

Literatur und politisches Engagement : das Werk Italo Calvinos im Licht der "Lezioni americane"

Autor(en): **Villiger Heilig, Barbara**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **71 (1991)**

Heft 9

PDF erstellt am: **11.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-164913>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Barbara Villiger Heilig

Literatur und politisches Engagement

Das Werk Italo Calvino im Licht der «Lezioni americane»

Italo Calvino ergänzte sein belletristisches Werk stets durch andere Arten des Schreibens; als Journalist setzte er sich mit Fragen von Politik und Gesellschaft auseinander, und als ein an Literaturtheorie Interessierter reflektierte er das Wesen der Literatur. Es ist typisch für ihn, dass er immer wieder versuchte, diese beiden Gebiete — literarische und gesellschaftliche Fragestellungen — in einen direkten Zusammenhang zu bringen. Der Band *Una pietra sopra*, der Vorträge und Essays aus den Jahren von 1955 bis 1980 versammelt, hat bezeichnenderweise den Untertitel «*Discorsi di letteratura e società*»; im Vorwort spricht Calvino in einer auffallend distanzierter Weise von sich selbst als der «*Person, die in dem Buch das Wort ergreift (und sich zum Teil identifiziert mit dem eigenen Ich, zum Teil davon distanziert, jenem Ich, das in anderen Texten oder Handlungen vertreten ist)*» und nennt diese Person einen «*intellettuale impegnato*», einen engagierten Intellektuellen — und auch zu diesem Ausdruck hier erzielt er dank der Hervorhebung durch Anführungszeichen eine ironische Distanz. Aus den scharfsinnigen Beiträgen dieses Bandes spricht ein politisches Bewusstsein. Eingebettet in einen durchaus literarischen Zusammenhang tauchen regelmäßig Wörter wie «*Ideologie*», «*industrielle Revolution*», «*Kapitalismus*», «*Klassen*», «*Proletariat*», «*Arbeiter*», «*Engagement*» u.ä. auf. Dennoch vermitteln diese Texte keine ungebrochene Überzeugung von einem politischen Auftrag der Literatur. Eher schon hat der Leser das Gefühl, hier rechtfertige sich einer dafür, Literat zu sein, d. h. Künstler; als wolle er sich dafür entschuldigen. Den Weg, den er während der Entstehungszeit des Essaybandes gegangen ist, zeichnet der Autor des Vorworts nach. Dieser Weg hat ihn vom «*jugendlichen Anspruch*» oder «*Projekt*», eine «*neue Literatur*» zu schaffen, die ihrerseits eine «*neue Gesellschaft*» hervorbringen soll, zur Position dessen geführt, der angesichts der Komplexität und Vielfalt der Welt vom Vorhaben absieht, auf sie Einfluss zu nehmen, und sich darauf beschränkt, diese Welt darzustellen. Heute fällt es uns leicht, diesen Weg zu benennen als Entwicklung von einem *engagé*, einem kritischen Intellektuellen der Jahre des Kalten Kriegs, zu einem Postmodernen, einem Vertreter der achtziger Jahre. Für den, der ihn selbst gegangen ist, ist es eine weniger selbstverständliche Leistung: weil es schwieriger ist, sich von aus-

sen zu betrachten; vor allem aber, weil die ganze Auseinandersetzung um den Stellenwert der Kunst (der Literatur) in der Gesellschaft oder umgekehrt: der Gesellschaft als literarisches Thema, so wie sie in den sechziger Jahren geführt wurde, Calvino offensichtlich nie richtig befriedigte. Deshalb spürt man ein Aufatmen, eine Entspannung, wenn er die Schriften jener Jahre als «*abgeschlossene Erfahrung*» zusammenfasst und dies tut — so sagt er es — «*um zu verstehen, wo ich mich jetzt befinde*», um also einen Strich unter die Sache zu ziehen, oder eben «*per metterci una pietra sopra*».

Wenn er bereits 1968 die «*aktuellen Situationen*» — der Seitenhieb auf Sartre ist nicht zu überhören — für allzu provisorisch hält und findet, sie gäben zu wenig her; wenn er dafür anfängt, mehr von der Literatur zu verlangen — «*di più intellettualmente e immaginativamente*», was den Intellekt und was die kreative Vorstellungskraft angeht —, dann ist das als Wegweiser zu verstehen. Wo die reale Bedingtheit nur einen unzulänglichen Erkenntnisgewinn erlaubt, verspricht die Literatur mehr. Ungefähr aus derselben Zeit stammt folgende Äusserung:

«*Von einer <historizistischen> Lesart, die mir ermöglichte, die Literatur in einen Zusammenhang von menschlichen Aktivitäten einzugliedern — mit dieser Möglichkeit verfälschte ich allerdings sowohl die Literatur als auch die Geschichte —, bin ich zu Lesarten übergegangen, welche die Literatur aus ihr selbst heraus zu begreifen suchen, und welche ich deshalb als nicht-verfälschend empfinde; sie können indessen die Lücke nicht ausfüllen, die dadurch entstanden ist. Ich weiss, ich sollte nicht voreilig schliessen, dass dieses Problem offenbleiben muss; vielleicht komme ich ja, am Ende eines langen Wegs, noch zu einer Lösung.*»

