

„Palomar“ und die „Komik der Ideen“

Über Calvino und Flaubert

Zu den interessantesten, aber bislang noch kaum erschlossenen Aspekten von Calvinos Werk gehört dessen eigentümliche Beziehung zu Flaubert.¹ Auf der Ebene expliziter Verweise und Kommentare ist sie vor allem in den Essays präsentiert, wie sie unter dem Titel *Una pietra sopra* seit 1980 gesammelt vorliegen. Dort zeigt sie sich als ein Verhältnis, das durch eine schwer aufzulösende Mischung von offener Distanz und geheimer Faszination bestimmt erscheint. Wenn man den Weg der Calvinoschen Poetik, den *Una pietra sopra* dokumentiert, zurückverfolgt, wird deutlich, daß am Anfang dieses Parcours die Gefühle der Abneigung gegenüber Erwägungen der Aneignung noch entschieden überwiegen.² Mit Gramscis bzw. Romain Rollands bzw. Nietzsches Maxime einer pragmatischen Verbindung zwischen „pessimismo dell’intelligenza“ und „ottimismo della volontà“ konfrontiert, hatte der junge Calvino der fünfziger Jahre ja nach Kräften versucht, bei aller skeptischen Einsicht in den Lauf der Geschichte am „Optimismus des Willens“ emphatisch festzuhalten.³ So erklärt sich – ganz in Übereinstimmung mit den Intentionen, welche die Maxime bei Gramsci vertrat – der ein wenig forcierte Enthusiasmus des jungen Calvino für die Literatur einer heroisch idealisierten Aufklärung, das heißt: für die Klassiker „che [...] sono nell’arco che va da Defoe a Stendhal, un arco che abbraccia tutta la lucidità razionalista settecentesca“.⁴ Sein ideologisch-poetologisch durchaus folgerichtiges Komplement besaß

1 Lediglich typologisch gemeint ist der Begriff des „neo-flaubertismo“, mit dem Contardo Calligaris die ironische Distanz, die er in *Marcovaldo* und den Erzählungen der *Amori difficili* konstatiert, vom „neo-balzacchismo“, das heißt: der distanzlosen Sachfülle, der *Speculazione edilizia* unterscheiden möchte. Vgl. C. Calligaris, *Italo Calvino*, Mailand 1973, S. 45ff.

2 Gewisse Reserven bleiben im übrigen bis in die letzten Lebensjahre bestehen, wie etwa aus einem 1985 geführten Interview hervorgeht, in dem Calvino zu *Bouvard et Pécuchet* bemerkt: „Flauberts ironische Einstellung gegenüber der menschlichen Dummheit entspricht mir nicht“. Vgl. H. Harth/B. Kroeber/U. Wyss, „Die Welt ist nicht lesbar, aber wir müssen gleichwohl versuchen, sie zu entziffern“ – Ein Gespräch mit Italo Calvino“, in: *Zibaldone* 1 (1986), S. 5–17, hier S. 15. Ob die Intonation von *Bouvard et Pécuchet* tatsächlich durch eine „ironische Einstellung gegenüber der menschlichen Dummheit“ geprägt ist und ob es in diesem Roman überhaupt um die „menschliche Dummheit“ (oder nicht vielmehr um die traurige Komik der menschlichen Intelligenz) geht, steht natürlich auf einem anderen Blatt.

3 Vgl. dazu U. Schulz-Buschhaus, „Calvinos politischer Roman vom Baron auf den Bäumen“, in: *Romanische Forschungen* 90 (1978), S. 17–34, und ders., „Italo Calvino und die Poetik des ‚Barone rampante‘“, in: *Italienisch* 20 (1988), S. 39–55.

4 Vgl. I. Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Turin 1980, S. 15.

dieser Enthusiasmus damals in einer ebenso prononciert formulierten Abneigung. Sie richtete sich gegen „tutta quella montagna di letteratura del negativo che ci sovrasta“, ein „Gebirge“, das exemplarisch durch berühmte Titel von Kafka, Camus, Sartre, T.S. Eliot und Hemingway repräsentiert wird: „quella letteratura di processi, di stranieri, di nausea, di terre desolate e di morti nel pomeriggio“⁵ In den fünfziger Jahren orientierte sich Calvino's Poetik demnach im Sinne einer Dichotomie, die unverkennbare Berührungspunkte zumindest mit einigen axiologischen Grundüberzeugungen des „sozialistischen Realismus“ aufweist.⁶ Diese Dichotomie hat ihren positiven Pol – wie gesagt – in der „lucidità razionalista settecentesca“, welche der aufschlußreiche Vortrag *Natura e storia nel romanzo* mit der Figur Voltaires identifiziert:

Nel Settecento, Voltaire, partendo da un totale pessimismo oggettivo, da una nozione di natura e di storia non illuminata dal raggio di alcuna provvidenza, aveva posto le basi d'un ottimismo soggettivo, fiducioso nelle sorti della battaglia ingaggiata dalla ragione umana.⁷

Dagegen besteht der negative Pol in einem (historisch später situierten) „pessimismo delle cose“, zu dem Voltaires „subjektiver Optimismus“ gewissermaßen zerfällt:

Dopo di lui (Voltaire, [U. S.-B.]), il pessimismo delle cose corrode sempre di più i margini di questo ottimismo della ragione, rende la posizione dell'uomo sempre più precaria.“⁸

Von einem solchen „objektiven Pessimismus“, dem jegliches subjektiv-voluntaristische Gegengewicht abhanden gekommen ist, sieht Calvino – darin Georg Lukács, der entscheidenden poetologischen Autorität jener Jahre, nicht unähnlich⁹ – dann einen großen Teil der Erzählliteratur des späten 19. Jahrhunderts und der Moderne geprägt:

5 Vgl. ebda., S. 17.

6 Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang, daß der Aufsatz *Il midollo del leone* gegen die zurückgewiesene „letteratura del negativo“ neben den Autoren der „lucidità razionalista settecentesca“ unter anderem auch Thomas Mann – als den von Georg Lukács empfohlenen idealen Repräsentanten eines sogenannten „kritischen Realismus“ – ausspielt (vgl. ebda., S. 18). Über Calvino's schon damals zwiespältige, aber nicht schlechthin ablehnende Reaktion auf die poetologisch-ideologischen Positionen von Lukács vgl. S. Eversmann, *Poetik und Erzählstruktur in den Romanen Italo Calvino's*, München 1979, S. 92ff., oder C. Benussi, *Introduzione a Calvino*, Bari 1989, S. 55ff.

