

Zweitveröffentlichung



De Rentiis, Dina

Die Räume des Gewissens : Kulturelle, mediale und textuelle Vernetzung als Fundament für moralisches Handeln im Werk von Antonio Tabucchi

Datum der Zweitveröffentlichung: 25.04.2023

Akzeptiertes Manuskript (Postprint), Zeitschriftenartikel

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-592013

Erstveröffentlichung

De Rentiis, Dina: Die Räume des Gewissens : Kulturelle, mediale und textuelle Vernetzung als Fundament für moralisches Handeln im Werk von Antonio Tabucchi. In: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte : RZLG = Cahiers d' histoire des littératures romanes : CHLR. 25 (2001), 3/4, S. 395-408.

Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis des/der Rechteinhaber(s) einholen.

Für dieses Dokument gilt das deutsche Urheberrecht.

Die Räume des Gewissens
Kulturelle, mediale und textuelle Vernetzung als Fundament
für moralisches Handeln im Werk von Antonio Tabucchi

Ein „Tabucchi dimezzato“

In der Forschung über Antonio Tabucchi lassen sich gegenwärtig zwei Interpretationsrichtungen ausmachen: Die eine – vertreten z. B. durch Tiziana Arvigo, Flavia Brizio-Skov, Eleonora Conti, Hans Felten, Joseph Francese, Jochen Heymann und Gabriele Vickermann –,¹ ordnet den toskanischen Autor nach Betrachtung von Werken aus den 80er und frühen 90er Jahren der „postmodernen Schreibweise“ zu und beschreibt seine Texte als geradezu typische, virtuose postmoderne Verwirrspiele, voll von eklektisch collagierten in-

¹ Cf. T. Arvigo, „Uno sguardo su Tabucchi“, in: *Nuova Corrente* 42/115 (1995), 91–112 und Ead., „From *Notturmo indiano* to *Il Filo dell'orizzonte*: ‚landscape of absence‘ and ‚landscape of disappearance‘“, in: *Antonio Tabucchi: a collection of essays*. Ed. by Bruno Ferraro, Nicole Brunster. Numero speciale di *Spunti e ricerche* 12 (1996/1997), 99–108; Fl. Brizio, „La narrativa postmoderna di Antonio Tabucchi“, in: *Filologia antica e moderna* 4 (1993), 249–266 und Ead., „Dal fantastico al postmoderno: *Requiem* di Antonio Tabucchi“, in: *Italica* 71/1 (Spring 1994), 96–114; E. Conti, „Alcuni elementi costitutivi dell'opera di Tabucchi“, in: *Bollettino '900 – Electronic Newsletter of '900 Italian Literature* N. 0 (maggio 1995), URL: http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/boll900/tabucchi.html; H. Felten, „ ‚Sono sicuro di aver già visto questa scena, e non solo questa ...‘. Zur Erzähltechnik der sogenannten ‚jungen Schriftsteller‘“, in: *Italienisch* 23 (1990), 2–12 und Id.: „Künstlerträume. Zur Superposition von Intertexten und Traumdiskurs in Antonio Tabucchi: *Sogni di sogni*“. *Italienische Studien* 18 (1997), 81–90; J. Francese, „Tabucchi: una conversazione plurivoca“, in: *Spunti e ricerche* 6 (1990), 19–34, Id., „L'eteronimia di Antonio Tabucchi“, in: *Stanford Italian Review* 11/1–2 (1991), 123–128 und Id., „The postmodern discourse of Doctorow's *Billy Bathgate* and Tabucchi's *I dialoghi mancati*“, in: *Italienistica* 9 (1991), 182–197; J. Heymann, „Existenzsuche im intertextuellen Niemandsland: Antonio Tabucchi zwischen Fernando Pessoa und Luigi Pirandello“, in: *Italienische Studien* 18 (1997), 123–136; G. Vickermann, „Antonio Tabucchi: Identität und Umkehrspiel – postmodernes Konstrukt oder menschliche Grenzerfahrung?“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 21 (1997), 123–137. Siehe aber auch M. Bertone, (1988): „Antonio Tabucchi: il gioco del peritesto“, in: *Gradiva* (new series), 4/2 (1988), 33–39.

tertextuellen Bezügen, von Paradoxen, Aporien und literarischen Scharaden.² Hans Felten etwa spricht von einer „Fiktionalisierung dekonstruktivistischen Denkens“ in *Il filo dell'orizzonte*. Neben dieser dominierenden Interpretationsrichtung gibt es eine zweite, durch Betrachtung von *Sostiene Pereira* und *La testa perduta di Damasceno Monteiro* entstandene.³ Interpreteten, die sich auf diese Werke konzentrieren, sehen Tabucchi als Vertreter einer moralisch-politisch engagierten Literatur auf hohem Niveau an, die für Demokratie, soziale Gerechtigkeit und „mani pulite“, gegen Faschismus, Rassismus und die korrupten sozialpolitischen Strukturen der nachkriegszeitlichen italienischen Republik eintritt.

Durch diese zwei Arten der Einordnung wird Tabucchis Werk faktisch in zwei ungleiche Teile gespalten, die unzusammenhängend nebeneinander zu bestehen scheinen: einen (größeren) „postmodernen“/„spielerischen“ Teil, der Identitätssuchspiele für Belesene im „intertextuellen Niemandsland“ (Heymann 1997) präsentiert, und einen (kleineren) „modernen“/„moralischen“ und engagierten Teil, der dem antifaschistischen Widerstand bewegende Denkmäler setzt und über die gesellschaftlich-politische Rolle des Intellektuellen sowie der Medien nachdenkt.⁴

Vor diesem Hintergrund scheint es an der Zeit, das bis heute entstandene narrative Werk von Antonio Tabucchi zusammenhängend zu betrachten und zu zeigen, dass seine Erzähltexte gemeinsame Grundcharakteristika aufweisen, deren Aufdeckung und Berücksichtigung es ermöglicht, sein narratives Gesamtwerk ebenso wie die einzelnen Werke – darunter vor allem auch *Notturmo indiano* und *Sostiene Pereira* –, anders zu lesen, als das bisher getan wird.⁵

² G. Vickermann (1997) versteht die Zuordnung Tabucchis zur postmodernen Schreibweise mit differenzierenden Einschränkungen, geht allerdings nicht auf *Requiem* und *Sostiene Pereira* ein.

