

Sonderdruck aus:

Italienische Erzählungen des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen

Herausgegeben von Manfred Lentzen

ESV

ERICH SCHMIDT VERLAG

Nicht im Handel

Alle Rechte vorbehalten

© Erich Schmidt Verlag GmbH & Co., Berlin 2003
www.erich-schmidt-verlag.de

Dieses Papier erfüllt die Frankfurter Forderungen der Deutschen Bibliothek und der Gesellschaft für das Buch bezüglich der Alterungsbeständigkeit und entspricht sowohl den strengen Bestimmungen der US Norm Ansi/Niso Z 39.48-1992 als auch der ISO-Norm 9706

Druck: Difo-Druck, Bamberg

Christof Weiland

Italo Calvino: *L'avventura di un lettore*¹

Die Figur des Lesers hat Calvino nachhaltig beschäftigt. Der Roman *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979)², der international große Beachtung fand, kreist um die Figur des Lesers und der Leserin³. Weniger bekannt ist vielleicht die Erzählung *L'avventura di un lettore* aus dem Jahr 1958, deren Titel Programm ist. Calvino hat den Text sogar überarbeitet⁴. Er war es ihm wert. Wenn wir also an dieser Stelle eben jenen *racconto* als Einführung in Calvinos novellistische Erzählkunst ausgewählt haben, so folgen wir der Spur, die der Autor durch die wiederholte Arbeit an dieser Thematik selbst hinterlassen hat.

Die hier vorgelegte Präsentation der Erzählung erfolgt in drei Schritten. Zuerst wird sie, textimmanent, als miniaturisiertes Drama⁵ gelesen. Dazu wird sie in Erzählsequenzen⁶ gegliedert. Zur leichteren Orientierung im Original werden Anfang und Ende der Sequenzen jeweils durch Zitate oder Stichworte markiert. Dann erfolgt der Kommentar. Implizit wird dabei eine kleine Poetik dieser Novelle⁷ sichtbar. Eine kurze figurentypologische Charakterisierung des *lettore* soll die herausgearbeiteten Einzelaspekte bündeln. Vorschläge für mögliche Lesarten bzw. Interpretationsansätze beschließen diesen Abschnitt. Einige Bemerkungen zu den Figurentypen, die Calvino für die Sammlung *Gli amori difficili* konzipiert hat und zu der *L'avventura di un lettore* gehört, stehen am Schluß.

A. Das miniaturisierte Drama – allgemeine Charakterisierung

Die Handlung der *Avventura di un lettore* ist zunächst reduzierbar auf die Frage, ob sich der Held von der erotischen Aura einer Strandurlauberin anziehen läßt oder ob er unbeirrt das Vergnügen genießt, das ihm die Lektüre eines Buchs bereitet, denn er liest gern und wann immer es möglich ist. Die Handlung entwickelt sich in fünf Phasen: 1. Exposition, 2. Annäherungen, 3. Distanznahme, 4. Pointierung, 5. Wendepunkt.

1. Exposition:

Amedeo am Strand. Er schwimmt und liest. Sein Blick nimmt erstmals eine soeben angekommene Frau wahr.

Textmarkierung: *La strada litoranea* (S. 1126) bis *era venuta a sdraiarsi una donna* (S. 1130).

Erzählsequenzen:

- a) Amedeo ist in Gedanken mit der Frau beschäftigt – *classificò il tipo* (S. 1130);
- b) das Vergnügen beim Anblick der *signora abbronzata* paßt zum *normale corso della (lettura)* (S. 1132);
- c) sie ist *parte necessaria del paesaggio* (S. 1132) geworden.

2. Annäherungen:

Amedeo und die Dame zeigen ein ungleichzeitiges Interesse füreinander. Die rasch sich intensivierende Kommunikation ist für ihn eine Gefährdung des ungestörten Lesens.

Textmarkierung: *Era una (donna) molto abbronzata* (S. 1130) bis *disse: – Ma...* (S. 1138).

Erzählsequenzen:

- a) die aus dem Meer gefischte Qualle als *occasione „classica“* (S. 1132);
- b) der asymmetrische Austausch von *sorriso / saluto* (S. 1134);
- c) die Zigarette und das fehlende *fiammifero* (S. 1135);
- d) die Verabredung zum Baden / das *saltare quasi mezza pagina* (S. 1136);
- e) die *dolcezza del contatto* (S. 1137).

3. Distanznahme:

Sie stört sich zunehmend daran, daß Amedeo viel liest und wenig redet.

Textmarkierung: *Amedeo fu costretto* (S. 1138) bis *Conversazione? – disse ad alta voce* (ib.).

Erzählsequenzen:

- a) *con le signore si deve fare conversazione* (S. 1138);
- b) *con quella donna al fianco non avrebbe più letto una riga* (ib.);
- c) *sono un tipo meno adatto a fare il cicisbeo da spiaggia* (ib.).

4. Pointierung:

Amedeo ist bemüht, seine Interessen als Leser mit denen abzustimmen, die die schöne Unbekannte hegt. Sein dilemmatischer Realitätsbezug (Buch und/oder Frau) führt in den Mißerfolg, trotz verheißungsvoller Ansätze.

Textmarkierung: – *Conversazione come?* – (S. 1138) bis *Forse stavolta aveva trovato l'equilibrio ideale* (S. 1139).

Erzählsequenzen:

- a) *la carezza* – und der Biß (S. 1138);
- b) *conversazione non (si) fa – io leggo* (S. 1138);
- c) (la) *baciò* – *riprese a leggere* (S. 1139);
- d) *l'equilibrio ideale* (*leggeva, le dava dei baci*, S. 1139).

5. Wendepunkt:

Das ideale Gleichgewicht nimmt sich für sie anders aus als für ihn. Sie drängt darauf, den Aufenthalt am Meer zu beenden.

Textmarkierung: *Ma fu ancora una volta lei a volere cambiare la situazione* (S. 1139 f.) bis *alla fine* (S. 1141) – Textende.

