

Ein Leben auf der Feder Schneide: Paul Nizon
 - Eine Annäherung an sein literarisches Werk.
 Mit einem Gespräch im Anhang.

Wolfgang HERBERT

“Wenn ich schreiben sage, meine ich Sprache, also die Schöpfung. Wenn ich die nach Geschichten gesponnenen Romane lese, lese ich immer entlang und vorbei, blättere Seiten um, halte in Händen Papier. Wenn ich Dichtung lese, explodieren die Worte zu Bildern, die Bilder sind Brunnen, ich sprudle beim Lesen. Das Glück ist die Lebendigkeit.”

Paul Nizon

Vorbemerkung

Dieser Essay soll - schön titelfolgsam - einen ersten Einblick in das literarische Œuvre Paul Nizons bieten. Paul Nizon macht es einem nicht leicht. Seine Werke sind sprachzentriert. Eine “konventionelle” Besprechung von Personenregister, Dramaturgie, Handlungsverlauf, Plotentfaltung, Erzähltechnik und dergleichen würde ihnen nicht gerecht. Eine linguistische Analyse von Sprachmitteln, Syntax, Metaphorik etc. bliebe zu dürr. Ich werde also mittels hochfrequenten Zitierens, den Autor selbst ausgiebig zu Wort kommen lassen. Damit soll zugleich die Fülle und Pracht seiner Sprache aus erster Hand vermittelt werden. Was die Person und das Leben Nizons betrifft, hat man es etwas leichter: mindestens mit dem “Poetenleben”. Darüber reflektiert Nizon praktisch ununterbrochen. Ich möchte versuchen, die “Sonderstellung” dieser Konzeption in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur anhand Nizon’scher Äußerungen zu silhouettieren. Dabei geht es nicht um Biographie - diesbezügliche Offenlegungen finden sich in den Werken immer wieder, wiewohl episodenhaft - sondern um die Erschaffung von Leben in literarischen Werken (oder die

Geburt einer leitsternhaften "Literatenfigur") aus einer als poetisch verstandenen Lebensführung heraus. Dem Schreiben Leben Einhauchen, aus der Mitte des Lebens schreiben, Schreiben als Leben, Leben im Schreiben, Lebensschreiben und Schreibleben ... ich fürchte mich zu verheddern: jedenfalls soll diese Zweifaltigkeit in ihrer hypostatischen Union in Paul Nizon durch die Präsentation seines Werkes Gestalt annehmen. Im Anhang findet sich ein Interview, das mir vom Autor am 10. März 1997 in Paris gewährt wurde. Es kann selbstverständlich unabhängig von diesem Aufsatz gelesen werden und bietet eine kompakte Einführung in das Selbstverständnis, die Arbeitsweise und literarische (Ein)Stellung Paul Nizons.

Das Debut

1959 erscheint im Alfred Scherz Verlag in Bern ein Buch unter dem Titel *Die gleitenden Plätze*. Da zieht ein junger Mann aus "mit der rüffelnden Trompete".¹ (15) Ein junger Mann voller Unruhe, Lebensgier, Ausbruchsvorgängen. In zehn Kurzprosa-Stücken, "Etüden", versucht er, "den eigenen Ton zu intonieren, die eigene Gangart zu skandieren, das eigene Lebensgefühl zu schraffieren", wie der Dichter im Nachwort zur zweiten Auflage notiert (90). Dort bemerkt er ebenfalls, daß es sich beim Wiederlesen um einen für ihn nicht mehr wiederzuerkennenden anderen Menschen handle - und um eine Talentprobe. Das war es fürwahr.

Ich möchte meinen, daß in diesen Momentaufnahmen schon der ganze Nizon *in statu nascendi* durchscheint - thematisch wie sprachlich. Im Ton, in den Fragen, in der aufwühlenden, aufsässigen Suchbewegung, in der horizontstürmenden Aufbruchslaune sind schon die späteren Werke angestimmt, angetippt. Ich werde das in der Folge durch Textstellen zu belegen suchen. Die Auswahl ist arbiträr und eigensinnig - und hätte auch anders erfolgen und seinen Dienst tun können. Zu den Folgen des Buches: es zog Nizon die Aufmerksamkeit älterer KollegInnen zu (er nennt im Nachwort

1 Hier wird nach der zweiten Auflage zitiert: Nizon, Paul: *Die gleitenden Plätze*. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990. Zur weiteren Zitierweise siehe Schlußnote.

z.B. Max Frisch und Ingeborg Bachmann) und brachte ihm ein Stipendium des Schweizer Instituts für Rom ein. Die dort verbrachte Zeit wird später im *Canto* verarbeitet. Zugleich ist ein Erstling immer eine Taufe, Beglaubigung, Konsekration als Schriftsteller. Wenden wir uns den Textstücken, den ersten Wegmarken und Auftakten zu:

Zunächst zu den sprachlichen Mitteln und Eigenheiten.