³ Cf. G. Van der Linde, „Tabucchi's Parable of the Political Activist“, in: *Studi d'Italianistica nell'Africa Australe / Italian Studies in Southern Africa*, (1998). Cf. ferner die Artikel von Fl. Brizio-Skov, M. Jansen und A. Sempoux in *Antonio Tabucchi: a collection of essays*, loc. cit.; Br. Ferraro, „Letteratura e impegno in *Sostiene Pereira* di Antonio Tabucchi“, in Kongress Nanterre 1995, *Italienische Prosa*, 157–172; G. Kurtz „Antonio Tabucchi: *Sostiene Pereira*“. *Romanische Forschungen* 107/3–4 (1995), 414–419. Siehe auch die Rezensionen M. Pye, in: *The New York Times Book Review*, February 20 (2000); A. O'Connell, in: *The Times Literary Supplement (London)*, May 4 (2000); L. Berrettini, in: *Notiziario Amnesty International* (1997), URL: http://www.amnesty.it/notiziario/97_05/recensioni.htm; Bad'e in <http://www.fabula.it/fabrev/FR5/pelo.html>.

⁴ Cf. z. B. *La gastrite di Platone*, Palermo 1998.

⁵ Bibliographie der Romane und Erzählungen Tabucchis: *Piazza d'Italia*, 1975; *Il piccolo naviglio*, 1978; *Il gioco del rovescio*, 1981; *Donna di Porto Pim*, 1983; *Notturmo indiano*, 1984; *Piccoli equivoci senza importanza*, 1985; *Il filo dell'orizzonte*, 1986; *I volatili del Beato Angelico*, 1987; *L'Angelo nero*, 1991; *Requiem, un'allucinazione*, 1992 (Übers. des portugiesischen Erzähltexts *Requiem, uma alucinação*, 1991); *Sogni di sogni*, 1992; *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa*, 1994; *Sostiene Pereira*, 1994; *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, 1997. Nach der Fertigstellung dieses Artikels ist ein Erzähltext mit dem Titel *Si sta facendo sempre più tardi* (2001) erschienen, dem ein

Drei charakteristische Merkmale von Tabucchis narrativem Werk

Intertextuelle und intermediale Vernetzung

Die bis heute entstandenen Romane und Erzählungen von Antonio Tabucchi zeichnen sich bekanntlich dadurch aus, dass darin Bezüge zu Texten aller Art sowie Querverbindungen zur bildenden Kunst und zur Photographie an hervorgehobenen Stellen und mit handlungstragender Funktion hergestellt werden. Das gilt allerdings nicht nur für die oft „postmodern“ genannten Werke der 80-er Jahre wie *Notturmo indiano* oder *Il filo dell'orizzonte*, sondern gleichermaßen auch für *Requiem*, *Sostiene Pereira* und *La testa perduta di Damasceno Monteiro* – einen Text, den man als „romanzo morale“⁶ einordnet.

Gerade *La testa perduta di Damasceno Monteiro* ist voll von expliziten Bezügen auf die rechtsphilosophischen Texte Hans Kelsens⁷ und enthält darüber hinaus im Titel eine kaum verdeckte Anspielung auf Heinrich Bölls *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*. Bei näherem Hinsehen erscheint es sogar erhellend, Tabucchis „moralischen Roman“ als dialektische Negation von Bölls Text zu lesen, denn bei Böll geht es – kurz gesagt – darum, die verheerende moralisch-politische Wirkungsmacht der (Springer-)Boulevardpresse am Beispiel eines paradigmatischen politischen Gerichtsfalls vorzuführen; Tabucchi dagegen präsentiert einen politischen Gerichtsfall, bei dem die Boulevardpresse eine begrenzte, aber spürbare heilende moralisch-politische Wirkung entfaltet, und zwar *nicht* deshalb, weil sich diese Presse plötzlich moralisch läutert oder ein neues politisches Bewusstsein erlangt, sondern gerade deshalb, weil sie „ihren Job macht“ – wie immer den Geboten der Auflage folgend. Zeigen Kelsen und Böll in ihren Texten die zweite, die „schwarze“ Seite des Rechts und der Medien, so zeigt Tabucchi im *Damasceno Monteiro* in einem doppelten Umkehrspiel die zweite Seite dieser zweiten Seite und erinnert daran, dass sie eben doch – nicht nur trotz allem, sondern auch wegen allem – „weiß“ ist. Damit präsentiert sich *La testa perduta di Damasceno Monteiro* als ein Erzähltext, der eine differenzierte moralisch-politische Botschaft transportiert, die von vielfältigen, komplex collagierten und gleichsam spielerisch konstruierten intertextuellen Bezügen getragen wird.

Ebenso reich an intertextuellen Verknüpfungen wie *Damasceno Monteiro* ist Tabucchis erster berühmter moralisch-politischer Roman *Sostiene Pereira*: Von den französischen Erzählern und den *médecins-philosophes* des 19. Jahrhunderts über D'Annunzio, Claudel und Bernanos bis Thomas Mann, Lorca, Marinetti und Majakovskij – allein die explizit genannten Autoren und Texte bilden eine ziemlich lange Liste. Doch dazu später mehr.

eigener Aufsatz gewidmet wird. Unter den Essais und wissenschaftlichen Schriften cf. vor allem *Un baule pieno di gente*, 1990; „Interpretazione dell'eteronimia di Fernando Pessoa“, in: *Studi mediolatini e volgari* XXIII (1975), 139–158.

⁶ Cf. z. B. Fl. Brizio-Skov, (1996/1997); M. Jansen (1996/1997); Br. Ferraro (1995); G. Kurtz (1995).

⁷ Cf. z. B. die Seiten 113f.

Festgehalten sei vorerst nur eines: Sowohl Tabucchis „postmodern-spielerisch“ als auch seine „modern-moralisch“ erscheinenden Werke werden geradezu demonstrativ als Intertexte präsentiert, die zu einem entscheidenden Teil aus Fasern fremder Texte gewoben sind. Die intertextuelle Vernetzung ist eine tragende und prägende Charakteristik des gesamten bis heute entstandenen Erzählwerks von Antonio Tabucchi.

