Wehle — Wann bin ich schon Ich

Winfried Wehle

Wann bin ich schon Ich

Ein Album literarischer Nahaufnahmen des 20. Jahrhunderts

unter Mitarbeit von
Johanna Hellermann

herausgegeben von
Paul Geyer

Königshausen & Neumann

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2012
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
Umschlag: skh-softics / coverart
Bindung: Zinn – Die Buchbinder GmbH, Kleinlüder
Alle Rechte vorbehalten
Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Printed in Germany
ISBN 978-3-8260-4737-4
www.koenigshausen-neumann.de
www.buchhandel.de
www.buchkatalog.de

Gewidmet den Vor-Lesern

Matthias Rüb
Jochen Hieber
Gustav Seibt
Thomas Steinfeld
Hubert Spiegel
Felicitas von Lovenberg

Inhalt

„Wann bin ich schon Ich“

Bereits der Anfang war schwer – Später – Jetzt .....S. 11ff.

I

FRAGWÜRDIG WAR ‚ICH‘ SCHON LANGE

Werde, der du bist (Victor Català) – Zur Freiheit ins Gefängnis (Grazia Deledda) – Lügen sind gefangene Wahrheiten (Marcel Proust) – Reisender ohne Gepäck (Luigi Pirandello) – Eine Dame mit Verstand (Italo Svevo) – Der Andere seiner selbst (Alberto Savinio) – Mit voller Kraft ins Nichts (Pier Antonio Quarantotti Gambini) – Jugenddämmerung (Alberto Vigevani) – Die Diktatur der Vernunft (Miguel de Unamuno) – Das Untier in deiner Brust (Elsa Morante) – Schiffbruch mit Schokolade (Georges Limbour) – Chor der weißen Gerippe (Giuseppe Ungaretti) – Trödelladen Wirklichkeit (Alberto Moravia) – Sprachroulette (Tommaso Landolfi) – Hüter der Übergänge (Eugenio Montale).....S. 23ff.

II

NAHAUFNAHMEN AUS JÜNGSTER ZEIT

... in seinem dunklen Drange.....S. 91ff.
Insel des Wahns (Leonardo Sciascia) – Im Purgatorium der Tropen (Paule Constant) – Das kranke Schiff (Bruno Bontempelli) – Lob der Verwirrung (Maurizio Maggiani) – Grundschule des Lebens (Goffredo Parise) – Schweige, Körper, damit

ich dich lesen kann (Mario Fortunato) – Bauchlösung (Dante Andrea Franzetti) – Ordnung im Affekthaushalt (Yann Queffélec) – Höllisches Glück (Fleur Jaeggy).

... in Geschichte(n) verstrickt .....S. 128ff.
Sprachlicher Landbau (Claude Simon) – Moritat vom schönen Untergang (Maurizio Maggiani) – Äneas, das Schwein (Ugo Ricarelli) – Beschwörung des Bösen (Dacia Maraini) – Stumme Biographien (Antonio Tabucchi) – Räumliche Unzucht (Alessandro Baricco).

... in der Gesellschaft seinesgleichen .....S. 155ff.
Salz auf die Wunde der Vernunft (Leonardo Sciascia) – Käfige in den Köpfen (Andrea Camilleri) – Die Natur denkt links (Goliarda Sapienza) – Die Liebe zum Oxymoron (Santo Piazzese) – Die Wahrheit hinter der Wahrheit (Antonio Penacchi) – Der Kommissar mag die Mörder (Andrea Camilleri) – Flaschenpost aus der Gegenwart (Ennio Flaiano).

... in seinen eigenen Verhältnissen .....S. 186ff.
Bilderstimme der Nacht (Carlo Levi) – Öst-Westlicher Divan (Edmond Jabès) – Lebensanker auf Tintengrund (Georges Perec) – Flieh, flieh, dann wird etwas bleiben (Natalia Ginzburg) – Brennendes Herz, lodernder Wald (Mario Fortunato) – Fremdeinwirkungen (Giorgio Orelli) – Niemandskind (Ippolita Avalli) – Mein Bruder, der Engel (Valerio Aiolli).

... medialisiert .....S. 220ff.
Filmheimat (Francesco Costa) – Schwarzmalerei (Giuseppe Ferrandino) – Sizilianisches Taschenlexikon (Andrea Camilleri) – Die Sprache der Steine (Davide Longo) – Kluges Mädchen in der Hölle (Carlo Lucarelli) – Lebensabschnittslust (Andrea de Carlo) – Der Dämon der Normalität (Gianni Celati).

... performativ losgelassen .....S. 245ff.
Sechsundsechzig Gedichte suchen einen Autor (Eugenio Montale) – Wofür gegen was? (Sergio Atzeni) – Sehschule (Antonio Tabucchi) – Aus Wassertropfen Ozeane (Primo Levi) – Odysseus, der alte Gaukler (Italo Calvino) – Wir beten an, was uns hinunterzieht (Gianni Celati).

Namensverzeichnis ..... S. 269

Bildnachweise ..... S. 273

„WANN BIN ICH SCHON ICH“

Bereits der Anfang war schwer

Schwierig war ‚Ich‘, seit es in den dramatischen Zeiten der Frühromantik neu zur Welt kam. Daran hat sich bis heute nichts geändert. Nur dass es sich mehreren Gesichtsumwandlungen unterziehen musste. Zu einem bleibenden Ausdruck hat es deshalb nicht gefunden. Das wird sich auch kaum ändern. Dafür gibt es historisch gesättigte Gründe: es hat einen – problematischen – Charakter. Offenbar hält sich ein tiefsitzendes Bedürfnis, unters Dach einer festen Identität zu kommen – einerseits. Kaum dass es sich jedoch eingerichtet hat, drängt es andererseits wieder hinaus in die Freiheit der Selbsterfahrung – je näher zur Gegenwart, desto schneller. Diese zwei Seelen in seiner Brust verdankt es den Umständen seiner gedanklichen Geburt in den Stürmen der Französischen Revolution. Sie hat dem Individuum, seinem Vorfahren, das ‚In-‘ genommen, den inneren Zusammenhalt: die Oberbegriffe wie *honnête homme*; Gott, Kirche und König, so anfechtbar sie auch waren. Selbst die neue Gottheit der Vernunft hatte sich in der *Terreur* und unter der Diktatur Napoleons selbst entmündigt. Und dass der Mensch von Natur aus gut sei – die Guillotine hat alle Gläubigen Rousseaus tausendfach widerlegt. Der Himmel also leer; die Natur animalisch; die Gesellschaft mörderisch: wo sollte ‚Ich‘ jetzt noch unterkommen?

Als Obdach bot sich ihm nur noch der Bezug auf sich selbst an. *Die erste Idee ist natürlich die Vorstellung von mir selbst*, heißt es dementsprechend in einem der kühnsten seiner neuen Selbstbildnisse, dem sog. „Ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus“. Hegel und die Himmelsstürmer von damals lassen ihm vom entfesselten Verstand zurufen: *ein absolut freies Wesen*, das ist dein erstes Menschenrecht. Mit ihm

steht dir eine nie gekannte *innere Selbständigkeit* zu. Du kannst das Ich, das du hast, selbstschöpferisch zu dem Ich ausarbeiten, das du sein willst. Es liegt an dir, ob du dem Leben, das dir geschieht, ein selbstbestimmtes abgewinnst. Doch Freiheit, dieser helle Schein am Horizont der Zukunft, wollte auch ausgehalten sein. Gegenüber solchen idealistischen Gedankenflügen wussten literarische Stimmen reihenweise Geschichten vom abgestürzten Ikarus zu erzählen. Charles Nodiers Erzählung „Moi-même" etwa, Chateaubriands „René" (1801), Ugo Foscolos ‚Letzte Briefe des Jakob Ortis' (1802) oder die „Nachtwachen des Bonaventura" (1804) – jeder zerrte auf andere Weise die Ungeheuer ans Licht, die im Schatten eines *absolut freien Wesens* ihren Umtrieb haben: Nichtigkeit, Unkenntlichkeit, Bodenlosigkeit, Chaos, die traumatische Unterwelt des Unbewussten.

Wer freibleibend ganz auf sich selbst verwiesen ist, gerät zwischen die anthropologischen Fronten von Sinnlichkeit und Verstand. Jede hat dabei ihre eigenen, urwüchsigen Weltvorstellungen – und damit ein Problem mit der Freiheit. Dominiert der eine, wäre der andere unfrei. Tatsächlich aber war diese Auseinandersetzung traditionell vorentschieden. Das menschliche Triebleben stand seit dem Sündenfall unter dem Generalverdacht, uns zu animalisieren. Eine freie *Selbsthervorbringung des Menschen* (Pestalozzi) war deshalb daran abzulesen, ob sie sich aus der Biokratie des eigenen (und sozialen) Körpers zu befreien weiß. Er will stets etwas, macht uns zu allzeit bedürftigen Wesen, lässt uns mit Hunger, Müdigkeit, Krankheit, Sterblichkeit unsere natürlichen Grenzen bearbeiten. Wer ‚Ich' bin, entscheidet sich mithin vor allem daran, ob es seinen neuen Waffen, den Wissenschaften, gelingt, die kreatürlichen Zumutungen des ‚Bauches' nicht länger nur abzuwehren, sondern sie seinem Selbsterschaffungsprogramm gutzuschreiben als Kreativität. Dann würde es sich in Zukunft eine mythische Last vom Leib halten lassen: die nachparadiesischen Strafen Jahwes.

Auf dem Weg dahin hat es sich eine ebenso erfolgreiche wie anfällige Integrationspolitik zurechtgelegt: den Zivilisa-

tionsprozess und sein Credo, den Fortschritt. Er setzt zwar den *élan vital* frei, aber in überwachten Räumen: Rechtsordnungen, Gesellschaftsverträge, Verfassungen, Sitten und Gebräuche. Sie sorgen dafür, dass die eigene Freiheit Grenzen in der Freiheit des Anderen hat.

Doch lässt sich menschliche Naturenergie immer weiter in ein wissenschaftliches, technisches und soziales Kulturgut umwandeln? Der Preis dafür stand spätestens seit Kant fest. Sein Kostenvoranschlag: *Die Menschen sind insgesamt, je zivilisierter, desto mehr Schauspieler* („Von dem erlaubten moralischen Schein"). Wenn aber alles ‚Sein', alle unverbrüchlichen Wegzeichen am Ideenhimmel erloschen sind: von welcher Warte aus soll ‚Ich' dann noch den Schein durchschauen, in den es sich zivilisatorisch hüllt? Die Frage: ‚Wer bin ich?', muss dann vor dem Gerichtshof des eigenen Gewissens verfochten werden, wie auch immer. Es bleibt Selbstentwürfen verhaftet, auch wenn ihm Gewohnheit, Konvention und Routine im Umgang mit sich selbst suggerieren, es würde von einem *Urselbst* (Schelling) getragen. Effektiv aber ist es, wenn es zu sich kommt, bereits ein beschriebenes Blatt. Dabei ist keineswegs sicher, ob die Schule des Lebens ihm das richtige Lesen beigebracht hat. Wie viele angesehene literarische Helden des 19. Jahrhunderts mussten zugrunde gehen, weil sie ihre Zuschreibungen nicht als solche zu entziffern wussten: Flauberts „Madame Bovary"; Kellers „Grüner Heinrich" (von 1854/55) oder Dostojevskis „Idiot". Erst die historischen Avantgarden werden das ‚Ich' dazu drängen, Pseudonymität als seine wahre Identität anzuerkennen.

Um dahin zu kommen, war ein zweiter, kostspieliger Selbst-behalt verlangt. Wenn ich mein ‚Ich' im Grunde selbst bilde, dann ist das, was ich mir bin, ein Bild. ‚Ich' wird zur Ansichtssache, mit all den anstrengenden Konsequenzen. Es muss damit leben, dass stabil nur seine Mobilität ist. Auch deshalb, weil es sonst seinem Anspruch auf Freiheit widerspräche. Wenn ‚Ich' also nie fertig wird, muss es anders auf sich zugehen als bisher. Dann kommt es immer weniger darauf an, jemand

Bestimmtes zu sein, als vielmehr seine Bestimmung offen zu halten. Dies aber heißt, Abschied zu nehmen von der humanistischen Frage ‚wer bin ich?', hin zur modernistischen ‚wie mache ich mir mein Bild?' Welche Nöte ihm dies einbrachte, haben etwa Balzacs Erfolgsroman „Das Kummerleder" oder, zugespitzt, Oscar Wildes „Bildnis des Dorian Gray" in krasse diabolische Geschichten übersetzt. Denn wer sich in die Hände von Proteus, dem Wandelbaren, Vielgesichtigen begibt, liefert sich der Gegenwelt von allem Wahren, Guten und Schönen aus, dem animalen Bewegungsdrang, der in der Tiefennatur des Unbewussten herrscht. Das ‚Ich', das sie meint, verpflichtet es auf das fundamentalistische Gesetz von ‚stirb' und werde'. Bei der Zeugung, nicht im Erzeugnis wäre es also in seinem Element.

Später

Es hat lange gedauert, ehe ‚Ich' sich auf diese Flexibilisierung seines Selbstbewusstseins einzulassen bereit war. Im Grunde bedurfte es abermals einer Revolution. Die historischen Avantgarden mussten es dazu vor den Kopf stoßen. Wenn du, teilten sie ihm auf ihre brutale Art mit, die wissenschaftlichen, technischen, industriellen Wunder mitmachst, wie kannst du dann noch deine alte Immobilie von ‚Ich' bewohnen? Das Flugzeug, das den Himmel des Dädalus erobert; die Röntgenstrahlen, die Licht ins Dunkel der Körper bringen; Telegraphie, Telephon, Automobil, die die Grenzen von Ort und Zeit sprengen: die zweite Natur hatte offensichtlich einen historischen Sieg über die erste errungen. Einer der ältesten Zwangsbewirtschaftungen des Denkens, die Kausalität, die alles durchdringt, was einem im Nacheinander geschieht, schien der Boden zu schwinden. Jetzt wurde alles möglich, ohne dass es auch notwendig wäre: die Kontingenz betrat die Bühne der Leitbegriffe. Nicht zuletzt sie gab dem Übermenschen Rückendeckung, damit er den alten Menschen überwinde. Das vorhandene Ich streckt lediglich den

Stoff vor, aus dem ein höheres Wesen wird, „jenseits von Gut und Böse“ (*Nietzsche*). Als solches feierte es in den Avantgarden ästhetische Auferstehung, sei es als ‚vervielfältigter Mensch‘ (*Marinetti*), als *moi successifs* (Proust) oder umgekehrt: im ubiquitären Blick auf Flüsse, Städte und Berge unabsehbar multipliziert (*Apollinaire*). In diesem Spiegel gibt ‚Ich‘ sich als Pluraletantum zu erkennen.

Doch wie kann man zugleich ‚einer, keiner, hunderttausend‘ (Pirandello) sein? Kann die mechanistische Entgrenzung, das Lustprinzip der Moderne, ihr Pathos wirklich ohne Pathologie gewähren? Diese Selbstüberheblichkeit auch des Übermenschen war von Anfang an von abgründigen Stimmen begleitet. Nietzsche selbst gab den Ton an: *Wir gehören einer Zeit an, deren Kultur in Gefahr ist, an den Mitteln der Kultur zugrunde zu gehen* („Menschliches, Allzumenschliches“). Alfred Jarry, der bitterböse Antikünstler des Jahrhundertbeginns, ließ die Widersprüche dieses ‚Supermanns‘ („Le surmâle“) mit beißender Ironie platzen. Georg Simmel globalisierte sie in der These von der „Tragödie der Kultur“; Oswald Spengler malte den „Untergang des Abendlandes“ an die Wand der Zukunft. Fest stand: mit der zweiten industriellen Revolution war Natur als Mutter des Lebendigen endgültig ins Archiv der Vormoderne verabschiedet. An deiner zweiten, selbstgemachten Natur sollst du dich nun erkennen.

Wie aber sollte ‚Ich‘ dem zeitgemäßen Schicksal des Narziss entgehen, der Eigenfremdbestimmung? Die historischen Avantgarden reagierten darauf mit ihrem vielleicht zukunftsfähigsten Projekt. Diese Moderne schien ihnen nur lebensfähig – und lebenswert, wenn sie ihren Kulturbetrieb einer ständigen Kulturkritik aussetzt. Verlangt ist im Grunde allerdings nichts Geringeres als Kants aufklärerisches Projekt auf den Kopf zu stellen: die ‚Gitterstäbe der Logik‘ (A. Breton) aus dem Weg zu schaffen, um einen Ausgang aus der selbstverschuldeten Mündigkeit zu öffnen. Wenn ‚Ich‘ mit sich im Gespräch bleiben wollte, hatte es keine Wahl. Es musste dieses enteignete Andere seiner selbst, seine ‚Natur aus erster Hand‘ (Gehlen), vorsätz-

lich, eben mit den Mitteln seiner zweiten, kulturellen Natur wieder in sich aufnehmen. Wo aber ließe sich für diese künstliche Renaturierung effektvoller sorgen als in den zoologischen Gärten der Kultur, den freien Künsten? Seit den historischen Avantgarden wollten sie ‚Ich' dezidiert dazu bringen, zugleich selbst und anders zu sein. Nichts weniger als ein ‚neuer Mensch', so der Dadaist Tzara, schwebte ihnen vor, der, um in den Vollbesitz seiner Möglichkeiten zu kommen, sich ständig von sich selbst absetzt. Proust hat es einem sinnreichen Bild anvertraut. Anfallende Fixierungen, Gewohnheiten, Pflichten, gedankliche Sozialabgaben müssen, im Wortsinne, fortlaufend liquidiert werden, um die Bewusstseinsbildung im Fluss zu halten. Alle waren der Überzeugung, dass dieses mentale Reanimationsprogramm bei den Künsten in den besten Händen wäre.

Die literarischen Nahaufnahmen im ersten Teil bieten ein Kaleidoskop dieser Generalmobilmachung gegen erstarrte ‚Ich'-Bildungen.

Jetzt

Eine ästhetische Befreiungsbewegung ist seitdem nur noch dringlicher geworden. Die Zerstörungen des zweiten Weltkriegs haben, als gravierende Antwort, zur Zerstörung der Denkweisen herausgefordert, die diesen kulturellen Zusammenbruch verursacht hatten. Alle Schuldzuweisungen trafen letztlich den *Vater des Logos* (E. Jabès). Er hätte den Rationalismus der Zivilisation vor sich selbst schützen sollen. Intellektueller Vatermord schien deshalb notwendig, um gedanklich zu regenerieren. Die Berufungen auf das Eine, den Einen, ein Ganzes, Letztes hinter allen Dingen hatte sich als ‚nichtig', vernichtend (Sartre) erwiesen. Ein Humanum jedenfalls ließ sich daran nicht mehr festmachen. Der Kronzeuge des Fortschritts fand sich als Hauptangeklagter wieder. Alles, was seinen Namen verriet – Autorität, Ordnung, Grundsätze – musste öffentlich bloßgestellt werden. In der Literatur war dies der Autor (R. Barthes, J.

Calvino); in der Philosophie das Subjekt (M. Foucault); in der Sprache das Nominative (J. Derrida). Selbst die Überwindung des Menschen wurde wieder kulturtherapeutisch beschworen, damit er leben könne (Houellebecq/ Fukuyama). Eugen Roth („Sämtliche Menschen") hat ihn, um ihn vor seinem Selbst in Schutz zu nehmen, liebevoll in 418 Einzelteile zerlegt.

Aber wie soll er dann noch mit sich zusammenkommen? Und ohne die Freiheit seiner modernen Wiedergeburt zu verraten? Eigentlich bleibt ihm nur *eine* wesentliche Identifikationsfront: der tägliche Widerstand gegen die alltäglichen Vereinnahmungen. Abermals muss ‚Ich' seinen Begriff also auf den Kopf stellen. *Nichtidentität* sei, so Adorno, das Maß, an dem jetzt sich humanes Leben zu bemessen habe. Doch frei zu sein, weil es sich angestrengt enthält, läuft dies nicht auf postmoderne Beliebigkeit hinaus? Alles tun und lassen zu können; sich den unbegrenzten, aber eben auch uferlosen Möglichkeiten auszusetzen; sich in allen Wassern permissiver life-styles zu waschen? Es wäre bloße Zerstreuung, allenfalls Resteverwertung einer freien Selbstvereinbarung. Von Pauschalangeboten dieser Art jedenfalls sieht dieses ‚Ich' sich überhäuft, zudem aufgedrängt mit der Macht der Medien. Hätte Dädalus das Labyrinth heute zu erbauen – der tödliche Irrtum, der sich am Minotaurus vollstreckt, wäre nicht mehr monströse Sexualität. In der Mitte befände sich eine mediale Strafanstalt voller Fernseher, Displays, Leinwänden, Leuchtreklamen, Lautsprecher in höllischer Laut- und Bildstärke, die die Sinne berauben und fesseln.

Doch nicht nur deshalb fällt es schwer, dem Dämon der Normalität zu entgehen. Es ist ja auch anders nicht einfach, einem ‚Ich' von der Stange nicht zu opfern. Wer mitmacht, wird mit einem sozialen Grundnahrungsmittel entschädigt, mit Teilhabe, Zugehörigkeit. Die Tastatur des Alltags zu beherrschen zeigt, dass man mitspielen kann und will. Liegt darin nicht auch ein tiefsitzendes Identifikationsbedürfnis? Im Übrigen handelt es sich inzwischen nicht eigentlich noch darum, sich zu unterscheiden. Als Teil einer überwältigenden Wissenskultur ist man

schon von vornherein erheblich unterschieden, mehr als einem lieb ist. Deren große Geste, das Differenzieren, mehrt unablässig die Differenzen in der Welt und stellt den Einzelnen vor eine Unübersichtlichkeit, die einem *sekundären Analphabetentum* (H.M. Enzensberger) gleicht. Wäre es ein Wunder, wenn ihm dadurch nicht ein neues In- aufgedrängt würde, Indifferenz, In-authentizität, In-feriorität?

Längst also hat die Spätmoderne andere Sorgen als ein ‚Ich' in freier Wahl hochzuhalten. Die Diskurse, die wir sind, kranken vielmehr daran, dass ihre Ausgänge aus den Käfigen in unseren Köpfen nur noch schwer zu finden sind; ebenso wie die Fragen, deren Realität ‚Ich' mit sich herumträgt. ‚Das Wirkliche ist das, gegen das ich stoße' (J. Lacan). Wer aber käme ihm dabei aufgeschlossener entgegen als die Künste? Sie nehmen die unbestimmten Gefühle auf, sein Selbst bewohne nur ein Fremdenzimmer, indem sie ihnen eine Sprache geben. Nicht als ob dadurch schon alle Schatten verflogen wären. Aber was bisher nur undeutlicher Reflex war, verdichtet sich so zu anschaulicher Reflexion. Literatur hat dabei ein Privileg. Zwar kann sie der Fresslust schneller, gieriger Bilder lediglich den langsamen, unanschaulichen Buchstaben entgegensetzen. Sie brauchen ihre Lesezeit, bis sie zu einer Anschauung aufgelaufen sind. Insofern ist Literatur ein armes Medium. Im Medienzeitalter mag sich dies jedoch gerade in einen ganz neuen Vorteil verkehren. Schlagende Bilder verstopfen den Blick; sie lassen der Einbildungskraft keinen Spielraum mehr. Verglichen damit geht Literatur wie eine mediale Zeitlupe vor. Sie öffnet die Augen und schafft Raum für Einsichten, in denen ‚Ich' sich gedankenfrei ergehen kann. Wo der Beherrschungsdrang der Sinne aufgehalten wird, entsteht Platz für Besinnung. Die kargen alphabetischen Ketten der literarischen Schrift – laden sie nicht zu rekreativem Medienfasten ein?

Außerdem: Literatur bewirtschaftet, mehr als ihre audiovisuellen Konkurrenten, die selbe Sprache, in der wir auch leben. Namentlich wo sie erzählt, legt sie Echogramme dieser alltäglichen Redewelt an. In ihnen darf sich – ästhetisch – die

Freiheit ausleben, wie ‚Ich' sie sich nur wünschen kann: in einem sich gleich und doch anders zu sein. Stehen sprachliche Kunstwerke deshalb nicht, auf ihre Weise, wie ein Ebenbild des Dividuums ‚Ich' da – nur dass *sie* ein rettendes Drittes kennen, den Leser? Wie immer er auch reagiert: auf dem Weg durch den Text realisiert er die Differenz (!) zwischen seinem und dem literarischen Wort. Was dabei in Rede steht, ist inzwischen philosophisch wie soziologisch in dem Sinne unbestritten, wie die Dichter seit langem behaupten: leben bedeutet, sich in Geschichten zu verstricken. Um sich daraus zu befreien, ruft Wittgenstein die Philosophie auf und gibt ihr die Order, *einen Kampf gegen die Verhexung unseres Verstandes durch die Mittel der Sprache* zu führen („Philosophische Untersuchungen"). Gerettet aber werden soll nach wie vor der Verstand. Er will seine Bedeutung nur anders erfasst wissen. Es gilt, ihn als das Wesentliche der Sprachwelt aus dem Puzzle der Sprachspiele herauszulesen. Dem steht jedoch die ganz andere Auffassung des Atomphysikers Niels Bohr entgegen, Wahrheit und Klarheit ließen sich nicht gleichzeitig, also eines durch das andere erreichen; sie stünden vielmehr komplementär zueinander. Mit der faszinierenden Schlussfolgerung: zu Wahrheit haben wir wesentlich nur poetisch Zugang, also mithilfe von Kunst. Klarheit ist eine Sache der Begriffe. Geschichten, die ein ‚Ich' von Kindheit an formatieren und zu seinem Hintergrundkontinuum anwachsen – liegt es da nicht nahe, es im Geschichtenerzählen zu bewahrheiten? Moderne Literatur kommt dem entgegen, indem sie, um wahrhaft zu sein, uns vormacht, dass sie uns etwas vormacht. Sie zeigt auf die Maske der Fiktion, die sie trägt, inzwischen selbst im Segment der Marktliteratur.

Authentisch wirkt dies auch in einem höheren Sinne. Wer sich auf Kulturkritik versteht, geht längst davon aus, dass Lebensansichten in Wirklichkeit Realfiktionen sind. Ihrer Künstlichkeit wohnt aber gerade nicht die Freiheit der Kunst inne. Insofern gleichen sie weithin anonymen Anrufen. Wenn Literatur sie aber aufzeichnet und auswertet, müssen sie sich als solche zu erkennen geben. Selbst wenn ihre Wahrheit nur das

Unwahre hinter dem Wirklichen beträfe, macht sie immerhin Platz für Vorstellungen, wie es anders wäre. In kleinen Dosen – Roman um Roman; Stück um Stück; Vers um Vers – setzt sie den Fluss der Gedanken in Gang, damit er die Gemeinplätze des Bewusstseins neu belebe.

Das Album literarischer Nahaufnahmen aus dem 20. Jahrhundert zumindest legt diese Diagnose nahe. Sie wurde von den unterschiedlichsten Positionen aus gestellt. Und doch scheint sie in einer populären medialen Metapher aufzugehen: ‚Ich' ist im falschen Film. Medienwelten der dritten industriellen Revolution sind mehr den je Scheinwelten. Aufklärung in spätmodernem Sinne hieße deshalb, mit dem Medium Literatur einen Tonausfall, eine Bildstörung, einen Riss im Film der medialen ‚Kolonialisierungen' (Habermas) des ‚Ich' herbeizuführen. Eine wirkliche Moral von der Geschicht' fällt allerdings, wo es ernsthaft zugeht, nirgends mehr ab. Wer danach verlangt, kann sie im Supermarkt der Lebenshilfen suchen. So sehr ‚Ich' in Geschichten verstrickt sein mag – Kunst, wenn sie etwas auf sich hält, kann ihm nur die Stricke zeigen; abnehmen muss es sie selber. Das, so wollen es ihre literarischen Gleichnisse, ist ihrer Kultur der Kulturkritik zeitgemäß.

Sagen wir also, obwohl alles auf Zerstreuung geht: nicht nur wer liebt, auch wer liest, lebt mehr.

I

FRAGWÜRDIG WAR ‘ICH‘ SCHON LANGE

Werde, der du bist[1]

Abb. 1: Abgründe in der Höhe

Mit Meisterwerken ist das so eine Sache. Sie haben Rang und Namen; ihr Fall ist entschieden, nicht ohne die stillschweigende Gefährdung allerdings, auf hochwertige Weise auch erledigt zu sein. Was sie wirklich wert sind: zeigt es sich nicht gerade daran, ob sie es zu Wiederentdeckungen bringen?

---

1 VICTOR CATALÀ, *Solitud*. Roman. Mit einem Nachwort von Jordi Punt'. Aus dem Katalanischen von Petra Zickmann. München (Schirmer Graf Verlag) 2007. – Original: *Solitud*. Barcelona 1905.

In diesem Sinne ist ein Buch zu prüfen, vor hundert Jahren erschienen, dem schnell die Standfestigkeit eines „Meisterwerks des katalanischen Modernismus“ zugesprochen wurde. Doch das Neue wurde vor allem auf Katalonien bezogen, damit regionalisiert. Franco, der dessen Sprache und Literatur unterdrückte, brachte es auch im geistesverwandten Deutschland zum Schweigen. Inzwischen liegt es wieder in neuer Übersetzung vor: Victor Català, „Solitud“ (1905).

Erzählt wird die Geschichte einer jungen Frau vom Lande, Mila; frisch verheiratet mit einem Mann, den sie nahm, weil er sie wollte und sie das Alter hatte. Der Anfang führt sie hinauf ins Gebirge (der Pyrenäen), um ein Gut mit Wallfahrtskapelle zu bewirtschaften. Nach einem Jahr, am Ende, lässt sie Bergwelt, Mann und Ehe hinter sich und steigt wieder ab in die Niederungen. Ein Kreis hat sich geschlossen, ihr Leben aber verläuft sich im Unabsehbaren. Was war in der Höhe geschehen?

Sieht man es, wie meist, vom Autor her, wird „Solitud“ etwa zum Landroman („Ruralismus“) erklärt. Allzu offensichtlich stimmen Orte, Namen, Sitten und Gebräuche mit der Heimat überein, die er ein Leben lang nie ernsthaft verlassen hat. Doch die Pyrenäen sind frei erfunden. Victor Català lebte in einer ländlichen Welt, ohne ihr wirklich anzugehören. Aber die katalanische Sprache, zumal dicht bei den einfachen Leuten? Und der Name: Victor Català – lässt sich mit weniger Worten mehr siegreiches Bekenntnis zur heimatlichen Kultur ablegen? Doch der Name ist falsch, Pseudonym für Caterina Albert. Das Katalanische ist der Heldin auf den Mund geschaut, perspektivische Stimmigkeit, wie bei Gerhard Hauptmanns Weber das Schlesische. Also ein Frauenroman? Mila oder die Pathogenese einer emanzipierten Frau? Wenn, dann hat die Autorin in ihr gewagt, was ihr selbst versagt war in ihrem „Klosterdasein hinter geschlossenen Fensterläden“. Frei war sie nur im Schreiben.

Erst eigentlich von hier aus lässt sich das ‚Meisterliche‘ ihres Werkes erschließen. Die ländliche Geschichte der Mila setzt sich, je nachdem, mit dem sentimental, folkloristisch oder verzweifelt verfochtenen Ideal auseinander, dass das einfache

Leben nahe der Natur humaner sei als die „große, böse Stadt" (O. Spengler). In diesem Sinne fügt sich Mila guten Glaubens, guten Willens dem Langzeitgedächtnis von ländlichen Sitten und Gebräuchen. Mit jedem schweren Schritt aufwärts aber entfernt sie sich weiter von ihrer Heimwelt. Unausgesprochen, aber unverkennbar wachsen die Berge dabei zu einer Gegenwelt an, die alles in Frage stellen, wovon sie ausgeht.

Die einfache Sprache sollte nicht täuschen. Sie verdankt sich einem stilistischen Raffinement. Nichts wird erklärt, kein Kommentar des Erzählers. Doch sie spricht auf ihre Weise für sich: hinter ihrer Anschaulichkeit formiert sich unmerklich, unbegrifflich eine Anschauung. Die Berge bilden dabei den Bühnenraum für eine Grundfrage. Literarische Höhen sind traditionell mit hohen Gedanken besetzt. Caterina Albert trägt dem milieugemäß Rechnung: Mila und ihr Mann verwalten als Pächter einer Eremitage zugleich den Ortsheiligen St. Pons und die abergläubische Emotion der Leute. Mila, aus dem Flachland, mit ebenem Sinn, stößt solche Performance des Himmels ab. Aus dem spirituellen Zentrum ihrer neuen Welt bleibt sie also ausgeschlossen.

Ein zweiter Ausschluss kommt hinzu. Die Eremitage ruft ihn bildlich auf, der Titel („Solitud") erklärt ihn. Das abgelegene Gut erzwang von ihr ein ‚Adieu Welt'. Sie erliegt einem fortschreitenden Weltentzug, so als hätte ihre Erzählerin schon von Husserls phänomenologischer Reduktion gewusst. Hinter ihrer erzwungenen inneren Einkehr kommt dadurch schließlich das eigentliche, anthropologische Anliegen zutage: der Aufstieg auf die Höhe der Berge setzt einen lebensgefährlichen Abstieg in die Tiefe der menschlichen Natur in Gang.

Caterina Alberts Kunst der Perspektive lässt Mila allerdings so denken, wie sie es kann: die Landschaft bringt ihr sinnlich bei, welcher Sinn ihr eigen ist. Jahreszeiten, Wolken, Sonne, Berg und Tal: alles bezeugt die unbändige Energie der Natur. Nicht – romantische – Besinnlichkeit, elementare Beunruhigung geht von ihr aus. Sie führt schließlich in der Mitte des Romans zu einer brutalen Initiation. Beim alljährlichen Rosen-

fest zu Ehren von St. Pons schlägt die orgiastische Volksfrömmigkeit in eine exzessive Entladung der Kreatürlichkeit um: das große Fressen, Wein, Tanz, bis es die Leiber ineinander drängt. Natur ist, frei zugelassen, zügellose Vereinnahmung und Verausgabung. Als Bild: Rosenmeer auf der einen Seite, blutende Kaninchenkörper auf der anderen, und nirgends eine Absicht auf das Gute im Menschen.

Noch einmal bietet Mila ihren ganzen Zivilgehorsam auf und wagt von sich aus eine zweite Initiation. Die Leerstelle, die ihr Mann in ihr Leben reißt, nehmen nach und nach zwei Inkarnationen des Genius loci ein. Die eine, Gaietà, der Schäfer, ist eins mit seiner Welt. Ihm gelingt das „Wunder", die ungeistige Naturenergie „von der schönsten Seite zu beleuchten": er übersetzt sie in magische Geschichten. Auf der Gegenseite aber steht Anima, in zynischer Verkehrung seines Namens Inbegriff des Animalischen. In ihm entblößt die (menschliche) Natur ihre teuflischen Neigungen. Er wird Mila vergewaltigen und Gaietà in den Tod stoßen. Am Ende sieht Mila sich annulliert: ihre Ehe kaputt; die Ikone St. Pons gestürzt; die Natur ein Abgrund. Da sitzt sie nun *vor* der Eremitage, ein Bild für ihre Unbehaustheit, ganz sich selbst überlassen.

Woran soll sie sich halten? Im Bilde einer zwiespältigen Natur ist ihr die eigene Widersprüchlichkeit aufgebrochen, hin- und hergerissen zwischen Trieb- und Geistnatur. Da fasst sie einen epochalen Entschluss: sie stellt sich, auf ihre sprachlose Art, demselben Imperativ, dem sich neben ihr Zarathustra auf der Höhe *seines* Berges verschrieb: „Werde der du bist". Im Gegensatz zu ihm hat Mila allerdings nichts mehr zu „verschwenden". Die Autorin hat durch sie endgültig das Wunschbild zerstört, von dem sich literarische Naturnähe im 19. Jahrhundert so schwer zu trennen vermochte. Dennoch: zeichenhaft nimmt die junge Frau diesen Abstieg auf sich und macht sich auf den beschwerlichen Weg in die Moderne. Er verlangt von ihr nichts weniger als sich in der Zusammengehörigkeit des Gegensätzlichen einzurichten. Für Victor Català jedenfalls wäre das tausendjährige Reich, mit dem sich Zarathustra

den Raum künftiger Geschichte ausmalte, Aufstieg in einen neuen Abgrund gewesen.

Zur Freiheit ins Gefängnis[2]

Sie gehöre gerade nicht, so begründete 1926 die Stockholmer Akademie den Nobelpreis für Grazia Deledda, zu jener Gruppe von Schriftstellern, die mit Thesen arbeiteten und Probleme diskutierten. Ihr Urteil schien nicht unberührt vom Unbehagen an – moderner – Kultur. Rang sie damals nicht mit den Schatten des Untergangs und der großen, bösen Stadt als einer hellen Barbarei (O. Spengler)?

Wie aus einer anderen Welt – ‚biblisch', ‚homerisch', ‚alttestamentlich' – erschienen vor diesem dunklen Grund die mehr als dreißig Romane der Deledda. Unangefochten von allen hochliterarischen Fragen um sie herum, ob der Erzähler, die Handlung, das Ich noch im Amt gehalten werden können, hatte sie von Anfang an archaische Geschichten erzählt. Die Wirkung, die sie damit (bis heute) erzielt, verdankt sich wesentlich der Wahl ihres Blickpunktes: sie hat ihre Herkunft – ein namenloser Ort auf Sardinien – in eine namhafte Perspektive übersetzt. Ihr fällt ins Auge, was an den Rändern und am Boden der großen Welt vor sich geht. Entsprechend zeitlos, aufs Elementare abgesenkt, kommen ihre dramatischen Schicksale daher. Sie sind zwar reich mit sardinischem Lebensstoff gesättigt. Doch säumt er, wie es in der Akademierede hieß, nur die Wege, die alle zum menschlichen Herzen führen.

Anschaulich werden kann dies an „Marianna Sirca" (1915; jetzt wieder auf deutsch erschienen), einem der berührendsten Romane der Deledda. Archaisch ist der Schauplatz, die abgelegene Bergwelt ihrer Heimat; archaisch der Konflikt: die Liebe, dieser unverwüstliche Motor der Literatur, will es, dass Mari-

---

2 GRAZIA DELEDDA: *Marianna Sirca*. Roman. Aus dem Italienischen von Felix Gasbarra. Düsseldorf/Zürich 2004. – Original: *Marianna Sirca*. Mailand 1915.

anna, eine schöne, junge, gehorsame Frau, durch Erbschaft wohlhabend geworden, und Simone, ehemals Knecht im Hause und jetzt Outlaw, Bandit, sich mit der Schwere des Schicksals ineinander verlieben. Was aussieht wie 'die Schöne und das Biest', schlägt jedoch um in die abgründige Frage nach menschlicher Bedingtheit. Die unwiderstehliche Macht der Liebe kettet die beiden aneinander, aber nur, um an ihrem Fall zu zeigen, warum man nur im Namen der Liebe nicht zusammenkommen kann. Auf die Gründe des Scheiterns also kommt es an.

Ihr Erbe hat Marianna wirtschaftlich und gesellschaftlich unabhängig gemacht. Zuvor hatte sie, bis hin zur Selbstverleugnung, der Familie gehorcht und gedient. Ihre neue Freiheit legt sie sich deshalb nach den verwurzelten Vorstellungen von Herrschaft und Knechtschaft zurecht. Jetzt konnte sie über sich selbst bestimmen – und befreit sich, skandalös, aus dem „Gefängnis" der öffentlichen Meinung. Unter einer Bedingung allerdings: dass auch ihr Geliebter die „Mauern" seines Außenseiterlebens überwindet, für sie ins Gefängnis geht, um danach unangefochten ihr zu gehören. Doch was verlangt sie von ihm? Dass er sein wildes Leben in Freiheit verleugnet und, für alle sichtbar, ihr „Knecht" wird? Die Liebe, darin liegt das Problem, bringt zwar etwas in Bewegung, ist aber selbst nicht die Lösung. Das Herz ist ein leidenschaftlicher Egoist. Sein unbedingter Wille lässt nur ein Entweder-Oder zu: Unterwerfung oder Überwindung. Das Tödliche daran ist – Simone wird erschossen; Marianna vergräbt sich in der Demut einer Besiegten –, dass es keine Aussicht auf Vermittlung gibt. Beide bleiben deshalb in ihren archaischen Vorurteilen eingeschlossen. Vor allem auch, weil niemand in der Lage ist, reflexiv auf einen höheren Gesichtspunkt zu kommen. In den lebensentscheidenden Momenten herrscht Schweigen. Dann reden zwar faszinierende Landschaftsmalereien. Aber es sind Monologe mit der Natur; eine Antwort gibt auch sie nicht (mehr).

Wenn man so will, erzählt Grazia Deledda eine Geschichte von Blut und Boden. Doch lange bevor dies begann, tiefe ideo-

logische Spuren zu ziehen, hatte sie eindringlich den fatalen, vernichtenden Zwang beschworen, der darin beschlossen ist.

Lügen sind gefangene Wahrheiten[3]

Woran erkennt man einen Klassiker? Dass er unten, in der Ebene des Lesens, auch eine Frage des Papiers ist: wann hält man es ihm schon einmal zugute. Würde man nicht sinnliches Unbehagen empfinden, wenn er sich uns in rauem, dickem Papier eröffnete? Suchen seine Werke nicht deshalb so gerne die stoffliche Nähe zu Bibeln und Brevieren, um uns allein schon beim Umblättern, mit Fingerspitzengefühl also, spüren zu lassen, dass hier weltliche Evangelien vorgetragen werden? Und wenn's ums Papier geht: ist nicht weiches, mattes Gelb die angemessene Farbe des Nachruhms?

Schöner, ernsthafter hat sich so kaum einer seine literarische Erfüllung ausgemalt als Marcel Proust. Schon der junge „Marcel" war von den gelben Herbstblättern im Bois de Boulogne fasziniert. Aber er übertrug ihren Appell aufs Weibliche. In der neuen Frankfurter Ausgabe aber, von Luzius Keller besorgt und revidierend übersetzt, findet er schließlich alles, was er als Klassiker braucht.

Der fünfte Band dieser Ausgabe, „Die Gefangene", kann es anschaulich machen. Auf ihn gesondert zu schauen empfiehlt sich, weil er den „Schluss- und wohl auch Höhepunkt in Prousts Schaffen" bildet (Keller). Das ist erstaunlich, denn er sprengt gerade den ursprünglichen Plan der „Recherche" und ihr Widerspiel von verlorener und wiedergefundener Zeit. Albertine – sie ist die Gefangene – macht ihrerseits „Marcel" zum Gefangenen seiner Eifersucht. Sie ist das Ewig-Weibliche,

---

[3] MARCEL PROUST: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit 5 – Die Gefangene*. Aus dem Französischen von Eva Rechel-Mertens, revidiert von Luzius Keller und Sibylla Laemmel. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 2000. – Original: *La Prisonnière.* in: *A la recherche du temps perdu*, ed. Jean-Yves Tadié, tome 3. Paris (Gallimard) 1988 (Bibl. de la Pléiade).

das uns hinabzieht. Ganz in ihr aufgehen zu wollen heißt deshalb, seine eigene Bestimmung zu verfehlen. Sie erteilt dem ‚Helden' eine verheerende Lektion: weder in männlichem, noch weiblichem Begehren liegt etwas Bindendes, eine letzte Bestimmung. Im Gegenteil: je mehr es anwächst, desto größer wird die Abhängigkeit vom anderen. Albertine treibt „Marcel" so in die Falle der Inversion: ist sie ihm nah, will er weg, nach Venedig; ist sie fern, zieht sie alle seine Gedanken auf sich. Am Ende treibt er sie zu einer Tat, die sein Ebenbild ist: die Unbegreifliche ergreift die Flucht.

Abb. 2: Der Gefangene der Gefangenen

Doch insgeheim hat auch diese Passionsgeschichte Auferstehung im Sinn. Der Abstieg in die Hölle der Eifersucht zieht zwar alles, was dem Liebenden begegnet, in einen abgründigen Zweifel. Hat so aber nicht, bei Descartes, die neue Philosophie begonnen? Wenn nichts sicher ist, verwandelt sich alles – Zärtlichkeiten, Gesten, Worte, sexuelle Neigungen, Orte, ja das Unausgesprochene – in trügerische Zeichen, die unaufhörlich befragt, kontrolliert, gedeutet werden müssen. Dem Eifersüchtigen ist daher die Unwahrheit der wahre Zustand von Wahrheit. Er wird darüber zum Experten der „Lüge". Doch entspricht nicht gerade sie erst dem „Innersten eines Wesens", das sich von einer Maskierung in die andere zu flüchten scheint? Wer, wie „Marcel", seine Welt durchs Objektiv der Leidenschaft betrachtet, muss alles Offensichtliche als falsch verdächtigen. Zuletzt steht seine Wahrnehmung Kopf: wirklich gewiss ist nur, dass die Dinge nicht so sind, wie sie sind.

Doch genau in diesem verkehrten Blick liegt der Schlüssel für seine Berufung zum Künstler. Das macht „Die Gefangene" so bedeutsam. Kunstvoll verhüllt deutet sie auf das Schicksal des ‚Helden' voraus. Sieben Mal erwacht er während seiner Gefangenschaft zum Tag. Diese sieben Matinéen kündigen bereits den großen Schöpfungsmorgen des letzten Bandes an, wo der neue Mensch ins Leben gerufen wird, derjenige, der Mensch wird durch Kunst. Hier bleibt vorerst noch alles unvollendet: beim letzten Erwachen ist Albertine weg. Denn nicht sie selbst war schon das Kunstwerk, sondern nur dessen dunkler Engel der Verkündigung, seine Beatrice, seine Laura. Darüber hinaus spielt das Drama an fünf Tagen, wie fünf Akte einer klassischen Katharsis. Racines Tragödie „Esther" wird ausdrücklich zitiert. Aber keine Version ohne Inversion bei Proust. Der dritte Tag, die Mitte des Geschehens stimmt, wie ein Frühlingstag im Winter, vom Morgen über den Mittag zum Abend aufsteigend, drei Konzerte an. Sie gipfeln im Septett von Vinteuil. Seine Wogen und Farben spielen, siebenstimmig, wie ein „überscharfer Appell des ewigen Morgens", auf die „verlorene Heimat" der Dichter an. Dies löst – für einen kostbaren

Augenblick – den erotischen Bann dieses modernen Wilhelm Meister und lässt ihn ahnen, was Albertine wirklich bedeutet: sie ist die Verkörperung einer Kunstgestalt, deren Sinn sich unabsehbar entzieht. Denn „Leben“, so die umstürzende Einsicht, ist in letzter Konsequenz „unaufhörliche, beseligte Bewegung“.

Nichts ist also einfach bei Proust. Kann es da die Übersetzung sein? Auch in Deutschland umgibt ihn die Aura des Klassischen. Als 1949 der Plan und danach der erste deutsche Proust entstand, war er Teil des kulturellen Wiederaufbaus nach ‘45. Luzius Keller hat dies in der zweiten „Frankfurter Ausgabe“ respektiert. Er legt seine Lesart über die der ersten von Eva Rechel-Mertens. Dennoch zeigt er erkennbar Stil, wie „Die Gefangene“, der fünfte Band, erneut beweist. Wer seinen Blick für Anagramme, Palimpseste, Intertexte, Metonymien geschärft hat, der nimmt Proust anders, textueller wahr, als eine poetisch in die Freiheit entlassene Nachkriegszeit.

In aller Regel, und das ist viel, hat der neue Proust ein feines Gespür für das, was bei Eva Rechel-Mertens gut war und wo er renovierungsbedürftig ist. Vor allem bleibt Keller sich treu: er lässt diesen „Nil der Sprache“ (W. Benjamin) fließen und gleiten, so gut eben das deutsche mit französischen Nebensätzen umgehen kann. Das ist vielleicht sein größtes Verdienst. Der Leser wird dadurch zum Gesinnungsgenossen in Prousts Feldzug gegen Hauptsätze und starke Worte, von denen die Zeit damals und danach dröhnte. Natürlich kann das Original eine Übersetzung nie ganz erhören; sie muss sich, oft Wort für Wort, mit dem Liebeswerben begnügen. Deshalb darf manches so, könnte aber auch anders sein. Wieder anderes gerät in den Strudel eines kaum zu bewältigenden Anspielungsreichtums.

Dazu nur ein Beleg. Als „Marcel“ das Septett Vinteuils hörte, löste es in ihm geradezu einen Wahrnehmungsrausch aus. Er erkennt zunächst die zugrundeliegende Sonate wieder. Jetzt aber erscheint sie ihm wie ein „ländliches, lilienhaftes Morgengrauen“, das „ihre leichte Reinheit aufsprühen ließ“. Aufsprühen? Rechel-Mertens übersetzt so, Keller übernimmt. Im Text

heißt es: „*divisant* sa candeur“. Ihre naive Anmut also ‚zerteilt‘ sich, entfaltet sich (wie Lilienblüten). Das könnte unerheblich scheinen. Doch die Bewegung pflanzt sich – bildlich – in den Ranken des Geißblatts („chèvrefeuille“) fort, die sich zu einer „Laube“ (frz. „berceau“) auswachsen. Warum nur das Geißblatt? Es hat seinerseits lippenhaft sich öffnende Blüten; seine Blätter sind paarig, aber doch ‚geteilt‘ wie ‚Ziegenhufe‘ („chèvre“). Wenig später kehrt „divisant“ gesteigert, als „déchirant“ (auseinanderreißen) wieder. Dann kommt vollends heraus, was unscheinbar von Anfang an schon darin vibriert: dass eine universelle Spaltung durch die Welt Prousts geht. Sie teilt sich in die beiden Spazierwege, die von Combray ausgehen; sie haben ihre Entsprechung in der „trüben Glut“ der Zweigeschlechtlichkeit, die weder in Sodom (als Männerliebe), noch in Gomorrha (als Frauenliebe), noch in Albertine zur Ruhe kommt. Sie dringt bis in die einzelne Wortwahl durch: „divisant“.

Und doch zeigt sich, ebenso sinnhaft wuchernd, bereits auch das Rettende. Was die deutsche „Laube“ nicht sagen kann, führt das französische „berceau“ verheißungsvoll immer schon mit: es meint auch das Gewölbe – einer Kathedrale, in deren Bild der Roman am Ende zu sich kommen wird. Und so hat jeder deutsche Proust das ‚geteilte‘ Vergnügen in Kauf zu nehmen, sich auf einen Text festlegen zu müssen, der sich uns changierend gerade entziehen will. Denn seine – schließlich gefundene – ästhetische Lust besteht darin, uns zur Suche nach dem Roman der Sprache unter der Geschichte des Romans zu verführen.

Reisender ohne Gepäck[4]

Es hätte eine denkwürdige Begegnung in der wechselseitigen Erhellung der Kunstauffassungen sein können. Am 12. Oktober 1925 gastierte die Schauspieltruppe des *Teatro d'Arte* im Berliner Staatstheater. Gezeigt wurde das Stück „Sechs Personen suchen einen Autor". Es hatte seinen Verfasser, Luigi Pirandello, nicht nur bekannt gemacht; er war auch Direktor der Truppe und führte selbst Regie. Unter den Zuschauern darf der berühmte Max Reinhardt angenommen werden. Seine Anwesenheit war alles andere als zufällig. Er selbst hatte dieses Stück Ende 1924 in Berlin inszeniert, und seine Version wurde einen Tag danach, am 13. Oktober gespielt. Dieses Mal war Pirandello Zuschauer in Reinhardts Deutschem Theater. Beide haben sich persönlich getroffen.

Abb. 3: Das Leben ist ein Gefälle; lädt zum Fallen ein

---

4 LUIGI PIRANDELLO: *Gesammelte Werke in sechzehn Bänden*. Herausgegeben von Michael Rössner. Berlin (Propyläen) 1997.

Merkwürdigerweise wurde aber nicht bekannt, was sie sich dabei zu sagen hatten. Von Pirandello weiß man, daß er das „wunderbare Zusammenspiel“ der deutschen Schauspieler gelobt hat. Reinhardt wollte seinem italienischen Kollegen die Hauptdarstellerin (und Seelenfreundin) Marta Abba abwerben. Das deutet nicht darauf hin, dass einer sich im anderen erkannt hätte. Die Presse wurde deutlicher. Bei ihr deckte das Zusammentreffen der Inszenierungen tiefsitzende kulturelle Voreingenommenheiten auf. Gegenüber Reinhardts Nachdichtung sei das Stück in der Regie des Autors „kaum wiederzuerkennen“! Es könne, hieß es am Tag darauf in der Frankfurter Zeitung, „nur mit *unseren* Mitteln dargestellt werden. Das eben erst sesshaft gewordene Theatervölkchen aus dem Lande Dantes ahnt das nicht“. Das hat nicht nur mit den nationalistischen Trübungen nach dem ersten Weltkrieg zu tun. Im Grunde brachen daran zwei unterschiedliche Auffassungen von Kunst auf.

Reinhardt hatte die „Sechs Personen“ in die Nähe von Hofmannthals „Jedermann“ gerückt, den er zuvor für die Salzburger Festspiele entwickelt hatte. Die ungewiss zwischen Sein und Schein schwankenden Figuren Pirandellos gerieten dadurch in den Schatten des barocken Welttheaters. Der Autor wollte mit ihnen aber gerade bezweifelt haben, dass die fragwürdigen Erscheinungen hier auf ‚Etwas‘, Anderes, Eigentliches dort verweisen. Ihm ging es darum, die Masken gleichsam als solche zu demaskieren.

Seine spekulative Enthaltsamkeit irritierte. Daran vermochte auch der Expressionismus im Grunde nichts zu ändern. Durch seine „Menschheitsdämmerung“ ging nach wie vor ein Hauch von Hegelschem Weltgeist. Und als Hitler 1934 in Darmstadt Pirandellos „Legende vom vertauschten Sohn“ gesehen hatte, wurde es kurz danach vom hessischen Kultusministerium als zersetzend verboten. Zudem konnten die meisten seiner Übersetzer keinen Ariernachweis erbringen. So wurde seine Aktualität rasch wieder gebrochen, wie bei Proust. Zurück blieb letztlich ein weiteres Stück Modernitätsverbot.

Das ist in diesem Falle besonders berührend. Denn Pirandellos Kunst hatte den Deutschen in vielem ihren eigenen ästhetischen Spiegel vorgehalten. Eine bedeutende Station in seinen Lehrjahren der Männlichkeit war Bonn. Er wurde dort 1891 nicht nur in Romanischer Philologie promoviert; Frau Wirtin hatte auch ein Töchterlein. Dieses brachte der sizilianischen Zwangsbewirtschaftung der Gefühle affektive Freiheit bei. Intellektuell machte Pirandello Bekanntschaft mit dem deutschen Idealismus. Er wurde grundlegend für ihn, auch wenn der Südländer davor zurückschreckte, ganz in dessen nördliche „Nebel der Abstraktion" einzutauchen. Er mäßigt, mit Berufung auf Jean Paul, ihre Unendlichkeitssucht zum lebensgefälligeren „Humor" herab (so der Titel seines kunstkritischen Hauptwerkes).

An diesem Unterschied sollte man ihn erkennen. Sein Problem ist die Wahrheit. Wenn sie am Ende doch unerfüllbar bleibt, weshalb ihr dann auch literarisch noch einen chimärischen Dienst leisten? Andere Seinsfiguren wie das Schöne, Gute, Anmutige, das Unglücklichsein etc. sind gleichermaßen Ideen ohne Boden – Ausgeburten einer ‚logischen' Zubereitung des Menschen, die die Lebensgefühle in allgemeine, abstrakte, eindeutige, kohärente Begriffe einsperrt. Doch in Wirklichkeit: sind sie zuletzt nicht doch Schatten, die der eigene Körper wirft; Masken auch sie, nur eben gedankliche? Genau genommen ist man stets zugleich, so der Titel eines Stückes, „Einer, keiner, hunderttausend" – mögliche Versionen. Nicht durch eine krönende Idee – in unserer Relativität sind wir absolut. Nach einem Gastspiel, berichtet Pirandello, habe Albert Einstein zu ihm gesagt: „Wir sind Verwandte". Was „die Herren Philosophen Logik" nennen, missachtet geradezu das gelebte Leben. Unbeirrbar legen seine Stücke, Novellen und Romane daher Zeugnis für diese andere, fließende Wahrheit ab, die sich lieber an die trügerische Maske in der Hand als an einen festen Begriff im Kopf hält.

Wer aber könnte mit den unumgänglichen Lebenslügen, die wir gerne als Realität nehmen, besser umgehen als die alte

Lügnerin Kunst? Sie soll deshalb das Theater, das wir uns vormachen, auf die literarische Bühne bringen. Nicht als ob wir dadurch besser und vollkommener würden. Pirandello kommt es vielmehr darauf an, dem bewegten Leben und seinen kreatürlichen Ungereimtheiten als solchen eine sprachliche Zulassung zu sichern. Einen wirklichen Sinn dafür aber hat nur der „Humor". Er spürt diese Dissonanzen auf; drängt aber nicht auf Entscheidung, sondern auf Verständnis, „voller Toleranz und Sympathie".

Dieses Bekenntnis zu einem unaufgeräumten Menschen hat wohl viel zum Vorbehalt der Deutschen beigetragen. Pirandellos Humor greift weniger hehre Ideale als das Verneinte auf, mit der jede Bejahung ihre Eindeutigkeit bezahlen muss. Denn erst wo unmissverständlich festgelegt wird, was gut ist, gerät anderes in ein entsprechend schlechtes Licht. Dem Hässlichen und Falschen geht es ebenso. Dieses Problem hat Pirandellos Kunst besiedelt. Ihr vielfältig gewendetes Plädoyer ist im Grunde fundamentalistisch einfach: sie tritt für das Gegenteilige als einem zugehörigen Teil des Lebens ein. Große Botschaften müssen den Autor deshalb befremden. Seine Zeit hatte genug davon gehabt. Als Literat wollte er lediglich ein „Reisender ohne Gepäck" sein.

Die Deutschen hatten es dadurch nicht leicht mit ihm. Doch die Zeit der verpassten Wahlverwandtschaften scheint zu Ende. Nicht nur, weil der italienische Autor inzwischen ein Klassiker der Moderne ist. Vor allem materiell steht ihm eine gute Zeit bevor: zum ersten Mal und wohl für lange ist eine Gesamtausgabe seiner Werke in deutscher Sprache gelungen. Sie hat siebzehn Jahre Anlauf gebraucht, und ihr Zustandekommen ist eine dramatische Geschichte für sich. Die Initiative verdankt sich, in jeder Hinsicht, Michael Rössner. Er ist Herausgeber, besorgt Nachworte, übersetzt und überarbeitet ältere Übersetzungen (zusammen mit anderen Textkundigen, die für eine bemerkenswerte Stilgerechtigkeit sorgen). Doch ohne die andere Seite, den Verlag Ullstein-Propyläen, hätte auch eine solche Zueignung nicht viel geholfen. Ihm ist zu ver-

danken, dass der Autor jetzt in wünschenswerter Vollständigkeit und Werktreue zu Wort kommt, obwohl das schnelle Geld eines Bestsellers damit kaum zu machen ist. Dafür hat er aber die Ernsthaftigkeit einer Gesamtausgabe erhalten; das macht ihn noch einmal ein Stück klassischer.

Das hat sich vor allem bei den drei letzten, zum Teil labilen Mythen-Stücken bewährt. Pirandello zersetzt darin, lange vor ihren postmodernen Abschiedsveranstaltungen, die „Großen Geschichten" der vernunftgläubigen Moderne: dass eine neue Gesellschaft einen neuen Menschen hervorbringen würde („Neue Kolonie"); die Heilserwartungen an eine freie, elementare Religion („Lazarus") sowie den reinen Blick einer autonomen Kunst („Die Riesen vom Berge") – Grund genug also, dass immer mehr Personen diesen Autor suchen.

Eine Frau mit Verstand[5]

Am 13. September 1928 starb der Handelskaufmann Ettore Schmitz an den Folgen eines Autounfalls. Sein Tod hätte erfunden sein können. Er war Geschäftsführer einer Firma für Schiffslacke in Triest. Dass von ihm heute noch die Rede ist, verdankt er seiner doppelten Buchführung. Denn die Bilanzen, auf die es ihm ankam, hat er literarisch aufgestellt. Doch diese „Qual der zwei Naturen, die aufeinanderprallen", hat er akzeptiert wie ein Lebensgebot. Wer darüber etwas erfahren will, muss allerdings sein ‚alter ego', den Schriftsteller Italo Svevo fragen. Dieser ist der Ansicht, dass Ettore Schmitz an einer abgründigen Beunruhigung litt: er fürchtete sich davor, dass etwas endgültig sein könnte und in diesem Sinne auch auf das Ende des Lebens anspielt.

---

[5] ITALO SVEVO: *Der alte Herr und das schöne Mädchen.* Aus dem Italienischen von Barbara Kleiner. Mit einem autobiographischen Abriss von Svevo und Fotos von Arturo Giacomelli. Berlin (Wagenbach) 1998. – Original: *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla.* Milano (Morreale) 1929.

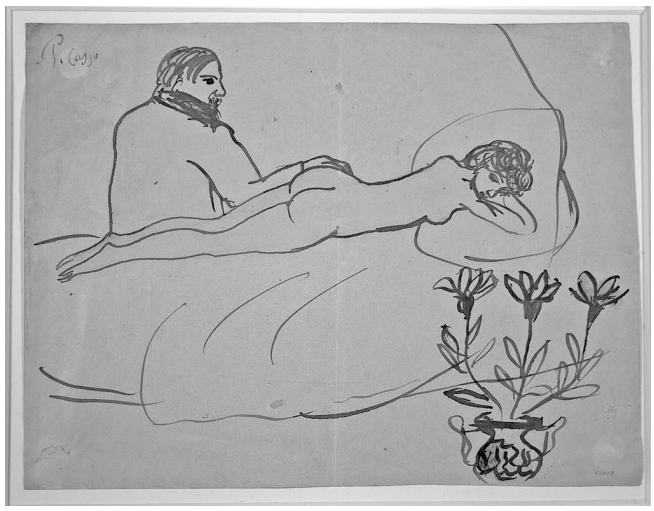

Abb. 4: Alter schützt vor Liebe nicht

Also macht Italo Proben aufs Aufhören, damit Ettore immer schon darüber hinweg wäre, wenn es so kommt. Andererseits geht Ettore fünfundzwanzig Jahre nur den Geschäften nach, um nicht ganz als Schriftsteller Italo Svevo zu enden. Denn dieser schien mit seinem zweiten Roman „Ein Mann wird älter" („Senilità") bereits endgültig gescheitert. Beide waren daher der Meinung, „dass das Leben ganz in der Nähe seiner Verneinung liege". Als wäre es ein Stück Literatur: sein Unfalltod hatte es ihm erspart, Schluss zu machen. Gleichwohl war er nicht unvorbereitet. Kurz zuvor hatte er ein Testament verfasst, das seiner würdig ist: es handelt vom Verfassen eines Testaments und trägt den Titel: „Der alte Herr und das schöne Mädchen". Es wurde im Jahr seines Todes geschrieben und posthum veröffentlicht. Die kleine Erzählung ist ein Meisterwerk. Ettore hat darin, wie in einer Miniatur, den ganzen Svevo porträtiert. Es ist, als ob ihre makellose Prosa (die die Übersetzung von Barbara Kleiner zu erhalten weiß) Einspruch erheben wollte gegen den Pomp d'Annunzios, das Getöse der Futuristen und Mussolinis Gedröhne. Doch ihre Schlichtheit entspringt kunstvolls-

tem Raffinement. Da sie nichts mit der Worttrunkenheit der damaligen Avantgarden verband, bedurfte sie eines Dolmetschers, um schließlich im Kreis der Modernisten Anklang zu finden. Sein Englischlehrer James Joyce war es, der ihn nicht nur als Leopold Bloom in seinen „Ulysses“ einführte; er hat von Paris aus auch für das „schmucklose Kaufmannsesperanto“, wie es despektierlich hieß, geworben.

Alter Mann und junge Frau – gehören sie nicht, unverwüstlich, ins komische Repertoire, von Boccaccio über den „Barbier von Sevilla“ bis zu Shaws „Pygmalion“? Doch diese Eindeutigkeit ist eine List. Die Zeiten sind schlecht; Männer knapp; von Ferne hört man die Kanonen des 1. Weltkriegs. Der Alte, wohl situiert, begehrt die junge Straßenbahnfahrerin – ein Missverhältnis eben wie Schwänke, Novellen, Komödien, Operetten es lieben und mit Heiterkeit bestrafen. Doch Svevo weckt Erwartungen nur, um sie sogleich auf den Kopf zu stellen: er spielt die Komödie rückwärts. Entgegen den traditionellen Spielregeln kommen die beiden ohne weiteres zusammen. Das Stück beginnt also mit einem happy-end. Hier kommt erst das Vergnügen, dann das Problem. Denn die Liebe der jungen Frau hat den alten Herrn, gerade weil alles so gut ging, in Unordnung gebracht. Nur zu genau wusste er, was sich die anderen (und die Komödie) von ihm denken. Und nun versucht er, rührend altmodisch, sich zu erklären, warum er kein Problem hatte (im Gegensatz zu seiner Haushälterin; die ‚Dienerinnen‘ vertreten auf diesem Gattungsfeld ja gerne den gesunden Menschenverstand).

Dabei kommt schließlich heraus, was sein Autor mit ihm vorhatte: der alte Herr macht sich, im doppelten Sinne, ein Gewissen. Svevo dreht die Komödie um und bringt dadurch gerade ins Spiel, was sie sonst als selbstverständlich voraussetzt: dass alle eigentlich ganz gut wissen, was sich in diesem Fall gehört. Svevo gibt sich dadurch als Moralist zu erkennen; er prüft ethische Ansprüche. Gründlich wie einen Kaufvertrag (das Mädchen wird reichlich entschädigt) geht der alte Herr sein Verhältnis moralisch durch. „Sünde“ kommt ihm in den

Sinn; auch Inzest; er könnte der Vater des Mädchens sein. Oder: verjüngt er sich nicht auf ihre Kosten? Sei es, dass er dabei sein Gewissen, sei es seine Kräfte überfordert: er wird krank – feinsinnigerweise am Herzen. Um zu genesen, denkt er sich, muss das Mädchen moralischer werden und er legt sich die richtigen Worte dafür zurecht. Doch je länger er sie nicht sieht, desto radikaler wird sein moralischer Eifer. Letztlich geht es doch nicht nur um sie beide, sondern um die Erziehung der „Allgemeinheit". Was not tut, wäre eine ordentliche Theorie des Alters. Unmerklich war der alte Herr dabei in den Schatten von Ciceros „De Senectute" getreten. Eines Tages findet man ihn, die Feder im Mund, tot über seinen Entwürfen. Der Versuch, eine abschließende Moral von der Geschicht' zu finden, hat ihn das Leben gekostet. Was als Komödie in Gang kam, endet offensichtlich als Tragödie.

Keineswegs, gibt der Erzähler zu verstehen. Wenn die Dinge, das Leben, der Tod, nur so einfach wären. Der Erzähler ist jener Dritte im komischen Bunde, von dem gewöhnlich die Lösung ausgeht. In diesem Falle bahnt sie sich so an: der Autor (ungefähr so alt wie der Alte selbst) lässt den Erzähler sich Gedanken machen über den Alten, der sich seinerseits Gedanken macht über sein Verhältnis zur jungen Frau. Ganz ähnlich ist Svevos berühmtester Roman „Zeno Cosini" verspiegelt. Dabei lässt der Erzähler seiner Figur nichts durchgehen; weder seine verschwiegenen, noch seine unterschwelligen Motive. Freud war, sagt Svevo, ein „großer Lehrer". Aber seine Zudringlichkeit bleibt dennoch wie teilnahmslos. Dafür hatte das Vorbild Flauberts gesorgt. Vor allem jedoch: *sein* fortlaufender Kommentar läuft auf nichts hinaus; er zieht keine Schlüsse; weiß, auf Kosten seiner Figur, nicht alles besser. In dieser Hinsicht, man darf es wohl sagen, liegen Welten zwischen ihm und dem Alten. Denn genau das ist es, was Svevo zu Svevo macht: seine programmatische Botschaftslosigkeit. Wer letzte Gewissheiten haben will, wie der Alte, der versündigt sich am Leben. Deshalb bleibt Svevo, bei allem sprachlichen Entgegenkommen, irritierend.

Mit geistigem Notstand, Untergang des Abendlandes hat diese moralische Enthaltung allerdings wenig zu tun. Svevo hat dafür andere Gründe. Wer in Lebensdingen die ganze Wahrheit, die reine Lehre verlangt, missachtet, wie sie wirklich sind. Sie geben das nicht her. Deswegen scheitert der Alte. Selbst wo er in bester Absicht, zum Wohle des Mädchens, der Mitmenschen zu handeln glaubte, weist ihm der Erzähler verständnisvoll, aber unerbittlich nach, dass er sich etwas vormacht. Wir können gar nicht anders; das ist für Svevo das Problem. Der Selbstbetrug in seinen unerschöpflichen Spielarten – er ist die Wahrheit des modernen Subjekts. Über diese ‚Verhaftung' kommen wir nicht hinaus, wie Josef K. in Kafkas „Prozess" aus dieser Zeit. Der Alte will das nicht einsehen; er ist Fundamentalist. Der Erzähler spricht deshalb von Wahn in seinem Fall, vergleichbar den Masken bei seinem Zeitgenossen Pirandello. Svevos Schopenhauer-Lektüren scheinen hier nachzuwirken: dass die Welt nur eine Anschauung des Anschauenden sei, mehr nicht. Wer deshalb alles auf einen letzten Sinn bringen will, begibt sich in geistige Lebensgefahr. Es ist nicht auszuschließen, dass Aron Ettore Schmitz, jüdischer Abstammung, im machtbewussten Faschismus bereits die nervöse Anspannung zu Endlösungen verspürt hat. Man kann das Leben nicht ins Reine schreiben, wie der Alte wollte. Dafür demonstriert Svevo.

Mehr noch: er versucht literarisch vorzubeugen. Mal um Mal zeigt er, dass in der Selbsttäuschung zwar keine eindeutige, aber immerhin eine lebenswerte Wahrheit liegt. Dann nämlich, wenn man sich ihrer als solcher bewusst ist. Seine Texte betreiben deshalb literarische Gewissenserforschung. Bewusstseinskritik, das ist Svevos Welt. Sie erhält gesund, auch gegen die „Krankheit des Alters", solange sie den Gedanken die Beweglichkeit des Lebens sichert.

Im Grunde hat Italo Svevo dabei wohl nie etwas anderes getan, als seinen Namen auszuarbeiten. Svevo, ‚Schwabe', meint das Anderssein des Donauschwaben Schmitz, die Diaspora der jüdischen Familie in Triest. Italo dagegen bekennt seine Zugehörigkeit zur italienischen „Seele". Sein Pseudonym umfasst

sein Schreibprogramm. Es tritt dafür ein, dass eine eigene Ansicht immer zugleich auch eine andere bedingt. Etwas von der Beweglichkeit der jüdischen Hermeneutik kommt darin zum Vorschein, die, seit Moses die Gesetzestafeln zerbrach, sich des verlorenen Zusammenhangs nur in einer ununterbrochenen Durchsicht der zerstreuten Teile noch vergewissern kann.

Tragisch hatte die Geschichte des alten Herrn geendet. Versöhnlich aber geht der Erzähler mit ihr um. Er bleibt distanziert, aber man merkt, dass er den Alten mag. An seinem Tonfall soll man ihn erkennen: er überträgt seine Sondierungen auf dem Felde des moralischen Bewusstseins dem Humor, den Svevo von Jean Paul kennt. Aber vielleicht wollte er auch dabei nur wieder seinem Namen gerecht werden. Wenn ein Ettore Schmitz schreibt, könnte er es namensgerecht anders als ‚verschmitzt' tun?

Der Andere seiner selbst[6]

Kunstschaffender Bruder eines – älteren – kunstschaffenden Bruders zu sein, macht eine Selbstfindung nicht einfacher. Vielleicht ist es am Ende effektiver, wie Heinrich und Thomas Mann, sich gegeneinander zu identifizieren. Kaum eine halbe Generation jünger als sie war ein anderes Bruderpaar. Ihr Verhältnis steht jedoch gerade im Zeichen des ausgebliebenen Bruchs: Giorgio de Chirico, der Maler (1888–1978) und sein Bruder Andrea (1891–1952). Innerhalb der Avantgarden wurde der Ältere schnell eine Position. Der Jüngere dagegen schien weithin in seinem Schatten aufzugehen.