Der Ton ist unverwechselbar. Durch alle Texte spürt man die Musikalität, mit der Nizon Sprache in Szene setzt. Kurze, lapidare Sätze wechseln mit langen Wortkatarakten. Die Tempi reichen von *adagio cantabile* bis *presto*. Auffallend sind vor allem die anthropomorphisierenden Metaphern und solche aus dem Vital- und Animalbereich. "Die weißen Buckel der Häuser ... leckende Dämmerung (8), ... Straßen gerinnen ..., wölben sich zu weißen Rippen ... (10), Hafenorte <die> ihre Flachdachherden ans Meer zur Weide treiben ... Äquadukte ... in Stelzenschritten durcheilten sie das Land (11), Gurgeln, Atmen der See ... der Leuchtturm warf seinen Arm ins Zimmer (12), ... Auf den stählernen Bächen kommen Gefährte, erleuchtet, heruntergeschwommen, ihr Geweih streift das Luftdach der Drähte, ein Funkenschweif folgt knisternd nach. (32), ... die Verkehrsinsel klebte wie eine lahme Zunge auf dem Asphalt (37), ... die Grüppchen von Frauen mit Kindern sind wie Muttertiere, von Jungen untertrippelt, ... (40), An jenem Sonntagmorgen stand die unter dem Orgel- und Gemeindechoral erdröhnende Kirche wie ein kreißendes Tier in der freien Landschaft. (61), ... Im Chloroform der Sonntagssonne lächeln alle Dinge unwirklich bleich (69), ... Wie Vögel fielen die Bilder in die Gondel mit dem Paar (76) ..." und viele mehr.

Hier geschieht eine Energetisierung, Belebung, Animation. Lebenspendender Atem, *ruach* wird der Natur, der Landschaft, den Dingen eingehaucht. Vitalisierung und vor allem Dynamisierung ereignet sich aber auch in der Häufung von Verben oder Adjektiven: "... zischende, zielwütige Linien ... (72), ... die Blättchen lispeln, rauschen, singen und kichern." (86). Intensivierung, Beschwörung findet sich in Aufzählungen, in sicherantastenden, anpirschenden Präzisionen: "...du liegst quer in diesem Ganzen aus Geräuschen, Sonne, Staub, Straße und Stadt, alles spürbar in dir

(46), ... Was sollen wir tun, die wir nicht viel, nichts weiter als in einem Leben wohnen möchten, eine Jahreszeit, einen Jahreslauf, einen Lebenslauf, ein Land, eine Landschaft und einen Platz darin haben möchten? (50), ... Unser Boden ist Stein. Ach, all der steinflache Boden; befahren, beklopft, von Tausenden von Beinen betanzt. Der Menschentanz auf Stein. Jedermann tanzt seine Tagesfigur, die Stundenfigur hinein in den Volkstanz" (82).

Da ließe sich noch vieles unterbringen: man beachte auch, wie mit dem Bedeutungsumfeld der Wörter gespielt wird, wie dieses ausgeleuchtet und ausgeschöpft wird. Wiederholung von Leitmotiven und Schlüsselsätzen verleihen Nachdruck, sind hartnäckige Bohrsonden: z.B. "Auf dem Stuhl sitzt du verkehrt, auf den Bänken liegst du falsch. Beiderorts wirst du Lebenswichtiges verpassen. (47), ... Was soll das, was ist wieder geschehn und verpaßt? ist unser letzter Gedanke vor dem Fall in den Schlaf. (52), ... Beim Anblick des Paares setzte der Weltpulsschlag wieder ein, dumpf, herb-süß pumpfte er Wiederbelebung. (75), Süß und dunkel pochte der Weltpulsschlag über dem Fluß, über der Stadt. (76), ... Dumpf pochte der Weltpulsschlag über dem Fluß, über der Stadt. (79), ... Vögel spickten spitze Schatten über den Weg. (71), ... Vögel spickten spitze Schatten über den Weg, und Flugzeuge zischten über den Himmel, ... (77), ... Zwiespältig ist das Vatergefühl, wenn man jung ist." (70 und 71).

Insbesondere bemerkenswert sind die Alliterationen, stabreimartigen Häufungen, Vokalgleichungen, Konvokationen, die den Texten ihre genuin poetische Dimension und Melodie, ihren Eigenton, verleihen. Auch hier beschränke ich mich auf einige Exempel. Vor allem im "Flugmeeting am Sonntag vormittag" bekommt man das Gefühl, als wolle uns der Autor durch den Text das ganze Spektakel hörbar machen: "Das setzte ein in Aufschwüngen von Sirenengeheul, befreite sich zu zischenden, zielwütigen Linien, die mit Pfeifen im Gefolge - gebrochener Stimme - über den Himmelsschirm schlitterten; und verendete irgendwo mit betäubendem, dumpfem, völlig ermattetem Krachen. (72), ... Zehnspuriges Pfeifen, tausendfaches ballerndes Verhalten ..." (73). Dieses stilistische Motiv wird uns in Nizons Werk immer wieder begegnet. Das Jonglieren mit der Vokalmelodie, mit Assonanzen und Konsonanzen, gehört wohl untrennbar und unverkennbar zur Nizon'schen Sprachästhetik. Noch ein paar prägnante Stellen: "...

Kämme, Zacken, Kamme werfend, Schründe schürfend, in Kuppeln sich wölbend und Buckel und Höcker und Hügel treibend und weit draußen unterkriechend unter weichem Gras. (34), ... durchratterten, durchschatteten die Nebelschwebe ... (9), ... gemeinsam gerüttelten Gestalten in der Enge des schütternden Wagens." (35)

In diesen zehn Gesellenstücken werden auch Themen oder Fragen angeschnitten, die in späteren Werken Nizons - schwerpunktartig mehr oder weniger elaboriert - wiederkehren. Bis auf ein Themenmagnetfeld: seine Herkunft, befragt anhand von Vater und Mutter, treten eine Fülle Nizon'scher Topoi auf: die Leitfrage, die Frau, die Stadt, die Beobachtung von Menschen, die öffentlichen Verkehrsmittel, das Haus, das Dichterdasein, die Glücksmomente, die Distanz zur biederbürgerlichen Gesellschaft.