Nicht ganz so zahlreich, aber ebenso auffällig und tragend sind die Bezüge zur Malerei und zur Photographie,⁸ die in Tabucchis Erzähltexten hergestellt werden. Zwei Beispiele – eines für die Malerei und eines für die Photographie – seien hier beschrieben.

Die Erzählung *Notte, mare o distanza* aus der Sammlung *L'angelo nero* von 1987 endet damit, dass ein Mann und eine Frau rittlings auf einem großen Zackenbarsch sitzend eine Treppe hinauf fliegen, in einer spiralförmig aufsteigenden Flugbahn, die durch das Hausdach hindurch führt und dann noch weiter, durch Raum und Zeit, bis zum Erzähler, der beim Anblick der beiden der Versuchung erliegt, seine Geschichte damit enden zu lassen, dass ein Mann und eine Frau auf dem Rücken eines Zackenbarschs reitend bis zu ihm und noch weiter, wer weiß wohin fliegen.

Einen Mann und eine Frau, die auf dem Rücken eines großen Fisches durch die Lüfte fliegen, gibt es natürlich nicht nur in Tabucchis Text, sondern auch in einem berühmten Gemälde: Im Triptychon *Die Versuchungen des Heiligen Antonius* von Hieronymus Bosch – man beachte nebenbei die Analogien zwischen dem in *Versuchung* geratenen auktorialen Erzähler bei Antonio Tabucchi und Boschs *Versuchungen des Heiligen Antonius*. Allerdings wird der Fisch aus Boschs Bild irrtümlich immer wieder für ein Zackenbarsch („cernia“) gehalten; in Wirklichkeit ist es eine Schleie (eine „tinca“). Nachlesen kann man das ebenfalls bei Tabucchi: in *Requiem*, in dem die expliziten Bezüge auf Boschs „Versuchungen“ eine zentrale Rolle spielen.

Zweites Beispiel: Am Ende des *Notturmo indiano* unterhält sich das Erzähler-Ich mit einer französischen Photographin. Jeder von ihnen beschreibt ein eigenes Werk: sie einen Bildband über Südafrika, er ein Buch über eine Indienreise, das als gespiegelte *mise en abîme* des *Notturmo indiano* präsentiert wird. Die Photographin sagt, das erste Photo ihres Bandes sei ein vergrößerter Ausschnitt, auf dem man einen durchtrainierten jungen Schwarzen sehe, der mit erhobenen Armen durch eine Ziellinie zu rennen scheine, wie der Gewinner eines Hundertmeterlaufs. Das zweite Photo zeige auch den Kontext dieses Ausschnitts: Da sehe man, dass der Schwarze in Wirklichkeit von einem Polizisten auf der Flucht erschossen wird. Eine Sekunde nach dem Schnappschuss sei er tot gewesen. Dieses zweite Photo trage die Unterschrift „méfiez-vous des morceaux choisis“.

Nach dieser Bildbeschreibung versucht das Erzähler-Ich des *Notturmo indiano*, der Photographin einen Eindruck seines Buchs zu vermitteln. Das gelingt ihm aber nicht: Er kann ihr nur einzelne Handlungsausschnitte bieten und vermag ihre Fragen nach Zusammenhängen zwischen den Handlungsfragmenten

⁸ Cf. dazu etwa den Artikel von R. Ceserani in *Antonio Tabucchi* (1996/1997).

nicht zu beantworten. Am Ende stellt er fest: „Deve essere un po' come quella sua fotografia, l'ingrandimento falsa il contesto, bisogna vedere le cose da lontano. Méfiez-vous des morceaux choisis.“ (108)

Damit werden (fremdes) Photo und (eigener) Text im *Notturmo indiano* als strukturell analoge Gebilde einander gegenübergestellt, deren zusammenhängende, verknüpfte Betrachtung dem Leser den Zugang zu einem besseren Verständnis eben des *Notturmo indiano* öffnen soll.

Textuelle Binnenvernetzung

Tabucchis narrative Werke zeichnen sich nicht nur dadurch aus, dass darin Querverbindungen zu Texten, Photos und Gemälden mit auffälliger Häufigkeit und tragender Funktion hergestellt werden. Auch die intertextuelle Verknüpfung von einzelnen Werken des toskanischen Autors ist eine Grundstruktur seiner Erzählweise.

Besonders deutlich zeigt sich dies bei einer Betrachtung einer Gruppe von Texten, zu der *Notturmo indiano*, *Voci portate da qualcosa, impossibile dire da cosa*, *Notte, mare o distanza*, *Tanti saluti* sowie *Requiem* gehören.⁹

Grundthema von *Notturmo indiano* ist bekanntlich die Suche des Erzählers nach einem alten Freund namens Xavier Janata Pinto, der „in Indien verschollen ist“.¹⁰ Diese Suche ist so dargestellt, dass Xavier im Verlauf der Handlung immer stärker als eine Art Doppelgänger und Schatten des Erzählers präsentiert wird. Ferner wird nach und nach klar, dass der Erzähler und Xavier in den Zeiten ihrer Freundschaft Teile einer Personenkonstellation, eines Quartetts waren, zu dem auch zwei Frauen gehörten. Von diesen Frauen erfährt man allerdings nicht viel mehr, als dass sie Isabel und Magda hießen (bzw. heißen) und aus Sicht des Erzählers verwechselbar sind – zum Beispiel schreibt er einen langen Brief an Isabel und zerreißt ihn, weil er merkt, dass der Brief eigentlich für Magda geschrieben war (36). Schließlich wird im Verlauf der Handlung klar, dass die Freundschaft zwischen dem Erzähler, Xavier, Isabel und Magda irgendwann an nicht genau erwähnten, ungunstigen Ereignissen zerbrach, die zu einer Entfremdung und zum auch räumlichen Sich-Entfernen der Freunde voneinander führten.

Die gleiche Personenkonstellation wie im *Notturmo indiano* findet sich in der Erzählung *Voci portate da qualcosa, impossibile dire da cosa* aus der Sammlung *L'angelo nero* und im portugiesischen Erzähltext *Requiem: uma alucinação* von 1992. Zwischen diesen drei Texten gibt es eine Reihe von signifikanten, auffälligen Querverbindungen, von denen hier nur die Wichtigsten er-

⁹ Diese Textgruppe überschneidet sich im übrigen mit einer zweiten, zu der *Notturmo indiano*, *I treni che vanno a Madras* und *La frase che segue è falsa, la frase che precede è vera* gehören. Auf diese zweite Gruppe und auf die Relationen mit der hier behandelten kann leider nicht eingegangen werden.

