

Winfried Wehle (Universität Eichstätt)

Im Reich der Intranszendenz
- Aldo Palazzeschi Parabel „Il Codice di Perelà“ (1911) -

1

Wer weiß, wie sich Kunst und Kultur entwickelt hätten, wenn der zivilisatorische und moralische Zusammenbruch des Zweiten Weltkriegs nicht auch ihnen eine Stunde Null auferlegt hätte. Eines zumindest scheint sicher: in der Not, die Sprache wieder zu finden, wandten sie ihre Blicke zurück auf jene Epoche, die ihrerseits aus einem Bruch und Aufbruch und, wie sie, unter der Bedrückung eines großen Krieges Gestalt angenommen hatte, die der historischen Avantgarden. Maßgeblich an deren Errungenschaften nahm das ästhetische Reden, Sehen und Hören neu Maß. Dies gilt nicht minder für die sie begleitende Kritik. Neben Trümmerliteratur, Neorealismo, Nouveau Roman, Nouveau Théâtre entstand eine Nouvelle Critique, die die Geisteswissenschaften insgesamt durchsetzte und sie unter strenge reflexive und strukturelle Aufsicht stellte. Profitiert von diesem ästhetischen Neuaufbau hat nicht zuletzt der italienische Futurismus. Durch seine Nähe zum Faschismus sah er sich tief ins Zwielflicht gerückt. In Gefolge seines Renouveau wiederum zog ein Werk zum ersten Mal wirkliches Interesse auf sich, das, obwohl es sich bei seinem Erscheinen 1911 zum Futurismus bekannte, weder dort, noch in seiner Epoche das gebührende Gehör fand:¹ Aldo Palazzeschi moderne Parabel „Il codice di Perelà“ aus dem Jahre 1911. Das Befremden seiner Zeit

¹ Selbst nicht wirklich bei F.T. Marinetti, der es gleichwohl in der futuristischen Reihe „Poesia“ herausbrachte. Vgl. F.T. Marinetti/A. Palazzeschi, *Carteggio*, a.c. di P. Prestigiacomo, Milano (Mondadori) 1978, S. 39f. - In Bezug auf die frühe Lyrik Palazzeschi begründet wieder vertreten von F. Livi, „La poésie de P. et les avant-gardes françaises“; in: *A.P. et les avant-gardes*, a.c. di G. Tellini (Atti del Coll. inter. Paris 2000), Firenze 2002 (Bibl. Palazzeschi 1), S. 11ff. - Vgl. immerhin Marinettis Flugblatt „Il poeta futurista Aldo Palazzeschi“: in: *Marinetti e il Futurismo*, a.c. di L. de Maria, Milano ¹1973 (Oscar Mondadori L 96), S. 209-211, wo es zutreffend heißt: „Palazzeschi diede, nel suo *Codice di Perelà*, il primo romanzo sintetico, senza legami né ponti esplicativi“ (211)!

darüber ist - rückblickend - verständlich: es hatte futuristische Weltvorführungen im Grunde von innen her bereits überwunden, noch bevor sie richtig in Szene getreten waren.²

Die Kritik hat dieses historische Unrecht seit den fünfziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts zunehmend beseitigt. Das Oeuvre von Aldo Palazzeschi sieht sich heute auf jenen Parnas erhoben, den die Klassikerausgaben der „Meridiani“ (Mondadori) errichten.³ Dennoch: die rebellische Geste namentlich seiner frühen Arbeiten wirkt noch immer fort. Nach wie vor lassen sie sich schwer vereinnahmen. Dies gilt vor allem für den „Codice di Perelà“. Nicht zuletzt daraus zog er sein anhaltendes Prestige von Modernität. Dies hat zu luxurierenden Deutungen geführt, vordergründig bedingt vor allem durch seine irritierende Redeweise. Im Grunde erging es dem Werk ähnlich wie seinem Protagonisten Perelà. Jeder, der ihm begegnete, fühlte sich herausgefordert, seine befremdliche Gestalt seinen vertrauten Vorstellungen anzupassen. ‚Held‘ wie Text verletzen nahezu alle traditionalistischen Erzählkonventionen.⁴ Die Anspannung des Lesens wird noch dadurch gesteigert, dass der Geschichte so gut wie alles erläuternde Geleit entzogen

² Deziiert bereits 1914 von Giovanni Papini, einem scharfsinnigen Grenzgänger der damaligen avantgardistischen Bewegungen vertreten: „En réalité le monde poétique de Palazzeschi ne ressemble en rien au monde de certains poètes futuristes - tels MM. Marinetti, Buzzi et Folgore“, heißt es in seinem Korrespondentenbericht für die Zeitung *Mercure de France* v. 1.4.1914, S. 634-638; in: G.P., *Opere*, a.c. di L. Baldacci, Milano ¹1977, S. 690-696.

³ Mit Seitenzahlen in Klammern zitiert nach der Ausgabe: A.P., *Tutti i romanzi*, vol. I; a.c. di Gino Tellini; Milano (Mondadori) 2004 (Meridiani) mit einer vorzüglichen Einführung in die Erzählwerke P.'s (bis 1934) auf dem aktuellen Stand der Diskussion (S. LXVII-CXXVI). Ihr liegt die erste, die historische Problemerkennung bestimmende Version des „Codice“ von 1911 zugrunde.

⁴ Eine sorgfältige, textbezogene Untersuchung der narratologischen Veranlagung des Romans führt L. Alessandrini durch („Assenza e identità nel *Codice di Perelà* di Palazzeschi; in: *Lingua e Stile*, 24/1989, S. 115-148). Der Unterdrückung der Erzählinstanz entspreche beim Antihelden die Abwesenheit eines Charakters; beides diene, trotz aller Offenheit des Textes, dann aber doch einem, in den Text hineinprojizierten (freudianischen) Prinzip des Vergnügens (147), das in Perelà sich eine Figur von Palazzeschis Unbewußten geschaffen habe (138).

ist. Avantgardistisch, ‚futuristisch‘ ist sie deshalb in dem Sinne, dass sie, nach der Unterscheidung von ‚histoire‘ und ‚discours‘,⁵ weithin auf jede diskursive Einrichtung verzichtet. Ihr Antitraditionalismus trifft zunächst den Erzähler: seine Autorität ist so gemindert, dass mit ihm einer der bedeutendsten inneren Sammelpunkte des Textes nahezu ausfällt. Der Roman, wenn man seine Restbestände so noch nennen will, sinkt dadurch auf eine narratologische Schwundstufe ab. Umso mehr, als er den ganzen didaskalischen Aufwand an Kommentaren, Urteilen und Wegweisungen - kurz die Selbstausslegung des Erzählten unterdrückt. Palazzeschi überträgt damit auf seine Prosa, was er mit der Entmachtung des lyrischen Ich in der vorausgehenden Poesie begonnen hatte.⁶ Im „Technischen Manifest der futuristischen Literatur“ (1912) hat Marinetti dies nur auf die Spitze getrieben, als er die Beseitigung des Ich aus der Literatur insgesamt proklamierte.⁷ Es war die futuristische Version des Attentats auf den Logozentrismus, das seither zum Pflichtprogramm von Modernität gehört.

Palazzeschi bleibt dabei jedoch nicht stehen. Er bricht nicht nur dem Erzähler, sondern auch dem Erzählten das traditionelle narratologische Rückgrat: die Einheit der Handlung. Zwar ist Perelà, der Titelheld, stets auf der Bühne; doch er handelt so gut wie nicht. Vielmehr wird er allen, die ihm begegnen, zum Anlaß, sich mit ihm auseinanderzusetzen. Seine passive Anwesenheit erzeugt so eine Serie von Aktivierungen seiner Person. Die zahlreichen, schnell wechselnden Szenen verhindern vorschnelle kausale Zusammenhänge, um andererseits nur eine neue Struktureinheit durchzusetzen, die G.

⁵ Mit großen Folgewirkungen eingeführt von E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris 1966.

⁶ Diese gezielte Auflösung narrativer Strategien in veristischer und naturalistischer Nachbarschaft hat dort selbst ihren Niederschlag gefunden. Sofern sie von zeitgenössischer Psychologie berührt war, stand sie durchaus unter dem Eindruck von P. Bourget's *Essais de psychologie contemporaine* (Paris 1883) und dem Konzept einer *multiplicité du moi*, die sich selbst dort, als wissenschaftlicher Horizont, auszuwirken schien, wo der Erzählanlaß noch naturalistisch war wie etwa in F. Tozzis 1913 verfaßtem Roman *Con gli occhi chiusi*. Vgl. M. Föcking, „Autismus und Moderne. F.T.'s Roman *Con gli occhi chiusi* und die Krise des Subjekts um 1900“; in: *Italienisch* N° 53 (2005), S. 12-27.

⁷ Cf. *Marinetti e il Futurismo*, op. cit. S. 81.

Tellini als *microcosmo araldico e magico delle carte da gioco* charakterisiert hat.⁸ Nichts könnte diese absichtsvolle Rücksichtslosigkeit des Erzählens besser ausweisen als der eingangslose Beginn und das schlußlose Ende des Romans. Wie aus dem ‚off‘, jenseits von Ort und Zeit, wird Perelà aus seinen Ausrufen (*Pena! Rete! Lama! Pena! Rete! Lama! Pe...Re...La...*; 137) in die Existenz berufen. Sie sind es, die ihn gleichsam nach und nach erst realisieren, um ihn dann, mit den letzten Worten, wieder in seinen Namen zurückzunehmen: *Perelà! Perelà? Il signor Perelà?* (352). Die Bedeutung von Palazzeschi Roman liegt im Wagnis, seine Geschichte gegenüber Erzählern wie Tolstoi, Fogazzaro, Verga oder D'Annunzio radikal entkontextualisiert zu haben. Es bleibt unbestimmt, wann und wo sie stattfindet. Die Szenen reihen sich rhapsodisch aneinander, so als ob sie von unsichtbarer Hand an die Rampe des Textes gestellt würden. In ihrer Ungebundenheit erinnern sie an kubistische Collagen. Wer diese verbale Galerie durchläuft, sieht sich, um referentiell zurechtzukommen, genötigt, sich eine Geschichte auf den Text selbst zu machen.

Vieles spricht dafür, dass Palazzeschi diese intermittierende Sprechweise aus seiner frühen Poesie, namentlich dem Lyrikband „L'Incendiario“ (1909) abgeleitet hat. Unvorgreiflich wie ein Gedicht setzt sein Roman mit einem Prosa-Vers ein und entfaltet daraus, einer semiotischen Genesis gleich, was im Namen von *Pe...Re...La...* als Verlautbarung enthalten ist. Im Grunde umfaßt dies die ganze innere Handlung der Geschichte. Was sich in der Sache zwischen ihrem Eingang und Ausgang ereignet, läuft auf die Frage hinaus, die Palazzeschi im Gedicht „E lasciatemi divertire“ so aufgeworfen hatte: *Ma come si deve fare a capire* („wie soll man es anstellen, um etwas zu verstehen“).⁹ Es ist die erkenntnistheoretische Frage. Der spektakuläre Fall von Perelà greift sie in prinzipieller Weise wieder auf. Er geht dem Problem auf den Grund, *wie* etwas gänzlich Unbestimmtes, ein phantastisches

⁸ In seiner grundlegenden Studie. „Perelà e l'eversiva trasgressione della ‚leggerezza“; in: *A.P. et les avant-gardes*, op.cit., S. 43-68; hier S. 54, unterstrichen durch eine Art ‚mise en abyme‘ im Text selbst, insofern die Königin das Lebensgesetz ihrer Welt mit einem Kartenspiel erklärt (204).

