

Sam Spade im Reich des Okkulten

Umberto Ecos *Il pendolo di Foucault* und der Kriminalroman

I

Die Publikation von *Il pendolo di Foucault*, Umberto Ecos zweitem Roman, war ein kulturelles und zugleich kommerzielles Ereignis, das in der neueren Literaturgeschichte kaum etwas Vergleichbares hat. Nach dem (unvorhergesehenen) Welterfolg des ‚Namens der Rose‘¹ konzentrierte sich auf ‚Foucaults Pendel‘ im Oktober 1988 die gespannteste Aufmerksamkeit des Buchmarkts und der Medien. Wie man hört, soll die Startauflage des Buchs – mit seinen dichtbedruckten 516 Seiten (und einem dementsprechend stolzen Preis) genau das, was man im Deutschen einen ‚Wälzer‘ nennt – 300 000 Exemplare betragen haben, und bereits in den ersten Rezensionen ist von mehr als hundert Übersetzungen die Rede, an denen – sicherlich mit engagiertem Eifer – allenthalben in der Welt gearbeitet wird.

Dabei spricht für die Professionalität, mit der man hier die perfekte Organisation eines Bestsellers in Angriff genommen hat, nicht zuletzt der Umstand, daß Kritiken, Kommentare und Interpretationen schon vorlagen, bevor noch der Roman selbst käuflich zu erwerben war. Besonders gut präpariert zeigten sich beispielsweise die Wochenmagazine „Panorama“ und „L’Espresso“. „Panorama“ bietet am 2. Oktober eine materialreiche, drei Teile umfassende Einführung. In ihr stellt zunächst der Philosoph Paolo Rossi die Frage „Perché l’occultismo?“, um Eco als Bundesgenossen seines Kampfes gegen Heidegger und die Heidegger-Faszination in der jüngsten italienischen Philosophie des „pensiero debole“ zu reklamieren. Darauf präsentiert Omar Calabrese eine „guida alla lettura“ in Form eines (tatsächlich sehr brauchbaren) Glossars, das über zentrale Stichworte des Romans (Gnosis, Kabbala, Graal, Templerorden, Protokolle der Weisen Zions usw.) informiert und zu jedem Stichwort eine elementare Bibliographie – jeweils ein „libro serio“ und ein „libro delirante“ – anführt. Schließlich erläutert die exzellente Philologin Maria Corti, inwiefern ‚Foucaults Pendel‘ („libro geniale e assai notevole“) einen künstlerischen Fortschritt

1 Dessen sensationelles Ausmaß dokumentiert am besten Thomas Stauder: Umberto Ecos „Name der Rose“: Forschungsbericht und Interpretation. Mit einer kommentierten Bibliographie der ersten sechs Jahre internationaler Kritik. (Erlanger Studien 77) Erlangen 1988.

gegenüber dem ‚Namen der Rose‘ bedeutet, und nennt mit Gérard de Nervals *Les Illuminés* und Borges’ *Tlön, Uqbar, Orbis tertius* zwei Texte, die offensichtlich in enger intertextueller Relation zu Ecos Roman stehen.

Womöglich noch effektvoller fällt am 9. Oktober die Reklame des „Espresso“ aus, für den Eco ja als (dank Burkhard Kroeber auch von den „Zeit“-Lesern zu würdigender) regelmäßiger Kolumnist tätig ist. Diese Reklame setzt vor allem das überwältigende Kultur-Prestige ein, das beim italienischen Publikum Paris genießt. Eine Bild-Reportage zeigt den Autor selber an jenen Pariser Orten, an denen sich die auf die Nacht zwischen dem 23. und 24. Juni 1984 datierte Schlüssepisode des Romans abspielt. Danach äußert der große französische Historiker Jacques Le Goff – übrigens bemerkenswert literaturkundig – in sympathischer Aufrichtigkeit, das heißt: ohne jeden Snobismus, die Begeisterung, die ihn bei der Lektüre von ‚Foucaults Pendel‘ erfaßt hat: „Esco dalla lettura così felice e sconvolto, che non riesco a controllare le mie impressioni“.

Zu den raffinierteren indirekten Mitteln der Promotion zählt etwa die Umfrage, die eine Tageszeitung anlässlich der Neuerscheinung über das Phänomen des Neides unter Literaten und Künstlern veranstaltet hat. Begreiflicherweise reagieren die angesprochenen Schriftsteller – wie Edoardo Sanguineti oder Franco Fortini ebenfalls (wenngleich für ein schmaleres [sic!] „elitäres“ Publikum) bekannte Namen – auf die Frage einigermaßen verlegen: Fortini zum Beispiel deutet eine Attitüde der Ehrlichkeit an und gesteht Neidgefühle, freilich nicht gegenüber einem Zeitgenossen, sondern gegenüber dem als aktuelle Konkurrenz unbeträchtlichen Klassiker Petrarca. Ist der Erfolg derart vorbereitet, können auch negative Rezensionen das Interesse am Ende nur noch steigern. Deshalb darf man vermuten, daß die Pendelschwünge des Bestsellers durch Fernando Salsanos robuste Polemik im päpstlichen „Osservatore romano“ (13. November) wohl ebenso wenig anzuhalten sind wie durch Pietro Citatis etwas kultiviertere Einwände in der „Repubblica“ vom 21. Oktober.

Citati, als Spezialist für populäre Monographien über die Großen der Weltliteratur selbst ein ausgesprochener Bestseller-Autor, hat unter den Besprechungen, welche auf die Publikation von *Il pendolo di Foucault* folgten, die vielleicht kritischste Stellungnahme verfaßt. Vom „postmodern“ kombinatorischen Charakter des Buchs irritiert, läßt er seinem Ressentiment ziemlich unverhüllt freien Lauf. Für ihn ist Eco ein Meister der „buffoneria“, der zunächst noch mit anderen „grandi buffoni“ wie Aristophanes oder Rabelais verglichen wird (Begriff und Kanon der großen „bouffons“ scheinen übrigens aus Hugos *Préface de Cromwell* übernommen zu sein),² um dann jedoch rasch an Ansehen zu verlieren. So sei Eco als „grande buffone“ gekennzeichnet [sic!] durch ‚absolutes Fehlen von Ideen‘ („l’assoluta mancanza di idee“), ‚Absenz von jedem Glauben‘ („l’assenza di ogni fede“), ‚totale

2 Vgl. Victor Hugo: *Cromwell. Chronologie et introduction* par Annie Ubersfeld. (Garnier-Flammarion 185) Paris 1968, S. 75.

