

Calvinos „città continue“

Ein schwarzes Utopia des kapitalistischen Wachstums

Wie Gerhard Goebel gezeigt hat, ergibt Calvinos generisch nur schwer kategorisierbares Buch *Le città invisibili*¹ einen Text, der unter anderem ein beträchtliches narratives, ja narratologisches Raffinement entfaltet. Gleichsam als Glosse zum *Milione* des Marco Polo bzw. des Rustichello da Pisa angelegt,² stellt er den Sekundärtext einer Meta-Erzählung dar, deren Primärtext selbst schon wie eine Meta-Erzählung auftritt; in der Folge der einzelnen Berichte, die von der *cornice* des Gesprächs zwischen Marco Polo und Kublai Kan gerahmt werden, kann man das Analogon „einer seriellen Komposition im musikalischen Sinne“ erblicken, und wenn die Berichte zumal in den ersten Subserien einen eher erzählerischen als – wie eigentlich zu erwarten – deskriptiven Duktus entwickeln, dann scheint damit die grundsätzliche Unmöglichkeit adäquater Beschreibungen angesprochen zu sein, so dass die „Erzählung“ hier tendenziell als „negative Meta-Beschreibung“ dient (vgl. Goebel-Schilling: 1983, 216, 219 und 222).

Gleichzeitig hält Goebel indes fest, dass die Bedeutung dieses Buchs sich keineswegs im avantgardistischen Experiment – etwa einer „Vertextung“ von „Spielstrukturen“ – erschöpft. Mit der Reflexion über Text und Erzählung sind gerade in *Le città invisibili* Stellungnahmen von zeitdiagnostischem, mitunter auch durchaus politischem Anspruch verbunden.³ Für sie ist bezeichnend, dass sie eben am Ende – in dem, was die „erklärte Absicht“ des Buchs ausmacht – kulminieren; denn „im letzten Stück der Rahmenerzählung geht es um Utopia – das weiße und das schwarze“ (vgl. Goebel-Schilling: 1983, 223f.). Dem von Goebel formulierten Befund möchte ich nicht nur ohne Einschränkung, sondern geradezu überschwenglich zustimmen: überschwenglich insofern, als ich

1 Vgl. auch Benussi: 1989, 127: „*Le città invisibili* sono di difficile definizione, a metà strada tra l’apologo e la poesia in prosa“.

2 Weitere Hinweise auf die Art der Beziehung zu Marco Polos *Livre des merveilles* gibt Schwaderer: 1985, 71–84, bes. 80f. Ober das Problem der Zusammenarbeit zwischen Marco Polo und Rustichello da Pisa bei der Redaktion des *Milione* (*Livre des merveilles*) unterrichten Bertolucci Pizzorusso: 1977, 5–43, oder Rieger: 1992, 289–312 (zum Forschungsstand dort 294ff.).

3 Moniert wird das in der Attitüde eines formalistischen Dogmatismus von Guglielmi (1973: 32), der Calvino vorwirft, den Sprache produzierenden „uomo narrante“ im Verlauf der *Città invisibili* zugunsten eines „uomo morale“ zu ‚diskreditieren‘. Begründeten Einspruch dagegen erhebt Bernardini Napoletano: 1977, 184ff.

meine, die Thematik zumal der „schwarzen“ Utopie auch über den Schlußabschnitt des Textes hinaus nachzeichnen zu können. Außerdem habe ich den Eindruck, dass zwischen Calvinos poetologischen und politisch-zeitdiagnostischen Optionen in diesem Fall ein besonders enger, wie wohl untergründiger Zusammenhang existiert, dessen spezifische Konsistenz darzulegen vielleicht noch nicht zu den Übungen zählt, welche für die Calvino-Kritik als Selbstverständlichkeit gelten.

I

Wie intensiv die Tradition der literarischen Utopie Calvinos Œuvre seit seinen Anfängen geprägt hat, ist einem Aufsatz von Peter Kuon zu entnehmen, der in den *Città invisibili* einige klassische Utopie-Modelle namhaft macht und vor allem auf den Transformationsprozess hinweist, durch den die „traditionellen Ordnungsutopien“ sich bei Calvino in eine „moderne subjektzentrierte Utopie-Konzeption“ verwandeln (vgl. Kuon: 1987,146f.). Der Sachverhalt wird von Calvino selbst in verschiedenen Kommentaren zum eigenen Werk und zu den Schriften Charles Fouriers bestätigt. Dabei ist bezeichnend, dass die 1972veröffentlichten *Città invisibili* zu einem nicht unbeträchtlichen Teil aus Calvinos Arbeit an einer 1971, also ein Jahr vorher, erschienenen italienischen Fourier-Ausgabe hervorgegangen sind.⁴ Von ihr spricht Calvino in einem Interview mit dem Romancier Ferdinando Camon, um sich gegen dessen ein wenig vorwurfsvolle Deutung zu verwahren, *Le Città invisibili* seien ein von totalem Pessimismus erfülltes „libro che testimonia la caduta e la sfiducia, per sempre, verso ogni futuro sociale, verso ogni ordine per cui lottare“ (Calvino: 1995, 2790). Camons Deutung gegenüber beharrt Calvino zum einen auf der prinzipiellen Offenheit eines Buchs, in dem es weniger um Gewissheiten als vielmehr um Fragen ginge, welche im Bild der Stadt die aktuelle Gesellschaft betreffen: „È un libro in cui ci s’interroga sulla città (sulla società) con la coscienza della gravità della situazione, gravità che sarebbe criminale passare sottogamba [...]“. Zum anderen betont er den unterschiedlichen Gehalt und Effekt auch zeitlich benachbarter utopischer Entwürfe am Beispiel Fouriers und Saint-Simons. Während die Entwürfe Fouriers geschichtlich ‚auf der ganzen Linie‘ verloren hätten (und eben dadurch Utopie blieben), wären die Entwürfe Saint-Simons zur unheilvollen historischen Realität geworden, die keinerlei utopische