7 Calvino, *Una pietra sopra*, S. 25.

8 Ebda.

9 Freilich unterscheidet den jungen Calvino von Lukács der ausgesprochen häretische Vorschlag, in diese Tradition des „pessimismo oggettivo“ auch Tolstoj, den „più grande realista che sia mai esistito“ einzuschließen (vgl. ebda., S. 26).

La sconfitta, la vanità della storia, l'impossibilità di comprendere la vita in uno schema razionale, saranno il motivo di fondo che serpeggia nella grande narrativa dalla metà dell'Ottocento in poi, fino alla nostra epoca nella quale l'assurda atrocità del mondo diventerà un lato di partenza comune a quasi tutta la letteratura.¹⁰

Die Gestalt, welche diesen „pessimismo delle cose“ am besten repräsentiert, ist für den frühen Calvino nun eben Flaubert, der solcherart zunächst als ein idealtypischer Gegenspieler jenes Aufklärungsheroismus erscheint, welcher Voltaire mit Stendhal verbinden soll. In Flauberts Werk erreicht die „realistische Literatur“ nach Calvino zum einen den Moment ihrer größten Annäherung an die empirische Wirklichkeit; zum anderen ist der Sinn, den Flaubert aus seiner Bemühung um größtmögliche Wirklichkeitstreue zieht, am Ende jedoch der einer „vanità del tutto“. Offenkundig denkt Calvino bei diesem Begriff an die „éternelle misère de tout“, wie sie sich Frédéric Moreau, dem Protagonisten der *Education sentimentale*, in Fontainebleau enthüllt:¹¹

Dopo aver accumulato minuziosi particolari e costruito un quadro di perfetta verità, Flaubert ci batte sopra le nocche e mostra che sotto c'è il vuoto, che tutto quel che succede non significa niente. La terribilità di quel grande romanzo che è *L'éducation sentimentale* consiste in questo: per centinaia e centinaia di pagine vedi scorrere la vita privata dei personaggi o quella pubblica della Francia, finché non senti disfarti tutto sotto le dita come cenere.¹²

Indessen enthält Calvinos narrative Praxis angesichts der Postulate seiner Poetik bereits in den fünfziger Jahren ein sonderbares Paradox. Am frappantesten tritt es vielleicht in *Il barone rampante*, dem mittleren Band der *Antenati*-Trilogie, hervor. Auf der paradigmatischen Achse seiner Allegorie – dem Bild der zugleich engagierten und distanzierten Baum-Existenz – betrachtet, ergibt der Roman in der Tat eine programmgemäße Exaltation des „ottimismo della volontà“. Anders auf der syntagmatischen Achse seiner Geschichte: Hier behält der „pessimismo dell'intelligenza“ das letzte Wort.¹³ Und wenn man sich der Wendungen des Vortrags *Natura e storia nel romanzo* erinnert, entsteht sogar der Eindruck, daß der *Barone rampante* ähnlich zu Ende geht wie die *Education sentimentale*. Nach dem Scheitern der Revolution, die wie in Flauberts Roman unvollendet bleibt, bewegt sich die Handlung allein noch im Sinn von Abstieg, Verfall und Mißlingen. Wenn Flaubert in Calvinos Worten gezeigt hat, daß „sotto“ („un

10 Ebda., S. 25.

11 Vgl. Flaubert, *L'Education sentimentale*, hrsg. v. P.M. Wetherill, Paris 1984, S. 325.

12 Calvino, *Una pietra sopra*, S. 26.

13 Vgl. dazu die treffende Beschreibung der Schlußsätze des Romans von Mario Barenghi „Come raccontare in una notte buia e tempestosa“, in: *Nuova Corrente* 34 (1987), S. 157–178, hier S. 164f.: „All'offuscarsi dei sensi e delle idee corrisponde un vistoso cedimento dell'ordine del discorso: lo sbigottimento di Biagio si traduce in un vertiginoso accumulo paratattico che scompiglia la fin lì imperturbata chiarezza analitica del periodare. Ed è così che si conclude il più illuministico dei romanzi di Calvino“.

quadro di perfetta verità“) „c'è il vuoto“, so erweist sich auch „quel frastaglio di rami e foglie“, der Schauplatz von Cosimos anfangs geglückten Abenteuern, zum Schluß als ein „ricamo fatto sul nulla“. ¹⁴ Und wenn das graue Ende der *Education sentimentale* zu dem Befund führt: „senti disfarti tutto sotto le dita come cenere“, dann assoziiert diese Formulierung sicher nicht zufällig den Beginn des 30. Kapitels in Calvinos Roman:

Grava sull'Europa l'ombra della Restaurazione; [...] gli ideali della giovinezza, i lumi, le speranze del nostro secolo decimottavo, tutto è cenere. ¹⁵

Trotz der besten Absichten zur Allegorisierung eines „distacco storico“ und einer „ostinazione nonostante tutto“, ¹⁶ das heißt: von Distanz und Engagement, läuft die Geschichte des *Barone rampante* also letztenendes auf die Bestätigung dessen hinaus, was Calvino in einem wichtigen Aufsatz 1959 „Il mare dell'oggettività“ genannt hat: das Meer jener tödlichen indifferenten Objektivität, in dem auch Cosimo im letzten Kapitel zu verschwinden scheint. ¹⁷ Ob bewußt oder unbewußt, steht diese Wende, die der Roman unter seinem Geschichtsaspekt nimmt, Flaubert zweifellos näher als Voltaire. Ja, man könnte sagen, daß die diegetische Struktur von Cosimos „histoire“ im Hinblick auf die Konzepte der frühen Essays sogar eine genaue Umkehrung des Voltaireschen *Candide* darstellt. Denn ging der *Candide* von einem „totalen objektiven Pessimismus“ aus, um schließlich in der Praxis geregelter Arbeit die Möglichkeit eines – wenngleich bescheidenen – „subjektiven Optimismus“ zu erblicken, dann läßt sich im *Barone rampante* gleichsam das Schema einer chiasmatischen Permutation des *Candide* identifizieren: Hier liegt der Ausgangspunkt bei der Allegorie eines „ottimismo della ragione“, der dann auf eine Geschichte trifft, die ihn unwiderstehlich – und in den letzten Kapiteln geradezu à la Flaubert – an einen lastenden „pessimismo delle cose“ ausliefert.