Oberflächlichkeit‘ („la superficialità totale“). In seinem Buch habe wie überhaupt in der gegenwärtigen Welt statt Apollo oder Dionysos allein der vulgäre und handelstüchtige Hermes das Sagen. Unter dem Patronat des Hermes sieht Citati insbesondere die Elemente eines „roman-feuilleton“ placiert, dessen geschickte Machart – gleichsam zwischen ‚Dickens und Ponson du Terrail, Dostojevskij und Sue‘ immerhin eine gewisse Anerkennung erfährt. Zum Schluß verkündet Citati, was für ein Buch Eco statt ‚Foucaults Pendel‘ hätte schreiben können, wenn er Calvino, Cioran oder gar Borges wäre: statt eines Wälzers ‚hundert exquisite Aphorismen‘, die so etwas wie „una lieve chiesa aerea, una nuvola colorata e vagante, capace di impregnare per sempre i nostri pensieri“ ergeben würden („eine subtile Kirche aus Luft, eine farbige und schweifende Wolke, fähig, für immer unsere Gedanken zu erfüllen“).

II

Spätestens im Herbst 1988 hat sich demnach gezeigt, daß Umberto Eco, der Verfasser von *Apocalittici e integrati* (1965),³ nicht nur ein akademischer Theoretiker, sondern auch ein kulturindustriell versierter Praktiker der Massenkommunikation ist. Um so heftiger muß das resolut moderne (und gewiß nicht postmoderne) Verfahren, mit dem *Il pendolo di Foucault* auf dem Markt lanciert wurde, natürlich jeden Literaturkritiker reizen, in lustvoller Ranküne hier ein Mißverhältnis zwischen Aufwand und Anlaß zu konstatieren. Zumal dem schriftstellerischen Konkurrenten mag man diese Behauptung als beinahe legitime Selbstverteidigung zubilligen. Von den wahrhaft imposanten Turmbauten Foucaultscher Pendel, die eine Zeitlang unerbittlich die Eingänge aller italienischen Buchhandlungen flankierten, aus der Wahrnehmung des lesenden Publikums verdrängt, blieb ihm kaum etwas anderes übrig, als gegen die anscheinend übermächtige Maschinerie an Horaz zu erinnern: „Parturient montes, nascetur ridiculus mus“.⁴

Wenngleich human verständlich, wirkt eine solche Reaktion indessen inadäquat und ungerecht, sobald man sich genauer auf den Gegenstand einläßt, um den der teils ärgerliche, teils faszinierende Wirbel entstanden ist. Bei dem Versuch, ‚Foucaults Pendel‘ als Text ebenso aufmerksam zu beobachten wie als kulturindustrielles Ereignis der Saison, wird nämlich manifest, daß Eco mit ihm in der Tat einen bedeutenden und partiell sogar neuartigen Roman geschrieben hat. Was seine Neuartigkeit ausmacht, ist vor allem die radikale Zuspitzung jener postavantgardistischen Poetik, nach der es nicht mehr darum

3 Obwohl die Notiz zur vierten Auflage (1974) dieser Aufsatzsammlung eine Position zwischen Herbert Marcuse und Marshall Mac Luhan umreißt, wird das ursprüngliche Vorwort bezeichnenderweise stärker durch eine heftige Polemik gegen Horkheimers und Adornos Analyse der „Kulturindustrie“ geprägt, die Eco in einen – damals entschieden kompromittierenden – Traditionszusammenhang mit der „kritischen Kritik“ von „Bruno Bauer und Konsorten“ bringt.

4 Q. Horatius Flaccus: De arte poetica, V. 139.

geht, die Genera, das heißt: den Traditionsbestand der Literatur, avantgardistisch zu vernichten. Statt der Vernichtung oder Auflösung des generischen Repertoires – Methoden, die in letzter Konsequenz zum Verstummen oder zur hemmungslosen „mauvaise foi“ der Manipulation führen müssen – empfiehlt diese Poetik, den überlieferten Gattungen durch so ironische wie synkretistische Kombinationen und Kontaminationen neue Produktivität abzugewinnen.⁵ Daher erscheint Citatis Vorschlag, das Material von Ecos Roman in „cento squisiti aforismi“ zu verwandeln, auch auf besonders kuriose Weise obsolet; denn er negiert mit der generischen Polyphonie zugunsten einer nunmehr gänzlich traditionellen einheitlichen Gattungsform (argumentationslos) eben das, was das ästhetische Grundprinzip, ja die Epochensignatur dieses Romans bildet.

Weitaus präziser sind da – gerade im speziell Literarischen – die Beobachtungen des Historikers Le Goff. Ihm ist aufgefallen, wie sehr Ecos Roman vom ‚universalen Komplott‘ seine literarische raison d’être darin hat, daß er in einem Buch unerhört vieles zugleich ist. So bietet Eco (nach Le Goff „più abile di Gide“) einen Roman über den Roman, seit *Les faux-monnayeurs* für die Poetik der Moderne quasi eine Selbstverständlichkeit. Daneben erfreut sich der Historiker an den abenteuerlichen Szenenwechseln des Feuilleton-Romans und an den sachkundigen Beschreibungen eines Romans über die Maschinenwelt. Mit Recht würdigt er außerdem die Aspekte eines doppelten Bildungsromans, der die typischen Erfahrungen von zwei Generationen zu vermitteln sucht: durch die Figur des mit Eco gleichaltrigen Jacopo Belbo das Erlebnis der Resistenza, durch die Figur des Ich-Erzählers Casaubon, der in den frühen siebziger Jahren an einer mediävistischen Dissertation über den Templerorden arbeitet, die Weltsicht eines Studenten nach 1968.

Indessen wird von diesen Hinweisen noch nicht erfaßt, was in *Il pendolo di Foucault* die eigentlich zentrale Überlagerung der Gattungen oder, um eine Stufe genereller formuliert: der Buchtypen ausmacht. Konstitutiv für die Struktur des Romans ist eine wohl nie zuvor mit ähnlicher Akkuratess ausgeführte Kombination von Sachbuch und Thriller. Dabei privilegiert *Il pendolo di Foucault* im Vergleich zu *Il nome della rosa*, woja ein durchaus verwandtes Konstruktionsprinzip den Erfolg begründete,⁶ relativ stärker die Sachbuch-Komponente. Sie betrifft in erster Linie eine Art historischer Enzyklopädie

5 Vgl. dazu Ulrich Schulz-Buschhaus: Kriminalroman und Post-Avantgarde. In: Merkur 41 (1987), S. 287–296. Hier: S. 289f. Außerdem U. S.-B.: Kanonbildung in Europa. In: Literarische Klassik. Hg. v. Hans-Joachim Simm (suhrkamp taschenbuch materialien 2084). Frankfurt a. M. 1988, S. 45–68. Hier: S. 62ff.

