sondern die historischen. Seit dem Erscheinen der beiden Manifeste gab es immer wieder Streitschriften gegen sie, in denen die Bruderschaft angegriffen und mit diversen Vorwürfen überhäuft wurde, besonders dem der Fälschung und der Scharlatanerie. 1623 tauchten in Paris anonyme Plakate auf, die verkündeten, daß die Rosenkreuzer ihren Sitz in die Stadt verlegt hätten, und diese Mitteilung entfesselte wütende Polemiken seitens katholischer ebenso wie libertärer Kreise; das Gerücht, die Rosenkreuzer seien Satansanbeter, wurde in einer anonymen Schrift namens *Effroyables pactions faites entre le diable et lesprétendus invisibles* von 1623 verbreitet. Sogar Descartes, der während einer Deutschlandreise angeblich versucht hatte, sich mit ihnen in Verbindung zu setzen, wurde bei seiner Rückkehr nach Paris verdächtigt, ein Mitglied der Bruderschaft zu sein, und rettete sich mit einem Meisterstreich: Da die Rosenkreuzer allgemein als unsichtbar galten, ließ er sich bei möglichst vielen öffentlichen Gelegenheiten sehen und entkräftete so das Gerede über ihn, wie Baillet in seiner *Vie de Monsieur Descartes* erzählt. Ein gewisser Heinrich Neuhaus veröffentlichte zuerst in Danzig auf lateinisch und dann 1623 in Paris auf französisch ein *Advertissement pieux et utile des frères de la Rose-Croix*, in dem er sich fragte, ob es die Rosenkreuzer gebe, wer sie seien, woher sie ihren Namen genommen hätten und zu welchem Zweck sie ihre Existenz öffentlich bekanntgemacht hätten; und er schließt mit dem außerordentlichen Argument:

»Gerade daß sie ihre Namen wechseln und verbergen, daß sie ihr Alter verschleiern, daß sie nach eigenem Bekunden daherkommen, ohne sich kenntlich zu machen, erlaubt keinem Logiker zu verneinen, daß sie notwendig in natura existieren müssen.«

Wie man sieht, genügte ein beliebiger Aufruf zu einer spirituellen Reform der Menschheit, um die paradoxesten Reaktionen auszulösen, als hätten alle auf ein entscheidendes Ereignis gewartet.

Jorge Luis Borges erzählt in »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« von einem unwahrscheinlichen Land, das in einer unauffindbaren Enzyklopädie beschrieben worden sei. Bei den Recherchen über dieses Land ergibt sich durch andere vage Indizien, ausgehend von Texten, die einander gegenseitig plagiieren, daß es sich bei dem gesuchten Land in Wirklichkeit um einen ganzen Planeten handelt, »mit seinen Bauwerken und seinen Kriegen, mit dem Schrecken seiner Mythologien und dem Gemurmel seiner Sprachen, mit seinen Kaisern und seinen Meeren, mit seinen Mineralien und seinen Vögeln und seinen Fischen, mit seiner Algebra und seinem Feuer, mit seinen theologischen und metaphysischen Kontroversen«. Dieses Gebilde ist »das Werk einer Geheimgesellschaft von Astronomen, Biologen, Ingenieuren, Metaphysikern, Dichtern, Chemikern, Algebraikern, Moralisten, Malern und Geometern ... unter der Leitung eines im Dunkel gebliebenen Genies«.

Wir haben es mit einer typischen Borges-Erfundung zu tun: der Erfundung einer Erfundung. Aber Borges-Leser wissen, daß er niemals etwas erfunden hat – noch seine paradoxesten Geschichten ergeben sich aus einer Neulektüre der Geschichte. Tatsächlich erklärt Borges an einer bestimmten Stelle, daß eine seiner Quellen ein Werk von Johann Valentin Andreae gewesen sei, der (aber dies

habe er nur aus zweiter Hand durch einen Hinweis bei De Quincey erfahren) »die imaginäre Gemeinschaft der Rosenkreuzer beschrieb – die andere daraufhin gründeten, indem sie seinen vorausschauenden Entwurf nachahmten«.¹⁰

Die Fiktion der Rosenkreuzer hat in der Tat beträchtliche Folgen in der Geschichte gehabt. Das Freimaurertum als symbolische Transformation des realen Maurerwesens (vertreten durch Handwerkerbünde, die sich Begriffe und Zeremonien der alten Kathedralenerbauer über die Jahrhunderte bewahrt hatten) entstand im 18. Jahrhundert durch Initiative einiger englischer Aristokraten. Mit den »Konstitutionen« von Anderson versuchten die Freimaurer sich zu legitimieren, indem sie ihren Ursprung auf die Erbauer des Salomonischen Tempels zurückführten. Mit der einige Jahre später durch Ramsay erfolgten Gründung der sogenannten »schottischen« Freimaurerei erweiterte sich dieser Ursprungsmythos um die Beziehung zwischen den Erbauern des Tempels und den Tempelrittern, deren geheime Traditionen angeblich durch Vermittlung der Rosenkreuzer in die Freimaurerei eingebracht worden seien.

Hatte im ursprünglichen Freimaurertum das Rosenkreuzerthema mystische und okkultistische Elemente in eine Organisation eingeführt, die sich als konkurrierend mit Thron und Altar verstand, so war es zu Beginn des 19. Jahrhunderts gerade die Verteidigung von Thron und Altar, um derentwillen der Rosenkreuzer- und Templermythos wiederaufgenommen wurde, um mit ihm den Geist der Aufklärung zu bekämpfen.

¹⁰ Vgl. J. L. Borges, Ges. Werke 3/I, *Erzählungen*, Hanser 1981, S. 96 u. 98 f. (A. d. Ü.).

Über den Mythos der Geheimgesellschaften und die Frage, ob es »Unbekannte Obere« gebe, die die Geschicke der Welt lenkten, wurde schon vor der Französischen Revolution diskutiert. 1789 warnte ein angeblicher Marquis de Luchet (in seinem *Essai sur la secte des illuminés*), es habe sich »inmitten der dichtesten Finsternis eine Gesellschaft von neuen Wesen gebildet, die sich kennen, ohne sich je gesehen zu haben ... Diese Gesellschaft übernimmt vom Jesuitenregime den blinden Gehorsam, von der Freimaurerei die Prüfungen und die äußersten Zeremonien, von den Templern die Evokationen der Untergründe und die unglaubliche Kühnheit.«

In den Jahren 1797 – 98 schrieb dann, als Antwort auf die Französische Revolution, der Abbé Barruel seine *Mémoires pour servir à l'histoire du jacobinisme*, ein dem Anschein nach historisches Werk, das sich jedoch wie ein Schauerroman liest: Nachdem der Templerorden 1307 von Philipp dem Schönen zerschlagen worden ist, verwandeln die Templer sich in eine Geheimgesellschaft mit dem Ziel, die Monarchie und das Papsttum zu stürzen. Im achtzehnten Jahrhundert bemächtigen sie sich der Freimaurerei und gründen eine Art Akademie, deren teuflische Mitglieder Voltaire, Turgot, Condorcet, Diderot und d'Alembert sind – und aus diesem Zirkel gehen die Jakobiner hervor. Doch die Jakobiner werden ihrerseits von einer noch geheimeren Gesellschaft kontrolliert, nämlich den Bayerischen Illuminaten, die Tag und Nacht nur auf Königsmord sinnen. Die Französische Revolution war das Endergebnis dieses Komplotts.

Was störte es da, daß tiefe Differenzen zwischen der laizistisch-aufklärerischen Freimaurerei und jener der »Illuminaten« bestanden, die eher okkultistisch-templarisches war, was störte es, daß der Templermythos bereits durch einen Weggefährten liquidiert worden war,

der dann einen anderen Weg eingeschlagen hatte, ich spreche von Joseph de Maistre ... Die Geschichte war einfach zu faszinierend.

Das Buch von Barruel enthielt noch keinerlei Anspielung auf die Juden. Aber 1806 bekam Barruel einen Brief von einem gewissen Hauptmann Simonini, der ihn mit Nachdruck an die jüdische Omnipräsenz erinnerte: Auch Mani (der Begründer des Manichäismus) und der protoislamistische »Alte vom Berge« (mit dem die Templer verdächtigt wurden, sich heimlich verständigt zu haben) seien Juden gewesen – und hier wird das Spiel der verborgenen Ursprungs- und Wechselbeziehungen schwindelerregend. Die Freimaurerei sei von Juden gegründet worden, und sämtliche existierenden Geheimgesellschaften seien von Juden infiltriert.

Barruel griff dieses Gerücht nicht öffentlich auf, und es produzierte auch sonst keine interessanten Ergebnisse bis zur Mitte des Jahrhunderts, als die Jesuiten anfingen, sich über die antiklerikalnen Väter des italienischen Risorgimento Sorgen zu machen, über Leute wie Garibaldi, die Verbindungen zu den Freimaurern hatten. Die Idee, den Geheimbund der Carbonari als Handlanger einer jüdisch-freimaurerischen Verschwörung hinzustellen, schien ihnen vielversprechend.

Zur selben Zeit versuchten jedoch die antiklerikalnen Liberalen ihrerseits, die Jesuiten zu diffamieren und zu beweisen, daß sie nichts anderes täten als Komplotte gegen das Wohl der Menschheit zu schmieden. Mehr noch als durch einige »seriöse« Autoren (von Michelet und Quinet bis Garibaldi und Gioberti) wurde dieses Motiv durch einen Romanautor populär gemacht, nämlich durch Eugène Sue. In seinem Roman *Der Ewige Jude* erscheint der böse Rodin, Inbegriff der jesuitischen Weltverschwörung, unverkennbar als eine Neuauflage der Unbekannten

Oberen freimaurerischen wie klerikalen Gedenkens. Und er taucht erneut in Sues letztem Roman *Die Geheimnisse des Volkes* auf, in dem der teuflische Plan der Jesuiten bis ins letzte verbrecherische Detail dargelegt wird. Rudolf von Gerolstein, der aus den *Geheimnissen von Paris* in diesen Roman migriert ist, enthüllt den jesuitischen Plan und prangert mit feurigen Worten an, »wie schlau dieser höllische Plan erdacht worden ist, welch furchtbare Leiden, welch grauenhafte Beherrschung, welch schrecklichen Despotismus er für Europa und die Welt bereithält, falls er je gelingen sollte ...«

1864, nachdem Sues Romane erschienen sind, schreibt ein gewisser Maurice Joly eine liberal inspirierte Satire gegen Napoleon III., worin Machiavelli, der den Zynismus des Diktators repräsentiert, in der Hölle mit Montesquieu debattiert. Dabei legt der Autor das von Sue beschriebene Jesuitenkomplott fast wörtlich seinem Machiavelli – also Napoleon III. – in den Mund.

1868 veröffentlicht Hermann Goedsche, ein deutscher Postbeamter, der bereits andere offenkundig verleumderische Broschüren geschrieben hatte, unter dem Pseudonym »Sir John Retcliffe« einen Schauerroman mit dem Titel *Biarritz*, in dem eine okkulte Zeremonie auf dem Prager Judenfriedhof beschrieben wird. Goedsche hatte einfach eine Szene aus Dumas' 1849 veröffentlichtem Roman *Joseph Balsamo* kopiert, in der jenes Treffen zwischen Cagliostro als Chef der Unbekannten Oberen und anderen Erleuchteten geschildert wird, bei dem dann alle das Komplott mit dem Halsband der Königin planen. Doch anstelle von Cagliostro & Co. lässt Goedsche die Vertreter der zwölf Stämme Israels auftreten, die sich auf dem Prager Friedhof versammeln, um die Eroberung der Welt vorzubereiten, wie der Großrabbiner ohne Umschweife enthüllt. Acht Jahre später, 1876, steht dieselbe

Geschichte in einer russischen Hetzschrift namens *Die Juden, Herren der Welt*, aber so, als wäre sie wirklich geschehen. 1881 bringt sie die französische Zeitung *Le Contemporain*, die behauptet, sie aus sicherer Quelle zu haben, nämlich von dem englischen Diplomaten Sir John Readcliff. 1896 wird die Rede des Großrabiners (der jetzt John Readclif heißt) erneut in dem Buch *Les Juifs, nos contemporains* von François Bournand abgedruckt. Und von nun an wird das von Dumas erfundene Freimaurertreffen, verschmolzen mit dem von Sue erfundenen Weltverschwörungsplan der Jesuiten, den Joly dann Napoleon III. in den Mund gelegt hat, zur »wahren« Rede des Großrabiners und erscheint in diversen Formen an verschiedenen Orten.

Um die Jahrhundertwende tritt eine Figur auf den Plan, die keine Romanfigur ist, aber eine zu sein verdiente: Pjotr Iwanowitsch Ratschkowski, ein Russe, der Kontakte zu linksextremen Gruppen gehabt haben soll, dann Polizeispitzel geworden war, sich der rechtsextremen Terrororganisation »Schwarze Hundertschaften« genähert hatte und schließlich zum in Paris residierenden Auslandschef der zaristischen Geheimpolizei, der gefürchteten Ochrana ernannt worden war. Dieser Ratschkowski nun lässt, um seinem Beschützer, dem Minister Sergej Witte, gegen einen politischen Widersacher namens Ilja Zion oder Elie de Cyon zu helfen, dessen Landhaus am Genfer See durchsuchen und findet darin einen Text, in dem Cyon das Pamphlet von Joly gegen Napoleon III. abgeschrieben, aber die Ideen Machiavellis nun Witte unterschoben hat. Ratschkowski, ein glühender Antisemit – dies alles geschah zur Zeit der Affäre Dreyfus –, nimmt diesen Text, streicht darin jeden Hinweis auf Witte und unterschiebt die Witte unterschobenen Weltverschwörungsideen kurzerhand den Juden. Man kann nicht Cyon oder gar Zion

heißen, ohne den Gedanken an ein jüdisches Komplott heraufzubeschwören.

Der so von Ratschkowski hergerichtete Text war vermutlich die erste Quelle der berüchtigten *Protokolle der Weisen von Zion*. Daß diese »Protokolle« fiktiv waren, lag auf der Hand, da es außer in einem Roman von Sue wenig glaubhaft ist, daß die »Bösen« ihre ruchlosen Pläne so offen und schamlos ausbreiten. Erklären diese »Weisen« doch unverhüllt, sie hätten »einen grenzenlosen Ehrgeiz, eine verzehrende Habgier, einen erbarmungslosen Rachedurst und einen glühenden Haß«. Sie wollen die Pressefreiheit abschaffen, aber sie ermuntern das Freidenkertum. Sie kritisieren den Liberalismus, unterstützen jedoch den Gedanken der multinationalen Konzerne. Sie propagieren die Revolution in allen Ländern, aber um zur Rebellion anzustacheln, wollen sie die Ungleichheit verschärfen. Sie sind für den Bau von U-Bahnen, um die Großstädte unterminieren zu können. Sie wollen das Studium der Klassiker und der antiken Geschichte abschaffen, sie wollen den Sport und die visuelle Kommunikation fördern, um die Arbeiterklasse zu verdummen, und so weiter.

Es war leicht, in den »Protokollen« einen Text zu erkennen, der im Frankreich des Fin de siècle entstanden sein mußte, denn es wimmelt darin von Bezugnahmen auf Probleme der französischen Gesellschaft jener Zeit, aber es war auch leicht, unter den Quellen viele sehr populäre Romane zu erkennen. Unglücklicherweise war jedoch die Geschichte – auch hier wieder – erzählerisch so überzeugend, daß es den Leuten nicht schwerfiel, sie ernst zu nehmen.