Freilich bleibt der intertextuelle Bezug des *Barone rampante* zur *Education sentimentale* angesichts der expliziten Calvinoschen Poetik jener Periode in mancher Hinsicht programmwidrig und wohl unterhalb der Schwelle kalkulierter Anknüpfung. Anders verhält es sich mit Calvinos Spätwerk, zumal

14 Vgl. Calvino, *Il barone rampante*, Turin 141970, S. 247.

15 Ebd., S. 243.

16 Zu diesen Begriffen, die in den Essays oftmals wiederholt und variiert werden, vgl. Calvino, *Una pietra sopra*, S. 38 oder S. 45.

17 Zwar nimmt Aurore Frasson-Marin (*Italo Calvino et l'Imaginaire*, Genf-Paris 1986, S. 37) in Cosimos Verschwinden die „image ascensionnelle“ eines „envol dans les airs“ wahr; doch verbirgt sich hinter dem scheinbaren „envol“ – genauer betrachtet – der umgekehrte Vorgang einer „chute“. Man sieht Cosimo in seiner Montgolfière „sparire verso il mare“; der Luftballon „landet am anderen Ufer“, und vor allem: „Si suppose che il vecchio morente fosse sparito mentre volava in mezzo al golfo“ (*Il barone rampante*, S. 246). Zu diesem Ende paßt übrigens verblüffend stimmig der Umstand, daß der Essay, der das „Mare dell'oggettività“ zu beschwören und zu bannen versucht, überhaupt kontinuierlich durch untergründige Todesassoziationen geprägt wird.

mit den 27 (nicht mehr zur durchgängigen „histoire“ geformten) Episoden des Bandes *Palomar*. In ihnen erhält der „pessimismo dell'intelligenza“ ja endgültig den (traurigen) Primat über jenen „ottimismo della volontà“, der ihn einst als sein eigentlicher Zweck transzendieren sollte.¹⁸ Hatte Calvino den Gedanken der „Unmöglichkeit, das Leben in eine rationale Form zu fassen“ („l'impossibilità di comprendere la vita in uno schema razionale“) während der fünfziger Jahre noch auf Distanz gehalten und gleichsam an die – eben durch ihn und seinesgleichen zu überwindende – „narrativa dalla metà dell'Ottocento in poi“ verwiesen, dann ist das Verhängnis spätestens in *Palomar* zu Calvino zurückgekehrt und als innerstes Motiv einer Palinodie des *Barons auf den Bäumen* in die „disavventure intellettuali“ seines letzten Protagonisten eingedrungen.¹⁹ Nur das Register, in dem die Erfahrung der „sconfitta“ und der „vanità della storia“ vom späten Calvino mitgeteilt wird, ist nun nicht mehr jenes der „großen Erzählkunst“ des 19. Jahrhunderts, wie sie nach dem Vortrag von 1958 *L'Education sentimentale*, Tolstojs *Krieg und Frieden* oder Vergas *Malavoglia* verkörpern. Stattdessen nähert sich Calvino mit *Palomar*, dem eigenen Spätwerk, Flauberts Spätwerk *Bouvard et Pécuchet*, welches im Rahmen der „grande narrativa“ des Ottocento bekanntlich eine eher untypische und marginale Rolle gespielt hat. Aus dieser jetzt ohne Zweifel bewußten Anknüpfung folgt unter anderem, daß gerade der Text, der in Calvinos Schaffen den Moment äußerster Desillusionierung markiert, auf jegliche pathetisch-existentielle Intonation verzichtet und sich dafür des gedämpften und mittleren Tons einer merkwürdig schwebenden „Ideenkomik“ bedient.

Mit dem Begriff eines solchen „comique d'idées“ übernehmen wir eine Wendung aus Flauberts Korrespondenz, die nicht zuletzt das riskant Neuartige eines Unternehmens bezeichnen sollte, das der Autor von *Bouvard et Pécuchet* als unerhörte Konjunktion komischer Literatur und enzyklopädischer Wissenschaft, das heißt: als „encyclopédie critique en farce“ verstand. Bei dieser Konjunktion hat Flaubert einerseits keinerlei Zweifel an seinen wissenschaftlich-philosophischen Ambitionen gelassen; so spricht er einmal offen von einem „ouvrage de grande envergure“ und gesteht: „J'ai la prétention de faire une revue de toutes les idées modernes“.²⁰

18 Vgl. V. Spinazzola, „L'io diviso di Italo Calvino“, in: *Belfagor* 42 (1987), S. 509–531, hier S. 530f.

19 Zum Charakter der Palinodie, den Calvinos Spätwerk gegenüber den Projekten der frühen Essays annimmt, vgl. U. Schulz-Buschhaus, „Palomars Introspektion“, in: *Italienisch* 18 (1987), S. 38–43, und ders., „Herr Palomar und die Komplexität der Welt“, in: *Beiträge zur Romanischen Philologie* 27 (1988), S. 123–134.