4 Vgl. dazu neben Kuon (1987, 133ff.) auch Benussi: 1989, 124f. Während Kuon festhält: „Wie Baudelaire die 48-er Revolution, so lebt und verarbeitet Calvino ‚mai ‘68‘ im Medium Fouriers“, erinnert Benussi mit ähnlicher Tendenz an die Jahre „in cui la Cina di Mao Tse-tung pareva, a una certa parte della gioventù di sinistra, il luogo dove la rivoluzione culturale aveva realizzato l’utopia“. Freilich wäre hier hinzuzufügen, dass Calvino mit der Studentenbewegung wohl manche kapitalismuskritischen Argumente, keinesfalls aber die seinerzeit verbreiteten kulturrevolutionären Erlösungskonzepte teilte, wie er gelegentlich nicht ohne Schrofheit zu verstehen gab; vgl. beispielsweise Calvino: 1995, 2294–2299 („Inostri prossimi 500 anni“).

Prägnanz mehr besäße: „E quella di Saint-Simon è tutt’altro che un’utopia, è il modello di società cui tendono tanto gli Stati Uniti quanto l’Unione Sovietica, la sua è la vera e unica ideologia oggi vittoriosa su scala mondiale“ (Calvino: 1995, 2792).

Der Vergleich von Fourier und Saint-Simon hat Calvino offenbar derart beschäftigt, dass er ihn als Kontrast des utopischen ‚Verlierers‘ und des historischen ‚Siegere‘ in den Schriften über Fourier mehrfach wiederholt. Am eklatantesten wird er wohl in dem Aufsatz „Quale utopia?“ alias „Eutopia pulviscolare“ formuliert. Dort heißt es unter anderem:

Il modello della ‚società industriale‘, del potere tecnocratico, che Saint-Simon ha proposto, si può dire sia quello che ha vinto, quello che guida al vertice le scelte sia americane sia sovietiche. [...] La diminuita distanza dal possibile è la prova del fuoco per l’utopia: o ne resta la cenere, come di Saint-Simon, o si sublima. (Calvino: 1980, 253)

Dass über Saint-Simon damit ein Verdikt gesprochen ist, verrät nicht allein der Begriff „cenere“, der bei Calvino stets als ein Zeichen äußerster Enttäuschung steht.⁵ Mehr noch wird die Negativität des Urteils durch die generellen Zukunftsaussichten manifest, welche Calvino im Gespräch mit Camon der von Saint-Simon antizipierten kapitalistischen Industriegesellschaft zuschreibt:

Ebbene il capitalismo mondiale non conosce nemmeno l’equilibrio instabile del sistema biologico, continua a vivere in una situazione di catastrofe sospesa, e per quanto riesca continuamente a turare le sue falle non riesce a diventare un sistema autoregolato con un minimo di stabilità. Io alla razionalizzazione capitalistica non ho mai voluto crederci, e mi pare che i fatti mi diano ragione: altro che razionalizzazione! (Calvino: 1995, 2795)

So erklärt sich, dass Calvino angesichts der aktuellen geschichtlichen Lage tatsächlich eher einer schwarzen Anti-Utopie als einer positiven Utopie im überlieferten Sinn zuneigt. Jedenfalls erklärt er in dem schon zitierten Beitrag „Quale utopia?“: „Ma come genere letterario l’utopia rivive solo come anti-utopia (Huxley, Orwell), visione d’un futuro infernale, dove la prevedibilità è condanna“, um dann in Bezug auf die klassische Utopie präzisierend hinzuzufügen: „Comunque, nessuno più pensa di descrivere una città perfetta, né la giornata dei suoi abitanti ora per ora. Lo spessore – e la complessità – del mondo si è saldato intorno a noi senza spiragli“ (Calvino: 1980, 249). Freilich hat Calvino andererseits auch recht, wenn er für *Le città invisibili* die Vermutung eines totalen Pessimismus in Abrede stellt.

5 Man denke diesbezüglich etwa an das traurige Schlusskapitel des *Barone rampante* („gli ideali della giovinezza, i lumi, le speranze del nostro secolo decimottavo, tutto è cenere“) oder an Calvinos Charakteristik der *Education sentimentale* („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“); vgl. Calvino: 1991, 773, und Calvino: 1980, 26.

Zurückgewiesen wird nämlich nicht jede Art von Hoffnung, sondern lediglich eine Erwartung, welche den Zustand des Glücks als Resultat von Fortschritt, Evolution oder Wachstum in die Zukunft verlegt. Es ist das jene Zukunftsgewissheit, die sich aus der Überzeugung geschichtsphilosophischer Linearität ergibt, wie sie in gleichsam erhabener Weise Hegel und auf triviale, das heißt: realhistorisch verifizierte Art eben Saint-Simon vertreten. Gegen das, was in die Marxsche Theorie an Hegelscher oder Saint-Simonscher Positivität eingegangen ist, wendet Calvino in den frühen siebziger Jahren eine Utopie-Konzeption, die kaum noch etwas von den Ergebnissen geschichtlicher Prozesse erwartet und statt dessen auf momentane, ‚diskontinuierliche‘ Epiphanien setzt. Mit ihnen sind nicht mehr ‚kompakte‘ Utopien des zeitlichen und räumlichen Anderswo gemeint,⁶ sondern Erscheinungsformen einer „utopia polverizzata, corpuscolare, sospesa“, von denen Calvino am Ende seiner Fourier-Beiträge handelt. Bei ihnen gibt Calvino zu: „[...] ultimamente anche il mio bisogno di rappresentazione sensoriale della società futura è scemato“. Motiviert sei das jedoch nicht durch einen vitalistischen Kult des *imprévu*, durch zynische Resignation oder philosophische Abstraktion; vielmehr vertraue er statt der utopischen „società futura“ jetzt einer verborgenen Gegenwärtigkeit aller Utopie-Momente:

[...] il meglio che m'aspetto ancora è altro, e va cercato nelle pieghe, nei versanti in ombra, nel gran numero d'effetti involontari che il sistema più calcolato porta con sé senza sapere che forse là più che altrove è la sua verità. (Calvino: 1980, 254)

Was an dieser Stelle generell behauptet wird, bildet indes auch das konkrete Ende und die „erklärte Absicht“ der *Città invisibili*. Bei deren letztem Rahmengespräch ist ja entscheidend, dass Marco Polo weder die Städte der Verheißung noch jene der Verdammnis in einer Alterität des Zukünftigen situiert. Ganz explizit erscheint das bei den höllischen Orten der Anti-Utopie. Von ihnen wird zunächst festgestellt: „L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme“, und darauf folgt als Appell zum Widerstand gegen das „accettare l'inferno“ eine Handlungsanweisung, die lautet: „cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio“ (170). Etwas weniger explizit gilt das Gleiche für das weiße Utopia der „terre promesse“ à la „Nuova Atlantide, Utopia, la Città del Sole, Oceana, Tamoé, Armonia, New-Lanark, Icaria“.⁷ Statt als „città perfetta“ imaginiert Marco Polo das weiße Utopia nurmehr als „città [...] discontinua nello spazio e nel tempo“. Zwar könne man nicht

6 Wie sie Calvino im Auge hat, wenn er über den Geist der unglaublich gewordenen traditionellen Utopie schreibt: „L'utopia sente il bisogno d'opporre una sua compattezza e permanenza al mondo ch'essa rifiuta e che si mostra altrettanto compatto e pervicace“ (Calvino: 1980, 248).

7 Die literarhistorischen Identitäten, auf welche diese Namen verweisen, werden akkurat klargestellt von Kuon: 1987, 145 Anm. 66.

ablassen, nach ihr zu suchen; doch sei sie allein noch aus ‚Fragmenten‘, ‚Momenten‘ und ‚Zeichen‘ zu erstellen, welche unvermutet im alltäglich Gegebenen und Gegenwärtigen entstehen könnten: „uno scorcio che s’apre nel bel mezzo d’un paesaggio incongruo, un affiorare di luci nella nebbia, il dialogo di due passanti che s’incontrano nel viavai“ (169). Auf eben diesen Abschnitt verweist Calvino bezeichnenderweise auch, wie er Camons exklusiv schwarze Interpretation seines Buchs zurückweist. Dabei erinnert er an den ähnlichen Schluss der finsternen Erzählung *La giornata d’uno scrutatore* von 1963, welche mit dem Satz endet: „Anche l’ultima città dell’imperfezione ha la sua ora perfetta, pensò lo scrutatore, l’ora, l’attimo, in cui in ogni città c’è la Città“ (Calvino: ²1970, 96). Der Satz besage schon das Gleiche wie das letzte Stück der *Città invisibili*: „cioè proprio la stessa cosa“ – so Calvino – „che dico nell’ultimo pezzo in corsivo delle *Città invisibili* e che tutti i critici criticano. Cioè citano tutti le ultime righe, quelle sull’inferno, mentre poco più sopra c’è il passaggio sull’utopia discontinua che dà senso a tutto il discorso“ (Calvino: 1995, 2792).⁸

II

Ganz unverständlich ist es freilich nicht, wenn die Kritiker sich bei dem Fazit, das sie aus *Le città invisibili* ziehen möchten, eher an die letzten Zeilen über die Hölle als an den Passus von der „utopia discontinua“ zu halten pflegen. Der Grund dafür dürfte nicht nur in dem besonderen semiotischen Gewicht liegen, das die Schluss-Stellung verleiht. Zu berücksichtigen ist ebenfalls, dass die Welt, über die der Imperator Kublai Kan in „ohnmächtige(r) Omnipotenz“ gebietet (vgl. Goebel-Schilling: 1983, 217), von Anfang an unter dem Signum von Chaos und Zerfall, von „corruzione“ und einem „sfacelo senza fine né forma“ steht (vgl. S. 13). Ihm gegenüber erhalten die Berichte Marco Polos eine eigentümlich ambivalente, ja paradoxe Funktion, da sie das Chaos einerseits allererst mitteilen, es andererseits dank der Manier ihrer Mitteilung aber auch wieder derart aufheben, dass der Herrscher in ihm Anzeichen einer geheimen zeitresistenten Ordnung wahrzunehmen geheimen meint: „Solo nei resoconti di Marco Polo, Kublai Kan riusciva a discernere, attraverso le muraglie e le torri destinate a crollare, la filigrana d’un disegno così sottile da sfuggire al morso delle termiti“ (13f.).

Immerhin bleibt die „filigrana d’un disegno“, auf die wir zurückkommen werden, hier der Ausdrucksseite von Polos Berichten überlassen, während deren Inhaltsseite jene ‚Mauern und Türme‘ zeigt, die ‚dem Zerfall geweiht‘ sind. In der Tat herrscht bei dem, was Polo referiert, gegenüber den

8 Die Andeutung einer solchen „utopia discontinua“ findet sich im übrigen schon in dem frühen Aufsatz „Il midollo del Icone“, wo Calvino die ‚Negativität des Wirklichen‘ nur anerkennen möchte, „purché lo sguardo abbia abbastanza umiltà e acume per esser continuamente capace di cogliere il guizzo di ciò che inaspettatamente ti si rivela giusto, bello, vero, in un incontro umano, in un fatto di civiltà, nel modo in cui un’ora trascorre“ (Calvino: 1980, 14).