Der Rest dieser Geschichte ist Geschichte. Ein wandernder russischer Mönch namens Sergej Nilus, der »rasputinsche« Ambitionen hatte und von der fixen Idee

des Antichrist besessen war, veröffentlichte und kommentierte die »Protokolle«. Wonach sie durch Europa wanderten, bis sie in die Hände von Adolf Hitler fielen ...¹¹

Wir haben hier einige falsche Ansichten untersucht, die Epoche gemacht haben und allen mehr oder weniger bekannt sind. Aber es gibt noch andere delirante Ideen, die weitgehend in Vergessenheit geraten sind.

So wurde zum Beispiel seit 1925 in nationalsozialistischen Kreisen die sogenannte Welteislehre, abgekürzt WEL, des österreichischen Pseudowissenschaftlers Hans Hörbiger verbreitet. Sie erfreute sich der Gunst von Männern wie Rosenberg und Himmler. Aber nach Hitlers Machtergreifung wurde Hörbiger auch in einigen wissenschaftlichen Kreisen ernst genommen, zum Beispiel von einem Physiker wie Philipp Lenard, der zusammen mit Röntgen die nach diesem benannten Strahlen entdeckt hatte.

¹¹ Ich weiß sehr wohl, daß ich diese Geschichte zuerst im *Foucaultschen Pendel* und dann in meinen Harvard-Vorlesungen aufgegriffen habe. Aber es ist immer gut, sie zu wiederholen, und es wird leider nie genügen. Wie jedesmal verdanke ich die Fakten – außer einigen persönlichen Ausflügen in die Welt des französischen Feuilleton-Romans – zum großen Teil dem Buch von Norman Cohen, *Warrant for Genocide: The Myth of the Jewish World-Conspiracy and the Protocols of the Elders of Zion*, New York, Harper and Row, 1967 [dt. *Die Protokolle der Weisen von Zion. Der Mythos von der jüdischen Weltverschwörung*, übers. von Karl Römer, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1969] sowie jenem unerschöpflichen Reservoir antisemitischer Argumente, das Nesta Websters *Secret Societies and Subversive Movements* (London, Boswell, 1924) darstellt.

Gemäß dieser Welteislehre (die bereits 1913 von Philipp Fauth dargelegt worden war¹²) ist das Universum der Schauplatz eines ewigen Kampfes zwischen Eis und Feuer, der keine Evolution hervorbringt, sondern einen ständigen Wechsel von Zyklen oder Epochen. Einst gab es einen riesigen glühenden Körper, millionenmal größer als die Sonne, der mit einer riesigen Zusammenballung von kosmischem Eis kollidierte. Die Eismasse war in den glühenden Körper eingedrungen, und nachdem sie in seinem Innern Hunderte von Millionen Jahre lang als Dampf gewirkt und gearbeitet hatte, war das Ganze explodiert. Von den auseinanderfliegenden Teilen wurden einige in die Zone des Eises geschleudert und andere in eine Zwischenzone, wo sie das Sonnensystem bildeten. Der Mond, Mars, Jupiter und Saturn sind Eisklumpen, und ein Ring aus Eis ist die Milchstraße, in der die traditionelle Astronomie Sterne sehen will; es handelt sich aber um optische Täuschungen. Die Sonnenflecken werden durch Eisblöcke verursacht, die sich von Jupiter ablösen.

Nun nimmt jedoch die Kraft der ursprünglichen Explosion ab, und jeder Himmelskörper bewegt sich nicht auf einer elliptischen Umlaufbahn, wie die offizielle Wissenschaft fälschlicherweise annimmt, sondern auf einer (unmerklich) immer enger werdenden Spirale um den jeweils größeren Himmelskörper, der ihn anzieht. Am Ende des Zyklus, in dem wir leben, wird sich der Mond immer mehr der Erde nähern, wird dadurch das Wasser der Ozeane so ansteigen lassen, daß es die Tropen überschwemmt und nur die höchsten Berge herausragen läßt, die kosmischen Strahlen werden zunehmen und

¹² Ph. Fauth, *Hörbigers Glacial-Kosmogonie*, Kaiserslautern, Hermann Kayser Verlag, 1913.

genetische Mutationen bewirken. Schließlich wird der Mond auseinanderbrechen und sich in einen Ring aus Eis, Gas und Wasser verwandeln, der am Ende auf die Erdkugel stürzen wird. Aufgrund komplizierter Wechselwirkungen, die mit dem Einfluß des Mars zu tun haben, wird auch die Erde sich in eine Eiskugel verwandeln und am Ende von der Sonne aufgesogen werden. Danach wird es eine erneute Explosion und einen neuen Anfang geben, so wie früher einmal die Erde bereits drei weitere Satelliten gehabt und in sich aufgesogen hatte.

Diese Kosmogonie setzte eine Art Ewige Wiederkehr voraus, die sich auf uralte Mythen und Epopöen berief. Ein weiteres Mal wurde somit das, was auch die heutigen Nazis das Wissen der Überlieferung nennen, dem falschen Wissen der liberalen und jüdischen Wissenschaft entgegengesetzt. Überdies erschien eine solche »Glazial-kosmogonie« sehr nordisch und arisch. Louis Pauwels und Jacques Bergier¹³ führen Hitlers Zuversicht, daß seine Truppen mit dem eisigen russischen Winter sehr gut zureckkommen würden, auf diesen tiefen Glauben an die glazialen Ursprünge des Universums zurück. Aber sie vermuten auch, daß die für nötig gehaltene Prüfung, wie das kosmische Eis reagieren würde, die Experimente mit der V2 verzögert habe. Noch 1952 veröffentlicht ein gewisser Elmar Brugg ein Buch zu Ehren von Hörbiger als dem »Kopernikus des 20. Jahrhunderts«, in dem er behauptet, die Welteislehre erkläre die tiefen Bande, die das irdische Geschehen mit den kosmischen Kräften verbinde, und zu dem Schluß kommt, das Schweigen der

¹³ In ihrem Buch *Le matin des magiciens*, Paris, Gallimard, 1960 [dt. *Aufbruch ins dritte Jahrtausend. Von der Zukunft der phantastischen Vernunft*, übers. von Gerda von Uslar, Bern/Stuttgart, Scherz, 1962; als Taschenbuch bei Goldmann, 1986].

»jüdisch-demokratischen« Wissenschaft über Hörbiger sei ein typischer Fall von Verschwörung der Mittelmäßigen.

Daß sich im Umfeld der NS-Partei Verfechter von magischhermetischen und neutempleristischen Wissenschaften tummelten, beispielsweise die Adepten der von Rudolf von Sebottendorff gegründeten Thule-Gesellschaft, ist ein breit untersuchtes Phänomen.¹⁴ Im NS-Milieu soll auch noch einer anderen Theorie Gehör geschenkt worden sein, der zufolge die Erde innen hohl ist und wir nicht außen auf ihrer konvexen Kruste leben, sondern innen an ihrer konkaven Wölbung. Diese Theorie war bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts von einem gewissen Captain J. Cleves Symmes aus Ohio vertreten worden, der 1818 an verschiedene wissenschaftliche Gesellschaften geschrieben hatte: »An alle Welt: Ich erkläre, daß die Erde innen hohl und bewohnbar ist; sie enthält eine gewisse Anzahl solider Sphären, die konzentrisch sind, das heißt ineinandergeschoben, und sie ist an den beiden Polen offen in einer Breite von zwölf bis sechzehn Grad.« Ein Holzmodell seines Universums wird noch heute in der Academy of Natural Sciences von Philadelphia aufbewahrt.

Die Theorie war dann nach der Mitte des Jahrhunderts von einem anderen Amerikaner namens Cyrus R. Teed aufgegriffen und weiterentwickelt worden: Was wir für den Himmel hielten, sei eine Masse aus dunklem Gas, durchsetzt mit Zonen von strahlendem Licht, die das Innere der Kugel erfülle. Sonne, Mond und Sterne seien

¹⁴ Siehe zum Beispiel Nicholas Goodrick-Clarke, *Die okkulten Wurzeln des Nationalsozialismus*, Graz, Stocker, 1997, oder René Alleau, *Hitler et les sociétés secrètes*, Paris, Grasset, 1969.

keine Himmelskörper, sondern visuelle Effekte, die durch verschiedene Phänomene hervorgerufen würden.

Nach dem Ersten Weltkrieg wurde die Theorie in Deutschland perfektioniert, zuerst von einem Peter Bender und dann von Karl Neupert, dem Begründer der »Hohlweltlehre«, der eine regelrechte Bewegung ins Leben rief. Nach Aussage einiger Zeitzeugen¹⁵ wurde die Theorie in NS-Führungskreisen durchaus ernst genommen, und in Teilen der deutschen Marine habe man geglaubt, mit der Hohlweltlehre werde es möglich, die Positionen der britischen Schiffe genauer zu bestimmen, denn bei Benutzung von Infrarotstrahlen werde die Beobachtung nicht mehr durch die Krümmung der Erdoberfläche behindert. Es heißt sogar, einige V2-Raketen hätten ihre Ziele nur deshalb verfehlt, weil ihre Flugbahnen ausgehend von der Annahme einer konkaven und nicht konvexen Erdoberfläche berechnet worden seien. Woran man sieht – wenn es stimmt –, welche segensreiche und geschichtsmächtige Wirkung delirante Astronomien haben können.

Aber es ist leicht zu sagen, daß die Nazis eben verrückt waren und inzwischen – außer dem guten Martin Bormann, der immer noch irgendwo versteckt sein soll – alle tot sind. Tatsache ist, daß man, wenn man im Internet mit einer beliebigen Suchmaschine nach Websites zum Thema Hohlwelt oder *Hollow Earth* sucht, immer noch sehr viele Anhänger der Theorie findet. Und es ist müßig zu sagen, daß diese Websites (und die Bücher, für die sie

¹⁵ Zum Beispiel Gerard Kniper vom Observatorium Mount Palomar, in einem Artikel der Zeitschrift *Popular Astronomy* von 1946, und Willy Ley, der in Peenemünde an Hitlers V-Waffen-Programm mitgearbeitet hatte, in seinem Artikel »Pseudoscience in Nazi-land«, in *Astounding Science Fiction*, 39, 1947.

werben) von raffinierten Schwindlern produziert worden sind, die auf ein Publikum aus leicht verführbaren New-Age-Trotteln und/oder -Gläubigen spekulieren. Das soziale und kulturelle Problem sind nicht die Schwindler, sondern die Trottel, deren Zahl offensichtlich noch immer Legion ist.¹⁶

Was verbindet nun all diese Fiktionen, von denen ich hier gesprochen habe, und was hat sie so überzeugend und glaubwürdig gemacht?

Die Konstantinische Schenkung war vermutlich nicht als bewußte Fälschung entstanden, sondern als rhetorische Übung, die erst später jemand ernst zu nehmen begann. Die Manifeste der Rosenkreuzer waren, jedenfalls nach Aussage ihrer mutmaßlichen Autoren, ein gelehrter Scherz und wenn nicht geradezu ein Studentenjux, so doch höchstens eine literarische Übung in dem damals beliebten Genre der Utopien.

¹⁶ 1926 hatte Admiral Byrd den Nordpol überflogen und 1929 den Südpol, ohne irgendein Loch zu finden, das ins Innere der Erde führte, doch über die Reisen Byrds ist eine breite Literatur entstanden (man suche nur einmal im Internet nach »Byrd«), in der allerlei bizarre Geister seine Entdeckungen im entgegengesetzten Sinn interpretieren, nämlich als Beweise dafür, daß es diese Eingangslöcher gebe. Auch weil auf Luftbildern der betreffenden Gegenden eine dunkle Zone zu sehen ist, die jenen Teil der Arktis darstellt, der im Winter nie von der Sonne beschienen wird. Wer nach Karten sucht, die zeigen, wo es an den Polen ins Erdinnere geht, findet sie auf Sites wie www.v-j-enterprises.com/holearth.html oder www.ourhollowearth.com/PolarOpn.htm. Wer tiefer in den Archipel der Hohlwelt eindringen will, kann zahlreiche Sites besuchen, ich nenne hier nur <http://www.healthresearchbooks.com/categories/hollowearth.htm> oder http://www.hohle-erde.de/body_l-he.html. Freilich darf man sich nicht der Leichtgläubigkeit überlassen.

Der Brief des Priesters Johannes war sicher eine bewußte Fälschung, aber er sollte wohl nicht die Folgen haben, die er faktisch hatte.

Kosmas Indikopleustes war dem Fundamentalismus erlegen, eine verzeihliche Schwäche in seiner Zeit, aber wie wir sahen, hat ihn niemand wirklich ernst genommen, und sein Text ist ironischerweise erst tausend Jahre später als »maßgeblich« wieder ausgegraben worden.

Die »Protokolle« sind zunächst fast von allein entstanden, durch Agglomeration von Romanthemen, die nach und nach die Phantasie einiger Fanatiker entzündeten und sich dabei in etwas anderes verwandelten.

Dennoch hatte jede dieser Fiktionen einen Vorteil: Sie klang als Erzählung wahrscheinlich, jedenfalls wahr-scheinlicher als die historische oder alltägliche Realität, die sehr viel komplexer und unglaublich klingt; sie schien etwas gut zu erklären, was sonst schwer zu verstehen war.

Nehmen wir noch einmal die Fiktion des Ptolemäus. Heute wissen wir, daß die ptolemäische Hypothese falsch war. Doch wenn unser Verstand inzwischen auch kopernikanisch ist, unsere Wahrnehmung ist immer noch ptolemäisch: Wir sehen nicht nur die Sonne im Osten aufgehen und während des Tages über den Himmel wandern, sondern wir verhalten uns auch so, als ob die Sonne sich um die Erde drehte und wir stillstünden. Und wir sagen: »Die Sonne geht auf, steht hoch am Himmel, sinkt und geht unter ...« So ptolemäisch spricht, denkt und fühlt auch ein Astronomieprofessor.

Warum sollte man die Fiktion der Konstantinischen Schenkung verwerfen? Sie gewährleistete einen Fortbestand der Macht nach dem Zusammenbruch des Römischen Reiches, sie perpetuierte eine Idee der

Latinität, sie gab eine Führung an, einen Bezugspunkt zwischen den rauchenden Trümmern der Massaker, die von den vielen Bewerbern um das Erbe Europas angerichtet worden waren ...

Warum sollte man die Fiktion des Kosmas verwerfen? In anderer Hinsicht war er ein aufmerksamer Reisender gewesen, ein sorgfältiger Sammler geographischer und historischer Kuriositäten, und außerdem konnte seine Theorie der flachen Erde – zumindest aus erzählerischer Sicht – eine gewisse Wahrscheinlichkeit beanspruchen. Die Erde war ein großes Rechteck, begrenzt von vier riesigen Wänden, die zwei übereinandergeschichtete Himmelsgewölbe stützten: Am ersten glänzten die Sterne, und darüber, im Zwischenraum, lebten die seligen Geister. Die astronomischen Phänomene erklärten sich durch die Präsenz eines hohen Berges im Norden, der die Nacht erzeugte, indem er die Sonne verdeckte, und der die Eklipsen hervorrief, indem er sich zwischen Sonne und Licht schob ...

Sogar Cyrus R. Teeds Theorie der Hohlwelt war für die Mathematiker des 19. Jahrhunderts schwer zu widerlegen, denn es ist möglich, die konvexe Oberfläche der Erde auf eine konkave Fläche zu projizieren, ohne daß allzu viele Diskrepanzen bemerkbar sind.