⁹ In: A.P., *Tutte le poesie*, a.c. di Adele Dei, Milano (Mondadori) 2002 (I Meridiani); S. 236-238, V. 67.

menschliches Schemen, ein Mann aus Schall (Stimme) und Rauch, in der Rede über ihn und mit ihm, zu etwas Bestimmtem wird, also als *etwas* zu Bedeutung kommt.

2

Palazzeschis moderne Parabel bezieht damit Position in einem Streit, der Fin-de-siècle und Belle Epoque heftig bewegt hat: worauf sollen sich haltbare Grundüberzeugungen stützen angesichts fortgesetzter zivilisatorischer, gesellschaftlicher und gedanklicher Umbrüche. Die Manifeste zur Kunst überstürzen sich.¹⁰ Sie sind nur eines der vielen kulturellen Symptome dafür, dass die beiden komplementären Leitdiskurse des 19. Jahrhunderts, Zweckrationalität und Wertrationalität, wie Max Weber sie damals (1904/5) charakterisiert hatte, offen in Zweifel gezogen wurden.¹¹

Längst waren auf der wissenschaftsgläubigen, der positivistischen Seite die Heilserwartungen verfliegen, die sich vom Fortschritt die Morgenröte einer neuen Moral versprochen. Bereits Hippolyte Taine („De l’Intelligence“, 1870) hatte dem Verstand eine Kompetenz für Letzthinniges, Endgültiges abgesprochen. Seine Erkenntnis verdanke sich einer *construction mentale*. Über ihr aber liegen, unverkennbar, die Schatten der Kontingenz. Nietzsche hatte dieser Art von Wahrheit in der „Fröhlichen Wissenschaft“ (1887) seinerseits bereits allen festen Boden entzogen. Ihre Gewißheiten seien nichts als *regulative Fiktionen* und insofern hinzugelogen.¹²

¹⁰ Vgl. W. Asholt/W. Fähnders (Hgg.), *Die ganze Welt ist eine Manifestation. Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*; Darmstadt 1997.

¹¹ In: *Die protestantische Ethik und der ‚Geist‘ des Kapitalismus* (1904/5), hg. v. K. Lichtblau/J. Weiß, Weinheim 1993. Er hat damit zugleich einen Ansatz für einen Ausweg aus der (seitdem andauernden) Kulturkrise gewiesen, der in der Kulturkritik den Erhalt von Kultur vorsieht. Vgl. dazu weiterführend P. Geyer, „Kritische Kulturtheorie“; in: C. Jünke/P. Geyer (Hgg.), *Romanistische Kulturwissenschaft?*, Würzburg 2004; S. 9-30.

¹² *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden; hgg. G. Colli/M. Montinari; Bd. 3; München 1998; Aphorismus 344; S. 574.

Nicht weniger Untergangsstimmung herrschte jedoch auch auf der gegenüberliegenden Seite, der intuitiven Wertsetzung. Zwar hat Benedetto Croce „*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*“ (1902) deren ganze geisteswissenschaftliche Philosophie aufgeboten, um ihr zumindest in der Kunst noch einen objektiven Anspruch zu sichern.¹³ Doch die ‚modernen‘ Künste der Zeit selbst waren über Ausdrucksästhetik, Schönheitsbegriff und Werkimmanenz längst hinaus. Die emphatischen Zeichen der blauen Blume, des *inconnu*, des *Infinito*, des Azur, der weitgeöffneten Fenster, des Schwans - hatten ihre Leuchtkraft eingebüßt. Sie verkehren im Grunde nur minderwertige Zumutungen der Wirklichkeit in illusionäre Supplemente. Das menschliche Begehren, das sich in ihnen niederschlägt, ist deshalb kein Bote aus einer anderen, besseren Welt. Seine spekulativen Himmelsausflüge verlaufen sich in einem beunruhigenden Nichts. Die Frage nach einem höheren Sinn wäre dann ganz anders zu stellen: nicht worin er - ein für alle Mal - besteht, sondern *wie* er jeweils zustande kommt. Wahre Erkenntnistheorie hätte sich demnach als Erkenntniskritik zu vollziehen.

Als Palazzeschi seinen „Codice de Perelà“ komponierte, mußte er nicht weit schauen, um auf diese Problemlage zu stoßen. Vor seinen Augen hat sie eine skandalträchtige literarische Inkarnation gefunden: in Gabriele D'Annunzios Dekadenroman „*Il Piacere*“ (1889). Der ‚Held‘ Andrea Spirelli dramatisiert - recht besehen - in der Liebe zu zwei Frauen die beiden Hauptwege einer authentischen Selbstfindung: in Elena das Ideal der Sinnlichkeit; in Maria die Reinheit der Spiritualisierung. Doch die eine - das eine - zersetzt das andere. Ideale haben, so muß er resigniert feststellen, kein objektives Fundament. Er wird damit zum Inbegriff der zeitgenössischen Erkenntnis Krise. Was tun? Er entwirft - in der verstorbenen Ippolita - eine dritte Geliebte, d.h. ein Ideal, in dem die beiden anderen vollkommen aufgehoben sind. Doch sie/es ist gänzlich imaginär. Ihre Faszination geht, wie er einsieht, von der *göttlichen Idealität des Todes* aus.¹⁴ Wer glaubt, im Leben selbst zu etwas Endgültigem

¹³ Milano ¹1902 (Bari 1942, in: *L'Opera filosofica, storica e letteraria di B.C.*, Bd. 8), bereits 1905 ins Deutsche übersetzt.

¹⁴ Vgl. G. d'Annunzio, *Il piacere*, Milano 1990ff (Oscar classici moderni 34), S. 259f., 274 und die Würdigung von W. Drost, „Negative Idealität im Denken Gabriele d'Annunzios: eine Lektüre des Romans *Il Piacere*“; in: *Italienische*

durchdringen zu können, findet bestenfalls noch dessen Leerstelle und seinen ‚genius loci‘, die Absence. Croce hat Literaten wie D’Annunzio deshalb als *Handwerker der großen Industrie der Leere* verspottet.¹⁵

Erstaunlicherweise übersah er dabei allerdings, dass Andrea Spirelli ahnte, wo in Zukunft noch Eigentlichkeit erfahrbar sein würde: in der Kunst. *L’Arte! L’Arte! Ecco l’Amante fedele (...) immortale; (...) ecco il prezioso alimento che fa l’uomo simile a Dio.*¹⁶ Ihm selbst war dieser Weg versperrt,¹⁷ wie für Swann in Prousts Roman „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“. Beide glaubten, Kunstbegriffe in Lebensbegriffe überführen zu können - und verfehlten beides - weil die Autoren wußten, was ihnen selbst nur als ‚Absence‘ bewusst wurde: dass auch das abstrakte Ideal der Schönheit keine Wahrfähigkeit garantiert; sie verdankt sich nur illusionärer Zuschreibung. Der Ästhetizismus kann dem Prozeßcharakter des Modernen nicht gerecht werden.

3

Über diesem Problem hat auch Palazzeschi seine Parabel errichtet. Es ist vordergründig allerdings schwer auszumachen, weil er auf die vertraute Sprache von Mars und Venus, Liebes- und Waffenkampf verzichtet. Das ist zweifellos dem futuristischen Feldzug gegen Sentimentalisten und Traditionalisten aller Art geschuldet.¹⁸ Vielmehr führt er den erkenntnistheoretischen Konflikt, um den es ihm geht, mit einem höchst befremdlichen Romananfang ein (137). Eine Stimme beruft drei Grundübel dieser Welt: Müh’ und

Studien 3/1980; S. 45-57.

¹⁵ Ebda, S. 56.

¹⁶ *Il piacere*, ed. cit., S. 139.

¹⁷ Vgl. J. Küpper, „Dekadenz. Zu G. D’Annunzios *Il Piacere*“; in: *Poetica* 29/1997; S. 198-233; S. 224ff.

¹⁸ Eine maßgebliche Strategie ist dabei das durchgehende ‚komische‘ Register, das burlesk, satirisch, grotesk vor keiner traditionalistischen Position halt macht und eine antisublime ‚Heiterkeit‘ erzeugt, die an Nietzsches *Fröhliche Wissenschaft* erinnert. Vgl. P. Guaragnella, „Il riso e l’allegria in Aldo Palazzeschi“; in: *Italienisch* N° 49 (2003), S. 26-34.

Not (*Pena*), Gefangensein (*Rete*) und die todbringende Klinge (*Lama*). Beim Eintritt trifft sie auf eine Alte. Das ungewöhnliche Gespräch der beiden kommt unmittelbar zur Sache: *Voi siete un uomo forse* (137) fragt er sie. Es ist die Frage der abendländischen Anthropologie schlechthin: Was ist der Mensch? Die alte Frau aber versteht sie pragmatisch: *uomo* - Mann. Perelà korrigiert sich daraufhin und identifiziert sich, über sie, als Mann (*un uomo sono io*). Sie wiederum sieht sich dadurch veranlaßt, ihn als Mann in Zweifel zu ziehen: *Voi che cosa siete signore?* Offensichtlich entspricht er nicht ihrem Bild von einem männlichen Wesen. Wieder geht willig er darauf ein und paßt sich abermals ihrer und sie seiner Vorstellung an: *io sono un uomo molto leggero* - Mann ja, aber, um ihrer Frage gerecht zu werden (*che cosa*), als solcher sehr leicht, ungleich körperloser, entmaterialisierter als ein normatives Mannsbild. Der gegenseitige Identifikationsprozess geht weiter. Das Bild der Alten identifiziert die referenzlosen Klagerufe (*Pena! Rete! Lama!*) gemäß ihrem grammatischen Geschlecht als alte Frauen. Deren semantische Fracht wiederum läßt ihm seine Gesprächspartnerin als *povera vecchia* erscheinen. Von diesem Wechselspiel der Personen werden schließlich auch die Sachen erfaßt. Das *da unten, ist das die Stadt?* Wer so - wie Perelà - fragt, hat noch keine gesehen; kann deshalb auch Stadttor und Königspalast nicht unterscheiden. Es sind sonderbare Fragen, die sich hier entspinnen. So kann sie nur jemand stellen, der zwar viel von der Welt weiß - Mensch; Mann; Frau; König; Stadt -, sie aber nicht kennt. Umgekehrt trifft dies jedoch nicht minder für die Alte zu. Sie kennt die Welt, die Perelà betritt. Gerade deshalb weiß sie nicht, wie sie ihn einordnen soll. Er verwirrt ihre Normalansicht. Sie quittiert seine Andersartigkeit mit Gefährdung - für sich selbst (*vedendomi qui con voi potrebbbero sospettare*) und für ihn (*voi potete colpire i loro occhi*; 138). Bereits in dieser ersten Szene wird damit, rückblickend gesehen, der Knoten des - erkenntnistheoretischen - Dramas geschnürt, in das sich Perelà und die Welt, in die er kommt, verstricken werden. Er bildet eine unumgängliche Herausforderung für sie,¹⁹ so wie sie seine Ansicht von ihr herausfordern wird. Jeder löst im anderen einen Akt der Befremdung aus. Was dem einen Normalität, ist dem anderen Alterität. Dieser Konflikt ist es,

¹⁹ und ihre Voreingenommenheiten. In dieser ‚häretischen‘ Funktion, wie der Erzbischof sagt (196), hat G. Tellini das beschließende Anliegen des Romans erfaßt (cf. „Perelà e l’eversiva trasgressione“, op. cit., S. 67).

der die innere Handlung des Romans bewegt. Sie konfrontiert zwei gegenläufige Sichtweisen von Welt: die Wissensform des Lebens und die Lebensform des Wissens.