6 Zu den Krimi-Aspekten, die *Il nome della rosa* mit dem Schema mancher AgathaChristie-Romane à la *Ten Little Niggers* oder *The A. B. C. Murders* verbinden, vgl. den besonders kenntnisreichen Aufsatz von Frank-Rutger Hausmann: Umberto Ecos ‚Il Nome della Rosa‘ – ein mittelalterlicher Kriminalroman? In: „... eine finstere und fast unglaubliche Geschichte“? Mediävistische Notizen zu Umberto Ecos Mönchsroman „Der Name der Rose“. Darmstadt 1987, S.21–52.

des Okkulten. Was immer die alte und die neue Welt zwischen Hermes Trismegistos und Wilhelm Reich an esoterischem Wissen entwickelt hat, wird hier – vorzugsweise in den Gesprächen der drei Verlagsangestellten Casaubon, Jacopo Belbo, Diotallevi – aufgereiht, kommentiert und diskutiert.

Bei dieser Revue der Kulte, Doktrinen und Geheimbünde erinnern die schwächeren Momente gelegentlich an die Dialogtechnik von Schulfunksendungen, z. B. wenn Amparo, Casaubons brasilianische Freundin, eine Vorlesung über die Schriften der Rosencreutzer folgendermaßen unterbricht und ‚belebt‘: „Ma scusa un attimo, sai che noi donne non afferriamo tutto subito come voi: chi ha scritto i manifesti?“ (S. 158).⁷ In ihren besten Momenten kommt die Darstellung dagegen Flauberts ‚Faust-Dichtung‘ *La tentation de Saint-Antoine* nahe, deren Ideologien- und Häresiensabbat sie in einem leichteren Register, dem (zumindest anfangs) ironisch distanzierenden Stil der Nachrichtenmagazine, gewissermaßen fortschreibt. Dazu gehört freilich auch, daß die Effekte unablässiger Reihungen und Verkettungen wie bei Flaubert häufig etwas Sinnverwirrendes annehmen.⁸ So klagt Diotallevi einmal, nachdem er die Assoziationen der Geheimbünde von den Templern über Rosencreutzer, Jesuiten und Freimaurer bis zu Napoleon und Joseph de Maistre verfolgt hat: „Io sto perdendo la testa“ (S. 376) – eine Reaktion, die jeder Leser an dieser Stelle teilen wird und – von den Hypothesen immer neuer Filiationen oder Querverbindungen absichtsvoll desorientiert – gewiß auch teilen soll.

Anders als in Flauberts *Tentation* sind die enumerativen Elemente der Ideenrevue in *Il pendolo di Foucault* jedoch in einem Plot aufgehoben. Dieser Plot ist – wie gesagt – der eines Thriller, das heißt: einer Gattung, die besser zu dem enzyklopädischen Themenbereich des Romans paßt, als man auf den ersten Blick vielleicht vermuten mag. Schließlich hätte Eco schon bei Viktor Žmega# in einer der scharfsichtigsten Gattungsanalysen lesen können, daß der Detektivroman von altersher einerseits eine Vorliebe für den „quasi okkulte(n) Schauer“ besitzt und daß er andererseits „stilistisch und lesetechnisch gesehen eine Art Baedeker und Sachbuch im Bereich der erzählerischen Fiktion“ darstellt.⁹ In diesem Sinn befinden sich die drei Verlagsangestellten, die mit der Herausgabe okkultistischer Reihen und einer illustrierten ‚Geschichte der Metalle‘ beschäftigt sind, ihrem Material gegenüber in der Rolle von gelehrten Detektiven, und gleichsam als Geheimagenten geraten sie in das ‚Zentrum einer dunklen Affäre‘ (S. 128: „al centro di una storia oscura“), wie ihnen ein rätselhaftes Schriftstück begegnet, welches einen aus dem 14. Jahrhundert stammenden hermetischen Plan der Weltgeschichte zu enthalten scheint.

7 Die Seitenangaben nach den Zitaten beziehen sich jeweils auf die erste (Hardcover) Auflage von Umberto Eco: *Il pendolo di Foucault*. Milano (Bompiani) 1988.

8 Weshalb sich selbst wohlmeinende Flaubert-Kritiker anlässlich des „dictionnaire des hérésies“ über ‚fastidiose‘ Längen zu beschweren pflegen; vgl. z. B. Albert Thibaudet: *Gustave Flaubert*. 2. Aufl. Paris 1973, S. 183ff.

9 Vgl. Viktor Žmega#: *Aspekte des Detektivromans*. Statt einer Einleitung. In: *Der wohltemperierte Mord*. Hg. v. V. Ž. (Schwerpunkte Germanistik 4). Frankfurt a. M. S. 9–34. Hier: S. 20ff.

Zwar stellt sich durch die nüchtern hellsichtige Lektüre einer Frau später heraus, daß der vermeintliche Geschichtsplan des Templerordens in Wahrheit einen ganz und gar alltäglichen kaufmännischen Text ergibt; doch können die drei Lektoren in der Atmosphäre ihrer Arbeit am Okkulten nicht der Versuchung widerstehen, wie Demiurgen den Plan weiter zu verfolgen und zu entwickeln. Derart entnehmen sie dem kryptischen Manuskript ein Projekt totaler Herrschaft über Welt und Geschichte, zu dessen Verwirklichung es notwendig wird, mit Hilfe des im Romantitel erwähnten Pendels und einer bestimmten Landkarte den „Umbilicus mundi“ zu identifizieren. Bei dieser Fortschreibung des Plans zum ‚universalen Komplott‘ bleibt wenigstens dem Ich-Erzähler bewußt, daß die Verschwörung, die man halb als Spiel und halb als Faszinosum betreibt, auf purer Simulation beruht. Von anderen Agenten der Konspiration und des esoterischen Wissens wird das Komplott, das Casaubon mit seinen Freunden simuliert, dagegen ernstgenommen, und so verwandelt sich der Thriller, der als ein Detektivroman historischer Rekonstruktion beginnt, spätestens vom siebten der zehn Teile an in einen Spy-Novel, der von der zunehmend mörderischen Jagd nach verborgenen Schätzen und nach dem Schlüssel zur unbegrenzten Macht handelt.