Warum sollte man die Fiktion der Rosenkreuzer verwerfen, wenn sie einer Erwartung religiöser Eintracht entgegenkam? Und warum die Fiktion der »Protokolle« verwerfen, wenn sie so viele historische Ereignisse durch den Mythos der Konspiration erklären konnte? Wie Karl Popper in Erinnerung gerufen hat: »Die Konspirationstheorie der Gesellschaft ... ähnelt Homers Theorie der Gesellschaft. Homer konzipierte die Macht der Götter so, daß alles, was in der Ebene von Troja geschah, nur einen Reflex der diversen Verschwörungen auf dem Olymp

darstellte. Die Konspirationstheorie der Gesellschaft ... kommt aus der Abkehr von Gott und aus der Frage: ›Wer ist an seine Stelle getreten?‹ An seine Stelle werden dann verschiedene mächtige Personen und Gruppen gesetzt – sinistre pressure groups, denen man vorwerfen kann, die große Depression geplant zu haben und alle Übel, unter denen wir leiden.«¹⁷

Warum sollte man den Glauben an Konspiration und Komplott für absurd halten, wenn er noch heute dazu benutzt wird, das Scheitern des eigenen Handelns zu erklären oder die Tatsache, daß die Dinge sich anders entwickelt haben, als man es gewollt hatte?

Auch Fiktionen sind in erster Linie Erzählungen, wie immer auch falsche, und Erzählungen sind, wie die Mythen, stets überzeugend. Und von wie vielen anderen falschen Erzählungen könnte man sprechen ... Zum Beispiel vom Mythos der *Terra Australis*, diesem immensen Kontinent, der sich über die ganze antarktische Polkappe und deren subtropische Zone erstrecken sollte. Der feste Glaube an die Existenz dieses Kontinents (bekräftigt durch zahllose Weltkarten, die den Globus im Süden von diesem breiten Erdgürtel bedeckt zeigten) hat Seefahrer mindestens dreier Jahrhunderte und diverser Länder zur Erkundung der südlichen Meere und sogar der Antarktis getrieben.

Was soll man von den Ideen des Eldorado und des Brunnens ewiger Jugend sagen, die unbedachte und couragierte Helden zur Erforschung beider Amerikas getrieben haben? Was von dem Anstoß, den die entstehende Chemie durch die Halluzinationen über das Phantasma des Steins der Weisen erhalten hat? Was von

¹⁷ *Conjectures and Refutations*, 4.

der Fiktion des Phlogistons oder von der des kosmischen Äthers?

Vergessen wir für einen Moment, daß einige dieser falschen Erzählungen positive Effekte, andere Schrecken und Schande erzeugt haben. Alle haben etwas bewirkt, im Guten wie im Bösen. Nichts ist unerklärlich an ihrem Erfolg. Problematisch ist eher die Antwort auf die Frage, wie es uns gelungen ist, sie durch andere Erzählungen zu ersetzen, die wir heute für wahr halten. In einem Essay über Fälschungen und Nachahmungen bin ich vor einigen Jahren zu dem Schluß gekommen, daß es zwar Mittel und Wege gibt, empirische wie solche der Mutmaßung, um zu prüfen, ob ein Objekt echt oder falsch ist, daß aber jede Entscheidung darüber den Glauben voraussetzt, daß es ein echtes und wahres Original gibt, mit dem man die Fälschung vergleichen kann. Das wahre Erkenntnisproblem liegt somit nicht in der Prüfung, ob etwas falsch ist, sondern im Nachweis, daß das als echt geltende Objekt auch tatsächlich echt ist.

Diese so selbstverständlich klingende Überlegung darf uns indessen nicht zu dem Schluß verleiten, es gebe kein Kriterium der Wahrheit und als falsch entlarvte Erzählungen seien gleichwertig mit solchen, die wir heute für wahr halten, da beide zur literarischen Gattung der narrativen Fiktion gehören. Es gibt eine Praxis der Verifizierung, die sich auf die geduldige, kollektive und öffentliche Arbeit dessen gründet, was Charles Sanders Peirce die *Community* nannte. Und kraft des menschlichen Glaubens an diese Gemeinschaft können wir mit einer gewissen Ruhe sagen, daß die *Donatio Constantini* eine Fälschung war, daß die Erde sich um die Sonne dreht und Sankt Thomas zumindest wußte, daß sie rund ist.

Allenfalls muß die Erkenntnis, daß unsere Geschichte von vielen Erzählungen bewegt worden ist, die wir heute

als falsch erachten, uns wachsam machen und befähigen, unermüdlich gerade diejenigen Erzählungen in Frage zu stellen, die wir heute für wahr halten, denn das Kriterium der Weisheit einer Gemeinschaft beruht auf der ständigen Wachsamkeit gegenüber der Fehlbarkeit unseres Wissens.

Vor ein paar Jahren erschien in Frankreich ein Buch des Philosophen Jean-François Gautier mit dem Titel *L'univers existe-t-il?*¹⁸ Gibt es das Universum? Gute Frage. Was, wenn das Universum nur eine Einbildung wäre, so wie der kosmische Äther, das Phlogiston oder die Verschwörung der Weisen von Zion?

Gautiers Argumentation war philosophisch wohlfundiert. Die Idee des Universums, als Totalität des Kosmos, kommt aus den ältesten Kosmographien, Kosmologien und Kosmogonien. Aber kann man etwas beschreiben, als ob man es von außen sähe, wenn wir selbst darin enthalten, selber ein Teil davon sind und es nicht verlassen können? Kann man das Universum geometrisch beschreiben, wenn es keinen Raum außerhalb von ihm gibt, in den man es projizieren kann? Kann man von einem Anfang des Universums sprechen, wenn ein zeitlicher Begriff wie der des Anfangs sich auf das Parameter einer Uhr beziehen muß, während das Universum höchstens die Uhr seiner selbst ist und sich auf nichts beziehen läßt, was außer ihm liegt? Kann man mit Eddington sagen, »rund hundert Milliarden Sterne konstituieren eine Galaxie; rund hundert Milliarden Galaxien konstituieren das Universum«, wenn, wie Gautier bemerkt, eine Galaxie ein beobachtbares Objekt ist, das Universum aber nicht, so daß man eine unerlaubte Analogie zwischen zwei inkommensurablen Größen herstellt? Kann man das Uni-

¹⁸ Arles, Actes Sud, 1994.

versum postulieren und dieses Postulat dann mit empirischen Mitteln untersuchen, als wäre es ein Objekt? Kann ein singuläres Objekt existieren (zweifellos das singulärste von allen), dessen Charakteristikum darin besteht, nur ein Gesetz zu sein? Und wenn die Geschichte des Urknalls bloß eine ebenso phantasievolle Erzählung wäre wie die der Gnosis, nach welcher das Universum aus dem Lapsus eines ungeschickten Demiurgen entstanden ist?

Genau besehen wiederholt diese Kritik der Vorstellung vom Universum Kants Kritik der Vorstellung von der Welt.

Wenn man bedenkt, daß jemandem der Verdacht, die Sonne drehe sich nicht um die Erde, in einem bestimmten Moment der Geschichte ebenso verrückt und verwerflich erschienen war wie uns heute der Verdacht, das Universum existiere womöglich gar nicht, dann ist es gut, sich den Kopf frei und kühl zu halten für den Moment, in dem die Gemeinschaft der Wissenschaftler dekretieren könnte, daß die Idee des Universums eine Illusion war, so wie die der Erde als flacher Scheibe und die der Rosenkreuzer.

Im Grunde ist es die erste Pflicht des gebildeten Menschen, sich bereit zu halten, die Enzyklopädie jeden Tag neu zu schreiben.

Wie ich schreibe¹

Die frühen Anfänge

Als Autor narrativer Werke bin ich ein eher anomales Subjekt. Denn ich habe im Alter von acht bis fünfzehn angefangen, Erzählungen und Romane zu schreiben, dann habe ich aufgehört, um es erst mit annähernd fünfzig neu zu versuchen. Vor diesem Ausbruch lange gereifter Schamlosigkeit habe ich mehr als dreißig Jahre in vorgeblicher Scham gelebt. Ich sage »vorgeblich«. Dazu gleich mehr. Aber gehen wir der Reihe nach vor, also machen wir, wie es meine erzählerische Gewohnheit ist, einen Schritt zurück.

Angefangen mit dem Romanschreiben habe ich so: Ich nahm ein Heft und schrieb die Titelseite. Der Titel klang nach Salgari, denn seine Romane waren meine Quellen (zusammen mit denen von Verne, Boussenard und Jacolliot in den Jahrgängen 1911 – 1921 des *Giornale illustrato dei viaggi e delle avventure di terra e di mare*, die ich in einer Kiste im Keller entdeckt hatte). Also Titel wie *Gli scorrideri del Labrador* (Die Kundschafter von

¹ Erweiterte Fassung meines Beitrags zu einem Sammelband von Maria Teresa Serafini (Hg.), *Come si scrive un romanzo* (Mailand, Bompiani, 1996). Die Herausgeberin hatte einer Anzahl Autoren eine Reihe von Fragen gestellt, die den Abschnitten dieses Beitrags entsprechen. Inzwischen ist mein vierter Roman, *Baudolino*, erschienen, und so habe ich einige Seiten über meine bisher letzte Erfahrung als Romancier eingefügt.

Labrador) oder *Lo sciabocco fantasma* (Der Geisterkahn). Dann schrieb ich unten den Verlag hin, er hieß *Tipografia Matenna* (eine kühne Zusammenziehung von *matita* und *penna*, Bleistift und Feder). Danach machte ich mich an die Auswahl der Illustrationen, die alle zehn Seiten eingefügt werden sollten, nach dem Muster der Illustrationen von Della Valle oder Amato in den Salgari-Ausgaben.

Die Auswahl der Illustrationen bestimmte die Geschichte, die ich dann schreiben mußte. Tatsächlich schrieb ich einige Seiten des ersten Kapitels. Doch um die Sache richtig professionell aussehen zu lassen, schrieb ich in Blockschrift, ohne mir irgendwelche Korrekturen zu erlauben. Versteht sich, daß ich das Unternehmen nach einigen Seiten abbrach. So war ich zu jener Zeit nur der Autor großer unvollendeter Romane.

Von dieser Produktion (die bei irgendeinem Umzug verlorengegangen ist) habe ich nur noch ein Werk, das zwar vollendet, aber von unbestimmter Gattung ist. Ich hatte eine Art großes Schreibheft geschenkt bekommen, dessen Seiten feine waagerechte Linien und breite veilchenblaue Ränder aufwiesen. Das brachte mich auf die Idee (auf der Titelseite steht das Datum 1942, *XXI Era Fascista*, wie es damals Pflicht und Brauch war), ein Werk namens *In nome del »Calendario«* zu schreiben, das Tagebuch eines Zauberers Pirimpimpino, des Entdeckers, Kolonisators und Reformators einer Insel im Arktischen Eismeer namens Ghianda, deren Bewohner den Gott Calendario anbeteten. Dieser Pirimpimpino notierte Tag für Tag mit großer dokumentarischer Pingeligkeit Fakten und (wie ich heute sagen würde) sozio-ethnologische Strukturen seines Volkes, wobei er diese trockenen Aufzählungen mit kleinen literarischen Übungen auflockerte. Zum Beispiel finde ich da eine »futuristische Erzählung«, die so geht: »Luigi war ein tapferer Mann, weshalb er sich,

nachdem er die Teller der Häsinnen geküßt hatte, in den Lateran begab, um das *passato prossimo* zu kaufen [...] Doch unterwegs fiel er in einen Berg und starb. Erschütterndes Beispiel für Heroismus und Philanthropie, wurde er von den Telegrafenmasten beweint.«

Im übrigen beschrieb (und zeichnete) der Ich-Erzähler die Insel, über die er herrschte, mit Wäldern, Seen, Küsten und bergigen Gegenden, erging sich über seine sozialen Reformen, über Riten und Mythen seines Volkes, stellte seine Minister vor, berichtete von Kriegen und Pestilzenen ... Der Text alternierte mit Zeichnungen, und die Erzählung (die keinerlei Regeln irgendwelcher Gattungen gehorchte) mündete in die Enzyklopädie – und mit dem Wissen von heute sieht man, wie die Kühnheiten der Kindheit die Schwächen des Erwachsenen determinieren können.

Als ich nicht mehr wußte, was ich der Insel und ihrem Herrscher noch widerfahren lassen sollte, ließ ich ihn auf Seite 29 mit den Worten schließen: »Ich werde eine lange Reise unternehmen ... Vielleicht werde ich auch nicht wiederkommen. Ein kleines Geständnis: In den ersten Tagen habe ich mich als Zauberer bezeichnet. Das war gelogen, ich heiße nur Pirimpimpino. Verzeiht mir.«

Nach diesen Versuchen beschloß ich, mich auf Comics zu verlegen, und brachte tatsächlich einige zustande. Hätte es damals schon Fotokopierer gegeben, ich hätte sie weit verbreitet. Statt dessen schlug ich meinen Schulkameraden vor, um der Ressourcenknappheit meiner Schreibwerkstatt abzuhelfen, mir so viele Lagen Karopapier zu geben, wie das Album Seiten enthielt, plus einige zur Kompensation der aufgewandten Mühe und Tinte, und versprach ihnen, entsprechend viele Kopien des Abenteuers zu produzieren. Ich fertigte alle Verträge aus, ohne mir bewußt zu machen, wie mühsam es sein würde, zehnmal denselben Comic zu

zeichnen. Am Ende mußte ich das Papier beschämten zurückgeben, gedemütigt für mein Scheitern nicht als Autor, sondern als Verleger.

In der Unterstufe des Gymnasiums schrieb ich Erzählungen, weil damals die traditionellen Schulaufsätze mit vorgegebenen Themen durch sogenannte »Chroniken« ersetzt worden waren, in denen man frei gewählte Erlebnisse erzählen sollte. Ich glänzte mit humoristischen Stücken. Mein Lieblingsautor war damals P. G. Wodehouse. Mein Meisterwerk besitze ich noch: die Beschreibung, wie ich einmal vor Nachbarn und Verwandten, nach langer Vorbereitung und vielen Versuchen, ein technisches Wunderwerk vorgeführt hatte: eines der ersten unzerbrechlichen Gläser, das ich triumphierend zu Boden fallen ließ, wo es natürlich in Scherben ging.

1944 – 45 beschäftigte ich mich mit Epik, mit einer Parodie der *Divina Commedia* und einer Reihe von Porträts der olympischen Götter, wiederbesichtigt in jenen dunklen Jahren, das heißt im täglichen Ringen mit der Lebensmittelrationierung, der allabendlichen Verdunkelung und den Liedern von Rabagliati. Alles in klassischen Elfsilbltern. Solchen wie diesen, damit wir uns recht verstehen:

Ecco qui Apollo, l'anima più eletta
di quell'Olimpo degli Dei magione,
suonare qualche lieve musichetta,
senza. più cетra o Um, ed ha, ragione;
ei suona il pianoforte, la, cornetta,
il flauto, fisarmonica e trombone.
Perché sprecar la lira se il denaro
per comprar l'olio in questi tempi è caro?

Hier sehen wir Apoll, die erlesenste Seele
dieses Olymps, der Götter Behausung,
ein leichtes Musikstückchen spielen,
nicht mehr auf der Kithara oder der Lyra, und er hat recht;

er spielt Klavier, Kornett,
Flöte, Ziehharmonika und Posaune.
Warum die Lyra (= Lira) verschwenden, wenn das Geld
zum Kauf von Öl in diesen Zeiten so teuer ist?