Konsequent führt der Text die Entfaltung dieser Gegenläufigkeit fort. Aus den Worten der königlichen Wachen lernt sich der Ankömmling als ‚Mann aus Rauch‘ (*uomo di fumo*, 138/9) kennen. Der versammelte Hofstaat schließlich belegt dieses ‚befremdliche Wesen‘ (*uomo strano*, 146) mit einem ihm gemäßen fremden Namen: Perelà. In ihm ist das ganze Programm seiner Initiation beschlossen. Die große Befragung durch den Hofstaat führt es vor (144ff.). Sie hat das Ziel, das Irritierende, Unvertraute an Perelà - der König ist in Furcht (*ansia*, 150) - in die vertrauten Ansichten zu übersetzen. Am Ende besteht er die Prüfungen, wie einst Märchen und Ritterroman es für einen Novizen vorgesehen hatten: *Zwei von Euch mögen sich zu Ihrer Majestät (...) begeben und ihm sagen, dass wir den Mann (das Wesen) gesehen, berührt und befragt haben (...); er ist ein großer Edelmann und nichts ist von ihm zu befürchten* (150). Äußeres Zeichen seiner Aufnahme in die königliche Tafelrunde ist seine Einquartierung bei Hofe. Sie haben für seine ungewöhnliche Erscheinung eine ‚nützliche Erklärung‘ (*utile spiegazione*) gefunden, die ihn in ihre Vorstellungen von einem gewöhnlichen Curriculum zurückholt - und ihn damit in ihrem Sinne ‚naturalisiert‘ (*naturalmente*).²⁰

Doch dem liegt ein fundamentales - erkenntnistheoretisches - Mißverständnis zugrunde. So wie sie sich ihn zurechtlegen, bilden sie auf ihm letztlich nur

²⁰ Dieses Identifikationsgeschehen als ein Problem der Wahrnehmung hat A. Saccone begründetermaßen in den Mittelpunkt seiner Studie zum „Codice“ gestellt. Er führt diese erkenntnistheoretische Absicht allerdings auf einen „nichilismo palazzeschi“ zurück, weil alle referentiellen Bezugsgrößen verloren gegangen seien und der Autor seiner Erzählung - zugegebenermaßen - weder Ziel noch Zweck vorgebe. Die Vielstimmigkeit, am Ende Ausdruck für die neue Erfahrung der Vielansichtigkeit, erschöpft sich allerdings nicht darin, Sinn- und Wertsetzungen - nihilistisch - zu verhindern, sondern jenseits der Frage nach einem substantialistischen ‚Was?‘ sich mit einem relativistischen ‚Wie?‘ selbst über dem Wasser der Kontingenz zu halten. Cf. A.S., *L'occhio narrante. Tre studi sul primo Palazzeschi*, Napoli (Liguori) 1987; S. 69-120.

ihre eigenen Normen ab (*lo abbiamo visto, toccato e interrogato*).²¹ Er ist ihre Ansichtssache. Sie selbst explizieren dabei den hermeneutischen Zirkel, in dem sie befangen sind. Ihr Dialog mit ihm löst im Grunde einen Monolog über ihre Vor-Urteile aus. Das mag zunächst wenig scheinen angesichts des öffentlichen Aufruhrs, den die Erscheinung Perelàs verursacht. Die ganze Tragweite dieser Begegnung stellt sich jedoch erst dadurch ein, dass es Perelà nicht anders ergeht.

Seine eigene Sichtweise war bereits in der unmittelbaren Eröffnung des Romans implizit wirksam. Vor dem Hof wurde er seinerseits dann veranlaßt, sich und sie explizit zu erklären. Schnell kam man zur Frage nach Ursprung und Herkunft. Seine Entstehung, so erklärt sie Perelà, verdanke er einer doppelten *Konstruktion* (148). Sie fand in einem offenen Kamin statt. Unter ihm brannte beständig ein Feuer. Dessen Rauch stieg nach oben und kondensierte - ‚karbonisierte‘ (149) - Zelle um Zelle seiner Gestalt. Streng komplementär zu diesem physischen Werden im Laufe von mehr als dreißig Jahren fand seine intellektuelle Komposition statt. Ums Feuer unter ihm saßen die drei Alten - Pena, Rete, Lama -, denen er seinen Namen verdankt. Abwechselnd lasen sie in einem großen Buch und sprachen darüber in der Perspektive von ‚menschlicher Mühe‘ und Not. Mit dem Rauch stiegen also gleichzeitig ihre Stimmen zu ihm auf. Und Wort um Wort (147) formierte sich in ihm allmählich ein umfassendes Weltwissen (*non tralasciarono di prepararmi a nessuna utile cognizione*, 147).

²¹ So durchaus auch von M. Marchi gewürdigt in „La parabola di Perelà“; in: ders., *Palazzeschi e altri sondaggi*, Firenze 1996; S. 17-56(40). Dass die Leere der Figur auch eine Versuchung für die Interpretation sein kann, sie ‚von außen‘ mit Sinn zu erfüllen, kann M.’s Lesart nicht verbergen. Autobiographie, das Unbewußte, Nihilismus u.a. werden bemüht, um eine stimmige Lesart der Figur herzustellen, selbst Mussolini wird beigezogen, aber alles um den Preis, die gezielte narratologische Entblößung des Erzählten aufzuheben. Sie unterschlägt gleichzeitig den durchgehenden Stilzug der Palinodie, dem die Strategie der komischen, burlesken Selbstaufhebungen dient. Vgl. dazu G. Tellini, „Premessa“ zu *La difficile musa di A.P.*; Sonder-Nr. der *Studi italiani XI*, 1999, S. 5ff.

Palazzeschi setzt parabolische Zeichen,²² die nach einer Auflösung im übertragenen Sinne verlangen. Woher kommen die Namen der Dinge, die sich in Perelà wie in einer Enzyklopädie verdichten? Das unablässige Feuer, um das sich die drei Alten sammeln: verbrennt so nicht die naturale Energie des Leidenschaftsvermögens, um nichts als Rauch und Asche, Umwandlung und Zerstörung zu hinterlassen? Die Namen von Pena, Reta und Lama: bezeichnen sie nicht die Leiden, mit denen Begehren und Begierden in menschlicher Hinsicht einhergehen?²³ Weltwissen, wie es sich in Perelà kondensiert, entsteht mithin pathogen. Das geben die drei Alten zu verstehen, gilt für die Weisheit insgesamt, die in ihr großes Buch des Lebens eingetragen ist. Haben sie nicht deshalb das symbolische Alter von hundert Jahren? Es ist Palazzeschis bildhafte Art, an eine der ehesten Grundüberzeugungen des literarischen 19. Jahrhunderts anzuknüpfen: dass die Wirklichkeit die Ideale, von denen sie spricht, nur abstrakt, ‚abgezogen‘ vom gelebten Leben kennt. Palazzeschi schlägt sich damit auf die Seite von Zivilisationskritikern wie

²² Häufig wird P.'s Text als Allegorie aufgefaßt. Dies würde ihm, wenn man sie nach historischem Verständnis nimmt, gerade seine subversive Funktion nehmen, die vor allem in der Unbestimmtheitsrelation von Perelà angelegt ist. Das Problem sind gerade klare, begriffliche und gedankliche Anschauungen, es sei denn - was nicht geschieht -, man würde Allegorie im frühromantischen, philosophischen Sinne nehmen, wie es Friedrich Schlegel ausgeführt hat. Ihm ist sie „ein künstlerisches Verfahren, welches das endlich Dargestellte als das nicht gemeinte auslöscht (...). Die Allegorie (...) ist also notwendiges Manifest der Undarstellbarkeit des Unendlichen“. Vgl. M. Frank, „Allegorie, Witz, Fragment, Ironie. Friedrich Schlegel und die Idee des zerrissenen Selbst“, in: W. van Reijen (Hg.), *Allegorie und Melancholie*, Frankfurt/M. 1992; S. 124-146, hier S. 129ff.

²³ Im zentrale Kap. „Dio“ (S. 203ff.) identifiziert die Königin des Reiches die Namen der drei Alten als die Inbegriffe ihrer *miseria hominis (esse parlano ... dell' umano dolore*; 203). Andere, wie L. de Maria, erweitern den Anspielungshorizont auf mythologische Konfigurationen wie die drei Parzen, mit Reminiszenen der antiken Grazien und der christlichen Trinität (L. de Maria, zuletzt in: „A propos du Code de Perelà“, Nachwort zur frz. Ausg. des Romans u.d.T. *Le Code de Perelà*, Paris (Allia) 1993; S. 189ff.) - Solche Überblendungen sind gewiß im Sinne von Palazzeschi; die durchgehende Dekontextualisierung der Geschichte sowie die weithin perspektivische Rede der Figuren verhindern jedoch gerade eine ‚schlüssige‘ Interpretation im Sinne von L. de Maria.

Leopardi, die Scapigliati oder die Veristen. Er zieht daraus jedoch eine modernistische Konsequenz, zu der sich seine Zeitgenossen kaum vorgewagt haben. Der Autor selbst mischt sich ihr zuliebe eigens in die Worte Perelàs ein und entschlüsselt, kaum verhüllt, die Funktion seines Protagonisten: *Ich wußte über alles Bescheid, ohne jemals etwas gesehen zu haben; tausend Geschichten vom Menschen, ohne wirklich (genau) zu wissen, wie die Menschen wären; alle Bezeichnungen der Dinge, ohne die Dinge zu kennen, denen die Bezeichnungen entsprachen. Nun mußte ich sehen (lernen).*²⁴ Perelà ist in sein - erkenntnistheoretisches - Problem eingetreten.²⁵ Im Kontakt mit den Menschen, die er nur vom Hörensagen kennt, geht ihm auf, daß sein Wissen lediglich die *eine*, abstrakte Seite von der Wahrheit über das Leben ist. In diesem Sinne gewinnt er lange vor Michel Foucaults „Les mots et les choses“ Zugang zur modernen, diskurstheoretischen Unterscheidung von Wörtern (*nomi*) und Dingen (*cose*). Er begreift, daß Leben doppelt registriert wird: gedanklich, in Gestalt von Begriffen, und sinnlich in anschaulichen Dispositiven. Beide verhalten sich zueinander so fremd, wie

²⁴ *Io sapevo tutto senza avere mai veduto nulla. Mille storie die uomini, senza sapere preciso come gli uomini fossero; tutti i nomi delle cose, senza sapere quali fossero le cose che a quei nomi corrispondevano. Io dovevo ora vedere* (152).