Diesem Schlusssatz kommt eine utopische Bedeutung zu: die intrinsische Literaturbetrachtung führt an einen Ort, welcher Klärung existentieller Fragen verspricht, den es aber noch zu finden gilt. Das festzuhalten ist deshalb so wichtig, weil Calvino vorschnell eingestuft wird als einer, der vom optimistischen, an die Menschheit glaubenden Vernunftsdenkler zu einem alles in Frage stellenden Skeptiker geworden ist und sich in den Elfenbeinturm einer kopflastigen, wirklichkeitsfernen und sich selbst zelebrierenden Literatur zurückzieht. Aus dem Autor neorealistischer Prägung, der *Il sentiero dei nidi di ragno* oder *I giovani del Po* verfasste, wäre schliesslich eine Art moderner Manierist geworden, der formalistische Spielchen treibt und sie in Buchform präsentiert, etwa im *Castello dei destini incrociati* oder in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Es klingt, als ob da statt des ursprünglichen Weltveränderers mit Idealismus einer schriebe, der die Augen vor den apokalyptischen Zuständen unserer Zeit zwar nicht gänzlich verschliessen könne, sich aber vor einer Konfrontation damit nach Möglichkeit drücke. — Wie irrig eine solche Betrachtung ist, zeigen gerade die *Lezioni americane*.

Die «amerikanischen Vorlesungen»

Für das akademische Jahr 1985—86 war Calvino eingeladen worden, an der Harvard University sechs Poetikvorlesungen zu halten, die sogenannten *Charles Eliot Norton Poetry Lectures*, und damit eine Tradition fortzusetzen, die seit 1926 bestand. Vorgänger waren u. a. *T. S. Eliot*, *Igor Stravinsky*, *Jorge Luis Borges*, *Northrop Fryre* und *Octavio Paz* gewesen. Im September 1985 starb Calvino überraschend an einem Hirnschlag. Fünf der sechs Vorlesungen waren fertig, die sechste hätte noch in den Vereinigten Staaten geschrieben werden sollen. Obwohl Calvino keinen Grund hatte, an einen nahen Tod zu denken, können diese letzten Schaffenszeugnisse als ein literarisches Testament gelten. Das Thema, das ihm freigestellt worden war, hatte er als Arbeitstitel so formuliert: «*Six memos for the next millennium*». Mit aller Deutlichkeit beweist schon diese Umschreibung, wie sehr sich Calvinos Denken auf die Zukunft richtete, so dass es ihm ein — testamentarisches — Anliegen war, einige «memos» festzuhalten und sie auf der Schwelle zum nächsten Jahrtausend seinen Hörern anzuvertrauen.

«Mein Vertrauen in die Zukunft der Literatur ist im Wissen begründet, dass es Dinge gibt, die nur die Literatur mit den ihr eigenen Mitteln zu bieten hat. Darum möchte ich diese meine Vorlesungen einigen Werten oder Eigenschaften der Literatur widmen, die mir besonders am Herzen liegen, und darzustellen versuchen, was sie im Hinblick auf das kommende Jahrtausend bedeuten»,

das schickt Calvino voraus. Es klingt bescheiden, unpräventiös. In anderen Zusammenhängen hat er das, was ein Dichter aus seinem literarischen Hintergrund übernimmt, *Il midollo del leone* genannt. Am «Löwenmark», das er selbst aus seiner persönlichen Bibliothek saugt, einer eigentlichen literarischen Quintessenz, will er also andere teilhaben lassen. Was er diesen Hörern mitgibt, sind indessen keine einprägsamen Lehrsätze, keine Lektionen zum Auswendiglernen, sondern denkwürdige Beispiele von Lektüre. Es ist ein exemplarisches Vorführen dessen, was Lesen bedeuten kann. Von je einem Stichwort ausgehend, gleitet Calvino förmlich durch das Universum der Literatur, variiert den Gedankengang, problematisiert seinen Ausgangspunkt, verleiht ihm ungeahnte Ausformungen, umkreist ihn auf alle möglichen Arten und findet wie durch geheime, nur ihm bekannte Verbindungen wieder zum Anfang zurück. Wie eine Leuchtspur zeichnen sich seine Überlegungen, Analogien und Schlussfolgerungen im Raum ab und erlauben, Schritt für Schritt zu folgen.

Der Versuch allerdings, einen solch mäandrischen, assoziativen und scheinbar zufälligen Gedankenfluss zu reproduzieren, muss scheitern. Was so überzeugend klingt, so einleuchtend, ja einfach, widersetzt sich einer Synthese; oder besser, die unerhörte Vielfalt der Bezüge, die hier die entscheidende Qualität ausmacht, schrumpft wieder auf das Ausgangsstich-

wort zusammen. Eine Parabel von Calvino selbst mag diesen Sachverhalt illustrieren. In den *Unsichtbaren Städten* macht Kublai Khan beim Versuch, alle Städte seines riesigen Reichs systematisch zu verstehen, ihre Daseinsregeln vorauszusehen und das Imperium durch diese Kenntnis endlich zu besitzen, die Erfahrung, dass Systematisieren und Abstrahieren auch ein Sich-Verflüchtigen des Objekts bedeutet:

«Im Grunde brauchte Marco den vielen Krimskrams ja gar nicht, um ihm über seine Städte zu berichten: Da genügte ein Schachbrett mit seinen Figuren von genau klassifizierten Formen. Jeder Form konnte man von Mal zu Mal ihre eigene Bedeutung verleihen: Ein Pferd konnte ebensogut ein echtes Pferd wie ein Wagenzug, ein marschierendes Heer ein Reiterstandbild darstellen; und eine Königin konnte eine am Balkon lehrende Dame, ein Brunnen, eine Kirche mit Kuppel und Spitze, ein Quittenbaum sein.»

