

Ein Gespräch mit Andrea Camilleri

von Francesco Piccolo

Aus dem Italienischen von Moshe Kahn

Zunächst möchte ich nicht über die Geschichte von Michele Sparacino sprechen, sondern über die Figur, die irgendein x-beliebiger Mensch ist, ein Jedermann, ein großer Unbekannter.

Und dazu ausersehen, der höchste Unbekannte zu werden, der absolute Unbekannte.

Ja, sprechen wir über das Schicksal dieses Mannes, der ein über jedes Maß hinaus großer Held wird, allerdings unfreiwillig und vor allem unbekannt.

Dazu muss ich sagen, dass man durch weit entfernt, weit abseits liegende Anregungen dazu kommt, Geschichten zu schreiben. Die erste Anregung zur Gestaltung dieser Figur habe ich durch den Satzesatz in Pirandellos Roman *Die Alten und die Jungen* erhalten, den ich aus ganz persönlichen Gründen wieder in die Hand genommen hatte, denn eine Zeitschrift hatte mich ge-

beten, die Frage zu beantworten »Was ist ein Italiener?«. Die Antwort darauf war nicht einfach, daher habe ich diesen Roman von Pirandello wieder gelesen. Am Schluss legt der alte ehemalige Garibaldi-Kämpfer, der das, was geschieht, missversteht, seine Medaillen an, geht hinaus und das Heer erschießt ihn, dann drehen sie ihn um und sehen, dass er mit Medaillen aus der Zeit des Risorgimento über und über dekoriert ist, und sie fragen sich: »Wen hatten sie da getötet?« – das ist der letzte Satz des Buches. Daraus, und ich kann nicht sagen, welche fernen Dinge da am Werk sind, habe ich die Idee bekommen, über jemanden zu schreiben, der zwar existiert hat, jedoch so, als hätte er nicht existiert, oder er ist in seinem Leben immer für jemand anderen gehalten worden, und als er stirbt, kann er in seinem dritten Leben endlich der sein, der er ist, nämlich ein Unbekannter.

Er lebt ja nicht nur ein anderes Leben, sondern es ist ein Leben, das ihm vorausgeht. Der stärkste Eindruck der Geschichte liegt in dem Umstand, dass Michele Sparacino das Leben eines Erwachsenen lebt, als er noch ein Säugling ist, und das Leben eines inzwischen zur Legende gewordenen Mannes lebt, als er gerade anfängt, die ersten Schritte im Leben der Erwachsenen zu machen. Dann überschlagen sich die Ereignisse, und er wird zum Helden, als er bereits tot ist.

Es gibt nur eine Stelle, in der die zeitliche Verschiebung zwischen Michele und der Figur, die ihm angehängt wurde, sich nicht deckt: Das ist der Augenblick, in dem der Offizier seine Zelle betritt, ihn sieht und sagt: »Hier stimmen doch die Zeiten nicht überein, hier haben wir es mit verschiedenen Altersklassen zu tun.« Und an dieser Stelle, so empfinde ich es, ist es mir nicht gelungen, ein geschicktes Umgehungsmanöver zu erfinden, um nicht zu dieser Szene zu gelangen und es so anzustellen, dass bis zum Ende keine einzige Figur die zeitliche Verschiebung dieser Verwechslung begreift. Leider war ich nicht so geschickt, eine entsprechende Lösung dafür zu finden.

Doch der arme Leser verdiente eine explizite Verdeutlichung ...

Vielleicht schon. Man sagt ja, gelegentlich bringt sich eine Geschichte selbst in Ordnung, und wahrscheinlich ist das auch so. Vielleicht ist das ja passiert.

Ja, genau das ist sehr interessant. In einer Geschichte dieser Art ist der Leser auf der Suche nach der Wahrheit, ständig denkt er: »Mein Gott, wann begreifen die denn endlich ...« Also: Wie frustriert soll der Leser in diesen Geschichten sein? Wie viel Notwendigkeit besteht, ihm gegenüber eine Art Sadismus an den Tag zu legen?

Nun bin ich ja kein Sadist. Denn immerhin verwende ich in meinen Büchern sogar zwei Sprachebenen: eine einfachere und eine – das ist die, die mir die größere Freude macht –, die der Sprache von *König Zosimo* oder auch anderer Romane entspricht.

Wenn ich meine Montalbano-Romane schreibe, mache ich das ähnlich wie Eduardo De Filippo – ich bin ja der Produzent der ersten Theaterstücke Eduardos im Fernsehen gewesen. Eduardo bearbeitete die Dialoge, und ich sagte zu ihm: »Edua', aber wieso denn, die sind doch so schön ...« Da sagte er: »Camilleri, hier sind wir im Fernsehen, wir haben ein Millionenpublikum vor uns. Dem müssen wir doch begreiflich machen, was da vor sich geht!« Das ändert nichts daran, dass der von Einaudi veröffentlichte und im Theater gespielte Text der eigentlich offizielle war. Das zeigt doch, dass ich kein Sadist bin. Na ja, hin und wieder ... Man darf dem Leser nicht gleich jedes Mal ein Bonbon geben, wenn er knatschig wird.

Vor allem ist dies eine Erzählung, die aus einer ganzen Reihe von Erzählungen stammt, die Sie »zu Ihrem persönlichen Vergnügen« schreiben.

Richtig, diese Erzählungen sind nicht für den Büchermarkt bestimmt, sie wollen auch gar nicht dahin. Schauen Sie, ich bin ein

extrem ordentlicher Mensch, in meinem Kopf, auch wenn es nicht so aussieht.

Ich weiß nicht, ob es dir aufgefallen ist, aber alle Montalbano-Romane bestehen aus 180 auf meinem Computer gezählten Seiten, untergliedert in 18 Kapitel von jeweils 10 Seiten. Wenn der Roman mit einer Seite mehr oder einer weniger herauskommt, schreibe ich ihn neu, denn es weist darauf hin, dass etwas nicht funktioniert.

Aber wieso funktioniert Montalbano so, auf 180 Seiten?

Weil er meiner Meinung nach so funktioniert, auf genau 180 Seiten. Bevor ich also schreibe, muss ich mir über alles klarwerden, so wie es die Vermessungstechniker machen, was heißt: Was für einen Atem braucht der Roman, den ich im Kopf habe? Die leeren Räume, die vollen Räume, wo das Fenster ist, wo der Garten. Ich muss mir dieses Schema zusammenstellen, und so lange das nicht der Fall ist, bin ich nicht in der Lage zu schreiben. Auch wenn ich den Roman in einer anderen Abfolge vollständig im Kopf habe. Wenn ich am Ende diese Klarheit vor mir sehe, kann ich mit dem Schreiben beginnen.

Auch Georges Simenon war ein solcher Vermessungstechniker. Auch er war ein Besessener der Vorarbeiten.

Was bedeutet, dass ich mit meinen Marotten nicht alleine dastehe, das ist tröstlich. So wie mich seinerzeit eine Geschichte getröstet hat, in der Leonardo Sciascia eine Rolle spielte. Er rief mich an und fragte mich: »Andre', hast du eine Geschichte für mich?« Mit Guglielmino hatte er eine Anthologie sizilianischer Schriftsteller zusammengestellt, und man hatte eine weitere Ausgabe ins Auge gefasst – ich hatte bereits zwei Romane veröffentlicht, *Hahn im Korb* und *Das launische Eiland*. Er sagte, dass er allerdings eine Erzählung haben wollte, keinen Auszug aus einem Roman. Zu dieser Zeit hatte ich drei Erzählungen geschrieben, Montalbano war noch in weiter Ferne, es waren also keine Krimigeschichten. Ich sagte ihm: »Ich hinterlege sie dir im Hotel, alle drei, und du wählst dir die aus, die du willst.« Dann rief er mich an und sagte: »Mir gefällt *Capitan Caci*, gib sie an keinen weiter, ich will sie in der Anthologie veröffentlichen.«