Formen der Utopie die apokalyptische Formlosigkeit der Anti-Utopie vor, und zwar um so bedrängender, je weiter die Stadtbilder durch ihre elf Kategorien voranschreiten. Ihren Höhe- oder Tiefpunkt erreichen die Bilder des schwarzen Utopia, bevor man zu den helleren Spiralkonstruktionen der „città nascoste“ gelangt, in der vorletzten Serie der „città continue“, die sich schon durch den Titel ihrer Kategorie als düsterste Variante des Anti-Utopischen zu erkennen geben. Während die „città nascoste“ recht genau dem Begriff der „città“ bzw. „utopia discontinua“ entsprechen, den Marco Polo bzw. Calvino ins Positive erheben, stellen die „città continue“ dazu das radikal negavierte Gegenbild dar.

Bezeichnet wird von ihm eine Stadtlandschaft, welche die ‚Industriegesellschaft‘, in der Calvino den historischen ‚Sieg‘ Saint-Simons über Fourier erblickt, gewissermaßen urbanistisch repräsentiert. Das heißt: Es handelt sich um „città“, die insofern „continue“ sind, als sie die gesellschaftliche Bewegung kontinuierlicher Expansion und Dynamisierung spiegeln. Bezeichnend dafür ist bereits der Gebrauch des zum Begriff Expansion gehörenden Verbums als Schlüsselwort. So wird von der ersten *città continua* Leonia gesagt: „ma ogni anno la città s’espande“ (120) während es über die fünfte (und letzte) *città continua* heißt: „[...] Pentesilea si spande per miglia intorno in una zuppa di città diluita nella pianura“ (162).

Ihr Gemeinsames haben die anti-utopisch gezeichneten Saint-Simonschen Städte demnach darin, dass sie Allegorien von Fortschritts- und Wachstumsprozessen ergeben, die zwar unter verschiedenartigen Perspektiven betrachtet werden, aber gleichermaßen unaufhaltsam exponentiell zu verlaufen scheinen. In Leonia ist es der Zwang täglicher Erneuerung, der die Stadt unter den Bergen des Veralteten alias des Abfalls katastrophal verschwinden lässt. In Trude erfährt man – komplementär zur Expansion des immer Neuen – die Expansion des immer Gleichen, wie sie, an Flughäfen ablesbar, aus der weltweiten technologischen Homogenisierung resultiert.⁹ In Procopia wird der Reisende zum Opfer des Wachstums einer Bevölkerung, die sich mit ironischer Pointe gleichfalls als homogenisiert wohlherzogen („tutte persone gentili, per fortuna“) erweist, aber bedrohlich von draußen in die Privatheit der Innenräume vordringt. In Cecilia hat das Wachstum aus Stadt und Land ein nicht mehr zu unterscheidendes

9 Deshalb verfehlt die Kritik Pier Vincenzo Mengaldos ihr Ziel, wenn sie das Phänomen einer „spietata semplificazione“, wie es in den Stücken über Trude und Leonia zum Ausdruck kommt, letztlich der Abstraktion von Calvinos „ragione semiologica“ anlastet: „[...] l’attività riduttrice della ragione semiologica finisce per coincidere con la spietata semplificazione che di fatto il mondo moderno impone alla varietà (sempre più illusoria) delle forme esistenti. Che non è l’aspetto meng ambiguo e perturbante di questo libro“ (Mengaldo: 1975, 425). Die Homogenisierung entsteht hier ja nicht als Produkt eines ‚semiologischen‘ Verfahrens, sondern als zentraler Befund einer Analyse, die sich kritisch und eben anti-utopisch den Tendenzen des „mondo moderno“ zuwendet.

Kontinuum gemacht. In Pentesilea ist überhaupt jegliche Distinktion von Innen und Außen aufgelöst, und statt einer „città dove si vive“ finden sich nur noch unendliche Peripherien für die Funktionen Arbeit und Schlaf.¹⁰

Über jede dieser Städte wäre im einzelnen sehr viel zu sagen, vor allem über Leonia, die den wohl mächtigsten Mythos der okzidentalen Moderne, den der Innovation, *ad absurdum* führen soll. Einen näheren Kommentar würde auch Calvino gerade hier besonders effektvolle Technik verdienen, Referenzen auf offenkundig aktuelle Phänomene der Sache nach zu exponieren und durch die Preziosismen seiner *écriture artiste (prosa d'arte)* gleichzeitig wieder distanzierend zu verfremden. Im engen Rahmen unseres Beitrags wollen wir uns statt dessen mit einem einzigen weiteren Hinweis zur Begründung der Schwärze dieser anti-utopischen Serie begnügen. Die „città continue“ sind nämlich nicht nur durch den Umstand verbunden, dass sie die Konsequenzen von Fortschritt und Wachstum abzubilden suchen; sie versehen deren Bilder auch mit einem bestimmten und weithin identischen Charakter. Er läuft immer wieder auf die Beobachtung eines Verlusts von Formen, Strukturen und Grenzen hinaus, die eben durch die Bewegungen kontinuierlicher Expansion beseitigt werden.