III

Nun ist schon bei flüchtiger Lektüre nicht zu übersehen, daß die intertextuellen Referenzen, die ‚Foucaults Pendel‘ durchziehen, kaum einen anderen Gattungsaspekt ähnlich insistent hervorheben wie den kriminalistischen des Detektiv- und Agentenromans. Eine solcher Anspielungen bildet beispielsweise bereits der Name des Polizeikommissars, der auftaucht, als jener Colonnello Ardenti, der das geheimnisvolle Weltenplan-Pergament entdeckt hat, spurlos verschwindet und als die Abenteuer der Erudition folglich erstmals eine Wendung zum Komplott der ‚storia oscura‘ nehmen. Er heißt De Angelis und evoziert damit den wohl bedeutendsten Vertreter der ersten Generation italienischer Kriminalromanautoren, Augusto De Angelis, einen Schriftsteller, welcher im literarischen Leben der dreißiger Jahre nicht nur Entscheidendes für ‚Import‘ und ‚Akkulturation‘ eines fremden Genres bewirkte, sondern mit *Il candeliere a sette fiamme* (1936) auch schon einen Thriller verfaßte, in dem sich die Attraktionen des klassischen Detektivromans – wie in ‚Foucaults Pendel‘ – mit denen des ‚modernerer‘ Agentenromans verbanden.¹⁰

10 Vgl. dazu Elvio Guagnini: L’ ‚importazione‘ di un genere: il „giallo“ italiano tra gli anni trenta e gli inizi degli anni quaranta. Appunti e problemi. In: „Trivialliteratur?“. Letterature di massa e di consumo. Trieste 1979, S. 435–458. Hier: S. 454: „[...] Augusto De Angelis doveva non solo essere l’ autore che avrebbe prestato attenzione alla lezione della psicanalisi e di Freud, [...] ma anche quello che – in un’ opera del 1936, *Il candeliere a sette fiamme* – avrebbe prodotto

Indes spielt Kommissar De Angelis bei Eco nur eine marginale detektivische Rolle, während die Funktion des Hauptdetektivs wie in einem Chandlerschen Marlowe-Roman dem Ich-Erzähler Casaubon zufällt. Tatsächlich fühlt Casaubon sich mitunter selbst als Marlowe, bezeichnenderweise vor allem in der Phase, in der er – aus Brasilien zurückgekehrt – eine ‚Agentur für kulturelle Informationen‘ aufmacht, wobei ihm sein Büro einen vage amerikanischen Eindruck vermittelt: „Sembrava di essere in un grattacielo americano degli anni trenta, mi sarebbe bastato avere la porta a vetri e mi sarei sentito Marlowe“ (S. 179). Für die Tätigkeit in dieser „agenzia di informazioni culturali“ findet er später die Formel eines „Marlowe della cultura“ (S. 243), die zunächst – fiktionsimmanent – den Charakter seines Job, darüber hinaus als eine Art ‚mise en abyme‘ aber auch die Gestalt der Fiktion insgesamt bezeichnet.

Noch näher kommt deren Fügung eine beinahe synonyme Formel, welche Casaubon zum „Sam Spade della cultura“ (S. 182) erklärt. Sie gewinnt von den ersten Kapiteln des Romans an eine geradezu leitmotivische Bedeutung (vgl. z. B. S. 17 oder 30); denn in *Il pendolo di Foucault* wie in *The Maltese Falcon* geht die Detektion ja in das über, was bei Hammett „quest“ heißt, und überdies erweist sich in beiden Fällen das Ziel des „quest“ – die kostbare Statuette und der zur Weltherrschaft führende Plan – am Ende als ein vulgärer „fake“ (um wieder Hammetts Begriff zu verwenden)¹¹ Unterschieden wird Casaubons Suche von jener Sam Spades freilich durch die Größe des Geheimnisses, das es jeweils zu ergründen gilt: bei Hammett locken die Rätsel – wenn man so will – realistisch mit privatem Reichtum, während in Ecos Thriller das Ganze, eben das ‚universale Komplott‘, auf dem Spiel zu stehen scheint.

Derart erinnert sich Casaubon an Sam Spade zumeist in Situationen, in denen er methodisch vorzugehen (vgl. S. 317) und („come uno scienziato“) klaren Kopf zu bewahren versucht wie einst sein kaltblütiges Vorbild bei der Auseinandersetzung mit Brigid O’Shaughnessy: „Andiamo, tu sei Sam Spade, d’accordo? Devi solo esplorare i bassifondi, è mestiere. La donna che ti ha preso, prima della fine deve morire, e possibilmente per tua mano“ (S. 17). Sobald jedoch die Relevanz der Aufgabe, welche Ecos Detektive und Agenten in Angriff zu nehmen meinen, zur Sprache kommt, liegen Referenzen auf einen anderen Typus von Kriminalroman nahe, der mit seinen Elementen märchenhafter Abenteuerlichkeit aus dem französischen Feuilleton-Roman hervorgegangen ist. Deshalb multipliziert der Verfasser verschiedener „Studi sul romanzo popolare“ (*Il Superuomo di massa*, Milano 1976) hier neben den Reminiszenzen an Hammett und Chandler auch solche an Eugène Sue, an die Autoren von Rocambole und Fantômas, ja an Sir John Retcliffe alias Herrmann Goedsche.

una sorta di *spy story* di impostazione moderna, dove l’elemento ‚poliziesco‘ veniva calato in una vicenda di intrighi spionistici e politici internazionali“. Außerdem sind neuerdings zu konsultieren verschiedene Aufsätze des Sammelbands: *Il Giallo degli anni trenta*. Trieste 1988, vor allem Gianni Canova: *Il Giallo italiano negli anni trenta*. Ebd., S. 23–47.

11 Vgl. Dashiell Hammett: *The Maltese Falcon*. Harmondsworth (Penguin Books) 1966, S. 187f.

Besonders akzentuiert erscheinen dabei die Reprisen von Maurice Leblancs Arsène-Lupin-Roman *L'Aiguille creuse*. Wie sich nach Lias ‚richtiger‘ Dechiffrierung der vermeintlichen Tempelritter-Botschaft herausstellt, sind ludische Assoziationen an diesen Roman schon in den chiffrierten Text eingegangen, der den großen ‚Plan‘ und das ‚universale Komplott‘ in Bewegung gesetzt hat (vgl. S. 424). Und als Jacopo Belbo (zum eigenen Verderben) seinen mysteriösen Gegenspieler Agliè in die kosmische Konspiration einweihet, tut er das, indem er auf dem Höhepunkt des Vortrags (der dann die abenteuerlichsten Episoden des SpyNovel nach sich ziehen wird) wiederum Arsène Lupin zitiert (vgl. S. 435). Das heißt: Wie Lupin seinem Rivalen Isidore Beautrelet, so teilt Belbo hier Agliè mit: „In certi momenti la mia potenza mi fa girar la testa. Sono ebro di forza e di autorità“ („il y a des moments où ma puissance me tourne la tête. Je suis ivre de force et d'autorité...“).¹²

Natürlich besteht die Ironie des Zitats darin, daß Belbo gegenüber Agliè eben nicht die ‚Superiorität‘ besitzt, die den (prinzipiell unsterblichen) Feuilleton-Helden Lupin vor Beautrelet auszeichnet. Gemeinsam ist den beiden Figuren und den beiden Plots jedoch der Traum gleichsam finaler Macht, die Idee eines Punktes, des „Umbilicus mundi“, von dem sich die Welt beherrschen läßt: „De cette pointe d'Aiguille, je dominais l'univers!“.¹³ Und hier wie dort gilt der Besitz dieses Punktes als Überwindung eines Geheimnisses und als Aneignung eines Erbes, das in verborgenen Tiefen den Lauf der Jahrhunderte geprägt hat:

De César à Lupin, et puis c'est tout. [...] Et dire que, sans Lupin, tout cela restait à jamais inconnu des hommes! Ah! Beautrelet, le jour où j'ai mis le pied sur ce sol abandonné, quelle sensation d'orgueil! Retrouver le secret perdu, en devenir le maître! Hériter d'un pareil héritage! Après tant de rois, habiter l'Aiguille!¹⁴

IV

Daß in ‚Foucaults Pendel‘ die Enzyklopädie des Okkulten der Erzählstruktur eines Kriminalromans anvertraut wird, ist – zumal nach den bereits erwähnten Betrachtungen von Viktor Žmega# – leicht verständlich. Weniger selbstverständlich wirkt dagegen der Nachdruck, mit dem Eco die Verwendung dieser Gattungsform – über alle modische Freude am intertextuellen Collage hinaus – auch immer

12 Vgl. Maurice Leblanc: *L'Aiguille creuse*. Paris (Le Livre de Poche) 1964, S. 235.

13 Ebd.

14 Ebd., S.228.

wieder durch wörtliche, motivliche oder generische Zitate demonstriert. Offensichtlich – so läßt die Beharrlichkeit des Zitierens und Alludierens vermuten – geht es dabei nicht allein um eine narrative Spannungstechnik, sondern um durchaus weiterreichende philosophisch-ideologische Suggestionen.

Deren Tendenz läßt sich am besten beschreiben, wenn man den Charakter des Geheimnisses, mit dem die Detektion dieses Kriminalromans konfrontiert ist, näher in Betracht zieht. Ein Geheimnis bildet in einem allgemeinen Sinn zunächst das Ensemble esoterischer Lehren und Vereinigungen, die für Casaubon und Genossen den Gegenstand anfänglich rein theoretischer Studien abgeben. In einem spezielleren Sinn wird dann zum Geheimnis die (bis zu welchem Grad ernsthafte?) Hypothese eines Weltenplans von ehrwürdig dunkler Herkunft, den der eine Geheimbund dem anderen nach komplizierten Absprachen tradiert, damit der Plan sich in einer – vom Zeitpunkt der Handlung her gesehen – nicht allzu fernen Zukunft erfüllen und den Eingeweihten statt der verborgenen die nunmehr öffentliche und unwiderrufliche Macht übertragen kann.

Die Hypothese eines solchen Plans, der aus zweideutigen Zeichen und Hinweisen teils (re)konstruiert, teils simuliert wird, verbindet die Geschichte von ‚Foucaults Pendel‘ in auffälliger Weise mit Thomas Pynchons Roman *The Crying of Lot 49*. Auch bei Pynchon handelt die Erzählung von Spuren einer Konspiration, die nicht eine bloß aktuelle Affäre darstellt, sondern aus der Tiefe der Geschichte hervorgeht. Freilich bleibt bis zum letzten Satz des Romans unentschieden und unentscheidbar, ob das Tristero-System, das während des 16. Jahrhunderts in den spanischen Niederlanden seinen Anfang genommen haben soll,¹⁵ äußere Realität besitzt oder lediglich in der Phantasie der Protagonistin als Produkt von Halluzination und Paranoia existiert.¹⁶ Jedenfalls bricht der Roman in eben dem Moment ab, als der vom Titel genannte Vorgang, die Ausrufung des Versteigerungsgegenstands 49, und der Auftritt eines mysteriösen Interessenten die Lösung des zentralen Wirklichkeitsproblems versprechen: „Another mode of meaning behind the obvious, or none. Either Oedipa in the orbiting ecstasy of a true paranoia, or a real Tristero“.¹⁷

Was Eco dem Konzept solcher epochalen Konspirationen hinzufügt, ist vor allem die Ausweitung ihrer historischen und ihrer sozusagen interdisziplinären Dimension. Die Konspiration des Pendels – „il Piano, il Complotto Universale“ (S. 11f.), wie es gleich einleitend heißt – involviert nicht wie bei Pynchon einen einzigen Geheimbund, der sich über die Jahrhunderte hinweg in einem Namen und in einer Hieroglyphe – dem gedämpften Posthorn – wiedererkennt, sondern agiert universalgeschichtlich und – wie gesagt – enzyklopädisch: an ihr haben die Tempelritter teil, aber auch die Rosencreutzer,

15 Vgl. Thomas Pynchon: *The Crying of Lot 49*. 17. Aufl. New York (Bantam Books) 1980, S. 119f.

16 Vgl. ebd., S. 128f.

17 Ebd., S. 137.

die Jesuiten, die Freimaurer, die Jakobiner, schließlich die fanatischen Mörder des Alten vom Berge oder diverser Organisationen des Antisemitismus, bis sie alle in den „Templi Resurgentes Equites Synarchici“, der „unica e vera osservanza“ des „Tres“ (vgl. S. 462), ihre letzte Synthese zu finden scheinen. Insbesondere weist die Anlage des Plans indes zu seinen fernsten ideologischen Ursprüngen zurück: den Schöpfungs- und Erlösungsmythen der Gnosis.

„Jeder richtige Okkultismus ist eine Gnosis“ („ogni sano occultismo è una Gnosi“), behauptet einmal eine Romangestalt (vgl. S. 207). Daß dies mehr als eine beiläufige Bemerkung darstellt, zeigen schon die ersten Kapitel des Romans, die mit dem Pendel im Conservatoire des Arts et Métiers gegen eine Umgebung von „Ragione“ und „Luci“ das Symbol der „Tradizione“ und der „Sapienza“ ausspielen (vgl. S. 13). Dabei wird wie selbstverständlich von Hermes Trismegistos, Basileides und der Kabbala gesprochen (vgl. S. 18). Als Casaubon in den Sälen des Museums dann die gläserne Figur eines Löwen, der eine Schlange tötet, erblickt, erinnert er sich des gnostischen Schöpfungsmythos, der hier in Analogie zur kabbalistischen Schöpfungsordnung der zehn Sephirot tritt, und aus dieser Erinnerung empfängt er das Bewußtsein, daß sein Initiationsprozeß (wir befinden uns – was die ‚erzählte Zeit‘ betrifft – während der ersten Kapitel ja in der chronologischen Endphase der Ereignisse) nun dem Abschluß entgegen geht:

Poi ricordai. Il Demiurgo, l'odioso prodotto della Sophia, il primo arconte, Ildabaoth, il responsabile del mondo e del suo radicale difetto, aveva la forma di un serpente e di un leone, e i suoi occhi gettavano una luce di fuoco. Forse l'intero Conservatoire era un'immagine del processo infame per cui, dalla pienezza del primo principio, il Pendolo, e dal fulgore del Pleroma, di eone in eone, l'Ogdoade si sfalda e si perviene al regno cosmico, dove regna il Male. Ma allora quel serpente, e quel leone, mi stavano dicendo che il mio viaggio iniziatico – ahimè *à rebours* – era ormai terminato, e tra poco avrei rivisto il mondo, non come dev'essere, ma come è (S. 19).