.) Die Leitfrage:

Aber wo ist das Leben? heißt sie später insistent und antreibend, taucht in den vorliegenden Texten in analoger Form auf. Es ist das Begehren nach Fülle, nach dem Pleroma inmitten der Alltagsgrisaille. Sie hat hier noch die Gestalt einer Suche nach Einheit, einer Bannformel, die die Zersplitterung kitten möge. Sie ist Ausdruck einer Unruhe, eines Gliederjuckens, der Sehnsucht das (noch junge) Leben in den Griff oder in die Griffel zu bekommen. Im ersten Ausritt oder Austritt aus der angestammten kleinen Welt nach Kalabrien ("Schiff, Kaktee, Trompete") versteckt sie sich in den Formulierungen: "Ich lebte nicht mehr Tages- und Wochenmaß. Lebte ich?" (12) Greifbar im Text das Gefühl des Anders-Seins oder des Anders-als-herkömmlich-Leben-Wollens. Das Selbst konturiert sich in der Abgrenzung zu und Ausgrenzung von bourgeoisen Schalheiten und der Ablehnung der Schmalkost ewig wiederkehrender Tagesverplantheit. Als "Gehülfe" - in diesem Text: Zeitungsausfahren - erprobt Nizon die Unstetigkeit und die (Neben-)Berufswelt. "... das Ausziehn mit der rüffelnden Trompete. Die Trompete war meine unentwegte Attacke.

Wenn es zu Berührungen, wenn es zu Reibungen kam, gab es einen scheppernden, ehernen Ton. Dieser Ton war ich." (15). Im "Radfahrer durch die Stadt" kündigt sich die spätere "Urbomanie" an. Wieder geht es um den

einen rettenden Schlüssel. "Wie heißt der Überbegriff, der zutreffende Name, der für alles und alles gilt? ... Einheit? Worin? (19), ... Den Kopf hat er voll mit den verschiedenartigsten Eindrücken aus der einen Stadt, doch kann er sie unter den einen Stadtbegriff nicht unterbekommen. (21), ... Wo ist das Zauberwort, das alles bindet?" (25).

.) Die Frau:

Die Frau als Hafen, Glücksverheißerin, *promesse du bonheur* (Stendhal), Stunden-Erlöserin, Metapher für Lebenshülle und -fülle wird in kommenden Werken immer wieder Drehort von Episoden sein. Noch ist sie Verlockung, Botin: "... Wie ist er versucht, das Rad an den Rinnstein zu schmeißen, offen kehrtzumachen, hinter der Duft- und Persönlichkeitsschleppe der Frau herzugehen, sich von plötzlicher Willenlosigkeit und der Anstauung von Erwartung packen und ziehen zu lassen" (23). Im letzten Stück ("Frau Leben") personifiziert sie die Hüterin der Schwelle zum Leben. Sie erscheint mitten im überbordenden Lebensrausch, im vollen DA-Sein: "Im Lebenslärm steht er, ist ganz Ort mittendrin, ganz besetzt, ganz durchdrungen, ganz Lebenslust. Das lacht, das dröhnt, das wackelt, das zittert. ... All das vor dir ... ist das runde Ding. Ist das Leben. *Das* Leben. ... Kenne dich, grüße dich, Frau Leben" (86-88).

.) Die Stadt:

Die Stadt ist uns schon im "Radfahrer" begegnet und wird eindringlich und invokativ beschrieben in "Talschaft". Die Stadt als Tobel, Tal, Bergwerk. "Doch nicht nur von der Natur des Tales ist zu reden; vom wunderlichen Leben, das es besiedelt. Von der grauen Talschaft in der Stadt wollen wir reden. Am Abend" (32). Das kann gerade als Überleitung dienen zur:

.) Beobachtung von Menschen:

Wir finden minutiöse und präzise Beschreibungen von dem Autor Unbekannten, die ihm ins Auge fallen. Der Friseur und sein Kunde (19f.), der

Mann mit der Zigarette (33f.), das Arbeiterpaar (74ff.). Menschenbeobachtung - diesen später so genannten "harmlosen Sport" (IM 183), "diese Form des Zeitvertreibs" (BW 162) - betreibt Nizon offenkundig leidenschaftlich und systematisch, und er läßt den Leser daran teilhaben. Das kann sich aber bis zur Obsession steigern, wie wir z.B. im späteren Taubenmann aus dem *Jahr der Liebe* sehen oder Auslöser einer ganze Geschichte werden (z.B. "Der Marschierer" aus dem *Bauch des Wales*).

.) Öffentliche Verkehrsmittel:

Spielen dann besonders in Paris ein wichtige Rolle. Ein Vorgeschmack in der "Talschaft": "In der Trambahn später, am Ledergriff schwankend, genießt er die Berührung der anderen durch Mäntel und Jacken hindurch: das Nahesein all dieser wahllos zusammengepferchten, gemeinsam gerüttelten Gestalten in der Enge des schütternden Wagens" (35).