¹⁰ Siehe die zweideutig formulierte Umschreibung aus spiegelbildlich verkehrter Perspektive im letzten Buchkapitel: „La sostanza è che in questo libro io sono uno che si è perso in India“ (*Notturmo indiano* 102).

wähnt seien: Auch in *Voci...* und in *Requiem* erinnert sich ein Erzähler, dessen Name wie im *Notturmo indiano* nicht genannt wird, an eine Zeit mit Isabel, Magda und einem Freund, der diesmal allerdings nicht Xavier, sondern Tadeus heißt, wobei übrigens kurz erwähnt wird, dass Tadeus ein Pseudonym ist. Wie Xavier ist auch Tadeus ein portugiesischer Schriftsteller, der als dunkler Doppelgänger, als Schatten des Erzählers präsentiert wird – allerdings mit einem Unterschied: Tadeus ist nicht verschwunden, sondern tot, und der Erzähler führt halluzinatorische Unterhaltungen mit seinem Geist.

Im Verlauf dieser Unterhaltungen wird klar, dass die Freundschaft zwischen dem Erzähler, Tadeus und Isabel (sowie Magda) ebenso wie im *Notturmo indiano* von dunklen Ereignissen überschattet wurde, die zu Entfremdung und Entfernung führten. In *Voci...* wird angedeutet, dass die Vernichtung eines Romans und einer „creatura“ – also: eines Menschen, vielleicht eines Kindes – die Harmonie zwischen den vier Freunden zerstört habe. In *Requiem* wird präzisiert, dass Isabel Selbstmord begangen hat, und zwar als Folge einer Abtreibung, zu der wahrscheinlich Tadeus riet.¹¹

Dieses Beispiel zeigt besonders deutlich, in welcher Weise Tabucchis Werke miteinander verknüpft sind. Durch die wiederholte Verwendung von narrativen Bausteinen, durch Anspielungen und Analogien werden seine Texte vielfach miteinander verknüpft. Kehren aber Namen und charakteristische Merkmale von Personen in mehreren Werken wieder, dann geschieht das freilich nicht wie in einem realistischen oder naturalistischen Zyklus. Was in verschiedenen Erzählwerken Tabucchis wiederkehrt, sind keine definierten Episoden oder Personen, die gekennzeichnet sind durch eine bestimmte physische Erscheinung, einen bestimmten Lebenslauf und/oder Charakter, sondern es sind Fragmente von Episoden und von Personen, die immer wieder neu kombiniert werden und wechselnde, irritierend analoge Vexierbilder erzeugen. Das hat eine doppelte Konsequenz: Erstens fügen sich die Personenfragmente, die in den verschiedenen Texten Tabucchis vorkommen, durch die Wiederaufnahme von Eigennamen und die thematische, motivische und stilistische Verknüpfung dieser Texte zu narrativen Gestalten und Lebensepisoden zusammen. So entsteht durch die Vernetzung vom *Notturmo indiano* mit *Voci...* und *Requiem* überhaupt erst eine Isabel, die mit zwei Männern zusammen lebt, eine Freundin namens Magda hat, Illusionen verfällt und dann enttäuscht wird, in einem einsamen Haus am Meeresufer wohnt, wo sie von Ängsten verfolgt wird, Ausflüge mit ihren Freunden macht, ein Kind abtreibt, einsam und unglücklich wird

¹¹ Durch die Lektüre von *Tanti saluti* lässt sich das „Puzzle“ mit und um die Personennamen „Tadeus“, „Isabel“, „Magda“ und „Xavier“ um ein weiteres Episodenfragment und eine weitere textuelle Binnenvernetzung ergänzen. In dieser Erzählung wird gezeigt, dass ein Protagonist namens Tadeus nach dem Tod seiner Frau Isabel alle Vorbereitungen trifft, um eine lang ersehnte Reise endlich anzutreten, dann aber im letzten Moment feststellt, dass er nicht mehr verreisen möchte. Diese Episode verweist auf eine Passage von *Notturmo indiano*, in der Xavier als Autor einer Kurzgeschichte mit folgendem Inhalt beschrieben wird: „[...] un [racconto] ad esempio parlava di un uomo che passa la vita a sognare un viaggio e quando un giorno finalmente gli capita di poterlo fare, quel giorno si accorge di non avere più voglia di farlo“ (28f.).

und schließlich Selbstmord begeht. Zweitens – und zugleich – bleiben die Person und das Leben dieser Isabel aber immer fragmentarisch, zusammengesetzt aus vernetzten, jedoch auf autonome Werke verteilten literarischen Personen. Von Isabel – ebenso wie von anderen Gestalten und von dem/den Erzähler-Ich(s) – entsteht kein definiertes, identisches und „volles“ Portrait, sondern ein gebrochenes, lückenhaftes, trügerisch anmutendes Vexierbild. Und dieses Bild entsteht genau in dem Maß und in der Weise, in denen der Leser textuelle Querverbindungen zwischen Tabucchis Werken wahrnimmt bzw. herstellt.

Fazit: In Tabucchis Erzähltexten werden Gestaltenfragmente präsentiert, die sich in dem Maß zu Personen und Lebensgeschichten konstituieren, in dem die Texte vernetzt rezipiert werden. Diese literarischen Gestalten werden nicht als homogene, definierte Personen konstruiert, sondern als konstitutiv multiple, dialogische, in sich gebrochene und vernetzte Gebilde, die mit dem literarischen und medialen Universum, in das sie eingewoben und in dem sie verwoben sind, strukturell homolog sind.

Interkulturelle Vernetzung

Dieses fragmentarische und zugleich signifikant zusammenhängende literarische Universum wird allerdings nicht nur als dichtes und komplexes Netz von heterogenen, disparaten Elementen konstruiert, die durch intermediale und intertextuelle Verknüpfungen verbunden sind, sondern zugleich auch als globales und dynamisches interkulturelles Netz.¹²

Tabucchis Werke zeichnen sich dadurch aus, dass darin Querverbindungen zwischen Kulturen an hervorgehobenen Stellen und mit handlungstragender Funktion hergestellt werden. Die Erstellung von interkulturellen Vernetzungen, die Inszenierung des Zusammenkommens von Menschen aus unterschiedlichen Kulturen, die Darstellung der Reise in fremde Länder und der Aneignung fremder Sitten und Gebräuche sind Grundstrukturen von Tabucchis Erzählweise bzw. Grundthemen seiner Werke. Das ist neben der Herstellung von intertextuellen und intermedialen Querverbindungen die dritte wesentliche Charakteristik des bis heute entstandenen Werks von Antonio Tabucchi.