In den nächsten zwei Gymnasialjahren schrieb ich eine *Vita illustrata di Euterpe Clips* (mit Illustrationen), deren literarisches Vorbild die Romane von Giovanni Mosca und Giovanni Guareschi waren. Es folgten einige Erzählungen mit ernsteren literarischen Absichten. Ich würde sagen, der beherrschende Ton war ein magischer Realismus à la Bontempelli. Lange Zeit bin ich früh aufgestanden, um an einer Novelle namens »Das Konzert« zu arbeiten, die eine interessante erzählerische Idee enthielt. Mario Tobia, ein erfolgloser Komponist, holt alle spiritistischen Medien der Welt zusammen, um sich von ihnen die großen Musiker der Vergangenheit in Form von Ektoplasmen aufs Podium produzieren zu lassen, zwecks Aufführung seiner Komposition *Konradin von Schwaben*. Beethoven als Dirigent, Liszt am Flügel, Paganini an der Geige etc. Ein einziger Zeitgenosse, der schwarze Jazzer Louis Robertson, an der Posaune. Die Beschreibung war nicht schlecht, wie es den Medien allmählich nicht mehr gelang, ihre Kreaturen am Leben zu erhalten, so daß die Großen der Vergangenheit sich nach und nach auflösten, unter dem dissonanten Miauen und Krächzen ersterbender Instrumente, bis allein auf dem Podium, hoch, magisch, unangefochten, Robertsons Posaune ertönte.

Ich sollte meine getreuen Leser (vierundzwanzig an der Zahl, um nicht mit dem Meister zu wetteifern, den ich nur

an Bescheidenheit übertreffen will)² selbst herausfinden lassen, wie beide Motive vierzig Jahre später im *Foucaultschen Pendel* ausgebeutet worden sind.

Zwischendurch schrieb ich auch *Uralte Geschichten vom jungen Universum*, deren Protagonisten die Erde und die anderen Planeten kurz nach der Entstehung des Kosmos waren, erfüllt von wechselseitigen Eifersüchten und Leidenschaften. In einer Geschichte verliebte sich Venus in das Sonnengestirn (das bei uns bekanntlich maskulin ist), riß sich mit äußerster Anstrengung aus ihrer Umlaufbahn und stürzte sich ihm entgegen, um in der glühenden Masse des Geliebten zu vergehen. Meine einfältigen kleinen Cosmicomics.

Mit sechzehn entdeckte ich die Liebe zur Dichtung. Ich verschlang die Hermetiker, aber mein Herz schlug für die Neoklassizisten der *Ronda*, und im großen ganzen hielt ich mich an Cardarelli. Ich kann nicht mehr rekonstruieren, ob es der Drang nach Poesie war (zur selben Zeit entdeckte ich Chopin), der das Erwachen meiner ersten, uneingestandenen und platonischen Liebe determinierte, oder umgekehrt. Die Verbindung war in jedem Fall desaströs, und nicht einmal die zärtlichste und narzißtischste Nostalgie erlaubt mir heute, zu jenen Versuchen zurückzukehren, ohne tiefere und begründete Scham zu empfinden. Doch aus jener Erfahrung muß mir auch eine strenge kritische Moralität erwachsen sein: jene, die mich im Laufe weniger Jahre zu der Erkenntnis brachte, daß meine Lyrik denselben funktionalen Ursprung und dieselbe formale Konfiguration wie die

² Anspielung auf eine berühmte Stelle im 1. Kapitel der *Promessi Sposi*, wo Manzoni ironisch seine »fünfundzwanzig Leser« anspricht (A. d. Ü.).

Pubertätsakne hatte. Daher die Entscheidung (an die ich mich drei Jahrzehnte lang gehalten habe), vom sogenannten kreativen Schreiben abzulassen und mich auf die philosophische Reflexion und die essayistische Tätigkeit zu beschränken.

Der Essayist und der Erzähler

Eine Entscheidung, die ich über dreißig Jahre lang nie bedauert habe. Soll heißen, ich habe nicht zu denen gehört, die dazu verurteilt sind, wissenschaftliche Bücher zu schreiben, während sie innerlich vom glühenden Wunsch verzehrt werden, in die Kunst überzuwechseln. Ich empfand mich durchaus als selbstverwirklicht, ja ich sah mit einem Anflug von platonischer Verachtung auf die Poeten herab und betrachtete sie als Gefangene ihrer Lüge, Nachahmer von Nachgeahmtem, unfähig zu jener Sicht der hyperuranischen Idee, mit der ich – als Philosoph – täglich keusch und gelassen zu verkehren das Gefühl hatte.

Tatsächlich war ich, wie ich mir heute bewußt mache, zur gleichen Zeit dabei, eine narrative Passion zu befriedigen, ohne es zu bemerken, und zwar auf drei Arten. Erstens durch eine ständige Übung in mündlichem Erzählen (mir fehlten sehr meine jüngeren Geschwister, denen ich, als sie größer wurden, keine Märchen mehr erzählen konnte). Zweitens durch das Spiel mit literarischen Parodien und *pastiches* verschiedener Art (die sich in meinem Ende der fünfziger bis Anfang der

sechziger Jahre entstandenen *Diario minimo*³ niedergeschlagen haben). Und drittens, indem ich aus jedem kritischen Essay eine Erzählung machte. Diesen Punkt muß ich genauer erklären, denn ich halte ihn für wesentlich zum Verständnis sowohl meiner essayistischen Tätigkeit als auch meiner (späten) Zukunft als Erzähler.

In der mündlichen Diskussion meiner Doktorarbeit über das Ästhetikproblem bei Thomas von Aquin war ich sehr verblüfft über einen Einwand des zweiten Berichterstatters (Augusto Guzzo, der dann jedoch meine Arbeit so publizierte, wie sie war): Im Grunde, sagte er, hast du die verschiedenen Phasen deiner Forschung so in Szene gesetzt, als ob es sich um eine kriminalistische Untersuchung handelte, mit Erörterung auch der falschen Fährten, der Hypothesen, die du später verworfen hast, während der reife Forscher diese Erfahrungen wegsteckt und der Öffentlichkeit in der Endfassung nur die Ergebnisse präsentiert. Ich gab zu, daß meine Arbeit ganz so war, wie er sagte, aber ich empfand das nicht als einen Mangel. Im Gegenteil, gerade damals gelangte ich zu der Überzeugung, daß jede Forschung auf diese Weise »erzählt« werden muß. Und so glaube ich es auch in allen meinen späteren theoretischen und essayistischen Werken getan zu haben.

Ich konnte also in Ruhe leben, ohne Geschichten zu schreiben, da ich meine narrative Passion *de facto* auf andere Weise befriedigte; und sollte ich doch einmal Geschichten schreiben, würden sie nichts anderes sein als Berichterstattungen über eine Recherche (nur daß man

³ Mailand, Mondadori, 1963; dt. (in Auswahl) *Platon im Strip tease-Lokal*, Hanser 1990 (A. d. Ü.).

diese in der erzählenden Literatur eine *quest* oder *quête* nennt).

Womit fängt man an?

Im Alter zwischen sechsundvierzig und achtundvierzig habe ich meinen ersten Roman geschrieben, *Der Name der Rose*. Ich habe nicht vor, hier die Gründe (wie sagt man? die existentiellen?) zu erörtern, die mich dazu gebracht haben, einen ersten Roman zu schreiben; sie sind vielfältiger Art, vermutlich bestärken sie sich gegenseitig, und ich denke, wenn man die Lust verspürt, einen Roman zu schreiben, ist das Grund genug.

Eine der Fragen, die die Herausgeberin dieses Bandes den von ihr ausgewählten Autoren gestellt hat, lautet, welche Phasen es beim Hervorbringen eines Textes gebe. Die Frage impliziert glücklicherweise, daß der Schreibprozeß Phasen durchläuft. Gewöhnlich schwanken naive Interviewer zwischen zwei Überzeugungen, die einander widersprechen: einerseits, daß ein sogenannter kreativer Text sich quasi blitzartig in der mystischen Flamme einer plötzlichen Eingebung bildet, andererseits, daß der Autor ein Rezept befolgt hat, eine Art geheime Regel, die man gerne aufdecken würde.

Es gibt keine Regel, beziehungsweise es gibt viele, die sehr variabel und flexibel sind; und es gibt auch nicht das Magma der Inspiration. Aber es stimmt, daß es eine Art von erster Idee gibt, und es gibt sehr präzise Phasen eines Prozesses, der sich schrittweise entwickelt.

Meine drei Romane haben sich alle aus einer Ideen-Keimzelle entwickelt, die wenig mehr als ein Bild war. Diese erste Idee war es, die mich gepackt und den Wunsch

geweckt hatte, sie weiterzuverfolgen. Bei *Der Name der Rose* war es die Idee der Ermordung eines Mönches in einer Bibliothek. Da ich in meiner *Nachschrift zum >Namen der Rose<* geschrieben habe: »Ich hatte den Drang, einen Mönch zu vergiften«, ist diese provokatorische Formel wörtlich genommen worden und hat eine Reihe von Fragen ausgelöst, warum ich denn um Himmels willen ein solches Verbrechen begehen wollte. Aber ich hatte gar keinen Drang, einen Mönch zu vergiften (und habe es auch nie getan): Ich war lediglich fasziniert vom Bild eines Mönches, der vergiftet wird, während er in einer Bibliothek ein Buch liest. Ich weiß nicht, ob ich von der traditionellen Poetik des angelsächsischen Krimis beeinflußt war, nach der das Verbrechen in einer Pfarrei begangen werden muß. Vielleicht waren Gefühle in mir wach geworden, die ich mit sechzehn verspürt hatte, als ich in den Ferien an einem Exerzitienkurs in einem Benediktinerkloster teilnahm, wo ich zwischen gotischen und romanischen Kreuzgängen umherspazierte und plötzlich in eine Bibliothek geriet, in der aufgeschlagen auf einem Lesepult die *Acta Sanctorum* lagen, aus denen ich erfuhr, daß es nicht nur, wie man mir weismacht hatte, einen seligen Umberto gibt, der am 4. März gefeiert wird, sondern auch einen heiligen Bischof Umberto, der am 6. September gefeiert wird und einen Löwen in einem Wald bekehrt hat. Doch offenbar ist mir seit damals, als ich in jenem vertikal vor mir aufgeschlagenen Folianten blätterte, umgeben von einer souveränen Stille, zwischen Lichtstrahlen, die durch gleichsam geriffelte Milchglas-scheiben einfielen auf Wände, die in Spitzbögen endeten, ein Moment von Unruhe geblieben.

Ich weiß es nicht. Tatsache ist, daß mich jenes Bild des beim Lesen ermordeten Mönches irgendwann aufforderte, etwas um es herumzubauen. Der Rest ist dann nach und

nach entstanden, um jenem Bild einen Sinn zu geben, einschließlich der Entscheidung, die ganze Geschichte ins Mittelalter zu verlegen. Zu Anfang hatte ich noch gedacht, sie müßte in unserer Zeit spielen, dann sagte ich mir, da ich das Mittelalter nun einmal kannte und liebte, könnte es ebensogut auch der Schauplatz meiner Geschichte sein. Alles weitere ergab sich dann mit der Zeit beim Lesen, beim Betrachten von Bildern, beim Wiederöffnen von Schränken, in denen sich seit fünfundzwanzig Jahren meine mediävistischen Zettelkästen befanden, die ich zu ganz anderen Zwecken angelegt hatte.

Mit dem *Foucaultschen Pendel* verhielt es sich komplizierter. Die Bild-Keimzelle – genauer: die zwei Bilder, aus denen das Ganze hervorgehen sollte – habe ich mir erst suchen müssen, so wie ein Psychoanalytiker das Geheimnis seines Patienten nach und nach aus Erinnerungsfetzen und Traumfragmenten zutage fördert. Am Anfang hatte ich nur eine Unruhe: Ich habe einen Roman geschrieben, sagte ich mir, den ersten meines Lebens, und vielleicht den letzten, denn mir scheint, daß ich alles hineingelegt habe, was mir Vergnügen und was mir Sorgen bereitet, und alles, was ich, sei's auch nur indirekt, über mich sagen kann. Gibt es noch etwas anderes, was wirklich zu mir gehört und was ich erzählen könnte? So kamen mir zwei Bilder in den Sinn.

Das erste war das des Pendels, das ich zum ersten Mal vor über dreißig Jahren in Paris gesehen hatte. Es hatte mir großen Eindruck gemacht, und ich sage nicht, daß ich es die ganze Zeit über vergessen hätte. Im Gegenteil, in den sechziger Jahren bin ich einmal von einem befreundeten Regisseur gebeten worden, das Drehbuch für einen Film zu schreiben. Ich möchte hier nicht darüber sprechen, denn das *Sujet* ist dann schlecht verwendet worden, um daraus einen scheußlichen Film zu machen, der mit meiner

ursprünglichen Idee nichts mehr zu tun hatte, und zum Glück konnte ich erreichen – auch dank der Tatsache, daß ich nur ein symbolisches Honorar bekommen hatte –, daß mein Name nirgendwo erwähnt wurde. Aber es gab in jenem Drehbuch eine Szene, die in einer Höhle spielte, in deren Mitte ein Pendel hing, an das sich dann jemand klammerte, um durchs Dunkel zu schwingen.

Das zweite Bild, das sich mir aufdrängte, war das von mir selbst als dreizehnjährigem Bub, der bei einem Begräbnis von Partisanen die Trompete spielte. Eine wahre Geschichte, die ich übrigens immer wieder erzählt hatte. Nicht oft, aber stets in Situationen von großer Zärtlichkeit: spätabends bei einem letzten Whisky im Dunkel einer einladenden Bar, oder bei einem Spaziergang am Ufer eines stillen Gewässers, wenn ich spürte, daß eine Frau vor mir oder an meiner Seite nichts anderes erwartete, als eine schöne Erzählung zu hören, um dann zu sagen »wie schön« und meine Hand zu nehmen. Eine wahre Geschichte, mit der sich verschiedene Erinnerungen verbanden und die ich als schön empfand.

Das war's: das Pendel und jene Szene auf einem Friedhof an einem sonnigen Morgen. Ich spürte, daß ich von diesen beiden Dingen würde erzählen können. Das Problem war nur: Wie kommt man vom Pendel zur Trompete? Die Antwort hat mich acht Jahre gekostet, und sie ist der Roman.

Auch bei der *Insel des vorigen Tages* bin ich von zwei sehr kräftigen Bildern ausgegangen, die mir fast sofort vor Augen standen, als ich mich fragte: Was könnte ich erzählen, wenn ich einen dritten Roman schreiben müßte? Ich habe zuviel von Klöstern und Museen erzählt, sagte ich mir, also von Stätten der Kultur: Ich sollte es einmal mit der Natur versuchen. Einfach Natur und sonst gar nichts. Und wo würde ich gezwungen sein, nichts als

Natur zu sehen? Bei einem Schiffbrüchigen auf einer einsamen Insel.

Zur selben Zeit, aber aus ganz anderen Gründen, hatte ich mir eine jener Uhren mit »Weltzeit« gekauft, auf denen sich ein mittlerer Kranz gegen den Uhrzeigersinn dreht, um die Ortszeit mit einer Reihe von Ortsnamen auf einem größeren Kranz zu korrelieren. Diese Art Uhren haben auch ein Zeichen, das die Datumslinie anzeigt. Daß es diese Linie gibt, wissen wir alle, sei's auch nur aus der Lektüre von *In achtzig Tagen um die Welt*, aber wir denken nicht jeden Tag daran. Für mich war es wie eine Offenbarung: Mein Schiffbrüchiger mußte sich westlich dieser Linie befinden und eine Insel im Osten sehen, die nicht nur räumlich entfernt war, sondern auch zeitlich. Von da bis zu der Entscheidung, ihn nicht auf diese Insel, sondern *vor* sie zu versetzen, war es nur ein kleiner Schritt.