---

6 ANDREA GREWE: *Melancholie der Moderne. Studien zur Poetik Alberto Savinios.* Frankfurt (Vittorio Klosterman) 2001. (Analecta Romanica 64)

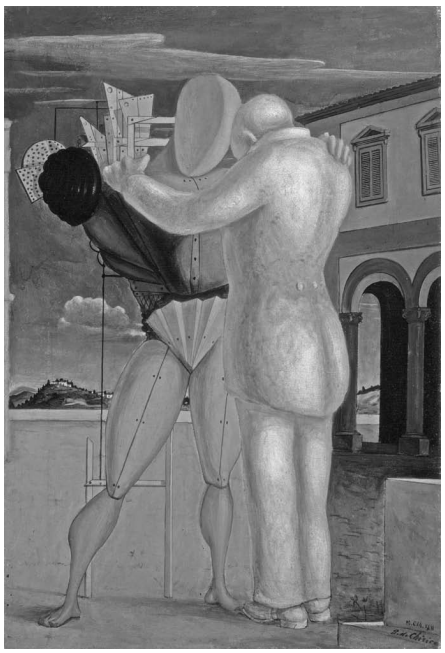

Abb. 5: Gegensatzzusammenhänge

Nicht als ob er seinen eigenen Ausdruck nicht gesucht hätte. Er gab sich einen anderen Namen: Alberto Savinio; hat Musik und Komposition in Athen, dann in München, bei Max Reger studiert. Im Krieg, an der Seite von Futuristen, kam er zur Literatur. Danach, in Mailand, verfasste er kunsttheoretische Schriften; über Apollinaire und Pirandello fand er Zugang zum Sprech- und Musiktheater; durch die Ballets russes in Paris zum Tanztheater. 1926 findet er Anschluss an den surrealistischen Zirkel und wird – Maler. Intensive feuilletonistische Tätigkeiten treten hinzu, vor allem ist er ein Pionier der Filmkritik. Wieder in Italien; Rückkehr zum Theater; zur Radiooper; Autor, Komponist, Essayist; Librettist, Bühnen-, Kostümbildner, Regisseur an der Mailänder Scala.

Und dennoch wird André Breton, der surrealistische Expeditionsleiter, sagen: die ungleichen de Chirico-Brüder seien in ihrer geistigen Haltung fast nicht zu unterscheiden. Er meinte ihr Projekt einer *arte metafisica* (die er sich gerne selbst zugute hielt!). Giorgio porträtiert sie beide 1924 als ‚die Dioskuren'. Savinio: also doch nur einer, der zwar vorne dabei ist; die Richtung aber bestimmen andere? Sein Fall ist anders und interessanter.

Er muss früh bemerkt haben, wie sehr die Umdrehungen seines Lebens den schnellen Gesten der Avantgarde entgegenkamen. Als einer, der in Griechenland als Italiener geboren wurde, in Deutschland ein Ausländer war; in Frankreich Italiener, in Italien französisch erschien, wurde er vor allem sich selbst der Fremde, der Außenstehende. Doch gerade einem wie ihm bot die Avantgarde eine Heimat: er entsprach ihrem kosmopolitischen Familiensinn. Dass er alle Diskurse bestürmte, jedes Medium bedrängte: für sie war das gerade in Ordnung. Seinen Bruder Giorgio erkennt man sofort. Er hingegen war „Proteus", der stets Wandelbare. Deshalb konnte er nie fertig sein, erschien als der Unfertige, dem die Rezeption versagt war. Der Außenseiter von damals wurde zum Abwesenden. Noch 1976 konnte Leonardo Sciascia sagen: es gibt keinen italienischen Schriftsteller, der den Italienern fremder wäre als er.

Inzwischen hellen sich seine Schatten beträchtlich auf. Seit den achtziger Jahren hat Suhrkamp begonnen, ihm eine komfortable Bleibe in Deutschland einzurichten. Vielleicht war erst eine Nachmoderne nötig, um einen Sinn für seine negative Metaphysik zu bekommen: ich lege mich fest, also bin ich nicht(s) – eine Reverenz an seine intellektuellen Ahnherren, vor allem Nietzsche, aber auch Schopenhauer und Otto Weininger. Mit ihnen vor allem hat er den Versuch unternommen, sich und seine Existenz als ein Gesamtkunstwerk anzulegen. Mit der Besonderheit allerdings, dass sie ein ‚Gesamtes' nicht mehr kennt.

Im Grund kreist Savinio um nichts anderes als um diese immer präsente Abwesenheit. Gott also ist tot; was folgt

daraus? Savinio: mit seiner Unsterblichkeit haben auch wir Sterblichen die Möglichkeit verloren, uns in einem seiner Namen unsterblich zu machen. Dadurch fallen wir uns völlig selbst anheim. Andere Hilfsideen brachen ebenfalls ein: nationale Einigungsideale, die im Faschismus endeten; dazu epistemologische Schiffbrüche (*Tragödie der Kindheit*, 1937; dt. 1999), die einer neuen Vertreibung aus dem Paradies (der Kindheit und des Künstlertums) gleichkamen. Nach dem Ersten Weltkrieg war die ganze Saat jenes „Dividuums" (Novalis) aufgegangen, das an der Schwelle zur Moderne zum ersten Mal aufgetreten war: der andere seiner selbst sein zu müssen. Und so richtet sich Savinio in zwiespältigen Gestalten ein: dem Kentaur; den Hermaphroditen; in Merkur, dem Grenzgänger oder Orpheus, dem Sänger und Witwer, Double des Künstlers ohne Muse. Ein Selbstbildnis von 1936 zeigt ihn mit Eulenkopf. Im übrigen: was wäre auch Giorgio de Chirico ohne seine obsessionellen Figurendoppelungen.

Wie also sich verhalten? Sich einem „continuo divenire" – einem kontinuierlichen Werden ohne Ziel zu verschreiben. Zu akzeptieren, sich außerhalb großer Zusammenhänge zu befinden und sich deshalb zu *er*finden. Nicht als ob dadurch etwas besser würde. Was Savinio auch anstellt, es bleibt Kunst nach dem Tode Gottes. Dennoch scheint er in diesen metaphysischen Rückständen noch einmal ein äußerstes, negatives Projekt aufgespürt zu haben. Es gleicht dem seines Alters- und Zeitgenossen Giuseppe Ungaretti. Was soll ein Ich, als ein laufender Prozess tun, wenn es, um eine Biographie zu haben, nicht einmal mehr genügt, sie zu erfinden? Nur dies: sich von einer Version in eine andere immer erneut umzubilden. Dann bleibt ihm zumindest ein ästhetischer Imperativ: *Narrate, uomini, la vostra vita* (1942). *Tutta la vita* (dt. 1991); *Vita dell'uomo* (1950) oder *Unsere Seele. Signor Münster* (dt. 1983), so lauten andere Beispiele. Wäre dadurch etwas gewonnen? Das Bewusstsein, Herr wenigstens der eigenen Selbstüberholungen zu sein.

Die Avantgarde muss mit Savinio nicht neu erfunden werden. Aber mehr als andere kann er ihr ästhetisches Drehmoment repräsentieren und der Nachmoderne zeigen, wie modern sie noch immer ist ...

Mit voller Kraft ins Nichts[7]

Triest, im September 1945. Umberto Saba (1883–1957), der älteste unter den wenigen großen Lyrikern Italiens in der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert, aß, wie früher, bevor ihn Mussolinis Rassengesetze von 1938 ins Exil zwangen, in einer Bar an der Piazza Ponterosso ein Stück Melone. In Gedanken ging er mit einem Manuskript um, das ihm ein literarischer Sohn, Pier Antonio Quarantotti Gambini gegeben hatte. Dessen Geschichte spielte sich geradezu nebenan, im Hafen seiner Stadt Triest ab. Und wer weiß, ob der Halbwüchsige Ario (Arier), um den es vor allem geht, nicht gebrochen auf Sabas eigene Jugend anspielt. Auch sein Vater (er nennt ihn Arier) war schon vor seiner Geburt „aus dem Kreis der Familie verschwunden". All dies musste wohl zusammenkommen, um Saba einen ebenso unzeitgemäßen wie öffnenden Titel für diesen Roman einzugeben: „L'Onda dell'incrociatore" – die Bugwelle des Marinekreuzers. So erscheint er auch 1947; erhält sofort den bedeutenden Premio Bagutta; wird in mehreren Auflagen und Übersetzungen (seit 1962 auch im Deutschen) viel gelesen – und ist doch, bis heute, eigentlich erst noch zu entdecken.

Sabas Vorschlag deckt, gleichsam schlagartig, die Verweisungen auf, in die die Ereignisse eingelassen sind. Sie spielen vor dem Großen Krieg 1935, wurden währenddessen, 1942, geschrieben und erschienen im Licht von 1945. Die riesigen Schiffe, deren Wogen am Beginn und Ende im Hafen von Triest

---

7 PIER ANTONIO QUARANTOTTI GAMBINI: *Ein Kinderspiel*. Roman. Aus dem Italienischen übersetzt von Verena von Koskull. Hamburg (Marebuchverlag) 2002. – Original: *L'onda dell'incrociatore*. Turin (Einaudi) 1947.

aufschlagen, nehmen sich dadurch wie Vorzeichen des Inkommensurablen aus, in dem bald ganz Europa untergehen sollte.

Dies umschreibt zugleich auch den unsichtbaren Horizont, der die Erzählung von drei Jugendlichen umspannt. Sie selbst wissen nichts davon. Es ist, als ob ihre Hausboote im Hafen ihnen den Schutz einer Arche Noah gäben, gleich weit entfernt vom unabsehbaren Meer wie vom undurchsichtigen Leben der Stadt. Umgekehrt kann sich jedoch das auflaufende Verhängnis nur umso unkontrollierter in diese unbeschriebenen Blätter eintragen. Denn dies ist die Kunst Quarantottis: die große Geschichte so in der kleinen sich brechen zu lassen, dass sie, obwohl nichts erklärt oder bedeutet wird, gleichwohl bewegend und sensibel ins Einzelne übersetzt, wie es zum Unheil im Ganzen hat kommen können. Die erwachende Geschlechtlichkeit, Liebe, Eifersucht bei Ario, seinem Freund Berto und seiner frühreifen Schwester Lidia legen einen Adoleszenzroman nahe: Lehrjahre der Männlichkeit und Weiblichkeit also, mit schwankenden und verworrenen Gefühlen, Begeisterung und Niedergeschlagenheit, Schwellenängsten, abenteuernden Phantasien; Wünschen ohne Boden und all den Erregungen und Einsamkeiten, die an diesem labilen Übergang der Lebensalter vorherrschen.

All diese Erwartungen erfüllt der Roman und ist doch ungleich mehr. Der Titel der zweiten deutschen Übersetzung („Ein Kinderspiel") führt deshalb ins Abseits: die Kinder, um die es geht, werden ihr Spiel verlieren. Vielleicht sollte man ihre Geschichte aus diesem Grunde eher einen Bildungsroman nennen, der gerade anschaulich macht, warum Bildungsromane im 20. Jahrhundert nicht mehr gelingen. Ihr Eintritt ins Leben scheitert bereits an der ersten Schwelle: Aufbruch und Auszug in die Welt misslingen. Die Bildung einer eigenen Persönlichkeit muss mit den Bildern auskommen, die sie umgeben. Und das heißt – Quarantotti ist unnachsichtig – mit dem einfachen und schrecklichen Bann der Wirklichkeit.

Am Ende haben zwar alle drei ihr dürftiges Paradies der Kindheit verlassen. Doch sie wurden dabei schuldig, ohne wirk-

lich schuldig zu sein. Zeichenhaft wird ihr Ausgangspunkt, der zu etwas Großem und in die Gunst einer Frau hätte führen sollen, zugleich auch zu ihrem Endpunkt. Sie hinterlassen damit die Frage, die der Geschichte von Anfang an voraus liegt: warum es so kommen musste. Ein Geflecht von Verstrickungen tritt dabei heraus, in denen sich die Malaise der Zeit insgesamt zu spiegeln scheint. Einer ihrer wundesten Punkte: sie wollten Zukunft haben, ohne auf eine Herkunft bauen zu können. Jeder von ihnen steht unter einem beschädigten Bild des Vaters. Der von Ario hatte sich schon vor seiner Geburt nach Amerika abgesetzt; Lidias ist unbekannt; Bertos ein Trinker. Die Stelle der Autorität und des Vorbildes ist verwaist. Mit den Müttern steht es nicht besser. Die Kinder sind ihnen ungeliebte Versorgungsfälle; sie selbst Opfer ihrer Verhältnisse; erniedrigt von den Männern und ihrer eigenen Sinnlichkeit. Für Ario bricht der kleine Rest seiner Welt zusammen, als er entdeckt, dass sich seine Mutter für Geld mit Männern trifft und damit ihrerseits Eneo, Beau und Body des Hafens bezahlt, der wiederum der erste Liebhaber Lidias wird, um die Arios scheue Begehrlichkeit kreist. Fazit: Er werde alle Frauen für immer verachten müssen.

Woher sie kommen, wohin sie wollen, überall erwartet sie höchstens „verfluchtes Elend“ (Eneo). Im Spiel des Lebens sind sie nicht gesetzt. Ihre jugendliche Aufgeschlossenheit schlägt dadurch in Hemmung um. „Jetzt ist es zu spät fort zu gehen“, heißt es am Ende. Statt mit Initiation haben sie sich mit den sich verschließenden Ausgängen ihres Lebens auseinanderzusetzen. Es ist, als ob Sigmund Freud dabei Pate gestanden hätte. Er war, von Wien herüber, im ehemals habsburgischen Triest eine feste Größe; bei Saba selbst, bei Svevo und eben auch, diskret, bei Quarantotti: seine Figuren entladen sich in Ersatzhandlungen. Auf der einen Seite wiegen sie die Realität mit Illusionen auf. Die Ferne, der Hafen, Schiffe, das Meer vereinigen sich in der Wunschgestalt Amerikas, eben dort also, wo Arios Vater verschollen ist und woher die Hollywoodfilme kommen, an denen sich Lidia bildet. Im Schatten dieses amerikanischen Mythos gedeihen Ersatzhelden: Eneo, der Muskulöse, der

Ruderchampion; Herzog Amedeo von Aosta, der die Militärparade im Hafen abnimmt; hinter ihm der Ungenannte, Mussolini. Sie sollen für das herhalten, was den Jungen fehlt. In Ermangelung von Idealen laufen sie Idolen hinterher. Keines hält im übrigen, was es verspricht, und der Ponton, auf dem sie ihre Tage hinbringen, heißt, in bitterer Ironie, „Virtus".

Wer sich, wie sie, ohne feste Tugendbilder auf den Weg macht, der, so weiß ihre Geschichte, liefert sich seinen Instinkten aus. Sie aber huldigen nicht dem großen, sondern dem starken Mann. Und so macht, ohne im geringsten den Finger zu erheben, Quarantotti verständlich, wie damals an sozialen sich ethische Nöte und an ihnen wieder (faschistische) Machtphantasien nähren konnten. Dass dies nicht ohne Aggressionen abgehen konnte: auch diese Seite ihrer Hemmung müssen die Jugendlichen in Kauf nehmen. Vor allem Berto – ist es das Beispiel seines gewalttätigen Vaters? – hat einen Hang, an anderen auszulassen, was ihm verwehrt bleibt. Opfer ist meist Lidia, die ihrerseits ohne mütterliches Leitbild in die Sexualität aufbricht: „Wenn man auf den Booten lebt, wird man eben zur Nutte". Den Knotenpunkt bildet eine Strafaktion, mit der die Jungen die verbotene Liebe Lidias ahnden wollen. Sie beschädigen den Lastkahn, der ihr und Eneo als Liebesinsel dient. Er soll sich mit Wasser füllen und sie vertreiben. In diesem Augenblick verlassen die Marinekreuzer wieder den Hafen; die Wellen überspülen den Kahn; er sinkt schneller als erwartet. Doch nicht das heimliche Paar, ein Veteran hatte sich nach der Militärparade dort ausgeruht; die Tür zur Kajüte lässt sich nicht mehr öffnen.

Böser Zufall? Nein, schreibt Quarantotti an Saba. Dieses fatale Ende der Geschichte war „notwendig". Wo der Aufbruch ins wahre Leben sich selbst überlassen bleibt, fordert er geradezu notwendig das Schicksal heraus. Dieses kann sich, so Quarantottis beklommene Diagnose, gerade bei denen Zutritt verschaffen, die kein gedankliches Dach über sich und keinen affektiven Grund unter sich wissen. In diesem Vakuum gedeihen blut- und bodennahe Mythen, die den Mächtigen in die Hände spielen und die Jungendlichen ihrer Jugend berauben.

Jugenddämmerung[8]

1956, mitten im literarischen Wiederaufbau der Nachkriegszeit, erschien eine provozierend unzeitgemäße Erzählung. Es war, als wollte sie sich gegen alle Trümmerliteratur, Existentialismen, Absurdes Theater, Nouveau Roman oder Neorealismus verwehren. Einen „Sommer am See“ beschwört ihr Titel, als ob nichts gewesen wäre. Und der Autor, Alberto Vigevani (1918-1999), dem Bücher die Welt bedeuteten, setzt mit den ersten Worten nach: „Giacomo schien es, als hätte...“ Unmittelbar, übergangslos dunkelt ein Irrealis alles Reale, Gegenwärtige ab.

Abb. 6: Ferienende der Kindheit

---

8 ALBERTO VIGEVANI: *Sommer am See.* Eine Erzählung. Aus dem Italienischen von Marianne Schneider. Berlin (Friedenauer Presse) 2007. – Original: *Estate al lago*. Mailand (Feltrinelli) 1958.

In Stufen der Nostalgie geht es dann hinab, dorthin, wo sich die „Lichtfenster“ der Erinnerung öffnen. Abgewiesen werden zunächst die Traumata der fünfziger Jahre. Sie machen der Vorkriegszeit der dreißiger Platz. Doch auch nur, um ihre Vergangenheitswelt abermals zurückzunehmen auf das intime Format einer Adoleszenzgeschichte, ja nicht einmal das: auf wenige, ereignisarme Wochen eines gelassenen Sommers am (Comer) See.

Dieser Zauber einer vergilbten Miniatur sollte alle Schatten vertreiben, die über der Gegenwart des Autors lagen? Die Geschichte wird eher noch fragwürdiger, dass er Giacomo, den Halbwüchsigen, das Glück schöner Gefühle suchen lässt. Doch was in sentimentalem Kitsch enden könnte, nimmt eine gegenteilige Wendung: bewegender als alle Bedürfnisse nach Einssein (mit sich und anderen), Harmonie und Innigkeit ist, dass selbst ihre flüchtigen Momente nur pathogen zu haben sind. Die Ferienerfahrungen eines Pubertierenden umkreisen die unausgesprochene Frage, was die Erinnerung an den schwankenden, widersprüchlichen, zerbrechlichen Empfindungen wirklich memorabel findet.

Vordergründig: im sensiblen, mehr für die Phantasie als die Realität begabten Jungen setzen die Lehrjahre der Männlichkeit ein. Wie japanische Papierblumen im Wasser, so erblüht dabei das wenige, das nach außen hin vorfällt, in den Bebilderungen seines Innenlebens. Immerhin, nicht unerwartet für adoleszente Biographien, sind es zwei Frauen, die die Ferien der Kindheit beenden. An den Brüsten des Hausmädchens Emilia erwacht seine Sexualität. Die Mutter seines kindlichen Freundes andererseits ist die schöne, große Frau. Um ihre Anerkennung als ‚Mann‘ buhlt er, indem er sich ihr als väterlicher Beschützer ihres Sohnes empfiehlt. Beide Male schmerzlich unerfüllte Anfänge, quittiert mit einem „Gefühl der Ohnmacht“ (wie sie auch aus dem Namen des Autors spricht), Endzeitstimmung einer Jugend, die wie der leuchtende, phosphoreszierende Dampfer auf dem nächtlichen See am Ende ins Dunkle abdreht.

Spätestens dann beginnt die Geschichte hintergründig zu changieren. Der Autor musste in der Zeit, in der sie spielt, vor den Rassengesetzen Mussolinis ins Exil fliehen; schloss sich der Partisanenbewegung an; seine Buchhandlung in Mailand wurde zu einem ‚antifaschistischen' Treffpunkt. Nichts davon hier. Oder doch? Ist es nur perspektivisch im Blick des Jungen verschlüsselt? Das große Schiff, das am Ende – der Dreißiger Jahre – in der Nacht verschwindet? Das gestürzte Pferd, auf der ersten Seite, dem der Fuhrmann seine Peitsche in die Seite stößt und ihm nur die Wahl zwischen Gehorsam und Schlachthaus lässt? Es ist, als wollte die Erzählung einen doppelten Boden öffnen. Die Huldigung an die sommerlich schimmernde Wasseroberfläche des Sees: sie wirkt wie die heimliche Abwehr eines Sogs in die Tiefe, dem Musils Zögling Törless erlag. Und der Blues, den ein leichter Wind übers Wasser trägt und das Spielzeugsegelboot des Jungen bewegt: es ist als ob die Zeit den Atem anhielte vor dem großen Sturm.

Im Nachwissen von 1958 verkehren sich also die Vorzeichen der Bilder von einst. Ihre Pastellfarben sind Erinnerung, ihre Unruhe aber – damals – unentfaltete Vorzeichen. Sagen wir so: der fragile Charme dieser Geschichte ist deshalb nicht unbedingt etwas für Kraftmenschen.

Die Diktatur der Vernunft[9]

Welche Energie, vor allem: welches Motiv muss jemand haben, um nicht aus äußerer, sondern innerer Notwendigkeit 11591 lange Seiten Sprache schriftlich und öffentlich aus sich herauszusetzen? Doch wer soll ihm auf dieses verbale Gebirgsmassiv folgen? Miguel de Unamuno (1864–1936) scheint sich keine Illusionen gemacht zu haben. Mit der ihm eigenen Unverblümtheit bekennt er, dass sein Werk immer dasselbe sei. Die

---

[9] MIGUEL DE UNAMUNO: *Wie man einen Roman macht.* Aus dem Spanischen von Erna Pfeiffer, Graz (Droschl) 2000. – Original: *Como se hace una novela.* Buenos Aires (Guadarrama) 1927.

Anlässe mögen im Einzelnen wechseln; im Anliegen selbst bleibt er unbeirrbar seiner militanten Lebensfrömmigkeit treu. So kann auch das kleine Buch „Wie man einen Roman macht" (1927) für das Ganze en miniature zeugen.

Dafür muss er allerdings eine entschiedene Vorstellung haben, was mitzuteilen ist und wie. Bei Unamuno scheint dies nun aber gerade so zu sein, dass ihm an einer klaren Botschaft provozierend wenig und umso mehr an der Bewegung der Boten liegt. Oder anders gesagt: bloß nichts auf sich beruhen lassen. Oder: wenn man stehenbleibt und der Eindruck entstünde, irgendwo anzukommen, dann heißt es, alle Augenblicke „sich zu widersprechen und sich zu negieren". Denn, um es mit einem *concetto* zu sagen, das Unamuno selbst für eine sehr spanische Figur hielt (und wer wäre mehr Spanier als dieser Baske): er hatte eine konsequente Philosophie. Ihm war jedes Wort recht, das Widerstand gegen alle konsequente Philosophie leistet.

Sein Protest wurzelt in der einschneidenden Krise der Erkenntnistheorie Ende des 19. Jahrhunderts. Sie reicht bis hin zu Gott, so wie ihn „logostrunkene Metaphysiker" sich zurechtgelegt haben. Stein des Anstoßes in allen Gedankengebäuden ist der Verstand und seine Neigung zur „Ideokratie". „Alles Rationale ist antivital". Es will alles nur auf ganze, große Geschichten reduzieren und fixieren und betreibt damit den Tod des Lebendigen. Wie klassisch modern das doch Kirchenväter der Postmoderne wie Derrida oder Lyotard erscheinen lässt.

In diesen gewaltigen Kampf – Spanien, die Geschichte, Gott und die Welt verschlingend – ist Unamuno gezogen. Man kann nicht gerade sagen, dass er dabei gering von sich gedacht hat. Umgekehrt war er jedoch ohne Rücksicht bereit, für sein Sendungsbewusstsein Entbehrung, Einsamkeit und Verbannung auf sich zu nehmen. Liegt es daran, dass sein – philosophischer – Lehrer Don Quijote war? Jeder Missstand war ihm recht, um für die Überzeugung eine Lanze zu brechen, dass der Sinn des Lebens leben ist. Darin steht er gewiss dem *élan vital* seines

Altersgenossen Henri Bergson nahe. Was aber hieße ‚Leben' in dieser Umgebung des Denkens? Es lässt sich, darin ist Unamuno Modernist, bevorzugt negativ angeben. Das größte Ärgernis des Lebens, das nichts anderes will als weitergehen, ist der Tod. Von daher rührt „das unsterbliche Bedürfnis des Menschen nach Unsterblichkeit", wie er in seiner Grundschrift „Das tragische Lebensgefühl" auf seine spanisch-barocke Weise sagt. Der Tod, er ist deshalb im Wortsinne „das Vollendete, das Perfekte". Und seinen besten Handlanger findet er in menschlicher Verstandestätigkeit. Weil sie stets auf etwas Endgültiges, Definitives hinaus will, macht sie uns unmerklich zu lebendig Toten.

Abb. 7: Prophet der heiligen, süßen Unsicherheit

Wie lässt sich dagegen ein Sinn für Unsterblichkeit retten? Gewiss nicht durch irgendein Letztes, wie immer es heißen mag. Unamuno ist unerbittlich. „Der menschliche Roman hat kein Mark, keine Handlung". Wer ihm auf den Grund geht,

endet im Gleichnis von den japanischen Lackschächtelchen, die in sich jeweils wieder ein anderes enthalten. Mit der Konsequenz, dass das letzte – leer ist. Diese Nichtigkeit ist der gleichsam bodenlose Grund, auf dem Unamuno seine Denk- und Sprachgebäude errichtet. Entsprechend fallen sie aus. Da sie für irgend eine Ewigkeit nicht gebaut sein können, kommt es darauf an, in ihnen eine nicht abreißende Kette von Verneinungen zu veranstalten, die sich gegen all das richten, was sich für unverbrüchlich, endgültig oder tausendjährig hält.

Wie aber könnte sich dieser moderne ‚Ritter von der negativen Gestalt' dadurch unsterblich machen? Nur wenn er stets unterwegs ist; außerhalb bleibt, auch um den Preis „höllischer Einsamkeit"; fortlaufend die Leere zwar mit Fiktionen füllt, aber gegen ihre Windmühlen sogleich wieder vorgeht. Allein wer sich so mitten in die Gegensätze begibt, erfährt „die heilige, süße, erlösende Unsicherheit", wie es in „Das tragische Lebensgefühl" heißt. Sie erst macht frei für die Erfahrung des Lebens als etwas jetzt Stattfindendes. Einzig der Kampf mit den Zufälligkeiten, dem Kontingenten, dem Unfertigen des Augenblicks lässt merken, dass man mit dem Leben noch nicht fertig ist. So gewährt es Aufschub des Endes. Das ist die Unsterblichkeit, die Unamuno meint. Allzu weit entfernt bewegt sich Heidegger nicht, als er sich in den dreißiger Jahren aufmachte, „Holzwege" zu beschreiten. „Sie gehen", wird er zwar sagen, „in die Irre. Aber sie verirren sich nicht". Sie führen vielmehr ins „Unbegangene", d.h. zu den Quellen – des Lebens.

Bevorzugtes Gehwerkzeug, da wie dort, ist die Sprache. Aber arbeitet sie nicht ihrerseits dem Tod, den Unamuno meint, in die Hände? Denn was sie auch tut, es läuft, wie schon der einzelne Satz zeigt, auf einen Schlusspunkt hinaus. Das ist das Problem. Wie soll ein Medium mit soviel End-Bewusstsein Lebenselan vermitteln? Ohne geeignete Sprache wäre Unamunos antiphilosophische Philosophie also nichts wert. Auch dem muss er deshalb in seinem Buch nachgehen.

Ausgangspunkt ist seine damalige Situation: ein Verbannter, im (freiwilligen) Exil in Frankreich, unmittelbar an der

Grenze zu Spanien. Wütend und leidend dringen seine Blicke und Gedanken über die Grenze und denunzieren die aufziehende Diktatur unter dem „Zuhälter“ Primo de Rivera und seinen „epileptischen“ Ministern. Er selbst stellt sich als „Türhüter“ auf, der draußen bleibt, um sagen zu können, was die Zensur drinnen ungesagt macht: er ist der Mann an der Grenze. Drüben herrscht, so übersetzt er seine Situation, eine diktatorische Vernunft. Und er vertritt das Gegenspiel: mit Poesie heilsame Verwirrung in diese tote Ordnung zu bringen. Die Verbannung verleiht ihm die rechte Perspektive, adelt ihn zum „Rufer in der Wüste“. Der „Allerweltsverstand“, das ist das Hirngespinst, das dieser neue Don Quijote bekämpft, mit deutlichen Worten und unebener Schreibweise.

In diesem Sinne führt er auch seinen „Roman“ ins Feld. Aber ist gerade er nicht auf Geschichten aus? Ein Roman der Verbannung kann daher in Unamunos Sicht nichts anderes als eine Verbannung des Romans sein. Und genau so fällt er auch aus: „die beste Art, diesen Roman zu machen besteht darin, zu erzählen, wie man ihn machen muss“. Das sieht so aus: 1925, während seines Pariser Exils, hat er die Erzählung gleichen Titels geschrieben. Ein Freund übersetzte sie ins Französische und veröffentlichte sie. Jetzt, 1927, will er sie ins Spanische rückübersetzen. Sie wird dadurch, ihrerseits, zu einem Grenzübergang. Mit anderen Worten: sie kann nicht so bleiben, wie sie ist. Ein Vorwort reflektiert sie; das „Porträt“ des Übersetzers und Herausgebers kommt hinzu, das der Autor seinerseits bespricht. Der Text selbst wird regelmäßig mit Kommentaren durchbrochen; eine Fortsetzung hinzugefügt und diese wiederum durch Tagebucheinträge fortgesetzt; er hört auf, ohne zu enden.

Auch die Erzählung, die nicht erzählt wird, ist dementsprechend. Würde sie einen Helden, eine Handlung etc. haben, dann ..., so lautet ihre Bestandsformel. Also: Würde er geschrieben worden sein, wäre von einem die Rede, der bei einem Bouquinisten an der Seine einen Roman gekauft hat, ihn aber nicht zu Ende lesen darf – das würde auch sein Ende sein. Deshalb

müsste es „der Roman seiner Lektüre eines Romans“ werden. Die Funktion zumindest scheint klar: er soll erklären, warum Unamuno seinen Roman der Verbannung nicht oder nur so, von einem Lackschächtelchen ins andere, schreiben konnte. ‚mise en abyme‘ hat es Andre Gide im selben Jahr genannt. Eines kann fürs andere eintreten; das gerade macht es durchlässig für die Bewegung des Lebens. Ihm kommt es allein darauf an, etwas zu machen, nicht etwas zu sein.

Deshalb auch ist die eigentliche Lebensphilosophie dieser großen Gestalt der spanischen Geistesgeschichte im 20. Jahrhundert literarisch. Sie will dadurch das Philosophische an sich leugnen. Gut lesbar wird sie dadurch, zumal hier, gewiss. Gute Literatur allerdings war unter diesen Umständen nicht zu erwarten, wohl auch nicht beabsichtigt.

Das Untier in deiner Brust[10]

Elsa Morante (1912–1985) hat bis heute literarischen Erfolg. Geschadet hat ihr dabei gewiss nicht, dass sie seit 1941 mit einem der großen Namen der italienischen Literatur verheiratet war, mit Alberto Moravia. Eine schöne, sensible junge Frau, die unbedingt Schriftstellerin werden wollte, und ein Skandalautor: ein Paar wie für die Presse geschaffen. Literarisch waren sie eher unzeitgemäß für ihre Zeit, abseits der Avantgarden und Experimente, fern von Ästhetizismus und politischen Verfänglichkeiten. Das öffnete ihre Texte fürs große Publikum. Zumal auch die Geschichten mundgerecht waren, eher rückwärts gewandt, auf das 19. Jahrhundert, den Gesellschaftsroman, der lange in seelischen Interieurs verweilt; nicht ohne geheime Lust auch an bürgerlichen Niedergangsgemälden in der der Art D‘Annunzios, Svevos oder Thomas Manns.

---

[10] ELSA MORANTE: *Eine frivole Geschichte über die Armut*. Aus dem Italienischen übersetzt von Maja Pflug. Berlin (Wagenbach) 2003. – Original: *Racconti dimenticati* (1941).

Unmittelbar vernehmbar wird die Stimme der Morante deshalb in ihren frühen Erzählungen von 1941. Gewiss, deren Vortrag ist noch eher stockend, nur kurze Geschichten, etwas gleichförmig. Vierzehn davon sind in spätere Ausgaben nicht übernommen, aber 2000 in Italien und jetzt in Deutschland wieder zu Buche gebracht worden. Sie unter dem Titel „Eine frivole Geschichte über die Armut" anzubieten, hat jedoch ungleich mehr mit dem Kampf um die knappe Ressource ‚Aufmerksamkeit' zu tun als mit den Begebenheiten selbst. Denn in der Episode gleichen Namens geht es um einen, der seinen Schutzengel aus Kindertagen los werden will, um endlich sein eigener Herr zu sein. Doch es ist die einzig helle Geschichte und auch das nur, weil sie abbricht und offen lässt, was geschieht, als der Betreffende entdeckt, wie seine über alles geschätzte Haushälterin verstohlen ihre hauchdünnen Flügel unter ihrem Mieder verbirgt.

Die anderen Fälle sind erbarmungsloser. Der große, sanguinische Baron war alt geworden und, weil Frauen gegenüber stets allzu befangen, einsam geblieben. Zuletzt – den Kontakt zum Leben hatte er fast völlig verloren – stiegen ihm Bilder der Kindheit auf, der einzigen Zeit, wo er sich nicht sich selbst ausgeliefert fühlte. Mit der Macht zurückgestauter Illusionen ergriffen sie von ihm Besitz: zunächst nimmt er seine unansehnliche, sklavisch folgsame Haushälterin zur Frau; später speist er jede Nacht mit den verstorbenen Anverwandten. Im Rausch der Erinnerung verliert er schließlich nicht nur den Verstand, sondern auch das Leben.

Nach diesem Muster werden auch andere Erzählungen dekliniert. Sie sind in einen archaischen (und damit populären) Horizont eingelassen. Der Erzähler, mal ‚Ich', mal ‚Er', mal weiblich oder männlich im fliegenden Wechsel, heftet sich, auf gleicher Höhe mit seinen Figuren, etwa an einen Lehrer (erste Geschichte). Sein Lebenslauf ist vorgerückt. Dies hat ihn, wie fast alle anderen, gezeichnet. Wohin die Geschichten sich auch wenden: Leben heißt Minderung der Lebensansprüche. Es ist also besser, man verleugnet, unterdrückt, was einen früher ein-

mal bewegt und begeistert hat; spinnt, um des Seelenfriedens willen, einen Kokon um sich. Eines Tages sitzt ein neuer Schüler vor ihm; blass, mit einer Mütze auf dem Kopf. Diese unscheinbare Störung seiner Unterrichtsmaschine steigert sich zu einem tödlichen Zusammenbruch. Warum?

Damit setzt der zweite Akt in Morantes Kurztragödien ein. Der stumme Blick des Schülers: er hatte den Lehrer an dessen anderes, stillgelegtes Selbst gemahnt, als er, in seiner frühen Zeit, noch „ein stürmischer, neugieriger Geist" war. Das kostbare Gut aber, das seitdem als Verlust aufgelaufen war, tritt in Gestalt der Kindheit auf ein vielbewegtes Thema zwischen den Weltkriegen. Keine der Figuren kann es verwinden, dass die glücklichen Inseln der Kindheit verloren sind. Damals hatten sie nicht gemerkt, dass sie wie ‚Schafe waren, die zur Schlachtbank gebracht wurden' (5. Geschichte). Andererseits, wer sich später nicht anzupassen wusste, muss, wie die Zwillingsbrüdergeschichte zeigt, ebenfalls mit fatalen Folgen rechnen: er gilt den anderen als zurückgeblieben, geistig und gesellschaftlich.

Insgeheim aber, und damit setzt der dritte Akt ein, bringen Sozialabgaben dieser Art im Grunde nichts in Ordnung. Alles, was einer kindlichen Sicht der Dinge schön und lieb war, ist keineswegs zur Ruhe gekommen. Wie bei Svevo, Saba oder Quarantotti scheint hier Freud den Konflikt zu bestimmen: es wurde nur abgeschoben in die Souterrains des Bewusstseins, um schließlich in entstellten Wahn- und Schattenbildern wieder nach oben zu drängen. Auslöser ist das nahende Alter. Es entsperrt, gleich einem „Untier in der Brust", die, wen überrascht es, alten Erinnerungen. Der geringste Anlass genügt dann, um ängstlich gehütete Lebenslügen einstürzen zu lassen. Eine herrische Frau, die sich lebenslang erfolglos der Illusion ausgeliefert hatte, zu Besserem berufen zu sein, hatte dafür mit erstickender Einsamkeit bezahlt. Sie schließt sich einem Pilgerzug an, damit die Jungfrau Maria sie im Tod erlösen möge. Die anderen sehen jedoch nicht ihre gedankliche Gefangenschaft, nur ihre offensichtliche Not; nehmen sie „nach Art der Kinder" in ihre Gemeinschaft auf, und mit der ganzen Macht des Verdrängten

bricht die verlorene Einfalt ihrer Kindheit in ihr auf und bringt sie in dem Augenblick um, als sie dafür bereit wäre.

Mit sensibler Unerbittlichkeit lässt Elsa Morante ihre Gestalten in sich zusammenfallen. Ihr Erzählmilieu kennt kein Entkommen. Auf eine naheliegende Weise heißt Leben verrückt werden, sich abgebracht zu fühlen von dem, was Glück verheißt. Dessen bürgerliches Erkennungszeichen ist die Kindeszeit. Das Motto ihres Romans „Arturos Insel" (1957) gilt deshalb schon für die früheren Erzählungen: „Außerhalb der Vorhölle gibt es kein Elysium". Also bleiben nur Dekadenzgeschichten. Einfühlsam schließt sich Elsa Morante dieser europäischen Tradition an. Über dem Phantastischen ihrer Geschichten liegt dadurch ein Dunst des Epigonalen. Andererseits verschafft sie sich dadurch ein wirksames Mittel für Erfolg beim – weithin bürgerlichen – Publikum.

Dessen Leselust an der eigenen ‚Entzauberung' (Max Weber) bleibt dennoch ein Phänomen. Sollen solche dunklen literarischen Spiegel am Ende einen wohltuenden Exorzismus ausüben? Das Gefährdende vorführen, damit man es nicht aus den Augen verliert? Die Toten dieser Geschichten: sie würden dann einer lebensbedrohlichen Zivilisation ein ‚memento vitae' vorhalten. Vor dem Hintergrund von 1941 kam der konservativen Erzählweise der Morante daher eine ganz andere Bedeutung zu.

Schiffbruch mit Schokolade[11]

„Zuviel Literatur!" Mit diesem und anderen Argumenten glaubte der Zuchtmeister des französischen Surrealismus, André Breton, einmal mehr „Feiglinge, Simulanten, Arrivisten, falsche Zeugen und Denunzianten" aus der Bewegung ausschließen zu müssen. Ihr Versagen: sie seien nicht bereit, ihre

---

[11] GEORGES LIMBOUR: *Der Duft der Vanille*. Roman. Aus dem Französischen von Marina Schewe. Bremen (Manholt-Verlag) 1992. – Original: *Les Vanilliers*. Paris (Gallimard) 1938.

Kunstbegriffe rücksichtslos, d.h. bis hin zur kommunistischen Revolution als Lebensprinzipien anzuwenden.

Reste von Ich-Kult und Individualismus vereitelten ihnen den Abstieg zu jenem tiefsten Punkt unseres Wesens, wo die alten Widersprüche von Leben und Tod, von Oben und Unten, Realem und Imaginärem aufhören, als Gegensätze empfunden zu werden. Dieser Säuberungsaktion fielen zum Opfer: Artaud, Soupault, Vitrac, Masson, Delteil und, unter anderen, auch Georges Limbour, einer der vielen im Magnetfeld dieser surrealistischen Utopie. Breton hatte recht. Limbours Leben gleicht zwar über viele Jahre den absichtsvoll ziellosen Wanderungen, die die Surrealisten zu sich selbst bringen sollten. Doch weder im Wort noch in der Tat ließ er bedingungslos alles hinter sich. Er betrieb das Anliegen des Surrealismus weniger ideologisch als ästhetisch. Das hatte freilich Rückwirkungen auf seine Rezeption: er konnte nie Gewährsmann linker Kultur werden wie Breton, Aragon oder Artaud. Er musste erst 1970 im Mittelmeer ertrinken, ehe Freunde und Wegbegleiter Hand an seinen Nachruhm legten. In rascher Folge kamen danach seine Werke neu heraus. Eines, sein Roman *Der Duft der Vanille* (1938), ist inzwischen in deutscher Übersetzung erschienen.

Der Erzählanlass ist eher unauffällig: eine Anekdote aus den Annalen des tropischen Gewürzanbaus. Sie ist ihr wie ein Lexikonartikel vorangestellt. Limbour entwickelt daraus eine Art Obergeschichte seines Romans. Van Houten, der holländische „Schokoladenkönig", hat den Archäologen de Bonald angestellt, um auf seinen mexikanischen Ländereien nach Resten indianischer Kulturen zu suchen. Bei einer seiner Inspektionsreisen nach Veracruz widerfährt dem Geschäfts- und Machtmenschen eine heftige sinnliche Erweckung. Im Krankenzimmer von Frau de Bonald erfasst ihn ein unbekannter berauschender Orchideenduft, der auch die Frau lustvoll erregt hatte, ehe sie am Tropenfieber starb. Würde man diese Pflanze „zähmen" können, spekuliert er, müsste man alle Kochbücher für Hausfrauen vollständig umschreiben. Er erpresst von de Bonalds Tochter Jenny die Identität der Pflanze, lässt einige

Sträucher sowie Bonald und sein kreolisches Personal auf eine gottvergessene Antilleninsel verpflanzen, um dort unbehelligt kolonialen Reichtum aus den Vanillekulturen zu schlagen. Die Büsche gedeihen, doch die Blüten bleiben „sterile Jungfrauen". Bis nach einigen Jahren Edmond, ein Kreolenjunge und Altersgenosse von Jenny, zufällig das Geheimnis der Befruchtung (mit dem Zahn eines Kammes) entdeckt. De Bonald weiß es an sich zu bringen. Doch van Houten beordert ihn und seine Tochter zurück in ein kleines Museum von Haarlem.

Wer sich nur an diese Obergeschichte hielte, würde den Roman verfehlen. Ihre Lesbarkeit ist eine Falle, aufgestellt, damit der Leser sich nur umso gewisser in den Bildfäden seiner Untergeschichte verfängt. Diese zehrt nach und nach alles Klare und Reale auf und diskreditiert Personen, Sachverhalte und Wörter soweit, dass ihre Geschichte am Ende auf den Kopf und damit surrealistisch richtiggestellt ist.

Die beiden gegensätzlichen Schauplätze – die „verlorene Insel" in den Tropen und Holland, im fernen, „furchtbaren Europa" – geben sich zusehends mehr als Statthalter des großen Gegensatzes zu verstehen, der Verstand und Instinkt entzweit. Surrealistisch gewendet: Europa steht für eine Kultur der Bewusstheit. In ihr herrscht der Dämon des Zweckrationalismus – mit „Reichtum und Kriegen, Flotten und Wissenschaft, Drogen und Herren". Die Insel dagegen – sie trägt traditionell alle Züge der Weltabgeschiedenheit. Hier darf das Leben sein, wie es von sich aus sein will: vital und kreatürlich. Ihr geht es nicht um Berechnung, sondern um Zeugung; sie hört nicht auf den Kopf, sondern auf das „magische Diktat" des Bauches. Sein blindes Wissen kann sich dort als eine Macht eigenen Rechts zur Geltung bringen. Dadurch wird die Insel immer unverkennbarer zu einem Abbild des Unbewussten, von dem die Avantgarden damals allein noch eine kulturelle Revolution der verfahrenen Lebenswelt erhofften.

Doch wie die Barrikaden überwinden, die zwischen einem heillosen Zivilisationszwang und einer heilsamen Tiefennatur stehen? Limbour setzt auf das surreale Verfahren. Solche

Durchbrüche lassen sich nicht willentlich herbeiführen. Sie fallen einem unvermutet zu: in der ‚trouvaille'. Der Verstand pflegt ihre wirren Signale als Zufälle abzuweisen. Für außervernünftiges Handeln jedoch haben sie geradezu den Charakter einer Notwendigkeit. In ihnen meldet sich ein unterjochtes Elementarbedürfnis. So ist die betörend duftende Vanille zu verstehen: ein heftiger Anruf aus dem Unbewussten.

Er wird zuerst bei der sterbenden Madame de Bonald, dann bei van Houten mit starkem, aber unklarem Entzücken empfangen. Das Geschehen des Romans ist im Grunde nichts anderes als der Versuch, dieses zufällige Lebenszeichen zu einer festen Verbindung zu machen. Madame de Bonald will es als ihr ganz intimes, van Houten als ein kommerzielles Unterpfand von Glück an sich bringen. Beide scheitern; beide aus demselben Grund. Jeder glaubte, mit dem jäh aufsteigenden Begehren seinen sentimentalen, beziehungsweise materiellen Egoismus bedienen zu können. Ihr Fehlverhalten ist Limbours Art, Kritik am Ich-Kult des europäischen Subjektivismus zu üben. Das erste Kapitel seines Romans erteilt im übrigen Marcel Prousts einschlägigem Rettungsversuch in seiner „Suche nach der verlorenen Zeit" eine kaum verhüllte Absage. Heilung aus dem Unbewussten kann uns nur zukommen, so gibt er zu verstehen, sofern wir es nicht für unsere Zwecke, sondern uns für seine Interessen verwenden. Wenn deshalb von Zeit zu Zeit van Houtens Schiffe und mit ihnen sein Realprinzip die Insel anlaufen, lösen sie jedesmal eine Kette von grausamen Eliminationskämpfen auf allen Ebenen aus. Nicht nur, dass der künstliche Vanille-Garten unfruchtbar bleibt. Van Houten wird ob seiner Ohnmacht gegenüber der eigensinnigen Natur krank. Sein Sohn Willem, erzogen in der Arroganz der Kolonialherren, wird von den Tropen als tödliche Negation ihres Lebensbegriffs empfunden und vernichtet. Und eine Wildkatze zerreißt in bildhafter Entsprechung die mitgebrachte Zuchtkatze.

Dennoch: die Geschichte – und das Problem, für das sie Gleichnis ist – hat einen dazu passenden Ausgang. Die Befruchtung der Vanille entspringt abermals einem notwendigen Zufall.

Die beiden (halbwüchsigen) Kinder der Tropen, Edmond und Jeanette machen aneinander und unter den Vanillepflanzen die Erfahrung der Kreatürlichkeit. In einer unwillkürlichen Analogiehandlung wenden sie sie auf die jungfräulichen Vanilleblüten an, kraft ihrer bildhaften Denkweise. Der Junge hatte an ihnen wie ein „unbewusstes Insekt", wie die Kolibris seiner mexikanischen Heimat an der Vanille gehandelt. Menschen, Pflanzen und Tiere können füreinander sprechen, weil sich in ihnen dasselbe Naturgesetz der kreatürlichen Liebe einen Ausdruck setzt. Dies begründet zugleich die metonymische Erzählweise Limbours. Es besteht geradezu eine Wahlverwandtschaft zwischen den Tropen, dem Bild für die Kraft des Unbewussten, und den (stilistischen) Tropen, deren unbegriffliches Bildersprechen allein Zugang zu ihm hat.

Also doch: „Zurück zur Natur"? Limbour bleibt bei dieser halben Aufklärung jedoch nicht stehen. Er verleiht dem Geschehen eine bemerkenswerte Pointe. Edmond wird Vater, die Vanille bekommt „Kinder". Doch er kann sein generatives Wissen allenfalls anwenden (bei den Mädchen der Insel), aber nichts damit anfangen. Für sich genommen bleibt es blind und ebenso zwanghaft wie die europäische Zivilisation, die aus allem etwas machen muss. Deshalb muss auch er, „der König der Insel", sie verlassen. Als er von de Bonald den Nutzen seiner Entdeckung erfährt, erleidet er seine unumgängliche Vertreibung aus dem vorreflexiven Paradies. Limbour lässt keinen Zweifel: erst die Kreatürlichkeit, die sich als Kreativität auch bedenkt, erfüllt die Bedingung des Humanen. So deutlich hätte das ein eingeschworener Surrealist nicht gesagt.

Was bleibt am Ende? Jenny, die Tochter de Bonalds. Sie ist im Duft der Vanille groß geworden, ahnt jedoch die „Befreiung", die ihr das Schiff nach Europa bringen wird. Die Insel und Holland, kreatives Unbewusstes und reflexives Bewusstsein bilden einen unauflöslichen Gegensatzzusammenhang. Eine Logik des Entweder-Oder kann ihm deshalb nicht beikommen. Das ist der Kern der durchaus surrealistischen Kulturkritik Limbours. Nur eine Subversion im Hause der mensch-

lichen Erkenntnisweisen böte Abhilfe. Erst wenn der Kopf auf das Raunen der Sinne hört, kann die Realität die Gestalt des Begehrenswerten annehmen: die Schokolade. Die tropischen Zutaten von herbem Kakao und süßer Vanille werden erst in der Befruchtung durch das rationale Denken Europas zu einem – surrealen – Lebenszeichen.

Zuviel Literatur? Mag sein, dass Limbour aus Sicht eines linientreuen Surrealismus ein Schiffbrüchiger (Cl. Mauriac) war. Doch er hat sich beachtlich ans Ufer der modernen Kunst gerettet.

Chor der weißen Gerippe[12]

„Wer diese Verse liest, wird auf das tiefempfundene Zeugnis einer Dichtung stoßen, die aus Sensibilität, Qual, Suche, Leidenschaft und Geheimnis erschaffen wurde." So würdigte der spätere Diktator Mussolini eine Sprachkunst, die nach deutschen Begriffen der Zeit wohl als entartet in Verruf geraten sein würde. Seine Worte galten dem Lyriker Giuseppe Ungaretti (1888- 1970). Er war 1916 mit einem Bändchen Gedichte aus dem Krieg in den Ziergarten der damaligen Poesie eingebrochen, wie er von Carducci, Pascoli oder D'Annunzio bestellt wurde. Ihrem rhetorischen, eloquenten und pathetischen Zuschnitt setzte er die gebrochene, atemlose Stimme dessen entgegen, der im Schützengraben Verse aufschrieb. „Ich musste das, was ich empfand, rasch sagen, und wenn ich es rasch sagen sollte, so musste ich es mit wenigen Worten sagen."

---

[12] GIUSEPPE UNGARETTI: *Die Freude und der Schmerz.* Gedichte. Übersetzt von Michael von Killisch-Horn unter Mitarbeit von Angelica Baader. München (Kirchheim) 2000. Aus: *Ein Menschenleben* (6 Bd.), Band 1–3. hg. von Michael Killisch-Horn und Angelika Baader, München (Kirchheim) 1991–1993. – Original: *Vita d'un uomo,* a.c. Mario Diacono. Milano (Mondadori) 1974.

Abb. 8: In der Verwüstung der Sprache blüht neues Leben

Der Sprache einen solchen Kahlschlag zuzumuten – bis hin zu Gedichten mit nur einem Vers – kam einem Bildersturm gegen die poetische Tradition gleich. Es wäre leicht gewesen, Ungaretti abzuurteilen. Man hat es auch getan. Aus der Richtung Benedetto Croces etwa, die solchen Sprachverkehr in die „non-poesia" abdrängte. Anderen schien dies als „hermetisch", absichtsvolle Verdunklung à la Mallarmé. Dass der Duce gleichwohl für Ungaretti und dieser für den Faschismus einen Sinn zeigte (er war später, bis 1936, Pressesprecher im Außenministerium), hat viel mit Italien zu tun. Beide drangen, aus denkbar unterschiedlichsten Beweggründen, auf dieses Land ein. Der eine getrieben vom Wahn einstiger Macht und Größe eines Volkes, das sich noch immer nicht wirklich gefunden hatte. Der andere als Poet, im Grunde unpolitisch, angehalten von einem gewissermaßen semiotischen Patriotismus. Das brachte ihn ins politische Zwielicht und kostete ihn den Nobelpreis.

Dennoch: die Sprache seiner Verse selbst hielt allen Prüfungen stand. Selbst Leser, sehr sensibel gegenüber falschen Zungenschlägen, liehen ihm ihre Stimme: Ingeborg Bachmann,

Hilde Domin, Paul Celan brachten sie ins Deutsche. Dafür gibt es wohl einen Grund, der Stein, der ins Wasser geworfen wurde und durch alle Wortbildungen hindurch seine Kreise zieht: das Ich, das in ihnen laut wird, es ist, in fast mythischer Größe, der Ausländer. In ihm verkörpert sich so etwas wie die innerste Komplexion von Ungarettis Dichtung, die nie ganz sich schließende Wunde, die ein Leben lang poetisch behandelt sein wollte.

Gewiss hat sie mit biographischen Verletzungen zu tun: die toskanische Familie als Fremdarbeiter beim Bau des Suez-Kanals in Alexandria, der Stadt zwischen Wasser und Wüste in Ägypten; Ungaretti war zwei, als der Vater starb; kroatische Amme, französische Schule und Italien ein Land vom Hörensagen. Erst mit 24 betrat er es, zog dessen Uniform an „als wär sie die Wiege / meines Vaters". Er wollte „von derselben Erde getragen" werden wie dessen „Volk" („Italien") – und blieb Italiener doch immer zuerst als Dichter: dem Ausländer war die Sprache erste Heimat. „Poesie / ist die Welt die Menschheit / das eigene Leben / erblüht aus dem Wort". An ihr hat er all das Fremde, das ihm eigen war, abgegolten. Sie hat darüber ihrerseits exterritoriale Züge angenommen. Aber erst so gewann sie den – modernen – Sinn dafür, dass jedes Wort, jede Zugehörigkeit stets „eingegraben ist" in einen „Abgrund" von Unzugehörigkeit („Abschied").

Um diesen Knoten seiner Existenz poetisch zu knüpfen, hat Ungaretti einen Grundwortschatz an Bildern und Sprachgesten angelegt. Der Ausländer, das ist vor allem die Wüste. Sie steht für das Nichts als dem Boden des Seins. Im Feuer ihres Lichts verbrennt alles Kreatürliche und Geschichtliche, und erst in dieser Leere und vor dem Schweigen, das sie gebietet, wird das Sehen und Hören zum Ereignis: dann ‚breitet' sie sich aus ‚wie Farben', die ineinander übergehen („Teppich"), und die Wörter, die man sagt, fangen an, ihre Grenzen zu leugnen und sich in einen „miraggio", in fließende Bedeutungsspiegelungen zu verwandeln. Dieses Wunder aber, dass aus der ‚Verwüstung' der Sprache neues Leben ersteht, das vollbringt die Poesie.

In einem Schlüsseltext, „Variationen über Nichts“, vergleicht Ungaretti das Gedicht mit einer Sanduhr. Es bringt eigentlich ‚nichts‘ hervor. Doch es lässt den Sand der Sprache fließen, sodass man die Zeit sieht und hört und sie dadurch ‚nicht im Dunkel verschwindet‘ – Ungaretti hat sich seit 1912, als Student in Paris, intensiv mit Henri Bergson auseinandergesetzt. Die Sanduhr – das ist aber nicht weniger ein Bild für moderne Kunst. Da es nichts zu sagen gibt – Ungaretti lehnte alle Metaphysik ab – bleibt nur, dieses „Nichts“ in immer neueren „Variationen“ auszudrücken. Möglich wird dies, wenn der Vers, seinem Namen gemäß, als Kunst der In/*vers*/ion ausgeübt wird. Der Dichter ist „die Hand im Schatten“ trüber Lebenserfahrungen, die die ‚Sanduhr‘ *umdreht*. Nicht als ob dadurch alles anders würde. Aber alles, was an die Kette leidiger Begriffe gelegt ist, kann im Gedicht als re/*vers*/ibel erfahren werden. Im ersten großen Gedichtband mit dem paradoxen Titel „Freude an Schiffbrüchen“ erfährt das Wort im Wasser, einem mächtigen Gegenbild der Wüste, eine Wiedertaufe im Meer seiner Möglichkeiten. Wo es nicht mehr darum gehen kann, irgendwo anzukommen, ist da die „Rückkehr zur Bewegung“ („Variationen“) nicht ein hohes, vielleicht das höchste Lebensziel?

Und wer könnte dem besser dienen als der Dichter, der Ausländer, der selbst keine feste Bleibe hat und begreift, dass er, um Dichter sein zu können, dies als seine Bedingung anzunehmen hat. Denn „dem der bleibt / wütet wieder, grausam, die Illusion“. Ungaretti hat ihn deshalb zum Nomaden, einem Geistesverwandten der Wüste gemacht. Als „girovago“, als Nicht-Sesshafter soll er durch die Einöden veräußerlichter Sprache ziehen. Ja sich selbst ganz aufzugeben hat er, einem ‚weißen Gerippe im Sand‘ vergleichbar („letzte Chöre“). Ist soviel Selbst-Enthaltung aber auszuhalten?

Gerade in seiner mittleren Zeit, zwischen den Kriegen, konnte, so scheint es, Umgaretti dem „miraggio“ nicht widerstehen, sich große Projekte, ‚grausame Illusionen‘ der Zugehörigkeit zuzuschreiben. Die ursächlichste war, „eine schöne Biographie zu hinterlassen“. „Vita d’un uomo“ sollte als Titel über

seinem Gesamtwerk stehen, mehrdeutig changierend zwischen „Ein Menschenleben“ (M. v. Killisch-Horn); „Leben eines Mannes“ (Ingeborg Bachmann) – oder doch: ‚Vita eines Menschen‘? „Schön“ allerdings nicht, weil sich schließlich alle Widersprüche lösen, sondern die Zeit des Lebens zwischen Freude und Schmerz einen inneren Zyklus durchläuft – wie in Petrarcas „Canzoniere“. Daneben tauchte eine andere Versuchung aus der Wüste auf, mythisch verlockend, die „Terra promessa“ (dt. „Das verheißene Land“). Es zeigt sich in verschiedenen Ansichten, aber hat doch nur ein bewegendes Interesse: mit etwas Anfänglichem, Ursprünglichem einen Bund einzugehen. Über Dante und Vergil wird Ungaretti zu einem neuen Aeneas, der zurückblickt, um die Zukunft eines neuen Goldenen Zeitalters sehen zu können. Die Gedichte schwellen an, werden pathetischer, geformter. Durch die klassische Tönung schimmert erneut das Bild eines Italien durch, das, von nationalistischen Gefühlen geblendet, als Phantasma einer Oase herhalten muss. Doch mitten in faschistischer Selbstberauschung tritt Ungaretti einen Rückzug ins Exterritoriale an: er geht nach Brasilien (1937–42). Wunschbilder können nur in der Ferne und Fremde bestehen.

Was Ungarettis poetischer Herbst hätte sein sollen, schlug jedoch jäh in einen Winter um. Der Tod seines Sohnes, des Bruders und die vielen Toten des Duce haben alle Gedankenflüge vernichtet. „Der Schmerz“ lautet der erste Gedichtband nach dem Krieg. Er ist die Bilanz eines Scheiterns. Was haben die Bilderbögen für eine „schöne Biographie“ erbracht? „Dass nichts ist, das Ganze als Schutt“. Der Poesie bleibt kaum mehr als Epitaphien zu verfassen: „Jenes geduldige Rufen / Von verbissenem Leid gewürgt“. Man hat den späteren Gedichten Uninspiriertheit vorgehalten. Gewiss ist mehr Spreu in ihrer poetischen Ernte, Beiläufiges, Hergebrachtes. Dennoch dürfen sie nicht fehlen. Ungaretti hat, vor allem im „Merkbuch des Alten“, den Mut gehabt, seine „Verwirrung von Luftspiegelungen“ einzugestehen und das Nicht-Ankommen eines Lebenslaufes als dessen wahre Bestimmung anzunehmen. Wohl des-

halb hat Paul Celan gerade diesen letzten Teil übertragen. Wer wenn nicht er wusste, was eine vernichtete Biographie ist.

Zurück bleibt ein „Verbannter“ und „Blinder“ („Überdauernde Kindheit“), dem selbst die Hoffnung eines Irrenden genommen ist: dass es einen rechten Weg gäbe, auch wenn er ihn selbst nur noch als verloren kennt. Und doch besteht ein „Wille, trotz allem zu leben (...), der Zeit zum Trotz, dem Tod zum Trotz“, schreibt Ungaretti ein Jahr vor seinem Ende. Sein Motiv zieht er aus einer fast verschütteten Erfahrung des Lebens, die der Doppelsinn von ‚wandeln‘ festhält: nirgends halt machen zu können wenigstens als Chance zu ergreifen, nicht ein und der selbe sein zu müssen. Metamorphose ist einer der untergründigen Fluchtpunkte seiner modernen Ausweglosigkeit.

Das Deutsche ist in der guten Lage, den ganzen lyrischen Ungaretti zu besitzen. Noch bevor der vierte Band (mit Prosaschriften) erschien, haben der Übersetzer Michael von Killisch-Horn und der Verleger Peter Kirchheim eine Anthologie „der charakteristischen Gedichte“ in einem Band herausgebracht. Entstanden ist ein poetisches Album, das durchaus repräsentativ das gesamte Itinerarium Ungarettis absteckt. Dennoch wäre es besser als Einlesebuch zu bezeichnen, weil es auf die italienischen (und französischen) Originale verzichtet. Ohne sie erscheint es – Poesie ist weiblich – doch ein wenig wie die Dame ohne Unterleib. Denn die textnahe Übersetzung macht sich dadurch viel mehr als Übersetzung bemerkbar als in der zweisprachigen Werkausgabe. Aber vielleicht ist es nur die List eines kleinen und mutigen Verlages, die große Ausgabe notwendig erscheinen zu lassen. Denn dort, im Rückgang vom Deutschen ins Italienische, lebt die Lust an sprachlichen Untergängen erst richtig auf.

Trödelladen Wirklichkeit[13]

Es gibt Begegnungen, die nicht stattgefunden haben, und doch, gerade deshalb, denkwürdig erscheinen. Es war in den Jahren, als Thomas Mann den „Zauberberg“ schrieb und veröffentlichte (1924). Er ließ Hans Castorp einen großen, sehr deutschen Bildungsroman (und zugleich dessen Exequien) erleben. Ein Leben in Krankheit und in der Nähe des Todes hat diesen umgekehrten Wilhelm Meister „mehr gefördert und auf Gedanken gebracht, als die Mühle im Flachlande all die Jahre her“. Thomas Mann hat dabei, wie Calvino urteilte, alles an diesem Sonderleben gesehen, aber zugleich so wie von einem Balkon des 19. Jahrhunderts aus.

Es gab in dieser Zeit jedoch einen anderen, der auf seine Weise eine solche Zauberbergexistenz führte. Es ist müßig zu fragen, was aus ihm geworden wäre, hätte er damals schon Thomas Manns Roman gelesen. Zu dieser Begegnung eben ist es nicht gekommen. Und doch vermag sie viel ans Licht zu bringen. Der junge Mann, um den es geht, hat nicht sieben, sondern neun Jahre, und nicht literarisch, sondern physisch an Tuberkulose gelitten. Mehrere Jahre musste er bewegungsunfähig im Bett verbringen; ein Sanatorium in Cortina d’Ampezzo brachte schließlich Heilung. Wie Hans Castorp wurde auch er dadurch „zum Höheren hinaufgetrieben“, zum Schriftsteller und Intellektuellen. Zum Zeichen dafür gab er sich einen neuen Namen: Alberto Moravia (1907–1990).

Doch es ist eine Sache, diese „hochgradige Abgeschiedenheit“ von außen nach innen aufzufassen; eine andere, sie von innen nach außen zu entwerfen. Moravias Knoten des Lebens wurde daher ganz anders geknüpft. Statt auf einem Zauberberg fand er sich, um im Bilde zu bleiben, in einem Höllental von „Krankheit und Einsamkeit“ wider. Sie weckten in ihm „ein geradezu krankhaftes (!) Verlangen zu leben“. Doch wie sollte

---

[13] ALBERTO MORAVIA: *Der neugierige Dieb*. Erzählungen. Aus dem Italienischen übersetzt von Bruno Genzler. München (btb) 2002. – Original: *Racconti dispersi 1928–1951*. Mailand (Bompiani) 2002.

er diesen Lebenshunger befriedigen? Nur mit Lebensersatz: mit Lesen und Schreiben. Die Sprache wurde so zu seinem Lebensmittel, seiner Familie, seiner eigentlichen Bleibe – und er selbst zu einem biblisch-jüdischen Abel, der dem Realisten Kain Geschichten zu erzählen weiß, in denen überall dort, wo Gedanken allzu sesshaft werden, sie ins Diktatorische, Zerstörerische umschlagen. Deshalb wusste er sich selbst überall zuhause, obwohl er, seit seiner Genesung, im Grunde ständig unterwegs war. Umgekehrt schrieb er aber auch, musste er geradezu ununterbrochen schreiben.

Und hier, an dieser sensiblen Stelle, wird schließlich offensichtlicher, warum Hans Castorp und Alberto Moravia – räumlich und geistig – nicht übereinkommen konnten. Thomas Mann hatte etwas erschrieben, was ihm wesentlich fremd war. Moravia aber hat es erlebt – und nie etwas darüber veröffentlicht (ausgenommen *Winter eines Kranken*, eine kleine Erzählung in einer Flut von anderen Geschichten). Den „Zauberberg" hielt er im übrigen für einen Unterhaltungsroman! Soviel Distanziertheit in der einen und in der anderen Richtung? Sollte seine traumatische Kindheit und Jugend keinerlei Spuren in seinem langen Sprachleben hinterlassen haben? Freuds Theorie von der Wiederkehr des Verdrängten ist nicht nötig, um zu erkennen, dass Moravia im Grunde mit nichts anderem umgeht. Nur dass er seine biographischen Verknotungen nicht zum Gegenstand seiner Geschichten gemacht hat. Sie haben sich vielmehr in ihre Struktur eingeprägt.

Moravia hat im Laufe eines langen Lebens enorm viel Sprache um sich ausgebreitet – Romane, Drehbücher, Erzählungen, Dramen, Feuilletons, Reiseberichte, Filmkritiken, Essays, Interviews – soviel, dass sie an den Rändern vagabundierend sich selbst überlassen schien. So kam es, dass seit den 16 Bänden der Gesamtausgabe immer neue Fundstücke zu Tage traten und neue Bände füllten, zuletzt 69 kurze Prosatexte, verstreut zwischen 1928 und 1951. Es wird allerdings längst nicht alles gewesen sein; Moravia starb erst 1990. Gegenüber den größeren Formaten sind sie nur narrative Episoden, kommen zu Hunder-

ten vor, schnelle Produkte der Presse, nicht der Publikation. Dennoch liebte der Autor diese kurzen Affären (nicht nur literarisch). Für ihn bildeten sie das Werkraumtheater, wo für das Große Haus das alte, immer neue Stück geprobt wurde: Was ist der Mensch? Moravia hat an dieser humanen Frage unbeirrbar gegen alle Zeitgeister festgehalten, auch wenn er sie am liebsten aus der Gegenrichtung – von den Irrungen seiner Figuren her beantwortete. Darum vor allem wurde er viel gelesen, populär und oft namhaft verfilmt.

Zum Besten dieses modernen Klassikers gehöre diese erzählerische Nachlese, war in Italien zu hören. Da wird doch etwas schwunghaft der Mantel des großen Namens über sie geworfen, den der Autor sich woanders erworben hat. Dennoch: sie hat ihre bemerkenswerten Vorteile, vor allem, weil sie weniger unter ästhetischem und ideologischem Anspruch steht als die großen Formen. Wer viel schreibt, kann die Kunst nicht jedesmal neu erfinden, erst recht nicht wegen kurzer schneller Nahaufnahmen. Gerade deshalb aber entblößen diese Geschichten die elementaren Antriebe und die Machart des Erzählens leichter.

Die einzelnen Stücke liegen weit auseinander, zeitlich wie inhaltlich. Umso verblüffender ist ihre Familienähnlichkeit. Immer ist einer da, ein Ich, ein Er, der vorsätzlich, wie ein Voyeur hinter einen anderen (oder sich selbst) kommen will, weil er ihm nicht glaubt, dass er so ist, wie er sich gibt – ein pirandellianischer Argwohn gegenüber allem, was bürgerlich ist: Selbstgefälligkeiten, gesellschaftliche Vorstellungen, Erfolg und vor allem Selbsttäuschungsgewohnheiten. Der Erzähler ruht nicht, bis er einen Spalt in der Oberfläche findet. Wie etwa bei Cosimo, dem die Wahrsager die „glücklichste und perfekteste Hand“ bestätigten. Weshalb er sich in schönsten Erwartungen erging – keine Hand rührte und effektiv schäbig und banal vor sich hin lebte. Auf diese wunde Stelle zielen Moravias Geschichten. Sie sind Ausschnittsvergrößerungen, die wieder und wieder zu dem gleichen Befund kommen: Leben heißt, in Entfremdung zu geraten – von sich, von anderen, von den eigenen Handlun-

gen. So sind die Verhältnisse: genauer genommen verstrickt man sich eigentlich in Beziehungen ohne echten Bezug. Das ist Moravias gesellschaftliches Credo, seine Ideologie, die sich gut mit linker vertrug (und ihn auf der Liste der kommunistischen Partei bis ins Parlament brachte). Nicht zuletzt durch ihn wurde Entfremdung ein beliebter begrifflicher Unterstellplatz für Gesellschaftskritik aller Art.

Ist das nun intellektueller Überbau für eine sehr persönliche biographische Entfremdung oder umgekehrt? Mehr darüber könnte die Kleinkunstbühne dieser Geschichten wissen. Hier herrscht ein auffallend klarer ‚genius loci'. Natürlich hat auch er, wie alles in diesem Spiel, zwei Seiten: eine innerhalb-außerhalb-Beziehung. Draußen: das ist Oberfläche, die Welt als „Trödelladen" (58. Geschichte); dort werden geistige „Uniformen" getragen, wie der „Typ" (der 52. Geschichte), der sich konsequent selber treu bleiben will und sich in Gemeinplätzen verliert; hier breiten sich überall Wirklichkeiten aus, die insgeheim schon verwirkt sind. So weit, so gut für den konventionellen Teil.

Ihn nehmen sich die Episoden – nahezu jede – vor. Sie tun im Grunde nichts anderes – Moravia ist auf seine Weise konsequent – als dass sie solche Fälle von falscher Äußerlichkeit nach innen holen: die Figuren finden sich in einem Zimmer, Café, Bus, Zoo, Gefängnis, Irrenhaus wieder – in einem geschlossenen Raum also, wo es jemanden gibt, der sie aus der Nähe betrachtet und nicht ruht, bis er ihre inneren Verhaftungen nach außen gewendet hat. R., einer der zahlreichen Freunde in diesen Geschichten, hasst die Ausländer, weil sie Italien nach dem Kriege ein ungerechtes Friedensabkommen auferlegt haben. Zuhause und sonst aber empfindet er alles Ausländische – Geld, Mode, Whiskey, Tabak – gut. Den Widerspruch merkt er nicht; aber der Erzähler. Das ist seine Mission: er sondert seine Figuren ab, nicht um aus ihnen, zauberberghaft, ein höheres Selbst herauszubringen, sondern um ihren tieferen Missverhältnissen auf den Grund zu gehen. Ein Akt der Entäußerung ist allerdings auch dies, selbst wenn er Wunden öffnet, statt sie

zu heilen. Nicht als Sanatorium, als Untersuchungszimmer fungieren deshalb Moravias geschlossene Räume. Hier werden Innenaufnahmen zur latenten Kulturkrankheit der Moderne gemacht. Die Diagnose ist fast stets die gleiche: wer sein Leben als Rechnung begreift, die in bestimmter Weise aufgehen soll, endet im gedanklichenVerlust.

Um dies zu beglaubigen, gehen Moravias Geschichten nicht auf, keine. „Wahrscheinlich besteht das Geheimnis des Schreibens darin", sagte er, „es unvollkommen zu lassen". Darauf hat er es angelegt. Manchmal zu offensichtlich, so dass seine 69 Geschichten etwas Demonstratives annehmen: man merkt die Absicht. Oder schlagen hier Zwangskonstellationen aus der Biographie durch? Hatte Moravia sein Verlangen zu leben – und damit die Abwehr ungelebten Lebens – nicht selbst als „krankhaft" bezeichnet? Ob gut oder schematisch: an dieser Entgegensetzung bildet sich sein Erzählen. Darin liegt auch die Methode seines Erfolgs (gerade beim ‚bürgerlichen' Publikum, das er bloßstellt, mit dessen schlechtem Gewissen er aber offenbar noch immer kalkulieren kann): er ist, recht eigentlich, der Schriftsteller der Gegentendenz. Jeweils auf der Höhe der zeitgenössischen „Entfremdungen", die er aufspürt, um ihre unheilen Anspannungen sich zerreißen zu lassen. Das macht ihn zum Moralisten; allerdings zu einem, dem keine Moral mehr verbindlich ist. Seine kleinen Geschichten können dies vielleicht besser ausdrücken als die großen. Sie geben nicht unbedingt den besten, aber einen sehr authentischen Moravia wieder.

Sprachroulette[14]

Landolfi? Nicht als ob er ein Unbekannter wäre, schon gar nicht in Italien. Auch in Deutschland hat er, wenn auch spät, begonnen, seine literarischen Kreise zu ziehen, etwa mit den

---

[14] TOMMASO LANDOLFI: *Rien va.* Aus dem Italienischen von Ragni Maria Gschwend. Reinbek (Rowohlt) 1999. Original: *Rien Va*. Firenze (Vallecchi) 1963.

Romanen „Der Mondschein“ (1989), „Cancroregina. Die Krebskönigin oder eine seltsame Reise zum Mond“ (1986) oder dem Erzählband „Nachtschatten“ (1987). Dennoch ist er, dort wie hier, eher der Typ eines Außenseiters geblieben, aber durchaus mit offiziellem Status. Das hat viel damit zu tun, dass er den Leser nicht unbedingt sucht; er will schon gefunden werden.