Erzählsequenzen:

- a) *Io mi vesto – Amedeo rimase un po' disorientato* (S. 1140);
- b) [¹] *interesse per l'una e l'altra cosa* [Buch/Frau] (S. 1140);
- c) *leggere in quello sguardo* (S. 1140 f.);
- d) [¹] *intesa amorosa* (S. 1141);
- e) *un ultimo bagno* (ib.).

Kommentar

1. Exposition: a – c;

Die Erzählung beginnt mit drei kunstvollen Sätzen. Mit ihnen entsteht der Ort der Handlung vor den Augen des Lesers: Ein felsiger Strand – vielleicht Liguriens – im Hochsommer. Suggestive Bilder des Elementaren und der Weite, kosmisch entgrenzt, verfließen ineinander. Die drei Sätze des Exordiums beschreiben nicht nur Landschaft. Sie sind gleichfalls lesbar als harmonisch abgestimmte Konkretisierungen eines Blicks, der sich selbst genießt. Sehend genießen: das allgegenwärtige und subtil verwendete Motiv dieses Textes, es ist in die räumliche Exposition der Erzählung bereits mit eingezeichnet.

Es bedarf nur noch der Benennung der Person, die da schaut, und die Handlung kann beginnen. Und da ist er schon, der Protagonist mit dem sprechenden Namen, Amedeo Oliva⁸. Mit ihm formieren sich *vista, occhio, guardare* und andere semantisch dem Feld der visuellen Wahrnehmung affine Wörter zu einem ästhetisch-dramatischen Reigen besonderer Qualität.⁹

Amedeo Oliva ist ein sportiver Sommerfrischler. Gerade ist er mit dem Fahrrad hoch oben auf dem Kap angekommen. Er springt geschickt von Stein zu Stein bis hin zum geeigneten Liegeplatz. Schon hat er sich ausgezogen und liest. Lesen und Schwimmen, literarästhetisch motivierte Tagträume träumen, wobei er gerne die umliegende Landschaft in Augenschein nimmt: Das ist sein größtes Ferienvergnügen. Stendhal, Balzac, Flaubert, Proust – bzw. deren literarische Helden: Fabrice del Dongo, Lucien de Rubempré, Frédéric Moreau, Marcel – sind eingeladen¹⁰, ihm an seinem Lieblingsort, *il suo scoglio* (S. 1130), Gesellschaft zu leisten.

E lì allo scoglio li [= autori] smaltiva, soffermandosi sulle frasi, alzando spesso gli occhi dalla pagina per riflettere, raccogliere le idee. A un certo punto, così alzando gli occhi, vide che sulla spiaggia di sassi in fondo alla cala era venuta a sdraiarsi una donna. (S. 1130)

Diese Wahrnehmung hat Folgen. Das an Lektüren geübte Auge – *l'occhio di Amedeo* (S. 1130) – liest diese Frau. Ihre Erscheinung, den Körper bis ins Detail, die Art den Bikini zu verknappen. Amedeos Blick ist ein männlicher Blick, gelenkt von den üblichen Stereotypen. Der Erzähler registriert sie kommentarlos¹¹. *Amedeo classificò il tipo* (S. 1131), heißt es in nüchterner Form. Und das bedeutet, daß er sich in einem Katalog von Entwürfen darüber ergeht, was diese Frau wirklich sucht und er, Amedeo auf sich nehmen müßte, um sie zu seinen Gunsten sich fügen zu lassen, die *avventura di rapido esito* (S. 1131). Davor schreckt er aber zurück, kaum ist's gedacht, seinen Lektürestoff stets in Griffnähe, und befindet, *che quella donna non poteva affatto interessarlo* (ib.).

Daß er nicht seelenruhig in seiner Lektüre fortfährt, sondern immer wieder zu ihr hinschaut – vermeintlich auch in die Luft –, gar den Platz wechselt und sich selbst zu allem die nötigen Stichwörter liefert, bringt seine Psyche noch nicht aus dem Takt. Im Gegenteil: Diese Psyche synthetisiert fast alles. Das Vergnügen an der *vista* (S. 1131) des gebräunten Körpers und das der *lettura* des Buchs weiß sich eins mit sich selbst. Und dieser Körper ist plötzlich auch kein Körper mehr. Amedeos Blick nimmt ihn als Teil der Landschaft wahr. Immerhin als notwendigen Teil, als *parte necessaria* (S. 1132).

2. Annäherungen: a – e;

Die Stille der Beschaulichkeit, durchzogen vom ruhigen *flusso della lettura* (S. 1132), wird aufgebrochen. Eine Qualle (*una medusa*, S. 1132) erregt Aufmerksamkeit. Amedeo, dessen wachsames Auge alles sieht, erkennt die *occasione „classica“*. Worin würde sie bestehen? (*A)vvicinarsi, commentare anche lui la cattura della medusa e così attaccar discorso* (S. 1132).

Natürlich muß er sich zu diesem Schritt umständlich lange selbst motivieren bzw. ihn in anderem Licht erscheinen lassen (*impulsi spontanei*, S. 1133). Doch dann ist der Raum der trennenden Distanz erst einmal überwunden. Sie fragt, er antwortet, die Arme berühren sich: *a un certo momento stando fianco a fianco le loro braccia si trovarono a contatto e tardarono un momento prima di staccarsi* (S. 1134).

Manchmal führen Körperteile eben ein Eigenleben. Das wiederum hat Konsequenzen. Es ist nunmehr legitim, sich offen füreinander zu interessieren, den Kontakt nicht abreißen zu lassen. In diesem Spiel wird der weibliche Part zunehmend initiativ. Sie lächelt ihm zu, winkt. Er möchte es kaum gesehen haben, winkt halbherzig zurück, senkt den Blick, *subito* (S. 1134).

Dann möchte sie rauchen, hat aber kein Feuer. Schon eilt er über die Klippen, holt Feuer, bringt Feuer, Prometheus im Badedress, stets zu Diensten und wortkarg¹² wie immer. Die Einladung zum gemeinsamen Baden lehnt er nicht ab, zögert aber die Umsetzung dieser *specie d'appuntamento* (S. 1135) hinaus. Erst das Buch, dann das Bad. Dann die Überraschung.