²⁵ Wie sensibel Palazzeschi dabei ein elementares Problem seiner Übergangszeit erspürte, zeigt etwa die lebhafte Auseinandersetzung, die B. Croce zeitgleich (1911) mit deutschen Entwürfen zu einer abstrakten Kunsttheorie geführt hat, in deren Mittelpunkt die produktive Sichtbarkeit steht, die das Sehen in der Kunst vom gewöhnlichen Sehen des Auges unterscheidet - und damit, auf seine Weise, genau den - erkenntnistheoretischen - Konflikt bezeichnet, den Palazzeschi in der Parabel seines Romans austrägt. Die Konsequenzen, die sie jeweils aus dieser Fragestellung ziehen, könnten allerdings kaum größer sein. Der eine, Croce, denkt an eine - idealistische - Aufhebung im Begriff von Schönheit als reiner Form leidenschaftlichen Ausdrucks (den andererseits d'Annunzio in seinem Dekadenzroman „Il Piacere“ bereits zu Fall gebracht hatte). Der andere findet, wie angedeutet, zur ‚modernerer‘ Form von Erkenntnis als Erkenntniskritik. Cf. B. Croce, „Die Theorie der Kunst als reiner Sichtbarkeit (1911)“; in: *Gesammelte philosophische Schriften*; II. Reihe 3: „Kleinere Schriften zur Ästhetik II“; Tübingen 1929, S. 191-212. (Ital. „La teoria dell'art come pura visibilità“; in: ders., *Nuovi Saggi di estetica*, a.c. di M. Scotti, Napoli, Bibliopolis, 1991; *Ed. Naz. delle Opere di B.C.*, „Saggi filosofici“ 5, S. 215-236).

Ferdinand de Saussure zu eben dieser Zeit die beiden Seiten des sprachlichen Zeichens, das Bezeichnete und das Bezeichnende, bestimmt hatte (der „Cours de linguistique générale“ wurde zwischen 1906 und 1911 gehalten).

Im Kontakt mit den ‚Dingen‘ muß Perelà schmerzlich erfahren, dass Begriffe kein eigenes Leben haben (*non un segno di vita*, 152). Hat ihn, zum Ausdruck dafür, sein Autor nicht zu einem entmaterialisierten, abstrakten Wesen aus Schall (*voci*) und Rauch (*fumo*) gemacht? In der Villa, in der er sich vorfindet, herrscht die tödliche Leere (*vuoto*) eines Gedankengebäudes. Kants Satz kommt in den Sinn: „Gedanken ohne Inhalt (d.h. Anschauungen) sind leer“. Diesem ‚Fremdling auf Erden‘ (*Io mi sentiva così estraneo alla terra*, 152) wurde deshalb auch jede Elternbindung versagt; die Alten am Feuer nahmen von ihm keine Notiz (148). Mit anderen Worten: reines Wissen über den Menschen ist indifferent. Es weiß nichts von seinen kreatürlichen Beweggründen. Was der Minister des Hofes über die menschliche Erkenntnisfähigkeit aussagt, gilt im Umkehrschluß daher auch für Perelà: über allem Diesseitigen waltet eine *unvermeidliche Partialität* des Urteils (*inevitabile parzialità*, 216). Deshalb seine bemerkenswerte Schlußfolgerung: *io dovevo ora vedere* (152), d.h. er hat die Erkenntnis (*sapere*) um die Kenntnis (*vedere*) der Lebenswelt zu ergänzen.

Warum weder die eine, noch die andere Aneignungsform von Wirklichkeit für sich genommen genügte - dies hat Palazzeschi in mehreren markanten Zeichen ausgedrückt. Eines Tages sind die drei Alten verschwunden; das Feuer erloschen. Offenbar ist mit einer Anthropologie des Wissens dem Menschen nicht auf den Grund zu kommen, wie sie namentlich in Descartes „Traktat über die Leidenschaften der Seele“ (1649) neu begründet worden war. Sie wollte, als Nachfolgerin der christlichen Entsagungslehre, daß der Mensch seine ‚wilden‘ Lebensenergien rationalisiert und dadurch zu einem höchsten Inbegriff seiner selbst findet. Wie vor ihm Giambattista Vico²⁶ zögert Palazzeschi nicht, darin ein systematisches Defizit aufzudecken.

²⁶ Vgl. W. Wehle, „Auf der Höhe einer abgründigen Vernunft. Über Giambattista Vicos Epos einer *Neuen Wissenschaft*“; in: *Pensées - Pensieri - Pensamientos. Dargestellte Gedankenwelten in den Literaturen der Romania*; hgg. K.D. Ertler/S. Himmelsbach; LIT Münster, ersch. 2006.

Nachdem der ‚Mann aus Rauch‘ seine bisherige Lebensgrundlage eingebüßt hatte - wohin sollte er sich in seiner Todesangst (*urlai come un folle*, 152) wenden? Sein Ausweg führt ihn doppelt nach unten: er steigt aus seinem Rauchfang herab auf den Erdboden der Tatsachen und von der abgehobenen Villa auf dem Berg nach unten in die Niederungen der Stadt. Heilung kann begriffliches Denken mithin allenfalls in der Rückwendung zur Basis finden, dem gelebten, nicht weiter ableitbaren Leben. Diese erkenntnistheoretische Wende findet zur gleichen Zeit eine mächtige Entsprechung etwa bei Henri Bergson, der die Philosophie auf den *élan vital* oder bei Freud, der die Psychologie auf das kreatürlich Unbewußte zurückführte.

Doch bei alledem: wäre der wesensgemäße Ausgang für einen ‚Mann aus Rauch‘ nicht gerade der Weg nach oben, durch den Kamin gewesen, in dem er ja entstand? Dass er diesen Weg nicht einschlug, dies ist der eigentlich kritische Schlag, den Palazzeschi dabei führt: der Rauchfang war nach oben hin verschlossen (*Il camino era otturato alla sommità dove io giungevo colla mia testa*, 148). Die Stoßrichtung scheint eindeutig: was wissend über den Menschen zu erfahren ist, hat von sich aus keine höhere, transzendente Verbindung. In der Privataudienz der Königin gibt Perelà zu erkennen, dass ihm der Name ‚Gott‘ nichts sagt (*per tante volte io ò sentito qui dentro pronunziare una parola [i.e. Dio], mi volsi e non potrei vedere...*; 205). Die Verstandesbegriffe, denen er entstammt, haben weder eine übergreifende ideelle Abdeckung, noch eine - sinnliche - Begründung in der ‚Sache‘. Auch ‚Gott‘ ist, wie es hieß, letztlich ein menschliches Konstrukt (148). Nichts Absolutes, nicht einmal seine Abwesenheit, ein Nulla, ein Nichts fällt damit in die Kompetenz des Menschen. Der Selbstmörder, der dies behauptet (261), ist ja Partei; der Nihilismus seine Partialität.

4

Umso mehr muß erstaunen, dass Perelà, trotz aller eingestandenen Beschränktheit des Erkennens, mit höchsten Ehren und Erwartungen am königlichen Hof aufgenommen wird. Ganz offensichtlich sieht man in seiner Andersartigkeit etwas verheißen, das allen wesentlich entgegenkommt. Wie konnte es dazu kommen? Über sein Bild wurde entschieden, als er während der Befragung seiner Person seine Entstehung als den makellosesten Akt der

Entstofflichung bezeichnete, dem je das Fleisch im Feuer unterzogen wurde (*la più accurata purificazione che il fuoco abbia mai compiuto sopra la carne*, 149). Der Begriff, der ihm kairotisch, wie ein Zauberwort die Türen ihrer Vorstellungswelt öffnet, ist *purificazione*. Viermal, mit höchster Emphase wiederholen es die Wächter über das öffentliche Bewußtsein. Was haben sie verstanden? Er hatte ihnen seine Existenz chemisch erklärt; sie aber urteilten spirituell. Doch genau auf dieses grundlegende Mißverständnis hatte es Palazzeschi abgesehen. Um Perelà, diesen „Mann ohne Eigenschaften“ (Tellini), zu homogenisieren, waren sie gezwungen, seiner unbestimmten Gestalt eine menschliche Bestimmung zu geben. Da seine Abweichung groß war, mußten sie geradezu fundamentalistisch vorgehen und die grundlegenden Gesichtspunkte dessen auf ihn anwenden, was für sie die *conditio humana* ausmacht. Sie läuft alltäglich nur als stumme Voraussetzung mit; durch Palazzeschis erzählerische Strategie aber wird sie Ereignis. Allerdings auf seine avantgardistische Art: es ist ihm eine sarkastische Lust, sie als undurchschaute passatistische Verhaftungen bloßzustellen.²⁷ Purifikation, in diesem Zusammenhang, deckt ganz offensichtlich den wunden Punkt ihrer Welt-Anschauung auf: dass, wer leidend, opfernd die natürlichen Beweggründe des Lebens bereinigt, sich ihm dadurch der Weg zu seiner übernatürlichen Beheimatung auftut. Noch die Scapigliati hatten zu kämpfen, um sich diesem Sublimationsgebot zu entziehen, das die abendländische Geistkultur so lange beherrscht hat. Arrigo Boito hat diesen Aufstand geradezu zum Programm gemacht.²⁸

²⁷ Sie bilden ihren - alten - ‚Kodex‘ der Verblendungen. Vgl. A.I. Tamburri, *Semiotics of Re-Reading*, Madison/London 2003; Kap. 4; S. 64ff.. Dezidiert vertreten von R. Donnarumma, der das Verdienst hat, die kritische Funktion Perelàs als Diskurskritik nachzuvollziehen, welcher auch die verschiedenen Strategien der Dekontextualisierung dienen, mit denen der Text P.’s traditionalistische Leseinstellungen provoziert. Cf. „Palazzeschi e *Il Codice de Perelà*. Narrare nell’ avanguardia“; in: *Belfagor* 59/2004; S. 446-459.

²⁸ Im Gedicht „A Giovanni Camerana“ (1865). In ders., *Opere letterario*, a.c. di A. Ida Villa; Milano (Ist. di Propaganda Libreria 1996 [Le corone d’Oro 2], S. 84-86). - Die Gesinnung sowie die Bildlichkeit stimmt verblüffend mit Palazzeschis „Codice“ überein - so sehr, dass eine unmittelbare Korrespondenz vorliegen könnte, zumindest was die Kritik am pathogenen Ideal der Vergeistigung anbelangt (vgl. V. 1-28).