Die „Willenskrankheit“ (Hugo v. Hofmannsthal) eines alten süditalienischen Adelsgeschlechts macht Tommaso Landolfi mit Lampedusas „Leoparden“ verwandt. Doch anders als dieser hat er sich von Anfang an, seit Ende der zwanziger Jahre, an der Literatur festzuhalten versucht. Die Realität gab für den 1908 geborenen wenig her: aufziehender Faschismus, Verarmung und Entvölkerung des Südens, früh affektiv verwaist, ungleich mehr ästhetisch als ökonomisch interessiert. Wer damals seinen Weg literarisch suchte, dem blieb an besseren Aussichten wenig: seine Sprache einem Kollektiv links oder rechts auszuliefern oder in die Unzugehörigkeit zu emigrieren. Und so hat Landolfi sich auf die ‚via dolorosa‘ eines Modernisten gemacht, ist für sich geblieben, um sich für die Befreiungsschläge der Phantasie und des Unbewussten offenzuhalten. Natürlich ist auch er, auf höchst lesenswerte Weise, nirgendwo angekommen, genauso wenig wie neben ihm die Surrealisten der ersten und zweiten Generation.

Früher oder später musste sich deshalb die Aufmerksamkeit vom Ziel auf den Weg wenden. Sein literarischer Verkehr mit sich schlug die autobiographische Richtung ein. Zuerst noch im fiktiven Tagebuch „La Biere du pêcheur“ (‚Das Bier des Fischers oder die Bahre des Sünders‘; 1953, dt. 1994); dann unverhüllt und doch nicht klarer in „Rien va“ (1963), fortgeschrieben mit „Des Mois“ (1967, nicht übersetzt), wo bereits der (französische) Titel, unbeständig auch er, in den aufgezeichneten „Monaten“ des Tagebuchs ebenso viele „Ichs“ ankündigt. Vor kurzem ist der zweite Teil dieser Trilogie erschienen, eindringlich von Ragni Maria Gschwend der deutschen Sprache nahe gebracht. Sie hat ihm den ursprünglichen

Titel belassen, aus gutem Grund: er ist unübersetzbar, weil falsch, eine hinterhältige Ellipse. Aber gerade dadurch erst kommt er für die Wahrheit eines Lebens in Frage, das „verschwimmt“, wenn es festgehalten wird und „seinen wahren Charakter, seine Dringlichkeit“ verliert, „je mehr es sich auf dem Blatt einer Ordnung fügt“.

Andererseits: nicht zu schreiben hieße keinesfalls, nicht nicht zu leben. Man ist mitten in den Verstrickungen Landolfis. Denn wer sich äußert, unterwirft sich dem Kleiderzwang der Sprache. Dabei kommt es ihm gerade auf das nackte Ich an. Dieses Müssen, aber nicht Können, das ist sein Dämon. Wenn dieses Tagebuch zumindest noch einen Antihelden hat, dann ihn. Er herrscht auch über den Titel. „Rien va“ negiert das ‚rien ne va plus‘, das dem Spieler fatale Momente von Möglichkeit und Endgültigkeit bereitet. Landolfi wusste, wovon er schrieb. Das Spiel war, lebenslang, der Pfahl in seinem Fleische; das Casino in San Remo sein verfluchter Ort. Dort hat er alles ausgegeben, was er hatte und nicht hatte. Nachts übersetzt er dann Dostojewski, aber auch Hofmannsthal oder Novalis und sinniert über seinem Tagebuch – um ab 16 Uhr mit dem Vorschuss aufs Honorar wieder die Schwelle seiner Hölle überschreiten zu können. Und so betrifft der Titel zuletzt die über ihn verhängte Sisyphosarbeit: ‚das einzige, das (noch) geht, ist nichts (Nichts)‘. Eine Negation der Negation, die nichts Positives mehr erreicht. Was also bleibt dem „alten Narren“ anderes als weiter zu machen, d.h. zu schreiben, obwohl es zu ‚nichts‘ führt, ein Schreiben gegen die Schwerkraft des Schreibens.

Muss es deshalb nicht erstaunen, dass er sein Heil in Tagebüchern sucht? Offenbar haben seine Geschichten es weder vermocht, ihn von seinem „verhassten Ich“ abzubringen, noch „endlich nicht verstanden zu werden“. Was könnten Tagebücher hier anders machen? Vor allem: sie sollen verhindern, dass das, was er (nicht) zu sagen hat, verbindlich zu Buche schlägt. Denn Literatur macht ihn zum Zauberlehrling: er wird die Geschichten nicht mehr los, die er sich zuschreibt. Entsprechend fallen seine nächtlichen Einträge aus; sie gleichen vor-

beugenden Maßnahmen. Sich den Sprüngen seiner Gedanken und Empfindungen und, häufig genug, dem Sog der Worte zu überlassen – dies soll zu jenem freieren Unzusammenhang anstiften, der unterm „Joch des Positivistischen" verloren geht. Dafür ist er in den Tagebüchern bereit, es nicht einmal bis zu Musils „Mann ohne Eigenschaften" kommen zu lassen. Er senkt die Schwelle des Ich und des Textes soweit, dass sich beide selbst überlassen bleiben sollen.

Kann das wirklich gut gehen? Hatte das surrealistische Raunen aus dem Unbewussten nicht sehr schnell seine Stimme verloren? Zumal Landolfi seinem Tagebuch keine metaphorischen Ausflüchte gestattet. In der Sache selbst ist es ein merkwürdig sprödes, uneigentliches Buch. Aber gerade darin wirkt es beschämend ehrlich. Denn dieses Ich leidet daran, dass es vor lauter Gemeinplätzen das eigene Ich nicht mehr sieht. Deshalb versucht es, sich ihnen direkt, gleichsam Mann gegen Mann zu stellen und sie durch zudringliche, verwirrende, unkontrollierte Gedankenzüge ins Wanken zu bringen. So etwa „Demokratie"; ihr begegnet er mit einem Lob der Ungleichheit; Fortschritt, Zukunft – „das Leben ist allein in der Vergangenheit erkennbar"; nach Volkes Stimme fragen – um genau das Gegenteil zu tun. Im übrigen: all die wohltönende Humanität taugt nur als Notlösung. Und dann die Provokation – ein Kind; Landolfi war mit fünfzig noch Vater geworden. Seine Glücksgefühle: sind sie nicht ihrerseits nur ein Trumpf der Trivialität, die über die Wahrheit hinwegtäuscht, die „Unmöglichkeit zu lieben"? Für ein intimes Tagebuch erstaunlich auch dies: Landolfi hat zwei Weltkriege, zwei schwere Nachkriegszeiten erlebt, war kurz als Antifaschist eingesperrt, hatte sich mit dem Vater in den Bergen versteckt, der Familiensitz wurde bombardiert. Doch nichts davon in seiner Innenansicht. Einmal geistert Hitler durch die Zeilen.

Ist es Ausdruck von Überdruss, Verachtung für eine Welt, wo auch der Krieg nur eine fatale Banalität ist? Wirklich interessiert zeigt er sich nur an sich selbst. Von dieser Ich-Sucht wird alles andere aufgefressen. Diese pathogene Selbst-Verhaftung

verschafft sich in diesem Tagebuch Luft. Eines seiner Vorbilder, der ‚décadent' Gabriele d'Annunzio, hatte dieser Lebensleere immerhin noch ein heroisch-verwerfliches Image abgewonnen. Auch dieser Selbstbetrug hatte vor Landolfi keinen Bestand. Wenn überhaupt, dann kreisen seine Gedanken um die beiden Epizentren Spiel und Tod. Im Grunde meinen sie dasselbe: am Ende verliert man immer. Deshalb benutzt er das Leben, um sich vom Tod einen Begriff zu machen, den Tod aber, um nicht dem Leben zu erliegen. Darüber ist sein Denken nicht-sesshaft geworden. Es streift durch schäbig möbilierte Zimmer, wie der Autor, wo es sich mit Motiven von der Stange herumzuschlagen hat. Wahre Lebensmomente kann es nur geben, solange die Roulettekugel in Bewegung ist; vorher und nachher bekommt man Zustände.

So will auch das Schreiben verstanden sein. Es darf sich streng genommen nichts vornehmen, das auf etwas hinausläuft. Vielleicht war das ein Grund, warum Landolfi seine Erzählungen mit seinen Tagebüchern unterschreitet: Literatur nötigt ihm zuviel Schluss, Schlüssigkeit ab, wo es doch nur darum gehen kann, die Sprache, wie im Spiel, in Bewegung zu halten. Mancher mag die Geschichten deshalb annehmlicher finden. Die Tagebücher sind vergleichsweise asketisch, so als ob der Schreibende sich dafür rechtfertigen müsste, dass er Geschichten schreibt, obwohl er damit nichts ändern kann, weder bei sich, noch an der Welt.

Hüter der Übergänge[15]

Der Behauptung, Eugenio Montale sei der bedeutendste Dichter Italiens im zwanzigsten Jahrhundert – kaum jemand würde widersprechen. Im Grunde ein erstaunliches Phänomen. Die Gedichte Montales (1896 – 1981) sind modern, also vorsätzlich

---

[15] Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, a.c. di Giorgio Zampa. Milano (Mondadori) 1987 u.ö. – Eine dt. Auswahl in: *Gedichte 1920–1957*; hg. M. Krüger/dt. Übers. H. Helbling; München/Wien (Hanser) 1987.

dunkel. Die Kritik hat nicht zuletzt deshalb mehr seine Deutbarkeit als seine Deutung betrieben. Und doch wurde er zum Senator Italiens auf Lebenszeit ernannt; erhielt 1975 den Nobelpreis. Wie bringt es ein schwieriger Lyriker zu solcher Anerkennung?

Hans Magnus Enzensberger hat sich im Essay „Meldungen vom lyrischen Betrieb" (vgl. F.A.Z. vom 14. März 1989) der Frage von einer fast schamlosen Seite genähert. Aber sie trifft den Kern. Wovon leben Lyriker eigentlich, fragt er. Unterstellt ist dabei: von ihrer Lyrik jedenfalls nicht. An ihrer „Unverkäuflichkeit" also kann man sie erkennen. Wer dennoch dichtet, hat – und verlangt – ästhetische Moral. Viel von der Ausstrahlung Montales scheint sich ihr zu verdanken. Denn für seine Kunst hat er gelebt, obwohl er sich bewusst war, dass „es nicht klug war, alles auf ein bißchen Literatur zu setzen und auf das Leben zu verzichten", schrieb er in einer düsteren Stunde, von denen es viele gab. Um seiner Berufung dennoch folgen zu können, nahm er, wie er es nannte, einen „zweiten Beruf" an: als Rezensent, Bibliothekar oder Redakteur beim Corriere della Sera. Vor wenigen Monaten ist in Italien auf rund viertausend Seiten die Lohnarbeit des Kritikers Montale erschienen. Welches Kapital aber hatte die Poesie ihm bieten können?

Eigentlich hatte er Glück. „In unseren alteingesessenen Familien war es üblich, einen Sohn zu haben, meistens den Benjamin, von dem man keine vernünftige Tätigkeit erwartete", schrieb er und meinte sich selbst. Er war für den Geist, nicht fürs praktische Leben begabt; sensibel bis zur Depression; suizidgefährdet; sich seiner Schwächen höchst bewußt. Als ‚dissidio', mit sich selbst zerstritten, bezeichnete er, wie Petrarca, seinen Zustand und führte ihn auf seine „völlige Disharmonie mit der Realität zurück". Das Bewußtsein, in das er sich bettet, hat allerdings Tradition: es steht in der Erbfolge des modernen Subjekts. Bereits Novalis hatte es als „Dividuum" auf den Weg gebracht. Montale nimmt diese Nicht-Übereinstimmung („maladjustement") als Grundform seines Lebens an. „Man muß seine eigene Widersprüchlichkeit ohne Ausflüchte leben". Was

dies bedeutete, war ihm, schon mit Blick auf Leopardi, bekannt: die Existenz eines Unzugehörigen, Außenstehenden.

Abb. 9: Dialogische Entgegensetzung

Der romantische Elfenbeinturm hätte sich als Zuflucht angeboten. Gerade das aber hat er strikt von sich gewiesen. Vielmehr ging er freiwillig in den Ersten Weltkrieg wie viele Gleichgesinnte, die sich das Leben so befreit wünschten wie die avantgardistische Kunst verhieß. Dem Faschismus hat er die Stirn geboten, aber auch die „Ideologien" von Kommunismus und Klerikalismus und alle Parteien abgelehnt. Im Grunde war er ein Dissident jeder Wirklichkeit. Je verhärteter sie ihm entgegentrat, desto grundsätzlicher wurde seine Ablehnung. Wie aber kann einer wie er das aushalten? Seine Antwort: mit Lyrik. Ausgerechnet die „diskreteste aller Künste", wie er sie in der Nobelpreisrede nannte, die verletzlichste, die schwächste Form der Sprache also, soll seine Schwäche wehrhaft machen. Ihm jedenfalls muß sie geradezu eine zweite Biographie eröffnet haben. In ihr, in der Gemeinschaft der Dichter, konnte er finden, was ihm woanders versagt war. Sie nahm sein – lyrisches – Ich in die lange Sprachbruderschaft poetischen Sprechens auf.

Nur hier, in der Sprachkunst, kann man beides, „Sankt Georg und Drache“, zugleich sein, wie es im Gedicht „Viele Jahre ...“ heißt. Sie ahndet Montales Disharmonie nicht als Schwäche, sondern macht sie als Lebensprinzip stark. Mit ihrer Hilfe kann der Unzugehörige darin geradezu eine Tugend des Neinsagens aufspüren. „Nur dies eine können wir euch heute sagen: was wir nicht sind, was wir nicht wollen“, erklärt „Frag uns nicht ...“, eines seiner bedeutendsten Gedichte.

Montale wollte gleichwohl keine politische Kunst. Er steht vielmehr zur modernen Errungenschaft einer negativen Ästhetik. Sie erlaubt, und dem Lyriker zuerst, aus dem Widerstand, den die Realität auf ihn ausübt, nicht zuerst Veränderung, Revolution, sondern eine Notwendigkeit des Widerstehens abzuleiten. Diese Bekämpfung der Negation durch Negation, sagt er im Poem „Viele Jahre ...“, „konnte ich auf die Fahne (der Dichtung) schreiben, gepeitscht vom Nordostwind im Herzen“. Woher er weht, daran läßt Montale von Anfang an keinen Zweifel: Es ist die verhängnisvolle Vernunft derer, die sich zu „Komplizen“ der bestehenden Verhältnisse machen. Sie passen sich an, büßen ihren Sinn für Differenzen ein und werden unkenntlich.

Ossi di seppia („Sepiaknochen“, 1928), *Le Occasioni* („Die Gelegenheiten“, 1939) und *La Bufera e altro* („Der Sturmwind und anderes“, 1956): das Grundanliegen dieser Gedichtbände hat Montale an einem provokativen Fall deutlich gemacht, dem Auftritt Hitlers in Florenz 1936. Doch kein politisches Lied gewinnt er ihm ab, vielmehr ein Bekenntnis zur Aufgabe der Dichtung: „Der verwundete Frühling könnte immer noch ein Fest sein, wenn er diesen Tod (Hitler) zu Tode starren ließe.“ Auf diesen Frühling des Lebens hat Montale die Kunst verpflichtet. Ihr kommt die Aufgabe zu, in der „eisernen Kette der Notwendigkeiten“, im Gehorsam gegenüber dem Faktischen, ja noch in der Gedankenlosigkeit des Normalen den verhängnisvollen Hang zur Verletzung der *conditio humana* bloßzustellen. Aber nicht mit Klagen oder Protesten, sondern indem sie nach einem „Loch im Netz“, einem „Spalt in der Tür“, einem „Riß im

Glas“, nach dem „toten Punkt der Welt“ sucht, damit alle Planung durchbrochen wird. Poesie, wie Montale sie versteht, ist auf Störung der Ordnung bedacht. Sie verleiht der abweichenden Stimme ein Recht, damit sie den Stachel der Differenz in alles fugenlose, bequeme oder erzwungene Einvernehmen setzt.

Ein unerhörter Anspruch für eine so ohnmächtige Sprache. Ihn kann nur erheben, wer das dichterische Wort von allen vorherrschenden Vernunftgründen abbringt und es gewissermaßen mit ästhetischer Religiosität versieht. Auf dieses poetische Pfingstwunder hofft alle moderne Lyrik; Montale auch. „Das Wunder war für mich ebenso gewiß wie die Zwangsläufigkeit“, erklärte er in einem fiktiven Interview. Montales Zauberworte für eine entzauberte Gegenwart: wie sahen sie aus?

Seine Lyrik eröffnet sich über einen ihrer auffälligsten Stilzüge: bis zum letzten Gedichtband („Vierjahresheft“; 1977) und nahezu in jedem Text hält ein Ich vertrauliche Zwiesprache mit einem Du: traditionell die geliebte Frau. Gerti, Liuba, Dora, Clizia, Aretusa, Iride, Irma und manch Ungenannte durchziehen, wie von der Hand eines Minnedichters geleitet, auch Montales Werk. Doch sehr viele seiner Gedichte lassen es nicht zu, die Intimität ihres Du sentimental oder gar erotisch aufzulösen. Gleichwohl korrespondiert Montale auch darin mit der Tradition: die Geliebte war für den Dichter stets zugleich ein „stilistisches Abenteuer“. Wenn er ‚donna‘ sagte, meinte er gleichzeitig ‚poesia‘. Die letzte Erfüllung seiner Liebe war im Grunde nicht die Frau, sondern das Gedicht.

Dieses Du verankert das unstete lyrische Ich zumindest in einem stabilen Gegenüber. Montales Dichtung ist jedoch modern darin, daß sie das zwiespältige Subjekt nicht wieder in einem Ganzen erlösen möchte. Nicht eine geschlossene Identität oder Bestimmung zu erreichen gilt es, sondern Durchlässe anzulegen, wo Zweck und Nutzen sonst überall hohe „Mauern“ errichten. Für Montale vertritt Literatur die Partei des Lebenlassens, und damit das entschiedene Gegenteil aller tausendjährigen Reiche und Endlösungen. Jede mögliche Richtung ist ihr (und ihrem Autor) suspekt, weil sie der frei sich entfaltenden

Bewegung Gewalt antut. Bilder von gleitenden Wellen, Fluß und Weg, herüberwehenden Düften, fließenden Farben, einem sich lösenden Knäuel, vom Glied in der Kette, das nicht hält, treten für dieses Prinzip des Lebendigen ein.

Wer sich so viel von der Kunst erwartet, dem muß umgekehrt alles daran gelegen sein, sie aktiv zu erhalten. Dies ist das erste Gebot ihrer Modernität: nicht selbst beamtisch zu werden und die Regeln statt der Ausnahmen zu pflegen. Das Du in Montales Texten richtet an das Ich deshalb die hohe Forderung, „dem unveränderten Begehren (der Dichtung) durch Veränderung (ihres Aussehens) treu zu bleiben", so in „Hitlerfrühling". Diese avantgardistische Wahrheit stürzt das Ich in einen unlösbaren Konflikt: es soll das Heimrecht, das ihm seine poetische Biographie gewährt, gleichzeitig wieder aufkündigen. „Du weißt", heißt es, „ich muß dich zurücklassen und ich kann nicht." Der „Obstgarten" der Tradition, „ein Wust von abgesunkenen Erinnerungen", „war nicht wirklich Garten, nur Reliquienschrein". „Suche (deshalb) eine zerrissene Masche im Netz ..., spring hinaus, flieh!" heißt es im Poem „In limine".

Auch in seiner zweiten Sammlung, „Gelegenheiten", steht unverändert über dem Eingang geschrieben: du mußt poetisches Festland preisgeben, damit Du poetisches Neuland gewinnen kannst. Vom Diener der Poesie ist das gleiche Selbstopfer verlangt wie vom Minneliebenden, der sich für seine Herrin „verzehrt". Zeichen der Glut und Asche, des zerrissenen Schleiers, vom Zurücktreten ins Dunkel säumen den Weg durch die Gedichte. Von Verlöschen, Fernbleiben, Schwinden ist viel die Rede. Diese doppelsinnige „Aufgabe" seiner Biographie: des Lebens in der Kunst, der Kunst in einer anderen Kunst, hat Montale noch in sein Testament „Zum Schluß" geschrieben: „Ich empfehle meinen Nachkommen /. . . in der Literatur, / ein schönes Feuer zu machen aus allem, was / mein Leben, mein Tun, mein Nicht-Tun betrifft".

Diese ästhetische Religion des „Stirb und werde!", von Tradition und Traditionsbruch, hat das Werk elementar gezeichnet. Ihr gehorcht es, wenn es die alteingesessene Inspira-

tion des Dichters geradezu auf den Kopf stellt. Noch der italienische Klassizismus des neunzehnten Jahrhunderts hatte sich wie selbstverständlich vor den Musen verneigt. Montale hingegen hat in solchen Bewegungen nach oben und in allem, was von weit her kommt, eine Gefährdung gesehen, die vom Leben ablenkt – allemal Reflexe von Metaphysik. „In der Welle und im Himmelblau ist keine Spur", heißt es in „Crisalide". Er teilt den avantgardistischen Argwohn gegen alle Gedankenflüge zu letzten, azurblauen Idealen. Lyrik hat keine Botschaften zu empfangen noch auszusenden. Im wegweisenden Gedicht „Bring mir die Sonnenblume" wird sie unmißverständlich von allen spekulativen Dienstleistungen freigestellt. „Diese Pflanze", ein Bild für Dichtung jetzt, soll alles „in Dunst auflösen", was sich spekulativ nur für die „Essenz" des Lebens interessiert. Sprachkunst dagegen sucht „Transparenz", mehr nicht.

Dem Autor ist es mit diesem enthaltsamen Idealismus Ernst: Er hat sich mit den Worten „io mi lascio scrivere" selbst dazu bekannt. Wenn er schreibt, dann so, daß die Sprache im Gedicht ihren festen Willen verliert und, statt Vorschriften zu machen, sich auf die Suche nach Zuschreibungen begibt. Der Dichter ist damit alles andere als noch ein Medium der Eingebung: er hat sich in seinem Material vielmehr zu verausgaben. Seine Poesie ist eine antiautoritäre „Hirtin ohne Herde".

Doch wer die Sprache so ins Feld führen will: woher soll er sie nehmen? Der Poet hat mehr noch als der Prosaautor unter den immer schon gebrauchten Wörtern zu leiden. Montale hat darauf mit sprachlichem Rückzug reagiert. Er schließt sich, wie ein Petrarkist, wie Leopardi oder Pascoli in dem ein, was Beuys später „arme Materialien" nennen wird. Seine Gedichte sind gesättigt mit einfachen Dingen, Namen und Gegebenheiten, die ihnen einen eigenwilligen ‚stilus humilis' beibringen. Fast immer hat das Konkretum Vorrang vor dem Abstraktum. Ihr sprachlicher Einzugsbereich geht von der Mitte, der pompösen Stadt her gesehen, die das „Gemüt verbittert", nach außen, gewissermaßen an die Zäune und Wegränder. Trotzdem hofft auch der Dichter auf einen Lohn für seine Entsagung. Wer so

den Pegel der Realität absenkt, möchte den Dingen auf den Grund kommen. Allerdings geht es ihm nicht um tiefste Ursprünge, einen „archimedischen Punkt“, wie den Surrealisten neben ihm, sondern um mehr Anschaulichkeit. Anstatt die Sprache lediglich achtlos zu durchlaufen, möchte ihre poetische Verarmung dazu verleiten, sich in ihr zu verfangen und an ihr aufzuhalten. Montales zurückgezogene Sprache hat Methode: Er nimmt damit, wenn auch sehr behutsam, am Aufbruch der Künste des zwanzigsten Jahrhunderts in die Ungegenständlichkeit und an ihrem Wagnis teil, sprachlich Bekanntes unbekannt und damit wieder erkenntnisfähig zu machen. Im Grunde hielt er sich daher auch für unübersetzbar. Zum Glück für die deutsche Sprache haben sich daran nicht gehalten: Marie-Luise Kaschnitz, Günter Kunert, Herbert Frenzel, Hans Hinterhäuser, Michael Marschall von Biberstein, Joachim Schulze, oder Hanno Helbling. Sie bekamen allerdings zu spüren, daß bereits eine Übersetzung Interpretation ist.

Auch die Musikalität seiner Texte, auf der er bis zuletzt beharrte, hat Abweichung im Sinn. Gegenüber dem Belcanto symbolistischer Lyrik, dem Pomp D'Annunzios, dem Geschrei der Futuristen, aber auch dem ‚süßen Stil‘ der Alten, erhebt er seinen Gesang leise, rauh und spröde. Das ist gewollt. Der Wortarmut entspricht ein stilistisches Antipathos. Es leistet auf seine Weise Widerstand gegen die großen Worte und dröhnenden Sprachgesten, die sein Leben begleiteten. Man könnte ihn, für seine Verhältnisse, als einen Stillen im Lande bezeichnen.

Mit dieser Dichtung konnte er Haltung beweisen. Nichts zeigt dies deutlicher als sein lyrisches Ich. Wenn seine Bewegungen überhaupt eine Richtung angeben, dann weisen sie ihm diskret, aber beständig einen Platz auf der Schwelle an. Im Grunde hat es ihn bereits im ersten Gedicht von *Ossi di seppia*, „In limine“ eingenommen und danach in immer neuen Bildern beglaubigt: hart am Ufer zum Meer, im Haus an der Klippe, in der Zollstation, auf dem Balkon, an der Schattenlinie. Nur von der Grenze her kann sich ein Bewußtsein von der gefährdeten Mitte bilden und daß ihr nicht zu helfen wäre, indem sie noch

genauer und schärfer bestimmt wird, sondern, wie Montale sagt, nur *gegen* die Zentralgewalt der Vernunft: „Die Sonne ist blind" („Hitlerfrühling"). Not tut, daß ihre Festungen nach außen offengehalten werden. Das ist Aufgabe der Kunst. Montale beruft seine Lyrik deshalb zur Hüterin der Übergänge. Aus diesem Grund hat sie auch, strenggenommen, nichts zu sagen; sie bildet vor allem Orte der Unzugehörigkeit innerhalb einer Welt, wo alles festgelegt ist. Und wenn sie die Rede- und Verstehensgrenze bis zum Verstummen zurücknimmt, dann nicht, um einen Verlust zu beklagen, sondern um aktives Schweigen zu demonstrieren. Montale gewinnt der schwachen Sprache der Dichtung damit die ihr mögliche Stärke ab: die Sprache der Starken zu schwächen.

Gewiß, in seinen Texten seit den fünfziger Jahren werden die Brücken immer schmaler, die ins Freie führen. Er hat es selbstkritisch eingestanden. „Ich bin wie eine Sanduhr, die allmählich leer geworden ist." Aber er ist, als vor mehr als hundert Jahren seine Zeit begann, dem sprachlichen Unverstand seiner Ära, so gut er konnte, ins Wort gefallen.

II

NAHAUFNAHMEN DES ICH AUS JÜNGSTER ZEIT

Insel des Wahns[16]

Sizilien ist ein Phänomen: So bedürftig das Land, so reich ist die Literatur, die es hervorgebracht hat. Es liegt am Rande – am Ende – Europas. Doch nicht nur, dass hier alle Begriffe ungleich schwächer sind, die im Zentrum gelten. Sie treffen vor allem auf ein über Jahrhunderte erhärtetes Inselbewusstsein. Zeit seiner Geschichte versuchten andere, dieses Land unter ihre Gewalt zu bringen. Alles was von außen kam, verleugnete seine Eigeninteressen. Die Einwohner wurden darüber zu Experten des Fremden: Sie waren zuhause, mussten ihre Insel aber wie ein Exil wahrnehmen. Immer besser leben zu wollen – die Frage der Zivilisation – hatte deshalb verhängnisvoll hinter ihrer eigenen Frage, dem Überleben, zurückzustehen. Entsprechend eisern fällt ihr Rationalismus der Selbstbehauptung aus. Auch Europa hat daran nichts geändert. So jedenfalls sieht es einer der großen Erzähler des sizilianischen Realismus, Leonardo Sciascia (1921–1989).

Sein ganzes, umfangreiches Werk behandelt im Grunde stets aufs Neue das Geschwür in der Mentalität Siziliens: nach draußen sich zusammenschließen zu müssen, sich innerhalb aber eingeschlossen zu fühlen. Aus dieser Entzweiung ist ein „Volk“ geworden, „das nur die Extreme kennt“. Zwischen ihnen aber hat sich der Erzähler Sciascia eingerichtet. Sizilien meint dabei ungleich mehr als nur die Verhältnisse, die man damit verbindet. Für ihn ist es vor allem „Metapher“. Es rührt an Grundlegendes aus der Welt des Menschlich-Allzumenschlichen, mit dem Gleichnisse und Parabeln umgehen. Exemplarisch dafür sind seine Erzählungen mit dem Titel „Das weinfarbene Meer“, zwischen 1959 und 1972 entstanden und jetzt (in

---

[16] LEONARDO SCIASCIA: *Das weinfarbene Meer*. Erzählungen. Aus dem Italienischen von Sigrid Vagt. Berlin (Wagenbach) 1997. – Original: *Il mare colore del vino*. Turin (Einaudi) 1973.

der gelungenen Übersetzung von Sigrid Vagt) auf Deutsch erschienen. Gewiss, wer psychologische Feinkost liebt, sollte woanders suchen. Sciascia ist Realist, in Literatur und Leben. Seine Geschichten wollen ermessen, wie viel der einzelne der Gesellschaft und diese ihm schuldig ist, oder besser: schuldig bleibt. Als Schriftsteller ist er engagiert, Antifaschist, ein Intellektueller, der wider das bessere Wissen seiner Geschichten auf die Tugenden der Aufklärung setzt.

Kein Überbau hat ihm diese Überzeugung diktiert; sie ist aus der Erfahrung des Selbsterlebten geboren. Aus sizilianischer Sicht ist „die Welt ein wildes Tier". Es lässt im Grunde nur die Wahl zwischen Widerstehen oder Fliehen. Bleiben aber heißt, sich bis hin zur Selbstaufgabe seiner Gemeinschaft unterzuordnen. Ein Adliger stößt im Zorn einen Bauern um; dieser kommt zu Tode. Er selbst entzieht sich dem Gesetz durch Flucht. Zufällig übernachtet der Generalstaatsanwalt im Hause des Schwiegervaters. Die 20-jährige Tochter des Hauses verwandelt dessen 60-jähriges Herz in einen Ätna. Er bittet um ihre Hand. Der Vater fragt sie den familiären Katechismus ab. Darauf willigt sie ein; der Schwager wird entschuldet. Der Richter hat das Glück dieser Ehe jedoch nur ein halbes Jahr überlebt. Jetzt nimmt die junge – und reiche – Frau sich einen Mann nach ihren Wünschen und verlässt Sizilien. Eine Parabel auf den Doppelsinn des Wortes ‚Familienbande'. Schutz kann nur dem gewährt werden, der sich selbst Zwang antut. Das Gesetz des Überlebens ist rigoros: Wer nicht hört, gehört nicht dazu.

Inbegriff dieser Unbedingtheit ist die Mafia, ein starker Beweggrund von Sciascias Erzählen. Einer durfte das Mädchen nicht heiraten, weil seine Liebe nicht in die Interessen der ‚Vereinigung' passte. Doch sein Wille fügt sich nicht dem Willen des ‚Gesetzes'. Er inszeniert einen Krieg zwischen zwei Clans. Er hat sich dadurch zwar gerächt, aber nichts geändert: am Ende muss auch er erwartungsgemäß ‚daran' glauben. Der Tod des Einzelnen gilt nichts, nicht einmal der des eigenen Sohnes, wenn es um das Leben der „Familie" geht. Schweigen ist dabei Pflicht. Eine Frau beichtet dem Briefkasten einer Frauenzeit-

schrift eine Affäre, ohne Namen, aber mit Ortsangabe. Jeder am Ort fällt dem Misstrauen zum Opfer, dass Männer Frauen und Frauen Männer betrügen. Wer das Schweigegebot bricht, muss unter der Gemeinschaft mehr leiden als unter seinen Gewissensbissen. Solidarität ist ein teuer erkauftes Gut. Kaum eine Figur, die an ihrem Gewinn nicht gleichermaßen schwer trägt. Allzu oft ist das Gefühl der Zugehörigkeit mit dem von Einsperrung und Unterdrückung dessen verbunden, was jemand von sich aus will, wünscht und begehrt. Selbstverwirklichung, die Gottheit des modernen Individualismus, ist aus diesem Sizilien verbannt.

Geopfert wird jedoch auch ihr allenthalben, aber wie einer Exilierten: in Figuren der Entfremdung (*alienazione*, sagt Sciascia). Ihr gelten die vielen Fluchtbewegungen nach außen und innen. Wie Mythos und Trauma liegt über dieser Insel die amerikanische Versuchung, der Generationen in der Auswanderung nachgegeben haben. Aber es ist oft genug ein Weg, der zwar aus der Entfremdung, aber doch nur in die Fremde führt. Wer sein Leben selbst in die Hand nehmen will, setzt sich der Begehrlichkeit der anderen aus, wie die blinden Passagiere, die nach elf Tagen elender Schiffsfahrt nicht in Amerika, sondern, jetzt ohne ihr letztes Hab und Gut, wieder in Sizilien an Land gesetzt werden. Oder der Gastarbeiter, der in Deutschland und in der Schweiz zwar korrekt bezahlt, aber wie ein Hund behandelt wird. Oder das Mädchen, das nur bis Rom gekommen ist. „Sie gehen hinter dem Leben her, wie hinter einem Leichenwagen". Draußen ist es zwar anders, aber keineswegs besser.

Also doch lieber bleiben? Und die Ausflüchte nach innen suchen, wo das Verdrängte sich auf Inseln der Illusion und des Wahns (*follia*) rettet? Zur Madonna oder jeder Art von Heiligen, selbst wenn es sie nie gegeben hat? Aber sie haben der Mutter doch zum Lotteriegewinn verholfen. Andere wenden sich zur Heilslehre des Kommunismus, der aber seinen Propheten Stalin gerade widerrufen hat. Wieder anderen geht der Gemeinsinn gänzlich in die Fremde und macht sie zu Narren, Triebtätern, Unzüchtigen, Terroristen. Am Ende bleibt die

harte Lehre, dass, wer Solidarität will, das Opfer der Individualität bringen muss und umgekehrt. Im Grunde gibt es nur ein Entweder-Oder; aber das eine bleibt doch eine Lebensprüfung für das andere. Es ist, als ob hoch über den Köpfen der Betroffenen Hobbes und Rousseau noch immer um das Menschenbild stritten. Die Stücke geben beiden recht; d.h. alle müssen leiden.

Diese irritierenden sizilianischen Verhältnisse sind für Sciascia im Grunde jedoch nur Anlässe, um das zur Sprache zu bringen, was ihn eigentlich – zum Schreiben – bewegt. Für seine Figuren gibt es keinen wirklichen Ausweg, weil sie nur die Extreme, aber keine Mitte zwischen ihnen kennen. Ihrer sozialen Grammatik fehlt eine erste Person im Plural: es gibt nichts, in dessen Namen alle ‚wir' sagen könnten. Keine Frage, da ist der Staat, die Kirche, Obrigkeiten, Gesetze und was sonst für öffentliche Ordnung zuständig ist. Doch sie sind ihrerseits Partei, wie alle anderen auch. Für dieses verbindende Dritte zwischen den Extremen demonstrieren Sciascias Geschichten (und Romane). Der Zwiespalt, der durch seine Figuren geht, ließe sich nur mildern, wenn die eigene Lebensnotwendigkeit auch dem ‚anderen' das Recht auf eine eigene zugesteht. Dann könnten sich alle auf dem Boden von Gerechtigkeit, Wahrheit und Vernunft treffen – Sciascias aufgeklärte Menschenfreundlichkeit. Doch was zunächst wie archaische Rückständigkeit Siziliens anmutet, entdeckt sich nach und nach zugleich auch als kommende Barbarei, auf die die aufgeklärte Zivilisation des Nordens sich zuzubewegen droht. So wie Sciascias Gestalten sie erleben, ist ihr Rationalismus auf dem besten Wege, seinen humanen Verstand zu verlieren. Eine wirkliche Alternative ist auch er nicht. „Ich glaube", sagt die junge Frau, obwohl sie in Rom medizinisch geheilt wurde, „in meinem Dorf wird das Leben noch ernst genommen... Aber von außen gesehen, wirkt es beschränkt und unerträglich...". Der Autor hat diese Kulturkritik im Bild von der unaufhaltsam nach Norden wandernden Palmengrenze festgehalten. Sie gibt eine Vorstellung von der voranschreitenden – ethischen – Versteppung und Verwüstung. Dagegen hat Sciascia seinen ganzen Kunstverstand aufgeboten.

Er will nichts Unmögliches: einen ganz anderen Menschen; nur diesen etwas menschlicher, wie seine Geschichten.

Im Purgatorium der Tropen[17]

Er treibt reiche Blüte, und scheint doch kaum reife Früchte hervorzubringen: Der Roman hat einen schweren Stand vor seiner Kritik. Das ‚große' Werk will nirgends mehr gelingen. Unbefriedigt muss deshalb alle verbliebene Sehnsucht nach epischer Heimat im Bildungsroman hier, im Gesellschaftsroman in Frankreich bleiben. Was aber, wenn die ganze Lebenswelt nicht mehr danach wäre? Und der Roman alle Hände voll zu tun hätte, so über die Wirklichkeit zu sprechen, dass die Betroffenen sich davon noch angesprochen fühlen? Ihm steht, mehr noch als früher, diskursive Enteignung ins Haus. Wie ihm (und der Malerei) einst von Fotografie und Wissenschaft seine realistische Zuständigkeit streitig gemacht wurde, so bedrängen ihn heute Seh- und Live-Medien. Sie haben eine widerstandslosere, direktere, sichtbarere Wirklichkeit als er. Worin wäre er wirklich noch in seinem Element?

Anlass zur Frage gibt Paule Constants „Die Tochter des Gobernators", 1994 in Paris erschienen. Die Aufnahme in Frankreich war eher überschwänglich. Dabei ist er gewiss der große Roman nicht, auf den auch Frankreich gewartet hat. Die Einstellung der Kritik dort ist jedoch anders: der Nouveau Roman und seine Ansprüche sind tot, es lebe eben ein neuer, jenseits von dessen Trockengebieten. Insofern ist Paule Constants Roman eine dieser Proben auf seine Medienkonkurrenz.

Auffälligstes Merkmal: er hat alles, was auch Unterhaltungsliteratur hat. Geradezu rücksichtslos setzt er sich über alle kopfgeborenen Richtlinien hinweg, mit der die Gattung gerne

---

[17] PAULE CONSTANT: *Die Tochter des Gobernators*. Roman. Aus dem Französischen von Andrea Spingler. Frankfurt am Main (Frankfurter Verlagsanstalt) 1995. – Original: *La Fille du Gobernator*. Paris (Gallimard) 1994.

auf den Weg gebracht wurde. Auch den dunklen Anzug tieferer Bedeutungen trägt er nicht. Stattdessen hat er eine elementare Fresslust, die sich alles einverleibt, um den Leser satt zu machen. Dazu gehört: der Held darf zurückkehren. Der Leser weiß, woran er sich zu halten hat. Sie heißt Chrétienne, ist sieben und naiv, wie grausame Märchen es sind. Dieses Unschuldskind wird ihrem krassen Gegenteil ausgeliefert: der Hölle von Cayenne, der französischen Strafkolonie in Guayana. Die Autorin rüstet zu einem melodramatischen Schwarz-weiß-Drama. Dazu passt der ausgefallene Schauplatz: der Urwald, voll animalischer Selbstherrlichkeit, der alles Fremde krank macht und zersetzt. In gewisser Weise sind ihm die Schwerverbrecher der Kolonie geistesverwandt. In dieses Treibhaus der Leidenschaften soll Chrétiennes Vater, der Gouverneur, Zucht und Ordnung bringen. Eine zweite dramatische Front ist damit eröffnet: der Kampf zwischen dem zivilisierten Europa und den höllischen Tropen. Es ist der Urkonflikt von Sinnlichkeit und Verstand, wie bei Limbour oder Bontempelli.

Auch in anderer Hinsicht geht die Autorin zurück zu den Ursprüngen. Ungeniert ist der allwissende Erzähler wieder da, als ob die Moderne ihn niemals für tot erklärt hätte. Doch auch seine Wiederkehr ist erfolgsorientiert. Nicht nur, dass er ihr erlaubt, eine runde Geschichte zu erzählen, die wie selbstverständlich in die Geschichte eingelassen ist, etwa sieben Jahre nach dem ersten Weltkrieg. Die Autorin nutzt ihn vor allem als Double ihrer Erinnerungen. Das will sie vor allem: einen Bann ihres Gedächtnisses lösen. Sie selbst hat mit ihren Eltern einige Jahre in Cayenne gelebt. Aber das war nicht 1925 sondern 1949 und ihr Vater nicht ‚Gobernator', sondern Arzt. Über Eigenes lässt sich also authentisch offenbar am besten in erfundenen Geschichten sprechen. Gewiss, das ist eine Lektion moderner Literatur. Doch die Autorin scheint auch darin vor allem einem Erfolgstrend zu folgen. Wohin man liest: ein Hang zu Autobiografiktionen. Sie bürgen für Umsätze.

So unverblümt das Buch auch Unterhaltung einsetzt – ein Unterhaltungsroman ist es dennoch nicht. Was es von literari-

schen Schnellverbrauchsgütern unterscheidet, ist sein gebrochener Blick. Chrétienne, die alles mit verschlingenden Sinnen wahrnimmt, bleibt stets, ohne jedes erzählerische Versteckspiel, eine Wahrgenommene. Es ist als ob die Erzählerin die eigenen Dämonen beruft, um sie in ihr sprachlich zu überwältigen. Daß sie die wohlfeile Chance nicht nutzt, ihre Geschichte am Ende moralisch, psychiatrisch oder sozialkritisch aufzuräumen, ist nicht ihr geringstes Verdienst. Gleichwohl ist alles über und über kommentiert: dem Urwald gleich, in dem sie spielt, geht über der Geschichte ein geradezu tropischer Bilderregen nieder. Mag er im einzelnen auch rührend, ätzend, ordinär, grotesk oder komisch sein und die starken Kontraste lieben – wem es gelingt, sich so in Bildern und Geschichten zu vergegenständlichen, kann der nicht ebenso ästhetisch zu sich kommen, wie der, der sein Heil in Begriffen und Erklärungen sucht?

Dennoch: ein avantgardistischer, surrealer Text will dieses Buch keineswegs sein. Es ist ein Reiseabenteuer; es beginnt mit der Ankunft aus Europa, endet mit der Abreise dorthin. Dazwischen ein wilder Raum, der nichts anerkennt, was außerhalb gilt. Er reißt alte Wunden auf, lässt keine Lebenslügen zu, deckt am Eigenen das Fremde und Falsche auf. Die Ankömmlinge werden in ein unnachsichtiges Purgatorium geworfen. Wie Geschwüre, die sich überall zeigen, tritt alles Unordentliche hinter der scheinbaren Ordnung nach außen. Chrétiennes Vater, dem „Schlächter von Ypern“, einziger Überlebender des Bataillons, das er in den Tod geführt hatte, verflüchtigt sich hier der Sinn seiner Tat, und geradezu wollüstig fügt er sich ins tropische Elementargeschehen von Leben und Sterben. Die Mutter, aus religiösem Opferwahn die „Muttergottes“, kann hier, wo alles leidet, ganz ihre Hingabe radikalisieren und sich schließlich als Leprakranke in ihrem Selbstopfer reinigen. Chrétienne aber, am Leben noch nicht schuldig geworden, erfährt ihre Läuterung als Erweckung zum Normalen. Die Wildnis hat ihr großes Werk auch an ihr getan: sie lässt alles Menschliche verwildern. Je mehr ihr Körper zur Pflanze wird, erwacht in ihr ein gegenläufiger Instinkt für das, was Leben wäre. Die Autorin

fasst es in ein eindrucksvolles, kindgemäßes Zeichen (das für den schwachen Anfang entschädigt). Das Mädchen findet einen alten Warenhauskatalog, für sie das Testament einer entschwundenen Welt. Sie schneidet alle Einzelheiten aus, und in einer ausufernden Collage stellt sie, was vorher einfach normal war, als Projekt eines Verlustes, als ein gefährdetes Kulturgut wieder her. Sie kehrt nach Europa zurück.

Über seine Geschichte hinaus ist der Roman damit ein Symptom. Er zeigt an, wie die Gattung ihre Kompetenz sichern könnte: in einer Wiedergeburt aus dem Geist der Unterhaltung. Was aber vielleicht noch mehr ins Gewicht fällt, weil es eine Tendenz markiert, wie etwa bei Dacia Maraini, bei Bruno Bontempelli, bei Ulla Hahn: Geschichten ihrer Art scheinen deshalb so unbefangen wieder Wirklichkeit aufnehmen zu können, weil sie nicht eigentlich mehr ihr Thema ist. Vieles an ihnen scheint den Aufbruch zu einem Realismus der zweiten Art anzukündigen. Er sieht in den Schwierigkeiten mit der Realität vor allem ein Problem der Wahrnehmung, nicht eigentlich mehr der Realität selbst. Der Erfolg zumindest bestärkt ihn darin.

Das kranke Schiff[18]

Magere Jahre des Romans, scheint es, sind auch aus anderer Perspektive angebrochen; nicht nur in deutscher Sprache. Was ist seiner Prosa in Frankreich geblieben von den strengen Exerzitien seiner strukturalen, intertextuellen und dekonstruktiven Ziehväter? Auch dort häufig genug Geschichten ohne Geschichte, wie gesagt werden konnte. Liegt es daran, daß Lebenserfahrungen heutzutage von den Fluten der Information fortgerissen werden, noch ehe sie an einer Geschichte festzumachen sind? Oder war der Roman zu sehr mit sich selbst

---

[18] BRUNO BONTEMPELLI: *Der Baum des Reisenden*. Roman. Aus dem Französischen von Christel Gersch. Berlin (Rütten & Loening Verlag) 1993. – Original: *L'arbre du voyager*. Paris (Grasset) 1992.

beschäftigt und ist darüber blind geworden für das, was wirklich vorgeht?

Abb. 10: Schiffbruch geheimer Leidenschaften

Dass aus diesem Weltverlust durch Selbstbezug eine neue ‚Poesie des Herzens' (Hegel) erwachsen könnte – nichts deutet darauf hin. Schon eher, wie bereits einmal an den Anfängen der Moderne, eine Wiedergeburt des Erzählens aus dem Geist der Unterhaltung und des historischen Genres. Wie weit es damit her ist, mag ein anderes Prüfstück aus Frankreich belegen: Bruno Bontempellis „Baum des Reisenden", 1992 als Entdeckung der Saison herausgestellt (und inzwischen in deutsch erschienen). Nun braucht der französische Buchherbst alljährlich wenigstens fünf literarische Entdeckungen, um seine Preise vergeben (und seine Geschäfte machen) zu können. Bontempelli war nicht dabei. Das spricht eher für ihn.

Er erzählt ein Seereiseabenteuer. Es spielt, aber so gut wie zeitlos, im 18. Jahrhundert. Seine Ausstattung nimmt sich wie ein Motivgebinde aus den damals blühenden Gattungen der

Robinsonaden, wissenschaftlichen Reiseberichten, Staatsutopien oder Voyages extraordinaires aus. Alles kommt, unaufdringlich, vor: die exotische Wunschlandschaft, die Schatzsuche, das Geheimnis, Meuterei, Kampf auf Leben und Tod und vor allem deren Kernstück: der Schiffbruch und die Insel. Welchen Paradiesen, goldenen Zeitaltern, Gärten Eden, El Dorados und idealen Gemeinden hat die ferne Fremdheit ihrer Schauplätze nicht illusionäre Heimat geboten. Die Abenteuer standen dabei in einem festen Dienstverhältnis zu aufklärerischen Mythen und Utopien vom menschlichen Glück. Und darum, nicht um ein Divertimento, geht es auch Bontempelli. Natürlich weiß er, dass man nicht einfach wieder, als habe es die Moderne nicht gegeben, historisierende Abenteuerromane schreiben kann. Deshalb nimmt er ihren Apparat zwar auf, aber nicht, um ihren Glauben an den Menschen zu bekräftigen, sondern um ihn bloßzustellen: in ein Abenteuer gerät dadurch die Aufklärung selbst.

Die Handlung ist einfach und zielstrebig, wie eine Tragödie. Ein fortschrittlicher Chevalier hatte auf Drängen seines wissenschaftlichen Lehrers, eines Naturforschers, eine Entdeckungsreise in eine verlockende Südwelt veranlasst. Sie ist eine Szene aus dem großen Machtkampf des Menschen mit der Natur, der er, im Vertrauen auf die Stärke der eigenen Vernunft, ihre letzten Geheimnisse abnehmen will. Die Reise verläuft enttäuschend. Auf dem Rückweg gerät das Segelschiff in eine nicht enden wollende Windstille. Mit der Unmerklichkeit des Grauens wird das Schiff krank: das Holz, die Nahrung, die Menschen, selbst das Meer fängt an zu verfaulen. Bontempelli zeigt sich dabei ganz als Enkel Baudelaires und seiner Ästhetik des Hässlichen. Mit der Notsituation an Bord ist der Knoten des Dramas geschnürt. Unter den wachsenden Schatten des Todes nimmt alles Verbindende, Ordentliche, Gewöhnliche verheerend ab. Die Lebensgefahr macht radikal: das Denken verwildert; dunklere Beweggründe greifen um sich. Doch der Blick gilt nicht eigentlich dem effektvollen Überlebenskampf (den Bontempelli ausbeutet), noch letzten Gründen des Lebens. Gie-

rig verbindet sich aller Lebenswille mit der schönen, duftenden, vitalen Insel. Sie ist zum Greifen nahe, aber unerreichbar hinter ihrer Korallenmauer und dem scharfen Wellengang.

Die Spannung löst sich doppelt. Vordergründig: Mehrere Ausbruchsversuche mit Beiboot und Floß scheitern. Zuletzt der in der Flaute: sie erzwingt zwar eine Passage durchs Riff. Doch die Aussicht auf die heile Natur macht das Schiff trunken: die Besatzung durch Alkohol, das Boot von der Brandung. Feuer bricht aus und erfasst die Pulvervorräte. Gewiss, der Untergang gehört dazu. Doch im Licht der Robinsonaden oder des Meisters des „Idealschiffbruchs", Claude Joseph Vernet (1714–1789), ist dies ein misslingender Schiffbruch. Bontempelli versagt ihm demonstrativ seine aufklärerische Erwartung: die Überlebenden. Das gewaltsame Ende einer Reise diente dort dem Anfang eines neuen Lebens, fern jeder Zivilisation, dicht an der Natur, moralisch nützlich.

Hier bleibt die Insel nur fatale Erscheinung. Und je länger sie sich verweigert, desto mehr verwandelt sie sich in eine Phantasmagorie ihrer Betrachter. Längst hat der Leser zu begreifen begonnen, dass die Geschichte einen doppelten Boden hat. Ihr Abenteuer ist eine Parabel auf den aufklärerischen Übermut. Im Vertrauen auf die Macht des Verstandes hat er sich erlaubt, alles zu wissen, zu erfahren und zu tun. Er hat das Schiff, sein Gleichnis, in Bewegung gesetzt und nennt Fortschritt, wenn er den Bann der Natur, ihr Faszinosum des Gefährlichen, Fremden und Reichen bricht. Da liegen die Eroberer nun, das blühende Leben vor Augen, den Tod im Leib. Und allmählich öffnen sich, wie ihre Geschwüre, die wahren Motive ihrer Reise. Das Unternehmen steht zwar unter der Führung des Verstandes. Im Grunde sind sie aber alle einer Inselmagie verfallen: jeder der führenden Köpfe leidet auf seine Weise an einer Illusion des großen Glücks.

Etwa der Naturforscher. Er überzieht den Globus mit Linien und Zahlen, trägt alles Wissen darüber zusammen, um ihm seine letzte ‚terra incognita' zu entreißen, den legendären südlichen Kontinent, seit den biblischen Geschichten die

mythische Richtung des Goldes – und des Irdischen Paradieses. Doch in diesem enzyklopädischen Wissensdrang will sich letztlich menschliche Wissenschaft totalisieren, indem sie sich die Erde untertan macht. Oder der Chronist der Reise, der, das darf nicht fehlen, insgeheim nur den verborgenen Schatz sucht. Er, der Schreiber, liest das unbekannte Land wie eine Geheimsprache, die vom verborgenen Reichtum der Natur spricht, und wer ihre Zeichen richtig auslegt, den erreicht die Botschaft des materiellen Glücks. Schließlich der Chevalier, der aufgeklärte Souverän des Schiffs. Er hat mit höchstem intellektuellen Raffinement die „Lust der Schwärze" gesucht, den erotischen Naturmythus, der sich damals an Tahiti hielt. Bontempelli widersteht der Versuchung wohlfeiler Pornographie. Er wählt stattdessen ein bedrängendes Bild, fast ein Piranesi: den Abstieg in den Bauch des Schiffes, in die Dunkelkammern der Perversion, wo er letzte sexuelle Entgrenzung suchte.

Die Insel brachte es an den Tag. Das Schiff des Verstandes ist aufgebrochen, um das Glück des Menschen vollkommen zu machen. Doch es hatte seinen Selbstwiderspruch ignoriert: daß der Herrschaft der Ratio auch die Herrschaft über ihre eigene Macht aufgetragen ist. Ihre Agenten im Roman zeigen, wohin das führt. Insgeheim dient sie den hemmungslosen Selbstverwirklichungsphantasien des Menschen. Absolut gesetzt würde sie zur Verführten der menschlichen Triebnatur. Diderot hatte es bereits vorhergesagt. Ihre Vormundschaft liefe letztlich auf Anstiftung zu kreatürlicher Ausschweifung hinaus. Der Untergang des Schiffs vor der Insel: er inszeniert den aller Aufklärung eigenen Hang zum Schiffbruch.

Während die Abenteurer auf die Insel zutreiben, fällt ihnen ein einzelstehender „Ravenala", der Baum der Reisenden (im Titel) ins Auge. Mehr oder minder hatte jeder nach einem Baum gesucht. Und in dem Maße, wie die Insel paradiesisch wurde, wuchs auch er ins Mythische. Der Text spricht es nicht aus; aber er verleiht ihm die Umrisse des verlorenen Baumes der Erkenntnis. Noch einmal tritt in seinem Bild die paradoxe Anstrengung von Aufklärung heraus: auf reflexivem Weg das

vorreflexive Glück unter den Paradiesbäumen erzwingen zu können. Als ob es, wie ein fernes Land, irgendwo vorhanden ist und nur eine Frage der Entdeckung wäre.

Historische Romane hatten in aller Regel mehr im Sinn als sich bloß Vergangenheiten auszumalen. Ein Durchblick auf ihre Gegenwart führte meist Regie. Sollte Bontempelli diese Veranlagung der Gattung übersehen haben? Er hat auf jeden Kommentar zu seiner Geschichte verzichtet. Auch seine Figuren verraten ihn nicht; die Erzählperspektive wechselt. Dennoch hat er seinen Standort angegeben. Allerdings literarisch, geradezu barock: über seinen Stil. Was diesen Roman von seinen Vorfahren am meisten unterscheidet, ist seine luxurierende Sprache (über die die Übersetzung mehr als einmal stolpert). Früher hatte sie immer auch ein exotisches Bilderbuch sein müssen. Verglichen damit ist Bontempelli überaus unsachlich: seine verschwenderische, ja quälende Genauigkeit macht das Todesschiff nicht anschaulicher, sondern löst es gerade in einem dumpfen Albtraum auf. Und über allem lange, tropisch-verschlungene Bildstränge, die bevorzugt Meer, Wetter und Klima wie ein Verhängnis überwuchern. Doch dem Autor ist damit keineswegs der Pegasus durchgegangen. Diese Überfunktion des Stils hat Methode: Seine Anschwellung ist Ausdruck einer Aufregung, die ins Zentrum der Irritation weist, auf das Schiff und seine gedankliche Fracht.

Bontempelli ist 1948 geboren. Er war zwanzig zur Zeit des Mai '68, der diktatorisch den Alleinvertretungsanspruch von linksaufklärerischer Vernunft verkündete. Sollte der Roman von der ideologischen Ausnüchterung gänzlich unberührt sein, die der Untergang dieser Illusionen, ein Vierteljahrhundert danach, hinterlassen hat? Erzählt er nicht, gleichsam incognito, vom Abenteuer eines Utopisten, dem die Utopien ausgegangen sind? Oder lehnt er sich in die Geschichte zurück, weil die Moderne in einem Biedermeier ihrer Art neuen Atem holen will?

Lob der Verwirrung[19]

Bei besseren Nachrichten darf man wohl auch mit der Tür ins Haus fallen. „Der Mut des Rotkehlchens“ ist der befremdliche Titel eines interessanten Romans. Der Autor Maurizio Maggiani, Jahrgang 51, wird von der italienischen Kritik mit lebhafter Aufmerksamkeit umgeben. Es ist sein viertes Werk seit 1987, das erste in deutscher Sprache. Keine Frage: er kann, was ein Erzähler braucht, Geschichten erzählen. Zugleich versteht er viel von Literatur. Aber er tut viel, um es gerade zu verbergen. Seine Geschichte hat Anfang und Ende; ein ‚Held‘ (namens Saverio Pascale) übernimmt vom ersten Satz an die Blickführung. Der Gang der Dinge wird chronologisch in Ordnung gehalten. Die Sätze sind kurz, die Sprache leutselig (manchmal spürt man sogar die Absicht) – ein leichter Roman. Natürlich: der Anschein trügt. Am Schluss geht dem Helden und dem Leser auf, dass mit dieser Leichtigkeit ein rettendes Lebensprinzip gemeint ist, in der Art wie es Milan Kundera („Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins“) oder Italo Calvino („Lezioni americane“) kulturkritisch ins Feld geführt haben.

Maggianis Buch ist ein moderner Roman auf den zweiten Blick. Er hat mehr im Sinn als das Erzählen des Erzählens, obwohl er es praktiziert; mehr als nur die Selbstdarstellung des Romans, obwohl er sich als ein Roman im Roman gibt; er sagt im autobiographischen Brustton der Überzeugung ‚ich‘, obwohl alles erfunden ist. Er zeigt, modernitätsbewusst, das Subjekt am Tropf der Sprache. Gleichwohl bleibt sie nur Therapeutikum, will nicht das Leben selbst sein.

Der ‚Held‘ ist Körpermensch; er isst gern, tanzt viel, erfüllt die Wünsche europäischer Touristinnen. Eines Tages verschwindet sein Vater spurlos im Meer. Der Sohn entdeckt sich dadurch als ein inneres und äußeres Niemandsland: für Italien ein Emigrant, in Ägypten ein Fremder, staaten- und heimatlos;

---

[19] MAURIZIO MAGGIANI: *Der Mut des Rotkehlchens*. Roman. Aus dem Italienischen von Barbara Schaden. Berlin (Berlin Verlag) 1996. – Original: *Il coraggio del pettirosso*. Milano (Feltrinelli) 1995.

weder Europäer, noch Orientale, eine „Leere“ zwischen den Kulturen. Das einzige, was ihm der Vater hinterlässt, ist die unvollendete Geschichte seiner Anarchie. Wie andere hatte er Italien unter Mussolini verlassen, um die Gesinnung rein zu erhalten, bis die Zeit der offenen Auflehnung gekommen wäre. Der Roman setzt etwa um 1967 ein. Er erwähnt den anarchistischen Aufbruch von '68 mit keinem Wort, und doch geht es im Grunde auch um ihn.

Die Geschichte beginnt damit, dass der Sohn in die unerfüllte Biographie des Vaters eintritt, d.h. in seine Suche nach Heimat, nach einem bleibenden Grund. Dieser, Freigeist, Bäcker im Beruf, verbarg, zur Verblüffung seines Erben, ein vielgelesenes Buch: den ersten Gedichtband von Giuseppe Ungaretti, selbst in Alexandria geboren und aufgewachsen (wie der Erzähler). Er und der Vater waren sich auch in ihrer italienischen Heimat, in Carlomagno, persönlich begegnet. Das Buch aber, das dem Vater Bibel war, wurde zur geistigen Erweckung des Sohnes. Fortan hatte seine Suche einen Namen: Ungarettis Titel „Der verschüttete Hafen“; und ein Ziel, Carlomagno, wo sich der Aktivist der Tat, der Vater und der Aktivist der Sprache, Ungaretti (der sich zeitweilig Mussolini annäherte), wie an ihrem Ursprung getroffen hatten. Dort also musste das Geheimnis ihres gemeinsamen Glaubens liegen.

Die Reise Saverios nach Carlomagno misslingt. Doch er setzt sie fort, aber nicht mehr geographisch, sondern historisch. Wieder hatte ihn Ungaretti, der Dichter, auf die Spur gebracht. Er war ihm unerwartet in Rom begegnet – das Räderwerk der Analogie greift aus – und hatte ihm seinerseits eine Schrift gewidmet: die Abrechnung einer Ketzerverbrennung aus dem 16. Jahrhundert. Der Gepeinigte heißt Pascal(e), und Saverio war sich völlig grundlos sicher, dass es nur sein eigener und der Name seines Vaters sein konnte. Er entschließt sich, Historiker und, als die Quellen schweigen, Schriftsteller dieses standfesten Renegaten zu werden. Um ihn zu verstehen, muss er in den Mythos von Carlomagno absteigen.

Carlomagno war eine Urgemeinde der Anarchie. Zu allen Zeiten lebten seine Bewohner der unbedingten Freiheit der Selbstbestimmung. Sie gab ihnen den „Mut“ und die Leidensfähigkeit der Unangepassten und Unverfälschten. Ihre Ortslegende machte sie zu Gesinnungsgenossen des Anarchisten Jesus. Mit seinen gewaltlosen Geschichten konnten sie der Gewalt der Römer widerstehen, die in Land und Leuten die schnurgeraden Straßen ihrer imperialen Logik einzeichneten. Mit ihnen ließ sich die lebensfeindliche Körpersprache der Inquisition überstehen; der Faschismus Mussolinis; und – in verschwiegener Analogie – der Terrorismus der Roten Brigaden?

Carlomagno gibt der Notwendigkeit eine Heimat, der Macht der Systeme, Doktrinen, Ideologien mit den Kräften des Gemüts in den Rücken zu fallen. „Verwirren“ ist ein Leitwort des Romans. Die Frage ist nur, wie sich die strenge Sprache der Vernunft und die unklare des Mythos verständigen wollen. Saverio findet keine Antwort. Von seinem Roman über Pascal hat er nur das Ende und den Anfang. Seine Mitte ist leer, wie er selbst. In der Geschichte waltet keine verbindende Logik.

Er muss zurück zum Anfang seiner Suche, d.h. zum „verschütteten Hafen“ des Dichters. Ein zweiter Abstieg in eine Welt der Tiefe beginnt. Er nimmt das poetische Wort wörtlich: er taucht nach dem sagenhaften Hafen unter dem jetzigen Alexandria. Bei der Rückkehr an die Oberfläche erleidet er eine Embolie und endet für Monate im Krankenhaus. Alle seine unvollendeten Geschichten kehren wieder – jetzt in der abgehobenen Form von Träumen. Doch gerade diese Tauchgänge ins Vorrationale sind es, die sie erhellen. Eine fundamentale Belehrung wird ihm zuteil: die wahren Zusammenhänge webt die Phantasie. Nicht die Geschichte beantwortet letzte Fragen; in ihr werden nur mythische Anliegen körperlich. Ihre Inkarnationen aber versehen das Ursprüngliche allemal mit den Trübungen des Realen.

Jetzt kann Saverio den Roman Pascals abschließen. Er erfindet, was er nicht hatte finden können. Pascal, der Fremde

in Carlomagno, abgerichtet von der Vernunft schlechter Erfahrungen, hat nahezu allen Tatsinn eingebüßt. Sua, eine Gläubige der Anarchie, wählt ihn sich zum Mann. In dieser Vermählung gibt er ihr das Bedeutendste seiner zivilisatorischen Vernunft: Buchstaben, Schrift und Buch, damit sie den Mythos aufschreiben kann, der in ihr lebt. Und sie gibt ihm den verschütteten Sinn für Leben zurück, sodass er die Buchstaben des Anarchisten Luther mit – seinem – Leben erfüllen kann.

Saverio hat in dieser Geschichte das Erbe des Vaters begriffen. Carlomagno, der Mythos der Anarchie, kann nur kultiviert weiterleben. Der urwüchsige Gehorsam gegenüber der kreatürlichen Vernunft muss immer mit dem Leben, dem eigenen, bezahlen, solange Anarchie tätlich ausgeübt wird. Lebenserhaltend aber ist eine Anarchie der Sprache. Ihr Modell, ihr Ort, ihre Heimat ist die Literatur. Sie versöhnt den starren Buchstaben mit der Freiheit seiner Bedeutung. In ihr lebt der Mythos der Anarchie fort, wenn sie Namen und Begriffe wieder in Geschichten und Bildern aktiviert. Für Römer, Inquisitoren, Ideologen (und Terroristen) ist der Sinn des Lebens radikal eindeutig. Der Zwang der einen Geschichte, die sie verfolgen, tötet die Freiheit der vielen möglichen Geschichten. Ästhetische Anarchie tut deshalb not; sie ist die gebotene Widerstandsbewegung gegen alle fanatischen Ordnungshüter. Durch das epische Raunen dieses Romans sickert nach und nach sein ernsthaftes Anliegen durch: das Lob unbereinigten Lebens.

Und Saverio? Zur rechten Romanzeit stellt sich auch dem letzten Pascal eine (politisch etwas zu korrekte) Sua ein. Sie heißt Fatiha, ist ausgebildete Medizinerin und palästinensische Terroristin, auf ihre Weise in Alexandria abgetaucht. Sie holt ihn, sehr körperlich, ins Leben zurück. Denn nicht die Kunst ist das Leben. Es ist das Leben selbst; die Kunst nur ihr stärkstes Elixier. Diese Lektion erteilt ihm Fatiha. Umgekehrt wandelt sich die Terroristin durch seine Geschichte zur Hebamme (und Historikerin). Das Leben wird lebenswert nicht, indem man es von seinen Feinden befreit, sondern es mehrt.

Auch die Heimatsuche Saverios findet dadurch eine überraschende Ankunft. Am Ende geht ihm auf, dass er bereits zu Anfang am Ziel war: in Alexandria. Das Exil, die Fremde, die Unzugehörigkeit, die ihn damals verunsichert hatte, wird ihm jetzt als die ursprünglichste Bedingung von wahrer Heimat bewusst. Zwar hatte er sich hier als ein „Nichts" empfunden. Aber erst durch seine Geschichte wurde ihm klar, dass er nur hier nichts Bestimmtes sein muss, sondern werden kann, was *er* will. Alexandria, die chaotische, nicht zu beherrschende Stadt, schafft Erleichterung. Sie wird unmerklich zum Sinnbild der versunkenen anarchistischen Heimat, deren Mythos sich noch in der Kunst auswirkt. Es ist, als ob der Autor Hans Blumenbergs „Arbeit am Mythos" habe beglaubigen wollen.

Der Roman geht durchaus (auflagenwirksam) mit der Zeit, aber gegen ihre Auswüchse. Er ist, wenn man so will, konservativ, aber im Sinne moderner Kunst. Er gibt sich betont, gelegentlich forciert leicht, erzählfreudig, luftig und präzise fabulierend. Vielleicht, um sein Plädoyer für ästhetische Anthropologie nicht allzu anstrengend und eindeutig werden zu lassen. Das würde nicht nach Alexandria passen.

Grundschule des Lebens[20]

Goffredo Parise (1929–1986) war noch keine drei Jahre tot, als Mondadori (Mailand) mit einer Werkausgabe in der illustren Reihe ‚I Meridiani' begann: das gleicht einer Nominierung zum modernen Klassiker. Das ist, nicht nur auf den ersten Blick, einigermaßen erstaunlich. Denn Parise zeigt weder spektakuläres Interesse fürs Erzählen des Erzählten wie sein Altersgenosse Italo Calvino, kaum phantastische Ausschläge wie neben ihm Luigi Malerba; und der gesellschaftlichen Frage ging er keineswegs deutlicher nach, nur weil es linksintellektuell so hätte sein

---

[20] GOFFREDO PARISE: *Versuchungen*. Erzählungen. Aus dem Italienischen von Marianne Schneider. Berlin (Wagenbach) 1998. – Original: *Borghesia e altre voci escluse dai Sillabari.* Pistoia (Via del Vento) 1997.

müssen. Was er zu sagen hat, er tut es auf unmodische Weise, ohne marktgängigen ‚sex', ‚crime' und ‚thrill'.

Sein Erfolg hat einen einfachen Grund: er versteht es, aus der Welt der kleinen Geschichten eine Kunst zu machen. Mal um Mal führt sie vor, dass das Unbehagen in der Kultur nicht allein die Schuld der ‚Großen Geschichten' sein kann, die deshalb, wie ihre Dekonstrukteure behaupten, zerschlagen werden müssen. Vielmehr bestehen auch unterhalb, wo weniger Systemzwang herrscht, keineswegs die freien Lebenslagen, in denen man leichter zurecht kommt. Wie man es auch betrachtet: für Parise ist das Leben im Grunde immer zugleich anders als man denkt – und erst insofern wirkliches Leben.

Fünfzehn mal neu trägt dies sein Erzählband vor. Der Titel „Versuchungen" täuscht, vor allem mit Gustav Klimts herausfordernder „Danae" als Aufmachung. Behutsam, geradezu nachsichtig führen die Stücke ihre Wahrheit ins Feld. „Der Mann vom neuen Schlag", dreister Überlebenskünstler, macht sich auf Kosten anderer ein gutes Leben. Aber er fährt sich und seine Familie zu Tode. Man fühlt sich, so wie Parise erzählt, zuvorkommend von seinen Geschichten aufgenommen; erklärt wird jedoch nichts. Erst dadurch werden sie eigentlich denkwürdig: man muss ihnen einen verschwiegenen Zusammenhang unterstellen. Herr Truppa wird zum sozialen Sieger, weil er die anderen so gut durchschaut; aber zum Opfer, weil er, selbstherrlich, seinen eigenen Motiven gegenüber blind bleibt.

Ein anderer, ‚bel ami' der mondänen Gesellschaft, hält, unsensibel gegen Alter und Umstände, an der ursprünglichen Inszenierung seiner selbst fest. Darüber wird er zum Unpassenden, weil er sich nicht anzupassen vermag. Seine Starrheit hat, wie andere Fälle belegen, gegen ein Grundgesetz des Lebens verstoßen, seine Beweglichkeit.

Eine andere Version: Glauco hatte Romana „jahrelang geprüft", ob sie eine „gute Hausfrau" ist und sie daraufhin geheiratet. Nach wenigen Ehetagen wird sie von einer Verwandlung erfasst, die an Kafka erinnert. Er hatte seine Frau genau kalkuliert; seine Rechnung aber ohne die menschliche Natur

gemacht. Die Ehe hat sie erweckt und ihre Animalität nicht ruhen lassen, bis er die korrespondierende Rolle eines Tieres angenommen hatte. Keiner ist zuverlässig der, der er ist; er trägt allemal das Potential zu einem anderen in sich. Solch offensichtlich soliden Bastionen der Alltäglichkeit, des Gewohnten, dessen, worüber es eigentlich nicht viel zu sagen gibt, weil es eben so ist, davon erzählt Parise. Eine Botschaft oder gar Moral von der Geschicht' hat er nicht. Aber wer glaubt, seiner selbst, der anderen, selbst der einfachen Verhältnisse gewiss sein zu können, der verfällt unweigerlich einer Heimsuchung des Gegenteils. Nichts, auch nicht das Normalste, ist sicher. Wer leben will, muss deshalb stets in Betracht ziehen, dass alles auch anders sein kann.

Parise macht sich so zum Anwalt des Unregelmäßigen als der eigentlichen Lebensregel. Nirgends ist er daher etwa darauf aus, memorable Gedanken zu verbreiten; er will vielmehr eine Denkweise schulen. Vielleicht ist das sogar das Treffendste, was sich über ihn sagen lässt. Seine Geschichten sind eine Grundschule, wo das kleine Einmaleins des Lebens unterrichtet wird: dass es immer zwei Wahrheiten gibt, eine und eine andere, die gegen sie spricht. Sie kann nur in der Zusammengehörigkeit des Gegensätzlichen bestehen. Um dies glaubhaft zu machen, hat sich Parise an den Brunnen gesetzt und beobachtet, warum so viele hineinfallen.

Doch so weit gestreut, thematisch wie zeitlich, seine Beispiele auch sind, er hat angedeutet, dass sie gleichwohl ‚System' haben. Sie sind im Original unter Titeln wie „Sillabari", Fibeln, oder „Voci", Stichworte gestellt. Es ist Parises diskrete Art, um ihren Auftrag zu bezeichnen. Sie wollen ein Lesebuch für erwachsene Schüler des Lebens sein; bilden gleichsam ‚Stichworte' im großen Lexikon menschlicher Ungereimtheiten. Wohl deshalb sind sie da und dort etwas schematisch und deutlich, wie Parabeln, um dafür zu sorgen, daß der Leser sich seiner Sache nicht sicher ist. Doch es sind allemal Gesten eines Moralisten, der nicht moralisiert.