Doch zunächst gab nur meine Uhr an dem schicksalsträchtigen Punkt die Alëuten-Inseln an, und ich sah keinen rechten Grund, jemanden dorthin zu versetzen, um ihn etwas tun zu lassen. Wohin? Sollte er auf einer Ölplattform zurückgeblieben sein? Außerdem muß ich, wie ich gleich noch genauer ausführen werde, wenn ich von einem Ort erzählen will, dort gewesen sein, und die Vorstellung, mich in eine so kalte Gegend zu begeben, um nach einer Ölplattform zu suchen, war alles andere als berückend.

Aber dann entdeckte ich beim Weiterblättern im Atlas, daß die Datumslinie auch durch den Archipel der Fidschi-Inseln verläuft. Fidschi, Samoa, Salomon-Inseln ... Diese Namen weckten andere Erinnerungen, führten zu anderen Fährten. Ein paar Lektüren, und schon war ich mitten im 17. Jahrhundert, der Zeit, in der die Entdeckungsreisen in den Pazifik sich zu häufen begannen. Ich erinnerte mich

an meine vielen Ausflüge in die Kultur der Barockzeit, die ich früher unternommen hatte, und so kam ich schließlich auf die Idee, den Schiffbrüchigen auf ein verlassenes Schiff zu versetzen, eine Art Geisterschiff ... Und so weiter. Von diesem Punkt an konnte der Roman schon fast von allein seinen Weg gehen.

Zunächst eine Welt erbauen

Aber *wo* geht ein Roman seinen Weg? Dies ist das zweite Problem, das ich als grundlegend für eine Poetik der Erzählkunst ansehe. Wenn ich in einem Interview gefragt werde: »Wie haben Sie Ihren Roman geschrieben?«, antworte ich gewöhnlich kurz und bündig: »Von links nach rechts.« Aber hier habe ich genügend Platz für eine ausführlichere Antwort.

Ich bin überzeugt (oder jedenfalls ist mir nach vier Erfahrungen als Erzähler klarer geworden), daß ein Roman nicht nur eine Angelegenheit der Sprache ist. Ein Roman (wie jede Erzählung, die wir jeden Tag produzieren, wenn wir berichten, warum wir am Morgen zu spät gekommen sind oder wie wir uns eines lästigen Zeitgenossen entledigt haben) benutzt eine Ausdrucks-ebene (das heißt Wörter, die sich in der Dichtung so schwer übersetzen lassen, weil auch ihr Klang zählt), um einen Inhalt wiederzugeben, das heißt die erzählten Tatsachen. Aber auf der Inhaltsebene können wir noch zwei weitere Elemente unterscheiden, die Fabel und den Plot.

Die Fabel von *Rotkäppchen* ist eine bloße Folge von Handlungen in chronologischer Ordnung – die Mutter schickt das Mädchen in den Wald, das Mädchen begegnet dem Wolf, der Wolf geht zum Haus der Großmutter, um

Rotkäppchen dort zu erwarten, verschlingt die Großmutter und zieht ihre Kleider an und so weiter. Der Plot kann diese Teile anders organisieren; zum Beispiel könnte die Erzählung damit beginnen, daß Rotkäppchen die Großmutter erblickt und sich über ihr Aussehen wundert, um dann zurückzublenden auf den Moment, da Rotkäppchen das elterliche Haus verläßt; oder damit, daß Rotkäppchen heil und gesund nach Hause zurückkehrt, sich beim Jäger bedankt und dann der Mutter die vorangegangenen Teile der Fabel erzählt ...

Die Geschichte von Rotkäppchen ist so sehr auf die Fabel (und durch sie auf den Plot) konzentriert, daß sie in jedem Diskurs befriedigend wiedergegeben werden kann, also durch jeden beliebigen Ausdruck: durch Filmbilder, auf französisch, auf deutsch, oder auch als Comic (wie geschehen).

Ich habe mich verschiedentlich über die Beziehungen zwischen Ausdruck und Inhalt in der Gegenüberstellung von Prosa und Poesie ausgelassen. Nehmen wir die Verse: *La Vispa Teresa / avea tra l'erbetta / al volo sorpresa / gentil farfalletta*⁴? Warum hat die Wepsige Teresa den netten Schmetterling beim Flug im niederen Gras (*erbetta*) überrascht und nicht in einem Gebüsch (*cespuglio*) oder zwischen Kletterblumen, auf denen sie den Blütenstaub, an dem sie sich berauscht, viel besser hätte aufsaugen können? Natürlich weil *erbetta* sich auf *farfalletta* reimt, während *cespuglio* einen *guazzabuglio* (Wirrwarr) nach sich ziehen würde. Das ist kein Spiel. Lassen wir die Vispa Teresa und wenden wir uns Montale zu: »*Spesso il*

⁴ Kinderreim von Luigi Sailer (1825 – 1885): »Die Muntere Teresa / hatte zwischen den Gräsern / im Flug überrascht / einen niedlichen Schmetterling« (A. d. Ü.).

*male di vivere ho incontrato: / era il rivo strozzato che gorgoglia, / era l'incartocciarsi della foglia / riarsa, era il cavallo stramazzato ...*⁵ Warum hat der Dichter von allen Symbolen oder Epiphanien des *male di vivere* ausgerechnet das verdornte Blatt (*foglia riarsa*) gewählt und nicht irgendeine andere Erscheinungsform des Welkens und Todes? Warum »gurgelt« (*gorgoglia*) der gestaute Bach? Oder gurgelt er vielleicht und ist ein Bach, weil er das Erscheinen eben jener *foglia* vorbereiten soll? In jedem Fall hat allein die Notwendigkeit dieses Reims zu dem wunderbaren Enjambement jenes *riarsa* geführt, durch das im folgenden Vers die Agonie eines schon vegetalischen Lebens verlängert wird, so daß man es in den letzten Zuckungen beinahe röcheln hört.

Wäre jedoch (und hier spielen wir wirklich, zum Glück für die Geschichte der Poesie) vorher ein Bach eingeführt worden, der murmelt (*borbotta*), dann hätte das Übel des Lebens sich im Dunkel und in der Muffigkeit einer Höhle (*grotta*) manifestieren müssen.

Wenn es dagegen heißt: »Einst waren die Malavoglia zahlreich wie die Steine der alten Straße nach Trezza«, und »es gab sogar welche in Ognina und in Aci Castello«⁶, dann hätte Verga gewiß auch andere Ortsnamen wählen können (und vielleicht hätten ihm Montepulciano oder Viserba gefallen), aber seine Wahl war eingeschränkt

⁵ Eugenio Montale, *Ossi di sepia*, zu deutsch etwa: »Oft bin ich dem Übel des Lebens begegnet: / Es war der gestaute Bach, der gurgelte, / es war das Sich-Einrollen des welken / Blattes, es war das zusammengesackte Pferd.« Vgl. E. Montale, *Gedichte 1920 – 1954*, übertragen von Hanno Helbling, Hanser 1987, S. 66 f. (A. d. Ü.).

⁶ Der Anfang des Romans I *Malavoglia* von Giovanni Verga (A. d. Ü.).

durch seine Entscheidung, die Geschichte in Sizilien spielen zu lassen, und sogar der Vergleich mit den Steinen der Straße war durch die Natur des Ortes vorgegeben, die keine frischen, fast irisch grünen Wiesen mit *erbeta* erlaubte.

Kurzum, in der Poesie ist es die Wahl des Ausdrucks, die den Inhalt bestimmt, während es in der Prosa umgekehrt die Welt ist, die man wählt, mitsamt allem, was in dieser Welt geschieht, die uns den Rhythmus, den Stil und sogar die Wortwahl aufzwingt.

Gleichwohl wäre es falsch zu sagen, daß in der Poesie der Inhalt (und mit ihm das Verhältnis zwischen Fabel und Plot) irrelevant sei. Um nur ein Beispiel zu bringen, in Leopardis Gedicht *A Silvia* gibt es eine Fabel (es lebte einmal ein Mädchen, das so und so war, der Dichter liebte es, aber es ist gestorben, und nun ruft der Dichter es an), und es gibt einen Plot (der Dichter tritt auf, als das Mädchen bereits tot ist, und läßt es in seiner Erinnerung Wiederaufleben). Es genügt nicht zu sagen, in einer Übersetzung dieses Gedichts erzwinge der Wechsel des Ausdrucks den Verzicht auf viele lautsymbolische Werte (*Silvia/salivi*), auf den Reim und die Metrik. Denn sie wäre keine adäquate Übersetzung, wenn sie nicht sowohl die Fabel als auch den Plot respektiert. Sie wäre die Übersetzung eines anderen Gedichts.

Das scheint eine banale Bemerkung zu sein, aber sie zeigt, daß sogar in einem poetischen Text der Autor von einer Welt spricht (es gibt zwei Häuser, eins gegenüber dem anderen, und es gibt ein Mädchen *all'opre femminili intenta*, »mit weiblichen Arbeiten beschäftigt«). Um so mehr gilt das für die erzählende Prosa. Manzoni schreibt ziemlich gut (heißt es gewöhnlich), aber was wäre sein Roman, wenn darin nicht die Lombardei des 17. Jahrhunderts, der Corner See, zwei Verliebte von niederem

Stand, ein arroganter Kleinadliger und ein feiger Pfarrer vorkämen? Was würde aus den *Promessi Sposi*, wenn die Geschichte in Neapel spielte, zu der Zeit, als dort Eleonora Pimental Fonseca hingerichtet wurde? Denken wir nur.

Deswegen habe ich, als ich den *Namen der Rose* schrieb, ein reichliches Jahr, wenn ich mich recht erinnere, mit Vorbereitungen verbracht, ohne eine einzige Zeile zu schreiben (und beim *Foucaultschen Pendel* waren es mindestens zwei Jahre, ebenso bei der *Insel des vorigen Tages*). Ich las, machte Zeichnungen und Diagramme, erfand eine Welt. Diese Welt mußte so präzise wie irgend möglich sein, damit ich mich mit vollkommener Vertrautheit in ihr bewegen konnte. Für den *Namen der Rose* habe ich Hunderte von Labyrinthen und Abteiplänen gezeichnet, ausgehend von anderen Zeichnungen und von Orten, die ich besuchte, denn es war für mich eine Grundbedingung, daß alles funktionierte, ich mußte wissen, wie lange zwei Personen brauchten, um während eines Gesprächs von einem Ort zu einem anderen zu gehen. Das bestimmte dann auch die Länge der Dialoge.

Wenn ich in einem Roman schreiben müßte: »Als der Zug im Bahnhof von Modena hielt, stieg er rasch aus und kaufte sich eine Zeitung«, könnte ich es nicht, wenn ich nicht in Modena gewesen wäre und mich vergewissert hätte, ob der Zug dort lange genug hält und wie weit es von den Gleisen bis zum Zeitungskiosk ist (und das gilt auch, wenn der Zug in Innisfree halten müßte). Dies alles würde nur sehr wenig mit dem Verlauf meiner Geschichte zu tun haben (stelle ich mir vor), aber wenn ich es nicht täte, könnte ich nicht erzählen.

Im *Foucaultschen Pendel* lasse ich die beiden Verlage Manuzio und Garamond in zwei verschiedenen, aber an der Rückseite aneinanderstoßenden Gebäuden residieren, zwischen denen es einen Durchgang mit einer Mattglastür

und drei Stufen gibt. Ich habe lange berechnet, wie dieser Durchgang zwischen zwei Gebäuden in der Mailänder Innenstadt beschaffen sein könnte und ob es da einen Niveauunterschied zu bedenken gab, wozu ich mehrere Pläne gezeichnet habe. Der Leser steigt jene drei Stufen hinauf, ohne sie zu beachten (glaube ich), aber für mich waren sie fundamental.

Manchmal habe ich mich gefragt, ob es wirklich nötig war, meine Welt so detailliert zu entwerfen, wenn diese Einzelheiten dann später in der Erzählung gar nicht hervortraten. Aber ich brauchte sie wohl, um mich mit dem Ambiente vertraut zu machen. Im übrigen hat mir einmal jemand erzählt, daß Luchino Visconti, wenn in einem seiner Filme zwei Personen von einer Schatulle voller Juwelen sprechen sollten, darauf bestand, daß sich echte Juwelen in der Schatulle befanden, auch wenn sie gar nicht geöffnet wurde, da sonst die Personen nicht glaubwürdig gewesen wären – das heißt, die Schauspieler mit weniger Überzeugung gespielt hätten.

So hatte ich für den *Namen der Rose* alle Mönche der Abtei gezeichnet. Ich hatte sie fast alle mit Bart gezeichnet, obwohl ich keineswegs sicher war, daß die Benediktiner zu jener Zeit Bärte trugen (die Frage wurde dann bei den Dreharbeiten für den Film zu einem philologischen Problem, das Jean-Jacques Annaud mit Hilfe mehrerer wissenschaftlicher Berater lösen mußte). Man beachte, daß im Roman nirgendwo gesagt wird, ob es jene Bärte gibt oder nicht. Aber ich brauchte sie, um mir meine Personen vorstellen zu können, während ich sie reden und handeln ließ, sonst hätte ich nicht gewußt, was sie sagen sollten.

Für das *Foucaultsche Pendel* habe ich viele Abende bis zur Schließung im Pariser Conservatoire des Arts et Metiers verbracht, wo einige der wichtigsten Szenen des

Romans spielen. Um von den Templern sprechen zu können, bin ich in den Forêt d’Orient in der Nähe von Troyes gefahren, wo es Reste von ihrer Ordensburg gibt (auf die dann im Roman nur mit ein paar kurzen Worten angespielt wird). Um Casaubons nächtlichen Gang durch Paris zu beschreiben, vom Conservatoire zur Place des Vosges und dann bis zum Eiffelturm, bin ich mehrere Male nachts zwischen zwei und drei Uhr mit einem Taschenrecorder durch die Straßen gelaufen und habe alles auf Band gesprochen, was ich sah, um nicht die Straßennamen und die Kreuzungen zu verwechseln. Für die *Insel des vorigen Tages* bin ich natürlich in die Südsee gereist, genau zu der geographischen Position, von der ich erzähle, um die Farben des Meeres, des Himmels, der Fische und der Korallen an den verschiedenen Tageszeiten zu sehen. Aber ich habe auch zwei bis drei Jahre über Zeichnungen und Modellen von Schiffen der Epoche gearbeitet, um zu wissen, wie groß eine Kabine oder ein Verschlag im Unterdeck sein konnte und wie man von der einen zum anderen gelangte.

Als mich kürzlich ein ausländischer Verleger fragte, ob es nicht sinnvoll wäre, dem Roman einen Aufriß des Schiffes beizugeben, ähnlich dem Plan der Abtei auf dem Vorsatzblatt von *Der Name der Rose*, drohte ich ihm mit meinem Anwalt. Im *Namen der Rose* wollte ich, daß der Leser genau begriff, wie die Umgebung beschaffen war, in der *Insel des vorigen Tages* wollte ich, daß der Leser sich verirrte und sich nicht mehr zurechtfand in dem kleinen Labyrinth jenes Schiffes, das immer neue Überraschungen bereithielt. Doch um von einem dunklen, Ungewissen, zwischen Traum und Wachen und Alkoholrausch erlebten Raum erzählen zu können und dem Leser den Kopf zu verwirren, mußte ich den Kopf vollkommen klar haben

und mich beim Schreiben immer auf einen millimetergenau berechneten Bauplan des Schiffes beziehen.