Exemplarisch kann man das durch eine vergleichende Betrachtung von *Sostiene Pereira* (1994) und *Notturmo indiano* (1984) zeigen.

In *Sostiene Pereira* wird die Entwicklung des Protagonisten durch den Austausch mit Menschen entscheidend vorangetrieben, die eine doppelte oder gar mehrfache kulturelle Identität haben, was im Text auch betont wird: Der erste ist ein junger Portugiese italienischer Abstammung namens Francesco Monteiro Rossi, durch den Pereira, der immer in portugiesischer Isolation gelebt hat, mit der internationalen antifrankistischen Front zusammenkommt, die gerade im spanischen Bürgerkrieg kämpft.

¹² Zu Portugal als kulturellem und intertextuellem Raum bei Tabucchi cf. U. Dietzel, „Oltre Il filo dell'orizzonte. ‚Portugal‘ als intertextuelles Spiel bei Antonio Tabucchi“, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 46 (1996), 110–116.

Monteiro Rossi wird von Pereira als Praktikant eingestellt, der die Aufgabe hat, Nachrufe bekannter Autoren zu verfassen. Rossi schreibt Nekrologe zu verstorbenen und zu lebenden Autoren, in denen nicht nur die Werke dieser Schriftsteller, sondern vor allem auch ihr Ethos, ihre Haltung und ihre Verhaltensweise beurteilt werden. Über Gabriele D'Annunzio zum Beispiel schreibt Monteiro: „Una vita non esemplare, un poeta altisonante, un uomo pieno di ombre e di compromessi. Una figura da non imitare, ed è per questo che lo ricordiamo“ (96).

Durch die Lektüre von Monteiros Nachrufen und durch die Bekanntschaft mit dem portugiesisch-italienischen jungen Mann kommt Pereira immer mehr dazu, Autoren nicht nur als Namen auf Buchrücken, sondern (wieder) als handelnde Menschen zu sehen. So fängt auch er an, (wieder) Zusammenhänge zwischen Text und Leben, Literatur und Lebensweise bewusster zu sehen bzw. (neu) zu entdecken. Und diese wiedergefundene bzw. neu entdeckte Haltung führt den passiv-zurückgezogenen Pereira zu einer anderen, aktiven moralisch-politischen Handlungsweise: Als er hört, dass Bernanos öffentlich gegen die profrankistischen Äußerungen des Vatikans Stellung bezogen hat, kommt Pereira die Idee, sein *Journal d'un curé de campagne* zu übersetzen, damit „die Portugiesen wenigstens ein gutes Buch“ zu lesen haben, „un libro serio, etico, che trattava di problemi fondamentali, un libro che avrebbe fatto bene alla coscienza dei lettori“ (175).

Die zweite einschlägige Begegnung nach der mit Francesco Monteiro Rossi hat Pereira mit einer jüdisch-portugiesischen Deutschen namens Ingeborg Delgado, die nach Portugal zurückgekommen ist, um – wie sie sagt – „ihre Wurzeln wiederzufinden“, bevor sie in die USA auswandert. Mit ihr spricht Pereira darüber, dass Portugal im Jahr 1938 ein sehr schönes Land ist, aber kein guter Aufenthaltsort für eine Jüdin; dann darüber, dass auch er sich nicht mehr wohlfühlt in seinem Land, und dass Thomas Mann, den Frau Delgado gerade liest, in Begriff ist, Europa zu verlassen, weil er „nicht glücklich“ ist über die europäische Situation. Durch das Zusammenkommen mit der jüdisch-portugiesisch-deutschen Ingeborg Delgado sieht Pereira Verbindungen zwischen der Situation in Portugal und in Europa, entdeckt Verbindungen zwischen seiner Situation bzw. seinen Empfindungen/Gedanken, und der Situation bzw. den Empfindungen/Gedanken fremder und ferner Menschen (Frau Delgado selbst, Thomas Mann). Und als Pereira bekennt: „Anch'io forse non sono felice per quello che succede in Portogallo“ (72), sagt Frau Delgado schlicht: „E allora faccia qualcosa“ (72). Darauf möchte Pereira zunächst antworten, dass es ja die Zensur gibt, dass sein Chefredakteur eine Säule des Regimes ist, dass in Portugal niemand mehr etwas sagen darf und dass er auf Schritt und Tritt beobachtet wird. Stattdessen sagt er:

„[...] faró del mio meglio, signora Delgado, ma non è facile fare del proprio meglio in un paese come questo per una persona come me, sa, io non sono Thomas Mann, sono solo un oscuro direttore della pagina culturale di un modesto giornale del pomeriggio, faccio qualche ricorrenza di scrittori illustri e traduco racconti dell'Ottocento francese, di piú non si può fare“ (73).

Hierauf antwortet Frau Delgado wieder schlicht: „Capisco [...], ma forse tutto si può fare, basta averne la volontà“ (73), und das „vielleicht“ ist sehr

wichtig in diesem Satz, denn Pereira wird nicht von Ingeborg Delgado indoktriniert, sondern auf eine Möglichkeit, eine Machbarkeit, eine Chance auf Selbstermächtigung zum Handeln hingewiesen.

Die dritte einschlägige Begegnung hat Pereira mit einem von der französischen Philosophie und der Freudschen Psychoanalyse geprägten Arzt namens Cardoso. Doktor Cardoso macht Pereira mit einer Mischung aus Freuds Persönlichkeitstheorie und aus den Lehren zweier französischer Ärzte und Philosophen bekannt. Er sagt, dass das „Ich“ nicht eins und unteilbar sei, sondern aus einer „Kohorte“ von vielen Ichs bestehe, die abwechselnd die Führung übernehmen. So lernt Pereira durch ihn eine fremde, aus der Verknüpfung von disparaten Theorien konstruierte philosophisch-psychologische Denkweise kennen, die ihm andere Wege, neue Möglichkeiten der Selbstdefinition und der Selbstermächtigung zum Handeln eröffnet.