20 G. Flaubert, *Correspondance*, Bd. 8, Paris, Conrad, 1933, S. 336 (16.12.1879).

Andererseits soll die Enzyklopädie, die Aufklärung nicht affirmiert, sondern – wenn man so will – dekonstruiert²¹, jedoch auch den Charakter des Komischen, ja des Farcesken bekommen, und eben hier sieht Flaubert sowohl die Novität wie die Schwierigkeit eines literarischen Effekts, für den er offenbar kaum ein Vorbild kennt:

Je crois qu'on n'a pas encore tenté le comique d'idées. Il est possible que je m'y noie, mais si je m'en tire, le globe terrestre ne sera pas digne de me porter.²²

Indessen hat Flaubert auch ohne ein unmittelbar struktur- und stilbestimmendes Modell für das Problem seiner „encyclopédie critique en farce“ Lösungen gefunden, von denen einige ihrerseits späterhin modellbildend für ähnliche Unternehmungen geworden sind. Ganz in der Natur der Sache liegt dabei die Episodenstruktur des Buches. Sie wird zum einen durch die Pluralität der Disziplinen notwendig, mit denen es jede Enzyklopädie zu tun hat. Zum anderen bildet sie aber auch eine Art komisches Apriori; denn allein die Möglichkeit ständig erneuerter Aufschwünge hält Bouvards und Pécuchets Zusammenbrüche ja im Bereich des letztlich harmlosen Mißgeschicks. Das heißt: Hier wie anderweitig wirkt die Serialität als Garantie, welche die Leser von der Erwartung eventueller tragischer Konsequenzen entlastet. Sie garantiert, daß es nach jedem Unfall einen neuen Start und nach jedem Kollaps neue Initiativen gibt:²³ Keine Katastrophe kann bei solchen Prämissen jemals zur Apokalypse werden. Im übrigen zeigt sich unter diesem Aspekt, wie das Ende der Serie in *Palomar*, der so lakonische wie ängstliche Satz „In quel momento muore“ im Hinblick auf die Gesetze der seriell-episodischen Struktur gewissermaßen eine doppelte Dissonanz annimmt. Es ist ein Satz, der nicht nur die Existenz des Protagonisten beendet, sondern – was schlimmer ist – auch alle Garantien zerstört, mit denen der Leser – an die Prinzipien eines verlässlichen Gattungsapriori gewöhnt – glaubte (in der Literatur wie im Leben) rechnen zu können.²⁴

21 Vgl. U. Schulz-Buschhaus, „Flauberts *Bouvard et Pécuchet*: Ein Roman über die Dialektik der Aufklärung“, in: P. Brockmeier/H.H. Wetzel (Hrsg.), *Französische Literatur in Einzeldarstellungen*, Bd. 2: Von *Stendhal bis Zola*, Stuttgart 1982, S. 57–71, wo insbesondere die syntagmatische, geradezu als „Continuation“ inszenierte Anknüpfung an die Konklusion von Voltaires *Candide* hervorgehoben wird.

22 Flaubert, *Correspondance*, (wie Anm. 20), Bd. 8, S. 26 (April 1877).

23 Manfred Hardt spricht diesbezüglich – kaum übertrieben – von der „Springfederautomatik“ der „beiden puppenhaften Stehaufmännchen“ (vgl. M. Hardt, *Flauberts Spätwerk*, Frankfurt/a.M. 1970, S. 40), welche dem Bergson'schen Grundprinzip aller Komik („Du mécanique plaqué sur du vivant“) natürlich noch ungleich eklatanter nachkommt als die diskreter komischen Effekte von Palomars Abenteuern.

24 Überdies steht dieses Ende ja in idealtypischer Opposition zu dem vieldeutigen Happy-Ending des vorhergehenden Buchs *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, bei dem der Leser-Protagonist, mit der ewigen Konklusionsalternative, „la continuità della vita, l'inevitabilità della morte“ konfrontiert, der ersteren die Priorität gibt. Vgl. zum Oppositionsverhältnis der beiden „Endings“ C. Benussi, *Introduzione*, (wie Anm. 6), S. 148.

Die Serialität der Unglücksfälle, die Bouvard und Pécuchet zustoßen, hat also zur Folge, daß es uns möglich wird, über die beiden traurigen Helden gleichzeitig zu lachen und uns an ihnen zu erfreuen. Wir lachen über ihre Naivität und erfreuen uns zugleich an ihrer Unverdrossenheit, welche ihnen dank der Episodenstruktur des Romans erlaubt, immer wieder selbst die herbsten Enttäuschungen zu bewältigen. Damit rufen sie beim Leser eine ähnlich ambivalente Reaktion hervor, wie sie von jeher das gespaltene Verhältnis der Leserschaft zu den abenteuerlichen Irrungen des *Don Quijote* geprägt hat. Auch angesichts des „Caballero de la triste figura“ erhebt sich ja Gelächter, das der Unfähigkeit gilt, die Kontingenz des Realen in Rechnung zu stellen,²⁵ aber keineswegs ausschließt, daß über die Hartnäckigkeit eines Menschen, der sich nicht entmutigen läßt, gleichfalls eine Art stiller Freude entstehen mag. Schließlich ist für die Bewunderung, die sich à la longue in die Verlachung Don Quijotes gemischt hat, Calvino selber ein Zeuge, wenn er seinen *Barone rampante* einmal als „una specie di Don Chisciotte della ‚filosofia dei lumi‘“ interpretiert.²⁶

Ein zweiter und spezifischerer Aspekt der Komik von *Bouvard et Pécuchet* besteht in dem, was man mit Karlheinz Stierle „komische Fremdbestimmtheit“ nennen kann.²⁷ Der Begriff verweist auf jene Grundsituation der Lächerlichkeit, in der jemand zu agieren meint, während er in Wahrheit selbst agiert wird: Ein naiver oder präntiöser Mensch gibt emphatisch vor, das Subjekt seiner Handlungen zu sein, während für den überlegenen Betrachter feststeht, daß er sich lediglich als Objekt fremder Aktionen bewegt. Die Erfahrung eines solchen Wechsels von fiktiv-illusionärer Autonomie zu realer Heteronomie bestimmt nun in vielfachen Variationen die Karriere der beiden Flaubertschen Protagonisten. Wie sie nach dem Glücksfall einer unverhofften Erbschaft zur Rezeption der Wissenschaften, der Künste und der Philosophie schreiten, versprechen sie sich von ihr den Eintritt ins Reich der Freiheit und Selbstbestimmung: „Nous ferons tout ce qui nous plaira! nous laisserons pousser notre barbe“.²⁸ Was sie danach wirklich erfahren, ist dagegen etwas völlig Anderes: nicht Selbstvergewisserung, sondern Selbstverlust, und von der erstrebten Autonomie, zu der sich die Entfremdung subalternen Arbeit aufheben sollte, bleibt schließlich allein das resignierte Bewußtsein ihres Als-Ob-Charakters zurück.