Von der Welt zum Stil

Ist die Welt einmal entworfen, ergeben sich die Worte von selbst und sind (wenn alles gutgeht) genau die richtigen für diese Welt und das, was in ihr geschieht. Deshalb folgt der Stil im *Namen der Rose* dem der mittelalterlichen Chronisten, die – immer gleichbleibend – präzise, getreu, naiv und staunend erzählten, gelegentlich auch platt (ein Mönchlein im 14. Jahrhundert schreibt nicht wie Gadda und erinnert sich nicht wie Proust); dagegen mußte im *Foucaultschen Pendel* eine Vielzahl von Sprachen ins Spiel kommen – die gebildet-archaisierende von Aglié, die pseudodannunzianische von Ardentí, die desillusioniert und ironisch (gewollt und erlitten) literarische von Belbo in seinen geheimen *files*, die kaufmännische und aufgeblasene von Garamond, dazu die ständig witzelnden Dialoge der drei Lektoren bei ihren unverantwortlichen Phantasien, in denen sich gelehrte Bezugnahmen mit Wortspielen auch dubiosen Geschmacks vermischen. Aber was Maria Corti einmal als »sprunghafte Registerwechsel« definiert hat⁷ (und ich bin ihr für den Hinweis dankbar), war nicht die Folge einer einfachen Stilwahl, sondern vorgegeben durch die je besondere Art der Welt, in der das Geschehen spielte.

Bei der *Insel des vorigen Tages* war dann die Art der Ausgangswelt nicht nur bestimmt für den Stil, sondern sogar für die Struktur des Gesprächs und Dauerkonflikts

⁷ Maria Corti, »I giochi del Piano«, in *L'indice dei Libri del Mese*, 10, 1988, S. 14 – 15.

zwischen Erzähler und Hauptfigur mit daraus folgender Einbeziehung des Lesers, der immer wieder als Zeuge und Mitwisser jenes Konflikts angerufen wird. Bedenken wir, im *Foucaultschen Pendel* spielte das Geschehen in unseren Tagen, so daß sich das Problem der Wiederverwendung einer vergangenen Sprachform nicht stellte. Im *Namen der Rose* spielte es in einer viele Jahrhunderte zurückliegenden Zeit, in der eine andere Sprache gesprochen wurde, jenes Kirchenlatein, das so oft (nach Ansicht mancher zu oft) eingestreut wird, um den Leser daran zu erinnern, daß sich die Geschichte in einer fernen Zeit abspielt. Darum war das stilistische Vorbild zwar mittelbar das der damaligen Chronisten, aber unmittelbar das der modernen Übersetzungen, in denen wir sie gewöhnlich lesen (zudem hatte ich meine Vorkehrungen getroffen und eigens darauf hingewiesen, daß ich eine neugotisch-französische Übersetzung einer mittelalterlichen Chronik bearbeitete). In der *Insel* dagegen konnte meine Hauptfigur nicht anders als barock reden, aber ich konnte nicht im Barockstil schreiben, da ich sonst riskierte, die Parodie jener alten Handschrift zu fabrizieren, die Manzoni am Anfang der *Promessi Sposi* als ungenießbar verwirft. Daher brauchte ich einen Erzähler, der sich bald über die verbalen Ausschweifungen seines Protagonisten erbost, bald ihnen zum Opfer fällt und sie dann durch Appelle an den Leser abzumildern sucht.

So haben mir drei verschiedene Welten drei verschiedene »Stilübungen« auferlegt, die dann im Laufe des Schreibens zu drei verschiedenen Denk- und Sehweisen wurden, in denen ich mich so selbstverständlich bewegte, daß ich versucht war, selbst meine Alltagserfahrungen während dieser Zeiten in ihre Begriffe zu übersetzen.

Die Ausnahme Baudolino

Bisher habe ich gesagt, daß man a) von einer Ideen-Keimzelle ausgeht und daß b) die Konstruktion der Welt den Stil determiniert. Meine letzte erzählerische Erfahrung, *Baudolino*, scheint diese beiden Prinzipien zu widerlegen. Was die Ideen-Keimzelle angeht, so hatte ich mindestens zwei Jahre lang viele davon, und wenn man zu viele Ideen-Keimzellen hat, ist das ein Zeichen dafür, daß sie keine Keimzellen sind. Tatsächlich hat jede von ihnen nur einzelne, auf wenige Kapitel begrenzte Situationen erbracht, nicht die Gesamtstruktur des Romans.

Die erste Idee verrate ich nicht, denn ich habe sie aufgegeben – aus verschiedenen Gründen, vor allem weil es mir nicht gelungen ist, sie zu entwickeln –, und womöglich reserviere ich sie mir, wer weiß, für einen fünften Roman. Sie wurde jedoch von einer anderen begleitet, die sich auf den Topos des Mordes in einem geschlossenen Raum reduzieren läßt, und wie man sieht, wenn man den Roman liest, habe ich diesen Topos nur für das Kapitel über Friedrichs Tod verwendet.

Die zweite Idee war, daß die Schlußszene zwischen den mumifizierten Leichen in der Kapuzinergruft von Palermo spielen sollte (tatsächlich war ich mehrmals dorthin gegangen und hatte mir zahlreiche Fotos der Örtlichkeit und einzelner Mumien gemacht). Wer den Roman gelesen hat, weiß, daß diese Idee für den Showdown zwischen Baudolino und dem Poeten benutzt worden ist, aber in der Ökonomie des Romans hat sie nur eine marginale Funktion, eine rein szenographische, würde ich sagen.

Die dritte Idee war, daß es in dem Roman um eine Gruppe von Personen gehen sollte, die Fälschungen fabrizieren. Mit der Semiotik des Falschen und der

Fälschung hatte ich mich schon einige Male beschäftigt.⁸ Ursprünglich sollten diese Personen Zeitgenossen sein, die eine Tageszeitung gründen wollen und in einer Reihe von Nullnummern ausprobieren, wie man Sensationsmeldungen »kreieren« kann. Tatsächlich schwebte mir für den Roman der Titel *Nullnummer* vor. Aber auch hier gab es etwas, das mich nicht überzeugte, und ich fürchtete, am Ende dasselbe Personal wie im *Foucaultschen Pendel* vor mir zu haben.

Bis mir schließlich einfiel, was eine der schönsten Fälschungen in der ganzen abendländischen Geschichte gewesen war, nämlich der Brief des Priesters Johannes. Diese Idee weckte eine Reihe von Erinnerungen und Lektüreerfahrungen. So hatte ich 1960 für Bompiani die italienische Ausgabe des Buches *Lands Beyond* von W. Ley und L. Sprague De Camp betreut.⁹ Darin gab es natürlich auch ein Kapitel über das Reich des Priesters Johannes und ein anderes über die verstreuten Stämme Israels. Auf den Umschlag hatten wir einen Skiapoden gesetzt (einen Stich aus dem 15. Jahrhundert, wenn ich mich recht erinnere, mit fingierter Kolorierung *au pochoir*). Jahre später hatte ich mir eine farbige Karte aus einem zerlegten Ortelius gekauft, die das Reich des Priesters Johannes zeigte, und hatte sie mir an die Wand meines Arbeitszimmers gehängt. In den achtziger Jahren

⁸ Zuerst in dem Kapitel »Nachahmungen und Fälschungen« meines Buches *Die Grenzen der Interpretation* (Hanser 1992); aber siehe auch die vorstehende Inaugurationsrede über das Falsche, die vielleicht, bedenkt man das Datum (1994), die erste Keimzelle von *Baudolino* darstellt.

⁹ Deutsch nicht erschienen, vgl. aber Lyon Sprague De Camp, *Geheimnisvolle Stätten der Geschichte*, Düsseldorf, Econ, 1966 (A. d. Ü.).

hatte ich dann verschiedene Versionen des Briefes gelesen. Kurzum, der Priester Johannes war mir nicht aus dem Kopf gegangen, und mich reizte der Gedanke, die Monster, die sein Reich bevölkerten, sowie die anderen, die in den diversen Alexanderromanen, in den Reisen von Mandeville und einer Reihe von Bestiarien erwähnt werden, als Romanfiguren zum Leben zu erwecken. Überdies bot sich damit eine schöne Gelegenheit, in mein geliebtes Mittelalter zurückzukehren. Infolgedessen war meine wahre Keim-Idee die des Priesters Johannes. Aber ich war nicht von ihr ausgegangen, sondern nach einigen Umwegen bei ihr angelangt.

Vielleicht hätte mir das alles noch nicht genügt, wäre der Brief nicht – dies ist eine der möglichen Hypothesen über seinen Ursprung – der Kanzlei des Staufenkaisers Friedrich Barbarossa zugeschrieben worden. Dieser nämlich war für mich ein weiterer magischer Name, da ich aus Alessandria stamme, der Stadt, die eigens gegründet worden war, um sich dem Kaiser entgegenzustellen. So traf ich eine Reihe fast instinktiver Entscheidungen: einen Friedrich Barbarossa jenseits der traditionellen Klischees zu zeigen, eher aus der Sicht eines Sohnes als aus der seiner Gegner und seiner Höflinge (also weg mit vielen Barbarossabildern in unseren Geschichtsbüchern), die Anfänge meiner Heimatstadt zu erzählen, mitsamt ihren Legenden, zu denen auch die von Gaghaudo und seiner Kuh gehört. Jahre zuvor hatte ich einen Essay über die Gründung und Geschichte von Alessandria geschrieben (betitelt, welch ein Zufall, »Das Wunder von San Baudolino«)¹⁰, und so kam mir die Idee, die ganze

¹⁰ Ursprünglich für den Sammelband *Strutture ed eventi dell'economia alessandrina*, Alessandria, Cassa di Risparmio, 1981; dann aufgenommen in mein *Secondo Diario Minimo*,

Geschichte von einem Landsmann erleben zu lassen, der wie der Schutzheilige von Alessandria Baudolino heißt, ihn zum Sohn des Gagliaudo zu machen und dem Ganzen einen pikaresk-populären Tonfall zu geben – also eine Art Antistrophie zum *Namen der Rose* zu schaffen: dort eine Geschichte von Gelehrten, die sich gewählt ausdrückten, hier eine Geschichte von Bauern und Kriegern, die eher ungehobelt sind und fast Dialekt sprechen.

Aber auch diesmal, wie vorgehen? Sollte ich Baudolino im pseudo-piemontesischen Dialekt eines 12. Jahrhunderts sprechen lassen, von dem wir nur sehr wenige volkssprachliche Dokumente haben und keines aus dem piemontesischen Raum? Sollte ich einen modernen Erzähler sprechen lassen, dessen Stil die Spontaneität Baudolinos beeinträchtigt hätte? Hier kam mir eine weitere fixe Idee zu Hilfe, die mir seit geraumer Zeit im Kopf herumspukte, ohne daß ich jemals gedacht hätte, sie bei dieser Gelegenheit verwenden zu können: eine Geschichte zu erzählen, die in Byzanz spielt. Warum? Weil ich sehr wenig von der byzantinischen Kultur wußte und noch nie in Konstantinopel gewesen war. Vielen mag das als ein sehr schwacher Grund erscheinen, um etwas erzählen zu wollen, was in Konstantinopel spielt, zumal Konstantinopel mit Friedrich Barbarossa nur sehr am Rande zu tun hatte. Aber manchmal entscheidet man sich für eine Geschichte nur, um sie besser kennenzulernen.

Gesagt, getan. Ich fuhr nach Konstantinopel, las viel über das alte Byzanz, machte mich vertraut mit seiner Topographie und stieß auf Niketas Choniates mit seiner »chronologischen Erzählung« (*Diēgēsis chronikē*) der

Bompiani 1992 [dt. *Wie man mit einem Lachs verreist*, Hanser 1993, S. 173 – 187].

byzantinischen Geschichte.¹¹ Ich hatte den Schlüssel gefunden, die Art und Weise, wie ich die »Stimmen« meiner Erzählung artikulieren konnte: Ein gleichsam gestaltloser Erzähler gibt das Gespräch zwischen Niketas und Baudolino wieder, läßt die gelehrten und höfischen Reflexionen des Byzantiners mit den pikaresken Erzählungen Baudolinos alternieren, so daß weder Niketas noch gar der Leser jemals begreifen kann, ob und wann Baudolino lügt, und das einzig Gesicherte ist, daß er behauptet, ein Lügner zu sein (Paradox des Lügners und des Kreters Epimenides).

Damit hatte ich das Spiel der »Stimmen«, aber noch nicht die Stimme von Baudolino. Und hier widerlegte ich das zweite meiner Prinzipien. Einige Zeit vorher, während ich noch die Chroniken der Eroberung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer las (und beschloß, diese Geschichte zu erzählen, die schon in den Texten von Villehardouin, Robert de Clary und Niketas so romanhaft klingt), hatte ich nebenbei, als Zeitvertreib auf dem Land, jene erste Schreibübung Baudolinos in einem hypothetischen Pidgin-Piemontesisch des 12. Jahrhunderts verfaßt, die jetzt den Roman eröffnet. Zwar habe ich diese Seiten in den folgenden Jahren immer wieder umgeschrieben, nach Konsultation historischer und Dialektwörterbücher und aller erreichbaren Dokumente, aber schon bei jener ersten Fassung war mir durch den Sprachstil klargeworden, wie ich Baudolino denken und reden lassen mußte. So ist letztlich Baudolinos Sprache nicht durch den Bau einer Welt entstanden, sondern der Reiz dieser Sprache hat zum Bau einer Welt geführt.

¹¹ Dt. *Nicetas Acominatus*, übers., eingeleitet u. erklärt von Franz Grabler (Byzantinische Geschichtsschreiber Bd. 7 – 9), Graz, Styria, 1958 (A. d. Ü.).

Ich weiß nicht, wie ich diese Umkehrung theoretisch erklären soll. Mir bliebe nichts anderes übrig, als Walt Whitman zu zitieren: »Ich widerspreche mir? Wohlan, ich widerspreche mir.« Wäre da nicht der Umstand, daß mich – vermutlich – der Rückgriff auf dialektale Sprachmuster in meine Kindheit und meine Geburtsstadt zurückgeführt hat, also in eine bereits präkonstituierte Welt, zumindest in der Erinnerung.

Zwänge und Zeitstruktur

Allerdings, ob nun Welt zur Sprache oder Sprache zur Welt führt, man verbringt nicht zwei bis drei Jahre damit, eine Welt zu errichten, als existierte diese Welt nur für sich, unabhängig von der Geschichte, die man in ihr geschehen lassen will. Diese »kosmogonische« Phase geht eng einher (in einem Maße, das ich beim besten Willen nicht auf eine Formel oder ein Programm zurückführen könnte) mit einer Hypothese über die Grundstruktur des Romans sowie der Welt, die man errichtet. Und diese Struktur besteht im wesentlichen aus Zwängen und Zeitvorgaben.

Zwänge sind von grundlegender Bedeutung für jede künstlerische Operation. Einen Zwang wählt der Maler, der beschließt, lieber Öl- als Temperafarben zu nehmen und lieber auf Leinwand als auf frischen Putz zu malen; der Musiker, der sich für eine Grundtonart entscheidet (danach kann er modulieren und modulieren, aber am Ende muß er zu ihr zurück); der Dichter, der sich den Käfig des Endreims oder eines Versmaßes baut. Und man glaube nicht, daß der avantgardistische Maler, Musiker oder Dichter – der gerade *diese* Zwänge zu vermeiden

scheint – sich nicht andere Zwänge errichtet. Er tut es, nur ist nicht gesagt, daß wir es bemerken sollen.