Schweige, Körper, damit ich dich lesen kann[21]

Modern zu sein ist, zumal literarisch, kein Wagnis mehr, eher eine Erwartung und damit normal. Was hat der Roman sich nicht alles zugemutet, um im Gewirr der Wirklichkeitsbesprechungen eine eigene Stimme zu erheben. Alles hat er auf seine Weise zu Sprache gemacht, vor allem auch sich selbst. Nichts im Grunde, was er nicht durch die Mühlen seiner Reflexion hätte gehen lassen. Inzwischen ist es schwer für ihn geworden, noch neu und anders zu sein. Ist er ans Ende seiner Kunstperiode gekommen?

Ein Fall aus Italien könnte dafür ein Prüfstück sein: Mario Fortunatos „Die Kunst leichter zu werden". Der Roman ist dort auf viel Interesse gestoßen. Was macht ihn so ansprechend? Zunächst: er hat eigentlich alles, was ein Roman braucht. Er spielt, obwohl der Autor einen Vergleich mit Umberto Eco heftig ablehnt, auf einer Insel, hier Djerba. Sie führt zufällig, aber schicksalhaft, wie in Thornton Wilders „Brücke von San Luis Rey", Gäste eines Hotels in einem tödlichen Konflikt zusammen. Ausgelöst wird er, vordergründig, durch einen Mord. Er wiederum setzt Fragen nach der Schuld in Gang, bis am Ende, wie bei Agatha Christie, der Fall aufgeklärt ist und alle, die mit ihm in Verbindung kamen, umgekommen sind. Nur dass sie sich nicht am Opfer, sondern an sich selbst schuldig gemacht hatten.

Und hieraus, nicht aus den Anleihen bei der Unterhaltung, zieht der Roman sein Interesse. Die Figuren im Vordergrund leiden, jede auf ihre Weise, an einer unbereinigten Biographie. Benedetto Blasi, italienischer Laborarzt, hat als Deserteur des Afrikafeldzuges einen anderen an der Ruhr umkommen lassen. Seither sucht ihn eine „Metaphysik der Kacke" heim. Er trifft Myriam Levi, Assistentin des Modefotografen David Pradine.

---

[21] MARIO FORTUNATO: *Die Kunst, leichter zu werden*. Roman. Aus dem Italienischen von Moshe Kahn. Berlin (Wagenbach) 1997. Original: *L'arte di perdere peso*. Turin (Einaudi) 1997.

Sie ist beruflich auf die schönen Körper der Models fixiert, leidet entsprechend an der Üppigkeit ihres eigenen und verfällt darüber einer vagabundierenden Sinnlichkeit. Der New Yorker Photokünstler selbst, nicht an Frauen interessiert, verzehrt sich im Zweifel an seiner Kunst zwischen Kommerz und Bildlosigkeit. Den ermordeten Julien Fabre, Professor aus Paris, hat seine Homosexualität gemeinschaftsunfähig gemacht. Andere Lebensläufe, mehr am Rande, weisen vergleichbare Verwerfungen auf.

Am Ende sind sie alle ans Licht gebracht. In häufig wechselnden Aufnahmen werden sie nach und nach aufgehellt. Sie breiten eine Menge an inneren und äußeren Alltagsbeständen aus. Doch mit bemerkenswerter Einfühlsamkeit bringt Fortunato durch sie hindurch biographische Verhärtungen zum Sprechen, zumal die Figuren Emotionen haben dürfen und sollen (und der Leser auch), etwas programmiert allerdings, in der Art amerikanischer Filme. Sie kreisen schließlich den tieferen Grund aller Anfechtung ein: jeder steht auf besondere Weise im Banne seiner Körperlichkeit. Der menschliche Körper ist der wahre Agent dieser Welt. Er ist voller Begehren; er will stets etwas; in aller Regel einen anderen Körper. Doch wer hier auf dessen Stimme hört, kommt ins Unreine mit sich. Er macht ihn unfrei, erzwingt ein Bewusstsein der Andersartigkeit: wegen Homosexualität bei den meisten, inzestiöser Verstrickung bei den Zwillingen Sabine und Philippe, Bulimie bei Myriam, fäkalisch bei Blasi und anderem mehr. Alle versuchen ihre Schwachheit zu verdrängen; sie wird dadurch nur größer.

Und hierin hat der Roman sein Thema. Jeder will etwas verbergen, vor sich selbst, vor den anderen. Ihre „Scham", ein Schlüsselwort, macht sie, natürlich körperlich, nach und nach krank. Mit unerbittlicher Folgerichtigkeit werden alle Figuren von einer Bewegung der Konvergenz erfasst, bis sie zuletzt die wahre Gemeinsamkeit ihrer Körper, den Tod ausgearbeitet haben. Das ist Fortunatos Stärke. Einer unaufhaltsamen Erosion gleich nimmt alles spürbar ab; nichts im Leben hält stand. Seine Personen kommen nur zusammen, um sich die Erfahrung

der Trennung und der Vereinzelung beizubringen. Familien vergehen, verlaufen sich; Freunde bleiben weg, sind nicht mehr da; Zugehörigkeiten verlieren, Körper entleeren sich. Der Raum auch. Die Aufenthaltsorte werden unmotiviert; eine Litanei von Städten zeugt von nomadischem Umtrieb, der den anderen verfehlt. Fabre war es, als würde alles in tausend Splitter, Bruchstücke, Worte ohne Hand und Fuß zerbröckeln. Die Sprache des Erzählens scheint sich dieser allgemeinen Auflassung des Zusammenhängenden anzuschließen.

Am Ende ist der Schauplatz leer. Jeder, der eine Rolle gespielt hat, musste ihn durch den Ausgang des Todes verlassen. Was bleibt? Der Titel. Er meint im wörtlichen Sinne die Kunst Myriams, Gewicht zu verlieren. Hinzuzufügen wäre: auch das Leben. Denn darum geht es in übertragener Hinsicht, wie der Autor im Interview versichert: dem Wenigerwerden des Lebens, um dem Tod die Dramatik und den Schrecken zu nehmen und ihn „in leichter Weise", gleichsam unbeschwert erscheinen zu lassen. Doch hier verlieren sich Geschichte und Absicht aus den Augen. Jeder endet elend, gequält, fatal. Und nur weil ihr Leben kein Fatum mehr kennt, soll daraus, zumindest für den Leser, ‚Erleichterung' sprechen? Nein, diese „Leichtigkeit des Seins" findet ihren tieferen Grund bei Milan Kundera, in Italo Calvinos „Lezione americane", Roland Barthes' „Die Lust am Text". Sie ist eine These. Der Autor zitiert die postmoderne Auffassung, dass alles, was im Leben ‚Gewicht' hat, vor allem eine Folge seiner belastenden Besprechung ist. Erleichterung müsste es deshalb finden, wenn man sich lesend – etwa diesen Roman – oder schreibend – wie Myriam, die ein Diätbuch verfasst – von diesen belastenden Verkörperungen löst. Dennoch heißt es zum Schluss: „es ist so schwer, von seinen Illusionen Abschied zu nehmen".

Noch einem anderen Zwiespalt hat sich dieses Buch zu stellen. So erkennbar es dem natürlichen Lesehunger nach Geschichten entgegenkommt – sein Autor weiß andererseits genau, was sich für einen modernen Erzähler gehört. Das heißt: seine „Kunst leichter zu werden" setzt eine erschwerte Lektüre

voraus. Es gibt keine Chronologie. Die Szenen sind geschnitten wie im Film; ein sorgfältiger Unzusammenhang herrscht unter ihnen. Der Leser hat zu tun, um Ordnung zu schaffen, auch räumlich. Der Knoten wird zwar in Djerba geschürzt; er löst sich jedoch ubiquitär, an allen denkbaren Orten dieser Welt. Das Erzählen steht dem nicht nach. Briefe, Aufzeichnungen, Tagebuchblätter, Monologe, unidentifizierte Passagen folgen aufeinander ohne Regel, aber doch so, dass die Bruchstücke nach und nach kumulieren, Lebensläufe sich abzeichnen und vor allem, dass zuletzt jedes Schicksal ordnungsgemäß aufgeräumt ist. Der Autor versteht seine Kunst; auch der Liebhaber moderner Literatur kommt auf seine Kosten.

Doch gerade dass alle Fragen schließlich aufgehen, wirft neue Fragen auf. Wozu der ganze virtuose Aufwand? Um das Publikum zur Aufmerksamkeit zu zwingen? Oder sind moderne Umgangsformen des Erzählens inzwischen einfach Standard? Und da, ohne weitere Umstände, ist auch er wieder, der allwissende Erzähler. Während die Figuren (und die Leser) nach Spuren suchen, ist er an allen Orten, weltweit, und in allen Köpfen; verfügt, man weiß nicht wie, als einziger und von Anfang an über alle Informationen. Ist Erzählen, als solches, wieder unproblematisch, ‚leicht' geworden? Kommt es jetzt vielmehr darauf an zu zeigen, dass man alle Themen, Mittel und Verfahren beherrscht? Fortunatos Roman ist überzogen von Namen, die der Moderne etwas bedeuten: Thomas Mann, Heidegger, Rilke, E. Pound, Proust, Eliot, Kierkegaard, Musil u.v.m. Es ist, als habe er seiner postmodernen Gelehrsamkeit eine Bibliographie beigeben wollen. Alles kann mit allem in Verbindung treten. Am Ende des Romans deutet sich sogar an, dass die Figuren nicht zufällig, sondern schon seit langem, aber unwissentlich aufeinander bezogen waren. Ist auch das Erzählen ins Zeitalter seiner Globalisierung eingetreten? Wird das die kommende Gesinnung des Romans nach der Ära, in der er vornehmlich mit sich selbst beschäftigt war?

Fortunatos Text würde dem, gerade sofern er postmodern beschlagen ist, im Grunde widersprechen. Was er macht, ist

strenggenommen nichts Neues. Interessant ist er vielmehr, weil er frei, ja geradezu verschwenderisch über die Errungenschaften der Moderne verfügt. Sie scheinen inzwischen vorrätig, wie ein Magazin an Möglichkeiten. Es kommt vor allem darauf an, wie man sie einsetzt. Eine Kunstfertigkeit der Anwendung wäre dadurch an die Stelle der Erfindung getreten. Dann aber träte Postmodernes nicht als das in Erscheinung, was nach der Moderne kommt, sondern als deren letzte Spielart: sie spielt mit dem, was ihr bisher ernst war. Wenn dies früher vorkam, wurden die selben Symptome für Manierismus gehalten, oder Barock. Für das Fin-de-siècle des 20. Jahrhunderts kam dies allerdings selten in Betracht. Liegt es daran, dass dessen Ende von keiner Endzeitvision mehr weiß? Der Dr. Blasi jedenfalls sah im Tod kein Ende, nur eine Krankheit, die die Medizin noch nicht „in den Griff bekommen" hat.

Bauchlösung[22]

Was würden die Künste nicht darum geben, um noch so gefährlich erscheinen zu können wie früher, als man ihrem schönen Schein zutraute, ewigen Ideen, höchsten Wahrheiten oder letzten Prinzipien in den Rücken fallen zu können. Offenbar wussten sie schon immer von ganz anderen Wahrheiten als den offiziellen. Doch seit ihr romantischer Aufbruch die „Lüge" ihrer Fiktion geradezu als Mittel anerkannt hatte, um die Wirklichkeit Lügen zu strafen, wurde ihr ästhetischer Ungehorsam nach und nach eine Selbstverständlichkeit. Die Avantgarden haben selbst den Unsinn noch kunstfähig gemacht. Der Vorrat an Provokation von dieser Seite scheint inzwischen weithin verbraucht, nicht zuletzt, weil eine als *reality show* hergerichtete Wirklichkeit sie vollends stumpf werden lässt.

---

[22] DANTE ANDREA FRANZETTI: *Liebeslügen*. Roman. Zürich (Nagel & Kimche) 1996.

Abb. 11: ... werden im Bauch entschieden

Dem Sitz der Kunst im Leben droht die Enteignung. Wie sollten ihre Kunstwelten der Wirklichkeit noch falschen Schein nachweisen, da sie von sich aus schon in hohem Maße künstlich ist? Dies gilt besonders für den Roman, der von jeher Rivale der Realität ist. Das Erzählen als Gegenstand des Erzählens jedenfalls dürfte weithin ausgelaugt sein. Um so mehr Aufmerksamkeit verdienen einzelne, verstreute, unorganisierte Wortmeldungen, wo sich eine ganz andere, fundamentalistische Frage wieder zu formieren schein: wozu denn Literatur – überhaupt noch – gut sein könnte.

Nichts legt auf den ersten Blick nahe, Dante Maria Franzettis fünftem Roman so Schwerwiegendes zu unterstellen. Leicht und launig geht er auf den Leser zu, der dunkle Anzug eines tieferen Sinns scheint ihm gänzlich unpassend. Korrekt stellt sich ein Ich als ihr Erzähler, Erfinder und Schreiber vor. Auf der Fiktion liegt keine Schuld und Last mehr; sie ist nur noch Spielregel. Höchstens im „Vor-“ und „Nachspiel“ sowie im Titel – „Liebeslügen“ – wird mit leichter Hand auf die vielen

Gesichter von Wahrheit angespielt: auf eine, die man für sich hat; die man sich eingesteht oder auch nicht; eine für andere, eine strategische – das alte Thema. Unter ihnen tut sich das weite Feld der Selbst- und Fremdtäuschungen auf. Doch nach ein paar einleitenden Bemerkungen geht das Problem zurück in die Kulissen des Textes. Es wird nur noch erzählt.

Zwei Paare um die Dreißig: Sahid ist mit Anne-Marie, Alf mit Carla im Leben und in der Liebe verbunden; sie kennen das Glück bestehender Verhältnisse. Sie sind sich auch gegenseitig mehr oder weniger bekannt. Das ändert sich im Laufe der Erzählung, und am Ende ist das Naheliegende Ereignis: Sahid mit Carla und Alf mit Anne-Marie. Erst bilden sich die Paare parallel, dann über Kreuz; das ist alles. Die Handlung konzentriert sich, fast klassisch, auf den einen Tag des Übergangs, wie es früher das Drama für nötig hielt. Die hinführenden Schritte ergänzen sich wie Schnitt und Gegenschnitt im Film. Und lange bevor es soweit ist, ahnt man, wie es kommen muss, nur dass, auf irritierende Weise, alles Tragische fehlt: Am Ende finden sich die, die für einander bestimmt sind.

Bestimmt? Bestimmt von wem? Diese Frage ist es, für die man wohl von der Mühe des Textes freigestellt werden soll. Hierin dürfte auch der entspannte Stil seinen Grund haben, der nicht beschäftigen, sondern ins Vertrauen ziehen will. Dazu unterdrückt er alles Selbstreflexive, Ausdrückliche, den Kommentar, der den Leser vorsichtshalber an die Hand zu nehmen pflegt. Zuletzt könnte sich hinter diesem zutraulichen Erzählen also eine List verbergen, mit der es aufmerksam machen will für das, was nicht gesagt wird. Der Roman, dieser alte Lügner, hat noch immer Mittel und Wege gewusst, um seine Wahrheit zu sagen.

Eigentlich waren die Paare schon von Anfang an falsch gebildet; sie wollten es nur nicht wahrhaben. Beide kamen, genaugenommen, aus Versehen zustande. Die Betroffenen hatten dies jedoch für ein günstiges Angebot des Zufalls gehalten, wie Amor es seinen Opfern gerne zu machen pflegt. Alf hatte Carla kennengelernt, als sie gleichzeitig nach demselben Band

von Schelling griffen. Sie hatte jedoch in der falschen Bibliothek nach Shelly gesucht. Anne-Marie war Sahid im Plattengeschäft begegnet, in das sie sich „verirrt“ hatte. Immerhin, für Kultur, Sprache und Literatur, namentlich die deutsche, waren alle eingenommen (vom Autor ganz zu schweigen, der Germanistik in Zürich studiert hat). Und genau hierin, in dieser bildungsgerechten Liebe, scheint das Problem zu liegen. Nicht als ob die Sinne zu kurz gekommen wären: Aber die vier haben offenbar dennoch gegen ein verschwiegenes Gesetz verstoßen.

Noch erstaunlicher ist, dass es so etwas offenbar noch in einer Gesellschaft gibt, in der Berlusconi Ministerpräsident werden kann (der Roman spielt darauf an). Dieses Gesetz hatte sich den irrtümlich Liebenden schon bald in untrüglichen Warnzeichen mitgeteilt; aber sie wollten sie nicht sehen – Verblendungen des Alltags und der Gewohnheit. Anne-Marie und Alf verraten sich, sie gedanklich, er tätlich, bei erotischen Fremdgängen. Carla kämpft, vorder- und hintergründig, gegen die schlechte Luft im gemeinsamen Appartement; Sahid gegen alle sprachlichen Ernsthaftigkeiten. Nach und nach geht den Figuren und mit ihnen dem Leser der wahre Beweggrund ihrer Verwirrtheit auf; sie laborieren an der modernen Krankheit schlechthin, der problematischen Zweierbeziehung von Sinnlichkeit und Verstand, Natur und Kultur.

Nicht nur dass alle aus diesem Dilemma herausfinden, ist jedoch bemerkenswert, sondern dass sie dabei auch der gleichen Spur folgen: sie hören auf die untergründige Stimme der Sinne. Was im Zeichen der Bildung als konventionelle Kopfgeburt begonnen hat, wird schließlich in gebieterischen Bauchlösungen richtiggestellt. Sahid fühlt sich mit Carla glücklich; Anne-Marie glaubt sich – endlich – schwanger, aber von Alf. Worauf es „wahrhaft“ ankommt, liegt nicht im Ermessen vernünftiger Verhältnisse; nur der Mensch in seinem dunklen Drange weiß es. Wenn die Kultur stimmt, dann soll die Lust bestimmen – das wäre die unausgesprochene Moral von der Geschicht‘.

Doch der Erzähler hat mehr im Sinn; eine andere, stumme Beziehung führt darauf hin. Er erwähnt verschiedene literari-

sche Autoren; Goethe aber nicht. Doch er verschweigt ihn so, dass man merken soll, dass es Goethes „Wahlverwandschaften“ sind, von denen er nicht sprechen will. Franzettis „Liebeslügen“ haben sich dem Klassiker in einem unausgesprochenen Capriccio genähert, wie es bereits sein früherer Roman „Die Versammlung der Engel im Hotel Excelsior“ (1990) mit Thomas Manns „Zauberberg“ getan hatte. Die Pointe ergibt sich also von dorther, aus der unausgesprochenen Zuwendung und Abstoßung von Goethes „chemischer Gleichnisrede“.

Zwanglos zitieren sich die Ansätze: der Figurenstand; das Kind-Motiv; die Vertiefung im Zeitgeschichtlichen, dort in der Französischen Revolution, hier in der Berlusconi-Ära; die Leidenschaften als Hauptsache. Doch die Gemeinsamkeiten dienen vor allem der Unterscheidung. Franzetti verhilft, anders als Goethe, der menschlichen „Chemie“ zu einem umfassenden Sieg. Pünktlich zum Schluss tritt auch Berlusconi ab. Das elementare Naturgesetz von „Wollen und Wählen“, bei Goethe die Klippe der sittlichen Vernunft, ist entdämonisiert. Es sorgt geradezu für Ordnung in ungesättigten Lebensverbindungen. Von Goethe her gesehen heißt das aber nicht weniger als: Moral ist kein Problem mehr.

Das erregende Moment hier entsteht woanders. Wenn es, wie für die situierten Anfangsdreißiger, kaum mehr bindende Normen zu verletzen gibt, wächst die Gefahr, unaufmerksam zu werden und sich in der Wahl der Partner, der Lebensbilder zu vergreifen. Dafür könnte Berlusconi stehen. Die erfolgreiche Verwandlung seiner Person in eine Medienerscheinung, eine Fiktion, hat die allgemeine Anfälligkeit für die Rhetorik falscher Realitäten bewiesen. Daran kranken die Figuren des Romans insgeheim: dass sie indirekte Menschen werden könnten. Was als gelebte Wahrheit gehandelt wird, wahrt weithin nur den Schein, ohne den das Leben sich nicht aufrechterhalten lässt. Aber wirklich zu sich selbst findet nur, wer auf das achtet, was die Wirklichkeit unscheinbar macht. Also doch eine verflixte Geschichte, allerdings erst auf den zweiten Blick.

Der Erzähler tut noch ein übriges. Während er die chemische Reaktion der anderen nachvollzog, hat er eine eigene Wahlverwandschaft erlebt. Hier endet nicht nur sein Durchblick auf Goethe, sondern auch die Gemeinschaft mit seinen Figuren: Er heiratet; sie nicht. Im Gegensatz zu ihnen entzieht er dadurch die Naturenergie der Liebe dem freien Spiel ihrer Kräfte und legt sich nach der kulturellen Formel der Ehe fest. Die anderen bleiben entsprechend anfälliger für unvermittelte Angriffe Amors.

Wie kam der Erzähler zu dieser überraschend „moralischen" Wendung? Gesagt wird nichts; aber immerhin ein Zeichen gesetzt. An seiner Hochzeit lernt er seine – erfundenen – Figuren kennen; sie sind Kollegen und Freunde seiner Frau. Indem sie mit ihrer unvollendeten Geschichte pirandellianisch zu ihm kommen, kann er seine eigene vollenden. Im Unterschied zu ihnen konnte er seiner chemischen Bindung mit Bewusstsein folgen. Als „Autor" der anderen vermochte er so Herr seiner selbst zu werden. Die Literatur muss wohl als die Instanz angesehen werden, die ihm dazu verholfen hat. Ihre „Lügen" wären insofern geradezu eine kulturelle Notwendigkeit. Eine andere „moralische Anstalt" jedenfalls ist nicht auszumachen.

Ordnung im Affekthaushalt[23]

Nach Süden, nach Süden: Yann Queffélec folgt der Leidenschaft. Ein Bestseller, so hieß es, als Literatur noch nach ‚affirmativ' und ‚gesellschaftlich-relevant' eingeteilt wurde, verginge sich an den Interessen der Gesellschaft. Wie sich die Zeiten geändert haben. Der literarische Markt hat seine eigene Men-

---

[23] YANN QUEFFÉLEC: *Die Macht der Liebe*. Roman. Aus dem Französischen von Michael Hoffmann. Frankfurt am Main (Frankfurter Verlagsanstalt) 1997. – Original: *Et la force d'aimer*. Paris (Grasset & Fasquelle) 1996.

genlehre. Möglichst schnell möglichst viele Leser zu finden heißt, vor allem neu, nicht unbedingt anders zu sein.

Der französische „Erfolgsautor“ Yann Queffélec scheint ein Lehrstück in dieser Hinsicht zu geben. Sein erster Roman „Barbarische Hochzeit“ wurde gelobt, verkauft, preisgekrönt und verfilmt. Queffélec hat die Sprache, die er darin fand, konsequent, so scheint es, zu einem narrativen Set ausgebaut. Das Personal: Leute am unteren Ende der Gesellschaft, Zukurzgekommene aus kaputten Familien; meist Kinder und Jugendliche auf der Suche nach Lebensmöglichkeiten. Wohl deshalb schauen sie so intensiv und dringlich auf die Bestände ihrer Außen- und Innenwelt. Doch es hilft ihnen nichts. In ihrem Milieu herrschen die brutalen Gesetze der Leidenschaften, sie bestimmen die meist namenlosen Tragödien des Alltags.

Sein jüngstes Buch zeigt schon auf den ersten Blick an, daß es so weitergehen soll. „Die Macht der Liebe“ heißt es (treffend übersetzt von Michael Hoffmann) und lockt also mit einem Stoff, aus dem literarische Erfolge sind. Die Geschichte ist entsprechend angelegt. Eine junge Frau, Mona Zigler, die von der Mutter nicht geliebt wird; der Vater ist früh „nach Süden“, übers Meer, verschwunden. Das halbwüchsige Mädchen hat ihn am Strand gesucht und dabei ihren ersten Liebhaber gefunden, einen jüngeren Freund des Vaters voller Macho-Phantasien. Gemeinsam führen sie ein ungeregeltes Leben am Wasser. Dann wird sie schwanger, während er ebenfalls nach Süden will, wo es Sonne, Geld und Frauen gibt. Monas Leidenschaft ist dadurch elementar verletzt; das wird sie später dazu treiben, es ihm ihrerseits tödlich heimzuzahlen.

Der Roman beginnt sieben Jahre später, als die Strafgefangene noch einmal dem Gericht überstellt werden soll. Die Fahrer verlieren, wohl aus erotischer Irritation, die Kontrolle über den Wagen, stürzen ins Meer, sie entkommt. Die Suche geht weiter: jetzt nach der Tochter, die sie im Gefängnis geboren hat. Damit beginnen gefährliche Intrigen; Verfolgungsszenen mit der Polizei; bis sie zu ihrer Tochter und der Roman zu sei-

nem Finale kommt: Sie ertrinkt an ebenjener Stelle des Meeres, an der sie liebte und tötete.

Was ist nach Queffélec die Macht der Liebe? „Sex and Crime“ und „human touch“ gewiss; aber diese Mittel des Romans sind, das spricht für ihn, nicht schon sein ganzer Zweck. Nachdem die attraktiven Motive der Liebe ausgekostet sind, werden sie mit der Konsequenz einer Tragödie aufgelöst. Von der einstigen Himmelsmacht bleibt nur die Macht, und die ist tödlich. Aus den Pfeilen Amors werden für Monas Geliebten 27 Messerstiche; und die Mutter, die ihre Tochter suchte, war der Täter, den es an den Tatort zurückzog, um selbst Opfer zu werden. Leidenschaft, so Queffélec, ist selbstzerstörerisch. Diese Lektion ist nicht unbekannt.

Doch das klassische Theater gewann den tragischen Untergängen eine Moral ab. Hier löst sich aber alles im Banalen auf. Am Anfang aller ungesättigten Emotionen steht der verschwundene Vater, der einem diffusen Klischee des Südens nachlief. Nichts spricht dafür, dass das hintersinnig oder (sozial-)kritisch gemeint war. Es sei denn, der Autor hielte es mit dem Trend und wollte im Affekthaushalt für ‚political correctness‘ sorgen.

Keine Frage: Queffélec kann erzählen. Was macht er aber daraus? Auch sein letzter Roman war vor allem eines: routiniert. Dieses Niveau, ist man versucht zu sagen, hat er gehalten. Auch die vielen Monologe, erlebten Reden und Wachträume dienen nicht der Vertiefung, sondern der Intensivierung dessen, was in ihnen vorgeht: ihr Fall soll den Leser mitnehmen. Queffélec setzt dabei vor allem auf die Macht der Bilder. Sie kommen über seine Personen wie die Leidenschaft. Häufig genug sind es solche, die auch über deren Verhältnisse gehen. Man merkt, dass nicht sie selbst, sondern der Erzähler diese Einfälle hatte. Möchte er zeigen, wie gut er mit der Sprache umzugehen versteht? Oder will dieser Roman, wie seine Vorgänger, einfach nur wieder verfilmt werden?

Höllisches Glück[24]

So sinnlos die Strafarbeit des Sisyphos sein mochte, sie gab ihm, zumindest nach Camus, eine Ordnung; und er wusste, woran er sich zu halten hatte. Wie aber, wenn man ihm seinen Stein wegnähme? Seine Strafe wäre ohne Objekt. Er müsste sie alleine mit sich ausmachen. Seine Existenz selbst würde zur Strafe. Aber wenn er sich an die Ordnung hält und tut, was zu tun ist, und regelmäßig an sich arbeitet, machte er sich dadurch nicht zuletzt unabhängig vom unregelmäßig eintreffenden Zorn der Götter und den Schlägen des Schicksals? Am Ende vermag ihm diese Arbeitsmoral, sein Pflichtbewußtsein, seine Selbstdisziplin als ein – bürgerlicher – Weg zum kleinen Glück erscheinen.

Abb. 12: Schattengebilde im Licht der Sprache

---

[24] FLEUR JAEGGY: *Die Angst vor dem Himmel*. Erzählungen. Aus dem Italienischen von Barbara Schaden. Berlin (Berlin Verlag) 1997. Original: *La paura del cielo*. Milano (Adelphi) 1994.

So könnte sich wohl der entrückte Horizont ausnehmen, vor dem Fleur Jaeggy die sieben Episoden ihres Buches „Die Angst vor dem Himmel“ aufzieht. Schon wenige Seiten machen jedoch klar, dass es nicht erneut um existentielle Großfragen geht: wie das Schicksal des Einzelnen in der Solidarität mit den anderen zu besiegen (Camus) oder selbst aus dem ‚Nichts‘ noch der Funke des ‚Seins‘ zu schlagen wäre (Sartre). Ihre Sprache ist kurz und kantig. Kaum einmal, dass Atem geholt wird. Sie gibt sich präzise, ohne realistisch zu sein, kommt dem Leser scheinbar einfach entgegen, insistiert zudringlich, gelegentlich auch mehr als nötig. Das verleiht den Texten, trotz ihrer Kürze, etwas Überschüssiges. Als Lustgewinn jedenfalls sind sie nicht gedacht.

Gegenüber Fleur Jaeggys erstem Buch *Wasserstatuen* (München 1984) hat sich der Ton deutlich verhärtet. Dort hielt sich noch eine Prosa, die einer nicht mehr möglichen Lyrik nachzutrauern schien. Es wurde damals wenig beachtet. Seit die Autorin jedoch nach den Regeln des „Literarischen Quartetts“ in konzertanter Disharmonie aufgeführt wurde, darf sie mehr Aufmerksamkeit für ihre irritierenden Geschichten erwarten. Denn sie gehen so eng und verletzend an die Wirklichkeit heran, damit auffällig wird, was daran falsch ist. Überall kommen Leute vor, denen es eigentlich gut geht. Aber bis auf eine, vielleicht, enden alle Geschichten mit einem Einbruch ihrer gutbürgerlichen, protestantischen, schweizerischen Fassade der Anständigkeit und des Wohlstandes. Die verhaltende Sprache hat ihren Grund in der Sache: obwohl offensichtlich nichts stimmt, wird nichts erklärt oder begründet. Es ist, als ob der Mythos selbst sich an diesem spießigen Sisyphos rächen wollte, der früher immerhin Empörer, nicht Philister war.

Genau besehen haben die kleinen, unheilen Welten der Fleur Jaeggy jedoch durchaus Methode. Ihre schwelende Krankheit ist in hohem Maße lokalisierbar. Jede ihrer Erzählungen erkennt im Menschen einen Insassen seines Lebens. Keiner, der nicht auf seine Weise ‚verräumt‘ wäre: eingeordnet in Häuser, Zimmer, ummauerte Gärten, Altersheime, Anstalten, Kir-

chen, Gräber. Um sie herum, als ihre große Metapher, die Schweiz. Drinnen herrscht der stationäre Friede, den Einfriedungen eben geben können. Die gedrängten räumlichen Verhältnisse entsprechen den zwischenmenschlichen. Auch hier herrscht also Enge. Die Geschichten spielen ein ums andere Mal Zweierbeziehungen durch: Mutter und Tochter, Ehepaare, Lebensgefährtinnen, Zwillinge, Herrin und Dienerin; Frauen dominieren. Je ausschließlicher der andere zum Inbegriff des eigenen Lebens wird, desto stärker erscheint alles Fremde, heißt es in der 5. Geschichte, als eine Störung. Wer aber die anderen abwehrt, wird zunehmend verstört. Unmerklich verwandelt sich die eigene Gemeinschaft in eine geschlossene Anstalt. Doch die Paare wollen nicht wahrhaben, dass sie ein Leben des unterlassenen Lebens führen, auch nicht, wenn der Kinder-, Partner- oder Liebeswunsch misslingt. „Das Unglück schien ihnen ein Geschenk der Himmels" – ein biederes, höllisches Glück.

„In jedes liebevolle Gefühl" dieser Art „nistet sich ein mörderischer Gedanke ein". Er unterwandert die Figuren von zwei Seiten. Einmal, wenn sie sich gedanklich gehen lassen und die Grenzen ihrer sanierten Lebensräume übertreten. Dann geraten sie unter die Gewalt des Himmels. In dem einen oder anderen seiner Zeichen geistert er durch alle Erzählungen. Wer ihm verfällt, der verwildert, wie Porzia, die auf dem Totenbett das Kreuz der Mutter an sich nahm. Jahrelang verwahrte sie den „schlafenden Skorpion". Nach dem Tod ihrer Herrschaft, den Hütern ihrer Ordnung, gewinnt es Macht über sie. Sie will es verbrennen und verbrennt dabei wohl das Haus, die Tochter des Hauses und sich selbst. Den Himmel in Betracht zu ziehen, ist Disziplinlosigkeit. Sie wird bestraft. Er steht für eine tödliche Leidenschaft des Denkens, die die Reservate von Ordnung, Ruhe und Sauberkeit verwüstet. „Für Gedanken gibt es keine Vergebung". Hat die Moderne nicht längst die Mythen gestürzt, Gott für tot erklärt, den Himmel entleert? Die unscheinbaren Geschichten geben jedoch zu verstehen, dass sie nur in den Untergrund der Verdrängung gegangen sind und nun

von dort aus Attentate gegen die selbstgefällige Vernunft des Wohllebens verüben.

Die heftigeren Umsturzversuche kommen dennoch von anderer Seite: aus dem Aufstand des Animalischen gegen das Ordentliche. Es ist ein Kampf nicht auf Leben, sondern stets auf Tod. Einem alten Ehepaar, „glückliche Ehe im Paradies des Seniorenheimes", widerfährt Unerhörtes. Der Mann verfolgt vom Fenster aus einen tropischen Vogel, der seinem „angestammten Himmel entronnen" ist. Sein Lockruf weckte in ihm die lebenslänglich unterdrückte Stimme der Natur: er folgt ihr aus dem Fenster in den Tod. Seine Frau, berauscht von diesem Ausbruch, will die Tat sich zu eigen machen. Ein Wohlfahrtspfleger hat für Wesen, die keine gesellschaftliche Zulassung haben, einen festen Wohnsitz eingerichtet, unter anderem für ein beschränktes, sinnlich jedoch enorm entwickeltes 19-jähriges Mädchen. Er erliegt ihr – Ordnung muss sein – pünktlich abends um zehn nach dem Essen. Seine Frau wird von diesem Haus magisch angezogen. Sie gerät mit dem Mädchen in Streit. Die Triebhafte befreit sich von der Kontrolle der Sozialen mit einem Hammerschlag auf den Kopf.

Wohin man sieht: vorsorgliches Glück beschneidet die Pflanzen, wie es die erste Geschichte bildlich sagt, bis es nichts mehr zu schneiden gibt. Der Lebenshunger des Menschen wird als asoziales Fressen ausgegrenzt. Doch „jäh" (wie Jae-ggy?) bricht der Außenseiter in die paradiesischen Wohlstandskäfige ein. Er macht die gutbehüteten Lebenslügen rasch wie verfaulende Blumen (ein Leitmotiv – „Fleur"?) zuschanden. In einem wilden, unschicklichen Akt rächt sich die menschliche Naturenergie für ihre zivilisatorische Entsorgung. Zwar gehen die Figuren an dieser Revolte zugrunde. Doch die gewaltsamen Momente des Todes erscheinen als die einzigen, in denen sie gelebt haben. Es ist, als ob sie sich den stummen Riten einer barbarischen, heidnischen Reinigung und Erlösung unterziehen würden.

Die Erzählungen sagen kaum, was sie bewegt. Sie lassen auf ihre verhaltene Art jedoch spüren, dass zwischen einem unge-

lebten Leben und dem unvermeidlichen Tod wenig lebenswerter Spielraum besteht. Bestenfalls: keine Wünsche haben, wie die Zwillinge des sechsten Stücks. Ein trostloses Glück. So also sieht die Utopia des Thomas Morus in der Praxis aus.

Beklemmend daran ist, dass es keine anderen Ansichten gibt. Am meisten trägt dazu „der Erzähler" selbst bei. Auch wo er nicht, wie im zweiten Stück, als solcher hervortritt, bleibt er überall Herr des Textes. Sein Blick hält alles zusammen – so sehr, dass die Geschichten mehr für ihn als für sich sprechen. Er springt mit ihnen um als Allwissender. Viel von ihrer Irritation kommt jedoch daher, dass er zwar noch alles in die Hand nimmt, aber so gut wie nichts mehr festzulegen vermag. Er hat eine überlegene Position, doch keine Übersicht. Dieser Machtverlust hat durchaus Erzähltradition in der Moderne. Hier scheint er darauf aufmerksam machen zu wollen, dass, je mehr menschliches Leben wissend und sorgend bewältigt wird, es immer schwieriger wird, ihm noch einen Sinn zu erhalten. Um mit dem Titel des Buches zu sprechen: bezeugt es am Ende nicht ein Jenseits, das sich wie ein Diesseits ohne Jenseits ausnimmt? Was bliebe zu tun? Eine paradoxe Anstrengung: „Mit leidenschaftlicher Zurückhaltung das nicht Sichtbare betrachten". Das heißt: unordnungsgemäße Geschichten zu erzählen, wie diese, in der Hoffnung, dass sie dem verbeamteten Sisyphos einen Stein – des Anstoßes – in die Hand geben.

*

Sprachlicher Landbau[25]

Was die französische Gegenwartsliteratur bis heute prägt, ist ihre Kultur der Grenzverletzung. Deutschland und Italien hatten den Kunstbegriff am Beginn der Moderne klassisch oder klassizistisch verfestigt, als Revolutionsabwehr. Frankreich aber wusste die politisch missbrauchte Revolution ästhetisch zu retten: als avantgardistisches Prinzip. Die Künstler sollten sich unabhängig machen von aller Nachahmung der Wirklichkeit – aber nur, um sie desto gewissenhafter zur Rede stellen zu können. Gerade durch diese Lossagung hat sich, namentlich im Roman, ein Sinn für Geschichte erhalten.

Welche Probleme, allein schon poetologischer Art, sich dabei auftürmen, mag das Romanwerk des Nobelpreisträgers Claude Simon exemplarisch belegen. Er war nahe daran, als Freiwilliger am Spanischen Bürgerkrieg teilzunehmen; hat, als Unfreiwilliger, den Weltkrieg am eigenen Leib erfahren. Seine Romane kreisen seit der „Straße in Flandern" (1960) im Grunde immer neu um die Frage: wie kann man einen so inkommensurablen Zusammenbruch der Geschichte literarisch angemessen überhaupt belangen? Nur über einen avantgardistischen Bruch mit dem herkömmlichen Roman, wiederholte Simon noch in der Nobelpreisrede. Das heißt für ihn wie für den *Nouveau Roman* allgemein: Abstoßung vom literarischen Existenzialismus, von Sartre, der so stil- und gehaltvoll über ein sinnleeres Dasein reden konnte, und Aufkündigung jeder realistischen Schreibweise.

---

[25] CLAUDE SIMON: *Georgica*. Roman. Aus dem Französischen übersetzt von Doris Butz-Striebel und Trésy Lejoly, Reinbek (Rowohlt Verlag) 1992. – Original: *Les Géorgiques.* Paris (Éditions de Minuit) 1981.

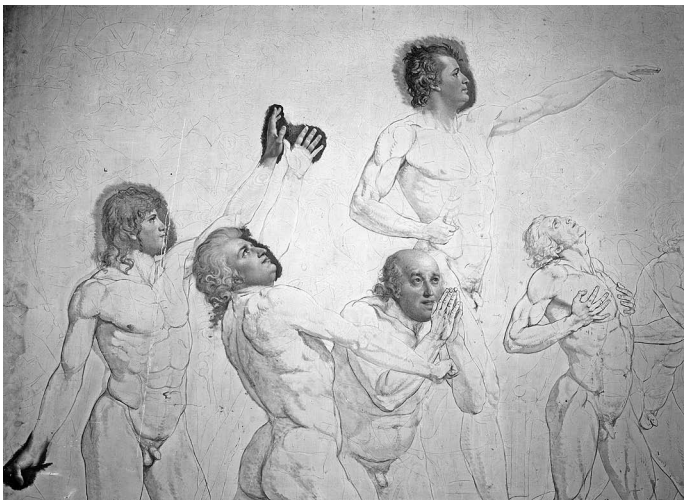

Abb. 13: Macht der Mensch die Geschichte?

Simons Experimente gipfeln in seinem 1981 erschienen Roman „Georgica". Nun ist er endlich auch auf Deutsch erhältlich: in der bemerkenswerten Übersetzung von Doris Butz-Striebel und Trésy Lejoly. Mag sein, dass dieses Spätwerk die Sprachverweigerung gegenüber dem Publikum noch weiter getrieben hat als früher. Doch ist es andererseits nur Ausdruck dafür, dass das Projekt seines Schreibens zu einer lange gesuchten Gestalt gefunden hat: Es ist der vertikale Roman.

Vordergründig: drei Figuren – ein General, ein junger Engländer (O.) und ein Kavallerist ohne Namen (er sei mit S. benannt, als dem fiktiven Schreiber des Romans und damit Chiffre des realen) – treten an drei verschiedenen Schauplätzen auf: der General, den es zwanzig Jahre durch ganz Europa verschlägt; O. in und um Barcelona; S. eingeschlossen in einer trostlosen Gegend von Belgisch-Flandern. Jeder von ihnen ist verstrickt in eine andere Epoche der Geschichte: der General in die Wirren von Revolution und Empire; O. zwischen den Fronten des Spanischen Bürgerkriegs von 1936; S. im Labyrinth der Westfront von 1940. Alle drei Geschichten überlagern sich wie

geologische Schichtungen, durchdringen sich manches Mal bis zur Ununterscheidbarkeit.

Diese Verwirrung hat Methode. Bereits der unmittelbare Anfang erteilt jeder chronologischen Lektüre eine Absage: „Er ist fünfzig. Er ist kommandierender Artilleriegeneral der Italienarmee... Er ist sechzig. Er beaufsichtigt die Fertigstellungsarbeiten an der Terrasse seines Schlosses ... Am Abend wird er tot sein. Er ist dreißig. Er ist Hauptmann. Er geht in die Oper ...“ Mit nahezu allen Mitteln arbeitet der Text der Erwartung entgegen, dass das Ende die Folge eines Anfangs sei; dass die fortschreitende (Roman-) Zeit Fortschritt auf ein Ziel hin bringe. Die frei miteinander korrespondierenden Epochen, Räume und Figuren annullieren die Zeit, um ihr Gesetz, die Kausalität zu treffen. Simons Romane wollen einen anderen Leser. Einen, der von der logischen Gradlinigkeit abgeht, um mit der Bildersprache der Literatur analogisches Denken einzuüben.

Darin besteht seine Kunst des Romans: Er führt die drei Geschichten so aus, dass ihre Figuren unmerklich sich gegenseitig affizieren und mehr als einmal ineinander aufzugehen scheinen. Er verdankt diese Überblendung einer Art erzählerischem Reim-Schema. Wie sachlich fremde Wörter mit Hilfe des Reimklangs musikalisch zusammenstimmen können, so überzieht Simon seinen Roman mit unzähligen Echos, wo sich Wörter, Bilder, Situationen, Jahreszeiten, Landschaften, Kälte, Dreck und Tod über alle Zeiträume hinweg „reimen“. Wie drei polyphon geführte Stimmen schaffen sie über alle Unterschiede hinweg Einklang.

Dennoch: Die Bedeutung von „Georgica“ bemisst sich ganz erst am Wagnis der Frage, die er aufwirft. Auf den zweiten Blick geht es um nichts Geringeres als um den Widerruf einer Grundthese der Moderne, einst von Giambattista Vico formuliert: Der Mensch macht die Geschichte. Der Roman zeigt ihn dort, wo sein Machen die höchste Energie aufwendet: im Krieg. Doch nicht so sehr am dreifachen Debakel liegt ihm, sondern wie es dazu hat kommen können. Eine bezwingende Szene zu

Beginn des zweiten Kapitels: der Aufmarsch der französischen Kavellerie in Flandern. Winter, klirrende Kälte, Nacht; einsetzender Schneefall, stundenlange Märsche und dann, unwiderstehlich, wie eine ansteckende Krankheit, „das Ende jeden Zusammenhalts und jeglicher Disziplin ..., jeder Begriff und Befehl und Gehorsam erschien den einen wie den anderen gegenstandslos, sinnlos, nichtig".

Der Krieg versetzt seine Akteure in Ausnahmesituationen. Starre, Müdigkeit, Angst, Hunger, Einsamkeit unterziehen sie einer unbarmherzigen „Reduktion", bis sie auf den Nullpunkt ihres „vegetativen Zustandes" gebracht sind. Dann spricht nur noch die eine Stimme ihrer „animalischen Natur". Sie bringt jeden Begriff zum Schweigen, in dessen Namen „historische Aktionen" unternommen werden. Grotesk daher der unablässige Kampf des Generals um Ordnung auf beiden Feldern: mit Kanonen in einem Europa, das revolutionär außer sich ist, und mit Instruktionen für seine Ländereien, wo das Gesetz von Saat und Ernte herrscht. Eine akademische Farce das Engagement von O. für Bürgerechte, Gesetzlichkeit und die Sache des Volkes, während er im Schlamm des Schützengrabens vegetiert; absurd, dass S. seiner Kriegspflicht nachkommt, obwohl er nicht mehr weiß, warum.

In allen Fällen erzwingt der Krieg einen geschichtsphilosophischen Offenbarungseid. Er zieht alle Ordnung in den Schmutz (wie der Anklang von *ordre* und *ordure* im französischen Original zu verstehen gibt). Er setzt eben das „Universum der Begriffe" außer Kraft, mit denen man glaubt, sich zum Herrn einer vernünftigen Geschichte machen zu können. Tatsächlich aber bringt sie uns einen anderen Begriff von uns selbst bei. Unsere Vorstellungen sind im Grunde nichts als Fiktionen; sie überspielen lediglich unsere wahre Natur, das Gesetz von Leben und Tod, von Tag und Nacht, von Sommer, Winter, Frühjahr und Herbst.

Der Roman hat der Geschichte, ziemlich am Anfang schon, ein Bild vom Krähenflug gewidmet, das erst am Ende ganz aufgeht: „Der Zug... entfernt sich allmählich. Eigentlich

löst er sich auf in eine Vielzahl kreisender Flüge, zwischen denen kein Zusammenhang erkenntlich ist, so dass der schwarze Schwarm von einer doppelten Bewegung angetrieben wird: eine, die ihn langsam davontreibt, und, im Innern, jene zahlreichen Wirbel, Kehrtwendungen ..., die den Eindruck von Unordnung hervorrufen, wodurch jedoch der Zug des Ganzen in keiner Weise beeinträchtigt wird." Der Mensch in der Geschichte: Bewegung in einer Bewegung; Simons Roman: ein Zeugnis für das *Fin-de-siècle* einer rational gedachten Moderne?

Wenn der Mensch aber Geschichte nicht macht, was ist dann zu machen? Die einzige authentische Macht, die Simon über sie zugesteht, ist, angemessen über sie zu sprechen. Nicht ganz überraschend von jemand, der dem *Nouveau Roman* und Marcel Proust nahesteht, gilt das beschließende Anliegen des Romans sich selbst. Genaugenommen ist er eine Geschichte über Geschichten aus der Geschichte. Wesentlich als aufgeschriebene sind die Kriegsereignisse der drei Figuren in den Text eingebracht. Der General hat sorgfältig all die zahllosen Schriftstücke archiviert, mit denen er seine militärischen und privaten Angelegenheiten in Ordnung zu halten versuchte. Aus ihnen, oft im Wortlaut, wird seine Geschichte montiert. O. ist, auf dieser Ebene, als George Orwell zu identifizieren; seine Teilnahme am Spanischen Bürgerkrieg wird in Gestalt seines Romans *Hommage to Catalonia* (1938) oft seitenlang paraphrasiert und zitiert.

Nur S. scheint sich unmittelbar auf die Niederlage der französischen Armee 1940 zu beziehen. Der Schein trügt. Effektiv setzt er sich mit einer Version dieser Geschichte auseinander, die er sich 1960 unter dem Namen „Georges" in Simons Roman „Die Straße in Flandern" zurechtgelegt hatte. Die Erzählperspektive von „Georgica" bringt es an den Tag: S. versucht, durch die Geschichten des Generals und des O. hindurch sich seiner eigenen zu vergewissern. Allerdings auf negativem Wege. Für ihn wird jede auf andere Weise ihrem Gegenstand nicht gerecht. Man handelt geschichtlich unangemessen, wenn man, wie der General, nur treu zu den eigenen Prinzipien steht;

erst recht, wenn man, wie O., die Welt im Namen von Ideen verändern will; oder wie Georges in der „Straße von Flandern", der seine Kriegserlebnisse beglaubigen möchte, indem er die Frau körperlich besitzt, die ihm während des Krieges das ganze Phantasma verkörpert, in das sich sein Erleben verwandelt hatte.

Jeder hatte geglaubt, dass die historischen Ereignisse ihm einen Lebenssinn anweisen. Doch die Geschichte hat sich nie geändert. Sie geht ungerührt ihren Gang. Das ist das harte Fazit, das S. aus den drei Berichten zieht. Geändert hat sich nur die Sprechweise über sie. Welch ein Widersinn also, ihre Realität auf realistische Weise erfassen zu wollen. Simons vertikaler Roman und seine analogische Denkweise haben daraus ein Leseerlebnis gemacht. Es fördert die Einsicht, dass exzessive Genauigkeit, ein noch so ausholendes Vokabular, nicht enden wollende Vergleiche das Erlebte nicht festigen, sondern auflösen. Zusammen mit den bis zu zwölf Seiten langen syntaktischen Flutwellen betreiben sie den Untergang des realistischen Lesers.

Was ist dann überhaupt noch zu machen? Georgica. Der General bearbeitet ganz Europa mit seinen Kanonen und ist mit seinen Gedanken doch immerzu bei der Bestellung seines Landgutes. In Mantua kreuzt sich sein Weg mit dem Vergils, dem Autor jener anderen Georgica. Eine programmatische Begegnung. Es ist Simons Nachruf auf das Epos, das mit der nachrevolutionären Moderne endgültig unmöglich geworden ist. Der General hatte sich in epischer Dimension bewegt: wollte den Sieg der Revolution, den geschichtlichen Ruhm, half mit, einen König zu töten; vernichtete den Bruder. Nach Hegelschen Gesichtspunkten: Er hat versucht, ein Held zu sein, die Tugenden seiner Zeit zu totalisieren. Ein Selbstmissverständnis.

Im Grunde war er ein „Bauer", eine georgische Natur. Wie sinngemäß auch *George O.*, dessen ideologischen Feldzug S. einem schonungslosen Verriss unterzieht, weil er sprachlich zu retten versuchte, was historisch nicht zu machen war. Getroffen werden soll der traditionelle Roman als Nachfahre des Epos, der

Geschichte zumindest erzählerisch noch totalisieren zu können vorgibt.

S., nach alledem, sieht klarer: Der Mensch kann sich nicht in der Geschichte, sondern nur in seinen Geschichten verwirklichen. Dem Roman angemessen ist es, nicht unser Tatprinzip, nicht unser Ideenvermögen, sondern unsere Sprache zu totalisieren. Allein so könnte er verhindern, dass man nicht in die Falle *einer* – diktatorischen – Sprechweise gerät. Nicht die Geschichte selbst, das Sprechen über sie ist der Stoff, die Erde des Schriftstellers. Schreiben ist sprachlicher Landbau: Georgica.

Moritat vom schönen Untergang[26]

Woher hatte der historische Roman sein Recht genommen, so ganz anders über die Geschichte zu schreiben als die Geschichtsschreibung? Im Grunde unterstellt er ihr Rücksichtslosigkeit. Ist sie nicht bereit, zugunsten derer, die Geschichte machen, über die hinwegzusehen, auf deren Rücken sie ausgetragen wird? Um das große Ganze konstruieren zu können, lässt sie die Einzelheit – den Einzelnen – darin verschwinden. Mit Französischer Revolution und Sozialromantik aber wurden auch kleine Leute geschichtsfähig. Warum sich aber dennoch eher der Roman als die Historie für sie interessierte, geschieht wohl in Rücksicht auf ihre Auffassungsgabe. Er nimmt Geschichte kaum historisch, aber umso mehr von ihrer Unterseite, als emotionales Ereignis wahr. Ein europäisches Beispiel dafür waren *Die Verlobten* von Alessandro Manzoni (1827). Dem jungen Paar bilden sich die höheren Zerwürfnisse der Zeit in der Bedrohung ihres kleinen Glücks ab, und bestünde es auch nur darin, davon- oder durchzukommen; sozialverträgliches happy-end erwünscht.

---

[26] MAURIZIO MAGGIANI: *Königin ohne Schmuck*. Aus dem Italienischen von Andreas Löhrer. Hamburg (Edition Nautilus) 2001. Original: *La regina disadorna*. Mailand (Feltrinelli) 1998.

Die Historienmalerei des Films geht bis heute nach dieser Dramaturgie vor. Sie führt Geschichte emotional verhandelt vor. Dadurch fällt sie aber unter eine andere Logik, vergleichsweise kurzfristig und leibnah. Ihr Interesse kreist um den einfachen Sinn des Lebens: zu leben. Der Erfolg Umberto Ecos zeigt allerdings, welchen Preis das Genre heute bezahlen muss, um zeitgemäß zu erscheinen. Der subtile Textingenieur aus Bologna hat es in ein barockes Spiel mit den Beständen von Vergangenheit verwandelt. Witz, Scharfsinn, „plaisir du texte" (R. Barthes) werden dominant, nicht ‚Sentiment'. Wer Geschichte – literarisch – erfahrbar machen will, muss inzwischen offenbar den indirekten Weg gehen: er muss zeigen, dass er die Sprechweisen beherrscht; die Affekte sind in die Unterhaltung abgewandert.

Doch es gibt Fälle, die das nicht wahrhaben wollen, etwa Maurizio Maggiani und sein Roman *Königin ohne Schmuck*. Er wurde dafür als besserer Eco gelobt (Neue Zürcher Zeitung); kritisiert, weil er die Kontrolle über seine Sprache verloren habe (Corriere della Sera) und mit zwei Preisen ausgezeichnet. Aber diese unterliegen ja eigenen Gesetzen. Was hat Maggiani getan? Er hat an ein stillschweigendes Tabu gerührt: dass, im Zweifelsfalle, Literatur, die etwas gelten will, mit ernster Kunst den Nachweis vom Ernst des Lebens zu erbringen habe. Dem setzt er eine geradezu vormoderne Lust zu fabulieren entgegen. Wer sich auf sie einlässt, den lässt er in einem Meer von einhundertvierzigtausend Wörtern untergehen. Lang und breit, vor und zurück geht die Sprache, unterbricht sich, nimmt sich Zeit, um Safranherstellung in Genua (mit einschlägigen Methoden des Verschnitts) auszuarbeiten, bringt die Historie ins Spiel, etwa die Okkupation Italiens 1943 durch die „hässlichen Deutschen" (amerikanische Spielfilme haben überall in Italien ihre Abziehbilder hinterlassen) und dann die vielen, aufmerksamen Details, die dennoch eher raunend als realistisch eine Geschichte anreichern, die einigermaßen aus der Art schlägt.

Auf der einen Seite eine Familiensaga. Im Mittelpunkt: Pàris, Kohleträger und, siehe Name, schönstes Mannsbild im

Hafen von Genua und die stolze Sascia, Amazone, die ihre Waffe in den Augen trägt, kunstvolle Safran- und Bilderfälscherin, ein Königspaar von Gnaden der Natur. Hinter ihnen die Elterngeneration, vor dem Ersten Weltkrieg aus Sardinien emigriert. Dann ihr Sohn Cosimo, der Priester wird und – für die Hälfte des Romans – als Missionar auf ein Südseeatoll geht, um dort seinerseits Stammeskönig zu werden, seine Suche nach Eden aber abrechen muss, weil Frankreich die Insel für seine Atomversuche braucht und er mit Lucy, der polynesischen Nachtigall nach Genua zurückkehrt und dort das Familienschicksal vollendet.

In dieses Heldenepos der kleinen Leute eingelassen sind Elemente des Abenteuerromans, der Inselexotik, der Geschichte vom Anfang des 20. Jahrhunderts bis in die Sechziger Jahre; und er ist zugleich Stadtroman von Genua. Über diese ganze diskursive Manege gebietet jedoch ein Erzähler, der publikumslüstern und schicksalsergeben, wie der Rhapsode einer Moritat, teilnahmsvoll und zugleich ergeben ein Geschehen vorträgt, das sich dem gewöhnlichen Verstand entzieht. Gewiss, man könnte – ‚Ordnung muss sein' – mit dem Kopf durch die Wand des Textes gehen. Doch das wäre wenig befriedigend, weil nicht beabsichtigt. Man muss sich entscheiden: das Buch weglegen oder sich ihm überlassen. Das heißt zuerst: Tempowechsel. *Königin ohne Schmuck* ist ein langsamer Roman. Er duldet keine eiligen Passanten. Wer sich ihm anschließt, und darauf will er hinaus, beginnt nach und nach, nicht mehr warum zu fragen. Dann werden allmählich Dinge verständlich, die eigentlich unverständlich sind. Dann tritt jene andere Vernunft in Kraft, wo Zufälle, Fügungen, Bestimmungen plötzlich mit der Macht eines Schicksals recht haben. Da helfen Fragen nach Ursachen und Motiven nicht mehr. Hier greift eine Logik elementarer Bilder und Szenen, die beklemmende Wiederholungszwänge ausüben. Um nur eine solche Leitlinie für viele kleinere zu bezeichnen: die Mutter Sascias hatte in der Fremde Genuas kein anderes Ziel, als ihre Familie durchzubringen. Jeden Tag, auf genau demselben Weg, brachte sie ihrem Mann das Essen in

den Hafen. Es ist ein Zeichen: nicht vom Weg abzukommen, Ausdruck für die Ängste eben davor. Bis eines Tages ein erschreckter Zirkuselephant ihren Weg kreuzt. Die Angst und ihr Bild, das große Tier, ging auf die Tochter, von ihr auf den Sohn über. Zehn Jahre lang baute dieser auf seiner Südseeinsel an einem scheinbar unsinnigen Projekt: einer (geraden) Straße auf den Vulkan. Für die Eingeborenen war es, naiv, ein Totem; für ihn aber Entäußerung eines Traumas. Folgerichtig in diesem untergründigen Sinne gerät er bei seiner Rückkehr – geradewegs – in das Verhängnis, das am Ende ängstlich befestigter Wege wartet.

Etwas anderes kommt, erschwerend, hinzu. Mutter, Tochter, Sohn und Lucy: sie alle lieben, jeder nach seiner Art, romanhaft rein und schön. Ganz ohne die Seifenblasen einer Vorabendserie geht es offenbar nicht. Dennoch dauert es meist nicht allzu lange, bis sie platzen. Eine Moritat braucht ihre Grausamkeiten. Maggiani nutzt sie allerdings zu einer brutalen Moral von der Geschicht': wer mit ganzer Hingabe liebt, kommt dabei um. Am Ende sind alle Sympathieträger tot: die Mutter, Pàris (im Widerstand gegen die Deutschen erschossen, auch das musste sein), Cosimo und Lucy, verstummt wie eine Stimme in der pazifischen Weite. Ein Autor von heute weiß, dass man sentimental nur sein kann, wenn das Sentimentale zugleich wieder kassiert wird.

Oder muss ein historischer Roman im 20. Jahrhundert so handeln, weil der Glaube an die Geschichte abhanden gekommen ist? Dafür sprechen die Überlebenden, Sascia zuerst. Ihre Liebe war etwas Kreatürliches; sonst blieb sie Einzelgängerin, spezialisiert aufs Überleben, dem Moral nur im Wege steht. Das trifft noch radikaler auf Giggi, den Schieber; die Veteranin, erste Hure am Hafen und den Jaguar zu, immer im Geschehen, aber ungreifbar. Sie alle sind abgebrühte Agenten des Lebenskampfes. Nur wer die Hände frei hat für sich selbst, überlebt. Sich auf andere einzulassen, hieße, sich auf einen geraden Weg festlegen zu müssen. Auch dabei scheint der Autor die Spielregeln des Erzählens zu kennen: erbauliche Geschichten zählen

nicht. Aber soviel geschickte Regie hinter der Fabel? Wird auch hier am Ende zeitgemäßes Diskurstheater gespielt?

Äneas, das Schwein[27]

Wenn es denn stimmt, wie Kant behauptet, dass Anschauungen ohne Begriffe blind sind – was wird dann aus denen, die außerstande sind, sich einen Begriff zu machen? Vor allem, wenn dieser Begriff ‚die' Geschichte betrifft? Der Einzelne erfährt sie zwar am eigenen Leibe, fällt aber, auch in diesem Fall, als kontingenter Bodensatz aus ihren Darstellungen heraus. Was bleibt ihm? Ihr Niederschlag in seinen Lebensgeschichten. Sind sie dann aber nicht die ihm gemäßen Begriffe, die seine historische Größe angeben?

Ugo Riccarelli hat ihre besonderen Sichtverhältnisse an dem abgelegenen toskanischen Ort Colle nachgestellt, als er im 19. Jahrhundert die ideologischen Schaumkronen des Fortschritts wie Nationalismus, Militarisierung, Industrialisierung, Positivismus, Sozialismus über die Stadtmauern seiner Tradition hereinbrechen ließ – gleichsam *in effigie* für die Gegenwart. Gegen diesen Weltgeist waren sie wehrlos. Wie würden die kleinen Leute auf den Angriff der Moderne reagieren? Erwartungsgemäß: sie leiden. Überrannt sehen sich die Gedanken, Worte und Werke, in denen sie bisher zuhause waren. Das Thema ist nicht neu. Die Leuchtkraft dieser historisierenden Familiensaga liegt vielmehr in der provozierenden Zuspitzung: im ‚vollkommenen Schmerz', so der Titel, der die Betroffenen wie eine Geschichtskrankheit durch den Text begleitet.

Die Paradoxie hat Methode. Mit Carlo Emilio Gadda oder Salvatore Quasimodo, große Sprachlehrer der italienischen Literatur, behauptet Riccarelli: Leiden schafft Erkenntnis. Er hätte auch Proust nennen können. Darin teilt sich auf schmerzliche

---

[27] UGO RICCARELLI: *Der vollkommene Schmerz.* Roman. Aus dem Italienischen von Karin Krieger. Wien (Paul Zsolnay Verlag) 2006. – Original: *Il dolore perfetto*. Mailand (Mondadori) 2004.

Weise mit, wie es anders, besser – ‚vollkommen' – wäre. Denn was zeigt sich in ‚der' Geschichte? Nichts, was nicht schon in der menschlichen Natur liegt. Davon erzählen die rund dreißig Lebenswege, die über mehr als hundert Jahre, entlang von 415 Seiten kunstvoll verwobener Erzählfäden fortgesponnen werden. Lustvoll öffnet Riccarelli in dieser weiten Textur die Wundertüten seiner schier unerschöpflichen Fabulierkunst. Wie ein Rhapsode zieht er über dieses Land, um nach und nach erleben zu lassen, dass in den Gezeiten des Lebens selbst eine eigene, entsagungsvolle Ordnung waltet, die sich, höchst zeitgemäß, den Zumutungen des Denkens entzieht.

Riccarelli führt es, ein wenig prinzipiell, an zwei Familien in Colle vor. Auf der einen Seite die Witwe Bartoli. So wie ihr Haus sich auf die alten Stadtmauern stützt, ist die Liebe der unerschütterliche Grund und Boden ihres Lebens. Sie findet im Maestro, dem Schulmeister, der aus dem Süden gekommen war, ihr Pendant. Auf der anderen, geradezu der Gegenseite, steht Odysseus, Schweinehändler, ganz auf Nutzung des Lebens eingestellt. Dementsprechend fällt seine Wahl auf Rosa, naiv und drall; ihre Hüften versprechen gute Geburten. Der Vorteil ist sein Ratgeber. Er macht ihn fortschrittlich. Alles könnte wie immer seinen Gang nehmen in der Windstille der Provinz, hätten die Zeiten sich nicht radikal zu ändern begonnen. Der Bau der Eisenbahn ist ihr verhängnisvolles Wahrzeichen. Der Mensch gerät unters Paradigma der Maschinen. Sie bringen der Landschaft und den Leuten tiefe Schnittwunden bei. Mit ihnen bleibt nichts mehr, wie es einmal war.

Zum Zeichen dafür war bereits der Mann der Witwe Bartoli unter die Räder dieser Bahn in die Zukunft gekommen. Zeichenhaft folgt auch der Maestro der Straße des Elends vom Süden Italiens in den fortschrittlichen Norden. Jedoch hat ihn der Stachel des historischen Bewusstseins bereits verletzt. Gegen den zivilisatorischen Fortschritt kämpft er im Namen der fortschrittlichen Ideen von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit. Nichts könnte seine Gespaltenheit besser anzeigen als seine vier Kinder. Sie sind Zeugnis der Liebe; ihre Namen aber

politisches Bekenntnis. Sie heißen Ideale, Michail (nach Bakunin), Libertà und Cafiero (ein italienischer Anarchist). Die Geschichte belohnt seinen Einsatz für ihre großen Begriffe mit einem tragischen Missverständnis: inmitten des Mailänder Aufstands ruft er nach ‚Libertà'. Er meint seine Tochter; ein Milizionär versteht Revolution und erschießt ihn.

Die Witwe Bartoli hat darüber ihren Halt im Leben verloren. Sie liefert sich infolge dessen ihrerseits der Geschichte aus: man findet sie, ein Abbild von deren grausamer Blindheit, von den Rädern der Eisenbahn zerrissen. Ihr Tod stellt zugleich das Horoskop für ihre Kinder. Ist Leben nur ein schmerzliches Missverständnis zwischen Geburt und Tod?

Riccarelli hätte den hoch angesehenen Premio Strega nicht erhalten, würde er es nur bei dieser wohlfeilen Schadensbilanz belassen. Die Not der Figuren ist vielmehr der erzwungene Anstoß, um Zuflucht bei Traumbildern, Phantasien, Utopien oder Erinnerungen zu suchen. Das gilt mithin auch für die andere Seite, für Odysseus. Er ging mit dem Fortschritt und nutzt die Zeit; wird, wie seine Brüder, Unternehmer. Programmatisch verlassen sie Colle und errichten unten, in der Nähe der Eisenbahn, ein Herren- und Geschäftshaus. Während Odysseus sich immer mehr in die Weltsicht des Schweinehandels vertieft, entfernt sich ihm Rosa, seine Frau, in eben dem Maße; blüht zu einer Schönheit auf; sitzt tagelang auf dem Balkon des neuen Hauses und schaut in den blauen Himmel, der Augenfarbe ihres Sohnes, als wolle sie in einem ästhetischen Traum des 19. Jahrhunderts aufgehen. Umgekehrt treibt sie ihren Mann dem epischen Schicksal zu, das er im Namen trägt: ihre Entzweiung macht ihn wahnsinnig, er richtet unter den Schweinen ein Blutbad an und erhängt sich an einem ihrer Därme. Kirke hat Odysseus besiegt.

Wohin es Glücksritter der Geschichte bringen können, erweist zuletzt Äneas, der in „tierischer Leidenschaft" gezeugte Sohn von Odysseus. Er wird auf seine Weise zum Schwein. Als Kollaborateur der deutschen Besatzer erschießt er Cousin, Cousine und deren Freunde in eben dem Stall, in dem sein

Vater seiner heillosen Existenz ein Ende gesetzt hatte. Das Leben, so das einstimmige Votum der Geschichten, kann weder gegen noch mit der Geschichte gelingen. Es ist, als ob es seinerseits dem zweiten Hauptsatz der Thermodynamik gehorchen müßte. Der vollkommene Schmerz zeigt den Wärmeverlust des Menschen an, den er zwischen Nutzung und Bewahrung der Zeit erleidet. Er lässt ihm nur eine Wahl: zu lieben, was keinen Bestand hat und an dem zu sterben, wie es ist.

Aufs Ganze wird etwas viel Tod aufgeboten um zu sagen, dass Geschichte keinen Sinn für den Einzelnen hat. Doch Riccarelli hat diese Zuspitzung gesucht, um seinem Ausgang aus ihren Verstrickungen entsprechende Aufmerksamkeit zu sichern. Denn nicht verloren gehen die Träume, Illusionen, Utopien von einem erfüllten Leben: sie leben fort in den Geschichten, die man sich darüber erzählt. Sie wissen, was unterhalb der großen Begriffe wichtig ist. Ricccarelli fasst es in einem bezwingenden Vexierbild zusammen. Ein Nachkomme des Maestro versucht, das Räderwerk der Geschichte als ein Perpetuum mobile zu rekonstruieren, das allem eine Funktion zuweist. Es muss misslingen. Gelingen aber kann es – als Roman. Er verschafft den Figuren erst eigentlich die feste Bleibe, die sie brauchen, um „das Leben so erzählen“ zu können, „wie es ihnen gefällt – und nicht dem Leben“: in seinen Höhen und Tiefen, unvorhersehbaren Windungen und Rückschlägen, der Bindung ans Vergangene. Dieser rückwärtigen, begriffswidrigen Wahrheit Anschauung zu verleihen: damit rechtfertigt Riccarelli die geschichtliche Notwendigkeit des Romans.

Beschwörung des Bösen[28]

Wie wird man Erfolgsschriftsteller? Dacia Maraini, die italienische Bestsellerautorin, versteht diese Kunst seit Jahren. Unter den zeitgenössischen Schriftstellerinnen ihres Landes ist sie – deshalb – wohl die bekannteste, auch außerhalb; mit hohen Auflagen, Übersetzungen, Verfilmungen. Unumwunden gesteht sie, sich stets an das zu halten, was die Leserschaft ‚nötig' hat. Anfechtungen, dass sie damit falsches Bewusstsein affirmieren könnte, wie es seit '68 hieß, als sie zu schreiben begann, kommt ihr nicht in den Sinn. Ihre Geschichten sind, insofern, deshalb stets zugleich auch Geschichten übers Publikum. Was also brauchen wir?

Ihre jüngste Antwort: „Colomba" (in deutscher Übersetzung aufgestockt zu „Gefrorene Träume"). Sie sei, findet der Corriere della Sera, die großartige Rückkehr der Erzählerin Dacia Maraini. Ihr erstes Gebot: gib dem Leser einen sicheren Standort, bevor du ihm die Bodenlosigkeit der Welt eröffnest. So ähnlich hatte sich Kant erhabene Gefühle vorgestellt: unmittelbar berührt, aber nur mittelbar betroffen zu sein. Maraini verschafft uns diese gefahrlose Gefährdung so: sie eröffnet mit einer Geschichte vor der Geschichte. Darin wird das Erzählte erst einmal als (bloß) erzählt vorgeführt. Danach aber lässt sie die Leinen der Leidenschaften los. Wie Pirandellos sechs Personen, die einen Autor suchen, naht sich der „Frau mit den kurzen Haaren" (wie Maraini selbst) die schwankende Gestalt der Zaira und bittet um Aufnahme in eine Geschichte.

Deren Enkelin Colomba, Anfang zwanzig, Postangestellte, war plötzlich, mitten im Frühstück, spurlos im Wald von Ermellina verschwunden. Seitdem ist ein Jahr vergangen. Alle haben sie aufgegeben. Gegen jeden Anschein hatte Zaira eine geradezu fundamentalistische Suche begonnen. Doch wie sollte ausgerechnet die Schriftstellerin ihr helfen? Gewiss, sie hat am

---

[28] DACIA MARAINI: *Gefrorene Träume*. Roman. Aus dem Italienischen von Eva-Maria Wagner. München (Piper Verlag) 2006. Original: *Colomba*. Mailand (Rizzoli) 2004.

Ort ein Ferien- und Schreibhaus. Realität und Roman scheinen voneinander zu wissen. Mehr noch: man könnte – sollte gar? – auf den Gedanken kommen, Zaira verkörpere nur ein Drama, das die Phantasie der Erzählerin in den Wald von Ermellina (vor ihrer Tür) hineinsieht und gleichsam Sprache werden lässt. Nur zu gut weiß die Belesene, was das zu bedeuten hat: sie erweckt dessen ganze magischen und mythischen Altlasten zu neuem Leben. Finster, unwegsam ist er, damit Bildbegriff für Unheil und Gewalt, die sich der Gestalt Colombas bemächtigen. Schon zur Zeit der Römer war er Schauplatz eines verheerenden Gemetzels; dann Konzentrationslager und über allem das Kainsmal der jüngeren Geschichte, das nicht fehlen darf, Auschwitz.

Angesichts dessen nimmt die Suche Zairas mythische Züge an: sie handelt wie ein weiblicher Lanzelot. Die Erzählerin beutet die Ausfahrt ihrer Heldin jedoch vor allem aus, um darin hundert Jahre Familienschicksal zu spiegeln. Warum diese üppige Digression? Man soll wohl ahnen: leben insgesamt heißt, sich in einem zeitlosen Wald voller Trennungen, Einsamkeiten, Armut, unsinnigen Toden, idealistischen Niederlagen; Auswanderungen; Verwaisungen; verratener Liebe; Partnertausch zu verlieren. Doch immer wieder stehen Figuren auf, zumeist Frauen wie Zaira (und ihre Erzählerin!), die diesen dunklen Bann zu brechen versuchen. Dafür müssen sie belohnt werden. Zaira darf Colomba schließlich – im Wald – finden und sie dem bösen Zauber von Drogen und Prostitution entreißen.