Anstatt Marco Polo also Bericht erstatten zu lassen, will der Khan lediglich Schach mit ihm spielen; denn in den unendlichen Konstellationen der Spielfiguren weiss er alle Gegebenheiten seines Reichs enthalten, das ihm gehört, sobald die Partie gewonnen ist. Die Rechnung des Khans geht bekanntlich nicht auf.

«Bei aller Entstofflichung seiner Eroberung, um sie auf ihr Wesen zurückzuführen, war Kublai zur äussersten Operation gelangt: Die endgültige Eroberung, wovon die vielgestalteten Schätze des Imperiums nichts anderes als illusorische Hüllen waren, beschränkte sich auf ein gehobeltes Holzplättchen: das Nichts.»

Darauf führt Marco dem Khan die unfassbare Menge von Dingen vor Augen, die an einem Stückchen glatten Holzes abzulesen sind: von den Maserungen, die an die Bäume erinnern, über ihre Jahrringe zurück in die Vergangenheit bis zu dem, was diese einschliesst. Über den *esprit de géométrie* hat der *esprit de finesse* den Sieg davongetragen — dies ist Marcos Lehre. Die 55 beschriebenen Städte lassen sich genauso wenig auf das strenge Schema reduzieren, dem sie innerhalb der Beschreibung folgen, wie die fünf Poetikvorlesungen auf ihre jeweiligen Überschriften. Da verwendet Calvino die Pascalsche Formulierung zwar nirgends (und es ist kein Zufall, denn Pascal gibt weder dem einen noch dem anderen Prinzip den Vorzug), doch findet er andere Beispiele, um den obigen Sachverhalt wiederzugeben. Im *Mann ohne Eigenschaften* denkt Ulrich nach über

«mathematische Probleme, die nicht eine allgemeine Lösung zulassen, sondern vielmehr Einzellösungen, die sich, miteinander kombiniert, der allgemeinen Lösung nähern»;

in dieser Vorstellung drückt sich Musils Ideal aus. Denselben Vorschlag macht Roland Barthes in *La Chambre claire*, seinem letzten Buch: *«Pourquoi n'aurait-il pas, en quelque sorte, une science nouvelle par objet? Une Mathesis singularis (et non plus universalis) ?»* Diese Sichtweise, die das einzelne über die verallgemeinernde Gesamtschau stellt, ist keinesfalls gleichzusetzen mit einem geistigen *«qualunquismo»*, der absolut arbiträr und

systemlos ist und alles erlaubt. Es ist die Sichtweise der Reife, die das Systematische immer wieder erprobt hat und deshalb weiss, dass in jedem System der kritische Punkt sitzt, wo es die Realität zurechtzubiegen beginnt, damit sie modellgetreu bleibe und nicht etwa das wissenschaftliche Konstrukt in Frage stelle. Der Gefahr dieses antiaufklärerischen Aspekts wissenschaftlicher Methoden ist sich Calvino wohl bewusst. Er lässt Herrn Palomar, seinen Erkenntnistheoretiker, in *Il modello dei modelli* darüber sinnieren. Wenn sich Palomar Gedanken macht über «*ciò che i modelli cercano di modellare*» — darüber, was die Modelle zu modellieren suchen —, ist das ein hintergründiges Wortspiel. Den kritischen Punkt herauszuspüren, an dem das Abbild der Wirklichkeit in ein Vorbild umschlägt und die Wahrnehmung verformt, erfordert ein meisterhaft geschultes Feingefühl. — Als Hohe Schule von Calvinos eigenem literarischen Fingerspitzengefühl können nun die *Amerikanischen Vorlesungen* gelten, die um fünf leitmotivische Begriffe herum 142 Schriftsteller, Philosophen und Wissenschaftler aus der gesamten europäischen Geistesgeschichte versammeln. Diese Begriffe sind: «*lightness*», «*quickness*», «*exactitude*», «*visibility*», «*multiplicity*» (der sechste wäre «*consistency*» gewesen). Manche Persönlichkeiten werden mehrmals zitiert, der grösste Teil aber nur einmal, und ein solch einzelnes Beispiel fügt sich wie ein Mosaiksteinchen in das Bild ein, das gerade gezeichnet wird, und wirft in diesem neuen Zusammenhang zugleich ein besonderes Licht auf seinen ursprünglichen Kontext. Die «*connessioni invisibili*» seien das eigentliche Thema von Calvinos Reflexionen über die Kunst als Weg zur Erkenntnis: So *Gian Carlo Roscioni* in seinem Begleittext. Besser kann ich es nicht formulieren, höchstens durch ein Beispiel belegen.

Die Leichtigkeit der Schwere

In der ersten Vorlesung, *Leggerezza*, geht es um die Gravitationskraft. Nur auf den ersten, oberflächlichen Blick ist das ein Paradox. Leichtigkeit bedeutet nämlich vor allem: ein ausgewogener Umgang mit dem Gewicht. Nicht Schwerelosigkeit an sich ist damit gemeint, sondern das, was schwerelos wirkt: Gleichgewicht; und das setzt das Wissen um die Schwerkraft voraus. Nur vor diesem Hintergrund kann Cyrano de Bergerac als Vorläufer Newtons gesehen werden — Cyrano habe nämlich die Frage der Gravitation gespürt; oder mit Calvinos Worten:

«Das Problem, sich der Schwerkraft zu entziehen, regt seine Phantasie derart an, dass er sich eine ganze Reihe von Systemen ausdenkt, wie man auf den Mond gelangen könnte, eines ausgeklügelter als das andere: mit von Tau gefüllten Phialen, die an der Sonne verdampfen, durch Salbungen aus Ochsenmark, weil der Mond dieses aufzusaugen pflegt; mit einer magnetischen Kugel, die von einem Schiffchen aus wiederholt in die Luft geschleudert wird.»