Am aufschlußreichsten wirkt in dieser Hinsicht die Gestalt des wesentlichen Antagonisten der Trias Casaubon, Belbo, Diotallevi, welcher die Architekten des Plans beim Wort nimmt und daher die Verfolgung eröffnet, um ihnen das abzujagen, was er für den Schlüssel zum Geheimnis und zur totalen Herrschaft hält. Der signor Agliè, ein Kavalier alter Schule von eigentümlich zeitloser Erscheinung, verbreitet nicht nur den Eindruck, mit Cagliostro, dem Grafen von Saint-Germain, identisch zu sein. Von einer jungen Dame, mit der er auf eine nicht ganz geklärte Weise liiert ist, läßt er sich auch als Simon (Magus) anreden, während er selbst der verehrten Freundin den Namen Sophia widmet. Gleichzeitig wird in einer zentralen Szene des Romans berichtet (vgl. S. 239), daß Agliè alias Simon die (gleichfalls von Belbo verzweifelt umworbene) Freundin über ihre Rolle als Ennoia in jener simonianischen Version

der Schöpfungsgeschichte belehrt, die er bzw. Eco beim Presbyter Irenaeus, wahrscheinlicher aber bei Hans Leisegang¹⁸ oder noch wahrscheinlicher in *Una vindicación del falso Basíledes* von Jorge Luis Borges gelesen haben kann.¹⁹

Daß hier alles für eine intensive Borges-Lektüre spricht, bedarf kaum eines detaillierten Belegs. Zum einen ist durch Borges' Essays und Erzählungen ja ein Großteil des Interesses vermittelt, den die Gegenwartsliteratur der Gnosis entgegenbringt: man denke etwa an Pynchons oben erwähnten Roman, wo „another world's intrusion into this one“²⁰ beinahe wörtlich die „intrusión del mundo fantástico en el mundo real“ der eminent gnostischen Erzählung *Tlön, Uqbar, Orbis tertius* aufgreift,²¹ oder an das explizit gnostische Ambiente in Frutteros und Lucentinis vorzüglichem Kriminal-(und Turin-) Roman *A che punto è la notte?*, auf den – hoffentlich im Geiste der Dankbarkeit – Eco einmal selber anspielt.

²² Zum anderen wird *Il pendolo di Foucault* wie vorher bereits *Il nome della rosa* überhaupt durch eine Serie von Ideen, man könnte gelegentlich auch sagen: Provokationen geprägt, die aus der geistigen Welt der *Ficciones* stammen. Unter ihnen nimmt der Aufsatz über den ‚infamen Basileides‘ um so deutlicher den ersten Rang ein, als die ‚Vindicación‘ des prototypischen Gnostikers in dem Essay-Band *Discusión* unmittelbar neben dem analog betitelten Aufsatz *Una vindicación de la cábala* steht,²³ welcher für den Aufbau von ‚Foucaults Pendel‘ (in zehn nach den Namen der Sephirot überschriebenen Abschnitten) und speziell für die Spekulationen der Romanfigur Diotallevi womöglich noch wichtiger geworden ist.

Dazu kommt, wie schon Maria Corti in ihrer Ankündigung des Romans festgestellt hat, das Modell der ‚Fiktion‘ *Tlön, Uqbar, Orbis tertius*, das *Il pendolo di Foucault* mit *The Crying of Lot 49* teilt. Auch in der *Tlön*-Erzählung wird von einer Geheimgesellschaft („una sociedad secreta y benévola“)²⁴ ein Plan betrieben, dessen Konzeption einst in ferner Vergangenheit („a principios del siglo XVII“)

18 Vgl. Hans Leisegang: *Die Gnosis*. 5. Aufl. Stuttgart 1985, S. 65ff.

19 Vgl. Jorge Luis Borges: *Una vindicación del falso Basíledes*. In J. L. B.: *Discusión*, Madrid-Buenos Aires (ElLibro de Bolsillo) 1976, S. 53–58. Zu Borges' Umgang mit gnostischen Motiven überhaupt – etwa in Abgrenzung von Voltaires oder Flauberts Verwendung der Gnosis – vgl. Ulrich Schulz-Buschhaus: *Notizen über Borges und die Gnosis*. In: *Iberoamérica. Homenaje a G. Siebenmann (Lateinamerika-Studien 13)*, München 1983, S. 849–868, sowie U. S.-B.: *Borges und die Décadence. Über einige literarische und ideologische Motive der Erzählung Tlön, Uqbar, Orbis tertius*. In: *Romanische Forschungen 96* (1984), S.90–100.

20 Pynchon: *The Crying*, S. 88.

21 Vgl. Jorge Luis Borges: *Ficciones*. 17. Aufl. Buenos Aires 1973, S. 31.

22 Vgl. S. 208 die dem Verleger Garamond in den Mund gelegte Präsentation: „E ora guardate questo: apparentemente un romanzo a sfondo criminale, un best seller. E di che cosa parla? Di una chiesa gnostica nei dintorni di Torino. Voi saprete chi sono questi gnostici ...“.

23 Vgl. Borges: *Discusión*, S. 48–52. Vgl. Borges: *Ficciones*, S.29.

24 Vgl. Borges: *Ficciones*, S. 29.

begann und sich von Generation zu Generation untergründig tradiert.²⁵ Zunächst zur Imagination eines Landes entworfen, ist er seit dem frühen 19. Jahrhundert auf die ‚demiurgische‘ Schaffung eines Planeten ausgeweitet worden, jenes phantastischen Reiches Tlön, das nach dem ‚Postskriptum von 1947‘ allmählich die irdische Realität überwältigt und auflöst. Und wie das Phantastische der Existenz Tlöns über die empirische Wirklichkeit triumphiert, so bestimmt das Phantastische auch im Innern von Tlön selbst die Formen allen Denkens und aller Erfahrung. Derart resümiert eine der berühmtesten Passagen der Erzählung, wie angesichts der radikal positivistischen Überzeugung von der ‚Unerkennbarkeit‘ des ‚Universums‘ die nicht mehr wahrheitsfähige Metaphysik zu einem ‚Zweig der phantastischen Literatur‘ wird und wie sie sich daher in (nur noch ästhetisch gebundener) Freiheit an der Harmonie oder der sensationellen Novität ihrer Theorien und Systeme freuen darf:

El hecho de que toda filosofía sea de antemano un juego dialéctico, una *Philosophie des Als Ob*, ha contribuído a multiplicarlas. Abundan los sistemas increíbles, pero de arquitectura agradable o de tipo sensacional. Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro.²⁶