Amedeo überspringt *quasi mezza pagina* (S. 1136) und eilt mit ihr ins Wasser. Schon amüsieren sie sich prächtig in den Fluten des Meeres, schwimmen wie die Fische im goldenen Spiel der Wellen. Und doch geht sein Blick wehmütig auch dorthin, *dove spiccava la copertina colorata del volume* (S. 1136).

Gemeinsam schwimmen, gemeinsam ruhen. Sie hat an ihren Liegeplatz eingeladen. Da alles in die Aura einer *specie d'intimità* (S. 1137) getaucht ist, folgt er ihrer Gastfreundschaft: *sul materassino si stava comodi e Amedeo acconsentì volentieri* (S. 1137). Die Art, wie sie es sich gemeinsam bequem machen, gibt emblematisch Aufschluß über den – von ihm – verschleppten Gang der Annäherung. *Stavano sdraiati lui in un senso e lei nell'altro* (S. 1137).

Amedeo mag es eben gern gegensätzlich. Auch mit sich selbst. Gegen körperliche Nähe hat er insgesamt nichts einzuwenden. Vorausgesetzt, sie ergibt sich unwillkürlich und beeinträchtigt nicht den Akt des Lesens. Ist es Zufall oder weibliche List? Die Beine der beiden Personen umschlingen sich. Das behagt dem Leser. *La dolcezza del contatto si sommava alla lettura e, [...], la faceva più completa* (S. 1137).

Im Mittelpunkt steht immer das Lesen. Das hat die Strandurlauberin nun auch verstanden. Was Amedeo als Engführung von Körper und Geist im Akt des Lesens lustvoll auskostet, ist in ihren Augen ein unerträglicher Mangel an Zuwendung und Ansprache, der ihren Protest herausfordert.

3. Distanznahme: a – c;

Die Differenz der kommunikativen Praxis löst auf beiden Seiten Verstörung aus. Die Lust zur Annäherung verwandelt sich in das Bedürfnis nach Distanz. Die Dame reklamiert die Usancen gepflegter Kommunikation, wie sie üblich ist *con le signore* (S. 1138). Der Herr weiß, daß es so nicht geht. Sich auf diese Frau einzulassen, hieß: Ende der Lektüre, *non più una riga*. Die Textpassage bezieht ihre Brisanz aus den Antagonismen männlicher und weiblicher Psychologie und damit des *gender discourse*.¹³

Amedeo zieht seine Schlüsse. Dachte er eben noch an ein mögliches Strandabenteuer *di rapido esito* (S. 1131), so hat er jetzt Grund dazu, sich für verkannt zu halten. Verkannt von ihr. Er ist nämlich nicht der Typ des Strandgalans – *il cicisbeo da spiaggia* (S. 1138) –, mit dem sie ihn verwechselt haben muß. Und dessen Part zu übernehmen, erklärt er sich außer Stande.

4. Pointierung: a – d;

In dieser kritischen Phase des Geschehens werden die Ängste Amedeos offen genannt. Da ist einerseits die erotische Spannung, *una tensione che non poteva più essere interrotta* (S. 1139). Ob er sie wirklich unterbrechen möchte, ist nicht restlos klar. Und andererseits hat er die fragwürdig gewichtige

Sorge (*timore*), *di non riuscire a terminare il romanzo* (ib.). Amedeo kennt leider nur die Sorge um sich selbst. Bezüglich der Sorge um den Anderen ist er so unterkühlt, wie es seine von der Wassertemperatur klammen Hände sind, die *erano diventate quasi insensibili* (S. 1136).

Was soll er ihr also sagen? Wie Konversation machen?¹⁴ Ein wenig verlegen setzt Amedeo an zu einer vielleicht als Liebkosung gemeinten Geste. Welche Wende wird sie bringen? Der allwissende Erzähler gewährt uns sinnvollen Einblick in Amedeos Gedankenwelt. Er setzt den wichtigsten Gedanken sogar in Anführungszeichen, um ihn als vollgültige Figurenrede zu markieren: *Ecco, se ora le metto le mani addosso, lei si sentirà certo offesa da una mossa così fuori luogo, magari mi darà uno schiaffo e se ne andrà* (S. 1138).

Aber seine ausgestreckte Hand tut das Richtige. Sie realisiert den Gestus der wortlosen Verständigung, der vieldeutigen Übermittlung von Zärtlichkeit, der *carezza [...] timida, melancolica, quasi supplichevole* (S. 1138). Wohl eher zum Scherz denn aggressiv beißt sie in diese Hand. Dem aufmerksamen Leser wird nicht entgangen sein, daß vom Beißen schon einmal die Rede war. Ob Quallen beißen, hatte sie ihn gefragt (S. 1131). Es war die erste Frage, fast das erste Wort, das sie an ihn gerichtet hatte. Thematische Kohärenz, Ökonomie der Erzählung, Suggestivität beziehungsreicher Anspielungen: Das gehört zu Calvinos novellistischer Poetik.

Die Schürzung des Knotens geht nun rasch vonstatten. Der Wechsel von Körperbezug und Lesen (vgl. 4 a – d) gipfelt in der einseitigen Erfahrung des *equilibrio ideale*:

Amedeo cingeva le spalle della villeggiante con un braccio, leggeva, le dava dei baci sul collo e sulle orecchie – che gli pareva lei gradisse – ogni tanto, quando lei siolgeva, sulla bocca; poi tornava a leggere. Forse stavolta aveva trovato l'equilibrio ideale: avrebbe continuato così anche per un centinaio di pagine. (S. 1139)

5. Wendepunkt: a – e;

Amedeos Traum von der paradiesisch in die Länge gezogenen Lektüre geht freilich nicht in Erfüllung. Ein zweites Mal ist sie es, die Strandurlauberin, die entschlossen eingreift. Sie möchte der Situation eine letzte Wende geben. Nebenbei: Der Begriff des *cambiare la situazione* ist handlungsorientiert und zugleich mehr. Er läßt sich auch poetologisch verstehen und markiert somit explizit den Wendepunkt der Novelle. Einmal mehr zeigt sich in dieser Erzählung narratologische Souveränität.