Als Hauptmotive dieser Resignation werden durch die Erzählung vor allem zwei Phänomene in Szene gesetzt, die unter den Stichworten der Macht und der Ohnmacht der Diskurse resümiert werden können. Dabei zeigen die Diskurse ihre Macht gegenüber den Subjekten, welche idealistisch nach der Wahrheit suchen: Immer wenn Bouvard und Pécuchet in die Wahrheit einer Wissenschaft

25 Vgl. hierzu besonders H.- J. Neuschäfer, *Der Sinn der Parodie im Don Quijote*, Heidelberg 1963.

26 Vgl. Calvino, *Una pietra sopra*, S. 189.

27 Vgl. K. Stierle, *Text als Handlung*, München 1975, S. 58ff.

28 G. Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, hrsg. v. C. Gothot-Mersch, Paris 1979, S. 66.

einzudringen hoffen, begegnen sie – um mit Foucault zu sprechen – einer unabschließbaren Kette von „jeux de vérité“,²⁹ die sich – an ihre Terminologie gebunden – regelmäßig als partiell und widersprüchlich erweisen. In dieser Widersprüchlichkeit wird gewissermaßen die Kehrseite der Diskurse offenbar: ihre Ohnmacht gegenüber den Dingen, die mit ihrer Herrschaft über die Subjekte unbehaglich korrespondiert. Dabei ereignet sich die Manifestation solcher Ohnmacht häufig dank einer weithin identischen, grotesk negativen Handlungs- und Erkenntnissequenz. Diese für die Geschehnisse Bouvards und Pécuchets bezeichnende (freilich nicht allein gültige) Sequenz³⁰ pflegt ungefähr in der folgenden Weise abzulaufen. Bouvard und Pécuchet unternehmen (wie später Palomar) den Versuch, „das Leben in eine rationale Form zu fassen“ (beziehungsweise, Calvino antizipierend: „di comprendere la vita in uno schema razionale“), indem sie den Diskurs einer bestimmten Disziplin, z. B. der Anatomie, studieren. Darauf stellt sich jedoch heraus, daß die Phänomene der Ordnung, die ihnen von einem beispielsweise anatomischen Diskurs auferlegt wird, entgleiten oder ihr jedenfalls nicht glatt entsprechen. So sehen sich Bouvard und Pécuchet zu einem Diskurswechsel gezwungen, der sie etwa zur Physiologie führt, welche sich dann ihrerseits wieder als partiell unzulänglich herausstellt, und so fort (quasi) ad infinitum.³¹

Die Komik, welche solcherart dadurch entsteht, daß das Subjekt in seinen Anstrengungen rationaler Erkenntnis immer wieder frustriert wird, läßt sich wohl einem bestimmten Typus zuordnen. Es ist jene Komik, die aus dem Versagen von Diskursen und Ideen vor der Dichte und Unberechenbarkeit der Dingwelt erwächst. Besonders eindringlich hat diesen Mechanismus des Komischen – noch vor Pirandellos *L'umorismo* – der sozusagen antihegelianische Hegelianer Friedrich Theodor Vischer beschrieben, nicht in seiner ambitiösen *Ästhetik* (1846–1857), sondern in dem merkwürdigen autobiographischen Roman *Auch Einer* (1879). Tatsächlich ist dieser Roman vor allem durch seine halb im Scherz und halb mit pathetischem Ernst vorgetragene Theorie der „Tücke des Objekts“ bekannt geworden, eine Theorie, die den idealistischen Willen des Subjekts im ewigen Kampf gegen die Feindseligkeit der Dinge, gegen das tückische Objekt, befangen sieht:

29 Vgl. zu diesem Begriff etwa die Einleitung zu *L'Usage des plaisirs* und den dort entwickelten Plan einer „histoire de la vérité“ (M. Foucault, *L'Usage des plaisirs*, Paris 1984, S. 12f.).

30 Ihr genauer Stellenwert wird von den Interpreten oft verkannt. So hält in dem Sammelband *Gustave Flaubert. Procédés narratifs et fondements épistémologiques* (Tübingen 1987) Eckhard Häfner („Bouvard et Pécuchet et la science livresque. Remarques épistémologiques sur la dernière oeuvre de Flaubert“, S. 149–171) die Sequenz praktisch für die einzige (vgl. S. 153), während Alfonso de Toro („Bouvard et Pécuchet: description du niveau de l'histoire“, S. 121–147) sie gänzlich ignoriert (vgl. S. 124).

31 Dieser Typus des sozusagen methodischen Übergangs von einer Disziplin zur anderen ist für die Struktur von *Bouvard et Pécuchet* deshalb besonders wichtig, weil in ihm die alte Hoffnung enzyklopädischer Aufklärung auf die Möglichkeit einer systematischen Ordnung der Welt durch die Wissenschaft am eindringlichsten zum Ausdruck kommt (und folglich auch am tiefsten enttäuscht werden kann). Vgl. U. Schulz-Buschhaus, „Flauberts *Bouvard et Pécuchet*“, (wie Anm. 21), S. 65ff.