Ungefähr zwei Wochen später rief mich ein sehr guter Freund an und fragte mich: »Hast du schon den letzten Jorge Amado gelesen, *Die Abenteuer des Kapitäns Don Vasco Moscoso*.« Nein, den hatte ich nicht gelesen. »Ich leihe ihn dir«, sagte er. »Aber

woher«, erwiderte ich, »Amado geh ich mir gleich kaufen.« Ich gehe ihn mir also kaufen. Es sind zwei Erzählungen. Ich beginne mit der ersten und fühle mich wirklich elend. Denn zwei Episoden, und von großer Komplexität, befanden sich in dieser Erzählung. Mir wurde ganz elend. Ich beschreibe dir nur eine Episode: Capitan Caci, auch genannt Cap Horn, erleidet Schiffbruch und befindet sich auf einem Floß mit einem Hünen von Schwarzen. Sie haben ganz wenige Nahrungsmittel und können nur das Überleben des einen von ihnen beiden sichern, und so zählen sie nach dem Muster von Schere, Stein, Papier aus, wer überlebt. Capitan Caci gewinnt, und der Schwarze muss sich ins Meer stürzen. Es ist schwierig bis unwahrscheinlich, dass man zweimal die gleiche Geschichte findet. Meine Frau sagt: »Das wird eine Seemannsgeschichte sein, und es ist durchaus möglich, dass ihr sie beide in eurer Kindheit gehört habt. Sie ist Teil einer Tradition, die bei euch im Lauf der Zeit in Vergessenheit geraten ist.« Jedenfalls rufe ich sofort Leonardo Sciascia an und sage: »Gib mir die Erzählung wieder zurück, veröffentliche sie nicht, wer soll denn die Leute anschließend überzeugen, dass ich nicht bei Jorge Amado abgekupfert habe?«

Doch andererseits hatte es auch etwas Tröstliches, nämlich die Bestätigung dafür, erzählen zu können.

Das ganz ohne Frage. Und stell dir vor, das ist mir bei Jorge Amado ganze drei Mal passiert – doch bei einem dieser Male war es mir gleichgültig. Ich habe mir gesagt: »Ich veröffentliche trotzdem, wen kümmert's schon und gute Nacht!«

Und dann, stell dir vor: Jahre später wird eine italienische Anthologie phantastischer Erzählungen des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts veröffentlicht. Diese Anthologie wurde von Italo Calvino in »la Repubblica« besprochen – es ist eine seiner letzten Arbeiten. Unter anderem schreibt Calvino über eine Erzählung von Beniamino Joppolo mit dem Titel *Der Onkel*, die es ihm besonders angetan hatte. Sie erzählt von einem jungen Paar, und der junge Mann sagt dem Mädchen immer: »Gestern Abend war mein Onkel genial«, und erzählt von Bemerkungen, Anekdoten, von wunderbaren Dingen ... Natürlich wird die junge Frau neugierig und sagt: »Mach mich doch mal mit deinem Onkel bekannt!« Doch diese Bitte hat immer ein Schweigen des jungen Mannes zur Folge. Dann muss er einmal wegen einer Arbeit verreisen, und die junge Frau beschafft sich, wer weiß wie, die Adresse des Onkels. Sie fährt zu ihm. Sie klopft an die Türe,

und eine Stimme antwortet: »Herein!« Sie tritt ein und befindet sich in einem tropischen Regenwald. Von einem Baum hängt ein Menschenaffe herunter, der zu ihr sagt: »Du musst die Verlobte meines Neffen sein.«

»Was ist nun das Problem?«, fragt Calvino. »Das Problem ist, dass ich in meiner Schublade eine identische Erzählung habe. Die einzige Variante besteht darin, dass der Onkel kein Menschenaffe ist, sondern ein Delphin. Die junge Frau betritt die Wohnung des Onkels und findet sich vor einem großen Schwimmbaden wieder, der Delphin sagt zu ihr: »Du musst die Verlobte meines Neffen sein.«

Wie kann man sich das erklären? Weder hat Calvino sie von Joppolo abgeschrieben noch umgekehrt. Vielleicht, so sagt Calvino, sind Erzählungen archetypische Ideen – wie eine Handbibliothek. Jemand geht hin und nimmt eine Geschichte. Dann kann es sein, dass jemand anderer dort hingehet und die gleiche Geschichte für sich nimmt.

Mit allen Varianten ...

Sicher, mit den Varianten, aber die Erzählungen sind die, die sie sind.

Nun sind wir aber ausgegangen von dem Verhältnis zwischen den 180 Seiten Montalbano und diesen Erzählungen, die zum eigenen Vergnügen geschrieben werden.

Ja, ich habe Montalbano zitiert, weil das hier eine Serie von Erzählungen von 4 Kapiteln zu jeweils 6 Seiten ist, insgesamt 24 Seiten. Alle gleich.

Ist das hier die erste, die sie veröffentlicht haben?

Ja. Ich habe noch weitere vierzehn geschrieben.

Wie kommt es, dass diese Erzählungen nicht für den Büchermarkt bestimmt sind?

Eine Veröffentlichung setzt immer einen Hinweis voraus: Gib acht auf das, was du tust! Neulich abends habe ich im Fernsehen ein Interview mit Carla Bruni gesehen, und sie sagte: »Eine Sache war es, wenn ich mit meinen Freunden gesprochen habe, etwas anderes ist es jetzt, wo ich die Gattin des französischen Staatspräsidenten bin.«

Ja, daran erinnere ich mich. Sie sprach darüber, wie die gleichen Worte einschlagen, als sie Model oder Sängerin war und jetzt. Das hat auch mich beeindruckt, denn sie sagte damit etwas sehr Zutreffendes.

Wenn du weißt, dass eine Erzählung für den Rizzoli Verlag geschrieben wird, beginnst du, wie soll ich sagen, an die Veröffentlichung zu denken. Vorhin haben wir uns die Frage gestellt: Bis zu welchem Punkt muss man den Leser in der Luft zappeln lassen?

Genau das ist bereits ein Problem, das von der Veröffentlichung vorgegeben wird, das mit der Veröffentlichung entsteht. Aber dieses Problem möchte ich nicht haben, ich will die absolute Freiheit der Erfindung auch von extrem unwahrscheinlichen Geschichten haben, ohne dass die Folgen entscheidend wären. Sparacino ist eine auf diese Weise entstandene Erzählung, und ich muss sagen, eine der gelungensten.

Mir gefällt es, dass wir ins Laboratorium des Schreibens eingetreten sind. Das macht mich ungeheuer neugierig: Sie schreiben Montalbano in 18 Kapiteln zu jeweils zehn Seiten, und das sind Bücher, die für die Veröffentlichung bestimmt sind. Dann sind aber auch die Erzählungen zum Vergnügen, die Sie nicht veröffentlichen wollen, in 4 Kapiteln zu jeweils

6 Seiten konzipiert. Das ist fast so, als wären diese Erzählungen Ihr Spielzimmer, und doch ...

Meine Mutter sagte mir oft, dass mein Spielzimmer als Kind immer unglaublich aufgeräumt war.

Aber was ist der Auslöser, die Ordnung selbst?

Ich vermute einmal, dass die Ordnung die Erzählung auslöst. Ich sage, dass meine Poetik ein großes Tableau wie bei den Cantastorie ist – nachher zeige ich's dir, ich hab's im anderen Zimmer drüben. Auf diesem Tableau sind 40 Bilder, und damit musst du die Geschichte in 40 Bildern erzählen, du kannst weder mehr erzählen noch vorher aufhören. Und das ist eine Art unbewusste Reaktion, beispielsweise auf bestimmte theatralische Ereignisse, als ich jahrelang Stanislavskij gemacht habe und man sich ständig fragte: Was ist vorher und was nachher? Aber, da ist nichts. Alles muss im Roman enthalten sein, du kannst nicht sagen, da ist vorher noch was. Wenn es so ist, gehört das in den Roman, anderenfalls existiert es nicht. Dagegen gibt es im Theater ein Vorher, und das spielt sich hinter den Kulissen ab. In einem Roman ist das, was vorher ist, die Vorderseite des Einbands, und

das, was nachher folgt, die Rückseite des Einbands. Genug. Also, da drinnen muss das Produkt meinen besonderen mentalen Geometrien entsprechen, und so lange es nicht diesen besonderen Geometrien entspricht, gebe ich das Manuskript nicht aus der Hand. Auch wenn ich mit großem Schmerz zwanzig Seiten herausnehmen muss, ich nehme sie heraus. Denn es bedeutet, dass ich nicht genau genug nachgedacht habe. Ich denke nämlich lange über eine Erzählung oder einen Roman nach. Das Schreiben, von dem man behauptet, es sei so schnell, ist nichts weiter als das Einlassen der Pasta ins sprudelnde Wasser, weil das Wasser bereits den richtigen Siedepunkt erreicht hat.