Schließlich hat sie genug von seinem schwer begreiflichen Wechseln zwischen Nähe (Sinnlichkeit) und Distanz (Lektüre).¹⁵ Sie möchte gehen. Als sie sich umzieht, schirmt er sie wunschgemäß mit einem Handtuch vor neu-

gierigen Blicken ab, lesend. Und doch wird sein Blick immer ungezügelter. Wohin soll er schauen? Auf die bedruckten Seiten? Auf den Körper der Frau, die sich vor ihm entkleidet? *Provava interesse per l'una e l'altra cosa, ma a guardarla gli pareva di mostrarsi troppo indiscreto, a continuare a leggere troppo indifferente* (S. 1140).

Das Augenspiel erreicht in dem Moment eine besondere Qualität, als sie ganz nackt vor ihm steht und ihn anschaut. Der Erzähler dehnt diesen Augenblick zu wirkungsästhetischen Zwecken. Er lenkt den Blick auf das Gesicht der Frau. Und was sehen wir? Züge der Tristesse und der Bitterkeit, auch des Unverständnisses. *Fu allora che per la prima volta ella volse il viso verso lui: ed era un viso triste, con una piega amara alla bocca, e scuoteva il capo, scuoteva il capo e lo guardava* (S. 1140).

Was tut Amedeo in diesem alles entscheidenden Augenblick? Er stürzt sich ihr in die Arme. Hat Calvino also doch nur eine plane Sexstory geschrieben? Gewiss nicht. Denn wie im Sprung vollzieht sich die Verwandlung. Amedeo liest in ihren Augen. Und dieses Lesen steigert sich blitzartig zur Epiphanie, zur Wesensschau.¹⁶

Die Passage, die der semiotischen Fundierung¹⁷ dieses Blicks gewidmet ist, wird von einem recht komplizierten Satz gebildet. Er ist über zwölf Zeilen lang und füllt einen ganzen Absatz. Dieser Satz soll nun näher betrachtet werden.

Indem Amedeo im Blick der nackten Schönen liest (*ciò che lesse in quello sguardo*, S. 1140), blickt er in ihre Seele, auch wenn das Wort¹⁸ nirgendwo in diesem Text ausgesprochen wird. Er identifiziert dabei dreierlei: *rimprovero* (Vorwurf), *commiserazione* (Verachtung), *scoramento* (Niedergeschlagenheit). Welche Bedeutung läßt sich diesen Begriffen zuschreiben?

Der Text sagt es in diskursiver Form so: *Stupido, facciamo anche così se non c'è che far così, ma non capisci niente neanche tu come gli altri [...]* (S. 1140). Und das heißt: Da bist Du (*tu*), und da sind die anderen (*gli altri*). Bist du wie alle anderen auch? Verstehst auch du nichts? Unser Handeln ist von dem der anderen nicht zu unterscheiden. Wir handeln, wie sie handeln (*facciamo anche così*) und sollten doch wissen, daß es so nicht geht (*non c'è che far così*).

Das hat mit Intimität zu tun und mit Ethik. Auf das, was im Denken und im Fühlen die Handlung motiviert, kommt es an. Und da Amedeo so gut wie nichts fühlt, die spontane Lust am erotischen Abenteuer einmal ausgenommen, ist sein Verstehen noch nicht an seinem letzten Bestimmungsort angekommen.¹⁹ Es fehlt die krönende Intuition. Und diese ist wortlos. Ja, sie mißtraut der Sprache. Das einführende Verstehen verzichtet auf Begriffe. Folgerichtig heißt es, daß Amedeo nicht mehr 'gelesen' habe (*non lesse*),

sondern nur 'undeutlich wahrnahm' – *solo indistintamente avvertì*. In diesem Unbestimmten aber liegt der Zugang zur Seele.

quello che *non lesse* [...] gli provocò un tale trasporto verso la donna che, abbracciandola e cadendo insieme a lei sul materassino, volse appena il capo al libro per vedere che non finisse in mare. (S. 1140 f.)

Was meint also *trasporto* hier? Hingerissensein? Gefühlsüberschwang? Begehren? Von allem wohl etwas. Und darüber hinaus auch dies: Bewegung, Aufbruch, ein Hinüber von hier nach dort, vom Eigenen zum Fremden. Sodann Energie, Dynamik, Vitalität. Hier liegt das kathartische Moment dieser Erzählung. Erinnern wir uns:

Da tempo Amedeo tendeva a ridurre al minimo la sua partecipazione alla vita attiva. Non che egli non amasse l'azione, anzi dell'amore per l'azione erano nutriti tutto il suo carattere e i suoi gusti; eppure, d'anno in anno, la smania d'esser lui a fare scemava, scemava, tanto che veniva da chiedersi se mai egli questa smania avesse avuto davvero. (S. 1127 f.)

Wie hängt dieser Rückblick auf seine Vergangenheit, der sich in der Exposition der Novelle findet, mit dem Abschluß der *avventura* zusammen, wo von einem gelingenden liebenden Verstehen (*intesa amorosa perfetta*) die Rede ist? Zur Beantwortung dieser Frage wenden wir uns Calvinos Lesertyp und dem zu, was ihn umtreibt.

B. Die Figur des Lesers

Das wichtigste Stichwort zur Interpretation der Erzählung lautet *vita attiva* (S. 1127). Bezeichnenderweise fehlt im Text das dialektische Gegenstück, die 'vita contemplativa'. Diese Lehrstelle nimmt die *lettura* ein bzw. der Titelbegriff: *lettore*. Was für ein Typ von Mensch ist das?