Dieses happy-end will jedoch nicht nur mit 436 Seiten Lektüre verdient sein. Maraini verlangt mehr. Bereits nach wenigen Mosaiksteinen verdoppelt sich die Zwiesprache von Zaira und Erzählerin. Hinter ihnen taucht eine (junge) Mutter auf, die ihrer Tochter Gutenachtgeschichten erzählt. Zuerst von ihrem Mann, dem Gebirgsjäger. In seinen Liedern kehrt allerdings einer wieder, in dem die Erzählerin den Großvater von Zaira erkennt. Von da an wird, was „unten“ vorfällt, als Oberstimme von Mutter und Tochter, in Märchen, Mythen, Sagen und Historien fortgesponnen. Doch damit nicht genug. Unaufhaltsam

wandern die Geschichten von Zaira allmählich auch dort ein. Am Ende geht schließlich alles ununterscheidbar ineinander auf: die Mutter erzählt der Tochter auf ihre Weise die Geschichte, die Zaira der Erzählerin erzählt hat. Diese wiederum sieht sich durchgehend genötigt, einen Dialog mit eben der Erzählung zu führen, die sich ihrer bemächtigt hat.

Der Leser hat also zu tun. Wie in (modernen) Filmen durchdringen sich, Schnitt um Schnitt, Szenen und Ebenen und lassen Verbindungen ahnen, die aber selbst am Ende nicht völlig aufgehen. Wir verstehen: wie Colomba sich im Gestrüpp des Lebens und die Schreibende in ihren Erzählsträngen, so soll auch der Leser sich fühlbar im Text verstricken. Dadurch erfährt er auf seine Weise die Suche nach einem Zusammenhang der Geschichte. Ist es Zufall, dass Colomba ein Buch über Mykologie neben ihrem Bett liegen hat? Wohl doch ein Wink der „Autorin“: in der Leere, die Colomba hinterlassen hat, wuchert der Roman wie ein Pilzgeflecht.

Zum Glück für das lesende Publikum steht auch ihm eine Zaira zur Seite: die „Frau mit den kurzen Haaren“. Für uns bespricht und durchkämmt sie das narrative Dickicht und unterlegt es gewissermaßen mit einer Autobiographie des Romans, den wir gerade lesen. Wir können uns also mit unseren Nöten geborgen fühlen in den seinen. Denn zuletzt entspringen sie einem ebenso entschuldbaren wie hochwertigen Anliegen. Was wir lesen, ist nur ein Abschlag von dem, was die ‚Erzählerin‘ eigentlich hatte schreiben wollen, aber nicht konnte: von einem Jungen, der in Auschwitz verschwunden ist. Wir stehen damit zumindest moralisch stets auf festem Grund: das allzeit drohende Übel in der Welt muss ans grelle Licht des Bestsellers gebracht werden, um das Gute im Menschen herauszurufen. Verfänglicher gesagt: „den süßen Kern in der ganzen Bitterkeit aufzuspüren“. Umso mehr, als die Dinge selbst, heißt es, sich nicht ändern. C’est la vie. „Fast wie ein Verhängnis“ wiederholt sich alles von Generation zu Generation.

Und dann? Die Antwort kommt aus Kindermund: „Erzähl mir eine Geschichte“, bittet die Tochter ihre junge Mutter; „nur

Geschichten können die Zeit anhalten". Und so erzählt auch Maraini eine nach und über der anderen. Und gibt dem Leser, was des Lesers sein soll: Verständnis für alles. Für den schönen Vater Colombas, der trotz zahlreicher Liebschaften einsam ist; für den Urgroßvater Pietrucc', der zu dumm war und an den Kommunismus geglaubt hatte; für die jungen Musliminnen, die sich mit einem Sprengstoffgürtel in die Luft jagen; selbst für das Federvieh der Vogelgrippe. Mit der „Autorin" stellt auch der Leser die gewinnenden Fragen: „Warum verfliegt Liebe?" „Sollte die Freiheit der kritischen Meinungsäußerung nicht jeden Tag praktiziert werden?" Wer sich deshalb in den Fäden der Narration verfängt, kann sich andererseits jedoch immer sicher fühlen: die Erzählerin weiß, wie es besser wäre, als es effektiv ist. Und sie bekräftigt es mit einer Perlenkette von Zitaten, die sie den Größen der Weltliteratur entnimmt.

Dieser Schulterschluss der Wohlmeinenden – ist das der Preis, der für Erfolg entrichtet werden muss? Dann wäre *political correctness* ein verbreitetes Bedürfnis der Leserschaft? Aber andererseits doch nur wieder in erfundenen Geschichten vom Leben, die allemal lügen?

Stumme Biographien[29]

Wer die Vexierbilder Antonio Tabucchis kennt, wird das erste, den Roman „Piazza d' Italia" aus dem Jahre 1975 ansehen, als betrachte er Photos von früher. Alles ist schon da. Doch die Lust zu Fabulieren bleibt noch unbeschwerter in der Nähe des Lebens als später; und die Kunst, Grenzen aufzuheben, hat noch kaum etwas von dem Ausgeübten, das ihr danach eher anzumerken ist. Wer deshalb Tabucchi nicht kennt, dem empfiehlt sich „Piazza d' Italia" zur Erstbegehung seines Spiegelkabinetts.

---

[29] Antonio Tabucchi: *Piazza d'Italia*. Roman. Aus dem Italienischen von Karin Fleischanderl. Berlin (Wagenbach) 1998. – Original: *Piazza d'Italia*. Mailand (Bompiani) 1975.

Abb. 14: Große Wogen, kleine Leute

An seiner Absicht besteht auch schon hier kein Zweifel: der Text nimmt sich den Leser vor, um ihn zu beirren. Er lockt ihn mit einer ebenso bewegenden, wie bizarren und fatalen Familiengeschichte über drei Generationen. Wenig daran erinnert jedoch noch an Verga, Zola oder gar Thomas Mann. Sie spielt weit draußen, abseits der Welt, in Borgo, einem toskanischen Dorf, Dorf schlechthin. Es geht um die kleinen Leute, in einfachen Verhältnissen. Aber er nimmt sie nicht zum Anlass für Milieustudien, soziales Auf und Ab, oder kaputte Idyllen. Sie haben nicht einmal eine bindende Familiengeschichte, weil ihnen im Grunde der Name fehlt. Selbst die Vornamen sind ihnen nicht sicher. Sie unterliegen sonderbaren Anziehungen und Abstoßungen, so als sollten sie sagen, dass ihre Träger

letztlich nur offene Spielflächen des Schicksals und des Horoskops sind.

Gerade darin aber hat die Geschichte erst ihren inneren Anfang. Denn um einen Namen kommen jedoch alle nicht herum: Garibaldo. Der Vater, mit dem alles beginnt, war mit Garibaldi, dem Freiheitskämpfer, nach Sizilien gezogen. „Nieder mit dem König“ ist, auf der ersten Seite, das letzte Wort Garibaldos, der eigentlich Volturno heißt. Er stirbt für die Freiheit, so wie er für den Hass auf jede Herrschaft gelebt hat. Wenn etwas die Familie dieser Ungenannten zu einer Genealogie zusammenfasst, dann ist es, vom Vater auf den Sohn, dieser Widerstand gegen alles, was Macht ausübt. Das erinnert diskret daran, dass der Roman aus den antiautoritären siebziger Jahren stammt. Für wen sich also einer zu halten hat oder wie er heißt, bringt ihm zunächst all das bei, was ihn von außen, mit Gewalt, Not, Elend und Tod bedrängt.

Das ist, so sieht es der Roman, im Grunde nichts anderes als der Inhalt ‚der‘ Geschichte, im gegebenen Fall der Geschichte Italiens von der Einigung bis zur zweiten Nachkriegszeit. Sie ist die große Gegenspielerin im Hintergrund. Hier, in Borgo, haben, in sinnfälliger Umkehrung, die da ‚draußen‘ keinen Namen. Man bekommt nur die fatalen Wirkungen ihrer anonymen Macht zu spüren. Sie bringt die, über die sonst nicht viel zu sagen wäre, dazu, Geschichten zu machen, von denen ‚die‘ Geschichte aber allerdings nichts wissen will. Ihren stummen Biographien leiht Tabucchi seine Stimme.

Der Sinn ihres Lebens ist unmissverständlich, obwohl nirgends Thesen angeschlagen werden oder bedeutungsschweres Raunen sie begleitet. Was von da oben, draußen kommt, endet hier unten als Leiden. Tabucchi ist damit, bereits in seinen Anfängen, ganz in seinem Element: „Die Dinge von der anderen Seite zu betrachten“. Er hat sich der elementaren Wahrheit verschrieben, dass alles im Licht seiner Kehrseite gesehen werden muss. „Piazza d’Italia“ praktiziert deshalb Geschichtsschreibung von unten. Sie zeigt, dass die großen Rechnungen, die „grands récits“ der Dekonstruktivisten, von den kleinen

Leuten, mit ihrem Lebensglück, ihrem Leben quittiert werden müssen. Tabucchi hat daraus eine feste Regel gemacht: Die männlichen Familienmitglieder haben jeweils höchstens dreißig Jahre, ehe sie auf ihre fatale Weise in die Geschichte eingehen. Außer einem; ihm schlägt eine Kugel erst am sechzigsten Geburtstag in die Stirn, weil er auch die Lebenszeit seines Sohnes verbrauchen durfte, den ihm seine Frau verweigert hatte.

Die Geschichte hat, wenn überhaupt, gerade aus dieser Perspektive eine strenge Logik. Angefangen von den königlichen Garden, die im Namen der Einheit die Köpfe wie Melonen einschlagen; über die Großgrundbesitzer, die für sich arbeiten lassen, aber Blässhühner und Getreide für sich behalten; den Nationalstaat, dessen kolonialer Größenwahn die Zahl der jungen Männer dezimiert; die Faschisten, die die Dorfbewohner brutal erniedrigen, um ihnen beizubringen, wer der Größte ist; die Nazis, die Frauen und Kinder in der Kirche verbrennen; bis zum blutigen Nachkriegsitalien zwischen Schwarz und Rot: stets gilt, dass alles, was mit der „Präpotenz des Eindeutigen" auftritt, Leute wie in Borgo erniedrigt.

Das ist umso bedrängender und darauf kommt es Tabucchi an, weil es dort unten seinerseits eine ganz eigene, rückseitige Vernunft gibt. Sie ist nur so verletzlich, weil sie sich nicht als vernünftiges System ausgeben lässt. Ihr Gesetz ist einfach: den anderen und sich selbst leben zu lassen. Dem Einzelnen so viel ungestörte Freiheit zu geben, damit – in Borgo – ein gleichsam vegetativ unbehelligtes Sozialleben geführt werden kann. Seine Bewohner sind in erster Linie Erd- und Wasserwesen. Sie verstehen sich als Mann und als Frau; sie wollen keine Angst haben; nicht getrennt sein; offen, scheu, listig oder grob miteinander reden. Einer soll für den anderen durchlässig sein. Hier unten ist der Ort, wo man von etwas träumt und glauben darf, dass es wirklich wird, wo das Unwahrscheinliche so real ist wie das Naheliegende, wo Horoskope stimmen und die Fenster der Häuser wie Vögel davonfliegen, weil sie nicht mit ansehen können, was passiert. Notwendigkeiten haben das gleiche Gewicht wie Phantasien. Deshalb darf, muss man anarchischen Wider-

stand leisten gegen jedes lebensfeindliche Ordnungsdiktat. Das ist das geistige Erbe, das der Vater auf dem Sterbebett, mit der Uhr in der Hand, als könne er den Tod anhalten, an den Sohn übergibt. Es ist Tabucchis Art, die Vernunft des Bauches gegen die des Kopfes ins Recht zu setzen.

Wie konnte es zu dieser Entzweiung kommen? Nichts wird analysiert und erklärt, nur einem episodischen Bilderbogen anvertraut. Aber es werden – vielsagende – Zeichen gesetzt. Eines, das bedeutendste, ist der Dorfplatz von Borgo. Wie der Titel erläutert – „Piazza d'Italia" – ist er Metapher für die Geschichte im Ganzen. Er hat drei Richtungen: ein Theater, die Kirche und, in der Mitte, das Denkmal. Die Kirche ist für geistige Dinge zuständig; das Theater für den Illusionsbedarf; das Denkmal für das Gemeinschaftsgefühl. Unerwartet systematisch ruft Tabucchi so die Instanzen auf, die für Ordnung im Zusammenleben sorgen sollen. Ihnen lastet er es deshalb an, daß so viele so wenig von ihrem Leben haben. Das Theater: jahrelang war es nur Projekt; als es schließlich stand, wurde daraus ein Genossenschaftsgebäude mit Bar. Die Nazis haben die Kirche niedergebrannt; der Pfarrer verschwand in einer Erdspalte, weil er nicht wusste, wie Gleichheit unter den Menschen zu erreichen wäre. Das Denkmal wird am deutlichsten. Es zeigte, ursprünglich, Garibaldi, der dem König ein kleines Mädchen, Italien, darreicht. Danach wurden die Herren mehrfach ausgetauscht; der Rest blieb gleich. Gerne nahmen sie die ‚Freiheit' des Landes entgegen. Die Leute aus Borgo zeigen dem Leser, was das große Ganze jeweils genützt hat.

War also alles umsonst? Nicht ganz. Wenn die Geschichte nicht hält, was sie verspricht, muss sie zumindest anders geschrieben werden. So will Tabucchis Roman verstanden sein: als alternative Geschichtsschreibung. Was sie zu tun hat und wie, deutet, scheinbar beiläufig, Volturno, der Dichter an, der seine Blätter wieder verbrennt. Der Professor für portugiesische Sprache und Literatur an der Universität Siena und weltläufiger Literat weiß, was sich für einen modernen Autor gehört: sein Text reflektiert sich darin selber. Die andere geschichtliche

Wahrheit besteht darin, gerade nicht mit der Zeit zu gehen, sondern „die Dinge in umgekehrter Reihenfolge zu erzählen", die Geschichten durcheinander zu bringen, die Namen zu verdrehen. Ihr entspricht eine Kunst gegen das Geradeausdenken. Sie macht dem Poeten zur Aufgabe, Anagramme der Geschichte zu bilden, um hinter ihr die Geschichten zu bergen, über die sie schweigend hinweggeht. Aus ihnen spricht anarchisch ein unterer Sinn des Lebens, der aus höherer Sicht gern den menschlichen Schwächen zugeschlagen wird. Ihnen gehört deshalb Tabucchis humorvolle und zugleich schonungslose Liebe, weil sie, literarisch zu Verstand gebracht, zumindest „Schmerz wegnehmen" können. „Piazza d'Italia" kommt ihnen mit einem anmutigen ‚Lob der Torheit' zu Hilfe.

Die Welt wird dadurch nicht besser. „Figuren in die Asche zeichnen" umschreibt deshalb, mit einem faszinierenden Bild, die Möglichkeiten des Romans. Kein leichter Auftrag: Volturno wird auf dem Libyenfeldzug zum Schweigen gebracht. Aber vielleicht hat er auch nur seinen Namen gewechselt und schreibt jetzt als Tabucchi weiter.

Räumliche Unzucht[30]

Wie kann die langsame Sprache des Romans sich gegen den Film und seine schlagenden Bilder behaupten? Gewiss, das Buch ist überall stets bereit. Doch ohne wirksame Effekte keine konkurrenzfähigen Affekte. Wer deshalb ‚Literatur' mit Auflage machen will, kann es nicht eigentlich gegen die Unterhaltungsformate, sondern nur mit ihnen, als Mittel zum Zweck tun.

Aus ihrem Milieu ist ein Medienartist hervorgegangen, der sich, etwa mit „Die Seide" (deutsch 1997), weltweit, auch in Deutschland einen Namen gemacht hat: Alessandro Baricco.

---

30 ALESSANDRO BARICCO: *Diese Geschichte.* Aus dem Italienischen von Annette Kopetzki. München (Carl Hanser Verlag) 2008. – Original: *Questa storia*. Rom (Fandango) 2005.

Dies gilt auch für das Buch (jetzt in deutscher Sprache) „Diese Geschichte"; seinerseits in Italien (und Spanien) bereits ein Bestseller. Ganz offensichtlich gibt Baricco dem Leser, was heute des Lesers ist. Das lässt – zunächst – nicht unbedingt tief blicken. Denn der Appetit wird mit mit deftigen Grundnahrungsmitteln der Belletristik geweckt, raffiniert als erzählerische Event-Gastronomie serviert.

Als ob es Krisen, Selbstzweifel und Freitodreflexe des Romans nie gegeben hätte – hier wird mit Wollust fabuliert; der totgesagte ‚Held' kehrt in einer prall gefüllten Geschichte mit neuen Abenteuern wieder, episch weit in die Welt hinausgeschickt, im Bann grausam-schöner Wunder der modernen Technik; verstrickt in ewig junge Kämpfe um Liebe und Tod, Sex und Gewalt, brutalen Krieg und große Historie. Es ist, als wollte Baricco den mittelalterlichen Spielmann wieder auferstehen lassen. An Virtuosität jedenfalls fehlt es ihm nicht: sein Philosophiestudium hat er mit Adorno abgeschlossen; er war Musik- und Kunstredakteur; moderiert im Fernsehen populäre Kultursendungen, rezitiert auf Lesungen die „Ilias" (und „Moby Dick") und betreibt seit 1994 eine Schule für kreatives Schreiben aller Art.

Kreativ setzt er deshalb auch seine Wirkmittel ein. Erste Maßnahme: er spielt sie dort aus, wo sie ihm schon historisch entgegenkommen, in der großen kulturgeschichtlichen Erregung zu Beginn des 20. Jh., gleichermaßen als Aufbruch und Untergang des Abendlandes empfunden. Geschichten brauchen Gesichter: Libero Parri und sein Sohn Ultimo (der Letztgeborene). Sie sind gezeichnet von der fatalen Macht der Modernolatrìa. Zunächst kommt der neue Dämon aus Metall über sie, das Auto. Die Erfahrung der Geschwindigkeit wirft sie aus der Bahn; ihr Lebensgefühl wird geradezu vel*u*ziferisch. Libero verkauft seine 26 Stück Vieh und eröffnet eine Garage, obwohl es noch so gut wie keine Autos gibt. Doch die Panne eines reichen Grafen führt zwei Motorverrückte zusammen. Sie fahren Rennen, teilen sich das Fahrzeug (und die Frau) und zahlen den Preis dafür: ein Unfall tötet den Grafen, verstümmelt Libero.

Baricco zieht dabei durchaus Seitenblicke mit ins Spiel: auf Scorseses Kinofilm „The Aviator“ und das 1. Futuristische Manifest mit seiner umstürzenden Autofahrt.

Selbst die dort beschworene Wiedergeburt des Menschen aus dem Geist der Maschine kehrt, subtil vertieft, wieder. Mit der Unabwendbarkeit eines Schicksals fährt er auch in Ultimo, den Jungen, der, aber anders als die anderen, den „goldenen Schatten“ hat. Deshalb geht er mit dem ‚heiligen‘ Ernst eines Erwählten auf die Maschine ein. Im Bilde des Vaters nimmt er den Rausch der Geschwindigkeit auf; als Rennfahrer erlebt er, wohin das führt: zu geradezu räumlicher Unzucht, wenn er mit 140 km/h die Fesseln der Langsamkeit sprengt, um sich die Weite der Erde untertan zu machen – ein tödlicher Wahn. Da lässt der Erzähler den Jungen die Frage dieses Romans schlechthin ahnen: wie wäre dieses neue wilde Tier zu bezähmen? Und die Antwort. Die Lösung liegt nicht im Auto, sondern auf der Straße.

Dann: Schnitt; erster Weltkrieg, die andere große historische Deviation der Epoche. Baricco tut ein Übriges: er zeigt ihn von seiner verheerenden, meist unterschlagenen Seite, dem Zusammenbruch der italienischen Armee bei Caporetto; 300.000 Gefangene, zahllose Tote am Isonzo, übersetzt in die bewegende Geschichte eines Vaters, der das Drama rekonstruiert, warum sein Sohn, Hauptmann, als Deserteur erschossen wurde. Dieser, Ultimo (!) und ein Dritter, hatten nichts anderes versucht, als im allgemeinen Zerfall der Front-, Feind- und Geländeordnung wieder Raum – zum Leben – zu gewinnen. Vergeblich. Sie verlieren sich in Tod, Gefängnis und Exil. Da ist sie wieder, Ultimos Romanfrage, in historischer Großaufnahme: wie in einer aus der Bahn geratenen Welt auf die Straße des Lebens zurückfinden?

Wieder Schnitt; spießige amerikanische Provinz. Nach der geschichtlichen nun Schauplatz vehementer sentimentaler Unwegsamkeiten. Elizaveta, russische Prinzessin, Opfer der Oktoberrevolution, zieht durchs Land und vertreibt einfache Steinway-Pianos, inclusive Klavierunterricht. Ein italienischer

Kriegsflüchtling, Ultimo, assistiert ihr. Ihre gegenseitige Anziehungskraft ist ebenso groß wie die Scheu, sie zu bekennen. Was folgt, ist eine Hommage an den Vater der Verdrängungstheorie, Sigmund Freud: ihr unterdrücktes Begehren kehrt entstellt zu ihnen zurück. Elizaveta hält es im Tagebuch fest. Dort entlädt es sich hinter dem Rücken ihres Wohlverhaltens in „bösen" Phantasien. Es drängt sie, die Familien, die sie besucht, zu korrumpieren, vornehmlich sexuell. Ihr Einfallsreichtum ist beträchtlich. Schließlich kommen ihre kreisenden Vorstellungen dort an, von wo sie im Grunde ausgehen, bei Ultimo, dem sie – im Tagebuch – eine erhitzte Liebesnacht bereitet. Er liest es; wollte wohl darauf reagieren, mit fatalem Ausgang. Eines Tages ist er verschwunden. Sie werden sich niemals wieder sehen, aber doch niemals voneinander lassen können.

Und hier beginnt die Geschichte hinter ‚dieser Geschichte'. Die Kinetik von Geschwindigkeit, Krieg und zuletzt Sexualität reißen die Figuren gänzlich über äußere und innere Grenzen hinaus, in die Anderwelt der Phantasie. Dort herrschen umstürzend andere Gesetze. An ihnen führt Baricco eine verdeckte Ermittlung zu Last und Lust der Kreativität. Elizaveta überschreitet die Schwelle, indem sie das begehrliche Wort – ihres Tagebuchs – Fleisch werden lässt. Sie nimmt einen Mann, zwei Kinder und vor allem dessen Reichtum in Kauf. Damit materialisiert sie ihre sexuellen Phantasien bis hin zur Perversion. Das Vexierbild Ultimos lässt sie dennoch nicht los. Ihm ergeht es im Grunde nicht anders. Nur dass er seine unvollendete Liebe in der ‚Sprache' realisiert, die ihm auf den Leib geschrieben ist: im Bilde von Auto, Straße und Ziel, zusammengefügt im Bau einer Rennstrecke, die am Ende wieder zurückfindet zum Anfang.

Und dann setzt die Geschichte zu einem ebenso romanhaften wie zeichenschweren happy-end in Cinemascope an. Ultimo hinterlegt ihr einen der ungewöhnlichsten Liebesbriefe, der je verfasst wurde: den kommentierten Plan einer – Rennstrecke. Jahre später spürt ihn Elizaveta auf. Sie begreift sofort: das ist sein ‚Tagebuch' und der entscheidende Eintrag für sie. Gegen

jeden Anschein weiß sie, dass auch er seine Liebe phantastisch materialisiert haben muss. Mit Unsummen lässt sie jede noch so abgelegene Rennstrecke überprüfen. In England, auf einem ehemaligen Militärflugplatz, wird man fündig. Sie ist in einem geradezu tiefenpsychologischen Zustand: halb im Moor versunken, großenteils verschüttet. Elizaveta ist bereit, sich zu ruinieren, um sie wiederherstellen zu lassen; mietet, allein für sich, einen Rennwagen mit Chauffeur und gibt sich dieser Bahn hin, bis sie am eigenen Leibe das Phantasma Ultimos vollkommen ‚erfahren' hat – ein sinnlich-übersinnlicher Liebesakt, der ‚ultimative' ihres Lebens.

Baricco hat jedoch von Anfang an zu erkennen gegeben, dass die Verwerfungen in den Lebensläufen seiner Helden über sich hinausweisen auf eine Signatur des ganzen 20. Jahrhunderts. Wer so wie sie aus der Bahn gerät, liefert sich seiner animalischen Natur aus. Ihre äußeren Symptome sind „chaotische" Verhältnisse; ihre inneren wahnhafte Phantasien, gewissermaßen die Sexualität des Denkens. Deren Entladungen bleiben ziellos – Elizaveta; solange sie nicht in eine Form gebracht werden – Ultimo. Die Kunst besteht also darin, sich vom Chaos nicht auszehren zu lassen, sondern es „in einer einzigen vollendeten Figur auszudrücken" – die gewundene Skulptur der Rennstrecke. Dann verwandelt sich zügellose Kreatürlichkeit in Kreativität, die undurchdringliche Geschichte in einen labyrinthischen Roman.

Zuletzt erklärt dies auch den kurvenreichen Rundkurs dieser Geschichte selbst. In einem animierten Vortrag materialisiert sie auf ihre – verbale – Weise die Ab- und Umwege ihrer Helden und macht sie so zur Lese-Erfahrung. Bariccos Designerliteratur bietet damit anspruchsvolles Sprachkino. Es ist zugleich ein Versuch, um mit der Illusionsmacht des mediengeschulten Wortes sich gegen die Bildherrschaft der Medien zur Wehr zu setzen.

*

Salz auf die Wunde der Vernunft[31]

Wer kennt schon Racalmuto. Nichts, keine denkwürdige Katastrophe, kein großes Verbrechen, niemand, der es berühmt gemacht hätte. Das öffentliche Gedächtnis und seine Medien sind brutal. Sie halten sich ans Ungewöhnliche. Was sonst noch der Fall ist, bleibt, in mehr als einem Sinne, auf der Strecke. Doch wie viele solcher namenlosen Orte gibt es, die zwar einen Namen haben, aber nicht der Rede wert sind. Wo Leute leben, denen es in schlechten Zeiten noch schlechter, in guten kaum besser geht. Die ‚große' Geschichte, sofern sie sie erreicht, kommt meist als böser Gast; und obwohl sie sie erleiden, bleibt ihnen nicht einmal eine nennenswerte Leidensgeschichte.

Doch gerade dies ist, im doppelten Sinne, der Ort der Literatur. Sie schaut nach unten und innen; auf den Einzelnen, mit Ansehen der Person, und rettet ihn aus der Unansehnlichkeit, zu der ihn das Große und Ganze verurteilt. Noch das Unbedeutendste vermag sie zu einer Aussage zu bewegen und es bedeutend zu machen. Ist das nicht ihre Art von sozialer Gerechtigkeit? So gesehen ist dies aber vor allem der Ort des sizilianischen Geschichtenerzählers Leonardo Sciascia (1921–1989). Ihn leuchtet der größere Teil seiner nuancierten literarischen Schwarz-weiß-Filme aus. Den Blick dafür und den passenden Ton hat er sich in seinem ersten Buch erschrieben (das unter dem etwas aufgespreizten Titel „Salz, Messer und Brot" auf Deutsch erschienen ist). Es hat ihn, nicht zuletzt durch Italo Calvino, sofort berühmt gemacht. Das ist erstaunlich. Denn literarische Feinkost wird kaum geboten. Das Anziehende, Gewinnende spricht gerade aus seinem Werkstattcharak-

---

[31] LEONARDO SCIASCIA: *Salz, Messer und Brot*. Sizilianische Geschichten. Aus dem Italienischen übersetzt von Sigrid Vagt. Wien (Paul Zsolnay) 2002. – Original: *Le parrocchie di Regalpetra*. Bari (Laterza) 1956.

ter. Ob gewollt oder nicht: die noch sichtbaren Spuren der Herstellung offenbaren jemanden auf der Suche nach einem Stil, der Haltung zeigen will. Wir sind in der Nachkriegszeit; verloren haben den Krieg alle, zumal die kleinen Leute. Und hier kommt Racalmuto ins Spiel. Es ist der Geburtsort Sciascias. Hier ist er aufgewachsen; hier war er Volksschullehrer bis 1956. Von dieser Zeit legt sein Buch Zeugnis ab. Es literarisiert diesen vergessenen Ort, um ihm eine Geschichte der Vergessenen abzugewinnen.

Keine Frage, er weiß in Land und Leuten zu lesen wie kaum ein anderer. Keine sprechende Episode, Anekdote, Begebenheit, die seiner narrativen Aufnahmetechnik entginge; nichts, was sie essen, worüber sie reden, was sie wollen, wie sie wählen (– im übrigen ein durchsichtiges Versteckspiel). Doch die Aufzeichnungen seines Blicks halten, und das ist das Format Sciascias, nicht bei naturalistischen Milieustudien und Genremalereien inne: er schreibt mit offener Absicht. Was ihn bewegt, teilt eine subtile Namensverschiebung des Ortes mit. Aus dem geographischen Racalmuto wird das literarische Regalpetra. Beides sind – programmatisch – sprechende Namen. Zwischen ihnen spielt sich das „Elend" ab, dessen „Anatomie" Sciascias Erzählen sein will. – *muto* benennt die Ursache. Die meisten in Racal-muto leben schlecht, weil sie, wenn es nötig gewesen wäre zu reden, *stumm* ('muto') geblieben sind: aus Unmündigkeit, Ohnmacht und weil niemand das Wort für sie ergriffen hat. Die Folge: Regal*petra*. Weil nichts ausgesprochen wurde, sind die Verhältnisse *versteinert (-petra)*, – und weil sie zementiert sind, sagt niemand (mehr) etwas, das sie verändern könnte. Schuld sind die da ‚oben', konkret ‚König' (*Racal-/Regal-)* Philipp II., der 1576 Racalmuto zur Grafschaft erhob, de facto aber der Herrschaft von Don Girolamo unterwarf. Sciascia hatte sorgfältig in Chroniken recherchiert. Seitdem wechselten die Regime bis hin zum Faschismus Mussolinis, danach zur Mafia (Gegenstand der drei großen Romane „Tag der Eule", „Jedem das Seine"; „Der Zusammenhang"); stets aber blieben Herren und Leidtragende das Fundament.

Abb. 15: Bilder einer kontinuierlichen Niederlage der Vernunft

Diese Teufelskreise von Schweigen und Herrschen, von Obrigkeit und Untertanengeist wollten Sciascias Bücher stören. Mit ihren Mitteln: der Sprache. Dafür nehmen sie die Position einer Stimme von ‚unten' ein – nicht nur um zu sagen, was andere nicht wagen oder können. Sciascia will mehr: er hat Ethos, und so wie dieses erste Buch erzählt, macht es im Grunde Zeugenaussagen vor dem Gerichtshof des sozialen Gewissens. Regalpetra ist der exemplarische Schadensfall für ein Sizilien, das seinerseits „Metapher" ist für die ideelle Versteppung und Verwüstung Europas. Keine Frage, der Tonfall der Fünfziger Jahre fällt heute noch mehr auf als damals; die Zeit des Existentialis-

mus, des Neorealismus, von Antonio Gramscis Briefen aus dem Gefängnis, Horkheimers und Adornos „Dialektik der Aufklärung“, den „Fahrraddieben“ von Vittorio de Sica; Fellinis „Nächten der Cabiria“ und „Bitterer Reis“ mit Silvana Mangano. Sciascia wurde davon gewiss berührt, ohne jedoch darin aufzugehen. Aber zweifellos war er engagierter Schriftsteller bis hin zum Abgeordneten im italienischen Parlament.

Worin dieses Engagement seinen Halt hat, glaubt gerade der erste Erzählband Sciascias noch offener angeben zu müssen als Späteres. Alle seine Bücher – im Grunde ist es ein einziges – stellen sich „als Geschichte einer kontinuierlichen Niederlage der Vernunft“ dar. Sciascia ist Aufklärer im Lichte Siziliens: d.h. an dessen Unvernunft sollt ihr die Vernunft erkennen. Die Anlässe, die diese „Insel des Wahns“ dafür bietet, scheinen so unerschöpflich, wie die Geschichten, in denen sie sich entlädt. Die Aufnahmen, die dieser Band nebeneinander legt, streuen alle von jeweils einer anderen Seite Salz auf die große Wunde, die Sciascia narrativ zu kurieren sucht: auf Entrechtung und Entwürdigung, den bösen Schatten jeder Macht- und Herrschaftsausübung. Dazu dient der teleskopische Blick zurück in die Geschichte Regalpetras, das überall sein könnte, nicht nur auf Sizilien. Wer tagaus, tagein damit beschäftigt ist zu überleben, bleibt in einem unaufgeklärten Sinne dumm und einfältig für andere, die vorgeben, besser und weiter zu sehen – um doch stets Opfer des eigenen kurzen Blicks zu werden.

Eindrucksvoll in dieser Hinsicht ist die „Chronik“ über die faschistische Kindheit des Autors. Ohne weiteres sagt er ‚ich‘; ungeniert zeigt er die Faszination, die Mussolinis Bewegung auf den Jungen ausgeübt hat und wieviel sprachliche Aufklärung es brauchte, um zum Antifaschisten zu werden. Für deutsche Wahrnehmungen verblüffend heißt es (rückblickend): „Ein Leben ohne den Faschismus konnte ich mir nicht vorstellen“. Aber diese Leichtfertigkeit sollte nicht täuschen: sie ist selbst Teil der gesuchten Wahrheit. In ihr spiegelt sich die Unmündigkeit von so vielen, die wenig oder nichts waren (und hatten), und durch die Sprache der ‚Partei‘ glauben konnten, endlich

auch dazuzugehören, einmal auf der richtigen Seite zu sein. Mussolinis Kolonialfeldzug gegen Äthiopien wirkte sich dann so aus: „Wir waren ein Volk von Helden". Weil wir keine Chance zur selbsttätigen Vernunft hatten, müsste man im Sinne Sciascias hinzufügen.

Anderes mehr ließ sich unter dem literarischen Vergrößerungsglas Regalpetras zum Vorschein bringen. Etwa Kinderarbeit, die die Schule – und die Schüler marginalisiert; wie Familien durch die Rekrutenaushebung der Lebensunterhalt einbricht; und dann vor allem die elende Arbeit in den Schwefelgruben und Salzbergwerken und dazu, als Refrain, die erbärmlichen Tageslöhne, mit den entsprechenden Krankheiten und Sorgen. Von der Eselsbank ist die Rede, wo die Schulkinder sitzen, die, ohne dass sie etwas dafür konnten, nicht mitkamen; vom Notausgang der Emigration; von der Gabe der Politiker, 1923 eine Wasserleitung zu beschließen, 1938 die Rohre zu beschaffen und sie 1950, recht und schlecht, fertigzustellen; und von ehrenvollen Begräbnissen, als dem Höhepunkt eines ehrlosen Lebens.

Soweit so gut für einen, der auszog, den Menschenverstand hinter ihren Mangelerscheinungen zu suchen. Doch ob seine sizilianische Chronik schon deshalb berühmt geworden wäre? Er war ja nicht der einzige, der sich dem Sozialen verschrieb. Fünfzig Jahre danach scheint ein anderes Motiv lebendiger: Sciascia hat einen Ton, einen Stil erfasst, der es erlaubte, nach dem Weltkrieg wieder die Sprache zu finden. Konnte man jetzt noch den Idealen der Aufklärung und der Französischen Revolution das Wort reden, wo sie soeben ihren größten Zusammenbruch erlebt hatten?

Schreiben, engagiertes zumal, hatte ein enormes Glaubwürdigkeitsproblem. Ihm zu begegnen, das war Sciascias literarischer Ort. Als Frage: wie lässt sich authentisch über die offenbar gewordene Inauthentizität schreiben? Vor allem deswegen ist sein erstes Buch interessant. Er macht, exemplarisch, die Wirklichkeit zum Dokument. Chroniken, Archive, Register, Statistiken sollen belegen, dass es so ist. Das Ich geht in die

Rolle eines betroffenen Protokollanten. Wo ein bindender Zusammenhang fehlt, kann es da noch ganze Geschichten geben? Neunmal nimmt das Erzählen deshalb seinen Tatbestand neu auf; und jedesmal so, als ob es nur noch darum ginge, am Boden der Existenz Bruchteile eines abgestürzten humanitären Ideals zu sammeln. Dazu der Rückzug ins Abgelegene und ins Kleine Siziliens, wo menschliche Niederlagen Tradition haben. Aufgefangen wird deren Chronik von einer nüchternen, ebenerdigen Sprache. Sie stützt sich aufs Naheliegende – um jeder öffentlichen Plakatsprache zu entgehen; scheut sich nicht vor Fakten und stofflicher Sättigung; Gattungs- und Stileinheit scheinen nebensächlich. Die Dinge sollen für sich selbst sprechen.

Andererseits aber scheut sich Sciascia keineswegs, die Grauschraffuren seines Erzählberichts gleichzeitig subjektiv wieder zu unterlaufen. Nicht nur dass er ‚ich' sagt. Er führt sich als einer von ihnen ein, Sympathisant (und Sympathieträger) in einem. („Ich empfinde unsägliches Unbehagen und Pein"). Unverhohlen parteiisch wird emotionalisiert, aber auch ironisiert und mit kräftigen, bodennahen Vergleichen ausgeholt. Und der Lehrer Sciascia kann sich nicht enthalten, öffentliche Aufgaben zu verteilen, etwa in der Art: man müsste „angemessene Gesetze für diesen Ort" machen. Bei Wohlmeinenden war damit der Erfolg vorherzusehen. Andererseits machte er sich dadurch politisch und ideologisch angreifbar. Dagegen zu sein ist wohlfeil, vor allem, wenn er, so die Kritik, selbst nirgends einen Ausweg hat. Im Grunde trifft ihn der Vorwurf, mit dem schon Max Nordau Mallarmé erledigen wollte: er sei ein Poet ohne Hände. Auch in kritischer Hinsicht haben seine frühen Erzählungen also etwas für sich. Sie erinnern daran, dass engagierte Literatur entlang einer sensiblen Grenze operiert: je offensichtlicher das Engagement, desto schlechter in der Regel die Literatur. Sciascia wusste es wohl und fing es mit der Bemerkung auf, er sei ein „unreiner Schriftsteller".

Käfige in den Köpfen[32]

Er war *das* (Buch-)Phänomen des Jahres 1998 in Italien: Andrea Camilleri. Monatelang dominierte er die Bestsellerlisten, mit mehreren Titeln gleichzeitig und Auflagen über hunderttausend. Die Kritik konnte es nicht fassen. Plötzlich war er da, keiner wusste eigentlich wie, bei einem kleinen Verlag in Palermo, ohne Marketing-Schübe aus dem Norden; auch kein junger Wilder, die unverwechselbar andere Stimme – diesen Erfolg hatte ein 73-Jähriger, und das mit einer aufreizend nebensächlichen Geschichte: ein sizilianischer Holzhändler beantragt, um 1891, einen Telefonanschluß (*La concessione di telefono*, so der Titel; die deutsche Ausgabe meint ihm einschlägig aufhelfen zu müssen mit *Der unschickliche Antrag* und einer unbekleidet telefonierenden Frau auf dem Umschlag).

Bei alledem – dieses „Wunder" hat einen langen Anlauf. Camilleri ist kein Unbekannter. Er arbeitet seit Jahren als Drehbuchautor, Essayist, Regisseur; war erfolgreicher Produzent von Simenon-Verfilmungen fürs italienische Fernsehen. Und – er hat seit 1978 geschrieben: historisierende Romane, Kriminalgeschichten, Erzählungen. Das tun andere auch, Camilleri aber mit Methode: alle seine Geschichten entstehen am selben Ort, in Vigàta auf Sizilien, das, weil es erfunden ist, umso wirklicher scheint. So ist schon das Volksbuch von den Schildbürgern, aber auch Christoph Martin Wielands *Abderiten*, Gottfried Kellers *Leute von Seldwyla*, Sciascia oder Camilleris Vorbild Luigi Pirandello mit seinen *Novellen für ein Jahr* vorgegangen.

Einem solch kleinen Ort entgeht nichts, vor allem nicht die Schwächen, Anfechtungen und Untugenden, kurz: das Allzumenschliche. Wo es zum Verbrechen reizt, entwirrt der Detektiv Montalban seine Motive oder es nimmt komisch und satirisch seinen Lauf. Von Text zu Text wurde so eine meridionale

---

[32] ANDREA CAMILLERI: *Der unschickliche Antrag*. Roman. Aus dem Italienischen von Moshe Kahn. Berlin (Wagenbach) 1999. – Original: *La concessione del telefono.* Palermo (Sellerio) 1998.

Saga gewoben. Doch dass ein sizilianisches Schilda in ganz Italien soviel Zulauf hat – es liegt daran, dass das Kleine auf das Ganze durchsichtig macht. Vigàta spielt, en miniature, auf Tangentopolis an, die bestechliche Hauptstadt des nicht-öffentlichen Bewusstseins in Italien, mit ihrem Labyrinth an Korruptionen, Verstrickungen und Erniedrigungen.

Gegen diese verworrene Wahrheit geht Camilleri mit einer verwirrenden Geschichte vor. Die Sache mit dem Telefon – eine Parodie auf hohe wie unterhaltende Literatur – löst, erst langsam, dann unaufhaltsam, eine Kettenreaktion aus, die ganz Vigàta, die Provinz, Sizilien erfasst, schließlich zur Staatsaffäre wird, die den Innenminister des vereinigten Italien zum Handeln zwingt. Mit dem Helden der Geschichte ist es nicht viel anders. Anfang dreißig, Holzhändler recht und schlecht, apolitisch, ein Stenz, ungleich mehr genital als zerebral begabt, will ein Telefon, um seinem Triebleben besser nachkommen zu können. Da er das nicht öffentlich sagen kann, sagt er: „zum privaten Gebrauch". Aus Versehen richtet er seinen Antrag an die falsche Behörde, schreibt dabei – Ungeschicklichkeit oder Freudsche Fehlleistung? – den Namen des Präfekten falsch, sodass er, im Jargon der neapolitanischen Unterwelt, „ein männliches Glied von animalischen Ausmaßen" bezeichnet. Jetzt geht es nicht mehr um ein Telefon. Das muss ein Hinterhalt sein, Arglist eines Bakuninanhängers, eines Radikalen, Anarchisten, Sozialisten etc.

Und dann gibt es die anderen. Sie fragen: wozu braucht der – damals – ein Telefon, privat? Da es keine Antwort gibt, gießt die böse Phantasie ihre Kübel von Verdächtigungen, Unterstellungen und Drohungen über ihn aus, vor allem Don Lollò von der ‚ehrenwerten Gesellschaft' Siziliens. Und so kommt ein Prozess in Gang, der den Helden Pippo Genuardi („Naivling") von beiden Seiten unter die Räder ihrer Vor-Urteile kommen lässt. Er nimmt nur deshalb nicht Züge wie bei Kafka an, weil der Autor auch die lächerlichen, engstirnigen und hinterhältigen Verspannungen der Gegenseite aufdeckt.

Eine dramatische Geschichte entsteht, mit Sinn für Pointen; einem ‚Helden', der sich immer wieder, wie in der Schelmenliteratur, mal geschickt, mal servil, aus der Schlinge zieht – und am Ende doch, ihm gemäß, erschossen wird, Opfer eines gehörnten Ehemanns. Camilleri zieht gekonnt und raffiniert alle Register des Erzählens. Vor allem ist es ein sizilianischer Roman. Der Norden Italiens mag die wirtschaftliche Macht, Rom die politische besitzen; Sizilien aber hat die Geschichten. Seine archaischen Verhältnisse lassen noch Typen zu, scheinbar unangefochten von brüchigen Individualitäten und zerfressenen Subjektivitäten. Gewiss, solch schematisierte Figuren lässt auch Camilleri auftreten. Aber, das zeichnet sein Stück aus, gerade diese schematisierten Verhaftungen sind das Problem, die Käfige in den Köpfen der Leute.

Das erinnert noch ans Volksstück oder die Typenkomödie. Hier vergeht ihnen am Ende allerdings das Lachen. Denn im Grunde gibt es niemanden mehr, der einen Fehler verzeiht. Nicht einmal der Pfarrer. Als die Frau Genuardis, in der Beichte danach befragt, wie sie ihren ehelichen Pflichten denn nachkommen, wahrheitsgemäß, d.h. für den Gottesmann unwahrscheinlich tüchtig, antwortet, schließt er daraus, ihr Mann müsse Sozialist sein (was ihn, auf Umwegen, ins Gefängnis bringt). Wer etwas sagt oder tut oder eben auch nichts, der steht im Verdacht, dabei stets etwas anderes im Sinn zu haben. Nichts kann wirklich so genommen werden, wie es aussieht; kein Wort meint wirklich nur, was es sagt. Eine Krankheit der Wahrnehmung hat, einer Epidemie gleich, alle Beteiligten befallen, weil nicht feststeht, was wirklich, was Wirklichkeit ist; es gibt nur Versionen. Wo aber nichts eindeutig ist, entscheidet die Deutung. Wer sie auf seine Seite bringt, ist Herr nicht der Wahrheit, aber der Lage. Nur einer ist nahe daran, die Zusammenhänge zu begreifen, der Kommissar Spinoso („Spinoza"). Er stört damit aber das System – die größte Gefahr geht von der ganzen Wahrheit aus – und wird nach Sardinien strafversetzt. Ein Kommandant der Carabinieri hatte, als Genuardi schon eindeutig tot war, mit einer Explosion des Holzlagers *seiner*

anarchistischen Version des Falles nachgeholfen – und seiner Beförderung.

Spinoso auch ist es, der einmal den Vorhang der Geschichte etwas hebt, um tatsächlich die „Wahrheit“ zu sagen, eine Art innerer Sammelpunkt dieser Geschichte. Aber Sizilien ist überall; das haben schon Pirandello und Sciascia so gehalten. Ein großer Riss geht durch die Welt: auf der einen Seite der Staat, auf der anderen die Mafia, und dreiviertel aller Leute dazwischen, die Beute, um die erbittert gestritten wird. Beide haben das Gleiche im Sinn: die eigenen Interessen zu befriedigen. Nur dass es die eine offiziell tut, im Namen von Gesetz und Ordnung, die andere verdeckt, ungesetzlich und rücksichtslos. Wer hier leben will, muss deshalb entweder uninteressant sein, nicht auffallen, zum Schein mitmachen, Partei ergreifen – ein Lehrstück für totalitären Machtbesitz. Oder weggehen, auswandern, die offene Wunde Siziliens. Die anspruchsvollste Lösung – damit zu leben, dass alles mindestens zwei Seiten hat – steht nur dem aufmerksamen Leser zu.

Die eigentliche Lust des Romans aber ist seine Sprache. Und dies, weil auch sie, wie die Verhältnisse selbst, zwei Seiten hat. Das Italienische kämpft mit dem Sizilianischen, die gewundene Amtssprache mit der dreisten Umgangssprache; Schriftliches, die Briefteile, mit Mündlichem, den Unterredungen. Und jedes Mal sieht etwas ganz anders aus, je nachdem, wie es geäußert wird: in der Hochsprache, dem Dialekt, offen oder intim, förmlich oder ungeschminkt. Mit der bitter-komischen Konsequenz, dass auch auf Sprache kein Verlass ist. Ihr geht es genauso wie den Leuten; auch sie ist ein Spielball der alten anthropologischen Kontrahenten von Kopf und Bauch. Was beiden fehlt, ist eine verbindliche Mitte, eine verbindende Moral. Ohne festen Standpunkt gibt es keine Tatsachen, nur Ansichtssachen, wie selbst der Tod Genuardis lehrt – eine süffisante Spiegelung der Mediengesellschaft. Camilleri weiß ja, wovon er erzählt. Worauf lässt sich also noch bauen? Auf Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung. Die Geschichten tun nicht so, als ob sie alles besser wüssten. Aber sie geben,

scharfsinnig und schamlos, der Lächerlichkeit und Verachtung preis, woran das Leben krankt.

Und so ist, ein wenig satirisch gesagt, der Roman Camilleris (und Früheres) eigentlich besser als ein Bestseller; eine gute Gelegenheit, um die Zeit des Wartens zu verkürzen, bis der große Roman (aus Amerika) kommt, falls nicht ohnehin der Film längst dabei ist, ihm eine ganz neue, medienkritische Zuständigkeit abzuverlangen, so wie er selbst einst das Epos verwandelt hatte.

Die Natur denkt links[33]

„Es ist das Programm des Lustprinzips, das den Lebenszweck setzt", sagt Freud. Aber, fügt er im Essay über das „Unbehagen in der Kultur" hinzu, „es ist überhaupt nicht durchführbar". Doch, behauptet Goliarda Sapienza und erzählt zum Beweis des Gegenteils die Lebensgeschichte von Modesta, einer ganz und gar ‚unbescheidenen' Sizilianerin, der das Lustprinzip auf den Leib geschrieben war. Dass durchgehend masturbiert, homo und hetero kopuliert und an Einzelheiten nicht gespart wird, hat diesem Buch mehr Skandal verschafft als wohl beabsichtigt: es wurde 1976 fertig, aber erst 1998 veröffentlicht, zwei Jahre nach dem Tod seiner Autorin. Wenn es allerdings höheren Reiz und Brisanz hat, dann doch eher woanders: dass es im Grunde als doppelte Autobiographie angelegt ist. Dadurch kommt ein Wechselgeschehen zwischen Zeigen und Verbergen in Gang. Goliarda verhüllt sich hinter Modesta, um in ihr zu enthüllen, was sie selbst für sich behält.

---

[33] GOLIARDA SAPIENZA: *In den Himmel stürzen*. Roman. Aus dem Italienischen übersetzt von Constanze Neumann. Berlin (Aufbau Verlag) 2005. – Original: *L'arte della gioia.* Viterbo (Stampa alternativa) 1998.

Abb. 16: Der ‚Leopard' und kein Ende

Das Spiel von Liebe, Macht und Tod ist auch hier nach Sizilien verlegt, gerne als Ort archaischer Leidenschaftsentfaltung genutzt. Was wäre die (neuere) italienische Literatur ohne diese „Insel des Wahns" (L. Sciascia). Steigernd kommt die zeitliche Versetzung hinzu: die Ereignisse finden in der aufgeladenen Epoche vor dem ersten Weltkrieg statt. Über allem liegen die Schatten von Lampedusas „Leoparden" (1958). Denn auch die Sapienza erzählt eine Geschichte der Dekadenz, allerdings aus der Perspektive der Heldin Modesta. Sie kommt von ganz unten. Erster Ratgeber in allen Lebenslagen ist ihr Körper. Was er will, bestimmt ihr Handeln. Ihn aber treiben vor allem drei Motive an: sie entstammt gesellschaftslosen Verhältnissen; ist

gedemütigt, ungeliebt und triebhaft sinnlich. So kommt es, dass ihr Vater sie, fast noch ein Kind, zur Frau macht; der Hass auf Mutter und schwachsinnige Schwester ihr instinktiv das Recht auf Gewalt und Revolte einräumt: sie lässt sie in ihrer Hütte verbrennen.

Die Waise kommt ins Kloster; das Verhaltensmuster wiederholt sich. Dank ihrer unverhohlenen Sinnlichkeit wird sie die Geliebte der Oberin, eine gefallene Adelige aus dem Geschlecht der Brandiforte. Damit tritt die dekadente Gegengesellschaft ins Spiel ein, mit ihr höhere Ansprüche. Modesta beginnt zu lesen und ihre tabula rasa kulturell einzudecken. Die Autorin bekennt sich durch ihre Figur hindurch zu der Überzeugung, dass, wer unbedingt zu seinem Lustprinzip steht, dadurch auch seine geistige Erweckung findet. Das Kloster ist jedoch nicht der Ort vitaler Selbstentfaltung. Die Heldin sorgt schließlich eigenhändig dafür, dass die lebensmüde Oberin ihre tödliche Ruhe findet.

Durch ihren Tod erbt Modesta ein neues Leben in der Fürstenfamilie der Brandiforte. An jedem ihrer Mitglieder sind die Zeichen des Niedergangs abzulesen: die Großmutter, die tyrannisch das Bild des alten Adels verteidigt; der Fürst schwachsinnig, eingesperrt, totgeschwiegen; sein Bruder zum Intellektuellen geworden und für die (linke) Sache gestorben; die Schwester, Oberin des Klosters, hat eine uneheliche Tochter hinterlassen, zart, unselbständig, behindert. In diese morbide Gesellschaft setzt Modesta den Stachel des Fleisches und erobert sie. Die (gleichaltrige) Tochter wird ihre Geliebte. Von ihrer debilen Schwester weiß sie, wie man Schwachsinnige behandelt: sie vollbringt das „Wunder", den Fürsten sozial und sexuell zu domestizieren. Ihre Vitalität feiert einen unvergleichlichen Triumph. Sie wird – durch formale Heirat – zur Fürstin; bekommt einen schwächlichen Sohn – offiziell der Erbe, tatsächlich vom Gutsverwalter, der auch schon der Vater ihrer Geliebten ist. Später darf dessen Sohn über ihren Körper verfügen; ein anderer Geliebter verbindet sich mit ihrer Geliebten

und zeugt seinerseits ein schwaches Kind. Schnitzlers „Reigen“ erschien 1900.

Abermals weckt die Befriedigung ihres kreatürlichen Willens ihr intellektuelles Interesse. Sie, die Fürstin, macht sich gewerkschaftliches, sozialistisches Gedankengut zu eigen; lässt drei Schwarzhemden umbringen, die ihre ‚Familie‘ bedrohen, will – emanzipatorisch – studieren, und, vor allem, die Sprache beherrschen. Man soll verstehen: vitale Energien bekennen sich, wenn sie gedanklich gefasst werden, zu gesellschaftlich-revolutionären Idealen. Anders gesagt, linke Ideologie liegt in der Natur des Menschen.

Dennoch: die Geschichte hat zwar ein Ende, aber keinen Schluss. Zäh verteidigt die Heldin, materiell und biologisch, das Adelshaus. Andererseits zersetzt sie es ideologisch. Zurück bleibt ein Leben voller unaufgelöster Widersprüche. Sie steht treu zu ihrem Gebieter, dem Körper. Doch seine Leidenschaftsnatur erzeugt zwar hohe Energien, enthält aber kein Ordnungsprinzip. Wie zum Zeichen dafür hat ihr Kind, der Sohn einer starken Frau, wenig Lebenskraft, während das Kind des (schwachsinnigen) Fürsten (mit seiner Sexualamme) kerngesund ist.

Sprechend werden diese Verwerfungen jedoch erst eigentlich vor dem Hintergrund der zweiten, verhüllten Autobiographie. Wieviel an dieser Geschichte Erlebnis und was Erfindung ist, bleibt im Grunde unerheblich. Modesta lebt weniger aus ihrer Epoche als aus der Projektion ihrer Autorin. Deren Eltern waren zur Zeit Modestas Vorkämpfer der sozialistischen Bewegung; sie ist es, die freigeistig erzogen war; sich gegen den Faschismus stellte und verfolgt wurde; sich der Resistenza anschloss und im Rahmen des sozialistischen Projekts Emanzipation, Feminismus, freie Liebe (als Frau und Gefährtin bedeutender Männer) und politisches Engagement auslebte. Mai ‘68 mochte insofern als die Erfüllung ihrer intellektuellen Biographie erscheinen. Damals begann sie ihren Roman zu schreiben. Er ist so gesehen das hohe Lied der Unangepasstheit und des Protestes, aber zugleich, eher unfreiwillig, auch Schadensbericht

dieses Lebensentwurfs. Denn was bleibt am Ende? Nichts ist gelöst; alles voll offener Widersprüche. Die Dekadenz von einst korrespondiert mit tiefer Verworrenheit jetzt. Über sechs Tote immerhin führte der Weg der ‚Fürstin' nach oben, ohne jede Spur eines Gewissens. Heißt dies nicht: wer nur fest zu seinem „Lustprinzip" steht, das sich nimmt, was es braucht, und es in der richtigen Ideologie unterzubringen weiß, der darf sich sogar eine Lizenz zum Töten einräumen?

Die Liebe zum Oxymoron[34]

Dass die beste aller Welten noch aussteht, dafür spricht – unter anderem – das weltweit tätige Heer der Kommissare und Detektive. Rastlos sind sie nach wie vor dabei, anfallende Verbrechen ihrer Art von Aufklärung zuzuführen. Groß scheint der Bedarf an ihnen – und ihr – zu sein. Würden sonst die öffentlich-rechtlichen nicht nur durch private verstärkt, sondern müssen zudem von fiktiven zahlreich unterstützt werden? Unter ihnen macht sich öfter ein Außenseiter bemerkbar, der Amateur. Er wird erst im Laufe der Geschichte(n) zum Detektiv. So sehr er die professionellen stört, das Publikum mag ihn. Vielleicht gerade deshalb, weil mit ihm auch die Person des Detektivs selbst interessant wird. Warum verlässt er, mit besten Absichten, wie Pater Brown (von G.K. Chesterton), seinen Platz an der Normalität und dringt in die fremde Welt des Verbrechens ein?

Interessanten Anschauungsunterricht geben die beiden Romane von Santo Piazzese, „Die Verbrechen in der Via Medina Sidonia" und „Das Doppelleben von M. Laurent". Beide Male lässt sich der Biologieprofessor Lorenzo La Marca in eine kriminelle Handlung verwickeln. Schauplatz ist jeweils Palermo: auch Santo Piazzese ist Palermitaner und Biologieprofessor.

---

[34] SANTO PIAZZESE: *Das Doppelleben von M. Laurent*. Roman. Aus dem Italienischen von Monika Lustig. Köln (DuMont) 2000. – Original: *La doppia vita di M. Laurent*. Palermo (Sellerio) 1998.

Der Autor rüstet seinen Ermittler also autobiographisch aus. Die Ich-Form tut ein übriges. Doch Beruf und Universität sind geradezu demonstrativ abwesend, zwei abgebrühte Doktorandinnen ausgenommen. All das spielt für die Intrige keine Rolle. La Marca könnte genauso gut etwas anderes machen. Nicht viel besser steht es im Grunde mit Palermo. Hundert Straßen und Orte werden genannt. Aber einem Straßenverzeichnis entsteigt kein ‚genius loci'. Und das Verbrechen: es könnte sich überall ereignet haben. Monsieur Laurent restauriert Antiquitäten. Er hat ein Verhältnis mit der Frau des Kollegen Ghini; dieser eines mit seiner Filialleiterin in Wien; und die Tochter Laurents eines mit – La Marca. Beste Voraussetzungen also für eine Kettenreaktion. Der erste Dominostein, der fällt, ist Ghini. Zufällig – wie oft zieht in solchen Geschichten der Zufall die Fäden, ohne dass er als Problem der Kontingenz ernsthaft zum Akteur gemacht würde – kommt La Marca an den Tatort. Doch es dauert fast die Hälfte des Romans, bis der Amateur den Fall übernimmt: erst als Laurent, der Vater seiner Geliebten, in Verdacht gerät.

Nach und nach gewinnt die Ermittlung Oberhand im Erzählten. Einigermaßen spannend, mit zwei weiteren Toten, kommt schließlich heraus, dass es um einen Versicherungsbetrug ging. Keineswegs erstaunlich ist auch, dass der private Detektiv besser ist als die professionellen. M. Laurent wird von allem Verdacht befreit; die Liebe von La Marca, dem Aufklärer, zu dessen schöner Tochter gefestigt. So weit, je nach dem, so gut.

Was aber geschieht in der anderen Hälfte des Romans? Der Erzähler nutzt den perspektivischen Vorteil der Ich-Form, um sich selbst in Szene zu setzen. Der Fall Ghini ist mindestens ebenso sehr für den Detektiv da, wie dieser für ihn. Und diese Kehrseite macht den Roman überhaupt erst interessant. Denn in zweiter Hinsicht führt Piazzese einen Alt-68-iger-Blues auf. Von daher lautet die Frage: wie kann jemand, der damals militant gegen alle etablierten Ordnungen war, sich jetzt für eben diese öffentliche Ordnung einsetzen? Gewiss, er ist inzwischen

arriviert, ja angepasst und spielt problemlos auf der Seite der Wohlmeinenden mit. Und natürlich hilft er der Frau, die er liebt.

Seine eigentlichen Motive liegen jedoch woanders. Was La Marca selbst darüber sagt, ist merkwürdig nichtssagend. Von Neugier ist die Rede, der Stoffwechsel steuere ihn; der allmächtige Zeus wird bemüht; ein Autopilot sei am Werk; die Ereignisse sendeten Signale aus, etc.; reichlich opake Beweggründe für einen intellektuellen Aufklärer. Was ihn wirklich bewegt, geht nicht eigentlich aus dem hervor, was er tut, sondern wie er darüber spricht. In seinem Stil steckt seine Absicht. Und darin ist er deutlich. Der ganze Roman ist wie überzogen von einer flotten, modischen, geistreichelnden, vor allem aber ironischen bis sarkastischen Sprache. Das Oxymoron, bescheinigt La Marca sich selbst, sei seine schlimmste Leidenschaft. Mit dem Effekt, dass niemand und nichts seinem verbalen Misstrauensvotum entgeht – auch nicht er selbst. Dabei zu sein ohne dazuzugehören scheint seine Devise. Vielleicht ist das der Preis, den ein Alt-68-iger für seine Anpassung zu entrichten hat: dass er sie zugleich ständig ironisch enteignen muss. Das könnte auch der fatale Grund für die Anziehungskraft des Verbrechens sein. Nur dort findet noch ein Durchbruch zu wahrer Identität statt. Jedenfalls hätte La Marca dafür ein gutes Motiv. Er ist sich wohl bewusst, dass auch er, zumal als Detektiv, ein indirektes Leben führt. Seine Referenzwelt, das sind Filme, Bücher und Musik.

Etwas anderes kommt hinzu. Was immer er, gesprochen oder gedacht, vorbringt, es trägt Züge eines sprachlichen Räumungsverkaufs. Wenn ihm etwas wahre Lust zu bereiten scheint, dann dieses: seine ganzen Wort- und Bildungsvorräte über der Geschichte auszuschütten. Darin ist er virtuos. Er beherrscht alle Register: den Slang der jungen Leute, die deftige (sizilianische) Umgangssprache, den musikalischen Szene-Jargon, mit amerikanischem Set-up versetzt; Fachwörter neben kühnen, aber auch gewollten Metaphern und verblüffenden Vergleichen, und dies alles verwirbelt durch ein fortgesetztes name-dropping. Keine Frage, er ist up-to-date. Hinzu kommt

der Blick für das treffende Detail und vor allem eines: Palermo zu entsizilianisieren. Er identifiziert sich mit dieser komplizierten Stadt, aber wohl vor allem, weil er zeigen will, dass es dort ein – modernes – Leben gibt wie woanders auch.

Ob beabsichtigt oder nicht: Piazzese vermengt, über alle Sprach- und Stilunterschiede hinweg, alles mit allem. Man könnte es für verbale Pop-art halten. Doch scheint mehr im Spiel zu sein. Weil es „nichts Endgültigeres gibt als das Provisorische", sind die Wörter und die Dinge letztlich gleich-gültig. Da sie im Grunde nichts Bestimmtes zu sagen haben, kann man sie frei ausspielen. Und hieraus könnte sich schließlich ein überraschender Zusammenhang des Romans ergeben: dass der Alt-68-iger, der alles Autoritäre (außer seiner eigenen Wut) bekämpfte, gerade dadurch einem postmodernen Spiel mit den Beständen des Lebens Vorschub geleistet hat.

Die eigentliche Pointe der Geschichte besteht deshalb weniger darin, dass die Tat, wie es sich gehört, aufgeklärt wird, sondern dass die selbsternannten Aufklärer sich dabei schuldig machen. Ohne sie, so die beschließende Einsicht, hätte es wohl zwei Opfer weniger gegeben. Das Leben ist eben kein Spiel. Piazzese schickt seinen Detektiv – deshalb? – in den einstweiligen Ruhestand. Im nächsten Roman soll ein richtiger Kommissar zum Einsatz kommen. Er ist allerdings La Marcas Freund.

Die Wahrheit hinter der Wahrheit[35]

Antonio Pennacchi hatte eine gute Idee. Bis Mitte der neunziger Jahre war er als Arbeiter in einem Kabelwerk beschäftigt. Dann studierte er Literatur (!) und begann Romane zu schreiben. Sein dritter (jetzt in Deutsch erschienen) gibt sich als Kriminalroman, eine blutige Geschichte von einem Doppelmord in den Bergen südlich von Rom. Doch sie ist nur ein Vorwand.

---

[35] ANTONIO PENNACCHI: *Eine rote Wolke*. Roman. Aus dem Italienischen von Barbara Schaden. München (Luchterhand) 2001. – Original: *Una nuvola rossa*. Rom (Donzelli) 1998.

Die Ermittlungen in diesem Fall führen im Grunde Ermittlungen über den Kriminalroman selbst.

Was hat er sich zu Schulden kommen lassen? Pennacchi bezichtigt ihn des fortgesetzten Betrugs. So oft das Verbrechen den Glauben an das Gute im Menschen auch widerlegen mag – Kriminalromane geben die Hoffnung nicht auf. Normalerweise ist ihre Welt am Ende wieder in Ordnung. Liebäugelt seine Richtigstellung dabei nicht ganz offen mit jener anderen, großen, die seit zweihundert Jahren ihre moralische Hand über den Fortschritt hält? Oder floriert seine schöne Zuversicht nur deshalb, weil die Verhältnisse in Wirklichkeit gerade so nicht sind? Diesen illusionären Tauschhandel, sonst eigentlich nicht der Rede wert, will Pennacchi aufdecken. Dadurch kommt heraus, was die Aufklärer des Kriminellen wirklich bewegt: mit Scharfsinn und Methode spüren sie hinter der Untat eine Logik auf, die zum Täter führt. Sie wenden den klaren Verstand an, wo er trüben oder blinden Leidenschaften folgt. Die 184 Messerstiche in den Opfern zeigen (mehr als nötig), dass das Verbrechen gerade seine eigenen, bestialischen Gründe hat. Wollte man diese Geschichte begrifflich etwas härter anfassen, so könnte man ihr zugute halten, dass sie dem Kampf nachgeht, den die Evidenz gegen die Hydra der Kontingenz führt.

Pennacchi tut ein Übriges. Er lässt die Liebhaber von Kriminalromanen ins Leere laufen. Nichts ist am Ende gewiss, nicht einmal der Erzähler selbst. Hat er aus den „90 Prozent ungesühnter Delikte“ gar den logischen Schluss gezogen, seinen Psychoanalytiker ungestraft überfahren zu dürfen? Der (fingierte) Verleger dementiert hastig; das ganze Werk stimme nicht. Wirklich wahr ist nur der Zweifel an der Wahrheit, und so flimmert der Roman wie die Luft über den pontinischen Sümpfen bei Rom, wo der Erzähler herkommt.

Für ansprechenden Problemvorrat wäre also gesorgt. Eine andere Frage ist allerdings, wie man’s literarisch seinem Leser sagen soll. Pennacchi mutet ihm eine doppelte Askese zu. Loredana und Emmanuel, die Opfer, werden gefunden; die öffentliche Ordnung reagiert, wie sie muss. Die Nachforschungen rich-

ten sich nach allen Seiten. Je länger sie dauern, desto weitere Kreise zieht der Fall; die Verdächtigen mehren sich. Mit dem Widerstand des Verbrechens wachsen die Anstrengungen der Aufklärer. Nach den Carabinieri schaltet sich die staatliche Polizei ein, die regionale Mordkommission und – der Erzähler selbst. Er wird – man weiß nicht warum und von wem – seinerseits mit der Verfolgung der Wahrheit beauftragt. Er wiederum zieht einen Staatsanwalt a.D. zu Rate, seinen Psychiater, Zeugen, Protokolle, Bewohner – mit dem Ergebnis, dass das Faktum des Mordes in so vielen Widersprüchen aufgeht, dass es ihn eigentlich nicht gegeben haben kann. Die Versuche, den Fall zu lösen, lösen ihn auf.

Dahin wollte Pennacchi den Leser bringen. Aber muss er uns deswegen in ein „Seminar über die Mythologie der historischen Rekonstruktion" schicken? Gut, wir verstehen, dass Wahrheit, wo Menschen im Spiel sind, Fiktion ist. Aber das hatte etwa schon Calvinos „Wenn ein Reisender in einer Winternacht..." durchgenommen. Immerhin: Pennacchi bleibt dabei nicht stehen. Ins Visier seiner Aufklärung zum Kriminalroman kommt das Bedürfnis danach. Alle, die sich darum bemühen, wollen, selbstredend, klar sehen; außer den Tätern. Aber sind wir, so fragt der Autor, potentiell nicht alle Täter? „Erstaunlich ist nicht, dass hin und wieder jemand mordet, sondern dass die übergroße Mehrheit niemals mordet". Der Antrieb hinter alledem: diese Geschichte (des Lebens, der Kultur) ist das Unerklärliche. Jeder der Klarheit will, muß es sich deshalb zum Feind machen. Soll man darin kokette Kulturkritik sehen? Dass, solange man genug literarische Geschichten hat, die nicht stets auf ein Ende hinaus wollen, weniger Morde geschehen müssten? Oder umgekehrt: jeder (literarisch) aufgeklärte Mord muss einen neuen provozieren, weil es ein großes Bedürfnis gibt, über Unerklärliches zu reden (und zu lesen). Das wäre insgeheim ein schönes Plädoyer für die Notwenigkeit von Fiktionen. Lügen, die sich dazu bekennen, lügen nicht. Belesen und beschlagen dafür genug ist Pennacchi.

Andererseits scheint dies ihn gerade zu einer raunenden Vertiefung seines Falles verführt zu haben. Von Anfang an ist er darauf aus, „die rote Wolke“ (Titel) der jähen Leidenschaften als etwas Tellurisches zu erden. „Der Mensch ist ein Tier“. Doch auch als solcher steht ihm eine solide mythische Abstammung zu. In dieser Absicht lässt Pennacchi im Hintergrund Saturn und Fortuna, Werwölfe (Andreotti), Nero und die ganzen Archetypen des kollektiven Unbewussten paradieren. Zuletzt ist auch die Wissenschaft noch Zeuge. Deshalb darf die Untat genau in Agorà spielen, überall dort also, wo das Leben öffentlich, offiziell zu Markte getragen wird, d.h. im Schilda unserer aufgeklärten Vernünftigkeit. Hier wird Unklares ordnungsgemäß beseitigt – und dadurch unwahr. Pennacchi ist also der Wahrheit hinter der Wahrheit auf der Spur. Er spielt wohl auf die an, die sie, wie Klossowski, Baudrillard, Virilio oder Tabucchi poststrukturalistisch, in den Falten des Simulakrums sich entziehen sehen.

Dass sie auch dort nicht einfach zu haben ist, macht „Die rote Wolke“ auf ihre Weise klar. Zwar wird hier nicht philosophiert, aber auch nicht wirklich fabuliert. Der Erzähler liest (und zitiert seitenlang) Vernehmungsprotokolle; befragt die Zeugen noch einmal; überprüft sie mit Aussagen anderer Behörden; stellt eigene Versionen her; diskutiert sie mit Dritten etc. Nach und nach scheint es, als ob immer mehr Gleiches mit Gleichem verglichen würde. Der Fall dreht sich um seinen Text; die Unterschiede verschwimmen; die Übersicht schwindet. Auch wenn damit die falsche Selbstgewissheit eines Kriminalromans abgetötet werden soll – es setzt dem Leser viel trockenes Textbrot vor. Solche Exerzitien sind uns nicht unbekannt. Zuletzt hat Robbe-Grillet selbstironisch lächelnd noch einmal daran erinnert („La Reprise“), wie einst der Nouveau Roman dem Publikum textuelle Mores beibringen wollte. Wie gesagt: Pennacchi hatte eine gute Idee.

Der Kommissar mag die Mörder[36]

Einer, der es in der Menschlichen Komödie der Moderne zu einer Hauptrolle gebracht hat, tritt auch in diesem Fall in Aktion: der Detektiv. Verdankt sich seine Existenz aber nicht einer Paradoxie – der Gefährdung und Vernichtung anderer Existenzen? Verbrechen und Tod ist sein Leben. Dem Publikum freilich gefällt's. Zahlreich und willig folgt es ihm, wie er die Spur der Untaten aufdeckt. An seiner Sicht der Dinge ist ihm also gelegen: er mag noch so schnuddelig, schlecht gelaunt und unrasiert sein: wenn er seinen Fall löst, gehört ihm die Sympathie. Er ist im Grunde ein Aufklärer im Format des Alltags. Und was ihm gelingt, ist zum größeren Lob der menschlichen Vernunft insgesamt. Mehr noch: jeder Täter, den er – in die Ordnung – überführt, macht ihn zum praktizierenden, meist schlechtbezahlten Moralisten. Denn stellt nicht jedes Verbrechen insgeheim die alte, moralistische Frage: Was ist der Mensch? Der Detektiv aber ist einer, der die Antwort spannend macht. Er gibt sie nur von Fall zu Fall, als wäre er ein Lebensphilosoph, der weiß, dass über die Jahrhunderte nicht eine bestimmte Antwort, sondern gerade die Frage konstant geblieben ist. In ihrem und in seinem Interesse müssen die Verbrechen also weitergehen. Und mehr denn je ist er in allen Medien zuhause. Darf man, vernunftgläubig, daraus folgern, dass der Bedarf an moralischer Aufklärung entsprechend gewachsen ist? Oder ist das Heer der fiktional tätigen Detektive am Ende nur ein Alibi, um das Unterste der menschlichen Natur detailliert nach oben zu kehren?

---

[36] ANDREA CAMILLERI: *Das Paradies der kleinen Sünder. Commissario Montalbano kommt ins Stolpern*. Aus dem Italienischen von Christiane von Bechtolsheim. Bergisch Gladbach (Lübbe) 2001. – Original: *Un mese con Montalbano*. Mailand (Mondadori) 1998.