.) Das Haus:

Die Gefangenschaft im Haus, das Haus als Arrest, wird in *Im Hause enden die Geschichten* den Rahmen bilden und ist hier schon angelegt: "Und eingepackt in die Wohnungen sind wir. In Stundenbündel unterschnürt sind die Tage, und in die Stundenbündel eingeschnürt sind wir. ..." (50)

.) Das Dichterdasein:

In einer kecken, schelmischen Begegnung mit einem Schutzmann, bei der ihm ganz der Robert Walscher'sche Schalk im Nacken sitzt² ("Himmel und Erde"), kommt die noch vorsichtige Deklaration, Kundgebung, das Programm: "... klar, ich bin Dichter, ein malerisch empfindender Dichter, das wollte ich sagen" (40) Und er gebietet dem Staatsorgan, dem Hüter der

2 Eine typisch Walser'sche Haltung oder (Blick-)Einstellung zeigt sich auch im einleitenden Satz zu "Wunschplatz Frisiersalon": "Der Frisiersalon, den ich in Gedanken jüngst betrat, ich könnte nicht sagen, daß ich ihn vom Leben her kenne."

menschgeschaffenen Ordnungswirklichkeit, Einhalt, weil er “grad so richtig, so richtig im Bilde” steht.

..) Die Glücksmomente:

Am deutlichsten kommt dies in einer Passage aus “Schatten auf Rasen” zum Ausdruck: “Manchmal packte ihn ein jäher Taumel des Glücks: in Kies und Gras, Laub und Gesträuch, um Erdreich und Steinbank - überall Lebensbeweis; alles dehnt sich im Sonnenschein oder duckt sich unter dem Wind. Und er, mit alledem, lebt, dehnt die Glieder im Sonnenschein oder duckt sich genießerisch gegen den Wind” (56f.). Es sind dieses Aufgehen in Atmosphären, Auskosten jäher Emotionen, das Spüren der Spuren der Einheit allen Lebens, die uns aus unserem dumpfen Alltag aufschrecken und neue Augen verleihen. Es sind dies auch die Momente eines plötzlichen Durch-Blicks. *Échappées de vue* ins Unendliche, Wahrnehmungsfenster, poetische Fluchtpunkte: “Ich hatte jedes Gefühl für meine Umgebung verloren, war durch die Pforte geschlüpft; ... entkommen ..., um im Schöneren zu schwelgen.” (42).

..) Die Distanz zur biederbürgerlichen Gesellschaft:

Findet sich in der Deskription der ländlichen Kirche, in der leisen Ironie einer lieblichen Beschreibung der putzigen Landschaft, kontrastiert mit den im Gottesdienst schlummernden Gläubigen und dem polternden, dröhnenden Pfarrer. Die Öde, Eintönigkeit, rituelle Verblödung eines Landlebens, das nicht das seinige ist, wird mit geradezu frohgemutem Degout eingefangen. Noch klarer wird der innere Widerstand gegen das Bürgerleben, gegen ein Leben auf Sparflamme, im “Flugmeeting”. Hier braut sich die Aufbruchswut zusammen, die sich vorerst stellvertretend im Fliegergeschwader entlädt. Der Ennui am Sonntag wird so auf den Punkt gebracht: “Nirgendwo Reibung: der Lebenspuls unterdrückt; das Lebenselement verdunstet. Aber Kinderwagen und gute Kleidung triumphieren vor den Fenstern. Was tun? Draußen ist Stillstand in Sonnenschein, hauseinwärts kein Entrinnen. Tag ohne Möglichkeit. Früh noch leidlich erträglich, aber nachmittags ...” (69).

Die Zwiespältigkeit des Vatergefühls ist oben schon zitiert worden. Diese Rolle behagt nicht und wird von Nizon aus Beobachterperspektive geschildert (der Wechsel von erster zu dritter Person soll später *Untertauchen* durchziehen): "Selber sieht man die Vatergestalt noch völlig außerhalb seiner" (70). Aber dann kommt der Lachanfall, mit dem alles abgeschüttelt wird und der in ähnlich heftiger Form im *Canto* Wiederkehr feiert: "Mich packte ein unbändiges Lachen im Innern. Ich lud mir den Kleinen auf die Schultern und rannte mit ihm, Sonntag hin und her, Flugmeeting her oder hin, Arbeiterpaar hin oder her, Vatergefühl her oder hin, am Fluß entlang heim. Beinahe wären wir die Böschung heruntergerutscht" (79). Aber nicht immer kann die "Wirklichkeit" weggelacht werden, sie meldet sich andernorts gerade durch ihren Entzug, in einem grauenhaften und verschlingenden Un-Wirklichkeitsgefühl: "Der Angestellte, in jähem Erkennen erstarrend, merkte, wie er sank. Der Boden, zu dem er niedersah, hielt nicht.