Kurz gesagt: Statt aktiv sein Leben zu gestalten, liest dieser Typ von Mensch lieber über das Leben anderer. Dagegen ist im Prinzip nichts zu sagen. Wir haben das weiter oben 'sehend genießen' genannt. Amedeo aber geht in dieser Hinsicht zu weit. Das war nicht immer so. Einst war er voller Tatendrang. Und dieser Elan nimmt nunmehr stetig ab: *la smania d'esser lui a fare scemava* (S. 1128). Und schon rückt es auf, das Buch als Lebensersatz. Im Buch findet er *un adesione alla realtà molto più piena e concreta, dove tutto aveva un significato, un'importanza, un ritmo* (S. 1134). Das bedeutet umgekehrt, daß sein Leben Mangel hat an Sinn, Bedeutung, Rhythmus. Seine Angst, aus dem Lesetakt gebracht zu werden, ist in dieser Hinsicht symptomatisch.

Wer den Bezug zur Wirklichkeit verliert, ist in Gefahr, das falsche Leben zu leben. Und genau so weit ist es mit Amedeo gekommen: *la pagina scritta*

gli apriva la vera vita, profonda e appassionante (S. 1136). Er ist mithin ein Mensch – gewiß nicht ohne Eigenschaften –, aber ohne Leidenschaften. Das stellt die Grundsituation der Erzählung auf die Probe. Hier das spröde Libreske, das Buch, das Amedeo zum Schweigen bringt, dort die Vitalität, die Frau, der es nach lebendigem Austausch, nach *conversazione* verlangt.

Sogar als er sich mit ihr im Meer tummelt – buchstäblich munter wie ein Fisch im Wasser –, gehen ihm bestürzende Gedanken durch den Kopf, die den Grad der Selbstgefährdung durch Rückzug aus dem Leben klar erkennen lassen. *Era inutile, nulla eguagliava il sapore di vita che è nei libri* (S. 1136). Amedeo huldigt dem ästhetisch vermittelten Vergnügen²⁰, das mit lebenden Menschen nur wenig zu tun hat. Es steht fast zu befürchten, daß er eines Tages ein Zyniker sein wird oder ein unrettbarer Solipsist. Ein wenig ist er das bereits, wie man erkennen kann, wenn man seine Klassifizierung der Strandbesucherin aufmerksam liest. Die Lebensfreude, die er beim gemeinsamen Baden im Meer ganz gewiss empfindet, will ihm in der Summe so gleich als *intervallo vuoto* (S. 1137) erscheinen. Was hält dieses Leben innen, im Raum des Rückzugs auf das Selbst, zusammen? Einstweilen ist es die ästhetische Spannung, die der Akt des Lesens vermittelt, *la tensione della lettura, tutta raccolta e interiore* (S. 1139).²¹

Es mag eben dieses ästhetische Moment im Dasein des Amedeo sein, das zur Folge hat, daß er gerne Bücher liest und gerne im Meer schwimmt. In beiden Universen findet er eine in sich vollständige und schöne Welt, unabhängig von der realen Welt, der Welt des praktischen Lebensvollzugs.

Oltre la superficie della pagina s'entrava in un mondo in cui la vita era più vita che di qua, da questa parte: come la superficie del mare che ci divide da quel mondo azzurro e verde, crepacci a perdita d'occhio, distese di fine sabbia ondulata, esseri mezzo animale e mezzo pianta. (S. 1128)

Seine Lust am Tauchen (vgl. S. 1129) entspricht der Lust am Lesen. Bildlich gesprochen, taucht Amedeo gerne in Gegenwelten ab. Und das vertübelt ihm zu Recht die namenlose Schöne. Als Amedeo sie klassifiziert, wie der Erzähler sagt, deklassiert er diese Frau, denn schließlich geht es für ihn darum, sein Desinteresse an ihr zu legitimieren. So unterstellt er ihr: *pigra sensualità* und *cronica insoddisfazione* (S. 1131). Warum tut er das? Handelt es sich vielleicht um Projektion? Um das Schließen von der eigenen auf die existentielle Befindlichkeit anderer? Davon dürfen wir als Leser ausgehen.

Die *avventura* gipfelt also darin, die Verkapselung Amedeos – *tensione della lettura / calme ore di solitudine* (S. 1139) – als Fehlentwicklung zu entlarven und aufzubrechen. Und dieses Aufbrechen vollzieht sich an ihm und – mehr noch – durch ihn selbst: Im Augenblick der Epiphanie. Seine Sorge, sein *timore* (S. 1139) vor Selbstverlust in der aktiven Auseinandersetzung mit

dem Leben erfährt, wir wissen es bereits, die rettende Metamorphose zum *trasporto verso la donna* (S. 1141).

Kehren wir zur Kardinalfrage zurück. Wie ist dieser *lettore* lesbar bzw. welche Lesarten eröffnet die diskursive Anlage dieser Erzählung? Hier drei Vorschläge:

1. Mann, Frau, Sex.

Die sexuell-erotische Disposition der Novelle ist unverkennbar. Das läßt sie zum Gegenstand der psychoanalytischen Literaturkritik werden. Sie ist zugleich als das Dokument eines *gender discourse* der fünfziger Jahre dekonstruierbar.

2. Evasion oder Engagement.

Die Realität des Weiblichen erscheint Amedeo auch als *mondo [...] che non poteva impegnarlo in nulla* (S. 1134). Das Stichwort des 'impegno' ist dem des 'engagement' des Existentialismus zuzuordnen.²² Diese Lesart setzt voraus, daß die erotische Konzeption der Novelle metaphorisch ausgedeutet wird. Es geht also um die Aktivierung der Generation, die in den fünfziger Jahren aufgefordert ist, gesellschaftlich Verantwortung zu übernehmen.

3. Defiziente Virilität und feminine Namenlosigkeit.

Amedeos Name sei sprechend, haben wir gesagt. Über seine Gottesliebe ist jedoch nichts bekannt. Sie ist, wie bei ihm die Liebe überhaupt, auffallend ohne Objektbezug. Gewiß ist es reizvoll – die Verfilmung der Novelle²³ zeigt es –, den Objektbezug als erotischen Körperbezug aufzufassen. Die Semiose des *punto culminante* (S. 1140) oder des *dito tra le pagine* (ib.) spielen kontextuell geradezu darauf an. Und doch greift diese erotische Lektüre ein wenig kurz.