Wenn solcherart Formen verschwinden, Strukturen verfließen und Grenzen fallen, könnte man das unter einem anderen ideologischen Blickwinkel zweifellos auch begrüßen und beispielsweise in neoliberaler Perspektive als erwünschte Hybridisierung enthusiastisch feiern. Um so distinkter tritt demgegenüber die Negativität hervor, welche bei Calvino die Modellierung der Wachstumsfolgen gerade wegen deren hybrider Formlosigkeit annimmt. Aufschlussreich mag hier neben „spandere“ ein zweites Schlüsselwort wirken, das Hybridität und Mischung unmittelbar bezeichnet und stigmatisiert. So entsteht bei der Beschreibung der Müllhalden Leonias, die mit den Müllhalden angrenzender Städte um Platz streiten, ein Polyptoton aus „si mescolano“ und „mescolato“. Zunächst heißt es über den Verdrängungswettbewerb, der die Grenzen zwischen den Städten einebnet: „I confini tra le città estranee e nemiche sono bastioni infetti in cui i detriti dell'una e dell'altra si puntellano a vicenda, si sovrastano, si mescolano“. Danach ist von einer Lawine aus Abfall die Rede, welche die innovationsbesessene Stadt unter ihrer eigenen Vergangenheit, die sich mit jener der angrenzenden Städte vermischt, begräbt: „[...] una valanga di scarpe spaiate, calendari d'anni trascorsi, fiori secchi sommergerà la città nel proprio passato che invano tentava di respingere, mescolato con quello delle città limitrofe, finalmente monde“ (120). Eine ähnliche Entwicklung zeichnet das vierte Stück der Serie über Cecilia nach. Es beginnt mit der Begegnung (Opposition) des Berichterstatters Polo, der sich nur in den Städten auskennt, und eines Ziegenhirten, der nur die zwischen den Städten liegenden Weideplätze zu unterscheiden weiß.

10 Speziell bei Pentesilea ergibt sich demnach eine bemerkenswerte Übereinstimmung mit Alexander Mitscherlichs Klage über die „Unwirtlichkeit unserer Städte“, die nach Mitscherlich ja ebenfalls aus dem für die fünfziger und sechziger Jahre bestimmenden (anti)urbanistischen Dogma einer strikten Funktionentrennung resultiert.

Als die beiden nach Jahren erneut zusammentreffen, hat sich die einstige Differenz in der Indifferenz einer einzigen, ‚kontinuierlichen‘ Stadt aufgelöst, von der Polo sagt: „Anch’io, non so da quando, sono entrato in una città e da allora ho *continuato* ad addentrarmi per le sue vie“ (Kursivierung U.S.-B.), woraufhin der Ziegenhirte traurig bemerkt: „I luoghi si sono mescolati [...] Cecilia è dappertutto“ (159).

Was die Serie der „città continue“ zur Anti-Utopie macht, äußert Polo-Calvino wohl am direktesten – und literarisch daher auch relativ anspruchslos – bei der zweiten Stadt, die den Namen Trude trägt, aber bildlos bleiben muss, da sie sich von anderen Orten des Immergleichen nicht mehr unterscheiden lässt:

Era la prima volta che venivo a Trude, ma conoscevo già l’albergo in cui mi capitò di scendere; avevo già sentito e detto i miei dialoghi con compratori e venditori di ferraglia; altre giornate uguali a quella erano finite guardando attraverso gli stessi bicchieri gli stessi ombelichi che ondeggiavano.

Dass der Wunsch, Trude sogleich wieder zu verlassen, müßig ist, erfährt der Reisende, wie ihm die Auskunft zuteil wird, dass ihn jeder Abflug bloß an ein weiteres Trude, „uguale punto per punto“, bringen kann; denn: „il mondo è ricoperto da un’unica Trude che non comincia e non finisce, cambia solo il nome all’aeroporto“ (135). Signifikativ erscheint hier vor allem die Wendung „che non comincia e non finisce“. Mit dem Fehlen von Anfang und Ende bezeichnet sie die Absenz einer Form, und es ist bezeichnend, dass beide Absenzen – Formlosigkeit wie Anfang – und Endlosigkeit – sich überlagern, als im Rahmentext das apokalyptische, nunmehr zeitliche Ende der Städte ins Blickfeld gerät: „Dove le forme esauriscono le loro variazioni e si disfano, comincia la fine delle città“. Ein solches ‚Ende der Städte‘ wird im Überall und Nirgendwo Cecílias oder Penteseilas absehbar, wobei nicht schwer fällt, hinter den verfremdeten Allegorien die aktuelle Realität von – sagen wir – Los Angeles oder Kyoto-Osaka wahrzunehmen,¹¹ zumal der Rahmentext selber sie als Beispiele der Zukunft wie des Endes anführt:

Nelle ultime carte dell’atlante si diluivano reticoli senza principio né fine, città a forma di Los Angeles, a forma di Kyoto-Osaka, senza forma (146).

III

Wenn hier und anderweitig in *Le città invisibili* vom ‚Ende der Städte‘ gesprochen wird, ist indessen zu berücksichtigen, dass die Problematisierung der „città“ – wie Calvino im Gespräch mit Camon andeutet – stets auch die Frage nach der „società“ impliziert, da es sich ja um ein Buch handle „in cui ci s’interroga

11 Vgl. dazu Stierle: 1993, 35f., wo im Hinblick auf Baudrillards *L’échange symbolique et la mort* von der „ordose(n) ubiquitäre(n) Urbanität Kaliforniens“ die Rede ist.

sulla città (sulla società)“. Dazu kommt neben der urbanistischen und der ökonomisch-sozialen nun freilich noch eine dritte Bedeutungsebene poetologischer Art. Sie wird gleichfalls speziell durch Trude suggeriert, das heißt: die Vorstellung einer indistinkten Weltstadt „che non comincia e non finisce“ sowie die endzeitliche Vision von „reticoli senza principio né fine“, die ‚realistisch‘ zu übersetzen wären in das Oxymoron der „città a forma di Los Angeles, a forma di Kyoto-Osaka, senza forma“.