'Rasen' trug sein Auge an den Boden heran, aber 'Abwesenheit', 'Nacht' antwortete es aus schwarzen Flecken." (58). Hier eröffnet sich "Fülle" *ex negativo* oder *ex nihilo*. Es ist ein Sehen, eine Schau wie am ersten Schöpfungstag ("... zum erstenmal sah er den Rasen wirklich ..." 56). Und das Vordergründige stürzt in den Abgrund dahinter. Und fremd fühlt sich Paul Nizon zuweilen, entfremdet so weit, daß er verzweifelt nach Belebung ruft: "Ich rief es an, dieses blinde und verlorene Pack vor mir auf dem Platze: 'Ihr Klötze', sagte ich, 'rührt euch: rührt euch aus eurer Unwirklichkeit. Es ist zur Stunde ein seltener Himmel dort oben. Wacht auf und schaut hin!' ..." (37) Es kann dies auch als Aufruf des Dichters an menschliche stumpfe und grobe Klötze gelesen werden, die es sich in einer versteinerten "Wirklichkeit" häuslich eingerichtet haben und darob die Schönheit des Himmels und der Sterne nicht mehr wahrnehmen - die Schönheit der poetischen - und für Paul Nizon viel "wirklicheren" - Wirklichkeit.

Es könnten noch weitere Nebenmotive ausgemacht werden, so etwa als Vorstufe zum Nicht-in-den-Wald-Hineingehen im *Stolz*, die Notiz: "Um es zu gestehen; ich bin nie weiter als bis zum Ufer gekommen. Ich habe keine Barke genommen, bin an kein Schiff geschwommen." (48). Gute Ohren (von den Augen gar nicht zu reden) beweist Paul Nizon im Einholen von Klangbildern, die von Straßenmusikern ausgesendet werden, so hier in "Tempi" in

der dichten Beschreibung eines Musikers und seiner Musik. Im *Jahr der Liebe* (JL 15f. und 27) finden wir dann ja auch eine eingängige und einschlägige Schilderung von Jazz-Musikanten. Ein Bild sei noch erwähnt. Es tritt später immer wieder auf als Chiffre für einen Zustand des Eingestimmtseins, einer schöpferisch-überschwenglichen Laune. Es ist die Metapher vom "Springen der Fische", die hier noch in "naturalistischer" Form auftaucht: "Metalladern durchziehen das Gestein, rollende Adern. Sie werfen Metallglanzlichter, wie der Strom mit den springenden Fischen Schuppenglanzlichter wirft." (82)

So ausführlich dieser Einstieg über das Erstlingswerk Paul Nizons auch geraten sein mag, so wenig erschöpfend bleibt er. Die ausschweifende Zitierlust, die mich dabei beseelt hat, möge dazu dienen, Lust an der spezifischen Sprache Nizons zu wecken - zudem ist seine Debutpublikation in den meisten Werkbesprechungen viel zu wenig gewürdigt oder überhaupt übergangen worden.

Paul Nizon - ein Abriß der Vita³ (beschränkt auf den literarischen Werdegang)

Geboren am 19. Dezember 1929 in Bern als Kind eines aus Rußland, aus Riga, in die Schweiz emigrierten Chemikers und einer Bernerin. Seine Jugend (Schulbesuch wie üblich inbegriffen) verbringt er in Bern. In die Jahre 1949-51 fallen eine Reise nach Kalabrien und Brotarbeiten für den Rundfunk. 1951 beginnt Paul Nizon ein Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und deutschen Literaturgeschichte in Bern, das ihn 1952 nach München übersiedeln läßt. Nach Rückkehr nach Bern folgen eine Klausur im Spessart für die Abfassung einer Dissertation über Vincent van Gogh und eine Reise nach Holland. 1957 promoviert Nizon zum Dr. phil. und erhält eine Anstellung als Assistent am Bernischen Historischen Museum (bis 1959). Daneben beginnt eine intermittierend immer wieder ausgeübte Kunst-

3 Jahreszahlen und Daten entnehme ich hierzu aus: Kilchmann 1985:287-289 bzw. Arnold 1991:98

kritikertätigkeit, diesmal für die "Neue Zürcher Zeitung"⁴ (1961 ist er für acht Monate der dortige Leiter der Kunstkritik-Redaktion, von 1964 bis 1971 nebenberuflich Kunstkritiker u.a. für die "Weltwoche" und die "Zürcher Woche"). Erst mit Beginn der siebziger Jahre kann Nizon die belastende Nebenerwerbstätigkeit aufgeben und sich ausschließlich auf seine literarische Tätigkeit konzentrieren. Nach Erscheinen der *Gleitenden Plätze* (1959) erhält er ein Stipendium für Rom. Die dort verbrachte Zeit wird im 1963 erscheinenden *Canto* verarbeitet. 1962 und 1963 ist er dann Gast bei der Gruppe 47 und lernt u.a. Günter Grass, Martin Walser und Ingeborg Bachmann kennen. Nach zahlreichen Auslandsaufenthalten zum Schreiben, etwa in London, Paris und Italien und ausgiebigem und verausgabendem Kunstrezensententum erscheint 1971 *Im Hause enden die Geschichten*. Nizon erhält den Preis des Kantons Bern und eine Anerkennungsgabe der Stadt Zürich. 1972 kommt *Untertauchen* heraus, in dem er ein eine Dekade zurückliegendes Erlebnis in Barcelona verarbeitet. Der Conrad-Ferdinand-Meyer-Preis wird ihm zugesprochen. In *Stolz* (1975) wird die Spessart-Episode aufgearbeitet. Das Buch bringt ihm den Bremer Literaturpreis ein. - Nebenbei bemerkt: die soziale Situation von Schriftstellern im deutschen Sprachraum ist jämmerlich und bejammernswert. Wesentliche Einnahmequellen ergeben sich aus Preisen und Lesereisen (welche auch Paul Nizon stets nach Neuerscheinungen macht, Originalton: "ja wahre Lesetourneen..., ich begreife, daß Dylan Thomas auf so einer Tournee gestorben ist", Curtius 1985: 110). - Immer wieder unternimmt Nizon Reisen (1975 nach Ostasien, 1978 nach Amerika) oder hält sich in anderen Städten auf (1979 in Serrazzano/Pisa, 1980 in Berlin und London). 1977 übersiedelt er nach Paris. Sein "Paris-Buch" ("*les plus belles pages sur Paris écrites dans notre époque*",