Ganz andere Dimensionen rücken ins Blickfeld, wenn die namenlose Schöne als die *Italia* gelesen wird, also ideologisch, die es im Nachkriegs-Italien²⁴ der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts neu zu sehen gilt und die sich dem stereotyp ausgeprägten männlichen Zugriff verweigert. Zuvor merkwürdig kontraproduktive an die *donna* als Sexualobjekt gebundene Details wie z. B. *un viso triste, con una piega amara alla bocca* (S. 1140) entziehen sich dieser Lektüre keineswegs, sondern nehmen solche Einzelheiten hermeneutisch ernst.

Das Individuum, die Generation, die Nation: Auf diesen drei Ebenen bewegen sich die anspruchsvollen Interpretationen dieser *avventura*, einem Wort übrigens zu dessen Bedeutungsfeld²⁵ der Sturm, die auf dem Meer lauernenden Gefahren, die Risiken der *vita attiva* gehören.

C. Die Figurentypen der Sammlung mit dem Titel „Gli amori difficili“

Calvino hat die Sammlung der *Amori difficili* erstmals 1958 und dann, er-

weitert und mit einem wichtigen Vorwort versehen, 1970 veröffentlicht. In einem Brief an Pietro Citati vom 2. September 1958 weist er darauf hin, wie wichtig der rezeptionsästhetische Effekt ist, der durch die Reihenfolge der einzelnen Erzählungen²⁶ entsteht. In der achtundfünfziger Version fügen sich die folgenden Figuren aneinander: *L'avventura di – un soldato, una bagnante, – un impiegato, – un miope, – un lettore, – una moglie, – un viaggiatore, – due sposi, – un poeta.*²⁷

Ganz gleich wie die Reihenfolge ist, alle Geschichten haben eines gemeinsam: Das neue Verstehen des je gegebenen Zusammenhangs.²⁸ Die *bagnante* beispielsweise erlebt traumatisch die Wiederkehr von *antiche paure* (S. 1078). Sie hat beim Baden den Slip ihres Bikinis verloren und gerät bei dem Gedanken in Panik, daß ihr *segreto* (S. 1084) von männlichen Blicken erfaßt würde. Wer ihr schließlich hilft, sind zwei Männer mit Taucherbrille. Oder die *due sposi*. Er arbeitet nachts, sie tagsüber. Sie begegnen sich kaum je. Und doch: Die Bettwärme des abwesenden anderen vermittelt die Empfindung von *una grande tenerezza* (S. 1165).

Das sind zwei Beispiele des seit Boccaccio in der Novellistik klassischen *lieto fine*. Selten geht es bei Calvino so gut aus. Inkommunikabilität²⁹, Flüchtigkeit, Ambiguität sind hermeneutische Merkmale seiner Texte. Dem *impiegato* gelingt es nicht, *la pienezza che sapeva di aver raggiunta* (S. 1094) – er hat ein flüchtiges erotisches Abenteuer gehabt – irgend jemandem mitzuteilen. Der *miope* macht als Mann in mittleren Jahren die Erfahrung des Sterbens ohne Tod: *era l'ultima (esaltazione) della sua vita, e adesso era finita* (S. 1151).

In der achtundfünfziger Ausgabe ist die uns interessierende Reihenfolge: *miope-lettore-moglie*. Das Abenteuer *eines Lesers* steht zwischen dem des lebensmüden *miope* und der *moglie*, die – trotz, ja, wegen eines Seitensprungs – lernt, sich selbst anzunehmen und zu vertrauen. Sie steht der Männerwelt – auch der des Ehemanns – zukünftig *alla pari* (S. 1160), von gleich zu gleich, gegenüber.

In der siebziger Version verändert sich diese ästhetische Ordnung zu: *viaggiatore-lettore-moglie*. Das bedeutet: Inkommunikabilität (*viaggiatore: capiva che non sarebbe riuscito a dirle nulla*, S. 1125), Rückkehr zum aktiven Lebensvollzug (*lettore*) und Verlöschen des Selbst (*miope*) folgen aufeinander. Statt: Verlöschen des Selbst, *vita attiva* und weibliches Selbstbewußtsein – *miope-lettore-moglie* – wie in der Urversion.

Wie auch immer sich die subtile Reihung der Erzählungen³⁰ ästhetisch auswirken mag: Welche Botschaft lauscht Calvino diesem Reigen mittlerer Existenzen³¹ ab? Besonders dies: Nicht aufzuhören, das Leben als Prozeß, als Fließen zu begreifen. Und unter keinen Umständen abzuschließen damit, was sich unangekündigt und plötzlich vollzieht: Das neue Sehen, vielleicht das

neue Verstehen der eigenen Existenz, der Erinnerungen, der Lieben, ja, des Lebens³², allen nur erdenklichen *difficoltà* trotzend.

Bibliographie

Werkverzeichnis:

Der Zugang zu den *Racconti* Italo Calvino ist über drei empfehlenswerte Ausgaben möglich:

Gli amori difficili, Milano (Mondadori; Oscar, Tutte le opere di I. C. 8) 1993.

Racconti, 2 voll., Milano (Mondadori; Oscar, Tutte le opere di I. C. 9) 1994.

Romanzi e racconti, 3 voll., Milano (Mondadori; I Meridiani) 1991-1992-1994.

Übersetzungen ins Deutsche:

Das deutsche Verlagswesen verwertet Calvino's Erzählungen in unterschiedlichen Zusammenstellungen. Calvino's ästhetisches Interesse an der Reihenfolge spielt dabei keine Rolle mehr. *L'avventura di un lettore* liegt in drei Übersetzungen vor. In der von Helene Moser, von Hanna Dehio und von Caesar Rymarowicz. Hier die Ausgaben:

Abenteuer eines Lesers, übers. v. H. Moser, München/Wien (Hanser) 1985, 24 S.