Der Blick zurück in die literaturgeschichtliche Tradition — auf Astolfos Mondreise im *Orlando furioso* — ist für uns alle eine spontane Geste. Calvino aber gelingt es, zurückversetzt in eine bestimmte Zeit — gewissermaßen retrospektiv —, sein Augenmerk immer auf das Kommende zu richten und nachzuvollziehen, wann und wo eine neue Idee im verborgenen Wurzeln schlägt, bevor daraus ein Baum der Erkenntnis wächst und schliesslich Früchte trägt. Swift, ein Zeitgenosse von Newton, baut später Cyranos Magnetsystem weiter aus, um die Insel Laputa daran aufzuhängen. Voltaire seinerseits lässt den Riesen Micromégas durch das Weltall über Sirius und Saturn zur Erde reisen. Die literarische Vorstellung hat in der Folge von Newtons Theorien also nicht etwa die Bedingtheit der Körper durch ihr eigenes Gewicht thematisiert, sondern das Gleichgewicht, die Ausgewogenheit der Kräfte, die den Himmelskörpern zu schweben gestattet. Als Verkörperung dieses Gedankens erinnert Calvino an den Baron Münchhausen, der auf einer Kanonenkugel durch die Luft saust, von fliegenden Enten getragen wird und sich samt seinem Pferd am eigenen Zopf aus dem Schlamm zieht. Aber auch der Erfolg der Märchen aus 1001 Nacht, deren französische Übersetzung von Antoine Galland ebenfalls aus dem 18. Jahrhundert stammt, erhält durch die Vielfalt an fliegenden Gegenständen, die sie in Szene setzen, eine neue Erklärung: Teppiche und Pferde in der Luft; Geister, die aus Lampen steigen; usw. Unerwartet und erstaunlich ist nun der Schritt, der ins nächste Jahrhundert zu Leopardi führt. Wir haben dem Lyriker unvergleichliche Nachthimmelstimmungen zu verdanken. Doch wer denkt beim Lesen seiner Gedichte daran, dass er mit 15 Jahren eine *Geschichte der Astronomie* geschrieben hat, die von wissenschaftlicher Gelehrtheit zeugt und in der u. a. die Newtonschen Theorien behandelt werden?

«Wenn Leopardi vom Mond sprach, wusste er genau, wovon er sprach»,

schliesst Calvino den Kreis. Und sogleich weitet er ihn aus, indem er nun zeigt, wie *Leopardi* es fertigbringt, der Sprache jede Schwere zu entziehen, bis sie selbst dem Mondlicht gleicht, das ein ganzes Gedicht durchscheint, auch wenn die Lichtquelle, der Mond, nur ein einziges Mal genannt wird:

«Dolce e chiara è la notte e senza vento,
e queta sopra i tetti e in mezzo agli orti
posa la luna, e di lontan rivela
serena ogni montagna.»

«Die Nacht ist mild und klar, es weht kein Wind,
und auf den Dächern und im Grün der Gärten
ruht still der Mond, und in der Ferne zeigen
sich unverhüllt die Berge.»

Überhaupt ist das, was alle zur Sprache kommenden Beispiele zusammenfasst, d. h. Ovid und Lukrez, die als frühe Atomisten die Dichte der Wirklichkeit zu pulverisieren vermögen; Cavalcanti, bei dem sich die Last des Liebeskummers in körperlose «*spiritelli*» auflöst; Shakespeares huschende Elfenwelt und seine Melancholie, die er als «*a most humorous sadness*»

umschreibt, als ein Gemisch also von schweren und leichten Gefühlen, die sich in einem Gleichgewicht aufheben — diesen vielfältigen poetischen Manifestationen ist jene «*lightness*» gemeinsam, die — ich zitiere:

«*im Schreiben entsteht, dank der sprachlichen Mittel, über die der Dichter verfügt, unabhängig davon, welcher Doktrin welches Philosophen anzuhängen er vorgibt.*»

Was dem Leser ausserdem klar wird, sind die Bezüge zu Calvinos eigenem Werk, auch wenn er selbst es in den Poetikvorlesungen fast gänzlich unterlässt, darauf hinzuweisen. Vorlieben für einzelne Ausdrücke wie z. B. «*pulviscolo*», «*pulviscolare*», d. h. pulverisiert, in Tröpfchen aufgelöst, leuchten plötzlich ein; die Filigranstädte Marco Polos kommen uns in den Sinn, die sich durchsichtig wie Spinnweben, als Fata Morgana fast, aus der Wüste erheben; und natürlich das Bild vom Baron, der über der Erde im Reich der Vögel lebt und der schliesslich, alt und ausgezehrt und selbst federleicht geworden, an einem Ballon hoch in die Lüfte davongetragen wird. Und besonders explizit verweist auch in diesem letzten Fall die figürlich dargestellte «Leichtigkeit» auf die stilistische, auf die Machart des Textes; Cosmos weitverzweigtes und beblättertes Baumkronenreich ist ein metapoetisches Sinnbild der Erzählung selbst. Es fällt ja mit einer bei Calvino regelmässig anzutreffenden Wendung der Dinge (in einer Art von *mise en abyme*) am Schluss mit dem schriftstellerischen Prozess zusammen, der es samt seinem Bewohner hervorgebracht hat. Folgendermassen sieht der Baumgarten, Ort der Handlung, nun nämlich aus:

«*ein Stickmuster war es, über dem Nichts gewoben, dem Tintenfaden gleichend, den ich über Seiten und Seiten laufen liess, beladen mit Korrekturen, Strichen, nervösen Klecksen, Flecken, Lücken — diesem Faden, der sich zuweilen zu dicken, lichten Beeren ausweitet, zuweilen sich, wie zu punktförmigen Samen, zu winzigen Zeichen verdichtet, bald in sich selbst zurückschlingt, bald sich gabelt, bald Satzklümpchen mit Blätter- oder Wolkengirlanden verbindet und sodann stockt und sich abermals zu verschlingen beginnt und läuft und läuft und sich in einer letzten närrischen Traube von Worten, Ideen, Träumen abspult und verwickelt und damit zu Ende ist.*»

Der Ablauf der Zeit

Das rasante Tempo dieses leichtfüssigen Schlusses bringt uns ohne Verzug zum zweiten Stichwort, der *Rapidità*. «... *il discorrere è come il correre*», sagt da ein Denker und Prosaist, der in Calvinos Bezugssystem einen Knotenpunkt bezeichnet: *Galileo Galilei*. Auch Schnelligkeit ist kein absoluter Wert, sondern eine Frage der Verhältnisse von unterschiedlichen Geschwindigkeiten zueinander oder, anders gesagt, eine Frage des Rhythmus. *Festina lente*, die Maxime aus der Antike, hat sich Calvino schon früh zum Motto bestimmt und damit wieder seine Vorliebe für das Ambivalente bezeugt, seinen «*doppelten Blick*», könnte man sagen. — Die

Bezeichnung, die Calvino aber vorrangig interessiert, ist die zwischen physischer und geistiger Geschwindigkeit. Sie öffnet dem Romanschreiber den Spielraum der Digression, macht eine Vervielfachung der Zeit im Innern der Zeit möglich, indem sie ihn durch Gedankeneinschübe die reale Zeit ausweiten lässt. *Laurence Sterne* verdanken wir die Erfindung des ganz aus Digressionen bestehenden Romans. Sein *Tristram Shandy*, dessen wichtigstes symbolisches Attribut eine Uhr ist, will durch beständiges Abweichen von der linearen Erzählung den Fortlauf der Zeit hemmen und letztlich dem Tod entkommen. Erinnern wir uns, dass diese Strategie *mutatis mutandis* auch Palomar anwendet — erfolglos leider:

«Wenn die Zeit ein Ende hat — denkt Herr Palomar —, kann man sie auch Moment für Moment beschreiben, und jeder Moment zieht sich, während man ihn beschreibt, derart in die Länge, dass man sein Ende nicht mehr sieht. — Er beschliesst, von nun an jeden Moment seines Lebens genau zu beschreiben und, solange er sie nicht alle beschrieben hat, nicht mehr zu denken, er wäre tot. Im selben Augenblick ist es soweit, dass er stirbt.»

Ich hätte nun den einzelnen Fäden der *Lezioni* und ihren Schlaufen und Schlingen und Knoten und Überschneidungen zu folgen und sie ausserdem weiterzuspinnen und zu -spannen, d. h. mit Calvinos Werk zu verknüpfen, dessen Zeichnung dann innerhalb eines grösseren Gewebes, der universalen literarischen Textur, sichtbar würde. Diese Aufgabe lasse ich aber liegen, jeder kann sie für sich weiterführen. Ich möchte mein Thema noch auf eine andere Art angehen.

Die Aufgabe des Lesers

«*Lezioni*», «*Vorlesungen*» sind die letzten Texte des Schriftstellers Calvino, und sie zeigen ihn selbst als Leser, der verrät, was er liest und wie er liest. Als Subjekt, das an sein Objekt (die Literatur) herantritt und sich darin erfährt als einer, der Abneigungen und Vorlieben kennt.

Zwei Konsequenzen ergeben sich aus dieser Tatsache. Zum einen die der herausragenden Rolle, welche dem Leser im literarischen Prozess zufällt. Zum andern die der eigenen Wahrnehmung und deren Subjektivität.

Zunächst zum ersten Punkt. Autoren sterben, die Bücher hüten zwar den Schatz ihrer Werke, doch dieser ist nutzlos und fällt dem Vergessen anheim, wenn er nicht immer neu aktualisiert wird in der Lektüre.