Durch die Begegnungen mit Francesco Monteiro Rossi, Ingeborg Delgado und Doktor Cardoso – und mit anderen – wird Pereira, der sich nach dem Tod seiner Frau isoliert und gleichsam eingegraben hat, immer mehr dazu gebracht, zu erkennen, dass seine Welt ein dichtes und globales Netz von Beziehungen zwischen Kulturen, Ländern, Texten und Menschen ist, die ihn unmittelbar berühren, ja durch ihn hindurchgehen, weil auch er selbst eine veränderlich-multiple, in sich fragmentierte, vernetzte und dialogische Identität hat – wie der Arzt sagt, eine „Kohorte“ von Ichs, die mit der „Welt da draußen“ konstitutiv verknüpft sind. Diese Erkenntnis ist es, die Pereira letztlich den Weg zu einer neuen Haltung und zu einer neuen Verhaltensweise eröffnet.

Auch im *Notturmo indiano* schreitet die Handlung von einer Begegnung zur anderen voran. Während seiner Indienreise auf der Suche nach Xavier spricht der italienische Erzähler unter anderem mit einer indischen Prostituierten, mit einem in der Schweiz ausgebildeten, indischen Arzt, mit einem Theosophen portugiesischer Abstammung, mit einem Postboten aus Philadelphia und – wie bereits erwähnt – mit einer französischen Photographin, die in Afrika und Indien Reportagen macht. In diesen Gesprächen werden immer wieder kulturelle Unterschiede und Verbindungen, Analogien oder Gemeinsamkeiten zwischen Kulturen angesprochen; die Beschreibung von indischen Sitten, Gebräuchen, Lebensweisen und Ritualen wird immer wieder in die Handlung, in die Beschreibungen und in die Dialoge zwischen den Gestalten eingeflochten.¹³ Und durch jedes Gespräch, durch jedes neue interkulturelle Zusammenkommen verändert sich sowohl das Weltbild des Erzählers als auch das Bild, das er von seinem verschwundenen Freund und von sich selbst hat. Dadurch gelingt es ihm, das Rätsel von Xaviers Verschwinden zu lösen. Und das führt wiederum dazu, dass er eine andere Haltung zur Welt, zu sich selbst und zu Xavier entwickelt und schließlich eine andere Handlungsweise wählt, als in der Vergangenheit: Am Ende verzichtet der Erzähler nicht einfach nur darauf, seinen Schatten, den er nun tatsächlich finden könnte, weiter zu jagen, sondern widmet sich auch wieder seiner Arbeit als Historiker, gibt also dem Studium der kollektiven Vergangenheit und der „bezahlten Arbeit“ wieder den Vorrang

¹³ Cf. z. B. 15f., 24, 30, 33f., 38f., 66ff.

vor der Beschäftigung mit der privaten Vergangenheit und vor einer geldverschwenderischen,¹⁴ im Roman immer wieder als „Luxus“ dargestellten Suche nach dem eigenen Schatten – auch wenn er sich durchaus bewusst ist, dass dieses Studium von begrenztem Wert und von begrenzter Wirkung ist. Am Ende des *Notturmo indiano* steht keine einfache Entscheidung gegen das Suchen/Finden und Handeln, sondern vielmehr eine Entscheidung für ein historisch-gesellschaftliches (Archivarbeit) und gegen ein privat-psychologisches Suchen und Handeln.

Dass in *Notturmo indiano* das Geld, der Luxus und die Armut immer wieder thematisiert werden, erscheint vor diesem Hintergrund bedeutsam: Denn die Suche nach Xavier wird dadurch auch lange vor dem Textschluss, ja von Anfang an als verschwenderischer Akt dargestellt, dem der Schluss eine illusionslose, aber doch in die Zukunft weisende, Türen in andere (Handlungs-)Räume öffnende Entscheidung für die Rückkehr zur bezahlten Arbeit entgegenstellt – „Lei sorrise e infilò la chiave nella porta“ (109). In einem Satz: Der Abbruch der Suche nach Xavier ist keine einfache Entscheidung gegen das Handeln oder die (Selbst-)Erkenntnis: Verzichtet wird vielmehr auf eine private Suche nach dem eigenen Schatten, abgebrochen wird der Versuch, heterogene Ichs wieder harmonisch zusammenzubringen, und zwar zugunsten einer Entscheidung für die Beschäftigung mit der kollektiven Vergangenheit, für bezahlte, bescheidene und vielleicht nützliche Arbeit. Die Erkenntnis, dass man als fragmentiertes, konstitutiv multiples, in sich heterogenes und zugleich in sich vernetztes „Ich“ in einer unrettbar fragmentierten, konstitutiv multiplen, heterogenen und vernetzten Welt lebt, führt am Ende von *Notturmo indiano* weder zur Selbstauflösung noch zur Neukonstituierung des „Helden“, sondern zu einem Handeln und Leben, das bewusst auf positive Selbstbegründung verzichtet.

So betrachtet, erscheint die Erwähnung der „topi morti“¹⁵ in *Notturmo indiano* als Hinweis auf eine negativ-dialektische intertextuelle Verknüpfung von Tabucchis Text mit Vittorinis *Conversazione in Sicilia*: In diesem Werk sind die „topi“ Metapher für eine persönliche Vergangenheit und für eine reale Welt, von der sich der Protagonist entfremdet hat und die er sich durch seine Reise nach Sizilien wieder aneignet. Diese Entwicklung von der Selbstentfremdung zur Wiederaneignung ist bei Vittorini das Fundament für eine Bewusstwerdung, die den Weg zu „anderen Pflichten“, zum moralisch-politischen Handeln öffnen soll. Bei Tabucchi dagegen sind die „topi morti“ nicht-eigene, fragmentarische, disparate Zeugnisse einer fremden Vergangenheit, auf deren Aneignung und Integration in das Persönliche und Private der Protagonist verzichtet. Und dieser Verzicht ist bei Tabucchi wiederum das Fundament für eine negative Bewusstwerdung, die den Weg zum Handeln ohne positive Grundlage eröffnet.

Fazit: Durch die Betrachtung von *Sostiene Pereira* und *Notturmo indiano* unter dem Gesichtspunkt der darin eingeschriebenen interkulturellen Verbin-

¹⁴ Cf. z. B. 18, 24, 26, 36, 93f.