Der Leser auf der Klippe, übers. v. H. Dehio, rev. v. Th. Schuhmacher [v. I. C. überarbeitete Version], in: *Racconti italiani – Italienische Erzählungen aus dem 20. Jahrhundert*, München (Deutscher Taschenbuch Verlag) 1989, S. 206-233.

Der verzauberte Garten. Die schönsten Erzählungen, ausgewählt v. Klaus Wagenbach, übers. v. C. Rymarowicz, Berlin (Wagenbach) 1998. *Das Abenteuer eines Lesers*, ebd., S. 31-48. Auch in:

Abenteuer eines Reisenden, München (Deutscher Taschenbuch Verlag) 1999. *Abenteuer eines Lesers*, übers. von C. Rymarowicz, ebd., S. 54-75.

Sekundärliteratur:

Zur Einführung in die Novellistik: *Novelle italiane. L'Ottocento*, 2 voll., Gilberto Finzi (Hg.), Milano (Garzanti) 1985, vol. I, S. VII-XXXVII; sowie *Novelle italiane. Il Novecento*, 2 voll., G. Finzi (Hg.), Milano (Garzanti) 1991, vol. I, S. VII-XIX.

Zur Einführung in Werk und Leben von Italo Calvino: Sergio Pautasso, „Italo Calvino“, in: *Letteratura italiana. I Contemporanei*, vol. VI, Milano (Marzorati) 1974, S. 1471-1507; sowie Giuseppe Zaccaria, „Italo Calvino“, in: *Storia della letteratura italiana*, vol. IX, Enrico Malato (Hg.), Roma (Salerno) 2000, S. 883-923. Vgl. auch Domenico Scarpa, *Italo Calvino*, Milano (Mondadori) 1999.

Zur Erzählung *L'Avventura di un lettore*: John Ahern, „Out of Montale's Cavern: A Reading of Calvino's *Gli amori difficili*“, in: *Modern Language Studies*, 12 (1982), S. 3-19; sowie Franco Ricci, „Silence and the loss of self in Italo Calvino's *Gli amori difficili*“, in: *Italianist*, 4 (1984), S. 54-72; sowie *Note e notizie sui testi, I Racconti*, bearbeitet v. B. Falchetto, in: Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. II, Claudio Milanini (Hg.), Milano (Mondadori; I Meridiani) 1992, S. 1437-1454.

Anmerkungen

1 Zitiert wird nach der Ausgabe Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. II, Claudio Milanini (Hg.), bearbeitet von Mario Barenghi und Bruno Falchetto, Milano (Mondado-

ri; I Meridiani) 1992. *L'avventura di un lettore*, S. 1126-1141. *Note e notizie sui testi, I Racconti*, bearbeitet v. B. Falchetto, S. 1437-1454.

2 Ebd., S. 611-870.

3 Vgl. W. Helmich, „Leseabenteuer. Zur Thematisierung der Lektüre in Calvino's Roman *Se una notte d'inverno un viaggiatore*“, in: U. Schulz-Buschhaus/H. Meter (Hg.), *Aspekte des Erzählens in der modernen italienischen Literatur*, Tübingen (Narr) 1983, S. 227-248.

4 Vgl. die gekürzte Fassung in *Racconti italiani – Italienische Erzählungen aus dem 20. Jahrhundert*, München (dtv) 1989, S. 206-233. Es handelt sich um eine zweisprachige Ausgabe. Calvino's Erzählung trägt hier den Titel *Il lettore sullo scoglio/Der Leser auf der Klippe*. Im Anhang heißt es dazu: „*Il lettore sullo scoglio* ist eine vom Autor selbst gefertigte und mit eigenem Titel versehene Umarbeitung der Erzählung *L'avventura di un lettore*: die ergötzliche Studie eines durch Selbstrechtfertigung verdrängten Widerstreits rivalisierender Gefühle. Die Übersetzung ist von Hanna Dehio, Revision Theo Schumacher. Publikation des Textes und der Übersetzung mit Genehmigung von Frau Esther Calvino, Rom“ (S. 248).

5 Der Begriff des Dramas ist hier weit gefaßt im Sinne von: durch widerstreitende Gefühle strukturiertes Geschehen. Eine gattungstheoretische Fundierung liegt dem Begriff hier nicht zugrunde.

6 Zur Einführung in die Analyse literarischer Texte ist sehr zu empfehlen: C. Segre, *Avvicinamento all'analisi del testo letterario*, Torino (Einaudi) 1985, hier besonders die Abschnitte zur *Narratologia*, S. 108 ff.

7 Als allem. Einführung in die Gattung der Novelle vgl. *Novelle italiane. L'Ottocento*, 2 voll., Gilberto Finzi (Hg.), Milano (Garzanti) 1985, vol. I, S. VII-XXXVII; sowie *Novelle italiane. Il Novecento*, 2 voll., G. Finzi (Hg.), Milano (Garzanti) 1991, vol. I, S. VII-XIX. Und Vf., „Manzoni und die Novelle“, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 234 (1997), S. 66-77, hier S. 75 f.

8 Amedeo setzt sich zusammen aus lat. 'amare' und 'deus', also der, der Gott lieb hat. Wer aber (oder was) ist Amedeos Gott?

9 Der frz. Kritiker François Wahl spricht schon 1960 bzgl. der Erzählungen Calvino's von einer „poetica visiva“, die er mit der „école du regard“ (Butor, Robbe-Grillet) in Zusammenhang bringt. Darauf weist Calvino selbst hin in der *Nota introduttiva*, die er der 1970er Ausgabe der *Racconti* voranstellt. Die *Nota* ist jetzt abgedruckt in I. C., *Romanzi e racconti*, vol. II, a. a. O., S. 1282-1299, hier S. 1298.

10 Der Vollständigkeit halber sollen auch Dostoevskij und Tolstoj erwähnt werden. In der gekürzten Fassung der Erzählung bleibt nur Calvino's Lieblingsautor Stendhal bzw. der Held der *Chartreuse de Parme*, Fabrice del Dongo, erhalten.

11 B. Falchetto betont Calvino's „modi asciutti di un psicologismo 'oggettivistico'“. Vgl. *Note e notizie sui testi*, a. a. O., S. 1446.