Perelà, der Entkörperte, wird auf diese Weise umgedeutet zum Vergeistigten. Damit kam Eindeutigkeit in seine Deutbarkeit. So sehr, dass die etwa dreißig Jahre, die seine ‚Komposition‘ gedauert hat, in ihren Augen (*ai nostri occhi*, 150) zu 33 werden, zur Christuszahl und die Zeit in seinem Kamin zu Schuld und Sühne (*trentatré anni di peccato ne vogliono trentatré di penitenza*, ebda.). Sie machen aus ihm ein moralisches Ausnahmewesen (*un essere privilegiato ed eccezionale*) - ein Grund mehr, um seine Biographie ins Licht der Lebens- und Leidensgeschichte Christi zu rücken. Aus dritter Perspektive, der des Lesers, erscheint sie jedoch als deren burleske Parodie. Perelà wäre unter seinem aussichtslosen Himmel zugrunde gegangen. Wenn dem Helden des Romans deshalb Christuszüge nachgesagt werden, dann nur im Ansehen derer, die ihn dafür ansehen.²⁹ Tatsächlich entäußern sie in ihm lediglich den tiefsten Grund ihrer eigenen Partialität. Im übrigen verkörpert der Körperlose, im Hinblick auf Christus, der Inkarnation eines höchsten Lebenssinnes, geradezu die heillose Desinkarnation aller Ideale, die sich aus der Abwendung vom gelebten Leben herleiten. Andere Akte der selbstbezüglichen Anverwandlung treten ergänzend hinzu. Ein großer Edelmann sei er, heißt es weiter; ein Fürst von königlicher Erscheinung (*principe reale*, 153). Der Hofball zu seinen Ehren nimmt die Züge einer Krönungszeremonie an (209). Ja er sei, hört man dort, wahrhaftig wie ein König: *Evviva*, so die beschließende Apotheose, *il grande Perelà! L'unico Perelà! Dio, Dio!* (215). Ihre Blicke und Gesten haben seine Andersartigkeit schließlich in Einzigartigkeit umgewandelt. Seine Bedeutung ist ein Akt ihrer Deutung - zugleich diffuse Erwartung des kommenden ‚starken Mannes‘?

Alle wollen an seinem Ausnahmementum teilhaben: König, Königin, Hof und Stadt. Sie sehen in seiner Leichtigkeit eben das Vollkommenere verheißen, das sie an sich nur von der Seite ihrer Erdschwere kennen. Um dies zu demonstrieren, veranstaltet der Erzähler im Mittelteil seines Buches

²⁹ Die historisch gut dokumentierte Studie von N. Perella/R. Stefanini geht ausführlich auf den christlichen Anspielungsreichtum des Textes ein, unterschlägt aber gerade, dass er eine in der Partialität der Leute angelegte Vereinseitigung ist, die ihnen selbst nicht, wohl aber dem Leser als solche zu Bewusstsein kommt. Vgl. „Aldo Palazzeschi's Code of Lightness“; in: *Forum Italicum* 26/1992; S. 94-120.

ein Defilé von zwanzig stadtbekannten Persönlichkeiten, gefolgt von sechs repräsentativen öffentlichen Einrichtungen. In der ersten Serie paradieren Maler, Photograph, Bankier, Dichter, Arzt, Philosoph, Erzbischof und Kammerdiener. Palazzeschi treibt mit ihnen ein raffiniertes perspektivisches Spiel. Die gottähnliche Aufwertung Perelàs fordert jeden von ihnen heraus, ihm den eigenen Wert und Rang zu bezeigen.³⁰ In der Regie Palazzeschis aber enthüllen sie dadurch unfreiwillig ihre tiefen Selbstbefangenheiten, die sie, wie bereits sein Zeitgenosse A. Soffici hellseherisch urteilte, zu *simboli grotteschi delle illusioni* verwandelt, in denen sie sich eingerichtet haben.³¹ Ein krasses Beispiel, wie es der Autor liebt: der Poet (157). Einem azurblauen Luftballon gleiche seine Poesie, schwadroniert Isidoro Scopino (dt.: Klobürste). Nur pathetisch aufgeblasen, also rein nichts enthaltend (*Dentro si deve potere ottenere il vuoto*, 158), hebe er zu seiner Himmelfahrt (*ascensione celeste*) ab: eine ätzende Abrechnung mit den metaphysischen Luftblasen des Ästhetizismus, von d'Annunzio und der *poésie pure*. Eine einzige - sachliche - Frage Perelàs zerstört dieses spekulative Gespinnst: geschäftstüchtig bedient der Dichter damit in Wirklichkeit den schönen Schein des Publikums. So geht es reihum. Der Bankier, in einer anderen Szene, eröffnet - unfreiwillig - das allgemeine Gesetz hinter diesem Verhalten: die Dinge haben den Wert, den wir ihnen geben (*tutte le cose ... sono ricchezza nostra se noi sappiamo valercene*; 156). Im Umkehrschluß: von sich aus kommt ihnen kein eigener zu. Objektivität verdankt sich einer Prozedur des anschauenden Subjekts. So bricht am Phänomen Perelà die paradoxe Einsicht auf, dass jeder ihm zwar große Bedeutung beimißt, sein Eigenwert aber gerade dadurch außer Betracht bleibt.

³⁰ Jede Figur wird dabei auf eine sprachliche Quintessenz reduziert. Sie hat den Charakter eines Aphorismus - allerdings der Verkehrtheit, da sie für die Figur jeweils uneinsichtig bleibt. Auch sonst neigt P.'s Schreibweise zu Aphorismen, deren traditionelle Wertsetzung er allerdings ambiguisiert. Er steht mit dieser „kristischen Technik allerdings nicht allein. Vgl. W. Helmich, „Fiktionale Aphoristik in der italienischen, französischen und spanischen Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts“; in: *Dulce et decorum est philologiam colere*, hg. S. Große/A. Schönberger, Berlin 1999; Bd. II, S. 1593-1614.

³¹ Vgl. Ardengo Soffici, *Opere* Bd. I, Firenze 1959; „Aldo Palazzeschi“ (1913), S. 508-526; hier S. 517.

Ein zweites Defilé schließt sich an und erhöht die begonnene Wahrnehmungskritik. Perelà ist zum Tee bei den Hofdamen geladen. Wieder führt Palazzeschi Stereotypen vor. Trotz ihrer hohen gesellschaftlichen Stellung wird die Frau auf ein einziges Interesse reduziert: die Liebe. Dies mag durchaus auf ihr Privileg in der Tradition der Liebesliteratur, d'Annunzio nicht ausgenommen, zielen. Aber nur, um es desto schonungsloser soziologisch als elementare Defizienzerfahrung zu entlarven: *die Männer sind es, die uns auf diese einzige Zuständigkeit reduziert haben* (171) - mit fatalen Konsequenzen. Einerseits kann sich zwar keine von ihnen der Macht des sinnlichen Begehrens entziehen. Andererseits aber macht sie keine von ihnen glücklich. Jedes der zehn Selbstporträts endet in einer anderen Art von erotischer Abartigkeit. Amor, statt die Liebenden zu einen, vereinzelt sie. Nie geht es um Kinder. Auf unterschiedlichste Weise bekennen alle diese Liebesgeschichten zuletzt die eine, verhängnisvolle Wahrheit: die Himmelsmacht der Liebe hat zwar nach wie vor alle Macht, weiß aber keinen erlösenden Himmel mehr über sich. Aus ihrem sinnlichen Antrieb spricht kein übersinnlicher Beweggrund. Die Damen des Hofes bezeugen so, dass in Palazzeschis Fin-de-siècle alle vorrätigen Transzendenz verbraucht sind. Perelà schweigt zu alledem. Seine Existenz verdankt sich eben einer Abstraktion, und ihre Kinder, die Begriffe, sind, von ihrer Zeugung her, lieblos.

Schließlich, als drittes Defilé, die Inspektionsreise durchs Reichsgebiet von König Torlindao. Als hätte er Foucaults „Wahnsinn und Gesellschaft“ gelesen, trifft Perelà überall auf öffentliche Einrichtungen, die den Charakter von geschlossenen Anstalten haben: Kloster, Friedhof, Liebesgarten, Gefängnis, Irrenhaus, sowie, völlig abgeschieden, die spiegelbildlichen Dörfer Delfo und Dori, närrisch-utopische Gemeinwesen. Die Insassen dieser Räume sind auf je besondere Weise einer unerbittlichen Polarität von innen und außen unterworfen. Bereits die erste Station, das Kloster (233ff.), deckt deren Wertverteilungsplan auf. Außerhalb, da ist das unabsehbare Ödland der Sünde. Nur wer sich hinter die Absperrungen der Klostermauern zurückzieht, kann sich auf das Gegenteil besinnen, Reue und Buße. Und hierin liegt das überwältigende Problem: eine gründliche gedankliche Bereinigung sinnlicher Verfehlungen wäre mithin nur unter Ausschluß des gelebten Lebens möglich. In der Welt, so wie sie ist, müßten sich also kreatürliche und geistige Ansprüche gegenseitig ausschließen, obwohl sie anthropologisch zusammengehören.

Wer wissen will, was Leben heißt, (*che cosa è la vita*, 237), könnte es authentisch, so die paradoxe Lektion des Friedhofs, nur von einem zurückgekehrten Toten erfahren, von jemand also, der etwas weiß, erst wenn er es verloren hat.

Diese dialektische Antinomie herrscht überall, wohin sich Perelà auch wendet. Selbst die Paare auf der Liebeswiese, eine Anspielung auf Liebesgärten der Literatur und Malerei, leiden darunter. So nahe sie sich körperlich kommen, so wenig kommunizieren sie; jeder nutzt den anderen für sich. Wer an der Lebenswelt teilnimmt, erleidet sie, hier wie andernorts, als Unfreiheit, Zwang, als eine Einsperrung in Partialität. Davon legen die geschlossenen Räume bildhaft Zeugnis ab. Darin sind sie allerdings nur wiederum Ab Spiegelungen ihres Urbildes, des Königspalastes. Er verkörpert ein Staatswesen, in das man sich mit Geld einkauft und durch Mord wieder ausscheidet. Unverhüllter läßt sich die sach- und leibgebundene Bedingtheit seiner Weltanschauung nicht bloßstellen.

Alle Betroffenen reagieren auf diese Negation geradezu gesetzmäßig mit einer charakteristischen Gegennegation. Instinktiv versucht jeder, seinem Gefängnis der Vereinseitigung ein Bild von Vervollständigung abzugewinnen.³² Beispielsweise Iba, der Viertagekönig, das verkommenste Subjekt des Reiches. Seine Fixierung ist der Alkohol. Man entschädigt ihn, weil sein riesiges Vermögen beschlagnahmt wurde, mit hundert Liter Wein pro Tag - wohl eine groteske Anspielung auf das Theaterstück „Le roi bombance“ (1905) von Marinetti oder Alfred Jarrys Skandalstück „Ubu roi“. Der Dauerausgang sollte ihm die sinnengemäße Erfüllung eines Lebens (samt des dazugehörigen Todes) bringen, dessen Religion die Trunksucht ist. Ein anderer Fall: Zarlino (der kleine Zar), König der Narren. Mit voller Bewußtheit - er bezeichnet sich als *pazzo volontario* (262) - hat er sich im Irrenhaus niedergelassen. Nur hier kann er seinen ganzen Unverstand ausleben und ihn zu höchster Vollendung führen. Seine Verrücktheiten sperren ihn zwar aus der Normalität aus; seinen Phantastereien ist jedoch alle Freiheit gewährt. Anderen ergeht es genauso. Vereinseitigungen, das ist die Botschaft Palazzeschis,

³² Auf diese - erkenntnistheoretische - Dialektik hat G. Tellini aufmerksam gemacht; vgl. „Perelà e l’eversiva trasgressione“; op.cit., S. 62.f.

sind der wahre Grund für alles Systemhafte - eine groteske Kritik am *esprit de système*, von dem sich das 19. Jahrhundert die Morgenröte einer neuen Zeit versprochen hatte. Glück in den Augen des herrschenden „Codice“ besteht darin, in Fülle zu haben, was nur als Mangel gegenwärtig ist. Die Darsteller des Romans sind insofern Marionetten ihrer Bedürfnisse; ihre Bedingtheit - Kontingenz - das Maß aller Dinge. Ihr Wunsch nach Unbedingtheit kehrt die Verhältnisse nur um. Auf diesem Wege gibt es kein Entkommen aus ihrer Partialität.