O, das Objekt lauert [...]. Von Tagesanbruch bis in die späte Nacht, so lang irgend ein Mensch um den Weg ist, denkt das Objekt auf Unarten, auf Tücke.³²

In der Vision solcher „Unarten“ fließt bei Vischer alles zusammen, was sich dem Plan idealer Ordnungen – sei es der Erkenntnis, der Moral oder der literarischen Gattung – als kontingent entzieht. So findet Flauberts „comique d'idées“ hier gewissermaßen seine begriffliche Vollendung; denn wo immer die Ideen sich komisch blamieren, muß ja jener unberechenbare Widerstand im Spiel sein, den Vischer in der „allgemeine(n) Tendenziosität, ja Animosität des Objekts“ ausmacht.³³ Und wahrscheinlich ist es – geistesgeschichtlich gesehen – auch kein bloßer Zufall, wenn Vischers und Flauberts (in ihrer narrativen Struktur und ihrem narrativen Niveau gewiß unendlich verschiedene) Romane während der siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts in fast perfekter Gleichzeitigkeit verfaßt wurden.

Kehren wir nach diesem literarhistorischen Exkurs (vom einen ins andere Fin-de-Siècle) zu Calvinos Spätwerk zurück, fällt es nicht schwer festzustellen, daß die (allerdings zurückhaltender artikulierten) komischen Effekte in *Palomar* an den komplementären Aspekten sowohl eines Flaubertschen „comique d'idées“ als auch der Vischerschen „Tücke des Objekts“ partizipieren. Jedenfalls geht schon aus der ersten Episode „Lettura di un'onda“ die Verwandtschaft von Palomars Willen zur Erkenntnis mit der freilich enzyklopädisch umfassenderen „volonté de savoir“ der Herren Bouvard und Pécuchet hervor. In ihr wirkt in abgeschwächter Form offenbar immer noch ein Element des „ottimismo soggettivo“ nach, wie ihn die Aufsätze der fünfziger Jahre proklamieren: jener Anspruch auf Beherrschung der Geschichte und des Lebens überhaupt „in uno schema razionale“. So erklärt sich das zunächst ein wenig verwunderliche Acharnement, mit dem Palomar seinen Versuch der „Lektüre einer Woge“ als beinahe methodisch angelegte „operazione visiva“ betreibt. Was hier auf dem Spiel steht, ist eben nicht eine meditativ selbstversunkene „contemplazione delle onde“, sondern ein zielgerichtetes, auf Distinktionen erpichtes „guardare un'onda“, bei dem der scheinbar schlichte visuelle Akt gleichsam zur Metonymie wird und Größeres, ja Größtes vertritt: „la chiave per padroneggiare la complessità del mondo riducendola al meccanismo più semplice“.³⁴ Demnach meint der Wille zur Erkenntnis für Palomar stärker noch als für die Flaubertschen Zauberlehrlinge der Wissenschaften zugleich auch einen Willen zur Macht: Macht über die „Komplexität der Welt“ wie über die „eigenen Neigungen und Handlungen“ („una padronanza sulle proprie inclinazioni e azioni“). Indessen bekommt es auch Palomars Vorsatz, zu erkennen und zu beherrschen, mit der „Tücke des Objekts“ zu tun, einem latenten

32 F.T. Vischer, *Auch Einer. Eine Reisebekanntschaft*, Stuttgart-Leipzig 1897, Bd. 1, S. 32.

33 Vgl. ebda., S. 31.

34 Vgl. I. Calvino, *Palomar*, Turin 1983, S. 8. Auf diese Ausgabe wird im Folgenden – ohne Fußnotenbelege – durch Seitenangaben im Text verwiesen.

Widerstand der Phänomene, an dem er sich vergeblich abarbeiten muß. Derart gerät Palomar, „faccia a faccia con la realtà mal padroneggiabile“ (S. 113), häufig in eine unbequeme Situation zwischen Modellbildung und Realitätserfahrung, die zumeist mit der Ironie der Resignation beurteilt wird, so etwa im Abschnitt „Il modello dei modelli“:

Il modello è per definizione quello in cui non c'è niente da cambiare, quello che funziona alla perfezione; mentre la realtà vediamo bene che non funziona e che si spappola da tutte le parti. (S. 111)

Wie der Abstand von „modello“ und „realtà“ hier formuliert wird, zeigt deutlich, daß Calvino gerade bei der äußersten Insistenz auf einem „pessimismo dell'intelligenza“ den Stilprinzipien einer komischen *medietas* folgt, die jede Emphase zu vermeiden sucht.³⁵ Zu diesen Stilprinzipien gehört in erster Linie – mit *Bouvard et Pécuchet* direkt vergleichbar – die Serialität der Episodenstruktur des Buches. Sie setzt sich – wie gesagt – aus Experimenten eines Beobachtungs- und Erkenntniswillens zusammen,³⁶ der zwar immer wieder frustriert wird, sich aber nach den Prämissen der Serialität nicht entmutigen lassen darf. Dazu benötigt Herr Palomar, so weit er – ein italienischer „M. Teste“³⁷ – von der Naivität Bouvards und Pécuchets ansonsten auch entfernt sein mag, immer noch eine – wenigstens minimale – Dosis an optimistischem Vertrauen, das dem Ich Kompetenz und der Umwelt Transparenz zuspricht. Nach jeder Enttäuschung muß Palomar – durch die Episodenstruktur des literarischen Rahmens, in dem er sich bewegt, wiederaufgerichtet – nämlich von neuem beginnen können. So ist zu erklären, daß Calvinos intellektueller Anti-Held zwar einerseits zu Umsicht und Bedenklichkeit tendiert, andererseits jedoch über eine bemerkenswerte Entschlußkraft verfügt, wenn es darum geht, sich in eine für Fremd- und Selbst-Beobachtungen günstige Position zu bringen. Jedenfalls bildet die Charakterstärke, die in der nicht zu beirrenden Entschlußkraft beruht, geradezu ein Leitmotiv seiner Abenteuer, welches erstmals in dem Programm der „Lettura di un'onda“ anklingt: „Volendo evitare le sensazioni vaghe, egli si prefigge per ogni suo atto un oggetto limitato e preciso“ (S. 5); denn – wie es bei einer anderen Episode, „L'invasione degli storni“, heißt: „il signor Palomar ha deciso di limitarsi a guardare, a fissare nei minimi

35 Über Calvinos gerade wegen seiner Bevorzugung mittlerer Lagen noch wenig analysierten Stil vgl. Claudio Milanini, „Le metafore dei ‚Nostri antenati‘“, in: *Nuova Corrente* 34 (1987), S. 57–83. Milanini sieht die „écriture“ der *Antenati-Trilogie* wie Calvinos überhaupt zu Recht von jeglicher „dekadentistischer“ Extravaganz weit entfernt: „Come i *contes philosophiques* furono l'espressione paradossale della Ragione illuminata, così i *Nostri antenati* sono il frutto di una catastrofe gnoseologica radicale, ma non tale da rinunciare a una propria classica consequenzialità“ (ebda., S. 83).