¹⁵ „Frugo in vecchi archivi, cerco cronache antiche, cose inghiottite dal tempo. È il mio mestiere, lo chiamo topi morti.“ (100).

dungen zeigt sich, dass Tabucchis Werke aus den 80-er und den 90-er Jahren bei aller Verschiedenheit entscheidende Gemeinsamkeiten aufweisen. Vor allem sorgt die betonte, handlungstragende und bedeutungsprägende Etablierung von kulturellen Vernetzungen dafür, dass Tabucchis Texte der 80-er Jahre bei aller intertextueller und intermedialer Komplexität nicht zu belanglosen Spielchen im luftleeren Bildungsraum geraten, sondern sozusagen moralisch „geerdet“ werden, ausgerichtet auf Fragen der Haltung und der Handlungsweise in konkreten historischen bzw. geographischen Situationen.

Vernetzung als Fundament für Selbstkonstituierung und moralisches Handeln

Die medialen, textuellen und kulturellen Verknüpfungen, die in Tabucchis Werken immer wieder erschaffen werden, erfüllen eine zentrale Funktion: sie dienen der Konstruktion von verschiedenen, aber strukturell und bisweilen auch motivisch verwandten narrativen Situationen, in denen Menschen ihre Welt einschließlich ihrer selbst als ein globales, labyrinthisches, konstitutiv multiples und dialogisches Netz zu sehen lernen.

Diese Erkenntnis bildet in den verschiedenen Werken das Fundament, um die Selbstkonstituierung von Personen darzustellen, die in strukturell verwandten Situationen – das heißt: in Situationen der kulturellen, medialen und textuellen Vernetzung – verschiedene Haltungen entwickeln und sich für verschiedene Handlungsweisen entscheiden. Diese Haltungen und Handlungsweisen sind nicht beliebig verschieden, sondern bilden ein Spektrum von Möglichkeiten, die in den einzelnen Werken nach und nach durchgespielt werden. Drei Beispiele seien hier abschließend in aller Kürze vorgestellt.

Im Erzähltext *Il filo dell'orizzonte* von 1985 führt die Erkenntnis der eigenen konstitutiven Multiplizität und der konstitutiven Vernetzung des Selbst mit dem Anderen zum Identitätsverlust, zum Wahnsinn und zum Tod. In dieser Erzählung versucht der Protagonist, ein Gerichtsmediziner namens Spino, die Identität eines unter mysteriösen Umständen ermordeten jungen Mannes zu ermitteln. Im Bestreben, diesen fremden Mann umfassend zu kennen und abschließend zu beurteilen, entdeckt Spino – der wie Spinoza nicht an Zufälle glaubt – immer mehr Gemeinsamkeiten zwischen dem Ermordeten und sich selbst. So wird seine Spurensuche zu einer geisterhaften Irrfahrt durch die Stadt, auf der Jagd nach einem Alter Ego, nach dem eigenen Schatten. Und je mehr er seinem anderen Ich hinterherhetzt, desto mehr verirrt und verstrickt sich der Pathologe, verliert zuerst seine Freunde, dann den Verstand und geht am Ende ins Wasser, weil er meint, dass sein gesuchter Schatten dort auf ihn warte.

In *Requiem* von 1992 führt die Wahrnehmung der eigenen Welt als globale, komplexe Vernetzung von Kulturen, Gemälden und Texten den Protagonisten zur Einsicht, dass man sich in diesem labyrinthischen Netz nicht nur verstricken und verlieren, sondern auch finden und positionieren kann, weil das Netz, das Zusammenkommen, das Miteinander eben auch verbinden und tragen kann – nicht muss, aber kann. Während sich der Protagonist vom *Notturmo in-*

diano in der letzten Szene weigert, mit seinem dunklen Alter Ego Xavier an einem Tisch zu speisen, geht der Protagonist von *Requiem* mit seinem bösen, zynischen und destruktiven Alter Ego Tadeus in ein Restaurant, unterhält sich mit ihm, wirft ihm vor, an Isabels Tod schuld zu sein, isst dabei mit ihm und bezieht aus dieser Begegnung in zweifacher Hinsicht Nahrung, versöhnt sich mit ihm und verabschiedet ihn in Frieden. Das gibt ihm die Kraft dazu, viele andere Verbindungen, in denen er sich früher verstrickt fühlte, noch einmal freiwillig und bewusst einzugehen, zusammenzukommen mit Isabels Geist, mit den *Versuchungen des Heiligen Antonius* von Hieronymus Bosch, mit dem Geist von Fernando Pessoa. Und ausgerechnet Pessoa – der Erfinder der Heteronymie, der ein ganzes System von Autoren erschaffen hat, jeden mit einem eigenen Leben, einem eigenen Charakter, einem eigenen Namen und einem eigenen dichterischen Werk –, ausgerechnet dieser Pessoa verrät am Ende von *Requiem*, unmittelbar bevor auch er in Frieden geht, ein Geheimnis: „Una volta“, sagt der portugiesische Dichter, über dessen Leben so gut wie nichts bekannt ist, „[...] una volta ho ballato [...] con la mia innamorata [...] avevo imparato da solo con un libriccino che si chiamava *Il ballerino moderno*, libriccini così mi sono sempre piaciuti, che insegnavano a fare delle cose [...]“ (128).

Solche Büchlein mag und schreibt auch Tabucchi gern. *Sostiene Pereira* zum Beispiel ist ein solches Buch. Darin wird der Protagonist durch die Begegnungen mit Monteiro Rossi, Ingeborg Delgado, dem Doktor Cardoso und anderen Menschen dazu geführt, seine Welt als ein dichtes und globales Netz von Beziehungen zwischen Kulturen, Ländern und Menschen zu sehen, die ihn unmittelbar berühren, weil auch er selbst eine mehrfache, vernetzte und dialogische Identität hat, eine – wie der Arzt sagt – „Kohorte von Ichs“, die mit der „Welt da draußen“ konstitutiv vernetzt ist. Diese Entdeckung eines Miteinanders, das bei aller textueller und medialer Komplexität vor allem immer ein menschliches ist, bildet das Fundament, auf dem Pereira anfängt, moralisch zu handeln – ein höchst prekäres Fundament freilich, aber eines, das sich in seinem konkreten Fall als stabil genug erweist.