5

Auf diesen Nachweis legt Palazzeschi besonderen Wert. Der Parcours seines Helden durch die Menschenwelt führt ein ums andere Mal vor, wie sich deren Projekte einer Letztbegründung auswirken. Bereits der ‚große Philosoph‘ Pilone, von Amts wegen damit befaßt, äußert sich darüber, als habe er bereits die sprachkritische Wendung der Philosophie hinter sich. Ideale hätten ihren Grund in nichts anderem als in der Rede über sie. Da es den Leuten aber allgemein an Intelligenz fehlte, könne sie nur übles Gerede sein (158/9). Wo solche himmlischen Gefühle, wie der Narr sie bezeichnet, schließlich beim Namen genannt werden, enthüllt sich endgültig, was dabei wirklich auf dem Spiel steht: *Dio*, der Inbegriff abendländischer Geistkultur. Sein Fall wird abschließend in der Privataudienz Perelàs bei der Königin (201 ff.) behandelt. *Wißt ihr, wer Gott ist?* fragt er. Und sie: *Wer weiß das nicht? Gott ... ist Gott. Wir wissen das alle.* Mit anderen Worten: er ist eine hohle Tautologie. Dort, worin ihrer aller Wertvorstellungen gipfeln, thront nicht der Unsagbare, wie ihn die *miseria hominis* sich als Bedarfsgröße zurechtgelegt hat. Er ist längst nichtssagend geworden, eine kulturelle Antiquität. Ins Gespräch gebracht hatte ihn denn auch nicht die Königin selbst, sondern - ihr Papagei (205). Schärfer als diese Karikatur hätte sich nicht vorführen lassen, dass, um es nach den Kriterien Perelàs zu beurteilen, der ‚Name‘ (*nome*) Gottes für keine ‚Sache‘ (*cose*) einsteht. Der Käfig des Papageis im Innersten des Königspalastes: gibt er nicht ein Sinnbild dafür, dass die Mitte dieser Welt kein Zentrum hat?

Das Fatale ist, dass alle es so verspüren, die Logik hinter ihrer Pathologie aber nicht erfassen; selbst einer wie der rabiate Selbstmörder nicht. Da ihm

nichts mehr am Leben liegt, vermag sein Überdruß es gleichsam begrifflich zu explizieren. Zutage kommt dabei ein vernichtender Gottesbeweis, der im Grunde Perelàs Frage an die Königin beantwortet: *Dio è nulla* (261). Doch dieser Gott ist nicht einfach nur nichtig, sondern seine sinnlich behaftete, weil den Sinnen nur als Wort für Nichts zugängliche Vorstellung, in letzter Hinsicht also ein Aestheticum. Denn gegenständlich, *cosa*, wird er allein, wenn er gemalt oder in Stein gehauen oder, wie hinzuzufügen wäre, in Geschichten übersetzt wird (*che si possa dipingere sopra la tela e scolpire nella pietra*). Absolute Ideen kommen nur als Kunstwerke aus Menschenhand vor. Perelà, der aufgebrochen war, um Sehen zu lernen, erfährt, dass Erkenntnis, die im Sinnlichen liegt, nur auf Sinnbilder stößt. Sie aber wissen keine Urbilder hinter sich. Palazzeschi hat damit abermals bereits ein Moment von Modernität erfaßt, das erst ‚postmodern‘ seine ganze Energie entfalten wird: als Simulakrum.³³ Sein Problembefund trifft sich zeitgenössisch dabei mit Nietzsches Aphorismus aus der „Fröhlichen Wissenschaft“, dass Bewusstsein nur *ein Bewusstsein vom Scheine* sei.³⁴

6

Unter diesen Vorzeichen und Erwartungen erhält Perelà den königlichen Auftrag, für das Staats- und Gemeinwesen ein neues Grundgesetz (*codice*) zu erstellen (216). Man hält ihn für besonders geeignet, weil, wie der Premierminister in einer kleinen anthropologischen Grundsatzklärung begründet, derjenige, der im Vollzug des Lebens steht, sich dem Diktat des schwachen Fleisches und der labilen Sinne (*fragili carni e deboli sensi*, 216) nicht entziehen kann. Sie sind stets interessiert und gehorchen egoistischen Bedürfnissen (*le comuni necessità*, 217). Perelà hingegen, ohne diese sinnliche Beschwerung des Lebens, kann dabei unbehelligt seinem Kopfmenschenheitum (*essere di solo pensiero, di solo cervello*, 217) folgen. Ist er deshalb nicht ein Bote des Schicksals (*sorte*), gesandt um die tiefsten Geheimnisse unseres Lebens (*della vita conosce i più riportati segreti*) unbeteiligt abzuwägen (*imparzialmente pesare le nostre coscienze*)? Doch was mutet der

³³ Umfassend in literarischer Perspektive rekonstruiert von C. Klettke, *Simulakrum Schrift. Untersuchungen zu einer Ästhetik der Simulation (etc.)*, München 2001.

³⁴ *Krit. Studienausgabe*; op. cit. Bd. 3; Aphorismus 54, S. 416ff.

Minister ihm zu? War der Mann aus Schall und Rauch in seiner Not nicht gerade gekommen, um seine körperlosen Begriffe am gelebten Leben 'sehend' zu machen? Abermals: welch ein fatales Mißverständnis. Jede Seite ist in ihre Partialität eingesperrt und sucht jeweils auf der anderen das Supplement dessen, was ihr fehlt. Doch weder sinnlich, wie die Leute aus dem Reich Torlindaos, noch abstrakt in der Art Perelàs, öffnet sich der Wahrnehmung eine Aussicht auf etwas Endgültiges. Wenn sie sich aufeinander einlassen, begegnen sich zwei kognitive Waisen. Palazzeschi ist doppelt bei seinem Thema. Sich transzendieren zu wollen, nach oben, wie die es tun, die am Boden des Lebens verharren, oder nach unten, wie Perelà, der von oben herabgekommen war, gewährt keinen höheren oder tieferen Sinn. Wirkliche Gewissheit liegt nur im Bedürfnis danach. Menschliche Wahrnehmung hat sich insofern in einer unhintergehbaren Intranszendenz einzurichten. Nicht einmal mehr negativ zieht Palazzeschi im übrigen einen anderen Ausgang aus ideeller Obdachlosigkeit in Betracht, den romantischen Weg in die Moderne. Er folgte den inneren Stimmen des ‚Herzens‘, der ‚Seele‘ oder des ‚Gemüts‘. Offenbar antwortet das Andere in diesem modernen Subjekt nicht mehr. Selbstreflexivität, der Heilsweg der ersten Moderne, ist unpassierbar geworden. Palazzeschi hat ihn als einer der ersten konsequent verlassen. Die Futuristen werden daraus ein Credo machen. Geblieben von dieser Selbstzuwendung sind seinen Figuren lediglich ‚beschwerliche‘ Ich-Verhaftungen. Mit der Folge, dass sie vor allem *ein* Interesse haben: ihrem Ich zu entkommen. Und von Perelà, dem so ganz Anderen, erwarten sie dabei mentale Fluchthilfe.

Doch welcher lebenswertere ‚Kodex‘ würde durch ihn gestiftet? Darauf läuft die beschließende Frage von Palazzeschis epistemologischem Schadensbericht hinaus. Auslöser einer Antwort ist der Tod Alloros, des Dekans der Hofbediensteten. Er wollte werden wie Perelà und von seiner Leibgebundenheit loskommen. Nach dessen Vorbild hatte er sich in den Kellergewölben des Palastes über einem Feuer arretiert, Ausdruck seiner gedanklichen Fixierung. Statt jedoch zu Rauch zu werden, verwandelte er sich in eine verkohlte Leiche. Warum hat er dies getan? Palazzeschi sagt es mit einem traditionschweren Zeichen: den himmelblauen Augen Alloros (285). Die literarische Ikonographie des 19. Jahrhunderts verbindet damit eine tiefe Zuneigung für das Übernatürliche, Unendliche. Alloro jedoch legt sie sinnlich-dinglich aus,

wie es der Wahrnehmungsweise seiner Welt entspricht: er will sich körperlich, materiell entmaterialisieren, statt sich so zu sublimieren, wie es seinem Namen entsprochen hätte: *alloro/Lorbeer* - d.h. poetisch, in Werken der Kunst, die seinem Namen, nicht seinem Körper eine Geistform verleihen.

Niemand im ganzen Reich konnte naturgemäß dieses Fehlverhalten nachvollziehen. Nach herrschendem Verstand war er einer fixen Idee (*pensiero fisso*, 275) verfallen, die sich in einer 'verrückten' Handlung entladen hat - wie bei den anderen Betroffenen auch. Was sein Auto-da-fé jedoch zu einem geradezu staatlichen Interpretationsereignis werden ließ, war, dass er sich vom Vorbild Perelàs hat leiten lassen. Kaum war diese Imitatio hergestellt, setzte eine unaufhaltsame Umwertung Perelàs ein, die sein Übermenschentum wie ein Götzenbild zusammenbrechen ließ. Alloros Tod schien allen vor Augen zu führen, dass von dem Mann aus Rauch eine ganz andere als die zugeschriebene Wirkung ausgehen könnte. Die Tochter Alloros findet dafür als erste eine alternative Formel des Verstehens. In Wahrheit sei er ein gefährliches *Monster*, gekommen um Unheil zu bringen (*quel mostro che viene qui ad introdurvi la disgrazia*, 279). In genauer Kontrafaktur zu seiner Vergötterung bisher verfällt er nun der Verteufelung. So kann jedoch nur urteilen, wer keinen Blick für das hat, was Perelà für sich selbst genommen bedeutet. Oder umgekehrt: in welchem Maße dessen Wahrnehmung dem Wahrnehmenden und damit der *inevitabile parzialità* ausgeliefert ist.