«Die moralische und revolutionäre Bedeutung eines Werks liegt einzig im Gebrauch, den der Leser von ihm macht»,

liest man in einem Aufsatz in *Una pietra sopra*. Die eigentliche Verantwortung für das Fortbestehen der literarischen Tradition trägt also der Leser;

er ist es, der an die Zukunft weitergibt, was lange vor seinem Dasein entstand, und er wird so zum Glied in der Kette, die die Welt zusammenhält. (So hat es kürzlich *Umberto Eco* in einem Interview formuliert.) *Se una notte...* ist eine Einführung in Romanform in Calvinos rezeptions-ästhetischem Ansatz. Der lesende Leser hält das Buch in der Hand und findet sich in diesem als Held der Handlung wieder. Die Konfrontation des Lesers mit der Lesetätigkeit, mit den Prozessen, die während des Lesens vor sich gehen, wird durch den rhetorischen Kunstgriff verschärft, den Leser-Protagonisten in der Du-Form auftreten zu lassen, als würde er vom Buch (richtigerweise von der übergeordneten Instanz, die die Rollen im Buch verteilt und Regie führt, dem Enonciateur) direkt angesprochen. Unmittelbares Vorbild für diese Methode ist *La Modification* von *Butor*. Die Haupttätigkeit des Lesenden besteht jetzt darin, das Bild auszumalen, das der Text ihm in codierter Form vermittelt. Er muss also seine Primärwahrnehmung, den gedruckten Schriftzug, in eine visuelle Vorstellung übersetzen, damit die Buchseiten zu einem «*cinema mentale*» für das innere Auge werden, wie es in den *Lezioni americane* ausgedrückt wird. Calvino greift auf ein illustres und altes Vorbild zurück, die Exerciten des Ignatius von Loyola. Dort wird in einer Sprache, die tatsächlich an Anleitungen in einem Drehbuch erinnert, zuallererst die «*composición viendo el lugar*», die visuelle Einrichtung des Handlungsortes, gefordert, als ginge es um die Inszenierung eines Schauspiels. Wie der Gläubige dieses im einzelnen ausstattet, bestimmt seine individuelle Phantasie, deren «*campo di possibilità infinite di rappresentazione*» sich in seinem Innern auftut.

«Der Gläubige wird aufgefordert, selbst auf die Wände seines Geistes Fresken zu malen, welche seine Vorstellungskraft aus einem theologischen Lehrsatz oder aus einer lakonischen Evangeliumszeile abzuleiten vermag»:

was Ignatius da umschreibt, lässt Calvino seinen Leser verschiedentlich durchexercieren. Zum Beispiel im *Cavaliere inesistente*, wo immer wieder der Schreibprozess als solcher zutage tritt und den Leser auf die papierene Seite verweist, auf die sich seine Augen heften. Indem die Schreibende, die Nonne Teodora, von sich selbst schreibt, schiebt sie ihr eigenes Bild (und damit das der Textproduktion) vor die Bilder, die aufgrund ihrer Beschreibungen in der Vorstellung des Lesers Gestalt annehmen. Ausserdem macht sie deutlich, wie abstrakt, wie weit vom Bildlichen entfernt Sprache und Schrift sind, wenn sie sich zwischendurch auch der Zeichnung oder sogenannter ikonischer Zeichen wie Pfeile u. a. bedient:

«Jetzt zeichne ich hier im Meer die Feluke. Ich mache sie etwas grösser als das erste Schiff, damit es nicht wieder zu einer Katastrophe kommt, selbst wenn man einem Walfisch begegnen sollte. Mit dieser gekrümmten Linie trage ich die Route des Schiffes ein, das ich bis zum Hafen von Saint-Malo führen möchte. Leider Gottes ist nur hier, auf der Höhe des Golfes

von Biskaya, ein solches Gewirr sich überschneidender Linien, dass ich die Feluke lieber etwas weiter oben, erst hier und dann dort, fahren lasse, und da — der Teufel soll's holen! — läuft sie doch tatsächlich auf die Riffe der bretonischen Küste auf! Sie kentert und sinkt; mit Mühe und Not gelingt es Agilulf und Gurdulù, Sofronia sicher ans Ufer zu bringen.»

— Der letzte Satz begleitet den Leser wieder zurück in die Dimension der Mimesis. Er ist sich aber bewusst geworden, in welchem Masse er selbst an deren Zustandekommen beteiligt ist. Das Sich-Entfalten der Bilder im Kopf des Textempfängers ist das wesentliche Thema der *Città invisibili*. Einen «lakonischen Bibelvers» gibt Ignatius im obigen Zitat als Vorlage an. Marco Polos Ausdrucksweise ist mehr — oder besser weniger — als lakonisch, er kennt nämlich die Sprache seines Khans nur ungenügend und behilft sich mit Gesten und Gegenständen. (Das völlige Ausschalten der Wörtersprache führt Calvino im *Castello dei destini incrociati* vor, wo das Hörerpublikum den Weg vom Bild auf der Tarotkarte zum kontinuierlichen Text selber zurücklegen muss, zu dem narrativen Verlauf, der die Darstellungen miteinander verbindet. Übrigens erfahren wir aus den *Lezioni* den persönlichen Hintergrund zu dieser Technik: bevor er lesen konnte, war Calvino ein leidenschaftlicher Comics-Konsument. Er erfand zu Zeichnungen von den Katzenjammer Kids, von Felix the Cat oder von Maggie and Jiggs eigene Geschichten mit verzweigten Nebenhandlungen und immer anderem Verlauf. Der *Corriere dei Piccoli*, das sei hier nur in Klammern angefügt, ist also als Geburtsstätte des späteren Oulipaners, des Adepten des «*Ouvroir de Littérature Potentielle*», zu betrachten.)