Wie sehr das Postulat und die Schwierigkeit, Anfang und Ende und damit eine Form zu setzen, Calvino gerade poetologisch beunruhigt haben, lässt sich seit seinen frühen Aufsätzen „Il midollo del leone“ und „Il mare dell’oggettività“ verfolgen, in denen es stets darum ging, das ‚Labyrinth‘ des Gegebenen durch Formen und Modelle ‚herauszufordern‘, statt ihm mimetisch nachzugeben.¹² Solche Formen und Modelle waren in einer ersten Phase nicht zuletzt auch politisch konzipiert, um sich später mit zunehmender Konzentration, doch keineswegs ausschließlich, auf die Ebene der Poetik zu verlagern. Aufschlussreich sind hier neben dem Spiel, das in *Se una notte d’inverno un viaggiatore* mit potentiellen Romananfängen getrieben wird, die Fragment gebliebenen Betrachtungen, welche Calvino in den *Norton Lectures* dem Thema „Cominciare e finire“ widmen wollte.¹³ Offensichtlich entwerfen diese Betrachtungen das positiv gewendete Komplement zu jenem schwarzen Utopia, das auf einem anderen Realitätsniveau die Städte Trude, Los Angeles oder Kyoto-Osaka repräsentieren.

Dabei fallen speziell, was die Probleme des Anfangs betrifft, manche konzeptuellen und verbalen Übereinstimmungen mit den Begriffen der „città continue“ ins Auge. Vor allem macht Calvino in der Typologie von Romananfängen, welche hier sein primäres Thema bildet, klar, dass jeder Textbeginn als ein formstiftender Akt gegenüber der Kontinuität des Lebens etwas Willkürliches besitzt. Wenn der moderne Erzähler gern *medias in res* geht, hat das nach Calvino zwei Sachverhalte zur Prämisse: „Siccome la vita è un tessuto continuo, siccome qualsiasi inizio è arbitrario [...]“ (Calvino: 1995, 738). Immer ist der Romancier nämlich mit der Aufgabe konfrontiert „di sottrarre la storia che si stia per narrare alla confusione con altri destini, altre vicissitudini“ (Calvino: 1995, 737). So mag symptomatisch sein, dass Calvino Prousts *Recherche* im Genre des „inizio cosmico“ aus einer psychischen Welt hervorgehen lässt, die sich darbietet „come caos indifferenziato, come molteplicità potenziale“ (Calvino: 1995, 740). Analoge Verhältnisse werden unter Verweis auf Walter Benjamins Lesskov-Essay „Der Erzähler“ und

12 Vgl. Schulz-Buschhaus: 1988, 45f. und 49ff. Dabei ist freilich bezeichnend, dass die Gewichtung der bekannten Devise Gramscis, unter der Calvino seine „sfida al labirinto“ begreift, den „ottimismo della volontà“, für den Cosimo, der ‚Barone rampanté‘ steht, allmählich hinter einem „pessimismo dell’intelligenza“, der in *Palomar* die Oberhand gewinnt, zurücktreten lässt.

13 Teilweise wurden die jetzt als Appendix der *Lezioni americane* veröffentlichten Notizen bereits in deren gleichsam offiziellen Abschnitt „Esattezza“ eingearbeitet; vgl. dazu vor allem Calvino: 1995, 751f. und 687f. Bemerkenswert ist immerhin, dass die gleichen Sätze, die in „Esattezza“ auf die Thematisierung der „opposizione ordine-disordine“ in den modernen Naturwissenschaften folgen, in dem nachgelassenen Fragment aus der Frage nach Anfang und Ende sowie nach der Möglichkeit einer „storia singolare“ hervorgehen.

Erich Auerbachs Dissertation *Zur Technik der Frührenaissancenovelle in Italien und Frankreich* an Boccaccios *Decameron* akzentuiert, wenn Calvino über dessen Rahmen festhält: „L’universo da cui si distaccano le singole novelle presenta dunque una doppia immagine: c’è la peste come un caos che distrugge i legami sociali e familiari e morali, e contrapposto alla peste, un ordine ideale, una società di nobiltà e armonia e gentilezza [...]“ (Calvino: 1995, 243f.).

Das alles klingt vielleicht noch nicht übermäßig prägnant; doch ändert sich die Lage, sobald im Hinblick auf Anfang und Ende die Frage gestellt wird: „Come è possibile isolare una storia singolare se essa implica altre storie che la attraversano e la ‚condizionano‘ e queste altre ancora, fino a estendersi all’intero universo?“ In dem Passus, der dieser Frage folgt, nimmt das ‚Universum‘ unversehens Züge an, welche es als „un pulviscolo di possibilità che si aggregano e si disgregano“ in die Nähe der „città continue“ versetzt. Das ‚Universum‘ stürzt dann gleichsam in einen Wirbel von Entropie ab, während Formen und Ordnungen, also Markierungen des „cominciare e finire“, aus solchen Entropie-Prozessen wie in den „città nascoste“ bloß noch sekundär und zufällig entstehen können:

L’universo si disfa in una nube di calore, precipita senza scampo in un vortice d’entropia, ma all’interno di questo processo irreversibile possono darsi zone d’ordine, porzioni d’esistente che tendono verso una forma, punti privilegiati da cui sembra di scorgere un disegno, una prospettiva. (Calvino: 1995, 751) .