Es stimmt zwar, dass Michele Sparacino Teil dieser unwahrscheinlichen Geschichten ist, aber die Erzählungen, auch die phantastischen, existieren und werden geschrieben, weil sie eine Beziehung zu der sie umgebenden Welt haben. Die Erzählung über Michele Sparacino spricht auch über das Italien von heute.

Ohne jeden Zweifel.

Das Motiv, das am deutlichsten hervortritt, ist in diesem Zusammenhang das des Journalismus, das heißt eine äußerst brachiale Einstellung zur In-

formation, die eine entscheidende Rolle für das Schicksal dieses Mannes spielt, eben weil sie so brachial ist. Und vor allem verlogen.

Das Problem ist, dass ich ihn hier verlogen darstellen wollte, aber die Geschichte hätte auch in einer anderen Weise erzählt werden können, ohne dass der Journalismus ganz unverblümt verlogen daherkäme. Wann wird er verlogen in der Geschichte? In dem gefälschten Interview.

Stimmt. Vorher ist er wahrscheinlich nicht so. Vorher geht es darum, dass eine Information falsch verstanden wurde.

Eine Geschichte hat mich dauerhaft tief betroffen. Sie ist vor etwa dreißig Jahren passiert. Es ging um einen Vater, der verhaftet und als Monster auf die Titelseiten geknallt wurde, weil er seine dreijährige Tochter vergewaltigt haben sollte. Dann entdeckt man nach nicht einmal einer Woche, dass das Mädchen schwer krank ist und bald sterben würde. Es hatte also nie eine Vergewaltigung gegeben, sondern lediglich eine schreckliche Krankheit. Ich habe an diesen Mann gedacht, an eine derart infame Beschuldigung, und vor allem an den Schmerz, den er erlitten hat, als man ihn beschuldigte, denn er wusste doch, was

die Wahrheit war. Er war also nicht nur unschuldig, sondern sich auch des nahen Todes seiner kleinen Tochter voll bewusst. Seitdem habe ich mich immer wieder gefragt: »Wie viel Schaden kann man eigentlich anrichten?« Aus genau diesem Grund antworte ich immer, wenn man mich bittet, unter der Überschrift »Und wie denkt Montalbano darüber?« etwas über Ereignisse aus dem ›Milieu‹ zu schreiben – und glaub mir, man bittet mich jedes Mal, wenn ein Verbrechen begangen wurde –: »Montalbano denkt überhaupt nichts, denn er hat keinen Ermittlungsbericht vorliegen, er hat keine Prozessakten, er hat gar nichts«, und vielleicht würde er nicht einmal dann urteilen, wenn er alle diese Dokumente gelesen hätte.

Einmal, es ist dreißig oder vierzig Jahre her, wurde ich vom Gericht in Rom einbestellt. Dringlich. Ich stehe vor einem Mann, der mir sagt: »Ihr Name ist als Schöffe am Schwurgericht ausgelost worden.« Ich sage: »Erklären Sie mir das genauer. Ich soll über die urteilen, die einen Mord begangen haben?« – »Ja.« Und ich: »Aber das will ich nicht.« Und er: »Das ist ausgeschlossen. Sie können sich dem nicht entziehen.« – »Nein, hören Sie«, sage ich, »ich bin Regisseur, sehr oft bin ich gar nicht in Rom, ich kann nicht ...« Und er wieder: »Tut mir leid, fahren Sie da hin, wo Sie hinfahren müssen, aber wenn Sie zum Gericht kommen

müssen, dann kehren Sie nach Rom zurück.« Fast wäre ich in Tränen ausgebrochen: »Helfen Sie mir, um Himmels willen, ich bin doch gar nicht in der Lage, ein Urteil über einen anderen Menschen zu fällen, glauben Sie mir ...« Er dachte einen Augenblick nach und sagte dann: »Haben Sie gesagt, Sie sind Regisseur? Sie sind kein Staatsbeamter? Also, wenn Sie einen Freund haben, der Arzt ist und Ihnen ein Attest ausstellen kann, in dem steht, dass Sie nicht ganz richtig im Kopf sind, ja, dann ...« Und dieses Attest habe ich mir ausstellen lassen. Daher wird im Gericht in Rom wohl immer noch angenommen, dass ich nicht ganz richtig im Kopf bin. Aber bei Künstlern weiß man ja, dass sie alle ein bisschen durchgeknallt sind, und daher war es natürlich klar, dass ich es auch bin. Doch auf diese Weise habe ich mich einer Sache entzogen, die für mich eine Tragödie gewesen wäre. Es ist also gar nicht daran zu denken, dass ich jetzt einen wenig informierten Artikel über irgendeinen Mordfall schreiben würde.

In der Geschichte ist der Journalismus verlogen und auf der Suche nach einem Sündenbock. Und das Problem, mit dem wir es zu tun haben, ist, dass eine verlogene Information eine Meinung in den Lesern bildet, ein Urteil. Michele Sparacino wird zum Schuldigen an jeder Art Unheil für

jedermann, eben weil die Leserschaft durch die Information manipuliert wurde.

Weil damals die allgemeine Meinung durch Leute getragen wurde, die Zeitungen lasen. Heute liegen die Dinge völlig anders. Die Meinung wird heute durch das Fernsehen geprägt, Zeitungen lesen ja nur noch wenige.

Und der Einfluss ist wesentlich stärker.

Ungeheuer viel stärker. Daher gibt es eine wesentlich größere Verantwortung des visuellen Journalisten im Verhältnis zu dem, der für eine Zeitung schreibt.

Das Ergebnis ist, dass jeder Italiener eine eigene Hypothese, ja sogar eine eigene Überzeugung zu jedem Verbrechen, zu jedem Prozess hat.

Ich bin der Ansicht, dass wir Italiener eine automatische Delete-Taste haben, die uns eine Erinnerungsautonomie für einen Monat, höchstensfalls für eineinhalb Monate gewährt. Danach wird alles gelöscht und vergessen. Jedes Mal werden wir von allem aufs Neue überrascht: »Lieber Himmel, es hat eine Überschwem-

mung in Rom gegeben, die eine Höhe erreicht hat wie noch nie in der gesamten Geschichte ...« Dann finden wir heraus, dass das Wasser von 1604 bis zur zweiten Etage gestiegen war. Aber unser Gedächtnis ist ungeheuer kurz.

Nur auf einem Gebiet haben wir ein Langzeitgedächtnis: beim Verbrechen. Das aber aus einem anderen Grund: denn auf der Stelle spalten wir uns in Unschuldanhänger und Schuldanhänger auf. Wir sehen den mutmaßlich Schuldigen und sagen: »Mein Gott, ist der mir unsympathisch! Der war es ganz sicher!« Oder der andere ist uns sympathisch, und deshalb halten wir ihn für unschuldig. Und auch wenn der Oberste Gerichtshof ihn zu lebenslanger Haft verurteilt, von diesem Augenblick an hält der Unschuldanhänger ihn weiterhin für unschuldig. Das ist das Einzige, was wir in Erinnerung behalten, und für diese Umstände gibt es daher noch größere Verantwortungen.

Das Problem ist weniger die Verantwortung des Italieners, der diese geradezu pathologische Leidenschaft für das Verbrechermilieu hat, als vielmehr desjenigen, der ihn dahin bringt.