36 Für den Calvino in den sechziger Jahren, zur Zeit seiner „kosmikomischen“ Erzählungen, eine literarische Traditionslinie „Ariosto – Galileo – Leopardi“ angegeben hat (vgl. *Una pietra sopra*, S. 186). Dabei ist unverkennbar, daß diese „linea“ in gewisser Weise auch schon den Prozeß der Verdüsterung und der gnoseologischen Entmachtung präfiguriert, welcher die „Linie“ von Calvinos eigenem Werk bestimmt.

37 Über Ähnlichkeiten und Unterschiede zu Valéry's Gestalt, wie sie Calvino selbst bewußt sind, vgl. H. Harth/B. Kroeber/U. Wyss, „Die Welt [...]“, (wie Anm. 2), S. 13.

dettagli il poco che riesce a vedere“ (S. 63f.). Am Beginn des Kapitels „Il mondo guarda il mondo“ hat Herr Palomar gleich zweimal Entscheidungen getroffen: „il signor Palomar ha deciso che la sua principale attività sarà guardare le cose dal di fuori“, sowie wenig später: „Il signor Palomar ha deciso che d’ora in avanti raddoppierà la sua attenzione“ (S. 115). Und schließlich setzt das letzte Kapitel des Buchs mit dem wahrhaft überraschenden Satz ein: „Il signor Palomar decide che d’ora in poi farà come se fosse morto, per vedere come va il mondo senza di lui“ (S. 123).

Gewiß handelt es sich bei der Mehrzahl dieser Fälle um Entscheidungen, die auf einen Akt der Begrenzung oder Einschränkung hinauswollen. Trotzdem ist nicht zu verkennen, daß auch in den Entschlüssen zur Selbstbescheidung eine Strategie wirkt, welche gerade im und durch den Rückzug noch an der Herrschaft des Subjekts über die „Tücke des Objekts“ bzw. die „realtà mal padroneggiabile“ festzuhalten versucht. Zwar sind wir sozusagen am „degré zéro“ des „ottimismo della volontà“ angelangt, doch wird selbst der Verzicht auf seine Weise als ein Erkenntnisprojekt betrachtet, das sich mit Vorliebe etwa auf den „genau begrenzten Gegenstand“ einer Woge konzentriert, um die am kleinsten Paradigma gewonnene Einsicht dann „auf das ganze Universum auszudehnen“.³⁸ Eine solche Stilisierung der Reduktion des Gesichtskreises zum Projekt anspruchsvoller Erkenntnis ist notwendig, damit eben hier die *Palomar* eigene „Ideenkomik“ entstehen kann: die Erfahrung eines regelmäßigen Scheiterns der Erkenntnisprojekte sogar unter der Bedingung, daß sie bereit sind, sich mit dem Unscheinbarsten und dem Nächstliegenden zufrieden zu geben. So hat es gelegentlich den Anschein, als habe Herr Palomar aus dem Mißgeschick Bouvards und Pécuchets seine Lehre gezogen und die Maxime entwickelt, der Welt des Wissens mit extremer phänomenologischer Vorsicht zu begegnen, allen Diskursen zu mißtrauen und in der Erkenntnistheorie grundsätzlich auf eine Politik der kleinen Schritte zu setzen. Komisch wird es, wenn sich herausstellt, wie wenig hier auch die schönsten Vorsätze nützen und daß den Dingen durch die Bescheidenheit schließlich nicht besser beizukommen ist als durch die Arroganz des Subjekts.

Demnach bedrohen die gnoseologischen Abenteuer – dem Gesetz der Serie gehorchend – abgesehen vom abrupten Ende niemals Palomars physische Existenz, wohl aber, das Selbstbewußtsein des Subjekts, das sich als Ursprung und Bedingung aller Erkenntnis versteht. Im Stolz, der ihm verblieben ist, wird es besonders dann gekränkt, wenn es den Eindruck gewinnt, daß die Phänomene – anders als die neuzeitliche philosophische Doxa möchte – auch unabhängig von der Prämisse subjektiver Wahrnehmung existieren. Die Darstellung dieses Gedankens scheint für das Buch eine derart zentrale

38 Insofern erscheint die „Lettura di un’onda“ auch als eine „operazione visiva“, die in ihrer methodischen Anlage – wenigstens potentiell – verschiedene Phasen kennt. Deshalb heißt es über Palomars „Bild“ von der Woge: „Solo se egli riesce a tenerne presenti tutti gli aspetti insieme, può iniziare la seconda fase dell’operazione: estendere questa conoscenza all’intero universo“ (S. 10). Vgl. dazu auch M. Barenghi, „Italo Calvino e i sentieri che s’interrompono“, in: *Quaderni Piacentini* 15 (1984), S. 127–150, hier S. 143f.