4 Auf das kunstkritische Werk werde ich hier nicht eingehen, allerdings hat der spezifische Blick, den Paul Nizon durch seinen Umgang mit der bildenden Kunst und bildenden Künstlern entwickelt hat, nachhaltige Einflüsse auf seinen literarischen Stil ausgeübt. Nizon ist in der Tat ein malender - aber auch singender - Dichter. Zu seiner kunstkritisch geschulten Sicht- und Schreibweise siehe auch den diese erhellenden Aufsatz von Peter Grotzer: "Riesenhaft aufgeplusterte und korsettierte Häuser, balkonumhängt...' Zur Archäologie von Paul Nizons 'Canto'.", Arnold 1991:15-26

Hofer 1985a:156) *Das Jahr der Liebe* wird 1981 publiziert. Ein Jahr später erfolgen die Verleihungen des Preises der Schweizerischen Schillerstiftung und des Deutschen Kritikerpreises für Literatur. 1984 ist Nizon Gastdozent am Lehrstuhl für Poetik der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt/M. und wird mit dem Literaturpreis der Stadt Bern geehrt. Die Vorlesungen wurden dann 1985 unter dem bezeichnenden Titel *Am Schreiben gehen* in schriftlicher Fassung vorgelegt. 1987 ist Nizon "Writer in residence" an der Washington-Universität in St. Louis/Missouri. 1989 erscheint: *Im Bauch des Wals. Caprichos*, 1995: *Die Innenseite des Mantels. Journal*. Weitere Preise: Preis des Senders France Culture für ausländische Literatur und Ernennung zum Chevalier des französischen Ordens "des arts et des lettres" (1988), Torcello-Preis der Peter Suhrkamp Stiftung (1989), Marie Luise Kaschnitz-Preis (1990).

Canto

Mit diesem Buch beginnt meine persönliche, affektiv-besetzte Rezeptionsgeschichte. Leserreaktion und Leser-Autor-Interaktion bei der Lektüre, ausgelöste Gefühle und Empfindungen sind Momente, die üblicherweise in der "deutschen" Literaturrezeption ausgeblendet werden. Ja, eine emotionale Beschreibung dieser Vorgänge jagt "teutonisch-programmierten" LiteraturkritikerInnen direktgehend Schauer von Horror über den Rücken. Ich habe hingegen beim Nachsingen des *Canto* ekstatische Schauer des Wohlseins, der rückhaltlosen Zustimmung, meinen Körper durchrieseln lassen. Im Sommer 1994 fand ich im Regal meines Bruders ein abgegriffenes Exemplar des *Canto*. Ein gültiger Titel für ein Buch, das ein Jazzmusiker - der mein Bruder ist - liest, dachte ich mir und steckte das Werk nichtsahnend ein. Nicht ahnend, was es in mir auslösen sollte. Ich ließ es einige Monate unberührt liegen, wie dies bei aufgelesenem und für lange und langweilige Winterabende aufgehobenem Lesestoff ja des öfteren vorkommt. Als ich dann in einem Moment der Muße und wiederum vom Titel verführt, in diesem Werk blätterte und einzelne Passagen überflog, wurde ich sofort von der Verve, der Wucht, der Flut seiner ungewöhnlichen Sprache hinweggerissen. Ich blätterte zum Anfang zurück und fand hier im

Introitus den perplex-machenden Satz: "Vater, nichts Nennenswertes" und: "Mir wird zu eng, ich halte das nicht mehr aus. Diese Hingabe an etwas, das, da und da, eben war und versirrt. Feuriger Anfall und nicht zu fassen noch zu gebrauchen. Feuerlohenringe, und das Hinterher mit Gefühlsscharen und Gedankentrüppchen, Späh- und Kundschaftertrupps, die nichts herbringen, doch unfehlbar verschollen gehn." Wenig später: "Wann werde ich eintreten? Ich will auf die Welt." (7) Damit hatte es mich gepackt. Hier hielt ein junger Mann, verloren in Rom, Zwiesprache mit seinem verstorbenen Vater, dem er einen Rechenschaftsbericht ablegt, aber in einer Sprache, die funkelt, funkt und vulkanartig eruptiert. Der Vater als Gesprächspartner, Wächter, Zeuge, soll als Freund gewonnen, soll Gefährte werden, der der früh Verschiedene nicht sein hatte können. Ein Grundmotiv, *basso ostinato*, des Werkes, wie der verzweifelte Aufschrei: "War in Rom und nie hineingekommen nach Rom." (144). Hineingesogen in den Sprachstrudel konnte ich das Buch nur bebend aus den Händen legen, um mich kurz darauf wieder von ihm befeuern zu lassen. Ein seltenes Leseerlebnis. Schlicht beglückend. Eine sinfonische Hymne auf die Stadt, die Frau, das Leben und den Tod habe ich hier meinem Bruder entführt. Ich habe ihm dieses Juwel zurückgegeben und in der Folge alle erhältlichen Werke Nizons gekauft und gelesen.