Was für moralische Dinge tut Pereira? Er gibt jungen Leuten, die im spanischen Bürgerkrieg kämpfen, Geld und Obdach. Er veröffentlicht auf seiner Kulturseite *Honorine* von Honoré de Balzac, weil das eine Novelle „über die Reue“ sei, und weil er denkt, dass die Menschen seiner Zeit viel zu bereuen haben und dass sie eine Novelle über die Reue brauchen – viele Leserbriefe bestätigen ihm das im Nachhinein. Pereira versteckt Monteiro Rossi, der von der politischen Polizei verfolgt wird, in seiner Wohnung, gibt ihm zu Essen und ein sauberes Hemd. Und als die Schergen Monteiro bei ihm finden und ermorden, schafft es Pereira mit einer List, eine Meldung in die Zeitung zu schmuggeln, in der er die Ermordung mit allen Namen und Fakten berichtet. Danach flieht er aus Portugal mit einem falschen französischen Pass. All diese Dinge tut Pereira im Lauf seiner Geschichte, und zwar immer deshalb, weil er das vage, für ihn selbst unbegründbare Gefühl hat, dass es gut und richtig ist und er es tun muss. Die Dinge, die er tut, sind nie um einer Sache oder eines Prinzips Willen getan, sondern für Menschen und mit Menschen. Warum er so handelt, wie er handelt, kann Pereira am Ende genauso wenig erklären wie am Anfang.

„Non so perché faccio tutto questo per lei, Monteiro Rossi“, sagt er gegen Ende des Buchs. „Forse perché lei è una brava persona“, vermutet Monteiro, und Pereira entgegnet: „È troppo semplice [...] il mondo è pieno di brave persone che non vanno in cerca di guai.“ „Allora non lo so [...] non saprei proprio“, sagt Monteiro Rossi, und Pereira: „Il problema è che non lo so neanche io“ (177). Erklären und begründen kann Pereira im Lauf seiner Entwicklung nicht immer mehr, sondern im Gegenteil immer weniger, und insofern steht der deutsche Titel *Erklärt Pereira* in gewisser Weise schief zum Buch, lässt etwas nicht dahin Gehörendes mitschwingen und etwas im Italienischen Mitschwingendes vermissen. Das deutsche „erklären“ hat ein starkes Moment des Erläuterns und Begründens, das im Italienischen „sostenere“ so nicht enthalten ist: im Deutschen „erklären“ sowohl der Zeuge als auch etwa der Lehrer, im italienischen „sostiene“ der Zeuge, aber der Lehrer „spiega“ – und auch Pereira „sostiene“ immer und immer wieder, aber vermag fast nie, etwas zu erläutern oder zu begründen. Zugleich hat „sostenere“ eine Bedeutungskomponente mehr als „Erklären“, da es auch „unterstützen“ heißt – „sostenitore“ etwa ist der Unterstützer auch in politischem Sinn. Und genau das ist es, was Pereira im Lauf seiner Entwicklung zunehmend tut: andere Menschen unterstützen und von ihnen Unterstützung erfahren.

Durch die Entdeckung der Kraft des menschlichen Miteinanders, durch die Entdeckung, dass Medien und Texte – seine Zeitung, seine Kulturseite, die französischen Novellen, die er für seine Leser übersetzt – dass dies eben verknüpfte Medien eines Zusammenkommens und eines Miteinanders sein können – nicht müssen, niemals, aber können immer –; durch die Entdeckung, dass auch er selbst ein Miteinander von „vielen Ichs“ ist, Eins mit dem Miteinander der Welt, kommt Pereira zu einer eigenen Art des moralischen Handelns – und hat dabei kein anderes, kein solideres Fundament als ein Menschen-Netz.

Tabucchis „Flaschenpost“

Es geht hier nicht darum, aus „zwei Tabucchis einen“ zu machen und *Notturno indiano* oder *Il gioco del rovescio* als homologe Pendants von *Sostiene Pereira* auszuweisen. Tabucchis Werk ist und bleibt ein fragmentarisches, in sich gebrochenes, nichtidentisches und konstitutiv multiples Universum; allerdings wird durch die hier vorgeschlagene Betrachtungsweise klar, dass diese Fragmente demonstrativ und programmatisch vernetzt sind, und dass eben diese Vernetzung der prägende und tragende Grundcharakter von Tabucchis bis heute entstandenem Erzählwerk ist.

Mit anderen Worten: Bei Antonio Tabucchi ist die Herstellung von intertextuellen, intermedialen und interkulturellen Querverbindungen das Fundament eines höchst zeitgemäßen literarischen Schaffens und Programms, in dessen Zentrum Denkformen und Vorstellungswelten der Vernetzung stehen.

Und vermutlich ist es kein Zufall, dass Pereira die Übersetzungen französischer Novellen, die er auf der Kulturseite veröffentlicht, als „Flaschenpost“

bezeichnet. Denn auch Tabucchis Buch *Sostiene Pereira* ist nicht nur mit den anderen Texten des toskanischen Autors vielfach vernetzt, sondern soll möglicherweise eine Flaschenpost-Botschaft über diese Texte einschließlich seiner selbst übermitteln: Die Botschaft, dass auch Tabucchis Romane und Erzählungen Medien eines Zusammenkommens und eines Miteinanders sein können, das dem Leser als prekäres Fundament dienen kann, um einen eigenen Weg zum moralischen Handeln zu finden.

Résumé

Depuis la publication de «Sostiene Pereira» (1994), la critique sépare l'œuvre de Antonio Tabucchi en deux parties. Pour caractériser celles-ci, on emploie respectivement les catégories de «jeu postmoderne» et de «moralisme moderne». Malgré la gêne qu'un tel découpage commence à susciter, les œuvres dénommées «postmodernes» et celles dites «modernes» de l'auteur italien sont étudiées jusqu'à aujourd'hui séparément, sans essayer de les mettre en relation ou d'examiner systématiquement leur différences apparentes ou factuelles. Cet article a pour but de proposer une solution au problème des «deux Tabucchis», et de montrer que toute l'œuvre narrative existante du toscan, aussi variée et diversifiée soit-elle, est vouée à établir un réseau intertextuel, intermédial et interculturel qui puisse servir de fondement à une morale et à une éthique d'aujourd'hui.