Abb. 17: Der Tod ist eine Frage der Diskussion

Einer, zu dem dieser Verdacht nicht passt, ist Salvo Montalbano. Literarisch ins Leben gerufen hat ihn Andrea Camilleri, Sizilianer in Rom, Drehbuch- und Romanautor, Essayist, Regisseur, Fernsehproduzent – ein Experte fürs Gemachtsein und Gemachtwerden von Wirklichkeiten. Camilleri tut nicht so, als habe er das Genre erfunden. Sein Kommissar macht, wie etwa sein nahestehender Kollege, Simenons Maigret, von Roman zu Roman weiter (inzwischen fünf in deutscher Übersetzung und eine wachsende Zahl von Sympathisanten). Wie im zuletzt erschienenen „Das Paradies der kleinen Sünder" verleiht Camilleri auch dem Verbrechen eine vertraute Gestalt: er lässt es auch hier in Vigàta auf Sizilien aufbrechen, das, weil erfunden, umso wirklicher scheint. So blutrünstig das Kriminelle auch sein mag, wenn eine bigotte Witwe ihren Nachbarn mit 30 Messerstichen umbringt, weil er sie mit ihrer Geldgier gefügig gemacht, ihr aber das versprochene Erbe vorenthält – alles scheint in das getönte Licht von Stadt- und Landgeschichten getaucht.

Am meisten trägt dazu der Kommissar selbst bei. Er ist einer von ihnen. Wer, wie er, die Leute kennt, weiß, dass sie sich

kaum ändern werden. Die Farben des Verbrechens mögen sich wandeln; das Blut bleibt rot. Am Ende ist es doch stets der Mensch in seinem dunklen Drange, der die Büchse der Pandora jeweils geöffnet hat. Diese – alteuropäische – Einsicht in die Leidenschaftsnatur des Menschen macht im Grunde den trockenen Charme von Montalbano aus. Sie befreit ihn von der heimlichen Leidenschaft des Aufklärers, die Welt verbessern zu wollen. So ist er zwar Ordnungshüter mit Leib und Seele, aber mit viel Sinn für Unordnung. Auch sich selbst gegenüber. Eine feine, ironische Distanz zur eigenen Person bewegt ihn, so als ob er wüsste, dass er eine Fiktion ist, und mehr als einmal fällt ihm auf, dass er selbst ein Zitat eines Romans oder Krimis ist. Es soll ein Erkennungszeichen sein: der belesene Autor bewegt eine belesene Figur, die Dante, Proust, Musil oder Melville kennt und gibt durch sie hindurch zu verstehen, dass seine Kriminalgeschichten uns die Augen dafür öffnen wollen, wie sehr wir unser Leben mit Fiktionen bestreiten.

Im vorliegenden Fall ereignet sich die Untat kurz und bündig: dreißig Tage, so will es der italienische Titel, ein Monat im Leben des Kommissars, in dem die menschliche Natur dreißig Mal verunglückt – eine Agenda, die nicht stimmt. Sie hat nichts mit der Realität, aber viel mit der Fülle von Begebenheiten zu tun, die dem Autor über seinen Helden einfallen. Verglichen mit einer avancierten Moderne die erzählt, um zu sagen, dass man nicht mehr erzählen kann, sind die Bücher Camilleris geradezu Anti-romane. Sie quellen über von runden und vollen Geschichten (wie weit das doch von Steh- und Sitzkrimis in der Art „Derricks“ oder des „Alten“ entfernt ist, wo sich die Aufklärung im Vorruhestand befindet). Genau genommen weiß jedoch auch der Urheber Montalbanos, woran die Moderne krankt. Er sagt es nur auf seine Weise: spannend, entgegenkommend, mit Witz. Im Prinzip, so lässt sich seine Lektion verstehen, ist jeder von uns ein Streitfall. Es kommt nur darauf an, die Differenz zwischen dem, was man ist, und dem, wie man sein möchte oder soll, nicht zu groß werden zu lassen. Dies ist

der Grund, oder Abgrund, aus dem das Verbrechen erwächst: die Uneigentlichkeit.

Cocò, durch einen Arbeitsunfall seit Jahren ein Krüppel, saß tagaus tagein auf einem Stein vor dem Rathaus, schaute und schwieg. Einem „unwiderstehlichen Drang“ folgend nahm er jedoch an jeder Beerdigung teil. Eines Morgens fand man ihn tot, mitten ins Gesicht geschossen, ohne jeden Anhaltspunkt. Drei Tage später wurde Gegè, seit langem unheilbar krank, beerdigt. Er hatte seinem natürlichen Ende mit einem Revolver vorgegriffen. Montalbano kommt über eine Redensart der Wahrheit auf die Spur – und behält sie für sich, um zumindest der Witwe Gegès ein inneres Zerwürfnis zu ersparen. Der Todgeweihte hatte den stummen Blick Cocòs nicht länger ertragen können, der schon darauf zu warten schien, auch aus seinem Tod für seine elende Existenz ein Stück Leben zu ziehen.

Für Montalbano ist auch dies eine Probe auf seine Menschenkunde. Der Täter tut der öffentlichen Ordnung Gewalt an; aber zugleich anerkennt er sie, indem er sich und seine Tat vor ihr verbergen will. Danach jedenfalls hat er ein gespaltenes Bewusstsein. Ob er, wie der unbescholtene Frauenarzt, der eine unschuldige Patientin zur Mutter macht, einen Autounfall vortäuscht, um woanders ein neues Leben zu beginnen; ob er einem Hirten ein Paar genagelte Stiefel stiehlt, damit einen Verräter zu Tode tritt, um selbst so tun zu können, als sei nichts geschehen – so oder so zwingt sie ihr abnormes Verhalten, das normale Leben fortan zu simulieren.

Und hier, an dieser Bruchstelle zwischen chronischer und gespielter Normalität, hat sich Montalbano postiert. Da er seinerseits seine Rolle spielt, ist er Experte für dieses Theater der Grauzonen. Deshalb wartet er und beobachtet und sucht nicht eigentlich nach Indizien, sondern nach Unstimmigkeiten. Sie treten auf, wenn einer sein falsches Spiel nicht richtig spielt. Einmal geht er, um nachzudenken, am Strand entlang. Beiläufig sieht er eine verendete Maus. Etwas irritiert ihn; er kommt zurück, bemerkt, dass ihr Bauch glatt aufgeschnitten war. Das ist gleichsam der Spalt, die Unstimmigkeit, an der sich der Fall

öffnet. Die Ermittlungen ergeben, dass sie Opfer eines Diamantenschmuggels war. Wieder hat das Unscheinbare den belanglosen Anschein als trügerisch erwiesen. Und hier befinden sich Montalbano/Camilleri in ihrem eigentlichen Element. Beide sind, sozusagen, Zeugen für die unreine Wahrheit.

Wer hier etwas mit größter Gewissheit, mit absoluter Sicherheit zu wissen behauptet, macht sich verdächtig. „Die Wahrheit", lässt der Autor von einem abgebrochenen Akademiker ungewohnt deutlich ausrichten, „ist ein Prisma". Glaubwürdig ist sie nur – damit wird dem Professor La Rosa (Descartes ist gemeint) eines ausgewischt, der früher Theoretische Philosophie gelehrt hat – wenn sie den „Keim des Zweifels" in sich trägt. Die praktische Philosophie dieser Aufklärer lässt nur gelten, was das Maß des Menschen, d.h. die Irrtumsanfälligkeit respektiert, die den Schein der Wirklichkeit ausmacht. In ihrem Namen darf Montalbano gar einem Mörder viel Glück auf seiner Flucht wünschen, dessen Drama – und Verzweiflung – er im Schlafwagen nach Mailand aufgedeckt hat.

Denn das ist die Kehrseite dieser Geschichten; auf sie kommt es an: wenn immer jemand meint, prinzipiell für Wahrheit, Gesetz, Recht, Ehre und Ordnung sorgen zu müssen, verletzt er sich und andere. Der Mensch ist bedingt; jede Unbedingtheit macht ihn daher zum Feind seiner selbst. Eine junge Frau muss sich von der Klippe stürzen, weil sie ihr Liebesbedürfnis nicht der Familienfehde unterzuordnen wusste. Das Große, Ganze und Definitive macht fanatisch, militant und despotisch. Unaufdringlich, aber beharrlich zieht damit auch Camilleri gegen den „Vater des Logos" (Jabès) zu Felde. Doch nicht postmodern oder dekonstruktivistisch – er erteilt ihm eine Lektion auf sizilianisch: undogmatisch, fabulierend, augenzwinkernd und konstruktiv. Sein Agent Montalbano sieht in den bekannten menschlichen Schwächen den besten Schutz vor unkalkulierbaren menschlichen Stärken. Er mag die Leute, so wie sie eben sind. Auch wenn er sich, als zeitgemäßer Moralist, hütet, es zu sagen: er betreut die kleine Moral der Unvollkommenheit. Das Übel steckt in allem Un- und Übermäßigen. Die-

ses passt nicht zum Leben. Denn wenn an ihm etwas rein ist, so das letzte Wort in der Sache, dann höchstens seine Zufälligkeit. Also auch hier: keine ‚Großen Geschichten' (Lyotard) machen. Aber deshalb ganz auf sie verzichten? Camilleri hat sich seine Lust zu fabulieren erhalten, weil er, als guter Skeptiker, darauf verzichtet, am laufenden Wettbewerb um Wichtigkeit und *political correctness* teilzunehmen.

Flaschenpost aus der Gegenwart[37]

Verspätungen können ihr Gutes haben: wo die Zeit nicht eingehalten wird, wächst, so oder so, die Aufmerksamkeit für das, was über den Augenblick hinausgeht. Diese späte Gunst der Stunde wurde Ennio Flaianos Erzählungen in Deutschland zuteil. Er ist 1972 gestorben, und alles, was seit 1989 hier erscheint, kommt ein Vierteljahrhundert nach seiner Zeit. Geschadet hat es ihm nicht. Im Gegenteil: es scheint, als ob er erst jetzt eigentlich zeitgemäß würde, wie Flaschenpost aus der Gegenwart.

Die Erzählung *O Bombay*, Zwillingsstück zu *Melampus* (dt. 1993) trägt eine Geschichte vor, die bereits mitten im emanzipatorischen Aufstand von '68 die sozialpsychologischen Kosten der neuen Freiheit veranschlagt. Sie wählt dafür allerdings einen ganz defensiven Ton. Keine Empörung, Kritik oder Warnung; nur Ironie und Sarkasmus eines Abgebrühten, der heiter ist, weil es keine Tragik mehr gibt. Dem ‚Helden' (er heißt Lorenzo) bleibt nur der entwaffnete Blick in den Spiegel: er führt ein Tagebuch, genauer gesagt, er legt ein schriftliches Album über sich an. Da er, als modernes Subjekt, aber auch dadurch nicht einig wird mit sich, schickt er es an einen Freund (sein ‚alter ego') mit der Bitte, sein Puzzle zusammenzusetzen. Der macht daraus die Erzählung, die man liest, und schickt sie

---

[37] ENNIO FLAIANO: *O Bombay*. Erzählung. Aus dem Italienischen von Ragni Maria Gschwend. Freiburg im Breisgau (Beck & Gückler) 1996. – Original: *Oh Bombay!*. Milano (Rizzoli) 1990.

als *sein* Spiegelbild an Lorenzo, das abhanden gekommene Original, zurück.

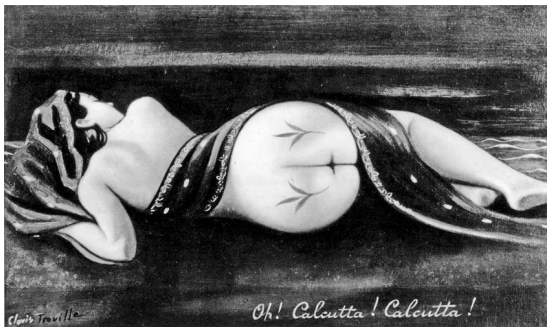

Abb. 18: Die Wahrheit findet sich im Rücken der Realität

Dessen Geschichte, soviel steht fest, zieht ihre Animation aus einer sexuellen Rückreise. Lorenzo, 52, Innenarchitekt, Filmkritiker, Literat, ist homosexuell, ganz „konventionell", so wie andere anders sind. Er hat viel erlebt, und kaum etwas Menschliches ist ihm fremd; also langweilt er sich auf kulturell hohem Niveau. Da geschieht das Unerwartete: er findet, einem surrealistischen „objet trouvé" vergleichbar, in seinem Hotelbett eine blutjunge Prostituierte vor. Und es kommt, wie Geschichten es so gefällt: er entdeckt „die Frau". Sein Leben erfährt eine „Verwandlung", die Kafka zwar zitiert, aber entspannt und entrückt.

Was also macht diese Konversion erzählenswert? Der Autor benutzt seinen „Außenseiter", um die Annäherung an die andere(n) als eine Entdeckungsreise in die Normalität zu inszenieren. Aus Lorenzo wird ein Abenteurer des Alltäglichen, und keineswegs nur ein erotischer. Zunächst kennt er das kostbare Glück eines Neuanfangs. Als er in Bombay zwischenlandet, fühlt er sich an jenem Nullpunkt, an „dem alles stillsteht und leuchtet". Es sollte der hellste Punkt in der Parabel seines Lebens sein. Man ahnt, was kommen muss. In Bombay, wo noch alles möglich ist, legt er sein neues Leben auf das falsche Glück fest. Die Stadt erinnert ihn an das Bild eines surrealisti-

schen Sonntagsmalers – „O Bombay“ – , daher der Titel des Buches. Es zeigt hintersinnigerweise eine Inderin, die das Ewig-Weibliche mit der Blöße ihrer Rückseite verkörpert.

Zu diesem Bild seiner Wünsche beginnt er, ein Gegenstück in seiner Realität zu suchen, d.h. er benutzt die Kunst, so bescheiden sie sein mag, um die Wirklichkeit zu finden. Damit aber versündigt er sich an ihrem modernen Selbstverständnis. Denn diese Verkehrung hat ein großes literarisches Vorbild, Marcel Prousts *Eine Liebe von Swann*. Swann hatte mit Botticelli Odette de Crécy sehen und begehren gelernt, sie schließlich, um ihre Sinnlichkeit zu bannen, geheiratet, darüber aber seine Berufung zum Künstler verfehlt. Er hätte Odette nicht physisch, sondern ästhetisch festhalten sollen.

Und in genauer, aber trivialer Parallele zu Swann, verspielt auch er seine Chance. Den Tagen der Lust folgen Anflüge von Eifersucht, den Zeichen ihrer Untreue groteske Angstphantasien; dem Verdacht auf lesbische Neigungen sadistische Qualvorstellungen. Um dieser Hölle der Leidenschaften zu entgehen, wählt er das Purgatorium der Ehe, auch er. Seine Geschichte läuft darauf hinaus, dass, wer das Abenteuer der Normalität sucht, am Ende eben Normalität findet. Der Held war mit Swann aufgebrochen, aber nicht bis zu Proust gekommen. Seine ganze Befreiungsbewegung hatte ihm bestenfalls seine epigonale Schrumpfung vor Augen geführt.

Wie konnte es so weit kommen? Dies ist die eigentlich berührende Frage dieser Erzählung. Der entscheidende Satz steht – der Autor wollte offenbar sichergehen – auf der letzten Seite. Die Bilder, heißt es dort, seien dabei, eine Krankheit des Bewusstseins zu werden, und dazu liefert die Geschichte Lorenzos die Anschauung. Anna, der Gegenstand seines Begehrens, entfernt sich, je mehr er sich auf sie einlässt, desto weiter von der Vorstellung, die sie ihm im fernen Bombay nahegebracht hatte. Sie ist eben doch nur, wie auf dem Bild, die Rückseite seines Wunsches. Wunsch und Wirklichkeit: das eine macht sich zum ständigen Dementi des anderen, weil sie gegen-

seitig nicht mehr deckungsfähig sind. Ihre Wahrheit ist, dass sie für keine Wahrheit garantieren; sie sind nur Anschauungen.

Diese Einsicht war dem Helden im Grunde bereits in Hongkong, allerdings emblematisch verschlüsselt, vorhergesagt worden, in Gestalt eines winzigen Fernsehers, 4 x 6 cm. Ein Taifun ging gerade über die Stadt hinweg, den er nicht real, sondern in der live-Übertragung erlebt. Der Durchgang durchs Medium hat das reale Unheil jedoch den Bildern gleichgemacht, die man schon kennt und die es, zumal in dieser Größe, geradezu irrealisieren. Die Realität ist am Ende nur eine Einspielung, denkt er sich. Deshalb zerläuft sie ihm unter den Bildern. Im Grunde gibt es sie gar nicht, nur beliebig austauschbare Versionen. Lorenzo bestellt sich Champagner und ein Mädchen.

Und genauso geht es ihm mit Anna. Je mehr er sich an ihr zu realisieren versucht, desto mehr Gesichter zeigt sie; er verliert die Übersicht über ihre Identität, die ihm anfangs so eindeutig war. Dadurch verwandelt sich auch sie zu einem Medienereignis: sein Vorstellungsvermögen setzt sich immer heftiger über sie hinweg und löst sie in überlebensgroßen Schattenbildern – Versionen – auf. Die Normalität ist also, wie Anna, „ein falscher Name", eine „Zwangsübung". An der Realität ist nichts Endgültiges; sie entdeckt sich höchstens als Produkt einer ‚Übertragung'. Wer normal ist, ist nicht er selbst, er wird simuliert. So lautet, vor Baudrillard, die Diagnose Flaianos. Doch postmoderne Entspannung sollte sie seinem Helden nicht bringen. Wo alles ineinander übergeht, ist vielmehr alles gleichgültig, auch in der Sprache. Am Ende sieht sich davon auch Lorenzos Tagebuch infiziert. Über Seiten hinweg nur noch Phrasen, sinnhafte, bedeutungslose, ganze Sätze, halbe – Wirklichkeit als das Rauschen am Ende des Programms. Das also ist aus Flauberts *Wörterbuch der Gemeinplätze* geworden, nach hundert Jahren Fortschritt.

Und was sagt ihm der zu Rate gezogene Freund? Soviel wie: Dis-Simulation tut not. Um seine kranke Geschichte zu kurieren, bringt er sie zuletzt vor den Spiegel einer anderen: der 7. Novelle des zweiten Tages des *Decameron*. Die Prinzessin

von Babylon, dem König von Algarbien als Gemahlin geschickt, gerät unterwegs an acht verschiedene Männer, ehe sie mit vier Jahren Verspätung bei ihm eintrifft. Wie sollte er sich verhalten? Der König handelt als „Poet“: er stellt keine Fragen und löscht damit die Vielfalt der Frau aus, weil er ihr die Möglichkeit gibt zu schweigen. Es ist eine Parabel auf das Versäumnis Lorenzos. Er hatte, wie Swann, den Übergang von der Erotik Annas zum Eros der Literatur nicht gefunden. Am Ende ahnt zumindest sein ‚alter ego‘ etwas vom Grund dieser Verfehlung: wo schon die Realität selbst nur noch medial daherkommt, helfen die Gegenbilder der Kunst nicht mehr. Um etwas auszurichten, müsste man wie Boccaccios König handeln: nicht der Welt auf den Grund zu gehen, sondern die Erscheinungen des Menschen einer semantischen Reinigung zu unterziehen, damit sie der Wirklichkeit unähnlich und dadurch wie neu werden können. Doch was Lorenzo versäumt, sein Erzähler nur ahnt, hat der Autor Flaiano getan: mit seiner Erzählung dieser Kunst bittersüß die Liebe neu erklärt.

*

Bilderstimme der Nacht[38]

„Nachts in Rom scheint es, als hörte man Löwen brüllen (...), vage und wild zugleich, grausam und doch sonderbar sanft (...) in der nächtlichen Wüste der Häuser.“ Da ist einer, der in die „Muschel“ seiner Zeit hineinhört und aus ihrem Rauschen, einer japanischen Papierblume gleich, all die Hör-, Seh- und Denkbilder hervorgehen lässt, die darin beschlossen sind – ehe sie am Ende wieder in den Elementarlaut des Anfangs zurückkehren.

Abb. 19: Ein Narziß blickt in den Spiegel seiner Gegenwart

---

38 CARLO LEVI: *Die Uhr*. Roman. Aus dem Italienischen übersetzt von Verena von Kosküll. Berlin (Aufbau-Verlag) 2005. – Original: *L'orologio*. Turin (Einaudi) 1950.

Vordergründig öffnet sich dieser so poetische Rahmen jedoch auf eine Szenerie, die sich kaum prosaischer dagegen abheben könnte: Rom 1945, kurz nach der Befreiung. Das normale Leben war einem brodelnden Chaos gewichen, der Traum von einem Neuen Italien schien plötzlich möglich – und die Gefahr, dass alles umsonst sein könnte. Das Leben klaffte extremistisch auseinander. Szenen spontaner Solidarität wechselten mit rücksichtslosem Verrat, Überfällen, Elendsquartieren und jähen Glücksgefühlen, wieder leben zu können; sie zeigen Frauen mit grell geschminkten Lippen, Honig für die Befreier aus Amerika, dem gelobten Land für alle, die zuhause nicht weiter wussten – der zeitgemäße Lebensstoff, wie ihn das schwarz-weiß-malende Kino von Rosselini, Fellini oder De Sica bietet.

Und dazu der Autor: seit den zwanziger Jahren der sozialen Sache verschrieben; entschiedener Antifaschist, der dafür Verbannung und Gefängnis in Kauf nahm; ins Exil nach Paris floh; dem die Deportation durch die Deutschen drohte; der führend in der Resistenza engagiert war und, nach dem Krieg, im politischen Wiederaufbau; seit 1945 Herausgeber von „Italia Libera“, der Zeitung der Aktionspartei: Carlo Levi (1902–1975). Vor allem aber verband sich mit seinem Namen der Dokumentarroman „Christus kam nur bis Eboli“ (1945). In kürzester Zeit hatte er damals weltweit höchste Beachtung gefunden. Es gab in Italien mithin kaum eine authentischere Stimme des geschundenen kulturellen Gewissens. Alles sprach also für Levis zweiten (und letzten) Roman „Die Uhr“, der nur wenig später, 1950, erschien. Und dann das: er wurde kaum beachtet; die wenigen Kritiken waren vernichtend; nicht lange und er verschwand in den Abstellräumen der Literaturgeschichte. Wir war das möglich?

Der Autor hatte in diesem erregenden historischen Moment etwas Unverzeihliches gewagt: er war dem zeitgenössischen Bedürfnis nach Anklage, Abrechnung, deutlichen Worten von Schuld und Sühne auf verstörende Weise nicht nachgekommen. Vom „Corriere della Sera“ musste er sich den – eigentlich tödlichen – Vergleich gefallen lassen, er habe vor

allem schön, gewählt, gebildet schreiben wollen, wie D'Annunzio, diese brisante Mischung aus Dekadenz und Machtmenschentum, exaltierter Parteigänger Mussolinis. Selbst die kommunistische „Umanità" unterstellt ihm, er würde nicht wirklich Anteil an den Menschen nehmen. Ästhetizismus und Indifferenz: an diesen Hürden ließen sie ihn scheitern. Wie hatte er sich dieses Urteil nur zugezogen?

Verfänglichkeiten dafür bieten sich genug. So nahe er das Auge auch an die Ereignisse des Tages heranrückt: der Erzähler bildet nicht wirklich sie, sondern sich in ihnen ab. Der eigentliche Held in dieser Geschichte ohne Handlung ist sein Ich, das zwischen Autobiographie und Ausmalung changiert – ein hingebungsvoller Narziss, der sich im Spiegel von Nachkriegsrom wieder zu finden sucht. Mehr noch: sein ‚Roman' ist ein Erinnerungsbuch, ein Memorial, in dem sich – auf 481 Seiten – nur rund drei geschichtsträchtige Tage stauen. Dieses Erinnern, nicht das Erleben, bildet den Boden der Tatsachen. Es ist, als ob es in der Rückschau die „Uhr" (des Titels) anhalten wollte, die in Wirklichkeit, am 24.11.1945, mit Ferruccio Parri die Regierung des Nationalen Befreiungskomitees stürzte und die Krake der alten Verwaltung das Land wieder fest in ihren Besitz nehmen ließ.

Umso befremdlicher muss es wirken, dass Levi den Zusammenbruch aller Hoffnungen auf ein Neues Italien einer Sprache anvertraut, die sich beständig über die bedrängenden Realien hinwegsetzt und ihnen mit funkelnden Bildern, Vergleichen und Korrespondenzen einen feinen Goldrand des Poetischen verleiht. Sie dringt auf die Verhältnisse ein, um ihnen aber zugleich auch wieder den Rücken zu kehren. Die animalische Verlautbarung der nächtlichen Stadt zu Beginn war mithin Programm. Sie gab zu verstehen, dass Levis Zustandsbericht zweisprachig ist: hinter der notdürftigen, zähen, parasitären Tagesvernunft regt sich eine Bilderstimme der Nacht, die von geheimnisvollen Dingen, gar von Glück weiß. Doch bei alledem: war das die Sprache, nach der die Zeit verlangte? Da er-

greift einer das Wort, der mittendrin ist, gewiss; er prüft, registriert, er handelt und dennoch scheint er über allem zu stehen.

Woher nimmt er diesen inneren Abstand, dieses ebenso faszinierende wie irritierende Zutrauen zu einem Ich mitten im verworrenen Leben? Haben ihm seine verratenen Ideale nicht gerade klar gemacht, dass, mit einer Anspielung auf Tomasi di Lampedusas „Leoparden", sich alles verändert hat und deshalb alles bleiben muss, wie es ist? Carlo Levi suchte einen Ausweg aus dieser italienischen Elegie des Stillstands, der eigentlich erst jetzt, mit der zweiten Auflage des Buches (1989) richtig sichtbar geworden ist. Er hat den Widerstandskämpfer nicht verraten; er geht nur anders vor: statt politischer Aktion Resistenza mit literarischen Mitteln.

Wer dem Leseweg seines Buches folgt, wird unmerklich in eine feinsinnige geistige Mobilmachung verwickelt. Der Text geht nicht eigentlich voran, er breitet sich aus, wie Kreise eines Steines, der ins Wasser geworfen wurde. Die Episoden fügen sich, so wie ein Wort das andere ergibt und nehmen rhapsodisch ihren Lauf. Ein Blick aus dem Fenster in Rom ruft einen anderen aus dem Gefängnis auf. Die Räume füllen sich mit Details, Gedanken, Gesprächen. Damals und Heute gehen ineinander auf. Und über allem ein geradezu unwiderstehlicher Sog, selbst dem Niedrigsten und Dürftigsten noch weitläufige Bilder abzugewinnen. Sie führen gleichsam über der Prosa der Verhältnisse ein poetisches Eigenleben. Es ist Levis Art, den Befreiungskampf gegen die starre, selbstsüchtige Sprache fortzusetzen, der politisch nicht zu gewinnen war.

Provozierend, missverständlich ist sein Erinnerungsbuch, weil es nicht provoziert, obwohl es mehr als genug Anlässe dafür böte. Er war sich dessen wohl bewusst. Ausdrücklich wirft auch er die Frage Adornos auf, ‚was für Romane es denn geben soll nach Auschwitz und Buchenwald' – und beantwortet sie mit seinem ‚Roman' „Die Uhr". Für ihn weiß, trotz allem, zumindest die Sprache der Kunst noch von jener „geheimnisvollen Macht", die „keinen Unterschied zwischen Mensch und Tier (...) und Pflanze macht", weil sie mit der unverwüstlichen

Energie in Verbindung steht, die nur Zeugung und Tod kennt. Mit ihrer Hilfe macht Carlo Levi das Prisma seines Ich durchlässig für eine ebenso abgründige wie lebendig fabulierende Liebeserklärung ans Leben in all seiner Widersprüchlichkeit.

2005 ist seine Flaschenpost von damals in Deutschland angekommen.

Öst-Westlicher Divan[1]

Lyrik, moderne zumal, muss, wenn sie ohnehin nicht gleich als Zumutung verworfen wird, die Hoheit ihrer Schwelle mit Schwerverständlichkeit, ja Unlesbarkeit erkaufen, um nicht in das „Kleingeld des Alltagsgeredes (Mallarmé)" eingewechselt zu werden. So kann es lange dauern, ehe eine leise, fremde Stimme nach außen dringt und am Echo derer wächst, die sie vernommen haben.

Ein solcher Fall ist Edmond Jabès; 1912 in Kairo geboren, mit italienischer Staatsbürgerschaft, aber französischsprachig aufgewachsen; 1991 im Pariser ‚Exil' gestorben. Erst gegen Ende seines Lebens beginnen seine Texte weitere Kreise zu ziehen. In Deutschland verdankt er einiges Felix Philipp Ingold. Jabès ‚Dichter' zu nennen wäre ungenau. Zuviel bildlose Prosa zerklüftet seine metaphorischen Gleichungen. Von der Verantwortung ist zuletzt oft die Rede. Doch allen Spruchweisheiten und Sinnsätzen zum Trotz ist Jabès kein Moralist. Er geht letzten Gründen nach, veranstaltet Bewegungen zum Ursprung. Ein poetischer Philosoph also? Doch „Evidenz" hat er immer

---

[1] EDMOND JABÈS: *Ein Fremder mit einem kleinen Buch unterm Arm*. Aus dem Französischen von Jürgen Ritte. München Wien (Edition Akzente, Karl Hauser Verlag) 1993.
EDMOND JABÈS: *Das Gedächtnis und die Hand*. Aus dem Französischen von Felix Philipp Ingold; Bilder von Elisabeth Masé. Arbeiten auf Papier I. Münster (Kleinheinrich-Verlag) 1992.
– Original: *Un étranger avec, sous le bras, un livre de petit format*. Paris (Gallimard) 1989.

als eine Gefährdung des Denkens verstanden. Deshalb lässt er etwas Gesagtes nur gelten, wenn es zugleich auch Anwalt des Nicht-Gesagten ist. Vollständig darf sich ein Wort erst wähnen, sofern es auch seinen vernichtenden Widerruf auf sich nimmt. Dekonstruktivistisch wurde das genannt; doch wäre es die billigste Lösung.

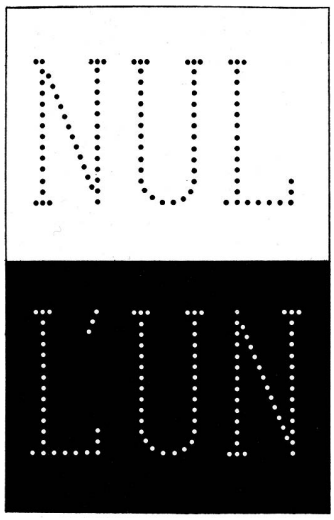

Abb. 20: Umkehr tut not

Gewiss, Jabès sagt es selbst, die Bücher seit seiner Gedichtsammlung „Ich baue meine Bleibe (1959)“ sind alle nur Umschreibungen (im doppelten Sinne) des einen, unerreichbaren Buches. Kaum dass noch Spuren auf eine Geschichte hin gelegt werden, schon gar nicht auf die ‚Großen Geschichten‘ (Lyotard), in denen abendländisches Denken Platz zu nehmen pflegt. Jabès'-Texte haben auch keine Gattung. Sie gehorchen am ehesten, und mit der ganzen Unbedingtheit moderner Kunst, dem Geiste des alten, jüdisch-christlichen Prinzips der Stilmischung und bestreiten damit das griechisch-heidnische Gegenprinzip der Stiltrennung. Hier, zwischen Logos und

Pneuma, zwischen eigentlichem und uneigentlichem Sprechen hat Jabès sein Werk aufgestellt. Es trifft ihn deshalb vielleicht am besten, wenn man ihn als einen Schriftgelehrten der Moderne bezeichnet.

Der biblische Anklang hat gute Gründe. Jabès sah in seinem persönlichen Geschick des Heimatlosen, des Exilierten das Geschick seines Volkes gespiegelt. Er war sich Jude in mythischem Maße: „ewiger Jude". Seine Existenz ist im Triptychon der Entfremdung festgelegt, das die Geschichte vor ihm aufgerichtet hat: dass der „Prophet im Zorn über sein Volk die Gesetzestafeln zerbrach" und den Zusammenhang der einen Schrift fremd machte; dass die Römer den Tempel zerstörten und Thora und Gott auch räumlich verunklarten; und dass das Volk in alle Welt zerstreut und zu einem Leben in der „Differenz" verurteilt wurde.

Es hat auf diese dreifache Diaspora jedoch mit einer zweiten Genesis geantwortet. So wie der „Eine" in einem Akt der Entäußerung die Welt und den Menschen durch sein Wort hervorgerufen hat, so kann sich der Mensch in einer kleinen Analogie diesem Abwesenden durch die sprachliche Entäußerung seiner selbst wieder nahebringen. Entäußerung: darin ist alles enthalten. Es heißt einerseits: von sich absehen, „niemand mehr sein", „mein Leben mit einem Strich durchstreichen" (wie es im „Fremden mit einem kleinen Buch unterm Arm" steht und an Heidegger erinnert). Es verheißt dafür: ganz aufgehoben werden in der Äußerung. „Meine Heimat", sagt Jabès deshalb, „ist meine Sprache"; Schreiben daher die einzig verbleibende Ortsbildung im Nirgendwo des Exils.

Solche Äußerung in der Sprache hat eine abgründige ‚Poetik': es ist der biblische Leidensweg durch die Wüste. „Die Wüste war mein Land", heißt es vom Fremden in „Das Gedächtnis und die Hand" (für unlesbare Texte sind beide höchst lesbar übersetzt und das eine mit Handballendrucken wie Zitate hebräischer Schriftzeichen sensibel kommentiert). Ihre weglose Weite macht jeden zum „Irrenden" (frz. „juif errant"), zum „Nomaden", dessen eigentliches Ziel das Unter-

wegssein ist. Ihre „Leere“, das „Schweigen“ und die „Abwesenheit“ aber geben ein Sinnbild der ärgsten aller Fremderfahrungen: des verborgenen, schweigenden, abwesenden Gottes. Er, das Ein-und-Alles, ist allein in seiner „unendlichen Abwesenheit“ als umfassendes „Nichts“ noch zu erfahren. Wer dieser Entfremdung entkommen will, so der paradoxe Schluss von Jabès, dem bleibt nichts als sein Fremd-sein ganz zu *sein*, sich selbst zu ‚verwüsten‘ und in dieser Vernichtung „der Wirklichkeit des Nichts“ ähnlich zu werden. Es ist der mystische Weg der ‚annihilatio‘. Jabès bezieht dabei ausdrücklich die unsäglichste aller Verleugnungen mit ein: Auschwitz.

Dieses Werk der „Auslöschung“ aber – ein Leitwort – versteht am besten – der Schriftsteller. Er ist, wie der Jude, „der Fremde schlechthin“. Nur dass *seine* Wüste die Sprache ist. Wie „eine Hand ragt“ sie „aus dem Nichts“. So hatte Moses den Buchstaben des Gesetzes empfangen; so nur vermag auch der Schriftsteller noch etwas vernehmbar zu machen. Jabès setzt dabei auf ein rettendes Modell: es ist die Hermeneutik der mündlichen Thora, die Kabbala. Sie hatte dem zerstreuten Volk Israels einen unzerstörbaren Sprachtempel errichtet. Überall da, wo die Thora im Namen des Abwesenden um- und umgewendet wird, erhält er eine „Bleibe“ in der Rede über seinen Buchstaben. Sie schafft dadurch „einen permanenten Versammlungsort eines neuen Volkes“. Doch wie die Thora den Namenlosen nicht nennen kann, muss auch jede andere sprachliche Aussage letztlich uneigentlich bleiben. Für Jabès Ursprung einer radikalen Sprachkritik. Sagen ist intransitiv. Es kann allenfalls im Verzicht auf ‚etwas‘ von dem Mitteilung machen, was sich ihm entzieht. Es lässt Sprechen höchstens als Entsprechen gelten, als Eingrenzung einer Aussparung. Nicht Klarheit, „einzig der Schatten spurt den Weg“. „Das Wesentliche wird (deshalb) gewesen sein, die Frage zu erhalten“. Antworten sind auf feste Positionen aus; das Eigentliche aber ist nur auf dem Leidensweg der Negationen zu haben, wie in Kafkas *Schloss*.

Entsprechend schreibt Jabès. Kein Satz, keine Geste oder Bildfeld, die nicht sofort wieder unterbrochen würden. Jedes

Element erscheint wie herausgerissen aus einem Zusammenhang, der nicht geschrieben steht. Die Weiße, die Leere einer Seite ist ebenso ‚bedeutend' wie die Schwärze der Schrift. Anagrammatische Wortstürze, Charaden und Auseinanderfügungen bemühen sich darum, den Text zum Dementi seines Textes zu machen. Gleichbleibend ist nur die Absicht: „Die Wörter auslaufen zu lassen", damit durch diese „Auslöschung" hindurch kund wird, dass sie das Wesentliche nur verschweigen können. Jabès macht den Schriftsteller zum Lehrer einer paradoxen Fremdsprache des Schweigens. Sie will verhindern, dass Texte ‚etwas' aussagen, um dadurch etwas hereinzulassen, das nur in dieser Auslassung zu haben ist.

Jabès also ein poetischer Rabbi? „Häretiker" eines „postreligiösen Judentums" und einer „atheistischen Spiritualität" hat man ihn vielmehr genannt. Aber das geht im Grunde an seinem Problem vorbei. Woran ihm liegt, zeigt sich an seinem Adressaten. Er wendet sich an eben die, die ihn selbst zum Fremden gemacht (aber auch aufgenommen) haben. Allgemeiner: der orientalische Jude dialogisiert mit der abendländischen Denkgemeinschaft. Sein Werk ist eine Art „Öst-Westlicher Divan". Dessen verwundete Sprache jedoch zeigt, wie fern das Einvernehmen ist, aus dem Goethe noch zwanglos das Gleichnis einer Erneuerung ziehen konnte.

Doch wie sich Gehör verschaffen in der okzidentalen „Zitadelle" der Vernunft? Jabès hat eine fundamentale Entdeckung gemacht. An den Modernisten Max Jacob, Eluard, Bataille, Blachot, Leiris, für ihn Text- und Gesprächspartner, muss ihm aufgegangen sein, dass die talmudistische und kabbalistische Kunst der Zeichen mit der avantgardistischen Poetik des Maches verblüffend übereinstimmt; wohl auch, in welchem Maße religiöse Sprache poetisch verfasst ist. Nach abendländischem Verständnis aber darf Kunst noch immer als der Bezirk gelten, der gegen alltägliche Misshandlungen durch die Sprache poetisch am ehesten geschützt ist. Auf diese Kunstreligiosität setzt Jabès, um sich verständlich zu machen („dem Himmel

näher ist das poetische Wort"). Darum zieht er „dem Philosophen den Denker vor und dem Denker den Dichter".

Wer bereit ist, ihm dahin zu folgen und „bei jedem Schritt eine Wand zu fällen", der wird mit – Kritik belohnt. Jabès übt – versöhnende – Fundamentalkritik. Sein Werk *ist*, in vollem Bewusstsein, die nach Auschwitz nicht mehr mögliche Lyrik: Unlyrik. Wenn er gebrochen redet, dann um den zur Rede zu stellen, der solche Verwüstungen zugelassen hat: den „Vater des Logos". Jabès, der Fremde unterwegs, strengt ein Zwiegespräch an gegen den Herrschaftsanspruch der Bleibenden. Ihr stationäres Denken ist ihnen ‚ultima ratio'. Er aber: „Schenk deinem Denken keinerlei Glauben". Die Skepsis sitzt tief, dass eine noch so strikte Abfolge verlässlich irgendwohin führt: „Der Geist ist ohnmächtig, den Geist zu denken". Jabès trifft das Konstrukt des abendländischen Rationalismus an seiner dunkelsten Stelle: dass er der Vernunft zugetraut hat, die Welt und zugleich sich selbst aufzuklären. Dieser Selbstgewissheit stellt er die Weisheit des Fremden entgegen. Dieser ist bewusst in den „Rahmen seiner natürlichen Widersprüche" eingetreten. Könnte man den Tag ohne die Nacht denken? So ist das Ganze oder „Eine" auch nur zusammen mit seiner Kehrseite, dem Nichts erhältlich. Erkenntnis liegt in der ausgehaltenen „Differenz".

Jabès ist damit mehr als nur ein einzelner Rufer in der Wüste. Er steht in einer Front mit Deleuze, Guattari, Lévinas, Cioran oder Barthes. Vor allem ist der Fall Jabès auch ein Fall Derrida. Bereits in den 60er Jahren hatte sich der eine im andern erkannt. Derrida ist ins Buch Jabès als *Reb Rida* eingetragen, hat sich mit diesem kabbalistischen Anagramm als Sprachbruder selbst identifiziert. Damals war noch einhellig, was „Grammatologie" bedeuten konnte. Sie steht eben für ein „anderes" logisches Prinzip, dem auch Jabès den Weg bereiten möchte. Mit dessen Hilfe vermag die Grammatik unser Leben in seinen bewegenden Fragen zu erhalten. Ihr Erfolgsgeheimnis: im Gegensatz zu den restriktiven Gesetzen des Verstandes bieten ihre Regeln auch noch der Ausnahme, dem Fehler, dem veralte-

ten, dem lasterhaften und undeutlichen Reden Unterkunft. In der Literatur hat sie sogar den Fall vorgesehen, dass sie als Ganzes in Frage gestellt werden kann. Selbst ihre Leugnung wäre also noch Teil ihrer Ordnung. Diese ‚negative Dialektik' als Lebensprinzip zu befestigen, dafür stand ursprünglich Derridas (talmudistisches) Wort der ‚Differänz'. Es setzt auf supplementäres Denken, gegen den Alleinvertretungsanspruch des Autoritären.

Als Dekonstruktivismus hat es heftige Kreise gezogen, musste wesentlich auch das Geschäft der Postmodernismen über Wasser halten. Doch der Erfolg Derridas ist, von Jabès her gesehen, erkauft mit Enteignung. Sein Dekonstruktivismus ist weniger von, als mit ihm gemacht worden, in New Haven oder Irvine. Von dem offenen Gespräch, das er mit dem rationalen Begriff von Moderne führen wollte, ist er wohl zum Gespräch geworden, das die Moderne über sich *selbst* führt. Denn bisher hat sie noch immer überlebt, indem sie das ihr Entgegenstehende vernichtet oder vereinnahmt hat. Insofern wäre dieser Dekonstruktivismus nicht Zeichen für ihr nahes Ende, sondern geradezu Bestätigung ihrer Vitalität. Während Reb Rida darüber zum Philosophen Derrida wurde, ist Jabès ungleich näher bei der Auffassung Abels geblieben, die Kain erschlagen haben wollte.

Lebensanker auf Tintengrund[2]

Das moderne Subjekt hatte es von Anfang an nicht leicht mit sich. Es kam schon als romantische Doppelnatur auf eine abschüssige Bahn. „Ich ist ein anderer" heißt es dann bei Rimbaud; nur zerfallen sei es zu haben (Nietzsche) oder multipliziert (Proust) oder ohne Eigenschaften (Musil) – schwere Zeiten für Autobiographien. Denn wo eine rettende Identität

---

[2] GEORGES PEREC: *Geboren 1936*. Aus dem Französischen übersetzt von Eugen Helmlé. Bremen (Manholt Verlag) 1993. – Original: *Je suis né*. Paris (Seuil) 1990.

finden, wenn das Subjekt selbst keine mehr aufbringt? Den Dichtern bleibt auch hier nichts anderes als die Wahrheit zu lügen, schon seit der Urschrift der modernen Autobiographie, Rousseaus „Konfessionen“. Festgelegt ist im Grunde nur das, was sie sprachlich von sich geben. Entsprechend hat sich ihr Interesse verschoben: vom Subjekt des Schreibens auf das Schreiben des Subjekts.

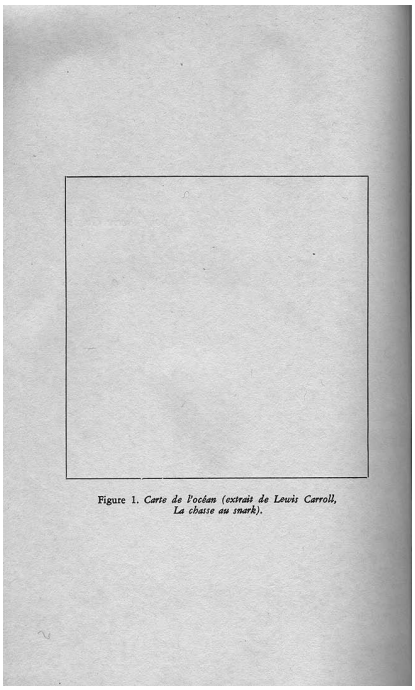
Figure 1. *Carte de l'océan (extrait de Lewis Carroll, La chasse au snark).*

Abb. 21: Eintragungen ins offene Buch der Enteignungen

Den französischen Schriftsteller Georges Perec hier einzuordnen, gebietet nicht nur sein Roman „W oder die Kindheitserinnerungen“ (deutsch 1982). Inzwischen ist u.a. ein Bändchen mit dem Titel „Geboren 1936“ erschienen („Je suis né“, Paris 1990), das zehn autobiographische Bruchsteine aus den Jahren 1959 bis

1981 enthält: chronologisch angelegt, von den Umständen seiner Geburt bis zu „Einigen Dingen, die ich wirklich noch machen müßte, bevor ich sterbe“ – ein Jahr vor seinem Tod.

Diese Texte eröffnen geradezu einen Hintereingang in Perecs *Œuvre*. Ihr wohl bedeutsamster Aufschluss: man wird nicht umhin können, sein gesamtes Werk als eine einzige Bewegung hin zu einem „umfassenden biographischen Ganzen“ zu begreifen. Was alles so schwierig macht, ist dessen verflixt moderne Wendung: die Gewissheit, dass diese Autographie nicht gelingen kann, dies ist der eigentliche Gegenstand dieser Autobiographie. Kafka sprach angesichts eines solch bodenlosen Sogs nach innen von einem „Schacht von Babel“. Perec jedenfalls schreibt damit im Bereich letzter Möglichkeiten. Um so mehr ließe sich dann gerade an ihm ablesen, warum das Subjekt der Moderne sich abhanden gekommen ist.

Perecs Selbst- und Weltbefragung entspringt einer unheilbaren Lebenskrankheit: „der Unmöglichkeit, man selbst zu sein“. Der Gedanke ist so neu nicht. Doch Perec beglaubigt ihn mit seiner eigenen Biographie. Was ihn bis in die Psychoanalyse trieb, war ein doppeltes Ursprungstrauma. Früh Waise und adoptiert; der Vater im Krieg gefallen, die Mutter nach Auschwitz deportiert; Kind jüdischer Einwanderer, ohne in jüdischer Kultur geborgen zu sein. Ihm fehlt mithin das, auf was eine Autobiographie keinesfalls verzichten kann: auf den Anfangsgrund für eine Selbstfindung. Deshalb müssen sich „W’s“ Kindheitserinnerungen bereits im ersten Satz selbst dementieren: „Ich habe keine Kindheitserinnerungen.“ Bilder der „Enteignung“ werden seine ständigen Begleiter: Reise, Wanderung, Warten, Flucht. In Ellis Island, der kleinen Einwanderungsinsel vor New York, erkennt er sein Gleichnis. Sie ist der „eigentliche Ort des Exils“. Hier endet alle Herkunft; eine Zukunft aber hat noch nicht begonnen.

Der „Suche nach meiner Identität“ bleibt deshalb keine andere Wahl, als sich an das Bewusstsein dieser „Differenz“ zu halten. Orte der Abwesenheit, der Leere, des Nichts sind seine Zeugen. Es ist das Vokabular eines Unzugehörigen. Wohin sich

also wenden, wenn Gott, die Welt, das Ich tot sind? Perec schlägt den Weg der modernen Kunst ein: er stellt die Schrift. Aber doch so, als wollte er einen Täter stellen. In seinem handschriftlichen Nachlass findet sich der Plan zu einem „autobiographischen Komplex", der diese Identität des Lebens als Schreiben wie eine Urformel festhält: *ancrage/encrage*. Der Lebensanker (*ancre*) findet Grund, wenn Tinte (*encre*) weiße Flächen einnimmt.

Aber wer sich der Sprache bedient, kann ihrer Macht nicht entgehen. „Das Mittel", sagt Perec mit Marx, „gehört ebenso zur Wahrheit wie das Ergebnis." Auch der Schriftsteller ist ins „Bindegewebe der Sprache" verstrickt. Ob er will oder nicht, er bleibt ein „gelehriger Affe". Alles Ordentliche, das sprachlich abgemacht wird, trägt in sich den Keim der Enteignung, ja Vernichtung. Und so sieht Perec sich in der Schrift, in der er sich verankern wollte, abermals vor die Unmöglichkeit gestellt, „man selbst zu sein".

Sicher ist ihm nur die uneigentliche Selbstaussage. *larvatus prodeo* könnte er mit Roland Barthes sagen: „Auf meine Maske zeigend, schreite ich voran." Es gibt nichts hinter den Dingen oder den Diskursen; allenfalls zwischen ihnen, in der Beziehung aufeinander. Aber auch dort nur als „Frage ohne Antwort". Jede Gewissheit wäre eine Leugnung von Wahrheit, wäre noch eine Leugnung von Wahrheit mehr. Das Beste, was ein autobiographischer Schreibversuch für sich tun kann, ist, sich schreibend einen Platz freizuhalten.

Dies geschieht nach bewährten modernistischen Verfahren: die Maskerade der Diskurse ausdrücklich als solche vorzuführen und sie damit zu entlarven. Perec ist darüber zum Sprachspieler geworden. Er teilt seinen Schriftstücken eine „willkürliche Notwendigkeit" mit, faszinierend und beklemmend zugleich. Doch sie ist nur eine literarische Vergrößerung jener „unerbittlichen Zwangsläufigkeit", der alle vernünftigen Abmachungen, nur meist unbewusst verfallen sind. So schreibt er einen Roman ohne „e" („Anton Voyls Fortgang"); einen anderen nur mit „e" („Les Revenentes", 1972). Das zehnstö-

ckige Pariser Mietshaus von „Das Leben – Gebrauchsanweisung“ ist wie ein Schachbrett konzipiert: jedes Feld eine Wohneinheit und ein Romankapitel, die nach Art des Rösselsprungs aufgesucht werden. Oder „Alphabets“ (1976), 176 anagrammatische „Gedichte“, ermittelt nach einer artistischen Permutation mit den zehn meistgebrauchten Buchstaben des französischen Alphabets. Oder „Je me souviens“ (1978), von einfacherer Machart: eine Litanei von 480 ein-, höchstens sechszeiligen Elementarteilchen der Erinnerung, gewonnen nach dem stets gleichen Zwangsverfahren: „Ich erinnere mich an / daß ...“. Eine unabschließbare serielle Komposition des Alban-Berg-Bewunderers Perec war auch der „Versuch über ein Inventar von flüssigen und festen Nahrungsmitteln, die ich im Laufe des Jahres 1974 verschlungen habe“.

Keine Schrift Perecs, die nicht ein verbales Kunststück wäre. Er verleiht damit dem Lebensgefühl Ausdruck, daß alle Ordnung zugefügt ist. Daher seine Hinwendung zum *OuLiPo*, der „Werkstatt für potentielle Literatur“ um Raymond Queneau; daher auch seine Absicht, ein eigenes Institut zur „automatischen Produktion von französischer Literatur“ (PALF) zu gründen.

Dass solche Sprachnummern als Gag, Witz oder „reiner Quatsch“ aufgefasst werden können, sieht Perec selbst. Er ist diesem Manierismus des Experimentellen wohl auch nicht immer entgangen. Dennoch ist es ihm mit seinem Sprachspiel Ernst: Nur so kann er die Machtfrage der Sprache stellen. Mit ihrer Hilfe lassen sich große Systeme bauen und Möglichkeiten totalisieren, die von allem Folgerichtigen, Vollständigen und Perfekten ausgehen. Bartlebooth, der fanatische Puzzlespieler in „Das Leben“, geht daran zugrunde, dass er das 439. seiner 500 geplanten Puzzles nicht mehr beenden kann. Er ist wie ein *alter ego* Perecs, Spiegelbild seiner Kulturängste.

Perecs weithin fabulierender Realismus darf nicht täuschen: er hat eine „Gründlichkeit in der Auflösung“ im Sinn. Er will Luft schaffen in den „Halseisen“, die einem die verfasste Realität umlegt. Wenn Ordnung letztlich Tod meint, dann ist

Leben dort, wo ein Kalkül nicht aufgeht, eine Regel nicht stimmt, ein System versagt. „Wirkliches Leben“ also besteht, wenn überhaupt, darin, „ständig diese Arbeit des Ordnens zu zerstören“. Wäre es dann nicht verhängnisvoll, sich autobiographisch auf eine schlüssige Lesart seiner selbst festzulegen? Strenggenommen ist es unerheblich, woran sich das Schreiben hält. Nur aufhören darf es nicht, wo es darum geht, „ein Vakuum herzustellen“. So ließe sich am Ende das Kainsmal Perecs, die Absenz, in das höchste Zeichen von Wahrheit überführen, in schriftliches Schweigen, seine Spielart von Unsagbarkeit. Die nicht mehr mögliche Autobiographie: dem Subjekt bliebe immerhin noch eine Identität der Aussparung.

Es schmälert das Werk von Perec nicht, wenn man auf den bedeutenden Rückhalt aufmerksam macht, den es in dem hat, was eine Philosophie der *Ecriture* heißen könnte. Sie gibt ihm gewissermaßen seine dritte Dimension. Er wird früh, namentlich über Roland Barthes, in jenes Milieu des Denkens eingeführt, dem jede Wahrheit, jede „Weltanschauung“ nichts anderes ist als eine „Sprache“, Effekt eines „Stils“ (so Perec selbst).

Ecriture ist der Königsweg, der aus dem goldenen Gefängnis der Diskurse wieder herausführen soll. Da es eine Rettung von außen nicht gibt, betreibt sie Diskurskritik von innen. Es käme dabei eine Wahrheit des Diskurses über den Diskurs heraus, aber nicht mehr aufgehoben in einem neuen Gemeinplatz, „keine Hermeneutik“, wie Barthes sagt, sondern im Spiel, als ständig aufs neue gebrochene Regel. Diese Selbstreflexivität will auf nichts Bestimmtes hinaus. Ihr höchster Gewinn wäre vielmehr „Differenz“, das Bewusstsein, nicht (mehr) festgelegt zu sein.

Georges Perecs Schreiben ist fraglos durch diese Philosophie der *Ecriture* hindurchgegangen. Aber er hat sie wieder dort angewandt, wo sie herkommt: aus ästhetischem Handeln – mit allen Merkmalen, die einen solchen gedanklichen Mehrwert begleiten. Deshalb kann sein Narziss nur noch seinen Spiegel zerstören, um sich von seinem Bildnis zu befreien.

Flieh, flieh, dann wird etwas bleiben[41]

Weder Lyrik noch Roman sind verstummt nach den Unsäglichkeiten des Zweiten Weltkriegs. Doch wer nicht verdrängen wollte, konnte er noch schreiben wie zuvor? Wie sollte Sprache auf eine Wirklichkeit eingehen, an der alles verwirkt war? Eine der Reaktionen war, wieder ganz unten anzufangen, bei den kleinen, minimalen Lebenszeichen, mit Trümmerliteratur, neorealistischen Nahaufnahmen oder ‚Dingromanen'.

Abb. 22: Wer nicht weggeht, weiß nicht, was Weg heißt

In diesem Milieu ohne moralisches Hinterland sah sich eine der angesehendsten Schriftstellerinnen der jüngeren Gegenwart, nicht nur Italiens, verstrickt, Natalia Ginzburg (1916–1991). Nichts spektakulär Modernes zeichnet ihre literarischen Gruppenbilder aus, eher die große Tradition des sizilianischen Familienromans. Sie liebt keine narratologischen Exerzitien, wie sie in ihrer Zeit der Nouveau Roman durchgespielt hat. Sie bleibt

---

41 NATALIA GINZBURG: *Die Stadt und das Haus*. Roman. Aus dem Italienischen von Maja Pflug. Berlin (Wagenbach) 1999. – Original: *La Città e la Casa.* Torino (Einaudi) 1984.

ihren Figuren und Dingen mit einer Art Geschwisterliebe verbunden. Modern werden ihre Geschichten höchstens dadurch, dass sie die Tradition, die sie rufen, im Grunde als unhaltbar unterbieten.

Nirgendwo vollstreckt sich ihr Gesetz von Anziehung und Abstoßung unbarmherziger wie in ihrem letzten großen Roman „Die Stadt und das Haus“ (1999 in Deutsch erschienen). Wie in einem Schlusschor bringt er noch einmal alle wesentlichen Konfigurationen auf ihre literarische Bühne, an denen sie seit ihrem ersten großen Erfolg, „Familienlexikon“ (1963) arbeitet. Auch in der Form kommt Früheres zum Abschluss: die Briefromane „Caro Michele“ (1973) und „La Familia Manzoni“ (1983).

Und doch, gelesen Satz für Satz, sperrt sich alles gegen große letzte Worte. Die Sprache ist so konsequent alltäglich, auf das Naheliegende eingestellt, sodass die strenge, antirhetorische Haltung sich selbst als disziplinierte Rhetorik enthüllt. Wenn überhaupt, dann hat sich hierin etwas von den schlechten Erfahrungen niedergeschlagen, die das 20. Jahrhundert mit starken Worten gemacht hat. Was hätte man aus der Kette von Verbindungen, Verstrickungen und Trennungen nicht machen können, aus den vielen Fällen, wo jemand verwaist, versehrt oder verwundet wird und der Tod, wie ein Blitz, eine Reihe von Personen erschlägt. All das kommt vor, aber es ist eigentlich nur Vorwand des Erzählens: die Autoren schauen ihnen ins Gesicht, wie sie reagieren – besser gesagt, wie sie ihre Blößen hinter ihren Alltäglichkeiten zu verbergen suchen. „Die Stadt und das Haus“ ist, insoweit, ein Roman der Oberfläche, von der Briefform zudem fragmentiert wie ein zerbrochenes Spiegelbild.

Doch die Hohlform der Geschichte lässt dadurch erst allmählich Lebenslinien ahnen, die am Ende aber so gut wie alle das Gefälle eines Leidensweges annehmen. Giuseppe, zurückhaltender, ja passiver Bezugspunkt des kleinen Figurenplanetariums, hatte mit Lucrezia, der Frau Pierros, lange ein Verhältnis (und ein Kind). Das räumliche Pendant ist „Le Margherite“, ein idyllisches Haus auf dem Lande, draußen vor Rom, offen und

durchlässig für Freunde aus der Stadt. Hier hatten sie ihr inneres Auskommen. Doch ein Dämon treibt sie um und bringt sie dazu, das Gegenteil von dem zu tun, was sie wollen. Lucrezia löst ihre Beziehung; sie will an den Gegenort Rom, um eine andere zu sein. Er bricht seinerseits aus dem Zirkel des Vertrauten aus, um in Amerika, beim Bruder, zu sich selbst zu kommen. Beide Übergänge scheitern. Lucrezia muss Stadt und Leidenschaft mit Einsamkeit und Enge bezahlen; Giuseppe ebenso. Als er ankommt, stirbt sein Bruder; er heiratet, gegen seinen Willen, dessen Witwe, ein starres Verhältnis, das den Tod anzieht. Währenddessen wird sein Sohn Alberico aus einer längst erloschenen Ehe in Rom ermordet, Homosexuellenmilieu. So geht es auch anderen. Das Leben nimmt beständig ab.

Überleben kann nur, wer, wie Roberta, für alle da ist, von keinem aber etwas für sich will. Oder, wie Ignazio, der Geliebte Lucrezias in Rom, der die Zwänge der Gemeinschaft aushält: er trägt stets eine geballte Faust hinter dem Rücken. Ein Miteinander gelingt nur einer geradezu paradoxen Anstrengung: einer Nähe von ferne, von unverbindlichen Bindungen. So als ob jemand, der sein Glück will, Verrat beginge an der Wahrheit, die man sich wirklich schuldig ist: nicht glücklich sein zu können. Nur das schale Gefühl des Ungenügens steht den Personen wahrhaft zu. Realität ist, wenn einem etwas fehlt.

Wer deshalb wahrhaft er selbst sein will, muss Fehler machen: zurücklassen, was er hat, um es sich dadurch erst wirklich zu wünschen; weggehen, wo er ist, um erst so aufrichtig dort sein zu wollen. Darauf kommt es an. „Flieh, flieh, dann wird etwas bleiben“, heißt es andernorts bei Natalia Ginzburg.

Das was bleibt ist die Einsicht, dass die Stützen des gesellschaftlichen Gebäudes, ‚Haus‘ und ‚Familie‘, nicht mehr tragen. Der Mann und der Vater hat den Platz geräumt, den er im traditionellen Bild der Gesellschaft inne hatte. Er ist eine schwache Position geworden. Dadurch irren die einzelnen gleichsam durch ein Haus ohne Vater und bilden einen Roman der leeren Mitte.

Die Diagnose ist brisant. Natalia Ginzburg hat in einem Interview angedeutet, dass diese ‚vaterlose Gesellschaft' der Erfolg eben der Emanzipation ist, für die sie sich selbst stark gemacht hatte. Keine ihrer Figuren muss mehr an gesellschaftlichen, moralischen oder emotionalen Barrieren scheitern. Eher treibt sie die Freiheit der Selbstverwirklichung in die Enge. Denn sie ist erkauft mit genügend Ängsten vor Ungeborgenheit und Unzugehörigkeit. Ihre ständige Wohnungssuche zeigt, wie schwer es ihnen fällt, „als Waise zu leben".

Keine leichte Anthropologie, die Natalia Ginzburg dem ausgehenden 20. Jahrhundert zum Vermächtnis macht. Dafür spricht noch anderes. Kleine Risse, Spalten, einzelne Worte säumen, wie Versprecher, den Text und lassen ihn in eine verschwiegene Tiefe fahren. Neben seiner sizilianischen Prägung gibt er zuletzt ein geradezu mosaisches Format preis. Dieses Bedürfnis zusammenzukommen, um sich trennen zu müssen, dieses Weggehen um des Zurückkommens willen, sich niederlassen, um aufzubrechen: spiegelt sich darin nicht die mythische Entzweiung von Kain und Abel? Kain, der sich ansiedelt, der Sesshafte; Abel, der geht und unterwegs zuhause ist. Der eine schlug den anderen tot, um sein Modell ganz, totalitär zu verwirklichen. Leben aber hieße, und das ist die Konsequenz Natalia Ginzburgs (und des Titels), beides auf sich zu nehmen: das „Haus", draußen (auf dem Lande), wo man sich nahe ist, und die „Stadt", wo man sich fremd wird. Man hat sich im Grunde in einer Paradoxie einzurichten. Wer begreifen will, was bleiben heißt, muss gehen, denn wer nicht weggeht, hat keinen Begriff davon, was Weg heißt.

Am ehesten werden diesem Widerspruch die gerecht, die ihre Bleibe – in der Kunst aufschlagen. Heimat, gibt auch Natalia Ginzburg ihrerseits zu verstehen, kann höchstens die Sprache bieten. Sie ist einerseits fest an eine begrenzte Zahl von Buchstaben gebunden. Und doch bleibt sie beweglich für unendlich viele Verbindungen und Setzungen. Sie können, wie Talmud und Kabbala lehren, zwar den verlorenen Zusammenhang – den abwesenden Vater – nicht wiederherstellen, weil

Moses im Zorn über sein Volk die Gesetzestafeln zerschlagen hatte. Aber man ist dem Eigentlichen näher, wenn man die Scherben des zerschlagenen Spiegels (ein wiederkehrendes Bild der Ginzburg) immer wieder neu zusammensetzt.

Giuseppe schreibt also einen Roman, „Der Knoten"; Alberico, der Sohn, dreht einen Film mit dem Titel „Devianz". Beide sind bei ihrem Thema schlechthin. „Devianz", vom (geraden) Weg abzugehen, ist das nicht die Spur der Aussenseiter? Der Film gefällt. Entsprechend endet sein Autor: er wird, wie sein Urbild, umgebracht. „Der Knoten" hingegen – kein Verlag nimmt den Roman Giuseppes an. In seinen Augen wird es ein Buch der Versäumnisse. Nie stand er wirklich fest zu einer Beziehung, weder zu seiner Frau, noch zu Lucrezia, noch zu seinem Sohn. Er bleibt am Leben, um, ortsansässig in fremdem Land, die Schuld Kains auf sich zu nehmen. Eine irritierend archaische Parabel, dieser letzte Roman von Natalia Ginzburg, der nichts von seiner modernistischen Sprachidentität verloren hat.

Brennendes Herz, lodernder Wald[42]

„Die Liebe bleibt". Also hatten die Alten doch recht. Nach wie vor macht sie, insbesondere unter ihrem Namen ‚Venus', viel von sich reden, weil sie, wie Cicero dachte, zu allen kommt ('venire'). Offenbar ist sie die einzige, die dem Sturz der Götter und der Räumung der Himmel widerstanden hat. Eine gute Nachricht insofern und ein schöner Blickfang für ein Buch. Aber konnten die Alten nicht wahrlich Lieder auch davon singen, dass es Liebe ohne Leid, *amore* ohne *amaro* nicht gibt? Sollte die Liebe 2001/2 anders sein? Wenn man Mario Fortunato fragt, gleicht ihr Bleiberecht dem von Illegalen und Maginalisierten. Sie ist keine Himmelsrichtung mehr, sondern Exil.

---

[42] MARIO FORTUNATO: *Die Liebe bleibt*. Roman. Aus dem Italienischen von Moshe Kahn. Berlin (Wagenbach) 2002. – Original: *L'amore rimane*. Mailand (Rizzoli) 2001.

Die Gründe liegen nicht auf der Hand. Denn am Anfang war der Tod, so wie ihn Leser lieben, als Mord. Die Pointe besteht darin, dass er zwar untersucht, aber nicht aufgeklärt wird. Die öffentliche Ordnung in C., einer Ortschaft tief im Süden Italiens, bleibt damit eigentlich gestört. Doch alle finden es so in Ordnung, weil es nichts mit Mafia, sondern mit Liebe zu tun hat. Neun Monate nach der Untat bringt Lea, die Frau des Apothekers Elia, eine Tochter, Anna, zur Welt. Gesagt wird nichts, aber alles Mögliche suggeriert. Und hierin hat die Geschichte erst eigentlich ihren Antrieb. Der Tote, der junge Arzt Blasi, war kunstliebender Seelenfreund der blondlockigen Lea, einer Geistesverwandten von Madame Bovary. Oder war er doch mehr?

Da die Wahrheit nicht ans Licht kommt, bleibt sie unerlöst und muss, wie ein Revenant, verstohlen durch die Gerüchte, Andeutungen und Mutmaßungen der anderen geistern. Aus ihrer Abwesenheit lebt eigentlich die wahre Geschichte. Umso mehr kommt es also darauf an, das Ungesagte angemessen zu sagen. Dafür bietet Fortunato seine ganze Kunst der Subtraktion auf. Das sieht so aus. Die Ereignisse begannen im Winter 1929. Jemand, der ein großes Interesse daran haben muss, studiert nach Jahren die Untersuchungs- und Gerichtsakten im Fall Blasi und scheint sich vorzustellen, warum nichts außer einem Freispruch herausgekommen ist. Der Mord scheint wie verschwunden hinter einer geschlossenen Oberfläche von zähen Alltäglichkeiten und Denkgewohnheiten. Es ist als sei er von selbst geschehen. Die Sprache Fortunatos fördert diesen Eindruck. Kurze Sätze, magere Worte; genaue Blicke auf Vordergründiges; registrierend, nicht analysierend. Nur gelegentlich hebt sich der verbale Vorhang für einen poetischen Funkenschlag. Die Perspektive insgesamt muss sich unter das allgemeine Gebot der Aussparung beugen.

Im zweiten Teil, mehr als zwanzig Jahre später, ist es nicht viel anders. Jemand – derselbe? – schaut durch die Ich-Perspektive Annas, dem Kind Leas, auf die selbe Geschichte. Fotos von damals werden betrachtet; Tagebucheinträge wieder

gelesen; mit Gedanken gefüllt – eine dokumentarische Fiktion, wie sie etwa Claude Simon pflegt. Im Mittelpunkt steht die Kindergeneration in den fünfziger Jahren; ihre ersten Lieben, spontan und heimlich. Hinter Anna tauchen immer wieder Blicke, Anspielungen und Fragen auf. War sie ein Kind der Liebe zwischen Lea und dem ermordeten Blasi? Und wie in einer Art Wiederholungszwang wächst in der 21-jährigen eine verbotene Leidenschaft zu ihrem Schwager. Am Ende – welch sinniges Bild – lodert der Wald stellvertretend für die Herzen. Die Liebe bleibt unverwüstlich, zumindest in ihren Bildern.

Dritter Teil: dritte Perspektive; dritte Liebe. Wieder benutzt jemand – derselbe? – dieses Mal die Ich-Sicht eines Fünfjährigen. Wieder nur Oberflächen: Familienszenen, Urlaubsepisoden, Streiche, Zerwürfnisse, Wahlverwandtschaften. Abermals kleine fragwürdige Reflexe, ein unausgesprochen genährter Verdacht, die offiziellen Familienverhältnisse könnten die wahren Zugehörigkeiten gerade verbergen. Was spricht aus der heftigen Zuneigung des Kleinen zu seiner Tante Anna? Wie zur Bestätigung scheint sich ihre verbotene Liebe in der verbotenen Liebe des Jungen fortzuzeugen: seine homosexuellen Neigungen werden damals offenkundig.

Am Ende geben die sorgfältig gelegten und verwischten Spuren soviel zu verstehen: der immer anwesende, aber stets verborgene Erzähler hatte wohl eine Autobiographie im Sinn, die ihrerseits seinem subtraktiven Stil gehorcht. Sie sucht die Wahrheit in der kunstvollen Selbstverleugnung. *The Observer* hatte im Frühjahr berichtet, die Regierung Berlusconi wolle Mario Fortunato von seinem Posten als Direktor des Italienischen Kulturinstitutes in London wegen seiner linken Einstellung und Homosexualität entbinden (nach öffentlichen Protesten namhafter Schriftsteller wurde er in seinem Amt bestätigt). Auf Seiten der Ereignisse selbst entsteht eine Familiensaga über drei Generationen. Wer etwas mit den Jahreszahlen rechnet, die Figuren genealogisch ordnet, kann zuletzt erfahren, wie die Geschichten zusammengehalten werden: von einer Kette unordentlicher Lieben. Zur Hälfte, man muss es sagen, geht der Reiz

des Unausgesprochenen, Verschwiegenen deshalb eigentlich nur auf ein Versteckspiel zurück: eine Sache für Textdetektive.

Schwerwiegender ist freilich die andere Seite: wenn offenbar alles so hat kommen müssen, warum? Zumindest an der Moral von der Geschicht' bestehen kaum Zweifel: die Liebe, die wirkt, ist die verbotene Liebe. Ist das Erbe der sexuellen Befreiungsbewegungen seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts verbraucht? Spricht hier (wieder) die Stimme des Blutes? Der Natur? Denn glücklich wird eigentlich niemand. Dafür handeln die Betroffenen zu sehr unter Zwang und Bann. Steht die Rückkehr von Schicksal und Verhängnis, den vormodernen Halbgöttern wieder bevor? Genau daraus macht Fortunato ein Geheimnis.

Wer mehr wissen will, muss mehrfach lesen. Erst dann finden sich Zeichen und Winke, dass es, unter der Textoberfläche, Gründe für das gibt, was oberhalb als Schicksal vor sich zu gehen scheint. Letzten Endes hängt alles am ungeklärten Vatermord des Anfangs. Der legale Vater (Elia) vernichtet den illegalen (Blasi) und verstrickt sich dadurch selbst in Illegalität. So kommt eine Geschichte der beschädigten und abwesenden Väter in Gang. Ohne sie verliert die genealogische Ordnung und die familiäre Vernunft ihren Halt. Dieses schuldhafte Vakuum aber setzt eine andere, tiefsitzendere Logik frei, die wie ein Palimpsest die Ereignisse unterläuft. Sie hat etwas von alttestamentlicher Unausweichlichkeit. Der Mord hat eine Schuld über die Familie gebracht, die von Kind zu Kindeskindern fortwirkt. Am Ende sind alle zerstreut. Ihre Liebe lebt, weil sie unerlöst ist. Was aber wäre daran bleibenswert? Bestenfalls dies: dass sie sich schuldhaft erwählt fühlen. Von Generation zu Generation wächst zwar eine Solidarität der Gezeichneten. Das Schicksal, das sie erleiden, lässt sich jedoch nur entschädigen, wenn es aufgezeichnet wird.

Fremdeinwirkungen[43]

Auffallend oft halten die Wege der Sehnsucht nach dem Süden im Tessin inne. Hermann Hesse ist dort begraben; Erich Maria Remarque hat es dorthin gezogen, Wolfgang Hildesheimer, Alfred Andersch, Max Frisch, Max Horkheimer; Rimbaud oder Kafka haben ihm ihre Verbundenheit bezeugt; die Dadaisten, Expressionisten waren da – ein Wahlheimat für Kunstsinnige. Was hat ihnen dieses Land zu sagen? Liegt es daran, dass es vom Norden aus gesehen schon Süden und vom Süden aus bereits Norden ist? Grenze und Übergang in einem? Ein Land zwischen den Klimaten und Kulturen, wo Hermeneutik gleichsam im Naturzustand ist?