Die Rezensenten nach Erscheinen des *Canto* waren nicht unbedingt so enthusiastisch wie ich. "Als *Canto* 1963 herauskam, reagierte die *Kritik* teils mit Befremden und barem Unverständnis, teils mit zurückhaltender oder gar enthusiastischer Zustimmung. Geharnischte Verrisse kamen beinahe ausschließlich aus der Bundesrepublik und Österreich. Sie bemängeln die Verweigerung einer Fabel und die Sprache Es fehlen den Rezensenten adäquate Kriterien, die ihnen gestattet hätten, den neuen Ton der Dichtung zu hören. Eine Besprechung trägt den Titel *An der Sprache gescheitert*, ein Verdikt, das nicht unrichtig ist, wenn es auf den gemünzt wird, der es getroffen hat. Weitaus die Mehrheit der Kritiker jedoch loben das Buch, erkennen die musikalische Struktur der Form, wissen die Themen zu benennen, obschon sie ja zu fehlen scheinen, treten mit offenen Ohren der eigenwilligen Sprache gegenüber ..." (Kilchmann 1985b: 24f.). Mitten in die Hochblüte der politisch und sozial engagierten Literatur platzt hier ein

junger Autor mit einer radikalen Ich-Perspektive, einer bedingungslosen Subjektbezogenheit und einer schönheitstrunkenen Sprache in die kargen Stuben schreibender "Wiedergutmacher" herein. Das mußte furchtbare und fruchtbare Irritation auslösen.

Zur schöpferischen, melodiösen, exuberanten, prallen Sprache des *Canto* ist schon so viel Gutes geschrieben worden, daß ich mich hier auf wenige, mir charakteristisch erscheinende Elemente und wieder willkürlich herausgegriffene Exempel beschränken darf. Dem dichterischen Füllhorn, das der *Canto* ausschüttet, könnte man nur durch mehrmaliges Deklamieren des Werkes gerecht werden. Was mir auffiel:

Repetition bei (geringfügiger) Bedeutungsverschiebung, was magische Beschwörung insinuiert, ein Wiederaufnehmen von Wörtern in folgenden Sätzen, ein Weiter- und Wörterdreheln, Abklopfen, Umwenden der Vokabeln, das Alles-aus-ihnen-Herauslocken, ein einkreisendes Umzingeln, Herantasten: "Und mitten am Tag war's, Tag war's, aller Mauerstein aller Mauern ... (8), Sonnenbrandmauern, leicht bröckelig, und der Himmel dick blau darin ...mittendrin, mittendrin der Himmel voll Sonne ...(9), ... Lang lang lang durch Namen fahren ... (23), Es gibt die Plätze, die Plätze nur, die Schauplätze und Tag-undnachtplätze, die kleinen Lebensplätze für Bewußtseinsminuten. ... da sticht die Flamme Bewußtsein empor ... Bewußtseinssträflinge ... Minutenplätzchen ... (35), ... mit dem dauernden Druck sanftbestimmter Beschwichtigung ... der dauernde Beschwichtigungsdruck ..." (45). Damit werden graduell neue Sätze aufgebaut, ungewöhnliche Ausdrücke vorbereitet, zusammengebastelt, das Mosaik vervollständigt, etwa in: "Die Posten wechseln, sie stehen in Schichten, der Hurenhirt kennt die Schichten, die Stunden des Schichtwechsels. Und er kennt die Säumerinnen am Wege, die schichtweis sich ablösenden wachthabenden Posten der Nacht.

Der Hurenhirt oder Hirt der Huren geht zu Stunden, da Wohlanstand schläft, diesen Straßen nach er schreitet die Posten ab." (78). Auch in der nächsten Passage diese typische, kreiselnde, quirlende Wortfülle, in der Motive wieder aufgenommen, leicht verfremdet, mehrdimensional, kubistisch freigelegt werden: "... sind wieder neue Schwertlilien aufgeblüht. Noch klebriges Schwert zückt sich aus Blattscheide und steht querundspitz und

reißt die Luft auf: blau, stufenblau. Und der Garten: Prozessionen des Blühens. Wir stehen unter Blütenwundern. Glück entsteht über Augenwege, weil Glocken aus Glück von diesen Sträußen in Augen fallen. Nicht Sträube: jeder Baum ein vielarmiger Leuchter ..." (98). Nur noch eine Stelle soll diese Elaborierung, dieses stufenweise Hochschrauben illustrieren: "Die Nüstern der Straße, die Häuser, Mauern, Wände, warm von Geschäften, illuminiert, davor das Schieben der Leute ..., immer schönerer Tumult, Schnaufen, Kochen, Hörner, offener hitzig besuchter Stall vor's nachtet, ... die Gäßchen knurren, ...Haut des mitgehenden Steins, dösende Nachtglut, Aura, Hautaura, ... so viel Stein, greifender Stein, ergreift ..." (129) Dazu gehören stilistisch die Verb- und Substantivhäufungen, die ein Gesamtbild, einen Gesamteindruck zusammendrängen und dynamisieren: "... Die tagdämmrig braune Empfangsbude, hölzern, Mahagoni, Fächer, Tische, Schreibmaschinen knattern, Fernschreiber tucken und spucken, da zwängen sich Journalisten in die Telephonkabinen, da wird gegessen, verwiesen, zirkuliert ..." (36).