V

Im Rückblick auf die säkularen Verschwörungen von Tlön und Tristero zeigt sich indessen mit aller Deutlichkeit, in welcher Richtung *Il pendolo di Foucault* gegenüber seinen möglichen oder wahrscheinlichen Inspirationsquellen einen dezidiert eigenen Weg einschlägt (weshalb Citatis Überlegung, was Eco hätte schreiben können, wenn er beispielsweise Borges wäre, auch nur wenig Sinn ergibt). Dieser Weg wird als ein selbständiger, ja oppositioneller sichtbar, sobald man sich klar macht, daß die gnostische Simulation einer Gegenwelt bei Borges durchaus Erfolg hatte und zu einer – im wahrsten Sinne des Wortes – kompakteren Realität führte.²⁷ Bei Pynchon wurde der Realitätsgehalt von „Silent Tristero’s Empire“ zwar nicht wie in *Tlön, Uqbar, Orbis tertius* narrativ garantiert;²⁸ doch ließ der Text die Frage nach der Wirklichkeit, die Tristeros Unterminierung des ‚American way of life‘ zukommen mag, pointiert unentscheidbar. Dagegen gibt es in *Il pendolo di Foucault* sehr wohl eine Entscheidung über den Wahrheitsanspruch des ‚universalen Komplotts‘, und

25 Vgl. ebd. S. 30: „Resolvieron que cada uno de los maestros que la [una generación] integraban eligiera un discípulo para la continuación de la obra. [...] Después de un hiato de dos siglos la perseguida fraternidad resurge en América“.

26 Ebd., S. 22f.

27 Vgl. am Ende der Erzählung die „evidencia de un objeto muy chico y a la vez pesadísimo“, ebd., S.32.

28 Zu den Methoden solcher Garantie vgl. Ulrich Schulz-Buschhaus: Borges und die Décadence, S. 99f.

eben um dieser Entscheidung Relief zu verleihen, hält das Buch – gewollt ‚altmodisch‘ – nicht nur an den Strukturen des Kriminalromans fest, sondern spezieller noch an der Aufklärung, wie sie der herkömmliche Detektivroman vorsieht.

Dabei erteilt die Aufklärung über den Realitätsgehalt des Komplotts eine genau differenzierte Auskunft. Die Verschwörung hat einen für die Verschwörer fatalen Effekt in der Wirklichkeit, insofern als ihr Spiel von einem Publikum rezipiert wird, das unter der Führung Agliès-Simons zu tödlichem Ernst entschlossen ist. An sich jedoch besitzt das Komplott lediglich die Realität der Simulation, woran – anders als die „literatura fantástica“ der Tlön-Erzählung der Detektivroman in *Il pendolo di Foucault* keinerlei Zweifel gestattet.²⁹ So werden die beiden widersprüchlichen Dechiffrierungen der vermeintlichen Templer-Botschaft in ihrer jeweiligen Verlässlichkeit durch die Struktur des Romans markant unterschieden. Die ‚tiefe‘, universalgeschichtlich konspirative Interpretation erweist sich als die unverlässliche, während Lias ‚flache‘, von der praktischen Evidenz des Alltags bestimmte Lektüre Recht behält. Demnach vollbringt Lia, deren Name in der jüdisch-christlichen Tradition und zumal bei Dante die ‚vita activa‘ symbolisiert,³⁰ jene Demystifikation okkultur Weltpläne, zu der eigentlich Casaubon durch seinen sprechenden Namen prädestiniert sein müßte, verweist er doch auf den Genfer Philologen Isaac Casaubon, dessen *Exercitationes* einst die Demystifikation des dem sagenhaften Hermes Trismegistos zugeschriebenen *Corpus Hermeticum* bedeutet hatten.

Indem nicht Casaubon, sondern Lia, die Mutter seines Sohnes Giulio, zur höchsten detektivischen Instanz gemacht wird, huldigt auch *Il pendolo di Foucault* einem zeitgemäßen Pathos des – wenn man so will – feministischen Wissens, das sich in der „autorità matriarcale“ einer „saggezza pacata“ verklärt (vgl. S. 287). Freilich schlägt diese Huldigung eine listige Volte; denn was der Roman als die Weltsicht ‚matriarchaler Autorität‘ feiert, ist gerade nicht ein Wissen der Tiefe und des den gemeinen Verstandeskräften Verborgenen. Die Faszination durch die Tiefe, durch die Analogie und den unergründlichen Sinn bleibt hier entschieden eine Angelegenheit des männlichen Geschlechts, während Lia, in deren Gestalt alles zusammenfließt, was gegen den Plan spricht, auf ein ganz anderes epistemologisches Prinzip – das Vertrauen in die Oberfläche der Dinge – setzt. Als dies Prinzip im letzten, 120. Kapitel des Buchs noch einmal (möglicherweise allzu) pathetisch unterstrichen wird, erkennt Casaubon Lias Überlegenheit mit dem folgenden Fazit an: „Nessuna direzione profonda delle correnti sotterranee. [...] Superfici. Superfici di superfici su superfici. La saggezza della Terra. E di Lia“ (S. 507).

29 Vgl. besonders S. 490: „Conseguenza, noi abbiamo inventato un Piano inesistente ed Essi non solo lo hanno preso per buono, ma si sono convinti di esserci dentro da tempo“, oder S. 493: „E noi siamo andati [...] a offrirgli un segreto che più vuoto non si può, perché non solo non lo conoscevamo neppure noi, ma per giunta sapevamo che era falso“.

30 Vgl. Purgatorio 27, V. 100–108.

VI

Von Borges' ‚phantastischer Erzählung‘ *Tlön, Uqbar, Orbis tertius* inspiriert, ist *Il pendolo di Foucault* als epistemologischer Kriminalroman folglich zugleich ein Text kritischer Distanzierung von der Welt Tlön's. In gewissem Sinn entwickelt der Gang des Romans sogar eine Argumentationsfigur, welche die Tendenz der Tlön-Erzählung geradezu umkehrt. War bei Borges die Überzeugung von der ‚Unerkennbarkeit‘ des ‚Universums‘ ein Ausgangspunkt gewesen, aus dem sich die Freiheit romanesker metaphysischer Konstruktionen ableiten ließ, so stehen bei Eco die phantastischen Konstruktionen solcher Pläne für Kosmos und Geschichte im Vordergrund, und erst die finale detektivische, oder besser: detektorische Pointe führt zur Einsicht in die Unerkennbarkeit des Universums zurück.

Daher endet ‚Foucaults Pendel‘ – anders als *Tlön, Uqbar, Orbis tertius* oder *The Crying of Lot 49* – mit einer Wendung, die eher gegen die (reichlich zitierte) gnostische Tradition gerichtet ist, als daß sie ihr einen späten esoterischen Tribut zollte. Illustriert werden von den Schlußfolgerungen, auf die auch der epistemologische Kriminalroman gattungsgerecht hinauslaufen muß, (wie gesagt) eine Erkenntnistheorie, welche die Beobachtung der Oberflächen empfiehlt, und eine (paradoxe) Metaphysik des erfüllten Augenblicks. Für die letztere plädiert Belbos Erzählung von jenem Moment der Wahrheit, in dem er als Halbwüchsiger mit einem lang ausgehaltenenen Trompetenton die Grenzen von Raum und Zeit überwand: „E questo, il momento in cui aveva gelato lo spazio e il tempo scoccando la sua freccia di Zenone, non era stato un sogno, un sintomo, un'allusione, una figura, una segnatura, un enigma: era ciò che era e che non stava per niente altro, il momento in cui non c'è più rinvio, e i conti sono pari“ (S. 502).