Es kann ein Zwang sein, als Schema für die Abfolge der Ereignisse das der sieben Posaunen der Apokalypse zu nehmen. Aber auch, die Geschichte auf ein bestimmtes Datum zu legen, denn manches kann man da geschehen lassen und anderes nicht. Es kann ein Zwang sein zu beschließen, daß im *Foucaultschen Pendel*, um den magischen Leidenschaften der Personen entgegenzukommen, die Zahl der Kapitel 120 sein muß, keins mehr und keins weniger, und die der Hauptteile zehn, wie die zehn Sefiroth der Kabbala.

Die Zwänge bestimmen auch mehr und mehr eine Zeitstruktur. Im *Namen der Rose* konnte, wenn man sich an die Abfolge in der Apokalypse halten mußte, die Zeit des Plots (abzüglich langer Einschübe) mit der Zeit der Fabel zusammenfallen: Die Geschichte beginnt mit der Ankunft von William und Adson in der Abtei und endet mit ihrer Abreise. Leicht (auch zu lesen).

Beim *Foucaultschen Pendel* zwang mich gerade die Schwingbewegung des titelgebenden Apparats zu einer anderen Zeitstruktur. Casaubon kommt eines Abends ins Conservatoire, versteckt sich dort und ruft sich die vergangenen Geschehnisse in Erinnerung, dann kehrt die Geschichte zum Anfang zurück und so weiter. Hatte ich mir für den *Namen der Rose* eine Art Stundenplan oder Kalender angelegt, um Tag für Tag festzulegen, was alles im Laufe einer Woche geschehen sollte, so war es beim *Foucaultschen Pendel* eine Art Höhenmesser, der die Rückgriffe in die Vergangenheit und die Vorgriffe in die Zukunft registrierte. Wie ein graduierter Meßstab oder rechtwinklige Koordinatenachsen. Der Protagonist befindet sich jetzt hier, aber er ruft sich in Erinnerung, was in einem bestimmten Moment der Vergangenheit geschah.

Das Schöne an solchen Schemata ist, daß sie zwar ehern aussehen, wenn man jedes für sich betrachtet, aber ich habe Schubladen voller Schemata, die ich im gleichen Maße, wie der Roman vorankam, immer neu gezeichnet hatte. Mit anderen Worten, das Schöne an der Sache ist: Einerseits muß man sich Zwänge schaffen, andererseits muß man sich frei fühlen, sie im Laufe der Arbeit zu ändern. Allerdings muß man dann *alles* ändern und wieder von vorn beginnen.

Einer der Zwänge im *Foucaultschen Pendel* war, daß die Protagonisten das Jahr 1968 erlebt haben sollten, aber da Belbo dann seine *files* am Computer schreibt (der in der ganzen Geschichte auch eine formale Rolle spielt, indem er ihre aleatorische und kombinatorische Natur inspiriert), durften die letzten Ereignisse erst zwischen 1983 und 1984 stattfinden, nicht vorher. Der Grund ist sehr einfach: Die ersten Personalcomputer mit Schreibprogramm sind in Italien 1983 (frühestens 1982) auf den Markt gekommen. Und dies ist auch die Antwort an alle, die immer wieder behaupten, der *Name der Rose* sei am Computer geschrieben worden und damit erkläre sich sein Erfolg. 1978 – 79 kamen in Amerika gerade die ersten Homecomputerchen auf den Markt, die sich Tandy nannten und mit denen man kaum mehr als einen Brief zu schreiben gewagt hätte.

Um nun jedoch die lange Zeit von 1968 bis 1983 mit irgend etwas zu füllen, war ich gezwungen, Casaubon anderswohin zu schicken. Wohin? Meine Erinnerungen an magische Riten, denen ich einmal in den siebziger Jahren am Rande von São Paulo beigewohnt hatte¹², führten mich

¹² Vgl. meinen Essay »Mit wem halten es die Orixà?« in *Über Gott und die Welt*, Hanser 1985, S. 116 – 125.

nach Brasilien (da wußte ich, wovon ich sprach und welche Form jene Welt hatte). Das war der Grund und glückliche Ursprung jener Abschweifung, die vielen als zu lang erschien, die aber für mich (und einige wohlwollende Leser) von grundlegender Bedeutung war, denn sie erlaubte mir, in Brasilien und mit Amparo in gedrängter Form das geschehen zu lassen, was mit den anderen Personen im Laufe des Romans geschehen sollte. Hätten IBM, Apple oder Olivetti ihre Wordprocessor sechs oder sieben Jahre früher auf den Markt gebracht, wäre mein Roman anders geworden. Brasilien wäre nicht darin vorgekommen, was viele oberflächliche Leser erleichtert hätte, aus meiner Sicht aber ein großer Mangel gewesen wäre.

Die Konstruktion der *Insel des vorigen Tages* beruhte auf einer Reihe von historischen Zwängen und ehernen Gesetzen der Romanform. Die historischen Zwänge ergaben sich daraus, daß Roberto als junger Mann an der Belagerung von Casale teilgenommen haben und dann bei Richelieus Tod anwesend sein sollte, also erst nach dem Dezember 1642 auf seine Insel gelangen konnte, aber nicht nach 1643, dem Jahr, in dem Abel Tasman durch jene Gegend der Südsee kam, wenn auch etwas früher im Kalender, als meine Geschichte dort spielte. Aber ich konnte die Geschichte nur in den Monaten Juli und August spielen lassen, denn zu dieser Zeit hatte ich die Fidschi-Inseln gesehen, und ein Segelschiff brauchte mehrere Monate, um dorthin zu gelangen. Das erklärt die romanhaft maliziösen Unterstellungen, die ich im Schlußkapitel mache, um mich und den Leser davon zu überzeugen, daß Abel Tasman vielleicht noch einmal in jenen Archipel zurückgekehrt war, ohne es jemandem erzählt zu haben. Hier kann man sehen, daß Zwänge auch eine heuristische Nützlichkeit haben können, indem sie zur Erfindung von

Verschwiegenheiten, Komplotten und Ambivalenzen führen.

Man wird mich nun fragen: Und warum all diese Zwänge? War es denn wirklich notwendig, daß Roberto Richelieus Tod miterlebte? Keineswegs. Aber es war notwendig, daß ich mir Zwänge setzte. Sonst hätte sich die Geschichte nicht entwickeln können.

Was die Zwänge der Romanform angeht, so sollte Roberto sich auf dem Schiff befinden, es nicht mehr verlassen können und vergeblich versuchen schwimmen zu lernen, um auf die Insel zu gelangen. Unterdessen sollte er, während er über Leben und Tod nachdachte, nach und nach die ganze Philosophie der Epoche erfinden und sie aus Torheit wieder verwerfen. Für einen gutwilligen Leser würde das mehr als nur ein Zwang sein, den ich mir gesetzt hätte, um mich zu stimulieren: Es würde die innerste Essenz des Begehrens sein. Ich wäre der letzte, der das verneinen könnte. Aber da ich hier davon spreche, *wie ich* geschrieben habe, und nicht, *was der Leser* in dem von mir Geschriebenen finden sollte oder könnte (denn um dies zu sagen, genügt entweder der Roman so, wie er ist, oder ich hätte besser daran getan, ihn nicht zu schreiben, und der Leser, ihn nicht zu lesen – was nicht auszuschließen ist), will ich hier nur sagen: Einerseits ist es der Zwang, der dem Roman erlaubt, sich gemäß einem Sinn zu entwickeln, und andererseits ist es die noch unklare Vorstellung von diesem Sinn, die Zwänge nahelegt. Da jedoch das eine nicht ohne das andere abgeht, sprechen wir hier von Zwängen und nicht vom Sinn, der nicht zu den Dingen gehört, über die sich der Autor im nachhinein äußern darf.

Nebenbei: Ein schamloser Zeitungsschmierer, der den Romanautor verhöhnen wollte, um den politisch engagierten Kolumnisten zu treffen, hat geschrieben, der

Roman sei ein einziger Akt der Masturbation. Bei aller Grobheit (auch in der Wortwahl) hat der Ahnungslose ins Schwarze getroffen: Onanistisch ist zweifellos, und zwar per definitionem, die Lage eines Schiffbrüchigen, der für immer vom Objekt seiner Leidenschaft getrennt ist. Nur hat der Hyliker, den ich hier meine, befangen in seiner eigenen dumpfen Fleischlichkeit Manna vom Himmel fallen sehen und es für Kot von häßlichen Vögeln gehalten. Und nicht das »Mentale« – und letztlich Metaphysische – jener einsamen *virtus* erfaßt, jenes Versuchs, Sein zu erzeugen durch unkontrolliertes Verstreuen des Samens einer Seele, die aufgrund ihrer Einsamkeit so übererregt ist, daß sie Visionen sieht.

Aber kommen wir zum Ergo. Ergo durfte Roberto das Schiff nicht verlassen (außer am Ende, aber mit Ungewissem Ziel und noch ungewisserem Ausgang). Ergo konnte alles, was nicht auf dem Schiff geschah, nur im Modus der Rückbesinnung erzählt werden, es sei denn, man verflachte den Plot auf die Fabel und erzählte linear, wie ein junger Mann zuerst nach Casale, dann nach Paris kommt und sich dann schiffbrüchig auf einem Schiff wiederfindet usw. Versucht es nur, wenn ihr wollt, aber ich versichere euch, so vergeblich meine Mühe gewesen sein mag, die eure wird noch vergeblicher sein.

Dies hat mir nicht eine zeitliche Folge in Zickzack-sprüngen auferlegt, wie beim *Foucaultschen Pendel*, sondern eine Gangart nach dem Muster *einen-Schritt-vor-und-drei-zurück*, *einen-vor-und-zwei-zurück*, *einen-vor-und-einen-zurück*. Roberto erinnert sich an etwas, und dabei geschieht etwas auf dem Schiff. Etwas geschieht auf dem Schiff, und Roberto erinnert sich an etwas. Nach und nach, während Robertos Erinnerungen von 1630 zu 1643 fortschreiten, schreiten die Ereignisse auf dem Schiff von Stunde zu Stunde voran. So geht es bis zum Erscheinen

von Pater Caspar. Von da an verweilt sozusagen die Handlung eine Zeitlang in der Gegenwart. Dann verschwindet Pater Caspar im Meer und Roberto bleibt wieder allein.

Was sollte ich ihn jetzt tun lassen? Die Zwänge der Romanform verlangten, ihn mehrere Annäherungsversuche ans Ufer machen zu lassen. Aber diese Versuche mußten langsam sein, Tag für Tag neu, repetitiv und monoton. Schließlich hatte ich einen Roman zu schreiben, dessen Zweck ja darin bestehen soll – es sei zum Kummer aller Ästheten gesagt, doch voller Achtung vor den Regeln der Gattung, wie sie sich vom hellenistischen Roman bis heute gebildet haben, zu schweigen von der *Poetik* des Aristoteles –, dem Leser das Vergnügen der Erzählung zu liefern.

Zum Glück war ich Opfer eines weiteren Zwanges. Um mich an den Geist des barocken Romans zu halten, hatte ich zu Beginn einen Doppelgänger eingeführt, ohne zu wissen, was ich im weiteren mit ihm anfangen sollte. Nun kam er mir wie gerufen: Während Roberto die Insel zu erreichen sucht und jeden Tag besser schwimmen lernt (aber nicht gut genug), denkt er sich den Roman seines Doppelgängers aus, und so kann sich erneut die Struktur *einen-Schritt-vor-und-drei-zurück* ergeben, denn während Roberto nicht auf die Insel gelangt, läßt er statt dessen seinen Doppelgänger auf ihr ankommen, nachdem er ihn dort hat aufbrechen lassen, wo er selbst aufgebrochen war. Wie schön ist es, einen Roman zu sehen, der sich von selber entwickelt! Ich wußte nicht, wo ich ankommen würde, denn zum Zwang der von mir gewählten Romanform gehörte, daß Roberto nirgendwo ankommen durfte. Der Roman endet, weil er von selber geradewegs auf sein Ende zugeht. Dies war es, was mein Modell-Leser, wie ich mir wünschte, erkennen sollte. Daß der

Roman sich von selber schreibt, denn so war es gewesen und so ist es immer, wirklich.

Was die historischen Zwänge bei *Baudolino* betraf, so sollte die Rahmenerzählung im Jahre 1204 spielen, da ich von der Eroberung Konstantinopels erzählen wollte. Aber Baudolino sollte um die Mitte des 12. Jahrhunderts geboren worden sein (ich hatte mir das Jahr 1142 als Datum fixiert, um meine Figur mit vielen Tatsachen konfrontieren zu können, von denen ich gerne erzählen wollte). Der Brief des Priesters Johannes wird erstmals um 1165 erwähnt, und ich lasse ihn schon ein paar Jahre später zirkulieren, aber warum macht sich dann Baudolino, nachdem er Friedrich überzeugt hat, nicht sofort auf die Suche nach dem Reich des Priesters? Weil ich ihn erst im Jahre 1204 aus dem fernen Osten zurückkehren lassen durfte, damit er dem Niketas die ganze Geschichte während des Brandes von Konstantinopel erzählen konnte. Und was sollte ich ihn während der fast vierzig Jahre dazwischen tun lassen? Es war ein bißchen wie die Sache mit dem Computer im *Pendel*.

Ich lasse ihn allerlei Dinge tun, und derweil lasse ihn die Abreise immer weiter hinausschieben. Zu Anfang kam mir das wie eine Verschwendug vor, mir war, als fügte ich in die Erzählung eine Reihe von zeitlichen Füllseln ein, um endlich zu jenem verflixten Jahr 1204 zu gelangen. Aber am Ende, als alles fertig war (und ich hoffe, ja ich glaube zu wissen, daß viele Leser es bemerkt haben), hatte ich die *Qual des Begehrens* zum Ausdruck gebracht (oder besser gesagt: der Roman hatte sie zum Ausdruck gebracht, ohne daß ich mir dessen gleich bewußt geworden war). Baudolino begehrte das Reich, aber er muß den Beginn der Suche nach ihm ständig aufschieben. So wächst das Reich des Priesters Johannes in Baudolinos Begehrten ins Riesenartige – und ebenso (hoffe ich) in den Augen des

Lesers. Ein weiteres Mal erkennen wir die Vorzüge des Zwanges.

Wie ich schreibe

Nun versteht man, wie gegenstandslos Fragen von der Art sind: »Fangen Sie mit Notizen an, schreiben Sie gleich das erste Kapitel oder das letzte, schreiben Sie mit der Feder, dem Bleistift, der Schreibmaschine oder am Computer?« Wenn man Tag für Tag eine Welt erbauen muß, wenn man immer neue Zeitstrukturen ausprobieren muß, wenn die Handlungen, die von den Personen vollführt werden und nach der Logik des gesunden Menschenverstandes oder den Konventionen des Erzählers (oder gegen diese Konventionen) ablaufen sollen, sich in die Logik der Zwänge fügen müssen (mit ständigen Abänderungen, Streichungen, Neuansätzen), dann gibt es keine gleichbleibende Art und Weise, einen Roman zu schreiben.

Jedenfalls nicht für mich. Ich weiß von Autoren, die morgens um acht aufstehen, sich von halb neun bis zwölf an die Maschine setzen (*nulla dies sine linea*) und dann aufhören, um bis abends spazierenzugehen. Ich gehöre nicht dazu. Vor allem kommt, wenn man einen Roman schreiben will, der Akt des Schreibens erst später. Zuerst wird gelesen, man macht sich Auszüge, zeichnet Porträts von Personen, Karten von Orten und Muster von Zeitsequenzen. Und diese Dinge macht man mit Stift oder Füller oder am Computer, je nachdem, wann und wo man sich gerade befindet, welche Art von erzählerischer Idee oder Faktum man sich notieren will: auf der Rückseite des Fahrscheins, wenn man gerade im Zug sitzt, in einer Kladde, auf einer Karteikarte, mit dem Kuli, mit dem Diktiergerät, wenn es sein muß mit Brombeersaft.