Unverkennbar ist hier, wo inmitten der Entropie Tendenzen zu einer ‚Form‘ und zu „zone d’ordine“ sichtbar werden, die antithetische Bezugnahme auf jene letzten Karten im Atlas des Gran Kan, welche von „reticoli senza principio né fine“, oder mit anderen Worten: von ;. „città a forma di Los Angeles [...], senza forma“ ausgefüllt sind. Zugleich entspricht der Parsus in positiver Analogie dem Beginn der *Città invisibili*, das heißt: dem oben erwähnten Moment, in dem der Khan sein Imperium wohl einerseits als ein „sfacelo senza fine né forma“ erfährt, doch andererseits durch allen Verfall hindurch in den Berichten Marco Polos das Filigran eines verborgenen „disegno“ entdeckt: „attraverso le muraglie e le torri destinate a crollare, la filigrana d’un disegno, così sottile da sfuggire al morso delle termiti“ (13f.).

So laufen Calvinos *Lezioni americane* wie die *Città invisibili* auf ein eigentümlich gebrochenes Pathos der Form hinaus, die – hoffnungslos – den Zufall bekämpft, obgleich sie doch selbst erst aus dem Zufall erwächst: „La poesia è la grande nemica del caso, pur essendo figlia anch’essa del caso e sapendo che il caso in ultima istanza avrà partita vinta“ (Calvino: 1995, 751). In dieser Formulierung ist das Hommage an Mallarmés ‚Würfelwurf‘ (*Un Coup de dés jamais n’abolira le hasard*), den Gerhard Goebel – wahlverwandt mit Mallarmé wie mit Calvino – faszinierend übersetzt, analysiert und

vertont hat¹⁴, nicht zu überhören, und tatsächlich erläutert Calvino seine Definition der Dichtung dann auch durch eine Beschwörung eben des Mallarméschen Werkes: „All’ineluttabile trionfo dell’entropia, Mallarmé risponde contrapponendole i suoi perfetti cristalli di parole, pur sapendo che la loro sostanza è la stessa a cui tende l’universo: la negazione, l’assenza, il niente“ (Calvino: 1995, 751f.). Mit den gleichen Intentionen hätte Calvino sich an dieser Stelle ebenfalls auf Paul Valéry, den er im Kapitel „Esattezza“ der *Lezioni americane* feiert,¹⁵ beziehen können, ja auf eine Valéry-Würdigung des sonst nicht sonderlich geschätzten Theodor W. Adorno, dem er die *Dialektik der Aufklärung* übel nahm und dessen Schriften er zur Zeit der Studentenbewegung – wie ich vermute gelegentlich mit jenen des damals enorm erfolgreichen Herbert Marcuse verwechselt haben mag.¹⁶ In einem Essay wie „Der Artist als Statthalter“ wird das gleichzeitig artistische und engagierte Formpathos, das Adorno etwa durch die Maxime „Form konvergiert mit Kritik“ vertrat¹⁷, nämlich derart zum Ausdruck gebracht, dass es mitunter verblüffende Parallelen zu Calvinos Programm einer „sfida al labirinto“ erkennen lässt, so wenn Adorno über die „dicht organisierte, lückenlos gefügte [...] Kunst“ sagt, dass sie „die Resistenz gegen den unsäglichen Druck, den das bloß Seiende übers Menschliche ausübt“, verkörpere (vgl. Adorno: 1958, 191). Oder wenn er feststellt, dass „das Kunstwerk, welches das äußerste von der eigenen Logik [...] verlangt“, für Valéry eine symbolische Bedeutung gewinne als „Gleichnis des seiner selbst mächtigen und bewussten Subjekts, dessen, der nicht kapituliert“ (vgl. Adorno: 1958, 190E). Dabei kommt man nicht umhin, an jenes Subjekt zu denken, das sich auch bei Calvino der „resa al labirinto“ verweigert

14 Vgl. Mallarmé: 1993, 243–289, 423–432; dort insbesondere Goebels Beobachtungen zur „Situation der Poesie nach ihrem eigenen Untergang“ (430f.). Das heroische Scheitern der „Poesie/Literatur [...], die seit ihrer homerischen Einsetzung Welt-Wissenschaft sein will“, rühre nach Auskunft des ‚Poems von Stéphane Mallarmé‘, das diesen Untergang paradoxal überlebe, daher, dass „ihr Wurf [...] nicht einmal unter ‚ewigen Umständen‘, in der Stunde der Wahrheit und des Nichts, die mit der Zeit die Kontingenz aufhebt, gelingen (kann), weil noch das Gelingen ZUFALL wäre“.

15 Wobei er Valérys Werk auf der Linie einer „poetica della esattezza“ verortet, die von Mallarmé über Baudelaire zu Poe zurückführe; vgl. Calvino: 1995, 684ff.

16 Vgl. dazu unter anderem die verdrossenen Äußerungen im Gespräch mit Camon (Calvino: 1995, 2794f) sowie mehr noch die Distanzierung von gewissen „gruppi rivoluzionari ispirati dalla sociologia americano-tedesca della scuola di Francoforte“, denen Calvino die ‚Illusion‘ zuschrieb „di credere nella società industriale avanzata come in una nuova natura lussureggiante e dispensatrice di beni inesauribili e come nuova razionalità che tutto calcola e prevede“ (Calvino: 1995, 2295f.): eine Illusion, die wohl aus manchen Stellungnahmen Marcuses, kaum aber aus den Texten Adornos abgeleitet werden kann.