Aber zurück zu Marco Polo, der sich Kublai pantomimisch mitteilt. Seine Städte sind «unsichtbar», sie existieren als sichtbare Gegenstände lediglich in den Köpfen derer, die sie sich vorstellen. Das sind nicht nur Polo und Kublai, sondern es ist vor allem der aussertextliche Leser, der nämlich als einziger auch der *Destinataire*, der intendierte Empfänger der (gedruckten) Städtebeschreibungen ist: die Texte stehen ja zwischen dem Khan und dem Gesandten, ohne indessen von einem der beiden zu stammen. Es ist eine dritte Stimme, die sie in Worte fasst. Die Beschreibung wird sich nie ganz mit bildlichen Vorstellungen decken, die entweder — im Fall Marcos — ihr Modell sind oder aber aufgrund der Beschreibung — der pantomimischen von Marco oder der wörtlichen des gedruckten Textes — vor dem inneren Auge des jeweiligen Gegenübers zustande kommen. Der Leser der *Unsichtbaren Städte* kann sich also nicht mehr der Illusion einer objektiven Lektüre hingeben, er spürt förmlich, dass er «*lancé dans l'espace imaginaire*» ist, wie Balzac sagt; er nimmt also selber wahr, dass auch er sich am kreativen Prozess beteiligt, und das ist für Calvino von entscheidender Bedeutung. Lesen ist nicht nur passives Rezipieren, sondern setzt aktive Imagination voraus. Doch das gilt nicht nur fürs Lesen, sondern für die Wahrnehmung im allgemeinen.

Die Kraft der Vorstellung

Damit sind wir beim zweiten Punkt. Die Literatur ist für Calvino ein Weg zur Erkenntnis, auch in den *Lezioni americane* bleibt das sein Standpunkt. Die bildliche Vorstellung spielt in diesem Zusammenhang eine grosse Rolle. Wem durch die Lektüre der unsichtbaren Städte das innere Auge aufgegangen ist, für den wird die Stadt, in der er wohnt, durchsichtig, werden bisher nie gesehene Strukturen plötzlich sichtbar. — Durch imaginative Fähigkeiten nähern wir uns der Realität. Deshalb spielt die Imagination nicht nur in der science fiction, sondern auch in der Wissenschaft eine Rolle, weil sie Hypothesen zu formulieren erlaubt, die über schon Bekanntes hinausführen.

«Die wahre Erkenntnis», das weiss auch Herr Paloma, dem Bouvard und Pécuchet Pate gestanden haben und der auch mit Monsieur Teste verwandt ist, beruht auf Erfahrung, und die ist «aus der Erinnerung und aus der Vorstellung gemacht.»

Um nicht ständig Altbekanntes wahrzunehmen, müssen wir uns Neues erst ausdenken, und dazu sind vertraute Kategorien zu sprengen oder zumindest anzuzweifeln. Und ein Zweifler ist Herr Palomar. Für ihn ist die Welt ein riesiges, enzyklopädisches Buch, das es nicht nur genau zu betrachten gilt (Palomar hat seinen Namen nach dem riesigen Teleskop auf dem kalifornischen Mount Palomar), sondern auch zu interpretieren. Er *liest* die Welt; der Titel des ersten der kurzen Prosatexte, aus denen das Buch besteht, heisst bezeichnenderweise *Lettura d'una onda*. Dass Palomar bei solchen Entzifferungsversuchen meist zu absurden Ergebnissen gelangt, liegt daran, dass sein Forschergeist den «kritischen Punkt», von dem schon die Rede war, nicht richtig zu situieren vermag. Er zieht das Systematische allzu radikal in Zweifel und verliert sich in seinen Spekulationen. Durch das Eingehen auf Details und auf Details von Details, und zwar mit einer Akribie, die zur Manie wird und die ihresgleichen etwa bei einem Schriftsteller wie Gadda findet, verliert Palomar den gesamthaften Überblick und sieht — so im Text *Il prato infinito* — vor lauter Gräsern schliesslich den Rasen nicht mehr. Auch das Problem, dass objektive Wahrnehmung eigentlich nur ausserhalb des subjektiven Selbst möglich ist, treibt ihn um. Er verlegt sich auf gründliche Introspektionen, hat er doch verstanden, dass er in der Aussenwelt lediglich die Projektion seines Ichs wahrnimmt und dass das Universum folglich nichts als sein Spiegelbild ist. Wo Palomars haarspalterisches Denken *ad absurdum* führt, weist der Denker Calvino auf erkenntnistheoretische Grundfragen hin. Er wirft sie auf, ohne selbst ein einschlägiges Lösungsrezept anzubieten. Doch Calvino ist nicht Philosoph, sondern Dichter. Schauen wir ein letztes Beispiel an.

Von den Himmelskörpern in Wissenschaft und Poesie war bereits die Rede. Auch Palomar widmet sich ihnen, wenn er z. B. den Mond am Nachmittaghimmel beobachtet. Die blässlich-durchsichtige, fleckige und seitlich verschwommene Scheibe scheint ihm zunächst aus demselben Material gemacht wie die Wolken. Körperlos wie sie, könnte der Mond einfach eine undichte Stelle in der Himmelskuppel sein,

«eine Korrosion im Grundgefüge», «ein Sprung in der Kuppel, ein Loch zum dahinterliegenden Nichts.»

Je dunkler der Himmel wird, desto heller und sphärenhafter wird der Mond. Fragt sich nun, ob der dreidimensionale Effekt, die Tiefe, die das Bild annimmt, vielleicht daher kommt, dass das Firmament nach hinten zurückweicht. All diese vorkopernikanischen Fragen lassen Palomar, der sich ernsthaft mit ihnen befasst, als ironische Figur erscheinen. Am Schluss des Textes geschieht aber etwas Interessantes.