Wenn man uns in der internationalen Rangliste auf Platz vierzig oder so in etwa in Fragen der Information setzt, dann glaube ich

nicht, dass man der Meinung ist, es gebe keine Freiheit der Information in Italien, denn in Italien gibt es Freiheit. Das ist ganz einfach: Man muss nur Berlusconis »il Giornale« und die »l'Unità« kaufen, den geringsten gemeinsamen Nenner errechnen ...

... und das Ergebnis ist eine gemäßigte Zeitung ...

Genau. Die Mitte würde eine akzeptable Wahrheit hervorbringen.

Aber genau das ist es, was in den letzten Jahren in Italien fehlt: eine gemäßigte Meinung.

Und es fehlt an Umsicht und Besonnenheit. Der Zuschauer wird mit »Pferd und Karren«, wie man bei uns sagt, hineingeworfen. Man verlangt von ihm, eine Position zu beziehen. Dann erzähle ich immer, dass ich einen Freund hatte, das war zu der Zeit, als das italienische Fernsehen nur einen Kanal hatte und es den berühmten Colonnello Bernacca gab, der die Wettervorhersagen machte und sagte: »Morgen, am Sonntag, wird es strahlend schön, und Sie können einen Ausflug vor die Stadt machen.« Da

sagte mein Freund immer: »Ob so oder so, den Schirm nehme ich auf jeden Fall mit.« Also bitte ich doch, dass man den Regenschirm vor den Nachrichten aufspannt. Wenn er sonst nichts schützt, schützt er wenigstens das Gehirn, und ihr könnt besser nachdenken.

Hätte Michele Sparacino wohl je ein Nicht-Sizilianer, ein Nicht-Provinzler sein können?

Nein. Er ist Provinzler, und er ist Sizilianer.

Sizilianer oder Süditaliener ganz allgemein ...

Schön, er hätte auch aus einem kleinen Dorf in Kalabrien stammen können. Wenn ich diese Geschichten in einem einzigen Band zusammenfassen sollte, würde ich ihm den Titel geben *Geschichten aus Vigatà*, um deutlich zu machen, dass sie alle zur Welt von Vigatà gehören, sie spielen zwar in verschiedenen Zeiten und Epochen, gehören aber alle zur selben Welt.

Das ist die Welt von Vigatà, die für Ihre Schriftstellerei von grundlegender Bedeutung ist.

Es ist die einzige Welt, die ich kenne, denn die urbane Welt habe ich erst spät kennengelernt. Sicher, Palermo ist kein Dorf, aber das ist eine andere Geschichte: Ich bin dort zur Universität gegangen, habe Literaturwissenschaft studiert, aber es gab keinen Zwang, anwesend zu sein. Also ging man hin, hat seine Prüfung hinter sich gebracht und ist wieder in sein Dorf zurückgefahren und hat weitergelernt. Erst als ich nach Rom gekommen bin, und damals war ich schon über vierundzwanzig, hatte ich die erste wirklich tiefgreifende Begegnung mit der Stadt. So kommt es auch, dass, wenn »la Repubblica« oder eine andere Zeitung mich bittet, eine Geschichte über Rom zu schreiben, mir das, ehrlich gesagt, schwerfällt, und am Ende schreibe ich immer Geschichten über meine Begegnung mit der Stadt – genau betrachtet, behandle ich immer das gleiche Thema.

Der Großteil der italienischen Literatur des 20. Jahrhunderts wurde von Leuten aus der Provinz geschrieben, und nicht nur der süditalienischen, und von Leuten aus der Provinz, die dann in die Stadt gezogen sind.

Jetzt könnte es so aussehen, als würde man etwas Unverschämtes sagen, aber wie provinziell ist Carlo Emilio Gadda mit *Adalgisa*? Er spricht über eine Metropole, über Mailand, doch dieser Cha-

rakter von Provinz macht daraus ein Buch von unendlichem Reichtum.

Und Rom ist eine große Stadt in der Provinz?

Rom ist stinkprovinziell. Es gibt einen Roman von Palazzeschi, *Roma*, der in zwei römischen Milieus spielt, die so unerhört provinziell sind ... Als ich 1949 nach Rom kam, wohnte ich nur wenige Schritte von hier entfernt, und abends zogen Schafe hier vorbei und Ziegen, die von Monte Mario kamen. 1949 war Rom allenfalls eine Provinzhauptstadt. Und vielleicht ist sie das auch geblieben.

Könnte die Vorstellung von Provinz, die so tief in dieser Nation verwurzelt ist, auch eine Vorstellung von Rettung sein? Hat die Tatsache, dass man die Welt von einem marginalen Blickpunkt aus betrachtet, nicht auch eine positive Folge?

In diesem Augenblick ist Italien auf dem Höhepunkt seines provinziellen Gehabes. Es gab einen Augenblick, in dem die italienische Politik überhaupt nichts Provinzielles an sich hatte. Das war der große Augenblick von De Gasperi und Togliatti, denn sie hatten im Kern eine nicht-italienische Erfahrung durchlebt. Der

eine war in der K. u. K.-Monarchie, der andere in Russland, in gewisser Weise zeigten sie keine Verschlossenheit, sie brachten etwas von außen nach Italien hinein.

Wenn man mich bitten würde, eine Schul-Anthologie zusammenzustellen, würde ich eine Anthologie italienischer Reden zusammenstellen. Statt Cicero, Foscolo und Dante würde ich zum Beispiel De Gasperi nehmen: »Ich spüre, dass alles, außer Ihrer persönlichen Höflichkeit, gegen mich ist.«

Die Pariser Rede.

Es ist der Beginn jener glänzenden Rede, die er nachts zuvor mit Togliatti, Nenni und Sforza geschrieben hat, die ihm sagten: »Nimm das Komma weg, setz dieses Wort an eine andere Stelle« usw. Eben das war nicht provinziell. Dann sind wir wieder provinziell geworden. Doch eines ist die Politik, und ein anderes ist die Literatur.

Eben.

Die Politik darf ihren Blick nicht der Provinz zuwenden, in der Literatur kannst du dir erlauben, deine Provinz zu beschreiben,

wenn du sie als Paradigma für die Welt verwendest. Erzähl dein Dorf, und du wirst die Welt erzählen. Das ist die Absicht.

Und worin bringt Italien das Schlechteste und Schlimmste des Provinzialismus zum Ausdruck?

Meiner Meinung nach, und ich kann mich irren, in der Übertreibung der Einzelheit, des Meinigen, dessen, was ich habe. Das ist die Besonderheit der Provinz: die wohlhabenden Klassen waren damit beschäftigt, ihren Reichtum zu zeigen.

Ich erinnere mich an die Sache mit dem Heizkörper aus Brancatis Bell'Antonio, als die erste Heizung in Catania eintrifft und alle verrückt werden.

Genau das ist es. Italien will zeigen, dass es hat, was es zu diesem genauen Zeitpunkt nicht hat. Und das ist sehr provinziell.

Ich würde jetzt gerne zu der grundsätzlichen Frage Camilleris und damit auch dieses Michele Sparacino kommen, in dem »seine« Sprache sehr stark ist. Ich habe den Eindruck, es wird inzwischen als selbstverständlich angesehen, dass Camilleri so schreibt. Ich würde gerne einmal den Prozess rekonstruieren, mit dem Sie zu dieser Art des Schreibens gekommen

sind. Ist das eine erfundene Sprache? Und wenn sie es ist, ist sie es dann, damit die Erzählung lossprudeln kann?

Ich habe sehr jung angefangen zu schreiben, und natürlich schrieb ich Italienisch, und ich muss sagen, dass ich schöne Anerkennungen bekommen habe, weil, zum Beispiel, Ungaretti mich in seiner Anthologie des Saint Vicent-Preises aufgenommen hatte – damals war ich achtzehn und wurde in der Reihe *Lo Specchio* des Mondadori Verlags veröffentlicht, und Luigi Berti veröffentlichte mich in der wunderbaren Zeitschrift »*Inventario*«. Oder auch Alba De Cespedes, sie war die Erste, die meine Gedichte im »*Mercurio*« veröffentlichte, die inzwischen mythisch verklärte Zeitschrift aus der Nachkriegszeit. Ich schickte das aus Sizilien, und sie veröffentlichten mich, ohne überhaupt zu wissen, wie ich aussah.