17 Vgl. Adorno: 1970, 216; dort auch die folgende aufschlussreiche Präzisierung dieses Gedankens: „Was Künstlern als Form vor Augen steht, ist am ehesten *e contrario* zu erläutern, am Widerwillen gegen das Unfiltrierte am Kunstwerk, gegen den Farbkomplex, der einfach vorhanden ist, ohne in sich selbst artikuliert und belebt zu sein; gegen die musikalische Sequenz aus dem Fundus, den Topos; gegen das Vorkritische“. Zum Stellenwert, der Adornos immer noch „modern“ subjektbezogener Insistenz auf der Form zwischen Mallarmés oder Valérys Konzept des „Negativ-Schönen“ und Lyotards „postmodern“ subjektvernichtender Vision des „Erhabenen“ in der rezenten Geschichte ästhetischer Reflexion zukommt, äußert sich erhellend Zima: 1998, 305ff. und 308. Dabei zeigt sich, dass Calvino, dessen literarische Verfahrensweisen weithin idealtypisch einem Begriff von Post-Avantgarde entsprechen, an einer Ästhetik der Postmoderne im Sinne Lyotards so gut wie keinen Anteil hat.

und darauf beharrt, Abstand vom „mare dell’oggettività“, von der „soggezione biologica“ und der „soggezione industriale“, zu halten: zunächst im marxistischen Projekt einer „padronanza della storia“, wie sie exemplarisch „Il midollo del leone“ postulierte,¹⁸ zuletzt immerhin noch in der Hoffnung auf „città nascoste“ jenseits der „città continue“, auf ein „disegno“ oder verborgene 1 Zonen von Ordnung in der ‚globalisierten‘ Entropie einer Welt, in der sich Wachstum und Vernichtung ansonsten mit zunehmender Indifferenz vermischen.

Literaturverzeichnis

- * Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur*, Berlin/Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1958, 173–193 („Der Artist als Statthalter“).
- Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*. Gesammelte Schriften Bd.7, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970.
- * Cristina Benussi, *Introduzione a Calvino*, Bari: Laterza 1989.
- * Francesca Bernardini Napoletano, *I segni nuovi di Italo Calvino. Da ‚Le Cosmicomiche‘ a ‚Le città invisibili‘*, Roma: Bulzoni 1977.
- * Valeria Bertolucci Pizzorusso, „Enunciazione e produzione del testo nel *Milione*“, in: *Studi mediolatini e volgari*, 25 (1977), 5–43.
- * Italo Calvino, *Le città invisibili*, Torino: Einaudi 1972.
- Italo Calvino, *La giornata d’uno scrutatore*, Torino: Einaudi²1970 (1. Ausg. 1963).
- Italo Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino: Einaudi 1980.
- Italo Calvino, *Romanzi e racconti I*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, Milano: Mondadori 1991.
- Italo Calvino, *Saggi 1945–1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano: Mondadori 1995. 2 Vol.
- * Gerhard Goebel-Schilling, „Italo Calvinos erzählte Stadt“, in: U. Schulz-Buschhaus, H. Meter (Hg.), *Aspekte des Erzählens in der modernen italienischen Literatur*, Tübingen: Narr 1983, 215–224.
- * Angelo Guglielmi, „La vicenda del linguaggio“, in: *Periodo ipotetico*, 2 (1973), 31–35.

18 Vgl. Calvino: 1980, 17. Erstaunlich wirkt hier, in welchem Ausmaß Calvino gerade in seiner dezidiert marxistischen Phase eine manchmal emphatische Exaltation des Individuums als eines erkennenden und verantwortlich entscheidenden Subjekts betrieben hat: „Intelligenza, volontà: già proporre questi termini vuol dire credere nell’individuo, rifiutare la sua dissoluzione. E nessuno più di chi ha imparato a porre i problemi storici come problemi collettivi, di masse, di classi, e milita tra coloro che seguono questi principi, può oggi imparare quanto vale la personalità individuale, quanto è in essa di decisivo, quanto in ogni momento l’individuo è arbitro di sé e degli altri, può conoscerne la libertà, la responsabilità, lo sgomento“ (Calvino: 1980, 15). Dem entspricht es, wenn Calvinos literarischer Kanon seine Zentralfigur während dieser Periode in Stendhal findet, auf den in späteren Perioden Ariost oder – mit Einschränkungen – Borgo folgen werden; vgl. dazu Schulz-Buschhaus: 1998, 22–25.

- * Peter Kuon, „Utopie-Kritik und Utopie-Entwurf in *Le città invisibili* von Italo Calvino“, in: *Italienische Studien*, 10(1987), 133–148.
- * Stéphane Mallarmé, *Gedichte*. Französisch und Deutsch. Übersetzt und kommentiert von Gerhard Goebel unter Mitarbeit von Frauke Bünde und Bettina Rommel, Gerlingen: Lambert Schneider 1993.
- * Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Da D’Annunzio a Montale*, Milano: Feltrinelli 1975, 406–426 („L’arco e le pietre. Calvino, *Le città invisibili*“).
- * Dietmar Rieger, „Marco Polo und Rustichello da Pisa. Der Reisende und sein Erzähler“, in: X. von Ertzdorff, D. Neukirch (Hg.), *Reisen und Reiseliteratur im Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1992, 289–312.
- * Ulrich Schulz-Buschhaus, „Italo Calvino und die Poetik des Barone rampante“, in: *Italienisch*, 20 (1988), 39–55.
- Ulrich Schulz-Buschhaus, *Zwischen „resa“ und „ostinazione“. Zu Kanon und Poetik Italo Calvinos*, Tübingen: Narr 1998.
- * Richard Schwaderer, „Marco Polos phantastische Reise und Italo Calvinos Reise in die Phantasie, oder: Was leistet heute noch erzählen?“, in: *Italienische Studien*, 8 (1985), 71–84.
- * Karlheinz Stierle, *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München/Wien: Hanser 1993.
- * Peter V. Zima, „Diskurse der Negativität: Von Mallarmé und Valéry zu Adorno und Lyotard. Konstruktion und Krise des Subjekts zwischen Moderne und Postmoderne“, in: *arcadia*, 33 (1998), 285–311.