Bedeutung zu besitzen, daß sie sich in zwei Episoden mit beinahe identischen Schlußwendungen wiederholt. Beide Male meint Palomar entdeckt zu haben, wie wenig eine bestimmte optische Erscheinung auf seine Perzeption angewiesen ist, und beide Male macht ihn diese Entdeckung zu einem überflüssigen Beobachter, der nunmehr entlastet und funktionslos „nach Hause gehen“ kann. So endet das Kapitel „Luna di pomeriggio“ in dem Moment, als sich der blasse (und gewissermaßen perzeptionsbedürftige) Mond des Nachmittags in den leuchtenden Vollmond einer Winternacht verwandelt:

A questo punto, assicuratosi che la luna non ha più bisogno di lui, il signor Palomar torna a casa. (S. 37)

Auf das gleiche Ende läuft die Episode „La spada del sole“ hinaus. Sie hat beschrieben, wie Palomar beim Schwimmen von dem schwertförmigen Reflex gefesselt wird, den die untergehende Sonne auf der Oberfläche des Meeres erzeugt, und gelangt dann zu der folgenden Konklusion:

Ora tutte le tavole del surf sono state tirate a riva, e anche l'ultimo bagnante infreddolito – di nome Palomar – esce dall'acqua. Si è convinto che la spada esisterà anche senza di lui: finalmente s'asciuga con un telo di spugna e torna a casa. (S. 20)

Solche Erfahrungen komischer Kränkung erscheinen noch schmerzlicher, wenn das Subjekt der Erkenntnis nicht allein seine Irrelevanz bemerkt, sondern aus der Position des Subjekts unversehens in jene eines Objekts von Beobachtungen versetzt wird.³⁹ Das ist etwa der Fall, als Palomar beim Einkauf in einem Pariser Käsegeschäft Schlange steht. In diesem Geschäft oder vielmehr „museo di formaggi“ („che [...] custodisce l'eredità d'un sapere accumulato da una civiltà attraverso tutta la sua storia e geografia“) wird das Palomar eigene Klassifikationsbedürfnis angesichts der Größe des Angebots derart intensiv herausgefordert, daß unser Beobachter jede Kontrolle über sich zu verlieren droht. Bei der gespanntesten Anstrengung, die „complessità del mondo“, welche hier durch „Il museo dei formaggi“ repräsentiert ist, zu beherrschen, scheint Palomars einziger Erfolg darin zu bestehen, daß ihm auch noch die gleichfalls erstrebte „padronanza sulle proprie inclinazioni e azioni“ (S. 121) abhanden kommt. Und so macht sich der Beobachter, der vor der Komplexität des Beobachteten vergeblich um Fassung ringt, selber zum Schauspiel für die Beobachtung der anderen:

39 Über die drastischere Komik, welche dieses Verfahren des Positionswechsels zwischen dem, was gemeinhin als Subjekt, und dem, was gemeinhin als Objekt gilt, bei Flaubert erzielt, vgl. U. Schulz-Buschhaus, „Flauberts *Bouvard et Pécuchet*“, (wie Anm. 21.), S. 61.

[...] nella fila dietro di lui tutti stanno osservando il suo incongruo comportamento e scuotono il capo con l'aria tra ironica e spazientita con cui gli abitanti delle grandi città considerano il numero sempre crescente dei deboli di mente in giro per le strade. (S. 76)

Ein ähnliches Geschick trifft Palomar in der Episode „La contemplazione delle stelle“. Sie zählt zu den komischsten des Buchs, da sie den Beobachter von Anfang an in einen aussichtslosen Kampf mit der „Tücke des Objekts“ verwickelt. So muß sich Palomar, um die Sterne zu betrachten, in eine Lage begeben, die zwischen der Weite des Firmaments und der Nähe der astronomischen Karte optisch überaus problematisch ist:

[...] l'esperienza del cielo che interessa a lui è quella a occhio nudo, come gli antichi navigatori e i pastori erranti. Occhio nudo per lui che è miope significa occhiali, e siccome per leggere la mappa gli occhiali deve toglierseli, le operazioni si complicano con questo alzare e abbassare degli occhiali sulla fronte e comportano l'attesa di alcuni secondi prima che il suo cristallino rimetta a fuoco le stelle vere o quelle scritte. (S. 45)

Zur Problematik des Beobachtungspostens tritt darauf die Problematik eines „labilen und widersprüchlichen Wissens“, das in der Verschiedenartigkeit seiner ausdifferenzierten Diskurse für Palomar allzumal fragmentarisch bleibt. Am Ende erweist es sich geradezu als die Antithese dessen, was Palomar sich von der „Betrachtung der Sterne“ versprochen hat; das heißt: als direkte Negation jener

[...] esatta geometria degli spazi sideri, cui tante volte il signor Palomar ha sentito il bisogno di rivolgersi, per staccarsi dalla Terra, luogo delle complicazioni superflue e delle approssimazioni confuse. (S. 47)

Statt einer Beruhigung im Unwandelbaren erzeugt der Blick zum Himmel also lediglich neue „Komplikationen“ und „Approximationen“:

Della conoscenza mitica degli astri egli capta solo qualche stanco barlume; della conoscenza scientifica, gli echi divulgati dai giornali; di ciò che sa diffida; ciò che ignora tiene il suo animo sospeso. Soverchiato, insicuro, s'innervosisce sulle mappe celesti come su orari ferroviari scartabellati in cerca d'una coincidenza. (S. 48)

Wiederum ergibt sich – wie einst im Fabliau und in der farcenhafte Novelle das Phänomen des betrogenen Betrügers – die peinlich komische Situation des beobachteten Beobachters.⁴⁰ Und erneut sind an dem Beobachter, der sich als Subjekt in sicherer Ordnung und Erkenntnis zu bestätigen hoffte, nichts anderes als die willenslosen Zuckungen der „Geistesschwachen“ zu beobachten:

Delle ombre silenziose si stanno muovendo sulla sabbia; una coppia d'innamorati si stacca dalla duna, un pescatore notturno, un doganiere, un barcaiolo. Il signor Palomar sente un sussuro. Si guarda intorno: a pochi passi da lui s'è formata una piccola folla che sta sorvegliando le sue mosse come le convulsioni d'un demente. (S. 49)

40 Diese Situation hat außerdem eine deutliche Affinität zu einer freilich niemals komisch vermittelten Grundfigur des Werkes von Borges, dem demiurgischen Schema vom geschriebenen Schreiber oder – so besonders eklatant in der „gnostischen“ „Ficción“ *Las ruinas circulares* – vom erträumten Träumer.