Also ganz jung, als Sie noch nicht in Rom angekommen waren.

Ja, eben. Vorher. Und dann ist mir das passiert, an das Andrea Zanzotto erinnert hat, nämlich dass ich mich 1947 für den Premio Libera Stampa in Lugano beworben hatte. Die Jury bestand aus Contini, Bo, Ferrata ... Mit einem Wort, sie machte einem Angst.

Nach acht Monaten schickte die Jury jedem Bewerber ein Stückchen miserabel bedruckten Papiers. Darauf stand: Es sind über 400 Manuskripte eingegangen, von denen lediglich 20 das Auswahlverfahren bestanden haben, dann folgte die Namensliste. Zanzotto hat in dem ihm gewidmeten ›Meridiano‹-Band an diese Einmaligkeit erinnert, nämlich dass diese Hunde von Bo, Contini und Ferrata die zukünftige italienische Literatur ausfindig gemacht hatten. Darunter gibt es einen gewissen Pier Paolo Pasolini – wir sind allesamt um die zwanzig Jahre alt; Danilo Dolce ist darunter, auch Padre David Maria Turolto, ebenso Andrea Zanzotto, mit einem Wort: alle – und dann bin auch ich darunter, der zuletzt angekommen ist, vierzig Jahre später. Aber ich bekam Anerkennungen dieser Art.

Ich schrieb auch Erzählungen. Die wurden von einer hervorragenden Zeitung in Palermo veröffentlicht, die »L’Ora« hieß. Dann veröffentlichte sie eine römische Tageszeitung, die »L’Italia socialista« hieß, ihr Herausgeber war Aldo Garosci, und sie hatte eine hervorragende Dritte Seite.

Und bis hierher ist alles in Ordnung. In dem Augenblick aber, als ich von einer dreiseitigen Erzählung zu längeren Erzählungen übergang, war alles aus. Aber wirklich alles aus. Ich war unfähig dazu.

Was heißt unfähig?

Das erkläre ich dir. Was spielte sich denn ab? Du schreibst sechs Seiten in einem Zug, du isst, gehst schlafen, du wachst auf und nimmst die Erzählung wieder in die Hand. Das ist wie eine Brücke, für deren Bau zwei unterschiedliche Baufirmen den Zuschlag erhalten haben, weshalb achtzig Zentimeter von einem Bogen zum anderen fehlen. Es war, als wäre sie von einem anderen geschrieben worden, das heißt, ich besaß keine eigenständige Stimme. Vielleicht hatte ich abends Palazzeschi oder Cecchi gelesen ...

... Und auf der Seite tauchten dann Palazzeschi oder Cecchi auf.

Ja, oder ich schrieb wie Montale, den ich abends zuvor gelesen hatte. Allerdings ging es mir in der Lyrik leichter, schlimmstenfalls verschwanden fünfundzwanzig Verse und das war's: du schaffst zwar den Hundert-Meter-Lauf, aber den Marathon eben nicht.

Und war Ihnen dieses Problem bewusst?

Es war mir bewusst. Ich begriff, dass ich nicht auf Italienisch schreiben konnte.

Sie konnten diese hochliegende Latte nicht überspringen.

Ich war kurzatmig. Für uns ist das Italienische eine Sprache, die wir in der Schule gelernt haben, wie das Französische, nur kannst du es besser als Französisch, weil du es sprechen hörst.

Ja, vor allem für die Generationen wie die Ihre, die vor der allgemeinen Alphabetisierung.

Die Bauern meiner Gegend sagten im Dialekt: »Italienisch lernt man mit dem Hintern.« Damit meinten sie: durch Prügel auf den Hintern. Auf dem Gymnasium haben wir weiter Dialekt gesprochen, trotz der faschistischen Verbote, denn der Faschismus wollte, dass alle Italienisch sprachen. In dem Augenblick, in dem es mich nach Jahren der Theaterarbeit, nach Jahren, in denen ich nichts geschrieben hatte, wieder juckte zu schreiben ...

Wieso? Hatten Sie die Schriftstellerei denn aufgegeben?

Ja, ich habe nicht mehr geschrieben.

War das aus Frust?

Eigentlich habe ich keinen besonderen Frust empfunden, denn meine Tätigkeit als Theaterregisseur hat mir keinen Anlass gegeben, über die Schriftstellerei zu verzweifeln. Ich sagte mir: in Ordnung, Paziienza, Geduld. Ich habe alles hinter mir gelassen, ja, ich habe zwar etwas über das Theater geschrieben, Kritiken und derlei Dinge, aber nichts, das meiner eigenen Erfindung entsprang.

Dann wurde mein Vater eines Tages krank. Er wurde in eine Klinik gebracht und mir wurde gesagt, dass nichts mehr zu machen war. Da habe ich die Abende damit verbracht, mit meinem Vater zu sprechen. Und ich erzählte ihm eine Geschichte, die mir eingefallen war. Ich habe sie ihm ganz erzählt. Als es darum ging, sie niederzuschreiben, nach vier oder fünf vergeblichen Versuchen ...

... sie zu übersetzen, möchte man fast sagen.

Ja, Versuche, sie ins Italienische zu übersetzen ..., sagte ich: »Warum schreibe ich sie denn nicht so, wie wir sie uns erzählen und wie ich sie meinem Vater erzählt habe?« Wer mir den Mut dazu gegeben hat, sie in dieser Weise zu schreiben, war Gadda. Und hier, glaube ich, hört das, was ich ihm schulde und verdanke, auf.

Doch der Gedanke, dass es da jemanden gab, der das gemacht hatte ...

Ja, jemand, der ganz ruhig in die Dialekte eindringen konnte. Da fing ich an zu analysieren, warum wir in einer bestimmten Weise sprechen und wie wir in einer bestimmten Weise sprechen. Und mir fiel ein wunderbarer Satz ein, den mir meine Mutter sagte, als ich sechzehn war. Als Einzelkind hatte ich die Hausschlüssel. Um zwei Uhr nachts kam ich zurück, bis meiner Mutter der Kragen platzte und sie mir wortwörtlich folgendes sagte, und zwar im Dialekt: »Niniddù, mein Junge, versuche nachts früher heimzukommen, denn solange du nicht zurückkommst und ich nicht höre, dass sich die Haustüre schließt, weil du zurückgekommen bist, kann ich nicht einschlafen«, und dann auf Italienisch »und wenn das nicht aufhört, werde ich dir nichts mehr zu essen geben und dann will ich sehen ...«

»Warte«, sagte ich da. Der erste Teil ist ein Ausdruck ihrer Liebe und Zuneigung und den hat sie im Dialekt gesagt. Die juristische Einschüchterung dagegen hatte sie auf Italienisch gesagt.

Das scheint wirklich der Geburtsvorgang einer Sprache zu sein.

Danach stieß ich auf zwei Dinge. Eine einfach fabelhafte Schrift von Pirandello aus dem Jahr 1898, in der es heißt: »Wenn ein Piemonteser und ein Sizilianer sich begegnen, wie sprechen sie dann? In Wirklichkeit übersetzen sie aus ihrem Dialekt und dann gleichen sie, wenn sie nicht ungebildet sind, ihre Dialekte einem vermittelnden Italienisch an. Denn von einer bestimmten Sache drückt der Dialekt das Gefühl aus, während die Hochsprache von derselben Sache das Konzept zum Ausdruck bringt.« (...)

Doch in meinem ersten Roman hatte ich nicht den Mut, diese Operation konsequent durchzuführen. Als ich *Hahn im Korb* schrieb, erfreute ich mich der Freundschaft eines Mannes, den ich für einen großen italienischen Kritiker halte, Nicolò Gallo. Wir sahen uns jeden Samstag, doch ich scheute mich, ihm den Roman direkt zu übergeben, ich ging zur Piazza Ungheria 10 und ließ ihn bei ihm zu Hause.

Darauf verlor ich den Kontakt zu ihm.