Wer könnte darüber besser Aufschluss geben als einer, der dort zu Hause ist und aus dem Tessin eine Kunst gemacht hat: der Dichter, Erzähler, Übersetzer und Kritiker Giorgio Orelli. Er wird als der größte Schweizer Lyriker italienischer Sprache bezeichnet, ist in der Reihe „Lo Specchio" bei Mondadori in Mailand vertreten; nahezu alle bedeutenden Lyriker dieses Jahrhunderts kommen hier zusammen. Er erhielt 1988 den Großen Schillerpreis – und ist der deutschen Sprache doch bis jetzt unbekannt geblieben, selbst in der Schweiz. Seit 1944 veröffentlicht er, in größeren Abständen, schmale, diskrete Werke. Gewiss, sie wandeln sich im Rhythmus eines langen Sprachlebens; Orelli ist 1921 geboren. In einem blieben sie sich dennoch einig: bis zuletzt spendet sein Land und seine Leute den poetischen Werkstoff, so wie andererseits bereits das erste Gedicht aller Heimatdichtung einen Riegel vorschiebt. Orelli gelingt diese Offenheit im Beschränkten, weil ihm sein Land mehr als nur der Boden bedeutet, auf dem er steht: das Tessin ist ihm ein Prinzip, eine Schule der Lebens-Anschauung.

Vor kurzem ist die erste, deutschsprachige Auswahl aus seinem Oeuvre erschienen, ein Album alter und neuer Verse.

---

[43] GIORGIO ORELLI: *Rückspiel / Partita di Ritorno*. Gedichte. Italienisch und deutsch. Ausgewählt und übersetzt von Christoph Ferber. Zürich (Limmat) 1998.

Ein Interview eröffnet den Band. Dort gibt er Einblicke in die Anlage seines poetischen Observatoriums. Von „doppelter Zugehörigkeit“ spricht er dabei und von seinem Land als einem Ort der „Übergänge“; auch von der „Situation des Dazwischenstehens, in der die Tessiner leben“. Im Grunde hat seine Dichtung nie etwas anderes getan als aus dieser Einstellung eine sprachliche Einrichtung zu machen. Es ist der Versuch, das persönliche Erlebnis in eine allgemeine Erfahrung zu übersetzen. Denn Übersetzer ist Orelli vor allen Dingen; nicht schon, weil ihm, Ergebnis von dreißig Jahren Zwiesprache, die wohl beste Übertragung Goethescher Lyrik ins Italienische zu verdanken ist (1974). Seine eigene Dichtung selbst ist wie ein semantisches Transitland angelegt. Es hat, wenn überhaupt, die Absicht, im sprachlichen Aufgebot Durchlässe zu schaffen, Übergänge zu öffnen, Zugehörigkeiten zu erweitern, kurz: Bedeutungen in Bewegungen zu verwandeln.

Wo es also mehr darauf ankommt, *wie* etwas und nicht nur, was gesagt wird, kann sich die Poesie alle stofflichen und verbalen Freiheiten erlauben. Doch Orelli nutzt sie betont restriktiv. Wie Giovanni Pascoli und Eugenio Montale genügt ihm ein sparsamer Weltausschnitt: eben das kleinformatige Tessin. Die Aufmerksamkeit fällt auf das Kleine, Eigentümliche, Abseitsliegende. Robinien, Zinnien, Sonnenblumen, Holunder, Forsythien, seltene und geläufige Pflanzen jeder Art; ebenso die Tiere: Kühe, Marder, Skolopender, Salamander, Aale. Die Welt Orellis hat einen stabilen Sitz im Naheliegenden. Ihn gibt sie nie ernsthaft auf, auch nicht in späteren Gedichten, etwa aus der Zeit der „Sinopien“ (1962–75). Aufbrüche, Reisen, Weltläufigkeit bestimmen jetzt die Motive. Mit ihnen wandert Zeitgeschichtliches, Politisches, Nachrichten, Ausländisches, Jogging-Parcours, Autos, Tetrachloridbenzodioxin, Fußballer, Sturzhelme, Flaschencontainer in die Texte ein. Sie werden dadurch fülliger, die Prosa gewinnt die Oberhand, das Anekdotische macht sich breit – nicht selten so, dass es schwer fällt, die „Felsspalten“ noch zu finden, die der Titel der dritten Gedichtsamm-

lung meint, „Spiracoli“, durch die Atmung in die Höhlen der Alltäglichkeit kommt.

Dennoch: die Rückbindung ans Originäre reißt nie ab. Erst nach und nach wird spürbar, warum dies nichts mit der Zuneigung eines Idylls oder Stillebens zu tun hat. Es ist Teil, ja Ermöglichung der poetischen Strategie. Orelli hält an diesem kleinen Rahmen fest wie an den Bindungen des Privaten: Familie, Freundschaft, Bekanntschaft. Frau, Tochter, Enkelin machen das Recht ihrer intimen Blickweise in den Texten geltend. Ordnung ist nötig, heißt das, wenn man sich der Offenheit der Grenze, dem „Dazwischenstehen“ stellen will. Man muss zu etwas gehören, um die vitalisierende Wirkung erfahren zu können, die in der Überschreitung, in der Loslösung von solchen Bindungen liegt. Diese Bodenhaftung scheint umso dringender, als Ausgänge nach oben ins Leere führen. „Kehre um“, sagt Petrus zu einer Bäuerin, als sie ihn nach dem Weg ins Paradies fragt, „dieser Weg ist kürzer“. Ein Licht leuchtet in der Finsternis, gibt das Gedicht „Weihnachten 1944“, zu verstehen – aber so „nutzlos“ wie immer, wenn der Mond aufgeht. „Evasion ist unmöglich“, heißt es deshalb woanders. Die wahren Auswege sind die Übergänge von Mensch zu Mensch. Nicht Grundsätze, nur Bilder kennen diese Wahrheit: „ein Mädchen, das mit seinem kleinen Bruder / im Arm nicht weiß wohin gehen / und sich dreht dreht um sich selber“.

Dieser offene Horizont ist es zuletzt, der die Miniaturen Orellis aus dem Schatten ihrer Begrenztheit heraustreten lässt und ihre Umrisse fließend macht. Sie werden dadurch intermittierend und deuten an, dass sie mit möglichen anderen Bedeutungen „liebäugeln“, ein öfter wiederkehrendes Wort. Ein Kieselstein, übers Wasser geworfen, wird zum Zeichen eines Anstoßes, der Kreise zieht. So etwa wenn Vögel pfeifen, getrennt auf Bäumen sitzend, und sich etwas zu sagen haben, das „die Grenzen *unseres* Tages“ überschreitet. Das schlichte Motiv kehrt in seiner poetischen Konstellation Unvertrautes, Sinnreiches hervor, das sonst idyllisch zur Ruhe gebracht ist. Fremdwörter, Bildungsgüter, Zitate dringen ein, unvermittelt

und irritierend. Namen werden genannt, die keiner kennt, oder, wie bei Roland Barthes, dem Semiotiker, die aus dem Rahmen fallen. Und über allem ein Stimmengewirr von genannten, ungenannten, kaum erkennbaren Zitaten anderer Autoren. Dadurch tritt der „Mann, der in den Wald geht", über sein ländliches Motiv hinaus und spielt auf den Beginn von Dantes „Göttlicher Komödie" an. Überhaupt könnte ihr Jenseitswanderer eine Leitfigur für Orellis Dichtung sein: so wie jener vom rechten Weg abkam, sollen seine Gedichte den Leser dazu bringen, im Gewohnten, Festen, Annehmbaren nicht das letzte Wort ihres Lebens zu sehen. Deshalb stören sie das Einvernehmen, verrücken, und sei es nur ein wenig, die sprachlichen (und gedanklichen) Einrichtungsgegenstände. Dadurch wirken sie anders und bleiben sich doch gleich.

Wahrhaft unendlich bereichert kehrt Dantes Weltreisender zurück. Von Orelli ist das nicht zu erwarten. Aber ästhetischen Mehrwert erhofft sich auch er. Ihm genügt es, wenn seine Texte über gerades Denken hinausgehen, den Tag vergessen lassen und inmitten seiner „Last" ans „Ufer" eines „Nichts" führen. Mit Nihilismus hat dies allerdings nichts zu tun. Es meint vielmehr die Entlastung des Blicks, damit er aufgeschlossen wird für Zwischenräume in dem, was bedrängend nahe liegt. Vor allem die späten Gedichte entwickeln einen Sinn für Disparitäten. Deren elementarste ist der Abstand zwischen Leben und Tod. Doch gerade dadurch erst kann das eine dem anderen sein Maß geben. Eine Forelle (im gleichnamigen Gedicht) veranschaulicht es: wenn Festhalten Tod bedeutet, dann Loslassen Leben. Und so kommt dem Dichter die paradoxe Lebensaufgabe zu, zu schreiben, um die festen Bedeutungen zu löschen, ein Dante-Zitat, nicht zufällig aus dem ‚Purgatorium'. Zugleich aber auch ein riskantes Schreibprogramm. Wo verläuft der schmale Grat, der zwischen belebender Uneindeutigkeit und raunender Verdunkelung liegt? Nicht jedes Gedicht scheint dieser Gefahr entgangen zu sein. Orelli selbst hat dies wohl in Kauf genommen, um seinem Prinzip treu zu bleiben: die Wege, wie auch immer, offenzuhalten, um nicht bei etwas Bestimm-

tem anzukommen. Tessiner Menschenkunde von einem, der sprachlich auszog, um zu Hause bleiben zu können – in jedem Fall ein Lob der Literatur.

Niemandskind[44]

Das Fin-de-siècle des 20. Jahrhunderts fällt aus dem Rahmen. Verglichen mit dem Ende des 18. und des 19. rüstete es sich erkennbar wenig für eine neue Ära, eher für einen epochalen Sektempfang. Keine ernsthaften Zeichen eines Umbruchs, keine große Revolution wie 1789, kaum Décadence-Gefühle wie vor hundert Jahren oder gar Endzeitbefürchtungen. Allenfalls Hochrechnungen auf Zukunftschancen. Das ‚moderne Subjekt' scheint seiner unheilen Neigungen offenbar Herr zu sein.

Fragt man die Literatur, sieht es allerdings anders aus. Gewiss, sie probt zur Zeit keinen Aufstand. Eher verhalten erhebt sie ihre Stimme. Kein großes Sittengemälde, keine epische Weltumarmung will ihr mehr gelingen. Oder hat sie dafür gar kein Interesse mehr? Weil sie längst registriert hat, dass Wirklichkeit zunehmend weniger an ihrer Realität als an ihrer Virtualität gemessen wird? Das große Ganze bleibt dadurch zunehmend den Einzelnen überlassen. Kommt von daher die starke Nachfrage nach dem Ich? Groß jedenfalls ist das Bedürfnis nach Autobiographien und nach Biographischem allgemein.

Es wäre unbillig, ein einzelnes Prüfstück zum Zeugen für eine solche Tendenz zu machen. Doch ein Symptom ist die Entdeckung von Ippolita Avalli und ihrer Autobiographie „Die Göttin der Küsse" allemal. Sie nimmt es mit Dichtung und Wahrheit demonstrativ nicht sehr genau. Ihre Heldin sagt zwar ‚ich', redet aber als Giovanna; und im Untertitel steht „Roman". Selbstdarstellung, so zeigt sich auch hier, ist offenbar nur als Selbsterfindung denkbar. Die Rückschau tut ein Übriges. Das

---

[44] IPPOLITA AVALLI: *Die Göttin der Küsse*. Roman. Aus dem Italienischen von Sigrid Vagt. München (Malik) 1998. – Original: *La dea dei baci*. Milano (Baldini & Castoldi) 1997.

Mädchen wird am Ende, nach einer unerbittlichen Folge von Erniedrigungen, mit sechzehn aus dem Haus gejagt, so als ob Roberto Rosselini oder Vittorio de Sica ein neorealistisches Urteil an ihr vollstrecken würden. Dennoch: Eine soziale Abrechnung findet gerade nicht statt. Für die Kleine klagen all die Hinterhöfe, Schuppen und Ställe kein armseliges Leben an; sie ist eins mit ihnen und sich selbst. Vielleicht wäre es so geblieben, wenn sie nicht früh ihre Kindheit verloren hätte. Der Tod der Mutter, Urszene ihrer Leidensgeschichte, bricht ihren Blick auf die anderen und den der anderen auf sie. Schritt um Schritt erfährt sie dadurch ihre Vertreibung aus dem Paradies. Der Onkel bringt die Großeltern weg; der Vater geht eine neue Ehe ein, mit den aus dem Märchen bekannten Folgen. Ihre engsten Beziehungen zerfallen: ihr Lamm stirbt; ihr Hund wird getötet; ihr Freund muss ins Seminar. Schließlich die vernichtendste aller Befremdungen: sie muss erfahren, dass sie nur adoptiert war. Sie hat also von Anfang an ein falsches Leben geführt. Ein „Niemandskind", wie die gelungene Übersetzung sie nennt.

Es ist, als sei sie „aus sich selbst verschwunden". Die Akte der Ausgrenzung verschärfen sich. Der Vater schlägt sie halbtot; sie muss die Schule, ihre einzige Ausflucht, verlassen, um zu arbeiten. Sie verliert ihren Freund Omero endgültig, als er auf die Dreizehnjährige die verdorbenen Blicke der Stadt richtet. Wegen einer sentimentalen Aufwallung wird sie ihren Job los. Ein Schlager zieht für sie das Fazit: „Dio è morto"; Nietzsche hätte sich gewundert, wie weit er es gebracht hat. Danach lebt sie sogar im Freien; findet aber unerwartet einen kleinen Posten in einem Verlag. Doch was ihre Rettung hätte sein können, besiegelt ihr Schicksal: obwohl sie sich dafür sogar hat missbrauchen lassen, muss sie auch diese Position wieder räumen. Aus dem Niemandskind ist am Ende niemand, nichts geworden. Sie hat alles erlebt, was man in ihrem Alter erleben kann. Doch kommt für sie dabei nur ein Leben ‚in absentia' heraus. Ippolita Avalli leugnet damit jede gute Absicht des Erziehungs- und Bildungsromans. Ihre Initiation in die

Gemeinschaft endet mit der Ausweisung in die Unzugehörigkeit. Auf diese Konsequenz scheint es der Rückblickenden anzukommen. Um sie zu verdeutlichen, hat sie ihrer Doppelgängerin schier unerträgliche Prüfungen und Demütigungen auferlegt. Es sollte die kleine Giovanna wohl eine Hl. Johanna der Zukurzgekommenen sein.

Zum Glück ist ihre Geschichte jedoch nicht nur auf Emotion aus. Dahinter steht die Frage: was bleibt jemandem, der so annulliert wird? Das Geschenk einer solch bitteren Freiheit ist Wahrheit. Das Mädchen hieß eigentlich ‚Vera'. Alles was mit ihr geschieht, scheint nichts als diesen Namen ausarbeiten zu wollen. Zwei grundverschiedene Seiten kommen zum Vorschein. Die eine: je mehr Giovanna zur Fremden wird, desto mehr macht sie die Zumutungen ‚wahr', denen sie sich ausgesetzt sieht. Unkraut nennen sie sie deshalb, übergeschnappt; den Teufel habe sie im Leib. Spiegelbildlich zu ihrer Vernichtung erwacht in ihr ein geradezu animalischer Überlebenswille.

Aber ist das noch wahres Leben? Es gibt, will diese Geschichte sagen, immer zwei Wahrheiten. Wo die Wirklichkeit sich verschließt, öffnet sich das Reich der Phantasie. Mit ihrem Freund Omero zaubern wollte Giovanna; so beginnt der Roman. Als sie in die Schule kam, ging ihr die Welt der Literatur auf. Und welche! Homer fiel ihr in die Hände, dann Vergil; ganze Gesänge lernte sie auswendig. Mit diesen fremden Welten ging sie in die Schule des Lebens; Achill wurde ihr Seelenfreund. Die Folgen sind vorhersehbar. Fiktionen geben keine Heimat. Kunst kann nicht an die Stelle der Realität treten. Aber Vera hat von Giovanna immerhin soviel begriffen, dass die Sprache zumindest einen Aufenthaltsraum bietet. Und dann beginnt sie selbst zu schreiben, sehr wahrheitsgemäß, „Gedichte ohne Liebe".

Ändern können auch sie nichts. Aber sie helfen, ihre „eigene, innere Notwendigkeit zu erkennen". Welche, das allerdings bleibt eigentümlich offen. Ist es die, welche die Autobiographie bietet: Zugehörigkeit zu sich selbst herzustellen, sprachlich? Dann wäre die Geschichte der Giovanna die Erklä-

rung für den Roman von Ippolita Avalli. Und zugleich ein Symptom für den indirekten Menschen, der nur noch in Bezug auf seine Entwürfe wirklich, wirklich er selbst ist. Andererseits und vielleicht nicht minder soll das ungewisse Ende den Anfang eines neuen Romans vorbereiten. Nach den Lehrjahren eines Niemandskindes die Wanderjahre nach Nirgendwo?

Mein Bruder, der Engel[45]

Fortschritt hat, wie wir wissen, seinen Preis. Sein Weg ist gesäumt von Verlustmeldungen. Folgt man seinen Anklägern, blieb vor allem eines auf der Strecke: Natürlichkeit und Ursprünglichkeit. Widersprochen haben dem stets die Künste. Unbeirrbar traten sie für die Redefreiheit jener ‚anderen' Vernunft ein, die aus unserer Natur spricht. Anwälte wie Herder, Leopardi oder Baudelaire beriefen sich dabei gern auf das Kind und seinen hellen, von kulturellen Trübungen freien Blick auf die Welt. So sollte das Menschengeschlecht anfangs insgesamt gewesen sein. Doch seitdem, d.h. von Beginn an, galt eine solche innige Ursicht der Dinge als verloren. Die schönen Künste schienen uns wohl nicht zuletzt deshalb schön, weil sie dies dennoch zu Gehör bringen wollten, gegen den allgemeinen Gang der Kultur.

Was auf dem Spiel steht – das kann ein literarischer Kinderblick von heute zeigen. Was sieht er wirklich? Wie es ist, sagt Valerio Aiolli. Sein Romandebüt „Ich und mein Bruder" (dt. 2001) schaut durch das Perspektiv eines Sechsjährigen. So gut wie nichts ist geblieben von den einstmals offenen, unbefangenen Augen. Sie wirken wie eine gealterte Illusion der Moderne, die kaum etwas mit Kindern, aber viel mit den Sehnsüchten desillusionierter Erwachsener zu tun hat. Inzwischen, so gibt Aiolli zu verstehen, hat der Fortschritt auch ‚Kinderau-

---

45 VALERIO AIOLLI: *Ich und mein Bruder.* Roman. Aus dem Italienischen von Angelika Beck. Zürich (Pendo) 2001. – Original: *Io e mio fratello.* Rom (Edizioni e/o) 1999.

gen‘ sentimental aufgeklärt. Sie sind ihrerseits zum Medium geworden. Längst sehen sie nicht mehr durch die ‚laterna magica‘ Prousts, sondern gleichen einer Filmkamera.

Aiollis Roman nimmt, insofern, an einem Medienübergang teil, den er zugleich selbst thematisch bloßlegt. Er ist in seiner Art ein geschriebener Film, weit davon entfernt, als Filme noch visuelle Romane waren. Auf den Blickwinkel also kommt es vor allem an. In einer kleinen Szene schaut der Roman gleichsam in seinen eigenen Spiegel. Die Mutter hatte gerade einen Artischockenauflauf zu Boden geworfen, wütend über ihren mürrischen Mann. „Ich schaue das an“, heißt es vom Jungen. „Und sehe die Kasserolle, die da unten liegt, mit noch einem einzigen Artischockenherzen drin. Ein großes Auge, das von unten heraufschaut. Die Artischocke ist die Pupille.“ Das Kind sieht sich, mit diskreter Hilfestellung des Erzählers, selber sehen. In seinen kleinen Blick von unten ist diese Welt eingelassen. Das heißt, es nimmt nur ihren Vordergrund, die Einzelheiten, das Äußere wahr. Die Zusammenhänge selbst bleiben ihm gerade verschlossen. Nirgendwo wird analysiert; nur registriert. So wie ein richtiger Junge nicht weinen darf, ist auch der Stil seiner Beobachtungen: genau, verschlossen, als wollte er sich nichts von allem anmerken lassen. Dadurch kommt ein ebenso reizvolles wie riskantes Doppelspiel in Gang. Der Kamerablick des Jungen nimmt auf und gibt wieder, ohne zu verstehen. Es ist am Leser, seine Wahrnehmungen zu deuten. Wenn man so will, ist das die eigentliche Handlung des Romans. Doch liegt es daran, dass die Signale von der einen zur anderen Seite nicht kräftig genug, oder allzu subtil sind – man kann sich gut vorstellen, dass nicht jeder Leser dieses perspektivische Doppelspiel gewinnt (und den Text dann verloren gibt).

Zumal sich aus einer kindlichen Ich-Sicht wenig *action*-Kapital schlagen lässt. Erst wer sich aufmerksam auf diese Handlungsarmut einlässt, kann etwas erleben. Dann beginnt die Geschichte des Jungen im Kleinen den Umbruch der Werte im Großen zu reflektieren. Wie Zeichen an der Wand erscheinen dabei die Eltern, die sich nicht mehr verstehen; der sterbende

Großvater; ein tödlich verunglückter Onkel; unseriöse Geschäfte. Dazu, im weiteren, die verheerende Überschwemmung von Florenz, die mit '68 zusammenzuspielen scheint und alles mit sich fortreißt, was bisher galt. In kindlicher Nahaufnahme gesehen: die beiden Horte seiner Identität, Familie und Haus, zerbrechen. Die Eltern entfremden sich; der Vater geht; die Mutter flüchtet sich in ein Abenteuer; das Kind wird abgeschoben. Gleichzeitig scheitert der Hausbau. Nichts ist mehr so, wie es war.

Von hier, erst von hier aus, wird die Geschichte hinter der Geschichte sichtbar. Wie würde der Junge auf das reagieren, was er sieht, aber nicht durchschaut? – Er hatte einen Bruder, gestorben, bevor er selbst geboren wurde. Doch im kreatürlichen Gedenken der Großmutter blieb er wie anwesend; als Engel etwa auf dem Gemälde in ihrem Schlafzimmer; oder an seinem Geburtstag, wo sie ihm einen Platz freihielt, in ihren Worten ohnehin. Eine unmerkliche Wiederaufstehung setzt ein. Je mehr die Eltern sich von ihrem Kind entfernen, desto näher rückte er seinem toten Bruder; unterhält sich mit ihm; er wird sein ständiger Begleiter. Sein eigenes Leben verlagert sich immer mehr von außen nach innen. Bald lebt er in einer eigenen kleinen Welt; spricht kaum noch, nur mit seinem ‚alter ego' – ein Abbild der gestörten Kommunikation um ihn herum. Als die Eltern sich schließlich trennen, löst auch er sich völlig ab und sperrt sich – autistisch – ganz in seinen Bewusstseinsfilm ein. Die äußere Entfremdung löst eine Alienation in ihm aus.

Auf diesen verhängnisvollen Parallelismus kommt es Aiolli an. Die Welt der Kinder ist nur heil, wenn es die ihrer Eltern ist. Naives Einvernehmen – es liegt nicht in uns wie ein verschütteter Schatz der Natur, der bloß wieder gefunden und gehoben sein will. Er zeigt sich erst, wenn die Erwachsenen ihre Vernunft walten lassen. Natürlichkeit, will Aiolli sagen, ist eine sensible Angelegenheit von Kultur. Dass dies am besten die Kunst kann, konnte der Kleine noch nicht wissen. Aber sein Erzähler. Deshalb hat er die bedrohte Perspektive des Kindes unter den besonderen Schutz des Romans gestellt. Eine Prise

social correctness durfte dabei allerdings nicht fehlen. Am Krankenbett lässt er die Eltern wieder zueinander und den Jungen zu sich finden. Überhaupt ist der Erzähler die stumme Hauptperson. So wie der Junge mit seinem Bruder führt er ein Selbstgespräch mit seiner Kindheit. Herausgekommen ist dabei ein Kulturschadensbericht von '68. Jede wohlfeile Nostalgie liegt ihm allerdings fern, als wolle er verschweigen, an was ihm – wieder – gelegen ist: an Familie.

*

... medialisiert

Filmheimat[46]

Der Autor war bereits fünfzig, als 1996 sein erster Roman erschien. Belletristisch gesehen hat er sich dabei auf die Seite der großen Verkaufszahlen gestellt. Er gab seinem Erstling nicht, was vom Roman seit langem erwartet wird, die große, epische Zeitgestalt, sondern was auch ihn selbst ungleich mehr zu bewegen scheint: die Schwierigkeiten, dem Lebensstoff noch eine Biographie zu entnehmen. Francesco Costa blickt also in diesem Sinne auf sich zurück.

Doch ein Leben zu haben ist eine Sache; eine eigene Geschichte etwas ganz anderes; sie will erst gemacht sein. Costa wusste allerdings, womit er es zu tun haben würde. Er ist seit Jahren Drehbuchautor für Kino-, Fernsehfilme und Krimiserien mit jeder Menge beschädigter Biographien. Als er seinen Roman schrieb, sei er überdies von seinen Lieblingsautoren

---

[46] FRANCESCO COSTA: *Der Fuchs mit den drei Pfoten*. Roman. Aus dem Italienischen von Irmengard Gabler. Frankfurt am Main (Fischer) 1997. – Original: *La volpe a tre zampe*. Milano (Baldini & Castoldi) 1996.

Henry James, Virginia Woolf, Marcel Proust, James Joyce umgeben gewesen. Naiv wird man ihn deshalb nicht nennen wollen. Doch genau diesen Eindruck will er hervorrufen. Was er sich als seine Geschichte hätte zuschreiben können, trägt er unter anderem Namen und mit verändertem Blick vor. Sehen und sprechen läßt auch er ausschließlich durch die abgesenkte Perspektive eines neapolitanischen Jungen. Dazu wählt er die erlebte Rede, eine Ich-Sicht in Er-Form. Der Zehnjährige erzählt (einfühlsam übersetzt von Irmengard Gabler), was er als Zehnjähriger 1956 erlebt hat, als sein Regisseur selbst dieses Alter hatte. Eine Art biographisches Kammerspiel also, mit nicht weniger als 67 Auftritten auf 400 Seiten.

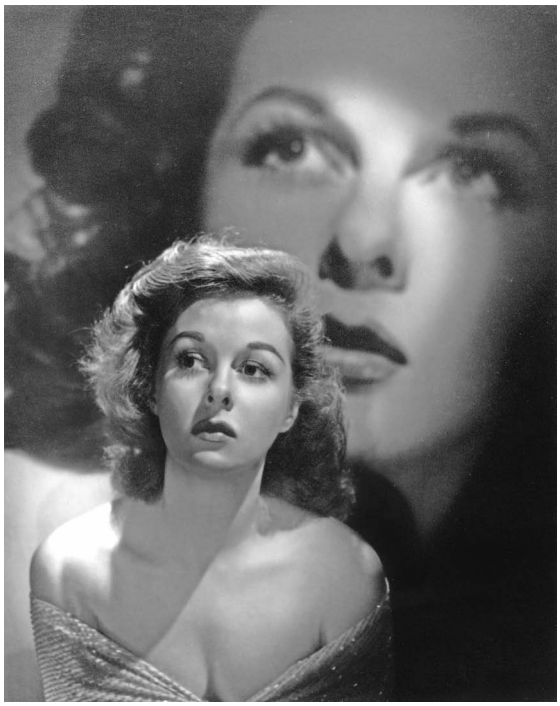

Abb. 23: Bilder bilden – neapolitanische Verwirrungen

Die Nachkriegszeit bildet die Bühne; die blutigen Streiks in Polen, der Ungarnaufstand, der Algerienkrieg werfen ihre Schatten. Im Vordergrund Neapel, „Barackopolis“, ein Elendslager für kleine Leute, die den Krieg verloren haben und nicht wissen, wie sie leben sollen. In der Hauptrolle die Familie Vittorios: der Vater Neapolitaner, die Mutter Deutsche aus Landau. Sie war ihrer Liebe zu dem Kriegsgefangenen nach Italien gefolgt. Doch dieser fühlte sich um seine Jugend betrogen und kompensierte sie als Vorstadt-Casanova. Zwischen den Fronten der Junge, eingelassen in eine soziale Grauzone, wie in den Filmen von damals, „Fahrraddiebe“, „Bitterer Reis“ oder „Die Nächte der Cabiria“. Dieses Leben kennt nur Verletzte. Man muss mit drei Pfoten zurechtkommen, wie der Fuchs des Titels.

Entsprechend hängen sie alle an ihren einfachen Illusionsformaten von einem schöneren Leben. Vittorio, der Held, stellt zwei auf die Probe; beides pathogene Sehnsuchtsfiguren des italienischen Südens. Die eine ist der Norden, die Richtung von Geld und Kalkül. Ihr sind die Gastarbeiterzüge nach Deutschland gefolgt. In einem Moment tiefer Erniedrigung tritt auch Vittorios Mutter mit den Kindern diesen Rückweg an. Der Großvater in Deutschland ist, das muss sein, alter Nazi; wirtschaftlich erfolgreich; autoritär, ausländerfeindlich – der hässliche Deutsche. Alles um ihn ist wirtschaftlich in Ordnung, aber menschlich krank. Sie reisen wieder ab. Diese Illusion wäre erledigt; ein – wohlfeiler – Sieg nationaler Klischees.

Bleibt die andere, leidgeprüfte Ausflucht des Mezzogiorno, der amerikanische Traum. Mehr als 27 Millionen Auswanderer in hundert Jahren sind ihm gefolgt. 1956 schien er geradezu greifbar durch die Besatzungsarmee der USA, auch in Neapel. Ihre Wohnviertel werden zu Wallfahrtsorten Vittorios. Dort öffnet sich ihm das Tor zu seinem Traum. Er sucht und gewinnt die Freundschaft von Ruth, der schönen, rothaarigen Frau des Generals. Sie ist die Fee, die ihn nach Amerika mitnehmen soll. Abermals werden, weniger unaufdringlich, die Versatzstücke dieses ‚way of live‘ ausgebreitet: Straßenkreuzer, Zigaretten, Whisky, Parfum, schwarz-weiße Schuhe, Dollars – die Welt in

Hollywood-Color. Bald zeigt sich, dass auch dieses Paradies schadhaft ist. Vittorio dient Ruth als Alibi für ihre Rendezvous mit einem Fotografen. Der General, Sieger über Japan, verliert den Kampf um seine junge Frau und bringt sich um. Ruth ist frei für den anderen und Amerika, Vittorio scheint am Ziel. Doch in einem rührenden happy-end entscheidet er sich gegen seinen Traum und für seine Familie, die neapolitanische Realität. Der Roman endet mit einer nostalgisch-süßen Liebeserklärung an die schlechten Zeiten von damals. Nur sie haben einen Sinn für das, was wirklich wichtig ist im Leben. Dass so etwas sentimental, ja trivial bedient werden könnte, darüber wird sich der Autor nicht wundern dürfen.

Damit schließt die Geschichte, nicht jedoch der Roman. Längst, im Grunde von Anfang an, fiel auf, dass der kleine Junge einen viel zu großen Blick hat. Doch der Autor hat seine Altklugheit (autobiographisch) motiviert: seine Schule des Lebens ist das Kino (die andere schwänzt er nach Bedarf). Das Buch ist ein Roman über den Film, mehr noch, über Gebrauch und Notwendigkeit von Illusionen. Die Leinwand nimmt jetzt gewissermaßen die Stelle von Platons Höhlenwand ein. Im Ideenhimmel herrscht die Traumfabrik Hollywoods, und Gottheit ist eine Diva von damals, Susan Hayward. Für Vittorio findet im Film das wirkliche Leben statt. Unter seiner Anleitung sucht er in seiner Unwirklichkeit nach einem Übergang. Und – seine Kindlichkeit gewährt ihm das Glück der Märchen. Ruth, so erkennt er, ist in Wirklichkeit Susan Hayward; sie hält sich – unter anderem Namen – gerade in Neapel auf. Das Wunschbild kann tatsächlich in sein Leben eintreten. Hartnäckig, bis zuletzt und gegen allen Anschein, wird dieser seitenverkehrte Blick durchgehalten. Hier ist Absicht am Werk: in Vittorio veranstaltet der Erzähler eine diskrete Heimkehr zu der neorealistischen Erbaulichkeit der Zeit, über die er sich beugt.

Weshalb aufbegehren, sich aufregen, sagt sich der Kleine und führt die Lektion des Autors aus. Gebessert hat sich dadurch nichts. Wirklichkeit ist eigentlich das, wofür man sie hält; das Kino-Kind muss es ja wissen. Vittorio rechnet es sich

so aus: das Leben als solches ist ein „Einschub“ in einer trostlosen, eckigen Klammer. Aber es wird erträglich, wenn sich innerhalb eine kleinere, runde Klammer öffnet, „die nur aus schönen Momenten“ besteht. Der Alltag hat davon höchstens die Subtraktion begriffen. Addieren muss man woanders lernen: im Kino, aus Geschichten, von der Kunst.

Aber auch sie verlangt einen Eintrittspreis. Man hat, wie Vittorio, einzusehen, dass Illusion und Wirklichkeit zwar zusammengehören, aber wie Gegensätze. Amerika kann erst am Unterschied zu Neapel ‚wirklich‘ zur Geltung kommen. Statt wegzugehen, lernt Vittorio also Lesen und Schreiben und verfasst, zum Entzücken seiner Lehrerin, Aufsätze, die aus dem Rahmen fallen. Später würde er Drehbuch- und Romanautor werden, um zu erfahren, warum er Drehbuch- und Romanautor geworden ist.

Eine schöne Geschichte; im Grunde zu wahr, um noch schön zu sein. Wollte man sie nach oben abrunden, hätte man ihre offene Nostalgie als verschwiegene Verlustanzeige zu veranschlagen. Die Welt hat ihre Unschuld von 1956, aus den Kindertagen der Mediengesellschaft verloren. Die großen, biographischen Aufnahmen von damals haben keine Ähnlichkeit mehr mit lebenden Personen. Der Roman müsste wieder ‚klein‘ und ‚unten‘ anfangen, wie Vittorio, ohne die Nöte des Lagers zwar, aber auch ohne einen Blickpunkt in Hollywood. Das ist das Problem.

Schwarzmalerei[47]

Perikles, wie er herausfordernd heißt, ist ein Schwein. Seine besondere Begabung – Erektionen auf Kommando – empfahl ihn für den Pornofilm. Dann aber kamen die raffinierteren Mailänder und verdrängten ihn. Seitdem übernahm er einschlägige

---

[47] GIUSEPPE FERRANDINO: *Pericle der Schwarze*. Roman. Aus dem Italienischen von Max Looser. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 2000. – Original: *Pericle il Nero.* Milano (Adelphi) 1998.

Auftragsarbeiten für Luigino Pizza. Wenn jemand in dessen Bezirk nicht „spurt“, sorgt Perikles für klare, unmenschliche Verhältnisse: er betäubt die Betreffenden mit einem kleinen Sandsack und sodomisiert sie. Jede Ordnung hat ihr Gesetz; auch die Unordnung. Ihres heißt: friss oder stirb. Bei einer seiner Ausübungen entdeckt Perikles eine ‚ehrenwerte‘ Person, die er hätte nicht sehen dürfen. Er muss sich entscheiden: sie oder er. Da umbringen nicht sein Metier war, machte er, weil er es dennoch machen wollte, schlecht; der Pate überlebte. In der Nacht kamen seine Leute; er sprang aus dem Fenster; an seiner Stelle werden Onkel, Tante und das Kind umgebracht.

Abb. 24: Recht haben unlogische Schlussfolgerungen

Soweit die Eröffnung von „Pericles, der Schwarze“, einem Abenteuerroman der finsteren Art. Er wurde 1998 (wieder) veröffentlicht. Der Corriere della Sera nannte ihn ein „Meisterwerk“, und La Repubblica hielt seinen Autor, Giuseppe Ferrandino, für das „literarische Ereignis“ des Jahres. Doch Schlagzeilen gehören zum Geschäft. Womit verdient sich diese spannende, schamlose Geschichte soviel Aufmerksamkeit? Zunächst, gewiss, mit einer Sozialexotik von unten, der grausa-

men Banalität der Unterwelt. Dazu – Ferrandino hat lange Drehbücher und Comics verfasst – die unverwüstlichen Mittel von Flucht, Verfolgung und Gefährdung nach dem Skript: einer (von der Mafia) gegen die Mafia; alles gut arrangiert und ohne langen Atem durchgeführt.

Was wirklich Interesse weckt, ist jedoch etwas anderes. Der Autor stellt, durch seine Figur hindurch, die Frage nach dem Bösen im Menschen. Und er tut es auf irritierende Weise. Er versagt seinem Protagonisten jegliche Vorgeschichte, die hätte erklären – und entschuldigen – können, wie er wurde, was er ist: Verkörperung des ‚homo homini lupus'. Perikles handelt gewissenlos, weil man ihm jedes Gewissen ausgetrieben hat. Übrig geblieben ist ein menschlicher Rohkörper, der mit fast animalischer Witterung seine Existenz wahrt, mehr nicht.

Dennoch, und hier setzt das Gegenspiel ein, hat er – zumindest – das dumpfe Gefühl, dass alles nicht stimmt, seine Welt, er selbst und die Filme und Videos nicht, mit denen er seine Identität bestreitet (ein sarkastischer Zungenschlag für einen Drehbuchautor und vielleicht ein Motiv seines Romans). Deshalb empfindet er „Hass auf alle", auch auf sich selbst. Aber das ist nur der gestaltlose Ausdruck dafür, dass er keine menschlichen Beziehungen hat. So ist er eigentlich ein schamloser Handlanger, der in einer Art instinktiver Symmetrie andere demütigt, weil Leben für ihn selbst eben Demütigung ist.

Der misslungene Mord aber, das ist die fatale Pointe dieser Geschichte, wird zum Wendepunkt dieser Existenz. Der Zufall – oder sollte man sagen: die Kontingenz – bringt ihn in einem ganz primitiven Sinne außer sich. Es ist, als ob die Todesangst einen Spalt in seiner Stumpfheit öffnete. Seine Körpersprache, die einzige die er versteht, teilt ihm mit, dass es einen Unterschied macht, ob man lebt oder nicht. Allein, heimatlos fühlt er sich, ist nun plötzlich selbst Opfer der Unordnung, für deren Einhaltung er bisher tätig war. Und unmerklich tritt hinter dem Fall Perikles die Parabel hervor von einem, der auszog um einzusehen, dass sein Leben eigentlich nichts mit ihm, sondern mit den Klischees zu tun hat, die ihn beherrschen.

Heraus kommt dabei eine Art Entwicklungsroman rückwärts. Der ‚Held' ist zu Beginn so gut wie erledigt. Erst seine Verbrechenstat ist es, die ihm die Möglichkeit abnötigt, zu sich selbst zu kommen. Zuerst irrt er zusammenhanglos durch die Gegend, doch von der ständigen Gefahr wie erweckt. Etwas Ungewöhnliches geschieht: er beginnt, sich Gedanken zu machen. Er hat schlechte Träume und sieht, wie zum ersten Mal, die Natur („ich habe mir gedacht, dass die Nacht wirklich schön ist"). In einer Bar in Pesaro lernt er eine Polin kennen, Außenseiterin auch sie. Zwar behandelt er sie ihm gemäß („wie ein Tier"). Doch nach und nach denkt er, wenn er an sich denkt, auch an sie. Mit der Wachheit des Gejagten spürt er, dass sie etwas kann, wofür er bis jetzt keinen Sinn hatte: die Kunst des zivilen Überlebens. Und, vielleicht zum ersten Mal, hat er eine Idee, ja geradezu eine Lebensvorstellung. Er nimmt seine ganze Minderwertigkeit zusammen („derselbe Scheißhaufen wie eh und je") und riskiert, allein, einen Befreiungsschlag gegen das System. Mit aller Brutalität des Milieus erpresst er die nötige Summe, entkommt abermals und stellt sich vor, wie es wäre, wenn ... Etwa mit der Polin in Warschau, wo er ihr das kleine Geschäft ermöglichen könnte, mit vierzig Prozent für ihn natürlich. Am Ende steigen aus ihm, „wie in einer uralten Erinnerung", Umrisse von sozialer Identität auf. Der schwarze Roman hat seine Morgenröte, und der Autor zeigt, dass er eine der Grundrechenarten der Unterhaltungsliteratur beherrscht: Minus mal Minus gibt Plus (auch in der Auflage).

Was diese Geschichte jedoch vor allem eindrücklich macht, ist ihre Sprache. Der Autor wählt die Ich-Form; und alles, was zu sagen ist, hat sich deshalb unter die Perspektive von Perikles zu beugen. Wie aber soll sich eine menschliche Ruine wie er äußern? Ihm steht nur eine Trümmerprosa zu. Darin liegt die Stärke und Originalität Ferrandinos. Kein Adjektiv, keine Konjunktion, kein Wort zuviel. Die Sprache ist abgemagert auf ihr Knochengerüst. Kurze Satzteile, umgangssprachlich, ganz am Vordergründigen entlang, wie eine erzählte Comic-Geschichte. Es ist als ob der Protagonist den Blick auf den Boden gerichtet

hat, um dort seine Sprache aufzulesen, gewissermaßen am „Nullpunkt der Literatur“ (R. Barthes). Das muss man Ferrandino lassen: er beherrscht diese Kunst des Weglassens. Er erreicht auf diese Weise, dass seine abstoßende Figur gleichwohl schlüssig, ja überzeugend wirkt und mit ihr das Problem, dessen Opfer sie, auf den zweiten Blick, geworden ist.

Die Realität, in die Perikles verwickelt ist, läuft ab wie ein nichtendenwollender Film, der einen nicht loslässt. Er spürt zwar, dass alles um ihn herum falsch ist; es nichts Zutreffendes gibt, man sich nicht einmal selbst trauen kann. Um dies zu sagen, fällt der Autor eigens aus der Perspektive. Doch was nützt all das wütende Medienerwachen? Am Ende, als er glaubte, mit dem System gebrochen zu haben, fühlte er sich „noch mehr wie einer von der Camorra“! Es gibt kein Entkommen. Er übernimmt nur eine andere Rolle im selben falschen Film, der für die Realität gehalten wird.

Wie gesagt, ein böser Roman. Aber doch, sehr diskret, zugleich eine neue Version der Parabel von einem Ich, das keines hat, an dem so viele zeitgenössische Geschichten Anstoß nehmen.

Sizilianisches Taschenlexikon[48]

Welches Kapital hätte sich aus dieser Szene nicht schlagen lassen: Unbekannte richten auf der Terrasse eines Cafés ein Blutbad an. Doch was sagt, leichenblass, einer der Überlebenden zu einem anderen: „Die haben ja eine ganz schön üble Mischung (muzziata) angerichtet“. Auf diese Redewendung kam es an. So etwas ist eben nur auf Sizilien möglich. Zumindest machen es die 54 ganz kurzen, behänden Anekdoten glauben, die Andrea Camilleri unter dem Titel „Fliegenspiel“ eingesammelt hat.

---

[48] ANDREA CAMILLERI: *Fliegenspiel. Sizilianische Geschichten*. Aus dem Italienischen von Moshe Kahn. Berlin (Wagenbach) 2000. – Original: *Il gioco della mosca*. Palermo (Sellerio) 1995.

Gewiss, es sind nur Miniaturen für die kleine Lektüre zwischendurch; nichts Weltbewegendes, nichts Neues von den Abseitigkeiten der Menschennatur, keine Sozialfälle, eher das Leben von Tag zu Tag. Und doch bleiben sie nicht belanglos. Langsam, Stück um Stück, dringt ihre große, irritierende Ruhe in der Hinnahme des Lebens durch, wie es ist. Das will einiges heißen in Sizilien, denn nichts, sagen die Beispiele ein ums andere Mal, ist eigentlich so, wie es sein sollte. Deshalb kehrt Camilleri die Beweisführung um. Normal ist, dass das Leben seinen unebenen Gang geht, voller Abweichungen ins Menschlich-Allzumenschliche. Wozu Gott, die Welt oder die Gesellschaft anklagen. Die Kasuistik des Alltags hat ihre eigenen Regeln – der Unregelmäßigkeit. Es kommt eben vor, dass ein Polizist, der eine durchreisende Hure in Gewahrsam nehmen soll, sie bei sich unterbringt, weil sie friert, und sie dann heiratet.

Eine Geschichte, kurz vor Schluss, erscheint wie eine Parabel auf die Wahrheit, um die es hier geht. Einem Maurer kam es auf ein paar Zentimeter mehr oder weniger nicht an. So trugen alle Fischerhäuschen sein Markenzeichen: sie hatten einen Fehler und waren schief. Bei der großen Überschwemmung aber blieben sie als einzige unversehrt. Das Gerade, Lotgerechte, Schlüssige mag zwar als Maß in Menschendingen gelten. Tatsächlich verläuft das Leben selbst, wie Camilleri es erfasst, auf Umwegen, unvorhersehbar. Gelebte Wahrheit gibt es nur von Fall zu Fall; sie kommt höchstens lokal vor und ist meist ohnehin das Ergebnis von „unlogischen Schlussfolgerungen". Deshalb, und darin haben die Anekdoten ihren unausgesprochenen Rückhalt, sympathisieren sie insgeheim mit dem Irregulären der Phantasie. Zumindest deutet dies das Motto an – ein Zitat von Franz Brentano. Immer also, wo sich einer vertut, aus der Art schlägt, oder mit Mutterwitz eine Situation rettet, setzt Camilleri unsere unberechenbare Natur in ihr kreatürliches Recht.

Das sizilianische Design seiner Exempel darf allerdings nicht täuschen. Sie sind, unmerklich, aber konsequent, durchaus ‚modern'. Was etwas ist und bedeutet, hängt davon ab, wie es

besprochen wird. Aber was heißt das? „Der Sizilianer weiß sehr genau, dass er nicht einmal den Worten trauen darf“. Also muss er weniger die Worte als die Geschichten kennen, auf die sie zutreffen. Da hilft auch kein „Direktwörterbuch des Sizilianischen“. Und genau daran entzündet sich Camilleris artgerechtes Erzählen: Sein Buch ist ein Taschenlexikon von Redensarten, geflügelten Worten, Aussprüchen, Spitznamen und Flüchen aus der Gegend, aus der er selbst kommt – ein Stück literarische Heimatpflege und doch zugleich eine kleine Anthologie menschlicher Grundreaktionen. Wittgenstein hätte sein Vergnügen an diesen urwüchsigen „Sprachspielen“ gehabt.

Im Grunde handelt es sich um verbale Kurzfilme, nach denen das Leben abläuft. Gleichzeitig haben sie jedoch nicht minder die sizilianischen Novellen seiner Landsleute Leonardo Sciascia, Luigi Pirandello oder Natalia Ginzburgs „Familienlexikon“ im Blick. Der Autor hat seine literarischen Ambitionen allerdings sehr diskret behandelt. Selbst Pirandello ist in eine Redewendung verwandelt („Pirandellos verschobene Einfälle“). Ohne Zweifel war er geachtet, aber ohne Verständnis bei den Leuten. Als ein Bauer im Fernsehen eine Zeitlang, ohne es zu wissen, seinen „Heinrich IV.“ sah, meinte er zum Autor: „Kommt mir vor wie Pirandellos verschobene Einfälle“. Zwanglos führt sich Camilleri so selbst in sein Mosaik ein. Aber er bleibt Chronist, der den alltäglichen Vorstellungsfilm der Leute Revue passieren lässt, weil er sie mag; ihre Nähe sucht, weil er zugleich einer von draußen geworden ist. Dieser Doppelblick liegt, ganz zwanglos, über den Begebenheiten. Zum Glück tritt der Regisseur nur selten hinter dem Registrator hervor und bekennt sich zu der „schwierigen Kunst des Nichtgesagten und Intuitiven“. Mehr solcher gewichtiger Worte würden die kurze, narrative Erholung von den Beschwerlichkeiten der literarischen Moderne stören, die diese Nahaufnahmen bieten.

Die Sprache der Steine[49]

Grenzen provozieren Grenzerfahrungen. Sie schließen ein; sie schließen aus. Je schärfer ihre Linien gezogen sind, desto größer die Schatten des Trennenden. Ereignishaft wird dadurch der Übergang, in dem sich vielfältige Probleme – mit ebenso vielen Geschichten – spiegeln lassen.

Ein junger Autor, fast noch ein Debütant, sogleich mit Preisen bedacht, Davide Longo (Jg. '71) hat sich diesen narrativen Ort mit einer bemerkenswerten und durchdringenden Schreibweise erschlossen. Oben in den Bergen Piemonts, an der Grenze zu Frankreich, entlädt sich deren Konfrontation in einem Mord. Der Kriminalfall als Träger einer Geschichte ist inzwischen beliebt; Beispiele erübrigen sich. Auf die Aufklärung kommt es an; sie gibt Gelegenheit, das Lebensbedrohliche dahinter aufzudecken. Den Vordergrund nehmen zunächst die „passeurs" ein. Sie üben den unehrenwerten Beruf des Schleusers aus. Das Syndikat, draußen in der Ebene der Stadt, vermittelt die Illegalen, die über den Unort der Berge nach Frankreich wollen. Als Cesare seinen Schüler und Freund Fausto erschossen und aufgequollen in einem Gebirgsbach findet, raucht er noch mehr als sonst. Gefahr und Tod sind zwar stets ihre Begleiter. Aber auch sie haben ihre Ordnung. Werden sie aktiv, muss eine gravierende Störung stattgefunden haben.

Gewiss, die Polizei untersucht. Für ihre Logik gibt es an diesem Außenort jedoch kein Durchkommen. Er ist nur von innen, von Cesare zu verstehen. Seine Ermittlungen haben – fatalen – Erfolg: er stößt dabei an seine eigenen Grenzen. Im Gegensatz zu den äußeren sind sie allerdings unüberwindlich. Aus Freundschaft hatte er einen Auftrag Francos zu Ende geführt. Nachts, beim Übergang, an der unwegsamsten Stelle, wird er beschossen. Es gelingt ihm, sich dem Täter zu nähern. Lautlos ersticht er ihn; wortlos, geradezu verabredungsgemäß,

---

[49] DAVIDE LONGO: *Der Steingärtner*. Roman. Aus dem Italienischen von Suse Vetterlein. Berlin (Verlag Klaus Wagenbach) 2007. – Original: *Il mangiatore di pietre*. Mailand (Marcos y Marcos) 2005.

nimmt dieser den Tod hin. Es ist sein alter Weggefährte Ettore. Er wollte verhindern, dass Cesare hinter den Mord an Franco kommt. Also kein Berufsverbrechen; verratene Liebe und Ehre, mithin Gängiges der Kriminalunterhaltung, sind der Grund.

Doch das wäre höchstens die halbe, die uneigentliche Geschichte, lediglich narrative Logistik für das, was sie eigentlich bewegt. Denn effektiv liegt sie so gar nicht vor; sie wird ungleich mehr vorenthalten als ausgebreitet. Was sie (und ihren Autor) auszeichnet, ist eine entschiedene, fast manieristisch insistierende Kunst des Verschweigens. Sie wirkt vor allem durch das, wie sie etwas nicht sagt. Gleicht darin einem sensiblen neorealistischen Dokumentarfilm (den Longo selbst pflegt); der zeigt, aber selbst kaum kommentiert.

Dieser erzähltechnische Kunstgriff hat jedoch Methode: er betreibt geradezu Ethnographie, weil er die Schweigsamkeit des Landes und der Leute zu einem Stilprinzip macht. Aus gutem Grund: es ist eine sterbende Welt. Mit ihr geht eine elementare Seh-Sprache verloren, die es versteht, sich jenseits der Worte zu verständigen. Natürlich hat dort oben jeder Gefühle, heftige, archaische; aber sie werden nicht geäußert. Nahezu wortlos dringen die Figuren in den Körper der anderen ein; mit Gedanken, Waffen, sexuell.

Warum auch viel Worte machen? Hier bestimmt die Natur die Syntax des Lebens. Ihre „bellezza“ aber, sagt der Autor, „è sempre crudele“. Sie ist mithin keineswegs menschenfreundliches Biotop. Respekt vor dem Lebenswillen fordert sie ein, mehr nicht, den Tod eingeschlossen. Und die Bereitschaft, auf ihre stumme Sprache der Fatalität einzugehen, d.h. auf zerfallende Hütten, dürftige Kost, verwaiste Familien, Einsamkeit, Stille, grundlose Erwartung. Eine dritte Grenze zieht sich durch diese Welt am Rande: oben die wenigen, die es mit der Natur noch aufnehmen; unten die, die glauben, sich ihrer Unerbittlichkeit entziehen zu können. Cesare, der Grenzgänger, weiß am Ende nicht mehr, wo er hingehört. Er hatte das Syndikat unten verdächtigt und verraten, und wartet nun oben, mit dem Rücken zur Tür, bis sie kommen und ihn auch physisch erledi-

gen. Steine, gibt der (italienische) Titel zu verstehen, lassen sich nicht zum Sprechen bringen – es sei denn, sie werden einem aufmerksamen Roman in den Mund gelegt.

Kluges Mädchen in der Hölle[50]

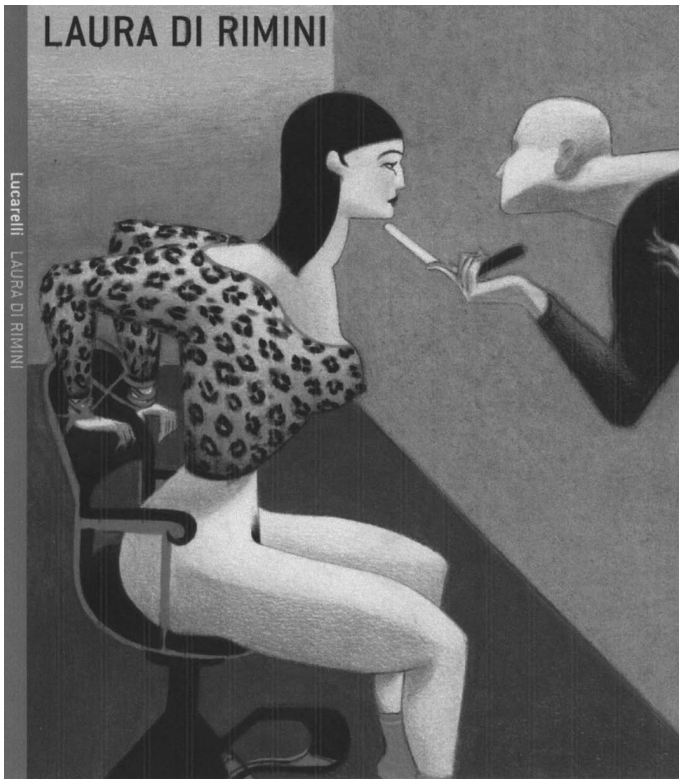

Abb. 25: Am Opfer scheiden sich die Täter

---

50 CARLO LUCARELLI: *Laura di Rimini*. Roman. Aus dem Italienischen von Peter Klöss. Köln (Du Mont) 2004. – Original: *Laura di Rimini*. Turin (Einaudi) 2001.

Längst ist die blaue Blume der Romantik verwelkt. Als ungleich haltbarer haben sich die Blumen des Bösen erwiesen, die eine Schwarze Romantik zum Blühen gebracht hat. Namentlich ihre melodramatische Spezies ließ sich in nahezu alle Gattungskulturen einkreuzen. Ihr genetischer Triumph war dabei ihre Schwarz-weiß-Dramaturgie. In der Regel verkettet sich ein unschuldiges Wesen mit einem verbrecherischen. Vieles lässt sich in diesen Gegensatzzusammenhang eintragen: der nie endende Kampf zwischen Gut und Böse, Ordnung und Chaos, Trieb und Tugend – der Mensch in seinem ganzen Widerspruch. Insbesondere populäre Kunst hat daraus ihren Erfolg gezogen, Romane, Filme, das Kriminalgenre, Groschenhefte, Comics, Phantasy.

Dieses weite Feld bestellt auch einer der erfolgreichsten zeitgenössischen italienischen Autoren. Carlo Lucarelli schreibt schnell, gut, intelligent und unterhaltsam. Das können andere auch. Was seine 15 Romane in zehn Jahren aber unterscheidet (und prägt): sie sind immer auch in zweiter Hinsicht lesbar. Ein Beispiel aus jüngerer Zeit (in deutscher Übersetzung): „Laura di Rimini". Sie studiert im 4. Semester Literatur in Bologna und besetzt in diesem Gangsterstück die Rolle der Unschuld: groß, brünett (nicht blond!), hübsch, in Jeans, Turnschuhen und Polohemd. Der Part des Guten wird ihr zeitgemäß zugeteilt: unauffällig normal und anständig. Neben ihr, ebenso selbstverständlich, die perverse Normalität des Verbrechens. Durch einen Zufall verstricken sich die beiden so unterschiedlichen Welten ineinander.

Auf einer Abschlussfeier verwechselt Laura ihren Rucksack. Statt mit ihren Habseligkeiten hat sie es jetzt mit vier Kilo reinstem Heroin zu tun. Der regionale Großverbrecher lässt die Unschuld verfolgen, und die Geschichte hat ihr bewegendes Problem: wie reagiert ein ‚gutes' Mädchen auf diese Bedrohung durch das Böse? Die Pointe: ganz anders als zu erwarten war. Gewiss, wie sollte sie keine Todesängste ausgestanden haben, „nachdem man auf sie geschossen hat, nachdem man an ihr herumgeschnippelt, sie verfolgt, gefesselt, gefoltert hat, nach-

dem sie eine Woche auf einer Raststätte gelebt, sich für einen (impotenten) Psychopathen ausgezogen und wer weiß wie viele Menschen sterben gesehen hat“ (das Wie und Was sollte der Lektüre vorbehalten bleiben).

Das Genre will in aller Regel, dass die ‚Unschuld‘ unbeschadet von ihrem Gang durch die Hölle zurückkehrt. Doch wie? Die erste Antwort ist eindeutig und hat ein wenig von der unerträglichen Leichtigkeit der Comic-strips. In höchster Not greift stets ein ‚deus ex machina‘ ein, der rettende Zufall. Doch er hat, in zweiter Hinsicht, Methode. Das organisierte Verbrechen, so gibt Lucarelli zu verstehen, gerät in eine tödliche Krise, wenn seine Organisation nicht perfekt funktioniert. Eine solche Störung löst Laura aus. Die Agenten des Kartells verlieren die Ordnung und bringen sich selbst oder gegenseitig um – eine moderne Spielart der schönen, melodramatischen Illusion, dass das Böse sich zuletzt selbst zerstört.

Doch nicht darauf kommt es dem Autor an. Augenzwinkernd gibt er zu verstehen, dass, wer sich kadavergehorsam einer Ratio verschreibt, sich zum Klischee macht. Zum Zeichen dafür lässt er einige seiner Schurken mit burlesken Mickey-Mouse-Masken vorgehen. Andernorts zeigt er ihr wahres Gesicht dahinter: in Wirklichkeit leben sie wie Figuren in (Kriminal-)Filmen, die für sie die Wirklichkeit sind. In ihrer Welt geht Fiktion in Realität und Realität in Fiktion über. Mit anderen Worten: sie können nicht mehr unterscheiden. Mit dem bittersüßen Nebeneffekt, dass auch der Roman über sie – dem Publikum zuliebe? – selbst wie ein Film geschrieben ist.

Laura aber überlebt – aus dem selben Grund, warum ihre Gegner umkommen mussten. Natürlich kannte sie die massenhaften Verabreichungsformen von Kriminalität, Blockbustervideos eines Freundes oder auch den einen oder anderen „Derrick“ (!). Aber, so heißt es wiederholt, sie lehnte sie ab. Das war ihre Überlebenschance: sie spielte die Hauptrolle in einem Thriller, hielt sich aber nicht an seine Dramaturgie. Wie sie reagieren würde, war für das Gegenspiel dadurch unvorhersehbar, so sehr, dass es glauben musste, sein Film sei gerissen. Die-

ser Alptraum hat jedoch auch ihre Normalität verändert. Sie konnte zwar immer noch lächeln. Doch ihr Blick wurde, wenn es darauf ankam, „ernst und böse". Das ist Lucarellis Medienkritik durch die dunkle Brille des Verbrechens. Viel ‚Gutes' bleibt dabei nicht übrig. Soviel immerhin: „Keine Sorge", sagt Laura zum Schluss, „ich komme immer durch". Normal also ist, wem es gelingt, sich die Fiktionen vom Leibe zu halten, die sich als Realität ausgeben.

Lebensabschnittslust[51]

Erfolg verpflichtet. Hat jemand, dessen erster Roman bereits zum Kultbuch einer Generation wurde, danach noch wirklich die Freiheit, so zu schreiben wie er will? Erwartet ‚sein' Leser nicht, dass er ihm erneut die vertrauten Worte in den Mund legt? Hohe Auflagen sind ein süßes Gift: was für einen angesehenen Verlag – ökonomisch – gut ist, kann das literarisch schlecht sein? Dieses Gemenge favorisiert eine Art Marktliteratur. Sie behält Kunst zwar im Auge, hat aber den Markt fest im Blick. Ihr scheint mehr daran zu liegen, im Gespräch als im Gedächtnis zu bleiben. Dafür müssen die Autoren allerdings laufend weiter schreiben. Auch der Bücherherbst will seinen ‚Beaujolais primeur'. Und, zugegeben, was wäre die Literatur, wenn sie uns nicht auch solche Anlässe zur Dégustation böte. Es muss nicht immer Klassiker sein.

Die große Gemeinde von Andrea De Carlo (Jg. 1952) in Italien, aber auch Deutschland, möge es verzeihen: aber er ist ein Musterautor dieses Genres. Er hat von Anfang an Erfolg gehabt; und – er ist ihm, so und so, treu geblieben: er den Erwartungen und das Publikum ihm. Dieser Erfolg hat Methode. Bereits sein Debüt mit „Cream-train" (deutsch [!], für „Treno di panna", 1981) hat gleichsam schon über das *set-up*

---

[51] ANDREA DE CARLO: *Die Laune eines Augenblicks*. Roman. Aus dem Italienischen von Renate Heimbucher. München/Zürich (Piper) 2001. – Original: *Nel momento*. Mailand (Mondadori) 1999.

der folgenden entschieden. Ein junger Mann in den Zwanzigern lässt sich durch Amerika treiben, mitten drin und doch außen vor, und holt sich dabei den Weltschmerz der sechziger Jahre: dass das Dasein entfremdet ist, die Leute unecht, wandelnde Klischees aus Film und Fernsehen. Dieser Überdruss wird alle weiteren Geschichten grundieren. Er ist das notwendige Übel, das allen Helden das Recht gibt, aus den bestehenden Verhältnissen auszusteigen. Das ist ihre – Philosophie wäre zu viel gesagt – Lebensanimation. Denn da die Verhältnisse immer nur so sind, wie sie sind, machen sie auch den Ausstieg aus der Zivilisation jeder Zeit möglich und nötig. Die große Wohlstandsillusion, die De Carlo bewirtschaftet, rät deshalb von Zeit zu Zeit zu einer ideologischen Entschlackungskur: alles hinter sich zu lassen, die Gegenwart abzuschütteln, sich frei zu fühlen – ein neues Leben anzufangen.

Das Schöne (und Marktgängige) daran ist, dass keiner ernsthaft mit Risiken und Nebenwirkungen rechnen muss. Stets wird man von einem ‚alternativen' Jenseits bereits erwartet: von einer Hippie-Existenz mit Hasch-Pfeifen, freier Liebe und griechischen Inseln; von einem grünen Ökoidyll auf dem Lande, außerhalb des Industriekapitalismus; von Sekten und Gurus, die nirgendwo anders als in ‚Peaceville' den Frieden und den anderen lieben; von zynischem ‚Schickeria-Überdruss', gegen den kein ‚Liebesbogen' Amors ankommt. De Carlos Romane sind stets auf der Höhe zeitgenössischer Lebensformatierungen. Das ist seine Stärke und seine Kunst. Sensibel verzeichnet er ihre Trends und gibt ihnen eine Geschichte, in der kein markanter Reflex fehlt. Insofern scheint alles richtig, ja wahr, was er erzählt. Er legt es darauf an, dass der Leser sich in seinen aktuellen Settings wiedererkennt. Mit Erkenntnis hat dies allerdings weniger zu tun.

Eine Bedingung will allerdings erfüllt sein: man muss das richtige Alter haben. De Carlo ist der Schriftsteller einer Generation, die etwa so alt ist wie er (oder sich so fühlt). Sein Erfolg beruht deshalb zugleich auf einer Art Fortsetzungsroman: er begleitet diese Generation von Lebensabschnitt zu Lebensab-

schnitt und schreibt, von Roman zu Roman, ihre Wunscheinstellungen und Gegenbilder zeitgemäß fort. Denn sobald der Reiz des Neuen (mit ihnen) gealtert ist, heißt es (wie im jüngsten Roman): „in Rekordzeit ein neues Leben beginnen". Es kommt jeweils aus dem selben ideologischen Jungbrunnen. Wer 1970 etwa zwanzig war, so die Lebensregel, hat gelernt, sich sein Glück jeweils auf dem Rücken der Realität zu verschaffen. Nur in der pauschalen Auflehnung, im Protest und im Widerstand „gegen den Strom der Zeit" zeigt sich echtes, authentisches Leben. Dies weiß De Carlo gekonnt und meist ‚cool' in Szene zu setzen. Aber es hat, bei allem Niveau, doch viel von Gesinnungskonfektion an sich. Denn so wohlfeil den Helden die Kritik an den Verhältnissen ist – ihre eigenen Ausflüchte bleiben davon unberührt. Ihr Romanherz hat ‚alternative' Konfektionsgröße.

Inzwischen ist De Carlo in zwanzig Jahren beim zehnten Roman und mit ihm bei den Vierzigjährigen angekommen. Wie gesagt, der Markt will nicht das Bleibende, sondern das Frische. Welches sind ihre Lebensabschnittserwartungen? „Nel momento", gibt der italienische Titel zur Antwort. Der deutsche meint ihm mit „Die Laune eines Augenblicks" aufhelfen zu müssen. Dabei hat sich De Carlo bemüht, ernsthaft zu sein. Leute dieses, seines Alters, beginnen zu ahnen, dass die Zeit knapp werden könnte – die Zeit zum Glücklichwerden. Das ist das Lebensprojekt des Helden Lucas, der nicht „erwachsen" sein will. Inzwischen ist er auf dem Sprung zur dritten existentiellen Runderneuerung. Zuvor hatte er abrupt Frau und Kind und einen Verleih anspruchsvoller Filme hinter sich gelassen, um mit Anna das Ökoglück zu finden, das früher, in „Zwei von Zwei" (dt. 1991) bereits ausgemalt wurde. Dass es nicht gut gehen konnte, war zu befürchten. Mit „grünem Erbauungskitsch" (FAZ) ließ sich schon damals keine Welt außerhalb der Welt bauen. Jetzt, zu Beginn dieses Romans, hat auch dieses Dispositiv abgewirtschaftet. Daraus ergibt sich das Folgethema: wie neu anfangen?

De Carlo vertraut auf Erfolgerprobtes. Lucas, der Held, reitet aus, ein Ritter auf der Suche nach Aventiure. Das Pferd ist wild; er schlägt zu Boden. Das ist die Erweckung, auf die er dunkel gewartet hatte. Mit diesem „plötzlichen Sturz", wie es schon im ersten Roman „Creamtrain" geheißen hatte, war er „ins Zentrum der Dinge gefallen". Den Umständen entsprechend, also schlagartig, geht ihm auf, dass er nicht mehr gelebt hat, sondern gelebt wurde. Auf das Schicksal in Gestalt des Zufalls ist dabei Verlass. Der körperlich beschädigte, emotional aber befreite Held wird von Alberta – wahrhaftige Dea ex machina: sie kommt zufällig mit dem Auto vorbei – ins Krankenhaus gebracht. Er sieht sie wieder; seine erotischen Reflexe zeigen ihm, wo das Zentrum der Dinge ist. Allerdings nicht sofort. Er besucht sie in Rom; sie hat gerade einen Selbstmordversuch begangen. An ihrer Seite aber ist, jung, attraktiv, vital, künstlerisch und blond, ihre Schwester Maria Chiara. Man ahnt sofort: sie ist es. Doch der Autor lässt sich 160 (von 265) Seiten Zeit, bis es soweit ist. Er nutzt den langen Anweg, um diese neue Liebe analytisch und sprachlich auszukosten. Tugenden und Laster dieses Schreibens eifern dabei um die Wette. Einerseits der narzisstisch sich selbst absuchende Blick, der gierig und doch genau jede innere Regung aufsaugt und protokolliert. Auch Maria Chiara, wie bei früheren erregenden Momenten seines Erzählens, bleibt weithin eine Ansichtssache seiner Bedürfnisse. Am meisten verrät ihn dabei seine Sprache. Statt wie bisher „in einem fremden Leben" herumzufahren, nun die Rückkehr in die Eigentlichkeit. Das sieht so aus: barfuß aufs Sofa sitzen; am Meer ziellos spazieren gehen; in abgelegenen Gasthäusern herzhaft essen; sich in einem Kombi wie Kinder balgen; im Gewitterregen nass regnen lassen und manch anderes in der Art von „Frühstück bei Tiffany"; das Ganze angereichert mit einem Schuss *latin lover*. Das neue Ich hat eine Schwäche für gebrauchte Kleidungsstücke des Films.

Doch es bemüht sich, sie mit unkonventionellen Pailletten zu verzieren. De Carlo durchsetzt seine Beobachtungen fortlaufend mit Bildern, Vergleichen und tieferen Worten. Es ist, als

ob das neue Gefühl auch die Sprache aus ihrer Verkrustung löst. „Fünf Jahre Landleben“ hatten, sagt der sensible Held, „das Geflecht meiner städtischen Beziehungen zerfasert“. Aber jetzt „rannten wir mit aller Kraft, die in unseren Beinen steckte, weiter, liefen um die Wette mit der Zeit und der Unvermeidlichkeit der Dinge“. Wie schön trifft es sich da, dass das Unvermeidliche genau das Gewünschte ist. Als es endlich soweit war – „ich wollte nur die Augen schließen und mit geringstmöglichen Fußbewegungen im Jetzt schwimmen“ – konnte der Glückliche sich „nicht erinnern, je eine so vollkommene Verbindung von Konkav und Konvex gefunden zu haben“ (wie sie das wohl machen?). Ob ihm hier, wie andernorts, nicht neben dem Pferd auch der Pegasus durchgegangen ist?

Doch das eigentliche Problem geht von woanders, von der Moral in der Geschicht' aus. De Carlo veranstaltet eine Gala der absoluten Liebe. Alle Pflichten der lästigen Vernunft dürfen entfallen, wenn der wahre Amor kommt. Nach der Ökologie der Natur nun also eine Ökologie des Naturtriebs. De Carlo adoptiert dabei den surrealistischen „amour fou“ – unterschlägt aber, dass er, künstlerisch wie politisch, gescheitert ist. Nur um diesen Preis kann er seinen Helden zum Ritter des unbedingten Gefühls machen, „der sich weigert“, wie er in einem Interview meinte, „dem Bedürfnis nach Absolutem zu entsagen“. Obwohl er sonst genau zu unterscheiden weiß, ist er der Stimme des Bauches gegenüber ganz unkritisch. Er benimmt sich wie ein Neopostromantiker. Er will glauben, was er, medienkundig, eigentlich besser wissen müsste und macht dadurch seine Geschichte selbst zu einem *remake*.

Doch wird sie gerade dadurch und gegen ihre Ambitionen zu einer unfreiwilligen Diagnose zeitgenössischer Lebensinnenansichten. Denn der Aussteiger Lucas hat, auf den zweiten Blick, gewissermaßen ein Recht, von Zeit zu Zeit alle zwischenmenschlichen Brücken abzubrechen: dies erlaubt ihm sein Begriff von Arbeit. Er ist es, der insgeheim die sozialpsychologischen Fäden zieht. Das wirkt sich so aus: jemandem, der die Gesellschaft von links betreten hat, steht ein geradezu politi-

scher Anspruch auf freie Selbstentfaltung zu. Wer dann dennoch sozial mitmacht, liefert sich bewusst einem „Teufelskreis von Arbeit und Mühe und gnadenlosen Verpflichtungen“ aus. Dafür aber kann er sich mehr denn andere als Held der Arbeit fühlen. Er hat sich eine ethische Höchstleistung abgerungen. Der Sinn seines Lebens allerdings ist woanders: solche Arbeit schafft nur den Grund, um sich von der Welt der Arbeit abzusetzen. Wahres Glück, De Carlo ist Zeuge, stellt sich erst ein, wenn ich mich selbst erlebe. Sein Held pflegt so etwas wie einen Sozialdemokratismus der Gefühle.

Man kann seine Leser deshalb ja verstehen: er macht ihnen Lust auf mediengerechte *midlife-crisis.*

Der Dämon der Normalität[52]

Früher wurden Romanschriftsteller Romanschriftsteller, wenn sie Romane lasen. Inzwischen gehen die Zeitgemäßen längst in die Schule des Kinos. Sie verwandeln Episoden in Einstellungen, Handlungen in Sequenzen und Figuren in Rasterbilder. Und die Sprache, von der lange Zeit galt, dass sie den Menschen zum Menschen macht: wird sie nicht zu einem Medium unter anderen? Doch wie sollen sich ihre unbewegten Buchstaben gegen die direkte Art von Bildern und Tönen behaupten? Was hätte sie davon, wenn ihre Wörter dem Film nachliefen? Sie würde doch nur verleugnen müssen, was sie selbst am besten kann. Ihre abstrakten Zeichen bringen nichts mit, was den Appetit von Auge und Ohr reizt. Läge ihr Heil deshalb nicht vielmehr darin, dem Vorstellungsvermögen gerade ihre Speisekarte und nicht schon einen Serviervorschlag zu reichen?