12 Calvino selbst spricht in Hinsicht auf seine Figuren von einem „nucleo di silenzio“. Vgl. *Nota introduttiva*, a. a. O., S. 1289.

13 Der psychologische Aspekt ist im Rekurs auch auf Lacan lesbar. Dazu bemerkt Franco Ricci, „Silence and the loss of self in Italo Calvino's *Gli Amori Difficili*“, in: *Italianist*, 4 (1984), S. 54-72: „The self, fearful of the Other and of becoming engulfed in any relationship, often creates a false self which manages dealings with an insidiously dreadful world. The new and false self 'is related primarily to objects of its own phantasies'“ (S. 54)

14 John Ahern, „Out of Montale's Cavern: A Reading of Calvino's *Gli amori difficili*“, in: *Modern Language Studies*, 12 (1982), S. 3-19, benennt als allgemeines Thema

- auch dieser Erzählung – „the theme of what is left unsaid between shy unmarried men and confident women“ (S. 3).
- 15 Zu Recht sieht J. Ahern in Amedeo das „perfect example of the hermetic man as reader“ (ebd., S. 6).
- 16 Die Fähigkeit zum erkennenden Lesen im Blick des Anderen ist m. E. der „valore prezioso, assoluto“, den Calvino selbst dem „nucleo di silenzio“ als Figurencharakteristik zuschreibt. Vgl. I. C., *Nota introduttiva*, a. a. O., S. 1289.
- 17 Zur semiotischen Theoriefundierung der Erzähltexte Calvinos gilt auch heute noch, was Teresa de Lauretis, „Narrative Discours in Calvino: Praxis or Poiesis?“, in: *PMLA*, 90 (1975), S. 414-425, feststellt. Die Texte des Autors sind analysierbar in Anwendung der „recent formulations of semiotic literary theory: the notions of langue and parole as defined by Saussure, narrative and discourse structures as defined by Propp, Greimas, and Todorov, the poetic function of language as defined by Roman Jakobson, the unconscious or symbolic function as defined by Lévi-Strauss, desire as redefined by Lacan, and the notion of *écriture* (writing, script) discussed by Barthes and Derrida“ (S. 415).
- 18 Begrifflich wagt sich Calvino in der *Nota introduttiva* immerhin bis zum „cuore umano“ vor (a. a. O., S. 1294).
- 19 An dieser Passage ist exemplarisch veranschaulicht, was Calvino selbst mit der „difficoltà di comunicazione“ seiner Figuren meint. Vgl. ebd., S. 1288.
- 20 Von Hans Robert Jauss stammt die schlüssige Formel vom „Selbstgenuß im Fremdgenuß“ als Essenz des Lesevergnügens. Vgl. ders., *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, München (Fink) 1977, S. 59.
- 21 Hier ist der Ort, auf Roland Barthes *Le plaisir du texte* (1973) hinzuweisen, der eine Semiotik des Vergnügens am Text entwirft.
- 22 Vgl. Franco Petroni, „Italo Calvino. Dall’‘impegno’ all’‘Arcadia neocapitalistica““, in: *Studi novecenteschi*, 13-14 (1976), S. 57-101.
- 23 *L'avventura di un lettore* ist im Jahr 1973 von Carlo di Carlo verfilmt worden unter dem Titel *Abenteuer eines Lesers*.
- 24 Diese Lesart steht in Einklang mit der von J. Ahern bei Calvino diagnostizierten „Gramscian search for a literature that can ‘act on history““. Vgl. John Ahern, „Out of Montale’s Cavern: A Reading of Calvino’s *Gli amori difficili*“, a. a. O., S. 5.
- 25 Vgl. das Stichwort „adventura“ in: Max Pfister, *Lessico etimologico italiano*, vol. 1, Wiesbaden (Reichert) 1979, S. 909-923.
- 26 Vgl. *Note e notizie sui testi*, a. a. O., S. 1437.
- 27 Die 1970er Ausgabe fügt vier Erzählungen (*bandito, fotografo, sciatore, automobilista*) hinzu und verändert die Reihenfolge zu nunmehr: *L'avventura di un soldato*, – *un bandito*, – *una bagnante*, – *un impiegato*, – *un fotografo*, – *un viaggiatore*, – *un lettore*, – *un miope*, – *una moglie*, – *due sposi*, – *un poeta*, – *uno sciatore*, – *un automobilista*. J. Ahern (a. a. O., S. 13) bemerkt, daß „the 1958 order was thematic, whereas the 1970 order is chronological.“
- 28 Die sehr generische Formulierung von B. Falcetto (*Note e notizie sui testi*, a. a. O., S. 1437) lautet: „Il tema generale è l’impossibilità dell’armonia naturale, con le cose e con gli uomini.“
- 29 In seinem Brief an P. Citati synthetisiert Calvino den Inhalt der *amori difficili* im „tema dell’incomunicabilità amorosa“. Vgl. *Note e notizie sui testi*, a. a. O., S. 1437.
- 30 Dazu stellt J. Ahern (Out of Montale’s Cavern: A Reading of Calvino’s *Gli amori difficili*, a. a. O., S. 13) folgendes fest: „It is possible that the order of the *miope* and

- lettore* was reversed in the first version so that the *miope*’s failure could contrast with the *impiegato*’s success, and the ironic similarity of their final silences be brought into sharper focus.“
- 31 Cornelia Lehmann, „Die Erzählungen Italo Calvinos“, in: *Gegenwartsliteratur*, 1-2 (1968), S. 143-154, spricht von der „Mittelmäßigkeit des Protagonisten“ (ebd., S. 154), den *Gli amori difficili* gemeinsam haben.
- 32 Die vier Sammlungen von *I racconti* umfassen: 1. *Gli idilli difficili*, 2. *Le memorie difficili*, 3. *Gli amori difficili*, 4. *La vita difficile*. Für die Liste der jeweils dazugehörigen Erzählungen vgl. I. C., *Romanzi e racconti*, vol. II, a. a. O., S. 1139 f.