Über eineinhalb Monate hatte ich keine Nachricht von ihm. Da schrieb ich ihm zwei Zeilen: »Nicolò, wenn ich Deine Freundschaft verlieren soll, nur weil Dir mein Roman nicht gefallen hat, dann tu so, als hättest Du ihn nie erhalten.« Er rief mich an und sagte: »Komm sofort.«

Ich ging zu ihm, ich fand ihn mit meinem Roman und einem

Berg Papieren mit Anmerkungen, wie es seine Art war. Und er sagte mir: »Wenn du diesen Weg gehen willst, warum gehst du ihn dann nicht zu Ende? Hab doch Mut, los! Ich habe dir eine Reihe von Bemerkungen aufgeschrieben, überarbeite den Roman, und dann bringst du ihn mir in einem Jahr wieder – nein, nicht, das ist zu wenig. Sagen wir in anderthalb Jahren. Dann veröffentliche ich ihn bei Mondadori.«

Damals leitete er mit Vittorio Sereni »Il Tornasole«, in dieser Zeitschrift veröffentlichte er zum Beispiel Vincenzo Consolo (*Die Wunde im April*). Ausgezeichnet. Allerdings dachte ich: Ich warte ein bisschen, bevor ich mich daran mache, sonst kommt es mir vor, als würde ich Hausaufgaben machen. Ich las mir zwar seine Bemerkungen durch, wollte sie aber in mir reifen lassen. Doch in dieser kurzen Zeit sorgte Nicolò dafür, wie Gadda es sagen würde, »sich versterben zu lassen«. Und so war ich ohne Mondadori, weil es ja nichts Geschriebenes gab, wir hatten lediglich miteinander gesprochen. Als der Roman fertig war, haben die Verleger ihn alle abgelehnt. Nicht einer, sondern alle. Als ich ihn viele Jahre später neu geschrieben hatte, um ihn bei Sellerio zu veröffentlichen, habe ich mir die Bemerkungen noch einmal durchgelesen und habe Nicolòs Empfehlungen befolgt – Empfehlungen, die ich auch in den anderen Romanen befolgt habe.

Dass diese Sprache aus einer Erzählung für den Vater entstanden ist, ist der Beginn der Geschichte Ihrer Stimme als Schriftsteller ...

So ist es, auch wenn ich nicht gerne über diese Geschichte spreche. Im Grunde war ich ein Einzelkind, und als mein Vater in den Ruhestand ging, kaufte er mit meiner Mutter eine Wohnung in Rom und kam her, um in meiner Nähe zu leben. Ich hatte großen Respekt vor meinem Vater, vor allem gab es eine Unzahl von Dingen, die ich an ihm mochte, doch politisch fanden wir uns in gegnerischen Lagern. Ich war Kommunist, mein Vater Monarchist, er war Faschist, Mitglied der Sturmabteilungen, er hatte den Marsch auf Rom mitgemacht – auch wenn er nach dem Fall des Faschismus an nichts mehr teilnehmen wollte, trotz aller Angebote. Er war der Meinung, es sei eine an Mussolini gebundene Erfahrung gewesen und dass die Sache sich für ihn erledigt habe. Er war ein Mann von sehr offener Geisteshaltung, denn ich erinnere mich, wie er gegen die Rassengesetze wetterte, das kann ich mit der gleichen Aufrichtigkeit sagen, mit der ich gesagt habe, dass er zu den Sturmabteilungen gehörte.

Und am Ende haben wir in dieser Klinik wieder zueinandergefunden. Und dieses Wiederfinden war dermaßen stark, dass er mich in der Nacht vor seinem Tod mit sich selbst identifizierte

und einen Augenblick des Krieges wiedererlebte, als er wegen Kriegsverdienste zum Hauptmann befördert worden war. Er unterstand dem Befehl von Emilio Lussu. Er war Lussu und ich war er. Er schrie: »Tenente Camilleri, seien sie kein Idiot, bringen Sie sich in Sichtdeckung!«

Eine wirklich starke Geschichte.

In diesem letzten Augenblick war da diese Verbindung, und um ihn von seinen Schmerzen abzulenken, sagte ich: »Papa, ich hab mir gedacht, dass ich diese Sache auf diese Weise schreibe.«

Als Sie diese Sprache, diese im Dialekt gesprochenen Worte auf dem Papier gesehen haben, war das die Entdeckung der eigenen Stimme?

Genau da habe ich gesagt: »Das ist meine Stimme.« Mein erster Versuch seit damals, auf Italienisch zu schreiben, liegt erst kurze Zeit zurück: *Ein Samstag mit Freunden* ist ganz auf Italienisch.

Warum haben Sie es noch einmal versuchen wollen?

Weil ich experimentieren will. Mit achtzig Jahren geht es mir auf

den Nerv, immer nur Montalbano und historische Romane zu schreiben. Ich habe angefangen, auch andere Sachen zu schreiben. Ist doch gleichgültig ...

Vorhin hatte ich Simenon erwähnt, der in gleicher Weise wie Sie davon besessen war, vor dem Schreiben eines Romans ein strenges Gerüst zu entwerfen, nicht nur für Maigret, sondern auch für Romane im eigentlichen Sinn. Das brachte in Simenon eine große Zahl von Büchern hervor. Auch in Camilleri werden auf diese Weise eine große Zahl von Büchern hervor gebracht. Ist es dann so, dass die Ordnung auch das Geheimnis dafür ist, viel schreiben zu können?

Ich weiß nicht, ob Ordnung dazu führt, viel schreiben zu können, aber ganz sicher steht sie mir nicht im Weg. Du weißt besser als ich: Wenn wir schreiben, haben wir nicht nur diese eine Idee im Kopf, sondern weitere vier oder fünf. Doch wenn du eine festgehalten, auf vollkommene Weise festgepflockt hast, werden die anderen Dinge, die du im Kopf hast, sie nicht beeinträchtigen, daher macht es dir weniger Mühe, das Haus nebenan zu bauen, weil das Gelände schon perfekt abgesteckt ist, du findest keinen Mörtel oder andere Schutthaufen in der Ecke, in der du schreiben willst, in der du ein weiteres Haus errichten willst.

Ein anderer Aspekt, der einen neugierig macht, ist der des Umgangs mit dem Erfolg. Dieser plötzliche Erfolg ... Es stimmt zwar, dass er spät gekommen ist, aber ich glaube, es gibt eine Jugendlichkeit, die im Inneren steckt und die Veröffentlichung des ersten Buches angeht, die erste Rezension, das erste Mal, dass man das eigene Buch auf der Bestsellerliste sieht. Ist diese Emotion in jedem Alter gleich?

Nein.

Wirklich nicht? Das ist interessant.

Keine Emotion kann der eines Vormittags im Jahr 1945 gleichkommen, als ich in Rom eintreffe, und die Stadt strahlt – ich hatte Gedichte an Alba De Cespedes für ihren »Mercurio« geschickt, und in der Via Veneto, vor dem Café de Paris, wo sich der Zeitungskiosk befindet, sehe ich, wie der Kioskbesitzer in diesem Augenblick die Mai-Nummer des »Mercurio« aufhängt. Ich komme näher, kurzsichtig wie ich bin, und lese: De Gasperi, Sforza, Nenni, Alvaro, Camilleri. Meine Knie fangen an zu schlottern. Jemand fragte mich: »Geht es Ihnen nicht gut?« Ich setzte mich hin und sagte: »Bringen Sie mir einen Cognac.« Und ich brauchte zwei Stunden, bis ich von dem Stuhl aufstehen und die

Zeitschrift in die Hand nehmen konnte, denn ich hatte Angst, es könnte sich um eine Namensgleichheit handeln.

Ist das ein unwiederholbarer Augenblick?

Aber ja, dann der erste Roman, das Buch als konkretes Objekt ... Schau, in zehn Jahren der Ablehnung meines ersten Romans war ich nicht in der Lage, irgendetwas anderes zu schreiben, es war wie ein Pfropfen. Und als ich dann das Buch in Händen hielt, ist dieser Pfropfen herausgeschossen. Tatsächlich habe ich im folgenden Jahr schon bei Garzanti *Das launische Eiland* veröffentlicht. Ich will damit sagen, dass es nicht die gleiche Emotion wie die erste war, es war mehr eine Notwendigkeit. Die Beseitigung einer Blockade ...