Die Sichtweise von Alloros Tochter konnte sich deshalb geradezu epidemisch ausbreiten. Die anderen verstanden die Zeichen ihrer Emotion ungleich besser als die körperlose Unschärfe Perelàs. Erschwerend kam hinzu, dass er umgekehrt kein Sensorium für ihr Gefühlsurteil hatte. Er erklärte - völlig zutreffend - den Tod des Dieners nach seiner lebensfremden Art: *er wollte leicht werden* (*voleva divenir leggero*, 281) - wie er selbst. In den Augen der anderen aber mußte dies als Ausdruck von seelenloser Gleichgültigkeit erscheinen (*indifferenza*, 281). Und mit demselben unumkehrbaren Elan, mit dem sie Perelà zuvor verherrlicht hatten, verfällt er nun der allgemeinen Abscheu (302). Im Sinne *ihres* Urteilschemas, der Heilsbiographie Christi haben sie gleichwohl höchst folgerichtig gehandelt. Das ‚Hosanna‘ zuvor schlägt um in ein ‚Kreuzige ihn‘. Der Staatsrat schließt ihn aus der Gesellschaft aus, indem er ihn einsperren läßt; seine graue Farbe wurde

bisher mit den Wolken in Verbindung gebracht; jetzt mit der Schwärze der Hölle (291); seine Herkunft aus dem Feuer prädestiniert ihn zum Brandstifter (Alloros). Er wird vor Gericht gestellt. Palazzeschi nimmt spiegelbildlich das narrative Schema der Defilés wieder auf. Alle, die *für* seine erhabene Interpretation Zeugnis abgelegt hatten, treten nun auf, um seine niedere Natur anzuklagen. Das Gericht schließt sich an; Perelà schweigt. In einem Zug voller Anspielungen auf den Kreuzweg Christi wird er, verhöhnt und bespuckt, auf den Monte Calleio, Perelàs Kalvarienberg geführt, wo er seine letzte Bestimmung finden soll.

Palazzeschi zitiert die biblische Leidensgeschichte wohl nur deshalb so durchsichtig, um auf die entscheidende Stelle aufmerksam zu machen, wo er auffällig davon abweicht: dass Perelà nicht getötet, sondern lebendig begraben wird (343). Diese Strafe der dinglich gebundenen Sprache der Sinne, die seine Richter pflegen, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass sie ihn auf eben dem Berg in eine Grabkammer wie in *einen finsternen Brunnen* (344) einmauern lassen, von dem er zu Anfang herabgestiegen war. Er kehrt am Ende also - erniedrigt - auf die Höhe zurück, von der er ausgegangen war. Erzähler pflegen mit solchen Anfang-Schluß-Bindungen zu bilanzieren, was sich während ihrer Geschichte verändert hat. Unverkennbar scheint, dass die Begegnung zwischen der Theorie und der Praxis des Lebens zuletzt wieder in der Unvereinbarkeit endet, von der sie ausgegangen war. Weder gelang es Perelà, sein Wissen der ‚Namen‘ in den ‚Dingen‘ aufgehen zu lassen; noch waren die anderen wirklich in der Lage, ihn zu begreifen. Der ‚neue Kodex‘, die Synthese ihrer Gegensätze, wird nicht verfaßt. Keiner hat im anderen einen Ausweg aus seiner Voreingenommenheit gefunden. Diese Bedingtheit erweist sich als die elementare Bedingung von Erkenntnis. Kontingenz ist mithin die philosophische Grundform des Lebens. Palazzeschi hat ihr einen eindrucksvollen emblematischen Ausdruck verliehen. Um ihrem Gast Perelà ihre Lebensauffassung zu erklären, wählt die Königin den Vergleich mit einem Tarock-Spiel. Wie dessen Karten kreuzen sich im Leben die vier Momente Dame, Herr, Geld und Schwert in einem tödlichen Spiel des Zufalls, aus dem es kein - transzendentes - Entkommen gibt: *Questo giuoco non*

finisce mai (204).³⁵ Beiden Wahrnehmungsweisen, der theoretischen wie der pragmatischen, erwächst eigentlich erst dadurch, dass sie an die Grenzen ihrer Kontingenz stoßen, das Bedürfnis nach etwas Vollkommenen. Aus ihnen selbst heraus ist es jedoch nicht erreichbar. Das Objektivitätsideal des 19. Jahrhunderts ist, auch hier, ans Ende gekommen und mit ihm alle positivistischen Heilslehren. Dass etwas als gegeben, vorfindlich und empirisch erfassbar erscheint, ist vom wahrnehmenden Subjekt nicht zu trennen. Es verdankt sich, wovon die Wissenschaftstheorie inzwischen ausgeht, einer methodischen Konstruktion.³⁶ Die Genese Perelàs und seine Erhebung zur gesellschaftlich-moralischen Ikone hat dies frühzeitig in literarischer Umschreibung vorweggenommen. So wie das 19. Jahrhundert es vorgegeben hatte, gibt es also kein Entkommen aus den Engpässen des Fin-de-siècle.

7

Palazzeschis Parabel ist jedoch nicht bei diesem erkenntnistheoretischen Krankheitsbefund stehen geblieben.³⁷ Sie ist zugleich ein bedeutendes Zeugnis des Epochenumbruchs, weil sie, obwohl Perelà den erwarteten Kodex nicht zustande bringen kann, dennoch die Umriss eines anderen entwirft, den er als sein erkenntnistheoretisches Vermächtnis (*le mie ultime volontà*, 349) hinterlässt. Sie glaubten, ihn für immer in seinem Grab eingeschlossen zu haben. Ihn aber macht es aufgeschlossen für die Leiden der anderen. Wovon er bislang nur nominal wußte (*Pena; Rete; Lama*) - jetzt wird es ihm konkretes Erlebnis (*cose*). Und indem er nun selbst die Lebenslage der

³⁵ Palazzeschi schließt damit, obwohl kaum von den epistemologischen Debatten der Zeit unmittelbar berührt, an eine sensibel gewordene Umkehrung der traditionellen Sinnbildungs-konzepte an, wie sie namentlich von E. Boutroux (*De la contingence des lois de la nature*, Paris 1874) und G.H. Lewes (*Problems of Life and Mind* [4 vol.] Boston u.a. Houghton 1874-79) wissenschaftlich verfochten wurden.

³⁶ Vgl. dazu G. Rusch, *Erkenntnis, Wissenschaft, Geschichte. Von einem konstruktivistischen Standpunkt*, Frankfurt/M. 1987.

³⁷ R. Donnarummas systematisch anspruchsvolle Studie („P. e el Codice di Perelà“; op. cit., hier bes. S. 457) beschränkt sich auf die - futuristischen Empörergesten verwandte - destruktive Seite in der Mission Perelàs, ohne auf das relativistische Gegenpiel einzugehen.

anderen einnimmt, entwickelt auch er einen Blick für den Himmel als dem transzendenten Ausgang aus irdischen Gedankengefängnissen. Nur dass er ihn gemäß seiner Perspektive wahrnimmt: er stellt sich ihn nicht figurativ, sondern abstrakt vor; nicht in Gestalt eines Gottes, sondern als Farbe, im Himmelsblau (*azzurro*, 349), Signatur der Unendlichkeitssehnsüchte des 19. Jahrhunderts. Mit anderen Worten: wenn Gott gedanklich betrachtet wird, - Perelàs Perspektive -, wäre die ihm angemessene Religion - Ästhetik. Ohne es ausdrücklich zu machen, hat Palazzeschi damit auf seine Weise die Kunst zur Philosophie der (zweiten) Moderne erhoben.

Am Ende ist seinem Helden eine wegweisende erkenntnistheoretische Erweiterung zuteil geworden. Dem dunklen Kamin seiner begrifflichen Anschauung hat sich eine pathogene Öffnung nach oben ins Azurblaue der Ideenwelt aufgetan. Neben seinem Denken in ‚Namen‘ gewinnt er mithin Einblick in ein ihm bisher fremdes, gegenständliches Denken - dem der *cose*. Nicht als ob er dadurch ein anderer würde; er bleibt, was er ist. Dennoch findet eine große Veränderung statt. Palazzeschi läßt es zunächst diskursiv Ereignis werden. Die letzten Worte, die er Perelà sagen läßt, sind die ersten, in denen er nicht über sich, sondern, in einem Monolog (349f.), zu sich selbst spricht: er ist an die Schwelle der Distanzierung von sich selbst getreten. Diese ‚moderne‘ Initiation wurde ihm abverlangt, weil seine Einsperrung ihn zwang, sich zu verdinglichen und damit die Sichtweise der anderen einzunehmen, sodaß er sich doppelt auffassen konnte: mit seinen und ihren Augen. Die erkenntnistheoretische Spaltung wird dadurch zwar nicht überwunden. Aber im Wechsel von Blick und Gegenblick, von Begriffsform des Lebens und Lebensform der Begriffe verliert die eigene Partialität ihre Ausschließlichkeit und öffnet sich einer relationalen Identität. Zum Zeichen dafür verläßt er sein Grab durch den Kamin und steigt, im genauen Gegensatz zum Beginn, nach oben.

Doch was aussieht wie eine Ausflucht ins Transzendente, wird sogleich demonstrativ von jeder spekulativen Geste abgebracht: Perelàs Aufstieg korrespondiert mit einer programmatischen Relativierung seiner selbst: der Mann aus Rauch sieht sich vor dem blauen Horizont des Ideenhimmels keineswegs in einem höheren Sinn erlöst, sondern lediglich zu einer grauen Wolke in Menschengestalt verallgemeinert (*una piccola nube grigia in forma*

di uomo, 350). Diese intranszendente Transgression ist der wahre Kodex, den er hinterlässt (*il Codice ch'io vi lascio*). Erkenntnis, besagt er, kann nicht von einem absoluten Standpunkt aus, nur in der Distanznahme von sich selbst, d.h. durch Kritik am Erkannten gewonnen werden. Der Rauch, der aus der Ferne betrachtet als Wolke erscheint, gibt sich, gerade vor dem Hintergrund sehnsüchtiger Bläue, als graue Theorie zu erkennen. Höhere Vorstellungen, ob abstrakt oder sinnlich entwickelt, enthüllen sich, aus anderer als der eigenen Perspektive betrachtet, als beschränkte Einbildungen ohne verpflichtende Garantie. Doch diese kognitive Einäugigkeit verlöre ihre Schrecken, wenn ihre jeweiligen Fixierungen und Eindeutigkeiten mit ihrer dazugehörigen, aber ausgeschlossenen Kehrseite konfrontiert würden. Dann ließen sich ihre Voreingenommenheiten in gegenläufiges Denken überführen. Ihm stünde zwar kein letztthinniges Ideal mehr zu; es hätte aber immerhin die Lebendigkeit des Lebens in sich aufgenommen. Palazzeschi wählt damit exakt den modernistischen Ausgang aus der selbstverschuldeten Unmündigkeit, in die die epistemologische Kultur der Eindeutigkeit Ende des 19. Jahrhunderts geraten war. Dies stellt seinen Roman in denselben Problemhorizont wie Mallarmés letztes großes Gedicht, der „Coup de dés“. Was besagen die vorletzten Worte Perelàs anderes, als dass er, zur Wolke verwandelt, in eine vieldeutige ‚Konstellation‘ übergeht, die je nach der Anschauung des Anschauenden ihre Bedeutung wechselt (*una piccolo nube grigia in forma di uomo - le nubi ànno tante forme - volerà su su*, 350).