Dann kommt es vor, daß ich etwas wegwerfe, zerreiße, zerknülle, irgendwo vergesse, aber ich habe Schachteln voller Hefte, Notizblöcke mit Seiten in verschiedenen Farben, mit Kärtchen, sogar mit Kanzleibögen. Und diese ungeordnete Vielfalt von Schreibmaterial ist mir eine Gedächtnishilfe, denn ich erinnere mich zum Beispiel, daß ich mir eine bestimmte Notiz auf dem Briefpapier eines Hotels in London gemacht hatte und daß ich den Anfang eines bestimmten Kapitels in meinem Arbeitszimmer auf einer blaßblau linierten Karteikarte skizziert hatte, und zwar mit dem Montblanc-Füller, während der erste Entwurf des folgenden Kapitels auf dem Land entstanden war, auf der Rückseite eines wiederverwendeten Einkaufszettels.

Ich habe keine Methode, keine festen Tage, Stunden, Jahreszeiten. Aber vom zweiten bis zum dritten Roman hatte ich eine Gewohnheit entwickelt. Ich sammelte Ideen, machte mir Notizen, schrieb provisorische Fassungen, wo immer es mir gerade unterkam, aber dann, wenn ich wenigstens eine Woche in meinem Haus auf dem Land verbringen konnte, schrieb ich die Kapitel dort am Computer. Bevor ich wieder abreisen mußte, druckte ich sie aus, korrigierte sie und ließ sie dann in einer Schublade liegen, bis ich das nächste Mal aufs Land kam. Die Schlußfassungen meiner drei ersten Romane habe ich dort geschrieben, gewöhnlich in den zwei bis drei Wochen der Weihnachtsferien. Deshalb hatte ich angefangen, einen Aberglauben zu kultivieren (ich, der am wenigsten abergläubische Mensch der Welt – ich gehe unter Leitern hindurch, grüße freundlich alle schwarzen Katzen, die mir über den Weg laufen, und lege, um die abergläubischen Studenten zu bestrafen, meine Prüfungstermine immer auf Dienstage oder Freitage, solange sie nur dreizehnte oder siebzehnte sind): Die so gut wie endgültige Fassung, bis

auf kleinere Korrekturen, mußte am 5. Januar, meinem Geburtstag, fertig sein. Wenn ich es nicht schaffte, wartete ich bis zum nächsten Jahr (und einmal, als ich schon im November fast fertig war, ließ ich alles andere liegen, um das Ziel bis Januar zu erreichen).

Auch hier war *Baudolino* die Ausnahme. Oder anders gesagt, er war im selben Rhythmus geschrieben worden, immer auf dem Lande, aber gegen Ende der ersten Hälfte, in den Weihnachtsferien 1999 – 2000, war ich ins Stocken geraten. Zuerst dachte ich, es läge an dem damals vielbeschrienenen *Millenium Bug*. Es war das Kapitel über den Tod von Barbarossa, und was darin geschehen würde, war bestimmt für die Schlußkapitel und für die ganze Art, wie ich die Reise zum Reich des Priesters Johannes erzählen würde. Einige Monate war ich völlig blockiert, ich wußte beim besten Willen nicht, wie ich diese Schwelle überwinden oder diese Klippe umschiffen sollte. Ich verdrängte das Problem und ließ mir die (noch zu schreibenden) Kapitel durch den Kopf gehen, auf die ich mich schon von Anfang an gefreut hatte: die Begegnung mit den Monstern und vor allem die Begegnung mit Hypatia. Ich träumte davon, diese Kapitel schreiben zu können, aber ich wollte es nicht tun, solange ich das Problem nicht gelöst hatte, das mir zu einer Obsession geworden war.

Im Sommer 2000, wieder auf dem Lande, gelang es mir dann Mitte Juni, »die Klippe zu umschiffen«. 1995 hatte ich angefangen, an den Roman zu denken, ich hatte fünf Jahre gebraucht, um bis zur Mitte zu gelangen, also würde ich – sagte ich mir – nun noch weitere fünf Jahre brauchen, um ihn zu beenden.

Doch offenbar hatte ich die zweite Hälfte in jenen ersten fünf Jahren so intensiv bedacht, daß alles schon wohlgeordnet in meinem Kopf (oder Herz oder Bauch,

was weiß ich) bereitlag. Kurz gesagt, zwischen Mitte Juni und den ersten Augusttagen hat sich das Buch fast von selber zu Ende geschrieben, in einem einzigen Zug (danach gab es noch ein paar Monate mit Kontrollen und Korrekturen, aber im Kern war es fertig, die Geschichte war zu Ende). An diesem Punkt brach ein weiteres meiner Prinzipien zusammen, denn auch ein Aberglaube ist ein Prinzip, so irrational er sein mag: Ich hatte das Buch nicht am 5. Januar beendet.

Irgendwas stimmte nicht, dachte ich ein paar Tage lang. Dann, am 8. August, wurde mein erster Enkel geboren. Mit einem Schlag war mir alles klar, diesmal sollte ich den Roman nicht an meinem Geburtstag beenden, sondern an *seinem*. Ich widmete ihm mein Buch und war wieder beruhigt.

Computer und Schreiben

Wie hat der Gebrauch des Computers mein Schreiben beeinflußt? Sehr stark im Hinblick auf meine Erfahrung, und ich weiß nicht, wie stark im Hinblick auf die Ergebnisse.

Nebenbei: Da im *Pendel* von einem Computer die Rede ist, der Poesie fabriziert und Ereignisse aleatorisch kombiniert, wollten viele Interviewer um jeden Preis von mir hören, daß der ganze Roman am Computer entstanden sei, indem ich ihm ein Programm eingefüttert hätte, mit dem er dann alles ganz von allein habe erfinden können. Wohlgemerkt, es waren lauter Journalisten, die ihre Artikel inzwischen am Computer schrieben, von wo sie direkt zum Druck gingen – sie wußten also, was man von diesem dienstbaren Apparat erwarten konnte. Aber sie wußten auch, wie man für ein Publikum schreibt, das noch

eine magische Vorstellung vom Computer hatte, und bekanntlich schreibt man ja häufig nicht, um den Lesern die Wahrheit zu sagen, sondern das, was sie gerne hören.

Jedenfalls geriet ich an einem bestimmten Punkt in Rage und offenbarte einem von ihnen die magische Formel:

Erstens braucht man selbstredend einen Computer, der eine intelligente Maschine ist, die für einen denkt – was für viele vorteilhaft wäre. Es genügt ein Programm von wenigen Zeilen, das auch ein Kind schreiben kann. Dann füttert man den Computer mit dem Inhalt einiger hundert Romane, wissenschaftlicher Werke, der Bibel und des Korans sowie etlicher Telefonbücher (sehr nützlich für die Namen der handelnden Personen). Sagen wir rund hundertzwanzigtausend Seiten. Danach randomisiert man das Ganze mit einem anderen Programm, d. h. man verquirlt alle diese Texte miteinander unter Beigabe eines Zusatzbefehls, zum Beispiel der Eliminierung sämtlicher Buchstaben *a*. So erhält man außer einem Roman auch noch ein Lipogramm. Nun gibt man den Befehl *Print*, und das Ganze wird ausgedruckt. Da man alle *a* eliminiert hat, kommen etwas weniger als hundertzwanzigtausend Seiten heraus. Nachdem man sie mehrmals sorgfältig gelesen und die wichtigsten Stellen unterstrichen hat, lädt man sie auf einen Lkw und fährt sie zu einer Müllverbrennungsanlage. Dann setzt man sich mit einem Kohlestift und Fabrianopapier unter einen Baum, lässt die Gedanken schweifen und schreibt zwei Zeilen, zum Beispiel: »Der Mond steht hoch am Himmel / der Wald raschelt und rauscht.« Vielleicht kommt noch nicht gleich ein Roman heraus, sondern bloß ein japanisches Haiku, aber das Entscheidende ist, einmal angefangen zu haben.

Niemand hatte den Mut, mein Geheimrezept abzudrucken. Aber jemand schrieb: »Man spürt, daß der Roman direkt am Computer geschrieben wurde; abgesehen von der Szene mit der Trompete auf dem Friedhof: Die ist wirklich erlitten, er muß sie mehrmals geschrieben haben, und zwar mit der Hand.« Ich schäme mich, es zu sagen, aber bei diesem Roman, der so viele Schreibphasen durchgemacht hat, bei denen der Kuli, der Bleistift, der Füllfederhalter und zahllose Revisionen ins

Spiel gekommen waren, ist das *einige* Kapitel, das direkt am Computer geschrieben wurde, in einem Zug und ohne viele Korrekturen, genau das mit der Trompete gewesen. Der Grund ist sehr einfach: Ich hatte diese Geschichte so gegenwärtig, hatte sie mir und anderen so oft erzählt, daß es war, als ob ich sie längst geschrieben hätte. Ich brauchte nichts mehr zu ändern oder hinzuzufügen, ich bewegte die Hände über die Tastatur wie über die Tasten eines Klaviers, auf dem ich eine Melodie spielte, die ich längst auswendig konnte; und wenn es in jener Szene so etwas wie ein Glücksgefühl gibt, dann liegt das daran, daß sie entstanden ist wie eine Jam Session: Man spielt und läßt sich gehen, man nimmt auf, und was da ist, ist da.

Tatsächlich ist das Schöne am Computer, daß er die Spontaneität ermutigt: Man schreibt rasch und in einem Zug herunter, was einem durch den Kopf geht. Hinterher kann man ja immer noch korrigieren und variieren.

Der Gebrauch des Computers betrifft tatsächlich vor allem das Problem der Korrekturen und folglich der Varianten.

Der Name der Rose war in seinen Endfassungen mit der Schreibmaschine geschrieben. Danach korrigierte ich, tippte neu, überklebte Passagen, gab das Ganze zum Abtippen und fing von neuem an zu korrigieren, zu ersetzen und zu überkleben. Aber mit der Schreibmaschine kann man das Korrigieren nur bis zu einem bestimmten Punkt treiben, dann wird man das Kleben und Neuabtippen leid und gibt den Text zum Satz. Den Rest kann man immer noch in den Fäden korrigieren.

Mit dem Gebrauch des Computers (das *Foucaultsche Pendel* habe ich mit Wordstar 2000 geschrieben, die *Insel des vorigen Tages* mit Word 5 und *Baudolino* mit Winword in den diversen *releases* der letzten Jahre) ändern sich die Dinge. Man ist versucht, ad infinitum zu

korrigieren. Man schreibt, druckt aus und liest sich. Und korrigiert. Dann tippt man die korrigierten Stellen neu und druckt sie wieder aus. Ich habe die verschiedenen Fassungen (bis auf einige Lücken) aufbewahrt. Aber es wäre ein Irrtum zu meinen, daß morgen ein Varianten-Fan den ganzen Schreibprozeß rekonstruieren könnte. Denn in der Praxis schreibt man (am Computer), druckt aus, korrigiert (mit der Hand) und überträgt die Korrekturen in den Computer, aber dabei wählt man schon wieder andere Varianten, das heißt, man überträgt nicht genau die Korrekturen, die man mit der Hand geschrieben hat. Der penible Variantenphilologe fände noch Varianten zwischen der letzten handschriftlichen Korrektur im Papierausdruck und der neu ausgedruckten Fassung. Wollte man zu wirklich unnützen Doktorarbeiten ermuntern, hier gäbe es ein weites Feld zu beackern. Denn mit der Existenz des Computers ändert sich die innere Logik der Varianten. Sie repräsentieren nicht länger mehr eine Sinnesänderung noch die endgültige Entscheidung. Da der Schreibende weiß, daß die Entscheidung jeden Moment widerrufen werden kann, probiert er viele aus und kehrt oft zum früheren Zustand zurück.

Ich glaube wirklich, daß die Existenz der elektronischen Schreibwerkzeuge die Kritik der Varianten grundlegend ändern wird, bei aller Hochachtung vor dem Geist unserer großen Philologen. Vor Jahren habe ich mich einmal mit den Varianten von Manzonis *Inni sacri* beschäftigt. Damals war die Ersetzung eines Wortes von einschneidender Bedeutung. Heute nicht: Ich kann morgen auf das Wort zurückgreifen, das ich gestern gestrichen habe. Was zählt, ist höchstens der Unterschied zwischen der ersten Manuscript- und der letzten Druckfassung. Der Rest ist ein Hin und Her, das oft nur vom momentanen Blutdruck bestimmt wird.

Freude und Traurigkeit

Mehr will ich nicht sagen über die Art und Weise, wie ich meine Romane schreibe. Außer daß es für mich notwendig ist, viele Jahre daran zu arbeiten. Ich verstehe diejenigen Autoren nicht, die jedes Jahr ein Buch schreiben (es können sehr große Autoren sein, ich bewundere sie, aber ich beneide sie nicht). Das Schöne am Schreiben eines Romans ist nicht das Schöne einer Live-Sendung, sondern das Schöne einer sorgfältig vor- und nachbereiteten Aufzeichnung.

Ich bin immer mißmutig, wenn ich spüre, daß einer meiner Romane dem Ende entgegengesetzt wird, das heißt, wenn es nach seiner inneren Logik Zeit wird, daß er (daß sie, daß es) endet und ich aufhöre. Wenn ich spüre, daß weitermachen nur heißen würde, ihn zu verschlechtern. Das Schöne, die wahre Freude ist, sechs, sieben, acht Jahre lang (möglichst ewig) in einer Welt zu leben, die man sich nach und nach erbaut, bis sie die eigene wird.

Die Traurigkeit beginnt, wenn der Roman zu Ende ist.

Allein deshalb würde man sich wünschen, sofort einen nächsten zu beginnen. Aber wenn er nicht schon bereitsteht und einen erwartet, hat es keinen Zweck, sich zu beeilen.

Autor und Leser

Nun möchte ich allerdings nicht, daß diese letzten Behauptungen prompt zu einer anderen ermuntern, die allen schlechten Autoren gemeinsam ist: daß man nur für sich selber schreibe. Mißtrauen wir jedem, der so redet, er ist ein unehrlicher und verlogener Narziß.

Es gibt nur eines, was man für sich selber schreibt: den Einkaufszettel. Er dient als Gedächtnisstütze, wenn man einkaufen geht, und danach wirft man ihn weg, weil er zu nichts weiter nützt. Alles andere, was man schreibt, schreibt man, um jemandem etwas zu sagen.

Ich habe mich oft gefragt: Würde ich heute noch schreiben, wenn ich erfähre, daß morgen eine kosmische Katastrophe das Universum zerstört, so daß niemand mehr lesen kann, was ich schreibe?

Im ersten Moment ist die Antwort: nein. Wozu schreiben, wenn niemand mich lesen kann? Im zweiten ist sie: ja, aber nur weil ich die verzweifelte Hoffnung hege, daß in der Katastrophe der Galaxien irgendein Stern überlebt und morgen noch jemand meine Zeichen entziffern kann. Dann hätte es auch am Vorabend der Apokalypse noch einen Sinn zu schreiben.

Man schreibt nur für einen Leser. Wer sagt, er schreibe nur für sich selbst, ist nicht bloß ein Lügner. Er ist auf eine furchterregende Weise Atheist. Auch aus streng weltlicher Sicht.

Unglücklich und verzweifelt, wer sich nicht an einen künftigen Leser zu wenden weiß.