«Die Wolken ziehen vorüber, wechseln von Grau zu milchigem Weiss, der Himmel dahinter ist schwarz geworden, es ist Nacht, die Sterne blinken, der Mond ist ein grosser blendender Spiegel, der fliegt. (...) Jetzt ist er ein leuchtender See, der ringsum Strahlen verspritzt, einen kalten silbrigen Hof ins Dunkel ergiesst und mit weissem Licht die Wege der Nachtwandler überflutet.»

Wer sich so ausdrückt, ist nicht mehr einfach der zweiflerische Palomar. Doch wie Palomar lässt er sein verstandesmässiges Wissen beiseite, um das Schauspiel abzubilden, das sich seinem Dichterblick darbietet. Das Ergebnis ist eine Metaphernfolge von aussergewöhnlicher Schönheit.

Auch der poetische Ausdruck setzt nämlich Zweifel an erworbenen Meinungen und daran gebundene Sichtweisen voraus. Die Metapher, ein Bild aus Sprache, schafft die Möglichkeit, mehr zu sehen als die Wirklichkeit — auch Poesie kann zu neuer Erkenntnis verhelfen.

Für eine Moral des literarischen Engagements

«Zu den Werten, von denen ich mir wünsche, dass sie ins nächste Jahrtausend überliefert werden, gehört dies: eine Literatur, die sich die Idee einer geistigen Ordnung zueigen gemacht hat und zugleich diejenige der Wissenschaft und Philosophie.»

Der Anspruch Calvinos ist hoch, und er weiss es.

«Übertriebene Ansprüche mögen in vielen Bereichen verwerflich sein, sie sind es indessen nicht in der Literatur. Die Literatur lebt nur, wenn sie sich die allerhöchsten Ziele steckt, auch wenn diese jenseits jeglicher Realisierungsmöglichkeiten liegen. Nur wenn Dichter und Schriftsteller sich Dinge vornehmen, die sich kein anderer vorzustellen wagt, wird die Literatur weiterhin eine Funktion behalten. Seit die Wissenschaft verallgemeinernden Erklärungen misstraut und Lösungen, die nicht bloss Teil- oder Spezialbereiche betreffen, besteht die grosse Herausforderung an die Literatur darin, die verschiedenen Wissensbereiche und ihre Sprachen zusammenzufügen in ein vielfältiges Weltbild.»

Die grossen Romane des zwanzigsten Jahrhunderts, die nicht aus Zufall unvollendet geblieben sind, Prousts *Recherche*, Musils *Mann ohne Eigenschaften*, Gaddas *Pasticciaccio*, wollen diesem Ideal gerecht werden. Sie verstehen sich als Netz von Bezügen zwischen den Dingen, Personen und Ereignissen der Welt, diesem «System aus Systemen», sie tragen die paradoxen Charakterzüge einer «offenen Enzyklopädie» und versuchen, innerhalb der in ihrer Totalität unfassbaren *Mathesis universalis* bruchstückweise einer dem Verstand angemessenen *Mathesis singularis* Gültigkeit zu verschaffen. In den Texten Palomars ist ein Echo dieser Romanidee, die heutzutage als postmodern bezeichnet wird, zu vernehmen.

Calvinos kongeniale Form ist indessen die Kurzprosa, sogar sein Roman *Se una notte...* beweist es, der sich ja aus einzelnen kurzen Episoden zusammensetzt: das ist, so sagt Calvino selbst, eine Frage des Temperaments. Es ist sein persönlicher Stil, in dem er sich zu erkennen gibt; an dem er gefeilt hat, um sein literarisches Ideal von Leichtigkeit, Schnelligkeit, Präzision, Vielfalt zu verwirklichen, der aber dennoch unverwechselbar zu seiner Person gehört. «*Le style*», so Roland Barthes, «*est équation entre l'intention littéraire et la structure charnelle de l'auteur*». Und der Stil eines Individuums ist auch die Form, die es der Welt geben kann, ist seine Fähigkeit, das Chaos in Kosmos zu verwandeln.

Auf der Schwelle zum neuen Millennium diagnostiziert Calvino in der heutigen Welt einen erschreckenden Formverlust, der sich wie eine Seuche ausbreitet. Sein Blick auf die herrschenden Zustände ist illusionslos. Ein Apokalyptiker, der Katastrophenstimmung verbreitet, ist der dennoch nie gewesen. Solange einer schreibt, ist er Optimist, sonst würde er damit aufhören, hat noch kurz vor seinem Tod der als pessimistisch bekannte Leonardo Sciascia richtiggestellt. Dasselbe gilt für Calvino. Die *Lezioni americane*, von Maganelli ein «*poema in prosa De litterarum natura*» genannt, sind eine Stillektion, die gerade durch ihre Treue zur ganz spezifisch künstlerisch-literarischen Dimension auch weltanschaulich Stellung bezieht:

«... vielleicht ist die Unverbindlichkeit nicht in den Bildern oder in der Sprache: vielleicht ist sie in der Welt. Diese Pest steckt auch das Leben der Menschen und die Geschichte der Nationen an, verformt alle Geschichten, macht sie zu wirren Zufallsprodukten ohne Anfang noch Ende. Mein Unbehagen gilt dem Formverlust, den ich im Leben feststelle, und dem ich das einzige entgegensetze, was ich zur Verfügung habe: eine Idee der Literatur.»

(Wo vorhanden, wurde für die Übersetzungen der Zitate die Hanser-Ausgabe benutzt, für das Gedicht von Leopardi die Übersetzung von Hanno Helbling.)