Insofern könnte die Medienkonkurrenz auch ihr Gutes fürs literarische Erzählen haben. Statt sich nach dem Kino vor aller Augen zu richten – warum nicht das eigene, das Kino im

---

[52] GIANNI CELATI: *Cinema naturale.* Aus dem Italienischen von Marianne Schneider. Berlin (Wagenbach) 2001. – Original: *Cinema naturale.* Mailand (Feltrinelli) 2001.

Kopf kultivieren? Wie einst die Malerei, die sich selbst neu verstehen musste, als die Photographie sie medial beerbte. Es gehört allerdings einiger Mut dazu, solchermaßen zur Sprache und zum Geschichtenerzählen heimzukehren. Gewagt hat es einer, dessen Wort nicht nur in Italien zählt, Gianni Celati. Der Titel seines jüngsten Buches ist Programm: *Cinema naturale* (dt. 2001).

Celati (Jg. '36) ist mit dem Film groß geworden. Und doch, oder gerade deshalb, sucht er jetzt Streit mit ihm. Wer ins Daumenkino des Erzählens geht, ins richtige versteht sich, der, behauptet er, braucht eigentlich keine Hollywoodfilme. Das ist natürlich eine gezielte Provokation: Celati will damit geistige Unruhe stiften. Andererseits weiß er, dass man nicht einfach nur wieder hinter die Sprache der Leinwand zurückgehen kann. Wie schwer ihm das fällt, hat er in ein Bild gekleidet, in dem Dichter seit langem ihre Kunst bedenken: er vergleicht die Poesie mit einer riskanten Schifffahrt über gefährliches Wasser. Demnach macht er sich keine Illusionen über die Aufgabe. Wie in einem „Schiff ohne Segel und ohne Steuer" fühlt er sich. Entsprechend fallen seine Gedankenfilme aus. Wo immer sie können, fügen sie dem Alltag sonderbare, phantasievolle, ironische, aber eben doch Schiffbrüche zu.

Kein Lebensumstand ist extravagant genug, um nicht vom Dämon aller Normalität befallen zu werden, dem Überdruss und der Langeweile (ein Schlüsselwort). Vier Krankenpfleger zum Beispiel halten, mit der Regelmäßigkeit einer Pflichtveranstaltung, jede Woche einen Orgienabend mit Patientinnen und Gattinnen des Krankenhauspersonals ab. Einer von ihnen – er las Bücher (!) – hatte es mit einem Mal satt, immer nur an das eine denken zu müssen. Er entdeckte sich als bloße „Widerspiegelung" eines Spaßideals, und damit als „ein Nichts". So heftig fährt der Gedanke in ihn, dass er beschließt, dieses Nichts effektiv auch zu werden, um wirklich jemand zu sein. Am Ende ist er eine – verrückte – Geschichte, ein Medium, in dem andere sich spiegeln. Einer jungen, wilden Frau gelang es, nachdem sie unter allerlei asoziale Räder geraten war, Model zu werden. Per-

fekt hatte sie Bewegungen, Worte und Gedanken einstudiert, war Darling aller einschlägigen Erwartungen. Eines Tages zuckte es wie ein rötlicher Blitz in ihrem Kopf. Sie hatte sich an der zugemuteten Wirklichkeit übernommen, konnte „den Lügen des Bewusstsein“ nicht mehr glauben – und brach den Kontakt zu sich ab. So oder ähnlich passiert es überall. Darauf kommt es Celati deshalb an. Wenn einer zu sehr und zu lange normal ist, wird er, ohne es zu merken, anormal. Es ist die Folge einer Zwangsbewirtschaftung unserer Vorstellungswelt. Der Staub der Wiederholung, heißt es in der beklemmenden Geschichte von einem Wissenschaftler, der alles fotokopieren muss, legt sich über uns und macht uns unkenntlich. Wenn alles wie üblich weitergeht, da entstehen mentale Brachen, wo man sich selbst nicht mehr kennt.

Dabei müsste es so nicht sein. Unsere guten oder schlechten Gewohnheiten weisen alles Abweichende und Unangepasste von sich. Von Freud aber wissen wir, dass es sich in verstellter Weise dennoch wieder zurückmeldet. Und hier beginnt das eigentliche Drama von Celatis Geschichten. Irgendwann trifft seine Gestalten ein Wink, eine Stimme, ein Anruf des Verdrängten. Dann gibt es kein Zurück mehr für sie. Man kann es erneut unterdrücken, sogar in bester Absicht, wie der junge Mann der ersten Geschichte. Er hört einen (biblisch entfremdeten) Hahn zweimal krähen, verleugnet aber seinen Appell (ein sexuelles Abenteuer) und damit sein anderes Selbst, um danach, ersatzweise, zwölf Stunden lang nichtssagende, ja erfundene Erlebnisse zu erzählen, die alle „im Sack der leeren Augenblicke“ landen.

Wer andererseits den fremden Stimmen folgt, dem ergeht es merkwürdigerweise auch nicht besser. Dessen Normal-Ich verliert auf andere Weise den Boden unter seinem Bewusstsein. Ein Arzt hört bei einer Bootsfahrt zwei Frauen irgendwo in der Ferne über ihre Nierenprobleme reden. Unwiderstehlich fühlt er sich von dieser „Nachricht“ angesprochen. Eine verwirrende Suche beginnt, die ihn immer weiter von seinem bisherigen Leben abbringt. Er findet zwei Frauen, gerät in ihren Bann,

verwahrlost, versklavt (sexuell) – und macht unbegreifliche Selbsterfahrungen, die sich nicht mehr über seine bisherigen Gedankenleisten schlagen lassen. Sein Innenleben beginnt rastlos ein skandalös unnormales Lebensprojekt einzukreisen: „ohne ein Ziel oder einen Wunsch“ zu sein, „wie die Tiere, wie die Vögel, wie die Kühe“.

So geht es Erzählung um Erzählung. Irritierend sind jedoch nicht nur solche „verrückten“ Anwandlungen der Figuren. Hinzu kommt, dass, danach, keiner mehr ins alte Leben zurückfindet. Sie verlaufen sich alle im Ungewissen und werden zur Zumutung für einen ordentlichen Leser. Celati will ihm so die Wahrheit begreiflich machen, dass, wer den Wegweisungen der Normalität folgt, in geistigem Stillstand endet; wer es aber ändern will, in den Text einer Welt gerät, wo das Unübliche ihn unkenntlich macht.

Die einen leben deshalb unbewusst entfremdet, die anderen bewusst. Das ist der Unterschied. Und hierin haben die Geschichten Celatis auch ihren tieferen Grund. Sie wollen die Augen für etwas öffnen, das man nicht sehen kann. Ihre Figuren bekommen (durchaus lesenswerte) Schwierigkeiten, weil sie weder auf normalem noch abnormalem Weg festen Sinn unter ihre Existenz bringen. Sie werden darüber extremistisch. Je mehr sie von ihren untergründigen Phantasmen eingenommen werden – meist in Gestalt fülliger Frauen, die von Botero stammen könnten –, desto weiter rücken sie von sich ab: Geist und Leib haben ihren Zusammenhang verloren, und der eine erfährt sich als Zerrbild des anderen. Was sie erleben, sind eigentlich Kopf- und Bauch-Geschichten, weil ihnen ein Projekt fehlt, auf das sie sich einigen könnten. Oder sollte man nicht gleich sagen: es mangelt ihnen an Kultur? Es ist Celatis Art, zum Denken über Dinge anzuregen, „die sich nicht erklären lassen“ und doch „ziemlich oft vorkommen“.

Angesprochen sind insofern die vielen Normalen, die es verlernt haben, Stimmen zu vernehmen und auf Zeichen zu achten. Sie will er in seine Hör- und Sehschule schicken. Dass sein Stil sich dabei etwas angestrengt hinter den Konfektionsgrößen

seiner Darsteller versteckt, ist preziös: man glaubt es ihm doch nicht. Aber vielleicht wollte er ja so dafür demonstrieren, dass Geschichten, die uns betreffen, ganz in unserer Nähe gedeihen und die Phantasie, um zu blühen, keine Hollywoodformate braucht.

*

... performativ losgelassen

Sechsundsechzig Gedichte suchen einen Autor[53]

Was wäre die Literatur ohne die Literaturkritik (die Umkehrung natürlich vorausgesetzt)? Doch wer in dieser Symbiose jeweils Wirt und Gast ist, lässt sich nicht immer so genau unterscheiden. Ein reines Vergnügen bot ihnen ihre Beziehung jedenfalls selten. Wann sind Autoren schon mit ihren Kritikern, und diese immer mit jenen zufrieden. Ruhiger wird es eigentlich erst posthum. Dann gehen Namen und Werke allmählich in die literarhistorische Denkmalpflege über. Ihren Preis hat jedoch auch sie. Poeten und Literaten müssen dann von jenseits des Grabes aus stumm mit anhören, was über sie gesagt wird – ob sie das selbst hatten mitteilen wollen oder nicht. Mehr als einer hat daher seinem Nachleben vorzubeugen versucht, durch Gespräche mit einem Eckermann, Manifeste, Eigenkommentare, in Briefen und anderen Selbstschutzmaßnahmen.

---

[53] EUGENIO MONTALE: *Die Worte sprühen. Das posthume Tagebuch I*. Gedichte italienisch/deutsch. Von Christine Koschel übersetzt, mit einem Nachwort von Annalisa Cima (1969) und mit Erinnerungen Carlo Emilio Gaddas und Alberto Moravias an Montale. München (Kirchheim) 1998. – Original: *Diario Postumo. Prima Parte: 30 poesie*. a.c. Annalisa Cima. Milano (Mondadori) 1990. *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*. a. c. Dante Isella. Milano (Adelphi) 1997.

Ein origineller Fall dieser Art hat Italien beschäftigt. Es ging um den Nobelpreisträger Eugenio Montale, Lyriker, 1981 gestorben. Er hatte Grund zur Annahme, dass seine Schriftgelehrten ihn unter den Heiligenschein eines modernen Klassikers stellen würden. Nicht nur, weil er in „seinem zweiten Beruf" selbst mehr als fünfzig Jahre Kritiker war. Zu Lebzeiten hatte er ihnen auch als Dichter nahegestanden. Dies erhellt der Briefwechsel mit Gianfranco Contini, einem der Großen der italienischen Philologie. 1933 war die dritte, erweiterte Ausgabe von Montales erstem Gedichtband *Ossi di seppia* („Tintenfischknochen") erschienen. Sie wurde von einem Namenlosen in einer obskuren Zeitschrift besprochen. Der damals 21-jährige Contini hatte in den Erweiterungen neue poetische Spuren erkannt, die aus der hermetisch verschlossenen Zeichenwelt der ersten Sammlung hinausführten. Für Montale muss es wie die Offenbarung eines neuen Zieles gewesen sein. Eine lange, fast fünfzigjährige Weggefährtenschaft entstand, mit Briefen, Begegnungen, intimen Kommentaren von Versen, Menschen, Kollegen und Zeiten, voller Ernst, Witz und Ironie; mit dem zweiten Gedichtband Montales, den *Occasioni* („Gelegenheiten", 1933) als Höhepunkt ihrer Werkstattgespräche. Doch trotz eines bis ins Einzelne gehenden freundschaftlichen Austausches: es blieb immer spürbar, wer der Gebende und wer der Nehmende war, und wem die Wortführerschaft zustand. Bei allem hielt Montale eine feine, unmerkliche Grenze, eine Art ‚reservatio mentalis' ein, von Contini feinfühlig respektiert. Als dieser ihm einmal eigene lyrische Versuche zuschickte, ging er mit keinem Wort darauf ein.

Im Grunde war es Contini selbst, der ihn vor den Umarmungen einer noch so wohlwollenden Kritik warnte – als er selbst noch nicht dazugehörte. Drastisch verwies er auf den Zeitgenossen Ungaretti, den sie wie eine „camorra" umstellt habe. Montale, so scheint es, hat diese Lektion bis zu seinem Lebensende nicht vergessen. Denn wenn seiner Kunst ein Interesse eigen war, dann dies: mit ihrer Hilfe Breschen ins alltäglich Gerede zu schlagen und sprachliche Beschlagnahmungen

aufzuheben. In seinen Augen errichten Festlegungen, Regeln, Begriffe, Parolen, und wären sie noch so vernünftig, Absperrungen gegen die Beweglichkeit des Lebens. Diese gilt es zu erhalten. Insofern war schon er dekonstruktiv, lange vor der Zeit.

Als eine solche Enteignung muss Montale auch die literarische Kritik angesehen haben. Und er schien ihre Herrschaft besonders für den Fall gefürchtet zu haben, wo er endgültig schweigen und sie das letzte Wort über ihn haben würde. Wenn nicht alles täuscht, hat er versucht, auch dieser letzten, sein ganzes Werk umfassenden Vereinnahmung vorzubeugen. Dazu hat er ein *Diario postumo* („Das postume Tagebuch") ersonnen. Und es sieht ganz so aus, als ob er damit den erwünschten Erfolg errungen hätte. Denn das nachgelassene Buch bietet, seit einiger Zeit schon, im Feuilleton Stoff zu einem tückischen Boulevardstück. Die Pointe dabei: genau dies dürfte Montales Absicht gewesen sein. Er hat eine poetische List angewandt, um sich auch noch vom „Jenseits" her dem Zugriff des Literaturbetriebs zu entziehen. Sein lyrisches Vermächtnis besteht aus 66 Gedichten. Eine Summe, einen letzten Bescheid sollte man von ihm jedoch nicht erwarten – im Gegenteil. Im Grunde haben sie nichts mitzuteilen, was Montale so oder ähnlich nicht schon früher zur Sprache gebracht hatte. Manche greifen Bruchstücke von Unterhaltungen auf; andere halten sich an alltägliche Rückstände. Wiederholungen fallen auf; Brüche, Ungereimtheiten, durchsetzt mit sinnreich funkelnden Versen. „Ich greife", kommentiert das Ich sich selbst, „zurück auf Zettelkästen / die aus Erinnerungen schöpfen / um sie dann aufs Geratewohl zu verbinden" (*Im Jahr Zweitausend*). Der Eindruck entsteht, er könne sein Schreiben nur noch dadurch verlängern, dass er sich, Epigone seiner selbst, an seinen früheren Worten festhält. Das schwache Ende eines großen Dichters?

Doch das Dilettantische, geht es ihm nicht allzu glatt, ja geradezu bündig von der Hand? Muss nicht der Verdacht entstehen, es sei am Ende absichtsvoll inszeniert? Dass Montale ein falsches Spiel mit den Erwartungen an einen konsekrierten Poe-

ten treibt? Er hinterlässt ein lyrisches Testament, entzieht ihm aber zugleich jede Bedeutung als Schlusswort. Themen und Texte, die ihn berühmt gemacht haben, werden aufgerufen; aber nur, um sie zu einem Pasticcio zu verarbeiten. Alles scheint auf eine Antiklimax hin angelegt, als wolle er die Zumutung abwehren, sein Leben und sein Werk laufe auf etwas Bestimmtes hinaus. Das posthume Tagebuch hat vielmehr ein „Verwirrspiel" („Zweites Testament") im Sinn. Montale gewinnt ihm die parodistische Lust ab, die in einer ‚Selbstentheiligung' liegen kann. Er stellt sich damit im Grunde eine Art Amnestie vom Bedeutend-sein-müssen aus. So zumindest hat es auch einer gesehen, der es wissen könnte: der Freund Andrea Zanzotto, im Text als „Serenissimus" vertreten und selbst Autor raffinierter Sprachkunststücke. Es ist eine hintersinnige Schutzmaßnahme gegen all die unerwünschte Autorität, die ihm zugeschrieben wird und sich auf ihn beruft. Beides hat er zeitlebens ins „Amphitheater der Schändlichkeiten" verwiesen. Um der philologischen Leibwache zu entgehen, hat er seinem Werk deshalb einen burlesken Hinterausgang eröffnet.

Dass er zu solchen Mitteln gegriffen haben könnte, dafür sprechen weitere Umstände. Montale hatte seine letzte Gedichte in elf Umschlägen hinterlassen. Sie sind in seiner Handschrift, aber doch zugleich anders: er hat sie wohl absichtlich etwas verstellt. Und dann ist da noch und vor allem Annalisa Cima. Sie hat dem Fall erst das nötige regenbogenfarbene Styling gegeben. Als sie sich kennenlernten war er 72, sie 27. Sie wurde, mit wechselnden Titeln, die Muse seines Alters. Gerontophilie hätte die Presse, zumal in Italien, ja noch durchgehen lassen. Nicht aber, dass er schon nach kurzer Zeit sein Testament, mehrfach und zu ihren Gunsten, geändert und sie als literarische Alleinerbin eingesetzt hat. Die Gedichte des posthumen Tagebuches waren im übrigen ihr gewidmet und ausgehändigt. Sie hat sie in eine eigene Stiftung eingebracht, um sie, nach dem Willen des Autors, einige Jahre nach seinem Tod in kleinen Gruppen nach und nach herauszubringen. Annalisa aber war selbst Poetin. Öffentlichkeit war ihr alles andere als

zuwider, und Montale verschaffte sie ihr. Als deshalb 1996 alle nachgelassenen Texte erschienen, platzte der Knoten, den Montale von langer Hand geschnürt hatte: sprachen nicht all die dubiosen Umstände eher gegen einen Autor Montale und damit für Fälschung von ihrer Seite? Würde sich ein Nobelpreisträger selbst so in den Nachruhm verabschieden?

In die Falle gegangen ist schließlich Dante Isella. Er hatte vor aller Augen, im *Corriere della Sera,* dem Tagebuch den philologischen Segen verweigert. Der Verdacht traf jedoch nicht nur die Cima, sondern auch Rosanna Bettarini. Sie und eben nicht Isella hatte im Auftrag der Erbin die kritische Ausgabe von 1996 besorgen dürfen. Beide waren dem Werk Montales editorisch verbunden. Mehr noch: beide waren Schüler Continis. Es wurde also ein Stück im Stück aufgeführt: auch hier ein Erbenstreit, wer Continis Freundschaft zu Montale adoptieren würde oder wer der bessere Meisterschüler der Meisters ist. Montale jedenfalls konnte zufrieden sein. Er hatte Erben, Philologen, Kritik, Zeitung, Leserschaft mit seinem Werk beschäftigt, so wie er es wollte. Es sollte irritieren, in Frage stellen, falsche Sicherheiten vereiteln, in einen unabschließbaren Prozess ausarten. Es zieht seine Originalität gerade nicht aus dem, was er sagt, sondern was er offen lässt und damit die wohlmeinenden Zumutungen des Nachruhms leugnet. Lieber ein poetischer Narr als ein philologischer Heiliger, scheint Montale in seinem abschließenden Tagebuch mitteilen zu wollen. Listig hat er die Kritik dazu benutzt, um sie auf Distanz zu halten – insgeheim auch Contini, selbst die Cima. Sie wurde bereits in seinem Briefwechsel illusionslos zurechtgerückt.

Man mag Montales authentische Apokryphen für ein geistreiches Divertimento halten. Ernst war es ihm damit dennoch. Immerhin war er bereit, seinen guten Ruf aufs Spiel zu setzen, um seiner poetischen Grundüberzeugung die Treue zu halten. Dichtung, wiederholt er noch zuletzt, ist dem „Mangel“ verpflichtet, den die „Natur“ erleidet angesichts der falschen Zeugnisse, die von Schwätzern, Bürokraten und Marktschreiern abgelegt werden. In ihrem Mund sind sie „Überbringer lebloser

Zeichen“, weil sie alles erklären wollen, während doch „das Leben selbst jeden Tag die Grenzen überwindet, die es setzt“. Das ist der testamentarische Wille seiner „Flaschenpost“ aus dem Jenseits. Solange er hier Unruhe stiftet, kann er dort seinen Frieden finden. Deshalb hat er auch dafür gesorgt, daß das Nachspiel auf Erden weitergeht. Ab 2006 wurden die Gespräche zugänglich, die die Cima mit ihm geführt (und aufgezeichnet) hat. „Sie werden vielen Ärger machen“, hatte es dazu geheißen.

Das posthume Tagebuch ist, mit dem Nötigsten versehen, in der ansprechenden Übersetzung von Christine Koschel erschienen. Es gibt damit einen vollständigen Text, nicht aber schon das Werk Montales selbst. Dieses bleibt, geht es nach dem Willen des Autors, im Entstehen. Seine wahre Gestalt fände es erst zusammen mit den Verwilderungen, die es selbsterhaltend provoziert hat.

Wofür gegen was?[54]

Er schrieb, wie er gelebt hat und er lebte wie eine Figur von Vittorini oder Volponi, mit einem Schuss Pasolini. Selbst sein Tod war romanesk: er ist 1995 nicht eigentlich ertrunken, sondern im Meer verschwunden. Offene Übergänge sind auch die vier Romane, in denen sich Sergio Atzeni zwischen 1986 und 1996 zur Sprache gebracht hat. Der Titel des ersten in deutscher Übersetzung – „Bakunins Sohn“ – sollte nicht abschrecken. Der russische Anarchist und Revolutionär ist nur eines der Spiegelbilder, welche die Geschichte eines sardischen Tunichtguts, Unruhegeistes, „Dreckskerls“, Agitators, Schauspielers, Gelegenheitssängers und Frauenheldes namens Tullio Saba zur Ansicht bringt.

Er ist ein Irregulärer, in die Gefahr verliebt, einer der sich verausgabt, in allem was er tut; der jäh einen Affekt dagegen

---

[54] SERGIO ATZENI: *Bakunins Sohn*. Roman. Aus dem Italienischen von Andreas Löhner. Hamburg 2004. – Original: *Il figlio di Bakunin*. Palermo (Sellerio) 1991.

hat, wenn er irgendwo Machausübung, Beherrschung, Unterdrückung spürt. Widerstand ist sein Lebenselixier, und umgekehrt macht ihn dies zum rastlosen Rädelsführer von Freundschaft und Solidarität. Der Vater war wohlhabender Schuhfabrikant, aber schon er ein Unangepasster. Deshalb sein anarchistischer Übername Bakunin, dem der Sohn dann alle Ehre erwies. Als die Machenschaften der Politik dem Geschäft den Boden entzogen, musste er ins Bergwerk und lernte die Welt von einer anderen Seite her kennen – das Unordentliche in den herrschenden Ordnungen – und wurde seinerseits politisch, soweit das seine Natur zuließ. Das hieß damals: wer nicht Faschist sein wollte, wurde Kommunist. Es sei denn, er war Opportunist. Dies ist die größere Konstellation im Hintergrund dieses knappen Romans. So beweglich, pointiert und unterhaltsam seine rückblickenden sardischen Momentaufnahmen sein mögen: diskret betreibt er damit Kulturkritik an der Gegenwart.

Ihr Dreh- und Angelpunkt ist der so gut wie ausgesparte Betreiber dieser Geschichte. Soviel lässt sich immerhin sagen: er geht wie ein (kommunistischer) Journalist vor (der nicht mehr kommunistisch ist) und stellt an Schauplätzen und bei Beteiligten Nachforschungen über Tullio Saba an, dessen Spur sich bald nach Kriegsende im Tod verliert, wie sein Autor. So kommen 32 Interviews zusammen; jedes mit einer anderen (namenlosen) Stimme; den unterschiedlichsten Erinnerungsresten; Nebensächlichem, Nichtssagendem, Pikantem, Pistolen, Mord und Erotik. Jeder weiß etwas anderes mitzuteilen, spricht anders über den Fall (eine besondere Kunstfertigkeit des Autors). Motive kehren zwar wieder, wechseln jedoch ständig ihre Belichtung. Je mehr deshalb die Geschichte des Tullio S. anwächst, desto offensichtlicher löst sie sich in dieser Vielstimmigkeit auf.

Was bleibt? Zwei diskret gesetzte Signale deuten es an. Die letzte Aufnahme zeigt Tullio, zeichenhaft, mit ‚verwüstetem Gesicht', schon zu Lebzeiten unkenntlich geworden. Bereits früher hatte er, bedeutungsvoll, „cantos mutilados", verstüm-

melte Lieder gesungen. Die Recherchen bringen Materialien eines intensiv ausgetragenen Lebens zutage, das nicht aufgegangen ist. Und es wäre gänzlich hinter dem „Schleier der Erinnerung“ verschwunden – hätte der Autor nicht jemand losgeschickt, um sie zusammenzutragen.

Dafür hat er einen tieferen Grund. Er sieht in der Geschichte des Tullio noch eine andere Geschichte am Werk: von einem, der auszog, um den Lauf der Dinge zu beeinflussen (und sei es nur in einem sardischen Winkel der Welt) – und warum daraus nicht viel wurde. Hier öffnet sich der Zugang zur hintergründigen Pointe des Romans. Der Oppositionsgeist seines Helden hatte eine Behausung in den großen zeitgenössischen Ideologien gesucht. Doch nach dem Krieg war nicht nur der Faschismus ruiniert. Mit Stalins Tod und der Aufdeckung seiner Verbrechen war für Tullio auch der Kommunismus erledigt. So fand er sich als Engagierter wieder, der nicht mehr wusste, wofür er gegen etwas sein sollte. Fest stand lediglich, dass sich mit ideologischen Kampfprogrammen keine – gute – Geschichte machen ließ. Deshalb konnte auch seine Geschichte im kleinen nicht mehr gelingen.

Gleichwohl besteht ihr Reiz gerade darin, dass Atzeni dies auch in seiner Erzählweise abbildet. Die Äußerungen der Befragten fügen sich zu einer Folge, die keinen roten Faden findet. Rhapsodisch kreisen, wuchern und zirkulieren sie, ausgeliefert an die Egoismen, die Fabulierlust und Phantasmen der Zeugen. Im übrigen: würde einem anarchistischen Subjekt wie Tullio ein biographisches Erzählen überhaupt gerecht? So respektiert es zwar einen Bezugspunkt, aber keinen Mittelpunkt. Es sammelt die Scherben eines zerbrochenen Spiegels. Dennoch ist die Lektüre keineswegs ohne Genuss (der Text wurde verfilmt und auf die Bühne gebracht). Sie gleicht dem Verzehr einer Artischocke. Blatt um Blatt, Episode um Episode nähert er sich dem ‚Herzen‘, um schließlich preiszugeben, dass sie keines hat.

Sehschule[55]

Als Maria do Carmo starb, war der, der sich Ich nennt, gerade im Prado in Madrid und prägte sich „Las Meninas“ von Velazquez ein. Ohne es schon zu begreifen, trat er dabei ihr Vermächtnis an. „Der Schlüssel für dieses Gemälde liegt in der Figur des Hintergrundes“, hatte sie ihm früher gesagt. Dass das zugleich ganz allgemein gelten sollte, begriff er erst später. Warum, darauf brachte ihn dann ihr Testament, ein Abschiedsbrief. Er enthielt nur ein einziges Wort, unklar, befremdlich: „sever“. Er erinnerte sich; Maria liebte als Kind das Umkehrspiel. Wer als erster ein Wort von hinten aussprechen konnte, hatte gewonnen. So begann „sever“ sich zu öffnen: ‚revès‘, spanisch: ‚Kehrseite‘! Darauf also kam es an. Wieder angewandt auf „sever“ ergibt dies: ‚ver/se‘; erst so ist (spanisch) ‚etwas zu sehen‘, eben die andere Seite. Und jetzt erklärt sich auch die Figur von Velazquez im Hintergrund. Von ihr aus betrachtet ist das Bild ein Bild dafür, wie es betrachtet sein will. Wer es verstehen möchte, darf sich in den Augen Marias nicht beim Vordergründigen aufhalten. Er hat, wie die Figur im Hintergrund, zugleich die Gegenansicht einzunehmen. Sie wendet sich dem ‚anderen‘ Bild zu, das der Maler im Vordergrund anlegt und den Blicken, die von vorne kommen, entzogen ist. Und auch dies gibt Maria zu bedenken: für diese Umkehrung der Blickrichtung – dazu braucht es den Maler, die Kunst. Sie lehren diese verkehrte Sicht der Dinge, die wahre.

Maria war eine kluge Frau; so sinnreich, wie nur jemand sein kann, der sein Leben Antonio Tabucchi verdankt. Er ist Meister in solch vexierenden Botschaften. Und die Geschichte, die er sich von Maria erzählt, gibt nicht nur dem Buch den Titel, in dem sie vorkommt. Sie ist zugleich auch die Figur des Hintergrundes für die elf sehr ungleichen Erzählungen, die schein-

---

[55] ANTONIO TABUCCHI: *Das Umkehrspiel*. Mit einem Nachwort von Christoph Meckel. Aus dem Italienischen von Dagmar Türck-Wagner und Karin Fleischanderl. München (Hanser) 2000. – Original: *Il gioco del rovescio.* Mailand (Il Saggiatore) 1981.

bar willkürlich Stimmen mischen, Orte und Kontinente wechseln; keine Zeit einhalten, Personen unsituiert lassen. Zwar spielt vieles aufeinander an, wie in einem Musiksatz. Motive, Sätze, Villen, Namen, Mittagsstunden, Bahnhöfe kehren wie Reprisen und Modulationen wieder. Dennoch ziehen sich die Geschichten an, weil sie alle nach der selben Melodie erzählt sind. Ein Brief, ein Schlager, Fotos lassen die Wände der Gegenwart brüchig werden und Erinnerungen oft unvermittelt eindringen. Doch der, welcher sie vorträgt, lässt sie, so unterschiedlich wie sie sind, ins gleiche Dilemma geraten, sodass sie sich überblenden und zuletzt auf ihren Beweger, den Erzähler verweisen. Er ist sie alle.

Abb. 26: Gegenblickaufnahmen

Aber es wäre nicht Tabucchi, würde er sich mit dieser Lesart schon zufrieden geben. Das Autobiographische daran scheint nur ein Lockmittel. Denn er tut alles, um Autobiographie gerade nicht aufkommen zu lassen. Was daran eigener Lebensinhalt sein mag – er ist ausgelagert, abgeführt in fremde Geschichten. Wenn trotzdem etwas auf ihn zeigt, dann der Blickwinkel, das Prisma, nach dem er alles bricht, was er durch die Sprache leitet. Sein Element ist die Perspektive. Er hat sich der Wahrheit verschrieben, dass alles eine Sache der Wahrnehmung ist. Und zieht, für sich, daraus die Konsequenz, dass nichts so genommen werden muss, wie es erscheint. Aus diesem Grund schreibt er Geschichten. Sie eröffnen mal um mal eine sprachliche Sehschule, wo Unterricht in Mehransichtigkeit erteilt wird. Im gegebenen Fall: eine Einführung in den Umkehrblick.

Portugal, in der ersten Geschichte, ist nicht so sehr das Land von Tabucchis Frau und Gegenstand des Professors für portugiesische Sprache und Literatur an der Universität Siena. Portugal ist eine Perspektive. Davon zeugte bereits „Wer war Fernando Pessoa“ (dt. 1992) oder „Lissabonner Requiem. Eine Halluzination“ (dt. 1994) oder „Die letzten drei Tage des Fernando Pessoa“ (dt. 1998). Durch die Literatur dieses Landes, durch Maria hindurch identifiziert er eine Einstellung, die einen Sinn dafür hat, dass etwas hingebungsvoll unerfüllt, unerreichbar bleiben kann. In einer anderen Schlüsselgeschichte, „Samstagnachmittage“, breitet er, sehr berührend, eine Kindheitsszene aus. Mit einfachster Alltäglichkeit entsteht eine nervöse Untätigkeit bei Mutter, Sohn und Tochter. Kaum etwas geschieht und doch wächst das Gefühl, dass die Gegenwart der drei eigentlich eine bedrückende Abwesenheit sein muss. Gesagt wird nichts. Am Ende ist man irritiert; beginnt noch einmal zu lesen. Auf diesen zweiten Blick kommt es Tabucchi an. Im Grunde war bereits im ersten Satz alles gesagt. Aber das geht eigentlich erst rückblickend vom Ende her auf – ‚revès‘.

Ein anderer dieser Spiegelreflexe; sehr kurz, mit Herzklopfen und der Verwirrung, die nötig ist, um anderen Gedanken

Einlass zu gewähren. Eine Nachricht auf dem Anrufbeantworter; eine Stimme; Erinnerungen an Jahre zuvor; eine Trennung. ‚Er' fährt wieder hin. Wie war sie jetzt? Und mit dem anfahrenden Zug setzten sich Vorstellungen, Bilder – Versionen in Gang. Als er am Bahnhof ankam, zögerte er mit dem Aussteigen. Der Zug fuhr wieder an; das Rendez-vous war verfehlt. Später fragte er den Schaffner, wann einer zurückführe. Um dann wen noch zu treffen? Die Vergangenheit, die Erinnerung? Oder sich selbst, wie er dabei ist, sich von dem Abschied, der er in ihren Augen war, zu verabschieden, um sich, von ihr her, neu zu sehen. „Alles ist relativ", heißt es in der vorhergehenden Erzählung. Aber es ist hintersinnig gemeint. Beziehungen haben zwei Seiten; sie gehen nicht nur in die eine oder andere Richtung; recht bedacht eröffnen sie innere und äußere Passagen. Es ist nur eine Frage, wie man sie sieht.

Davon weiß Josephine ein ‚Lied' zu singen. Sie war ursprünglich als kleiner Junge zu italienischen Verwandten nach Argentinien geschickt worden, wer weiß wegen welchem sozialen Unfall. Fremdheit wurde sein zweites Leben. Später arbeitete er in einer Nachtbar. Als Carmen, die Sängerin, einen Schwächeanfall erlitt, nahm er, er wusste nicht wie, ihre Rolle an. In seine Lieder mischten sich immer mehr Schlager, die die Mutter früher gesungen oder geliebt hatte. Am Ende wurde er ganz die Lieder, die er/sie sang; der glücklichste Moment seines Lebens. Erst die fremde Welt des Cabarets hatte ihm erlaubt, sich so mit seiner Fremdheit zu bekleiden, dass er seine verschüttete Erinnerung sich zu eigen machen konnte. Josephine hieß im übrigen die Palme vor dem elterlichen Haus Tabucchis.

Spätestens hier wird klar, dass sich etwas zum Lebenswerten nur wendet durch die Kunst. Sie ist das „Umkehrspiel" für Erwachsene schlechthin. „Alles auf der Welt ist Zufall", heißt es an einer Stelle. Vielleicht lassen sich seine Figuren deshalb so gerne von den luftigen Räumen der Erinnerung, der Klänge und Bilder einnehmen. Das ändert an ihrer Realität selbst zwar nichts; wohl aber an ihrer Wahrnehmung. Kaum jemand, der nicht diesen Grenzübergang der Kunst benutzte; aber auch

kaum eine Erzählung des Autors, die es nicht ihrerseits so machte. Als ob er seine Ansichten in denen anderer Blickkünstler spiegeln wollte – Velazquez; Scott Fitzgerald; Dino Campana; Pindar. Für Tabucchi ist dies ebenso viel eine Lust wie eine Versuchung – aber auch das Risiko seiner literarischen Kaleidoskopien. Gelegentlich scheint er unersättlich und öffnet in seinen Geschichten Perspektiven über Perspektiven. „Der kleine Gatsby" ist Schriftsteller und Wahlverwandter des ‚großen Gatsby' aus dem Roman von Scott Fitzgerald. Mit dessen Augen sieht er seine Welt, der Erzähler wiederum in ihm sich selbst, so wie er früher in sich befangen war. Nicht immer scheint gewiss, ob Tabucchi ganz Herr seiner Spiegelkabinette ist – oder sein will. Anfällig für Zerrbilder sind sie allemal. So in der letzten Geschichte „Ein Tag in Olympia". Einer erzählt, wie Pindar träumend erlebt hat, was er in den „Olympischen Oden" niedergelegt hat; das ganze überblendet mit Theokrit und gedacht als Umkehrspiel Tabucchis – nicht einfach, einen geeigneten Ausgang zu finden. Es sei denn, der Autor sei ein wenig zuviel der Versuchung erlegen, zu zeigen was er kann. Seine Kunst bewegt sich auf einem schmalen Grat zwischen Virtuosität und Manierismus, und in den späteren Werken noch mehr als in den früheren, etwa in „Piazza d'Italia".

Ihn deswegen zu einem Postmodernen zu machen, wäre gleichwohl grobschlächtig. Gewiss, er zitiert, knüpft an, übernimmt, nährt sich an Künsten aller Art und allerorts. Aber er hat eine Absicht, der alles einverleibt wird. Und sie ist es, die ihn als Modernen kenntlich macht. Obwohl er seine Spuren verwischt, wie es sich gehört, gibt es Sätze, die wie Brennpunkte die Perspektiven sammeln. Einer, dem das „Umkehrspiel" gewidmet scheint, lautet: „weit weg zu sein, auch von sich selbst". Nur dann – ‚revès' – wäre man sich nahe. Um die Geschichten, in die man verstrickt ist, von sich abzuhalten, braucht es andere, literarische, in denen man sich auflösen kann. Sie erklären nichts, „genauso wenig wie der Wind etwas erklärt". Aber sie drehen den Blick auf sich selbst in eine andere Richtung.

Aus Wassertropfen Ozeane[56]

Das große Ganze – steht es inzwischen nicht unter dem gut situierten Verdacht, totalitäre Zwänge auszuüben? Seit der Nachkriegszeit wird ihm deshalb der kulturelle Prozess gemacht. Der Einzelne in seinen Einzelheiten, das Sichtbare, Naheliegende, die Unverdächtigkeit des Dinglichen, die kleine Alltäglichkeit sollte vor großen ideologischen Übergriffen schützen. Hier entlang verläuft jedenfalls die Auffanglinie von Trümmerliteratur, Nouveau Roman oder Neorealismus.

An dieser Front auch bezog Primo Levi (1919–1987) Stellung, als er aus Auschwitz zurückkam. Seinem ersten Werk, „Ist das ein Mensch?" (1947; dt. 1961), vertraute er an: „so ist menschliche Natur, dass sich (...) Leiden und Schmerzen für unser Empfinden nicht zu einem Ganzen zusammenfügen; sie verbergen sich". Diese Einsicht hat seine Sichtweise bis zuletzt grundiert. Wohl deshalb auch hat er nur einen einzigen Roman geschrieben („Wann, wenn nicht jetzt?", 1982 / dt. 1986). Alles andere sammelt jeweils aufs Neue Erzählbausteine; in einer Geschichte kommen sie allerdings nicht mehr unter. Doch Levi wusste aus solchen Fragmenten, Miniaturen, Anekdoten und Glossen eine Kunst zu machen. Letztes Beispiel: „Anderer Leute Berufe", Feuilletons und Streiflichter von 1976 – 1984 in „La Stampa" erschienen. Wie in seinem langen Berufsleben erweist er sich auch darin als Chemiker der Literatur. Noch so beiläufige, unauffällige, marginale Lebensinhaltsstoffe, die wir wie Kleingeld behandeln, ziehen seinen eindringlichen Blick an. Da es immer Wichtigeres gibt, sind sie nicht der Rede wert. Hier setzt Levi an. Er bringt sie in sein Sprachlabor, ‚demontiert' ihre stumme Oberfläche und bringt sie wieder zum Sprechen.

Er fragt: Warum sind Schmetterlinge schön? Warum haben wir Angst vor Spinnen? Warum halten wir Ohrwürmer für

---

[56] PRIMO LEVI: *Anderer Leute Berufe*. Aus dem Italienischen von Barbara Kleiner. München/Wien 2004. – Original: *L'altrui mestiere*. Turin (Einaudi) 1985.

gefährlich? Wie ein Mikroskop ein (sein) Leben verändern kann; warum es nicht wahr ist, dass sich nur durch Dunkelheit die Dunkelheit ausdrücken lässt, aus der wir kommen (sein literarisches Credo, das er gegen Celan und Trakl setzt). Wie wir Insekten den Schellack abgewannen und er ihre Arbeiterinnen zu Insekten macht; was uns fossile Wörter zu sagen haben. Ob man ein völlig neues Tier erfinden könnte. In diesem Sinne lässt er aus Wassertropfen Ozeane entstehen.

Alles hat eine Geschichte, wenn man den Dingen nur auf den Grund geht. Dies ist der ‚wissenschaftlich' neugierige Vorsatz von Levis Fabulierlust. Sie stört mit Vergnügen (auf Seiten des Autors und des Lesers) in unserer Alltäglichkeit ihre mentale Sesshaftigkeit auf, um uns damit vertraut zu machen, dass wir uns – eigentlich – inmitten einer Wunderkammer unabgegoltener Geschichten befinden.

Doch allmählich, je mehr Levi von diesen Mosaiksteinen freilegt, formiert sich unterhalb ihres anmutigen Esprit ein Souterrain mit ganz eigenen Gesetzen. Ein Autor, der alle Freiheiten hat, wenn er eine Figur erfindet, ist danach doch an sie gebunden. Hier unten herrscht der Hintersinn jahrhundertealter Abzählverse; ein Schmetterling in der Vergrößerung weckt Gefühle des Grauens und des Ekels; Holz verlangt nach Oxydation, das heißt nach seiner Selbstzerstörung; eine Art unter den Glühwürmchen lockt die Männchen an, um sie aufzufressen; der Name Derrick – man kennt ihn – geht auf einen Scharfrichter zurück, der in seinen Beruf vernarrt war und ein neues Galgenmodell erfand.

Die Sachfiktionen, die Levi erzählt, stellen die kleine Welt des Alltags auf den Kopf: sie weisen ihr nach, dass ihre Sicherheit ihrerseits auf einer abgründigen Fiktion beruht: verlässlich ist sie nur, solange keine Fragen gestellt werden. Wer es dennoch tut, weil er sich seiner verbliebenen Gewissheiten vergewissern will, entdeckt, dass sie nur auf Phantasmen, beschnittenen Perspektiven beruhen. Tatsächlich aber sind sie inkohärent, abwegig, schwankend, gefräßig, bodenlos. Unterhalb ist alles in Bewegung; hier herrscht eine rücksichtslose Lust des Performa-

tiven. Es macht der vernünftigen Oberfläche Angst und flößt ihr das ‚Unbehagen von Waisenkindern' ein. Die Heiterkeit Levis ist Heiterkeit am Abgrund. Zwei Jahre nach diesem Buch ließ er sich fallen.

Odysseus, der alte Gaukler[57]

Im Jahre 1757 erschien in Venedig eine der vielen Abhandlungen, die – endlich – Ordnung in den Irrgarten unseres Innenlebens bringen wollte. Sie lautete: „Berechnung von Lust und Schmerz des menschlichen Lebens". Ihr Autor hieß Giammaria Ortes, und niemand käme auf die Idee, in diesem hageren und griesgrämigen Gottesmann einen „Klassiker" zu sehen, den man immer wieder liest – außer einem, und der auch nur wegen des einen Satzes, mit dem dieser illusionslose Verfechter der Aufklärung seine Schrift beschloss: „Wer kann mir sagen, ob ich etwas vortäusche?"

Ein kurioser Fall, so scheint es; und doch besagt er viel über diesen einen und das Prinzip ‚Italo Calvino' insgesamt. Seine Romane haben die Leser, auch in Deutschland, verführt, „Der Baron auf den Bäumen" etwa (dt. 1960) oder die „Unsichtbaren Städte" (dt. 1977), „Herr Palomar" (dt. 1985), besonders sein letzter, „Wenn ein Reisender in einer Winternacht" (dt. 1983). Seine Geschichten sind, auf eine feinsinnig berechnende Weise, haarsträubend. Doch sie fangen ihre Bodenlosigkeit ab, weil ihr Autor dabei ungeniert als „Gaukler oder Taschenspieler" auftritt, der auf seinem „Jahrmarktstisch" seine erzählerischen Kunststückchen vorführt. So heißt es am Ende von „Das Schloss, darin sich Schicksale kreuzen" (1978).

Doch diese Lust zu fabulieren ist so weit von jeder ‚Muttersprache des Menschengeschlechts' (Herder) entfernt, wie es

---

[57] ITALO CALVINO: *Warum Klassiker lesen?* Essays. Aus dem Italienischen übersetzt von Barbara Kleiner und Susanne Schoop. München (Hanser) 2003. – Original: *Perché leggere i classici*. Mailand (Mondadori) 1991.

ein Moderner nur von Grimm's Märchen sein kann. Bei Calvino ist sie vorsätzlich, nach allen Regeln der Kunst stimuliert, „ein pures Willens- und Geistesprodukt" (so im „Reisenden in einer Winternacht"), Ausdruck eines „Optimisten", der, wie er sagte, glaubt, „dass alles noch schlechter gehen könnte". Woher kommt diese fatale Zuversicht? Aus der Literatur aller Zeiten und Arten. Calvino ist ein Weltbürger des Lesens. Sein wahres Zuhause sind die Bücher. Deshalb auch kann er den „Wunsch nach einem ständigen Woanders" in sich wachhalten. Wie bei seinem Helden Cosimo („Der Baron auf den Bäumen"), der mit zwölf Jahren beschließt, fortan nur noch auf Bäumen zu leben, gehört auch seine Leidenschaft der Lektüre – mit dem Unterschied allerdings, dass er viele seiner Buchbegehungen festgehalten hat: als Sammler und Bearbeiter von italienischen Fabeln; als Nacherzähler von Ariosts „Rasendem Roland" für Schüler; als Verlagslektor, Redakteur, Literaturkritiker und Herausgeber. Ein Auswahl davon ist jetzt (in der gelungenen Übersetzung von Barbara Kleiner und Susanne Schoop) auf Deutsch erschienen. Sie trägt den Titel „Warum Klassiker lesen?" – und eröffnet im Grunde einen Vordereingang zu seinen hintersinnigen Romanen.

Gerade Giammaria Ortes mag zeigen, warum ein Zeitgeist wie Calvino sich an Klassiker hält. Er liest ihre Werke mit der Genauigkeit des Philologen und Etymologen; zieht Literatur zu Rate, ist stets auf der Höhe der Gelehrsamkeit und bleibt doch in allen seinen 38 kritischen Nahaufnahmen, egal ob bei Homer, Xenophon, Ovid, Galileo, Ariost, Voltaire, Dickens, Montale, Borges oder Queneau, ein origineller, gewitzter, verschlingender Egoist. Der Leser wohnt einem Gastmahl bei, das ihn zum Zeugen, aber nicht eigentlich zum Teilnehmer dieser Speisungen macht. Im Grunde sagen sie ebensoviel über Calvino wie über seine Autoren aus: er braucht die Klassiker, um sie – für seine Zwecke – zu verbrauchen. In seinem Schriftstellerherzen ist Calvino deshalb eigenwilliger Intertextualist, der sich von 1967 bis 1980 nach Paris zurückgezogen hatte, sich Raymond Queneau, dem Textheiligen des legendären „Oulipo" (Ouvroir

de littérature potentielle) anschloss (ihm gilt der längste aller Artikel!); dort Freund von Roland Barthes wurde und sich erkennbar mit den Wassern der Pariser Semiotik hat waschen lassen – ohne sich jedoch von seiner Muse, der aufgeklärten Phantasie, abbringen zu lassen.

Wofür bietet er sie auf? Es widerspräche Calvinos Anschein der leichten Feder, sich auf einen leibhaftigen Gegner festzulegen. Spürbar wird allerdings an jeder Haltestelle seiner Lesereise eine Beunruhigung, eine tiefe Skepsis gegenüber dem menschlichen Intellekt und seinen gesellschaftlichen Werken – und dies bei einem der intellektuellsten Schriftsteller. In einer längeren Auseinandersetzung mit einem seiner engsten Sprachbrüder, José Luis Borges, hellt er diesen produktiven Widerspruch auf. Nach all den Modernisierungen der Kunst wäre es schuldhaft naiv zu glauben, man könne noch naiv erzählen. Literatur hat sich vielmehr auf eine ‚vom Intellekt aufgebaute und beherrschte Welt' einzurichten. Doch was richtet er im Normalfall aus? Einen ‚brodelnden Hexenkessel des Lebens', ein ‚unauflösliches Knäuel', wie Calvino durch Emilio Gaddas bedeutendem Roman „Die grässliche Bescherung in der Via Merulana" (dt. 1961) hindurch zu verstehen gibt. Deshalb gehört der Intellekt unters Dach der Literatur. Sie ist es, die ihn nach einer „strengen Geometrie" (wie Borges), in beständigen „Liebesaffären mit der Mathematik" (wie Queneau) vorführen kann, sodass er zu phantastischen Kopfständen gerade auf seinem eigenen Gebiet, der Normalität, gezwungen und dadurch auf seine Unnormalitäten gestoßen wird. Das Beste, was der menschliche Esprit tun kann, ist, sich in ein lustvoll organisiertes „jeu d'esprit" zu verwandeln.

Dass dabei im Hintergrund nichts Großes, Bedeutendes, Letzthiniges aufzieht, ist beabsichtigt. Calvinos Credo hat, wie er Voltaires „Candide" unterstellt, nichts Bestimmtes im Sinn; ja ist „antifinalistisch". Deshalb hat er Klassiker (und andere) so nötig. Sie bilden geradezu den Boden, in dem die Luftwurzeln seiner Geschichten Halt finden. Unter ihnen sucht er sich geeignete Wahlverwandte, die ihn in seiner Kunst bestärken:

einen jeweils anderen Standpunkt einzunehmen. Calvino, der Fabeln liebte, kehrt gleichsam die vom Hasen und Igel um: er ist immer schon wieder woanders, wenn der Leser glaubt, ihn erreicht zu haben. Kein Wunder also, dass er in die Schule von Ovid, Ariost oder Plinius geht. Sie lehren ihn, sich allenfalls einem irritierenden Engagement zu verschreiben: der „Suche nach einem Labyrinth" (mit Borges zu sprechen), einem Ort also, der konsequent in die Irre führt.

Wo aber ließen sich dafür geeignetere Räume finden als in der Literatur? Der Dädalus der Moderne ist Poet und Erzähler. Ihm obliegt es, sprachliche Gebäude zu ersinnen, die den Leser in verwirrende Passagen und Parcours locken. Nur so würde er darauf gestoßen, dass alles auch immer anders sein könnte und sogar sollte. Deshalb auch ist Odysseus Calvinos Mann. Weder erkennt er seine Heimat Ithaka wieder, noch wird er wiedererkannt. Um wirklich anzukommen, darf er deshalb die Odyssee nicht vergessen. Erst die Geschichten seiner (erlebten oder erfundenen) Irrfahrten geben ihm (wieder) ein Gesicht und ein Zuhause.

In diesen luftigen Bücherbäumen hat sich der Autor Calvino niedergelassen. Von dort aus konnte er als Dissident gegen blinde, gedankenlose Bodenverhaftungen vorgehen. Auf einen mythischen Rückhalt wie bei Homer, Ovid oder noch Ariost lassen seine sprachlichen Ausschweifungen allerdings nicht mehr hoffen. Sie sind gewissermaßen profaniert und damit ganz auf sich selbst angewiesen. Und hierin haben Calvinos Klassiker-Studien ihren tieferen Beweggrund: in ihnen sichert er seine eigene literarische Webkunde. Sie nimmt Maß, wie er im Blick auf Galilei entwickelt, an der sprachlichen Weltformel schlechthin, dem Alphabet. Dessen unendliche Kombinatorik erfüllt ihren – paradoxen – Sinn, wenn sie unendlich weitergeht. Deshalb auch nimmt Calvinos Lesen und Schreiben Sprache nur auf, um sie in einem performativen Karussell von Veränderungen, Wandlungen und Zeugungen um- und umzuwenden. So gesehen sind seine „Klassiker" Ehrengäste auf einer großen ‚Feier der Beweglichkeit'.

Einem stillschweigenden Glaubenssatz – oder sollte man sagen: Zaubermittel – scheint Calvino dennoch nicht ganz entsagen zu wollen: dass, wenn es Glück und Gelingen gäbe, es im Rang des Fabelhaften, Wunderbaren, Unerklärlichen aufgetreten wäre, also im Rücken der Vernunft. Daher versucht er – für alle Fälle, sozusagen auf gut Glück – wie in René Magrittes Bild „Die verbotene Reproduktion", den Dingen zumindest eine Rückansicht zu sichern. Ob seine phantasievollen Geschichten recht haben oder nicht, ist Nebensache. Hauptsache sie nehmen uns gefangen, entführen uns in „die unsichtbaren Städte", „jenseits der gewohnten Wahrnehmungsmuster und Wortschablonen". Dort kann „jedes Ding jedes beliebige andere bedeuten".

In dieser Schule der Beliebigkeit wird, gewiss, mit Witz und Raffinement das Alphabet alternativen Denkens gelehrt. Aber sie nimmt, genau besehen, auch selbst eine problematische Rückseite in Kauf. Milan Kunderas „Unerträgliche Leichtigkeit des Seins" kann einem auch hier in den Sinn kommen und man begreift gerade deshalb, warum Calvino Klassiker braucht. Sie sind geblieben, weil sie etwas bleibend verändert haben. Er aber verändert nichts, er will nur, dass Veränderung sei. An seinem Denkmal in Italien sind denn auch bereits da und dort Risse aufgetreten.

Wir beten an, was uns hinunterzieht[58]

Er gilt als der literarischste Autor des zeitgenössischen Italien; einer von vier oder fünf aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die bleiben würden. Er hat nun, nach eigenem Bekunden, das letzte Buch – sein letztes Wort? – vorgelegt. Es ist wie der besondere Film, den das Fernsehen am späten Abend zeigt. Sein Titel: „Fata Morgana". Zwar wird es ‚Roman' genannt; enthält aber einen fantastischen Bericht, der auf raffinierte Weise

---

[58] GIANNI CELATI: *Fata Morgana*. Roman. Aus dem Italienischen von Marianne Schneider. Berlin (Verlag Klaus Wagenbach) 2006. – Original: *Fata Morgana*. Mailand (Feltrinelli) 2005.

erzählt, warum es mit dem Erzählen ein Ende hat: „die Wörter haben sich vor dem Schreibenden zurückgezogen“. Doch mit diesem Schlusswort von Gianni Celati hört nichts auf. Er ist lediglich in der Geschichte des Verstummens angekommen, die die Rhetorik der Moderne von Chateaubriand über Baudelaire, Mallarmé, Hugo v. Hoffmannsthal, Beckett, Celan („Die Sprache, die Sprache, wirf sie weg, dann hast du sie wieder“), von Handke bis Derrida wie ihren Schatten begleitet.

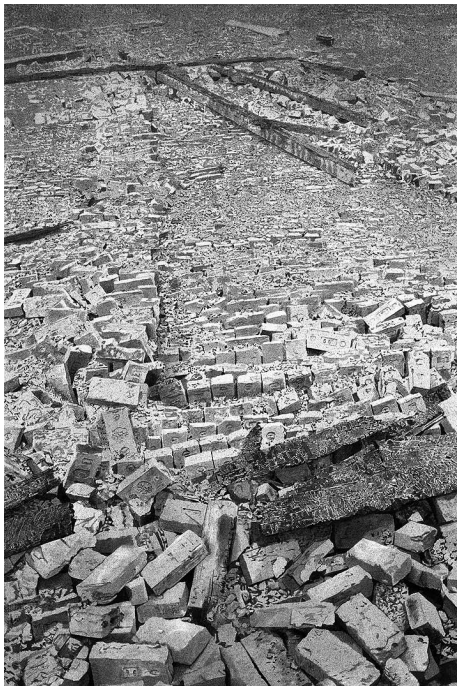

Abb. 27: Im Reich der Erdanschauung

Doch wer darüber einen Roman schreiben will, muss, was sich der Sagbarkeit entzieht, gleichwohl sagbar machen. Celatis Erzähler greift dazu auf einen vielsagenden Schauraum zurück, in dem eine Menge kultureller Eintragungen flimmern: die

Wüste. Und aus ihrer Ortlosigkeit lässt er, wie eine „Fata Morgana“, ein ‚Nirgendwo‘, eine Utopie aufsteigen. Sie lebt seit eh und je davon, dass die Welt besser sein könnte als sie ist. Auch Celati setzt hier an. Doch was haben vierhundert Jahre Glauben an den „Vater des Logos“ (E. Jabès) gebracht? Die späte Moderne wollte zuletzt nur noch seine diktatorischen Neigungen erkennen. Und auf diesem Boden sollte sie erneuerbar sein? Allenfalls als ‚wüste‘ Utopie, gibt Celati zu verstehen, die ihr ursprüngliches Projekt auf den Kopf stellt. Das heißt: die stets vorrätigen Lebensschadensberichte sehen in der Vollendung der ‚unvollendeten Vernunft‘ nicht mehr die Lösung, sondern die Ursache des Problems.

Celati hat darüber einen phantastischen Kampf der Kulturen inszeniert. Schauplatz ist Gamuna-Valley, ein verlorener Außenposten des Lebens in einer endlosen Wüstengegend. Der Ort wurde von seinen Einwohnern seit längerem spurlos verlassen. Unerbittlich hatte die Natur begonnen, sich organisch zurückzuholen, was die Zivilisation ihr abgenommen hatte. Sand wanderte durch die kaputten Fenster und Türen in die Häuser ein; Unkraut, Büsche, Bäume haben darin Platz genommen; der Putz fällt von den Wänden; die Dächer sind undicht; die Autos am Straßenrand verrottet: ein Unort im freien Verfall.

Verfall? Es kommt auf die Betrachtung an. Denn die Gamuna, die hier eines Tages ebenso spurlos aufgetaucht sind, fanden diese Unordnung vollkommen in Ordnung. Doch welch ein Leben kann aus solchen Ruinen noch blühen? Hier beginnt die hintersinnige, beunruhigende Faszination dieser Geschichte. Die Gamuna stellen die Welt auf den Kopf: sie lassen sich, umfassend, fallen. Nur notdürftig – im Sinne des Substantivs – halten sie ein ziviles Minimum aufrecht. Damit erscheinen sie als Primitive, die alles, was sie bewegt, nach unten zieht. Denn ihre Weltanschauung ist umstürzend anders: Erdanschauung. Der „bleischwere Zauber der Erde“ hat es ihnen angetan.

Willig gehen sie in den Veränderungen auf, die die Natur an ihnen vollzieht. Darauf sind ihre Riten abgestimmt. Die Jun-

gen werden in einer Art Jugendweihe mit Exkrementen getauft; die Toten auf dem Katheder der ehemaligen Schule aufgebahrt, bis sie verwesen und die Fliegen kommen, Zeichen dafür, dass sich die Körper verflüchtigen und eins werden mit dem „Wesen des großen Atems", dem Wind, der aus der Wüste kommt und die Verlockungen weckt, die „im Körper nisten". Die wollüstigen Frauen mit dem ‚scheelen Blick einer Eule' und üppigem Busen bringen die männlichen Wesen – sie könnten von Giacometti stammen – zur Raserei. Früher endeten die Bestattungsfeste in einer allgemeinen Kopulation. Doch auch in Gamuna-Valley gibt es Fortschritt. Der Erzähler lässt die Männer aus ihrer Begehrlichkeit einen geradezu postmodernen Schluss ziehen. Selbst das Wenige, von dem sie glauben, dass aus ihm etwas Höheres, Mächtigeres spricht: die Wüste hat sie gelehrt, dass alles nur Luftspiegelungen, Halluzinationen sind, die von der großen Entropie ablenken. Was bringt es, ihnen nachzulaufen? Allenfalls Spuren im Sand.

Die Gamuna sind darüber zu Artisten der Erkenntniskritik geworden. Ihre einzig zulässige Wahrheit ist, keine einzig zulässige Wahrheit zuzulassen. Deshalb pflegen sie einen sorgsamen Umgang mit der Lüge. Und: sie üben sich in der Kunst, die Zeit zu verlieren. Dadurch kommen sie dem Rhythmus der Erde näher. Selbst ihre Sprache hat sich dieser Entselbstung angepasst. Sie wird vom Morgen zum Abend anders und weniger; nachts spricht man nur noch „mit geschlossenem Mund".

Die Gamuna könnten also nach ihrer – bizarren – Façon selig werden, würden Utopien nicht erfunden, um entdeckt zu werden. Die dort, die Zivilisierten, sollten auf die hier, die Unzivilisierten reagieren. Darin liegt Celatis List der Utopie. Wen es jemals nach Gamuna-Valley verschlagen hat, den bedrückt das Leben dort wie ein Alptraum an Trostlosigkeit und Trübsinn. Kann man auf diese Primitiven anders als primitiv reagieren? Und so kommen sie gelegentlich am Wochenende, um die Eingeborenen von ihren Hubschraubern aus abzuschießen; holen sich Frauen für ihre Bordelle; wollen sie gar alle ausrotten, weil in ihrer Gegend Bodenschätze vorkommen sol-

len – empörende kolonialistische Menschenverachtung. Doch gerade dadurch tritt das Unzivilisierte heraus, das den Zivilisierten eigen ist. Sie sind ihrerseits, wie die Gamuna, von Halluzinationen befallen; nur dass sie es nicht wahrhaben. Deshalb ihre barbarischen Entladungen. Das Vernünftige ist eben nur eine Insel in einem Meer von Leidenschaften.

Einem ist diese Verblendung allerdings aufgegangen: dem Erzähler. Er sitzt an einem abgelegenen Ort in der Normandie. Vor ihm liegen die Aufzeichnungen eines orientalischen Anthropologen, seinem Studienfreund; die Berichte eines argentinischen Ethnologen und die Tagebücher einer vietnamesischen Krankenschwester. Alle hatten versucht, die Abwärtsbewegung im Leben der Gamuna auszuhalten und zu begreifen: vergeblich. Jetzt bemüht sich der Erzähler, aus der Distanz zu verstehen, was sie aus der Nähe nicht begreifen konnten. Er zieht alle diskursiven Register. Doch was helfen ihm die Leitfäden von Kolonialchronik, Reisetagebuch, Kulturgeschichtsschreibung, Völkerkunde, Utopie, Gullivers Reisen? Am Ende gibt er auf. Das Leben der Gamuna ist in keine zivilisierte Form zu bringen. Es gibt Dinge, die über ihren Verstand gehen. Mehr noch: „der Schreibende" beginnt zu ahnen, dass auch er nur mit kultivierten Halluzinationen hantiert – dies aber bisher nicht begriffen hat. Deshalb könnte sich auch unter ihm ein Abgrund des Barbarischen öffnen.

Folgerichtig wendet sich „der Schreibende" zuletzt seinem eigenen Schreiben zu. Einen geordneten Bericht wollte er verfassen; eine unordentliche Fiktion ist dabei herausgekommen. Doch es gibt einen, dem sein Scheitern – wie auch dem Leser – ein strenges Vergnügen bereitet: es ist der Autor, der sich zu Beginn fast unbemerkt unters Personal gemischt hat. Er hat die ganze Zeit über beobachtet, wie der Schreibende Opfer seiner hintersinnigen Parodie wurde. In letzter Hinsicht kann etwas nur als permanent fortgeschriebene Fiktion wahr sein.

Namensverzeichnis

(Die besprochenen Autoren sind fett gedruckt)

Adorno, Th.W.: 158, 189
Aiolli, Valerio: 217ff.
Apollinaire, Guillaume: 44
Aragon, Louis: 62
Artaud,Antonin: 62
Atzeni, Segio: 250ff.
Avalli, Ippolita: 214ff.
Baricco,Alessandro: 150ff.
Bachmann, Ingeborg: 70
Barthes, Roland: 16, 113, 195, 199, 201, 228, 262
Baudelaire, Charles: 265
Bergson, Henri: 55
Beuys, Josef: 86
Boccaccio, Giovanni: 40, 184
Borges, Jorge Luis: 261, 262
Bontempelli, Bruno: 98ff.
Breton, André: 15, 45, 61, 87

Calvino, Italo: *17, 72, 104, 108, 113, 155, 174,* **260ff.**
Camilleri, Andrea: 161ff., 176ff., 228ff.
Camus, Albert: 123
Català, Victor: 23ff.
Celan, Paul: 68, 71, 259, 265
Celati, Gianni: 241ff., 264ff.
Chateaubriand, René: 12, 265
Christie, Agatha: 111
Cicero: 206
Cioran, Emile: 195
Constant, Paule: 95ff.
Costa, Francesco: 220ff.
Croce, Benedetto: 67

D'Annunzio, Gabriele: 39, 58, 66, 87, 188
Dante Alighieri: 211
De Carlo, Andrea: 236ff.
De Chirico, Andrea: 43
Deledda, Grazia: 27ff.
Derrida, Jacques: 17, 195f.
Derrick: 178, 235
De Sica, Vittorio: 158, 215

Einstein, Albert: 36
Enzensberger, Hans M.: 18, 81

Fellini, Federico: 158
Ferrandino, Giuseppe: 224ff.
Flaiano, Ennio: 181ff.

Flaubert, Gustave: 13, 41,184
Fortunato, Mario: 111ff., 206ff.
Foscolo, Ugo: 12
Foucault, Michel: 17
Franzetti, Dante Andrea: 115ff.
Freud, Sigmund: 41, 73, 165

Gadda, Emilio: 138, 262
Galilei, Galileo: 263
Gide, André: 58
Ginzburg, Natalia: 202ff., *230*
Goethe, Johann W. von: 119f., 211
Gramsci, Antonio: 158

Hegel, G.W.F.: 11, 99, 133
Heidegger, Martin: 56, 11
Herder, Johann G.: 260
Hesse, Hermann: 210
Hitler, Adolf: 35, 83
Hoffmannsthal, Hugo v.: 35, 77, 78, 265
Homer: 151, 216, 261

Jabès, Edmond: *16, 180,* **190ff.**
Jaeggy, Fleur: 123ff.
Jarry, Alfred: 15
Jean Paul: 36
James, Henry: 221
Joyce, James: 40, 221

Kafka, Franz: 42, 182, 198, 210
Kant, Immanuel: 13, 142
Keller, Gottfried: 13, 161
Kundera, Milan: 104, 113, 264

Lacan, Jacques: 18
Landolfi, Tommaso: 76ff.
Lampedusa, Giuseppe: 77, 166, 189
Leopardi, Giacomo: 82, 86
Levi, Carlo: 186ff.
Levi, Primo: 258ff.
Limbour, Georges: 61ff.
Longo, Davide: 231ff.
Lyotard, Jean-Francois: 181, 191
Lucarelli, Carlo: 233ff.

Maggiani, Maurizio: 104ff., 134ff.
Magritte, René: 264
Malerba, Luigi: 108
Mallarmé, Stéphane: 67, 160, 265
Mann, Thomas: 43, 58, 72, 114, 146
Manzoni, Alessandro: 134
Maraini, Dacia: 98, 142ff.
Marinetti, Tommaso: 152
Montale, Eugenio: 80ff., *211,* **245ff.,** *261*
Morante, Elsa: 58ff.
Moravia, Alberto: 58, 72ff.

Musil, Robert: 53, 114, 196
Mussolini, Benito: 39, 50, 67, 159

Nachtwachen des Bonaventura: 12
Nietzsche, Friedrich: 15, 26, 196, 215
Nodier, Charles: 12
Novalis: 78

Orelli, Giorgio: 210ff.
Orwell, Georges: 132

Parise, Goffredo: 108ff.
Pasolini, Pier Paolo: 250
Perec, Georges: 196ff.
Pennacchi, Antonio: 172ff.
Pestalozzi, Johann H.: 12
Piacese, Santo: 169ff.
Pirandello, Luigi: 34ff., *44, 142, 161, 230*
Platon: 223
Proust, Marcel: 29ff., *64, 114, 138, 183, 196, 221*

Quasimodo, Salvatore: 138
Quarantotti-Gambini P.A.: 47ff.
Queffélec, Yann: 120ff.
Queneau, Raymond: 200, 261

Reger, Max: 44
Reinhardt, Max: 34f.
Riccarelli, Ugo: 138ff.
Rimbaud, Arthur: 210
Robbe-Grillet, Alain: 175
Roth, Eugen: 17
Rousseau, Jean-Jacques: 197

Saba, Umberto: 47, 50
Sapienza, Goliarda: 165ff.
Sartre, Jean-Paul: 124
Savinio, Alberto: 43ff.
Shaw, Bernard: 40
Schelling, F.W.J.: 118
Schopenhauer, Arthur: 45
Sciascia, Leonardo: *45*, **91ff., 155ff.,** *164, 166, 230*
Simmel, Georg: 15
Simon, Claude: 128ff.
Spengler, Oswald: 15, 25
Svevo, Italo: 38ff., 58

Tabucchi, Antonio: 145ff., 253ff.
Tzara, Tristan: 16

Unamuno, Miguel de: 53ff., *105*
Ungaretti, Giuseppe: *46,* **66ff.**

Velasquez, Diego R.: 253

Vergil: 133, 216
Vico, Giambattista: 130
Vigevani, Alberto: 51ff.

Wieland, Christoph M.: 161
Wilde, Oscar: 14
Wilder, Thornten: 111
Wittgenstein, Ludwig: 19
Woolf, Virginia: 221

Zanzotto, Andrea: 248

Bildnachweise

Titelbild nach einer Aufnahme des Ateliers Scheffold und Vizner, Zürich, für Swiss.re; FAZ 2001.

Abb. 1, Seite 23: Titelbild von Victor Català: *Soledad*; Barcelona, 1907.
© Foto Archiv

Abb. 2, Seite 30: Hermine David: „Proust-Illustrationen"; ca. 1930, Paris.
© Biblioteca proustiana Reiner Speck

Abb. 3, Seite 34: Graffito in der Rue Pirandello, Paris.
© Foto Archiv

Abb. 4, Seite 39: Pablo Picasso: „Liegender weiblicher Akt, Picasso zu seinen Füßen", 1902/03, Barcelona, Museu Picasso de Barcelona.
© Museu Picasso de Barcelona
© Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2011

Abb. 5, Seite 44: Giorgio de Chirico: „Der Verlorene Sohn", 1922, Mailand, Civico Museo d'Arte Contemporanea.
© Alinari – Artothek
© VG Bild-Kunst, Bonn 2011

Abb. 6, Seite 51: Titelbild von Alberto Vigevani: *Verano en el lago*, Barcelona, 2009.
© Luis Pedrosa

Abb. 7, Seite 55: Denkmal Don Miguel de Unamuno in Artenara, Gran Canaria, Spanien.
© ullstein bild – Imagebroker.net

Abb. 8, Seite 67: Sanddünen im Erq Murzuq, Südlibyen.
© ullstein bild – united archives

Abb. 9, Seite 82: Foto-Design: Federico Luci © Mondadori Milano 1990.

Abb. 10, Seite 99: Claude Joseph Vernet: „Le naufrage", 1753 ; Avignon, Musée Calvet.
© Foto Archiv

Abb. 11, Seite 116: Keine Künstlerangabe: „Idyllischer Schlosspark", o.J., o.O.
© Librivox

Abb. 12, Seite 123: George Segal: „The window restaurant", 1967; Köln, Museum Ludwig.
© Rheinisches Bildarchiv Köln

Abb. 13, Seite 129: Jacques-Louis David: „Le Serment du Jeu de Paume" (Fragment), 1791–1792; Versailles, Châteaux de Versailles.
© ullstein bild – heritage

Abb. 14, Seite 146: Blick auf die Piazza della Repubblica von Scarlino (GR), Italien.
© Foto Archiv Luise Wehle

Abb. 15, Seite 157: Titelbild von Leonardo Sciascia: *Salz, Messer und Brot. Sizilianische Geschichten*, Wien, 2002.
© Foto Archiv

Abb. 16, Seite 166: Barbara Klemm: „Agrigent, Sizilien, 1996“.
© Barbara Klemm

Abb. 17, Seite 177: Szene aus dem Film *Eine Leiche zum Dessert*, 1976.
© ullstein bild – united archives

Abb. 18, Seite 182: Clovis Trouille: „Oh calcutta, calcutta“, 1946.
© Foto Archiv

Abb. 19, Seite 186: „The writer and painter Carlo Levi with a Dali' picture in Venice“; 1952.
© Archivio Graziano Arici

Abb. 20, Seite 191: „Null/L'un“; Abbildung aus Edmond Jabès: *El, ou le dernier livre*, Paris, 1973.
© Foto Archiv

Abb. 21, Seite 197: „Figure 1. Carte de l'océan (extrait de Lewis Carroll, La chasse au snark)“; Abbildung aus Georges Perec: *Espèces d'Espaces*, Paris (Galilée) 1974.
© Foto Archiv

Abb. 22, Seite 202: Ernst Haas: „The Road Ahead – A stretch of highway through a sparsely inhabited area of the United States, circa 1970“, 1970, o.O.
© Ernst Haas/Ernst Haas/Getty Images

Abb. 23, Seite 221: Laszlo Willinger: Porträt von Susan Hayward (Foto), 1940.
© ullstein bild – heritage

Abb. 24, Seite 225: Barbara Klemm: „Piazza Navona, Rom, 1996“.
© Barbara Klemm

Abb. 25, Seite 233: Titelbild von Carlo Lucarelli: *Laura di Rimini*, Turin, 2009.
© Foto Archiv

Abb. 26, Seite 254: Diego Rodriguez de Velazquez: „Las Meninas“ (Die Hofdamen), 1656, Madrid, Museo del Prado.
© Artothek

Abb. 27, Seite 265: Matthias Holländer: „Die Summe der Unbekannten“,1981; Aquarell auf Papier, 81 × 53 cm.
www.matthias-hollaender.com
© Matthias Holländer