Macht der Erfolg mutiger?

Er macht nicht mutiger, sondern freier. Das heißt: Du kannst riskieren. Und das ist es, was ich in den letzten drei Jahren tue: ich riskiere, und manchmal auch gewaltig. Der Erfolg hat mir die Freiheit gegeben, ein Risiko einzugehen.

Das betrifft auch diese erfundene Sprache. Wenn man sieht, dass das, was man schreibt, auch funktioniert, hat man Lust und Mut, sie mit größerer Überzeugung hervorzuholen.

In der Tat ist König Zosimo, glaube ich, das Maximum in dieser Hinsicht. Aber der Erfolg gibt dir nicht nur größere Sicherheit, sondern auch Freiheit, das ist das Wesentliche. Nun weiß ich allerdings nicht, ob das eine auch dem Alter zuzuschreibende Freiheit ist ... Denn einer der vielen Vorzüge des Alters ist, dass du denkst: »Hör zu, jetzt sag ich dir was ...« Und du sagst das, was du denkst. Allerdings gibt dir der Erfolg eine gewisse Ruhe, es ist, als hättest du ein steinhartes Fundament unter dir.

Diese Freiheit, die sich vom Erfolg herleitet, aber auch vom Alter, wie Sie sagen, ist die auch für den militanten Camilleri von Wichtigkeit, für den, der zur politischen Aktualität in Italien Stellung nimmt, manchmal in schamloser, satirischer Weise – gibt auch das nicht nur Freiheit, sondern auch die Kraft, alles zu sagen, was man denkt, in dem Bewusstsein, in den Lesern eine Meinung festzulegen?

Das ist schwierig zu erklären. Da ist beispielsweise ein Journalist aus Neapel, der, sobald er kann, schlecht über mich schreibt. Der

sagte: »Merkt Camilleri denn nicht, dass er, wenn er Montalbano politische Ansichten vertreten lässt, Leser verliert?« Also, das kümmert mich wirklich einen Dreck! Das ist die Freiheit, die der Erfolg dir gibt. Wenn ich hundert Leser verliere, was soll's, dann hab ich sie eben verloren. Die feste Basis bleibt. Erst wenn du diese feste Basis in Unruhe versetzt, besteht eine Gefahr, wie es passiert ist mit *Ein Samstag mit Freunden* und anderen Büchern. Aber wenn ich es mir jetzt nicht erlaube, wann soll ich es mir dann erlauben?

Die Hoffnung eines Autors ist es, dass auch seine Leser den Weg zurücklegen, den er zurücklegt.

Das mag sein. Ich glaube, ich habe viele mit mir geschleppt.

Begegnen Ihnen oft Menschen, die schreiben wollen?

Also: Ich glaube nicht an Schulen, in denen man das Schreiben lernt. Ich bin dabei, etwas mit Baricco zu machen, weil er mich darum gebeten hat, doch das ist mit Menschen, die bereits Erfahrung haben.

Und was war Ihre Schule des Schreibens?

Vor allem, dass ich während meiner Gymnasialzeit auf mindestens drei ungewöhnliche Lehrer gestoßen bin. Ein Glück, das nicht jeder hat.

Die Schule in Italien hat immer schon von glücklichen Zufällen gelebt, als würden die großen Lehrer vom Zufall ausgelost, und das nur für einige wenige.

Ich gehöre zu den Glücklichen. In der Schule habe ich zwei ganz außerordentliche Lehrer gehabt, den einen für Italienisch und den anderen für Philosophie. Ich habe mich immer mit Ergebenheit und Zuneigung an sie erinnert. Der Italienischlehrer war in seinem privaten Leben ein ausschweifender Liederling, ein Spieler nach dem Muster von Dostojewski, er war in der Lage, alles nur Erdenkliche zu verspielen. Er verbrachte seine Nächte in den sizilianischen Clubs, und manchmal sagte er: »Jungs, ich bin nicht in der Lage, Unterricht zu halten. Macht die Fensterläden zu, macht gerade nur so viel Lärm, wie ihr immer macht, wenn ich in der Klasse bin, damit der Pedell keinen Verdacht schöpft, und lasst mich eine halbe Stunde schlafen.« Er kam und fing an,

Dante zu erklären. Die ganze Klasse, vom Aufgewecktesten bis zum Vertrotteltsten, verstand Dante. Als er zur vierten Lektion kam, sagte er: »... Und damit ist mein Unterricht zu Ende.« Und wir: »Was heißt zu Ende, *Professore?*« – »Ja«, sagte er, »ich habe mit dem abgerechnet, was der Staat mir zahlt, mehr als vier Unterrichtsstunden kann ich euch nicht geben.« – »Und was machen wir jetzt? Soll es das gewesen sein?« – »Nein« sagte er, »wir machen weiter, aber ihr kauft mir ein Päckchen Zigaretten pro Woche.« Also haben wir dafür gesorgt, dass er jede Woche sein Päckchen auf dem Katheder fand, aber wir haben gefordert, dass er uns bis zur letzten Sekunde unterrichtete. Erst Jahre später wurde mir klar, dass das ein intelligenter Schachzug war ...

Er hatte das Pflichtbewusstsein auf den Kopf gestellt.

Genau das. Und wenn ich in der Lage war, Dante zu verstehen, dann war es nur wegen ihm. Er sagte: »Wie liest du denn? Warum liest du mir das so vor, wo doch der Sinn ein anderer ist? Andre', lies es noch einmal.« Das war die früheste Schule. Die Schule, die ich außerhalb des Gymnasiums gefunden habe, war eine junge Lehrerin, die immer noch dort lebt, Lia Giudice. Sie ist die Schwester von Gaspare Giudice, meinem brüderlichen Freund,

der in diesen Tagen verstorben ist. Er war der Autor der größten Pirandellobiographie. Sie hat mich mit der Dichtung von Ungaretti, Montale und Saba bekannt gemacht, während ich mich noch mit Carducci und Pascoli aufhielt, der mir am meisten von allen gefiel. Sie gab mir die Erzähler zu lesen, sie war es, die mich mit den Büchern von Cecchi bekannt machte.

Ich war ein leidenschaftlicher Leser von Cecchi. Ich mochte ihn sehr. Eines Tages fing ich zum Vergnügen an – oder vielleicht nicht zum Vergnügen, ich wusste ja, dass ich etwas lernen wollte: Ich schrieb einen Satz von Cecchi ... und ich schrieb ihn auf meine Weise um. Aber er klang nicht mehr. Da fragte ich mich: »Warum hat er dieses Adjektiv verwendet und vor- oder nachgestellt?« Diese Übung, die ich auch bei Montale machte, hatte natürlich völlig überraschende Einsichten gebracht.

Ich bin Dichter über den Dichter geworden. Poeta poetae abitur. Denn ich machte Montale neu. Und tatsächlich, als ich viele Jahre später eine Zahl von Gedichten einschickte ... Denn ich hatte nie Glück ...

Was heißt denn nie Glück?

Ja, ja! Als ich mich von Montale frei gemacht hatte und Gedichte

nach meiner Art zu schreiben begann, schrieb ich ein richtiges kleines Poem und schickte es an die Zeitschrift »Sud«. Die wurde von Pasquale Prunas herausgegeben.

Und auch La Capria, Scognamiglio, Compagnone und Ortese gehörten dazu ...

Prunas schrieb mir einen wunderbaren Brief, in dem er sagte: »Ich veröffentliche es in der nächsten Nummer, auf der Mittel-seite.«

Und »Sud« ging bankrott!