Offensichtlich bildet dieser Moment den extremen Gegensatz zur Konstruktion des Plans, bei dem alles bloß ‚Zeichen, Symptom, Anspielung, Figur und Rätsel‘ ist. Deshalb sollen Detektion und Demystifikation, die gegen das ‚universale Komplott‘ eingesetzt werden, vor allem das Denken in Analogien treffen, den „demone“ oder auch die „psicosi della somiglianza“ (vgl. S. 286 und 418), denen Lias tiefste Abneigung gilt. Ein solches Denken in Analogien entspricht dem „savoir des similitudes“, wie es Michel Foucault als idealtypische ‚epistemologische Disposition‘ der Renaissance beschrieben hat³¹ (was im übrigen den einzigen Bezug auf den Philosophen Foucault darstellt, der mir in *Il pendolo di Foucault* evident zu sein scheint;³² ‚Foucaults Pendel‘ wäre in diesem Sinne die zyklische Wiederkehr

31 Vgl. Michel Foucault: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris 1966, S.41 und passim.

32 Anders sieht die Dinge ein kurioser literaturkritischer Beitrag der „Süddeutschen Zeitung“, der schon am 5. Oktober 1988 – von prophetischer Gewißheit erfüllt – ankündigt: „Ecos Romane sind als ‚offene Kunstwerke‘ konzipiert [...], und es darf schon jetzt als gesichert gelten, daß auch die Gedanken Michel Foucaults in seinem neuen Buch eine sehr bedeutende Rolle spielen werden“, und in der nächsten Spalte: „Man darf heute schon sicher sein: Wer das Werk von Michel Foucault nicht kennt, dem wird bei der Lektüre des neuen Romans von Umberto Eco vieles entgehen“.

einer magisch-okkulten, auf „similitude“ gegründeten Episteme). Nicht minder entschieden wirkt indes der Widerstand, den Lias und schließlich auch Casaubons und Belbos Aufklärungen dem Komplott als Metapher jeglicher Geschichtsphilosophie leisten. Auch hier deutet Eco in der Gestalt Agliès ein dubioses gnostisches Erbe an, das von frühen Schöpfungs- und Läuterungsgeschichten über Hegel und Marx bis zu den Erlösungsplänen reichen mag, welche vor einigen Jahren die Brigade Rosse für das Ungeheuer des SIM, des „Stato Imperialista delle Multinazionali“, entwarfen (vgl. S. 252).

Es würde in unserem Zusammenhang zu weit führen, diese geschichtsphilosophisch-politische Thematik, die ‚Foucaults Pendel‘ ebenfalls zu einem Zeitroman, gleichsam einer *Education sentimentale* der Generationen von Resistenza und Mai 1968 macht, ausführlicher zu kommentieren. An dieser Stelle sei nur soviel gesagt, daß die detektivisch-analytische Haltung, welche der Roman gegenüber den Geschichtsphilosophien einnimmt, gewiß manches Jean-François Lyotards Reduktion von Theorien mit universalem Anspruch auf ‚große Erzählungen‘ verdankt. Derart erklärt sich Ecos beharrlicher Versuch, die geschichtsphilosophischen Projekte immer wieder – im Unterschied zu Borges: engagiert kritisch – mit den Feuilleton-Romanen zu nivellieren³³ und Hegel neben Eugène Sue (vgl. S. 389) zu stellen. Wesentlicher ist für die Motivation dieser Kritik freilich noch (wie in *Il nome della rosa*) die Präsenz Karl Poppers. Auf Popper verweist symbolisch die „parola d’ordine“, die Belbos Computer Abulafia aufbricht und die im Sinne des Popperschen Falsifikationsprinzips „No“ lautet, sowie wortwörtlich als Motto über Kapitel 118 ein Zitat aus *Conjectures and Refutations*, nach dem der zunehmende Glaube an Konspirationen mit dem Verschwinden des Glaubens an Gott zu tun hat (vgl. S. 498).

Einer ähnlichen Argumentation bedient sich am Ende auch Ecos kriminalistische Überführung des Denkens in Weltplänen und Geschichtsphilosophien. Sie ist dem Computer-Tagebuch Jacopo Belbos anvertraut und bietet unter anderem die Sätze: „Quando cede la religione, l’arte provvede. Il Piano l’inventi, metafora di quello inconoscibile. Anche un complotto umano può riempire il vuoto“ (S. 415). Demnach wird in guter detektivischer und aufklärerischer Tradition die Geltung des „Piano“ dadurch vernichtet, daß ans Licht kommt, welche Funktion er erfüllt. So notiert Belbo über den existentiellen Opportunismus, aus dem das Bedürfnis nach Plänen und Komplotten entspringt: „Solo un Demiurgo cattivo ci fa sentire buoni“ (‚Allein ein böser Demiurg gibt uns das Gefühl, gut zu sein‘). Oder: „Inventare un Piano: il Piano ti giustifica a tal punto che non sei neppure responsabile del Piano stesso“ (‚Erfinde einen Plan: der Plan rechtfertigt dich in einem Ausmaß, daß du nicht einmal für den Plan selbst verantwortlich bist‘). Und weiter: „Non ci sarebbe fallimento se davvero ci fosse un Piano“ (‚Es

33 Dagegen rühmt Borges an der Kosmogonie des Valentinus den Aspekt eines Feuilleton-Romans und eines Melodrams zumindest mit halbem Ernst; vgl. *Discusión*, S. 57: „En esa melodrama o folletín, la creación de este mundo es un mero aparte. Admirable idea: el mundo imaginado como un proceso esencialmente fútil, como un reflejo lateral y perdido de viejos episodios celestes.“

gäbe kein [persönliches] Versagen, wenn wirklich ein [universaler] Plan existierte‘). Den letztzitierten Satz hat der Autor für so wichtig gehalten, daß er ihn ein zweites Mal formuliert, wie Casaubon zu erklären versucht, weshalb „Essi“ – Agliè alias Simon und die gnostischen Konspiratoren des Tres – dem ‚inexistenten Plan‘ höchste Realität zuschreiben (vgl. S. 490). Insofern *Il pendolo di Foucault* ein epistemologischer Kriminalroman ist, scheint dieser Satz daher das letzte Wort und gewissermaßen die Quintessenz seiner Detektion zu bilden.