Was Perelà am Ende aufgeht, hat jedoch zugleich eine bemerkenswerte Entsprechung auf der Seite der Untertanen Torlindaos. Sie hatten ihn dazu verurteilt, in seine ungelebte Welt der Namen Illusionen ihrer gelebten Nöte aufzunehmen. Als solcher aber stürzte seine entrückte Erscheinung zuletzt auch ihre Sehgewohnheiten um und löste bei denen, die ihn gerichtet haben, eine perzeptive Revolution aus. Dies ist die beschließende Pointe in Palazzeschi's Parabel. Der Mann aus Rauch, zur Himmelserscheinung geworden, lenkt zwar ihre Blicke nach wie vor nach oben, hin auf den Azur, wo sie sich Gott, das Umkehrbild dessen vergegenwärtigen, was sie nur als Mangel erleben. Doch jetzt ist die Wolke Perelàs zwischen sie und ihr Idealbild getreten. Eine unmittelbare Korrespondenz wird dadurch gebrochen. Sie gestattet ein Moment des Aufschubs, das ein sinnliches Äquivalent von Hermeneutik schafft. Palazzeschi erhebt damit aber nur zu einer allgemeinen

kulturkritischen Praxis, was er bereits im Schlüsselgedicht „Chi sono?“³⁸, das seinem dritten Gedichtband *Poemi* (1909) wie ein Manifest vorangestellt ist, verkündet hatte. Dort hat er eine solch intermediäre Konstellation - der Poesie - entworfen und ihr eine ‚aufklärerische‘ Aufgabe zugewiesen: *Io metto una lente / dinanzi al mio core, / per farlo vedere alla gente.*³⁸ Mit anderen Worten: die Leute beginnen ihrerseits gedankliche Höhen im Bilde von Perelà, d.h. vermittelt wahrzunehmen. Ihre fixe Idee gerät unter einen Vorbehalt; dadurch büßt sie ihre Unmittelbarkeit ein, die sie unausweichlich und zwanghaft erscheinen ließ. Dies vor allem demonstriert die Schlussszene.³⁹ Der eine sieht im bewölkten Himmel etwa ein ‚neues Volk‘, ‚neue Menschen‘ angekündigt, geradezu eine Genesis also nach dem Bild und Gleichnis Perelàs. Ein anderer Adler, weiß wie Schwäne (*candide aquile, come cigni*), die aufsteigen, um Gott den Schleier seines Geheimnisses zu entreißen - eine futuristische Allmachtsphantasie in der Art von Marinettis „Mafarka il Futurista“. Wieder ein anderer entziffert die wellenden Abendwolken als wehende Banner, die - ein weiterer futuristischer Anklang - ein passatistisches Kunstheiligtum des 19. Jahrhunderts ‚ohrfeigen‘, eben das idealische Azurblau. Ein letzter schließlich unterscheidet darin das Bild eines Menschen, der das Werk der Erlösung - *purificazione* (!) - aus eigenem Antrieb (*di propria mano*) vollbringt und seine Seele aus freiem Entschluss Gott darbietet. Mit anderen Worten: diese himmlische Gestalt offenbart sich zuletzt als eine Größe im Maßstab des Menschen und, da diese auf Perelà zurückgeht, entdeckt sich dieser neue Gott im Grunde als Similitudo des Mannes aus Schall und Rauch. Er ist nichts als ein kulturelles Konstrukt (148), das menschliche Sehnsüchte maximiert.

Gleichwohl geht es Palazzeschi nicht eigentlich darum, ein Goldenes Kalb der abendländischen Denktradition futuristisch zu zertrümmern. Sorgfältig

³⁸ *Tutte le poesie*, op. cit. S. 71, V. 18-20; zugleich wohl eine kaum verhüllte Polemik gegen ein Poesieverständnis, wie es Giosuè Carducci verkörpert, der 1907 den Nobelpreis erhielt.

³⁹ Ein poetisches Vorspiel zu diesem Akt der erkenntniskritischen Relativierung hat Palazzeschi bereits im Gedicht „I prati di Gesù“ (*Tutte le poesie*, op. cit. S. 80-89) veranstaltet, das aus neun Variationen auf ein Thema besteht, wobei eine Ansicht die andere relativiert.

achtet er vielmehr darauf, dass jede der wolkigen Lesarten, kaum dass sie geäußert ist, von einer anderen Stimme wieder in Abrede gestellt wird (*Davvero; Ma che*, mehrfach; 352). Alles bleibt damit, wolkengleich, in der Schwebe. Nichts erhält dadurch einen Rang von Verbindlichkeit. Keine Hierarchie der Anschauungen und kein Prinzip von Eindeutigkeit kann sich darauf aufbauen. Dieses unbereinigte Nebeneinander ist mithin Programm. Es plädiert nicht länger für irgendeine Einheit des Geistes, sondern gerade für geistige Beweglichkeit. Denn sobald das Denken in feste Bedeutungsbahnen gelenkt wird, schafft es lebensgefährliche ‚Codices‘. Perelà hatte es am eigenen flüchtigen Leib erfahren. Zarlino, der vorsätzliche Narr, hatte sich die absolute Freiheit genommen und Rimbauds Erkenntnistheorie, das *dérèglement de tous les sens*, zu eigen gemacht, um den Irrsinn dieser Logik zu inszenieren. Das Bedürfnis, das gelebte Leben unter einen letzthinnigen Fluchtpunkt zu bringen, der seine Vielfalt vereinheitlicht, setzt sich der Lebensgefahr aus, dass es sich dabei totalitär verhärtet. König Torlindao gibt dafür das Beispiel schlechthin. Er hat die Gewissheit, dass ihm eben die Politik des meisten Geldes umbringen wird, die ihm zur Macht verholfen hat.

Palazzeschi geht ein radikales erkenntnistheoretisches Wagnis ein, indem er den Weg traditioneller (und künftiger) Endlösungen ausschlägt. Nur durch diese Flexibilisierung der Ansichten schien sich den Zwangsläufigkeiten vorbeugen zu lassen, die aus den Fixierungen des menschlichen Blicks folgen. Kühn dekretiert er durch den Premierminister, dass sie, als solche, unvermeidlich sind. Kontingenz ist der unhintergehbare Lebensgrund. Um ihn zu bezeichnen und zu bezähmen, hat er Perelà in die Welt geschickt. Mit ihm eröffnet er, wie neben ihm Nietzsche,⁴⁰ gewissermaßen einen dritten Blick. Er entsagt allen großen und hohen Denkprojekten der abendländischen Geisteskultur. Ihm ist es zu danken, wenn am Ende eine Art reziproke De-

⁴⁰ Exemplarisch etwa in der Schrift „Zur Genealogie der Moral“, in: *Krit. Studienausgabe*, op. cit. Bd. 6,2; S. 259-430. Dort vertritt er mit Entschiedenheit eben den Polyperspektivismus, den Palazzeschi zur beschließenden Konsequenz seiner Parabel macht. Nietzsche versteht darunter *das Vermögen, sein Für und Wider in der Gewalt zu haben und ein- und auszuhängen: so dass man sich gerade die Verschiedenheit der Perspektiven und der Affekt-Interpretationen für die Erkenntnis nutzbar zu machen weiß* (S. 383f.).

kontamination der Vereinseitigungen in Gang kommt, in denen jeder auf seine Weise befangen ist.⁴¹ Perelà, der Mann, der - nominell - alles über das Leben weiß, es aber nicht kennt, findet zuletzt einen Ausgang aus der Dunkelheit seines begrifflichen Gefängnisses, weil ihm seine radikale Ausspernung aus der Gemeinschaft die Augen für das illusionäre Gegenbild öffnet, in das sich die anderen aus ihren sinnlichen Verhaftungen flüchten. Sie mußten ihrerseits sich und ihn verkennen, weil sie sich nicht zu relativieren - reflektieren - wußten. Als Wolke aber verstellte er ihnen ihre gewohnheitsmäßige Ansicht von einem Oben. Er brachte sie dazu, innezuhalten und das, was ihre Sinne wahrnehmen, als Zwischenglieder, als Sinnbilder durchzuspielen. Insofern scheint im poetischen Namen von Perelà zuletzt ein Anklang an ein diesseitiges Aldilà mitzuschwingen. Im Grunde verordnet ihnen Perelà das neue, modernistische Erkenntniskonzept, das die Bestimmung des Menschen nicht in letzten Gewißheiten, sondern in geistiger Beweglichkeit sucht, die sich an einer nachhaltigen Kritik an der menschlichen Neigung zu bewähren hat, sich auf Gewißheiten festzulegen. Abermals hat Palazzeschi damit eine kulturelle Tendenz der späten Moderne vorweggenommen: ihr Hang zu dekonstruktivistischer Selbstaufhebung in Begriffen wie Dissemination, Dezentrierung, Transkulturalität. Nur dass er es auf seine parabolische Weise ausgedrückt hat, im Bild vom Literaten als *saltimbanco*,⁴² der sich ‚leicht‘,

⁴¹ Darin ist das vielleicht höchste kulturkritische Moment Palazzeschis erfaßt, insofern er, zumindest ansatzweise, aus der Einsicht in die Kontingenz nicht auf ein Konzept von Emergenz schließt wie etwa G.H. Lewes (s.o.), sondern auch das letzte Residuum von unvorgreiflicher Sinnstiftung ausschaltet und sie als ein unabschließbares Diskursgeschehen des Ansehens (und Besprechens) begreift. Er befindet sich damit durchaus in der Nachbarschaft von Freud und Saussure, insofern sie auf ihre Weise ‚Substanz‘ durch ‚Relation‘ ersetzen. Vgl. J. Fehr, *Das Unbewußte und die Struktur der Sprache. Studien zu Freuds früheren Schriften*, Zürich 1987; S. 109-122. Eine weitere Analogie läßt sich zu Nietzsches ‚Sprachtheorie‘ herstellen, wie er sie in der Schrift „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne“ (1873) dargelegt hat (F.N., *Krit. Studienausgabe*, op. cit., Bd. I.; S. 873-890) und dort erklärt: *der Sprachbildner (...) bezeichnet nur die Relationen der Dinge zu den Menschen und nimmt zu deren Ausdrücke die kühnsten Metaphern zu Hilfe* - Palazzeschis Einsicht in die Sinnbildlichkeit von Sinn. (S. 879).

⁴² Im Manifest-Gedicht „Chi sono?“ (*Tutte le poesie*, op. cit., S. 72, V. 22).

wie Perelà, über die Welt erhebt und ihr etwas vorgaukelt, das ihren Bann der Erdschwere lösen soll. Kontingentes Leben, so sein unausgesprochenes Credo, ist nur als Palinodie erträglich. Ausgetragen werden soll diese Kultur der Kulturkritik aber, so Palazzeschis weiterer, bedeutsamer Beitrag zur Avantgarde, in der Kunst.⁴³ Auch davon handelt „Il codice di Perelà“. Aber dies ist ein anderes Kapitel.

⁴³ Schon insofern, als er sich selbst der (poetischen) Sprache bediente, um zu seinem doppelten Schlag auszuholen: die verfaßten Diskurse der Wissenschaft und der literarischen Tradition zu entsubstantialisieren, einer massiv im Fin-de-Siècle einsetzenden Kritik der Erkenntnis als Sprachkritik. Vgl. dazu Chr. Ott, *Torso-Göttin-Sprache. E. Montales Poetik im Medium seiner Lyrik*, Heidelberg 2003 (Studia Romanica 113); Kap. I (S. 11-50).