Sie ging bankrott. Und das war noch nicht alles. Ich schickte eine Anzahl Gedichte an »Politecnico« von Elio Vittorini. Vittorini schreibt mir: »In Ordnung, ich veröffentliche vier bis fünf in der nächsten Nummer.« Daraufhin nehme ich den Zug schnurstracks nach Mailand, um ihn kennenzulernen. Ich komme in die Redaktion, und im Vorzimmer ist ein Herr, der traurig und ernst aussieht, und ich erfahre später, dass er Franco Fortini ist. Ich frage ihn nach Vittorini, er sagt mir, er sei im anderen Zimmer, ich stelle mich voll wirrer Gefühle vor, und er sagt mir: »Was

machst du denn hier?« Ich antworte: »Ich bin gekommen, um Sie kennenzulernen.« Und er: »Was machst du heute?« Ich: »Nichts.« Vittorini: »Verbringen wir ein bisschen Zeit miteinander? Gehen wir ein bisschen herum?« Und so habe ich einen Tag bis abends um sechs mit Elio Vittorini verbracht, und wir gingen in Mailand spazieren.

Wie wunderbar ...

Er fragte mich: »Bist du in Pietraperzia gewesen?« Ich antwortete: »Ja, vor zwei Jahren war ich da.« Er fragte: »Und wie ist es, wie ist es da?« Wir gingen *Le città del mondo* durch, aber das habe ich erst nachher gemerkt. Doch auch wenn ich es nicht kannte, hatte ich den Verdacht, dass da etwas war, das nicht funktionierte. Als wir in die Redaktion zurückkamen, sagte er: »Hast du die »l'Unità« heute Morgen gelesen?« Ich sagte nein, daraufhin zog er sie aus der Tasche und reichte sie mir: »Nimm sie, lies sie.« Darin stand der Artikel von Alicata. Die Folgenummer von »Politecnico« wurde nie veröffentlicht. Folglich wurden auch meine Gedichte nie veröffentlicht.

Das Schicksal war vorgegeben, doch alles verzögert!

So ist es: In meinem Fall kann man von einem verzögerten Schicksal sprechen.

Aber was raten Sie denn nun den jungen Schriftstellern, mit denen Sie arbeiten?

Sie sollen den Autor nehmen, den sie lieben, und zu begreifen versuchen, warum er einen Satz in einer ganz bestimmten Weise schreibt. Die wirkliche Schule ist nämlich das Lesen. Und dann ist klar, dass, wenn man an einen bestimmten Punkt gelangt ist, man durch Lesen im Einklang mit einem Schriftsteller ist und sagt: »Verflixt, das ist er also!« Dann fange an, ihn genau zu untersuchen, warum du ihn magst. Magst du ihn, weil er in einer bestimmten Weise schreibt? Dann untersuche, wie er denn geschrieben hat, werde dir darüber klar, versuche, ein Komma zu verschieben, versuche, die Adjektive zu verschieben und dann sieh, was passiert: Du verstehst, dass er nur so schreiben konnte, dass jede andere Lösung den Satz zerstört hätte. Das bedeutet, das Geheimnis des Schreibens zu entdecken.

Oder ich sage: Schaut euch Leopardis verschiedene Fassungen an. (...) Dann wird euch klar, was schreiben bedeutet.

Wie gestaltet sich das private Leben in den letzten Jahren, wie dringt es in das des Schriftstellers ein? Wie sieht Ihr Tagesablauf aus?

Beginnen wir bei der ersten Marotte. Ich sage immer: Wenn ich ein Staatsbediensteter wäre, müsste mich Minister Brunetta als Beispiel vorführen. Ich stehe jeden Morgen um sechs auf – wenn nicht Punkt sechs, dann eben um zehn nach sechs. Ich muss völlig in Ordnung sein, das heißt, gewaschen, rasiert, tadellos angezogen, bevor ich mit dem Schreiben beginne. In Pantoffeln und Schlafanzug bin ich nicht in der Lage, auch nur eine Zeile zu schreiben. Ich weiß nicht, ob das Respekt vor dem Schreiben ist oder Respekt vor mir selber.

Oder die Vorstellung, ins Büro zu gehen ...

Neulich ist es mir am Telefon genau so herausgerutscht: Ich bin hier im Büro. Also, wenn du ins Büro gehst, gehst du ja auch nicht im Schlafanzug dahin, auch wenn die Leute in meiner Stadt im Schlafanzug dahin gingen. In der Tat war es so, dass meine Frau, als sie zum ersten Mal dort hinkam, gesagt hat: »Der da hat ja einen Schlafanzug an!« Na und? Er saß im Café im Schlafanzug, und ich konnte nicht verstehen, worin hier die Tragödie lag.

Und dann: Auf jeden Fall schreiben, auch wenn dir nicht danach zumute ist. Schreib einen Brief an dich selbst oder an eine Schwester, die du nie gehabt hast. Meiner Ansicht nach ist ein Schriftsteller wie ein Pianist oder wie ein Chirurg; wenn die nicht ständig üben, gelingt ihnen nichts mehr. So schreibe ich jeden Tag, bis zehn Uhr.

Und was passiert danach?

Danach beginnen die Telefonanrufe, die Interviews usw. Nachmittags schlafe ich. Wenn ich aufwache gibt es an drei Tagen der Woche eine Frau hier, mit der ich die Briefe beantworte – denn wir beantworten alle, und ich versichere dir, es sind Hunderte. Oder an den geraden Tagen arbeite ich durch, was ich geschrieben habe. Und es ist durchaus möglich, dass ich wieder von vorne anfangen. Denn seit etwa zehn Jahren schreibe ich zwar am Computer, doch Korrekturen kann ich auf ihm nicht durchführen. Sicher, die einfachsten Korrekturen mache ich schon: Wenn ich statt »Sonne« »Sunne« schreibe, lösche ich das. Doch bei entscheidenden Korrekturen muss ich den Text ausdrucken und mit der Hand korrigieren. Danach gebe ich sie wieder in den Computer ein. Wenn ich dann das Buch fertig habe, lese ich es noch einmal

ganz, und in 99 Prozent der Fälle schreibe ich zig Seiten neu. Einerseits, weil sie mich nicht völlig befriedigen, andererseits weil die einzige Leserin, der ich den Roman gebe, nämlich meine Frau, irgendwann den Mund verzieht. »Warum machst du das so? Das funktioniert hier nicht.«

Dann ärgere ich mich schwarz. Und sie sagt: »Wenn du dich so verhältst, dann gib mir deine Sachen einfach nicht mehr zu lesen.«

Wieso ich mich ärgere? Weil sie den freiliegenden Nerv getroffen hat. Das heißt, die Stelle, wo ich ein bisschen geschummelt habe, wo ich nicht in der Lage war, eine gute Lösung für eine Situation zu finden, und ich habe gedacht: »Weißt du was? Jetzt lass ich das, wie es ist und gute Nacht.«

Doch stattdessen merkt sie es, und ich muss die Seite oder die Seiten neu schreiben.

Nur noch eine neugierige Frage zum Schluss. Warum haben Sie kein Internet oder eine E-Mail-Adresse?

Weil ich fürchte, überflutet zu werden.

Das ist nicht Teil Ihres Tages.

Nein, ich betrachte das als mögliche Einmischungen in meine Zeit. Ich bin sehr offen, aber es gibt auch Dinge, die mir unangenehm oder lästig werden können. Ich benutze zwar den Computer, aber, wie Grisham einmal gesagt hat: »Ich habe seit zehn Jahren einen Computer, ich kann nur auf dem schreiben, und ich zittere bei der Vorstellung, dass er kaputtgehen könnte.« Auch ich schreibe auf demselben alten Computer seit zehn Jahren, ich habe auch einen neuen, aber den benutzt die Frau, die mir hilft und auch versucht, meinen loszuwerden, der schon lange klemmt.

Neulich hat mein Schwiegersohn ein Handy mitgebracht, das aussieht, als wäre es von der NASA, er gibt es seiner elfjährigen Tochter, und sie, die bei mir sitzt, bringt es zum Funktionieren und beginnt, Spiele damit zu spielen. Wie man in Rom eben sagt: Sie werden gelernt geboren, wohingegen wir das *cu lu culu* lernen, wie die Bauern das über die italienische Sprache sagten: durch Schläge auf den Hintern.