Assonanzen, Alliterationen, "Vokalreim", klangassoziative Schreibweise sind ubiquitär: "heiterbreite Straße (13), ... Einkaufsfrauen trippelten, trottoirbetröpfelnd, heimzu. (14), ... Große, große Stätte aus lang lagernden Leibern, Leibern mit Steinhaut sonnengetrocknet (17), ... Gemüseland, flach, KA NA AN, Pan-gedämpft, PA NA AN, Campagna, täglich so nah ... (20), das Stöckelstaccato der Frauen, Damen, Mädchen und Dämchen ..." (44).

Ungewöhnliche Verben verdichten die Eindrücke: "... die Palme kulißt ... (17), ... Mandel- und Pfirsichbäume zweigen, die Hitze stillt. (21), ... Licht ritzt." (72).

Präzise Wahrnehmungen werden scharf und wach registriert und wortgefaßt: ... "Der Eidechsen Huschen oder stummglucksendes Atmen. (21) ... Sonnenuntergang. ... wenn die Scheibe riesengroß durch das Reisig der Pinien brannte, ihre Glutmasse wälzte, daß man es knistern hörte, ..." (24) und: "Pinien. Die Schirme stehen im Sonnenfeuer, knistern mit allen Nadeln in der Glutmasse." (97).

Paronomasien und subversive Sinnverrückung durch Homophone und Spiel mit deren Doppelbödigkeit, die die Signifikate neu schillern lassen, gehören zu den "trickreicheren Effekten", die diese an Glossolie grenzen-

de Sprachobsession gebiert. Beim Zitieren schneide ich die folgende Sequenz ein wenig zusammen. "Ich werde euch von der Ungewißheit dozieren", hebt er an.

"Von der Ungewißtheit also jeglichen Dings und selbst bezüglich des Tintenfassens, des Tintenfassens hier auf dem Tisch, Zimmer der Clivia nachts.

Möcht ich mich halten ans Tintenfaß, will ich's erlangen, lang ich auf Tisch und daneben. Komm nicht an.

Will ich es stellen, heut abend und jetzt, erreichen das Tintenfaß, Behälter und Hexerding, irgendfarbig im Eben-jetzt-Zimmer, das wir Clivias nennen, und heiße es Tintenfaß: husch, bleibt es weg. Sage ich 'Faß her oder Faß hier!' kommt höchstens das Wort her, stellt sich ins Wortfach im Wortgemach. Kommt bestimmt nicht das Faß an den Platz. Hat sich das Faß in das Wort verkrochen und aufgelöst, bleibt Clivias Zimmer ein Name in einem Haus und Gebäude, das nur Worte mimen, das gar nicht ist. Sind die Dinge den Worten entschlüpft, führen ein Stilleben außerhalb, leben für sich und für sich die abgestandenen Worte fort.

... Nun ist das Zimmer ein Ausschnitt bloß. Darin kriecht es, bewegt sich's und lauert das Faß. Aber wo sind wir jetzt? ... ohne Tisch keine Tintenfaßstelle und ohne dies kein Faß. Das Faß, wo? ... Wo in der Welt? ... Da brauche ich Worte, die uns jetzt betreffen. Muß mich schnellen aufs Faß. Die sekundenlang sichere Taste finden und drücken und mich hinschnellen über das Faß. Aus dem Hinterhalt auf den Fleck meines Fassens, unseren Zusammenfall. Ein Überfall auf mich müßte es sein, uns zu erfinden. Mit Worten erschnellen. Aber mit anderen Worten. ..." (30-32)

Hier klingt Sprachskepsis an, ein Notruf, in der Sprache wird Heil gesucht, aber sie heilt nicht, sie droht zu entgleiten, umzukippen, konventionelle Ausdrücke werden zu glitschigen Planken, dekonstruktivistische Blitze schlagen zuweilen zu. Hier wird eine neue, genuin "moderne" Sprache ausprobiert, zer- und zusammengestückelt, schritt- und schnittweise erobert. Der Duktus zerfällt in seitenfüllende, paukenuntermalte Tutti und zurückgenommene Pizzikati einzeln stehender Wörter. Vereinzelte Worte als Dämme, Deiche im verbalen Gewoge, in der satzflutenden Brandung. Synästhesien lassen teilhaben an der Wachheit aller Sinne Nizons, z.B.: "Mauer in Zipfeln und Wellen sich werfend und in Ornamenten trillernd. ... (39), Wie sie nun wollüstig dröhnt, die braune Stadt, die heiße, ...

Das liebte ich, liebe ich: die chromatischen Stege durch alle Mauern hindurch ... die aus unzähligen Schlünden entsandten heißheiseren ragenden Ströme. ... Das gute, das gutgutturale Gebrüll in den Mauern, das Steinhausgebrüll, aus den Tiefen. ..." (53 und leicht abgewandelt: 143f.), ... "Diese Bäume jetzt in der Nacht fallen mir ein und stechen mich am ganzen Leib, daß es prickelt. ... (73), Schauen in die Vokale Braun, Grau, Ocker. ... (131) ... *Nach laubbimmelnden Ebenen ... silbernd alle Töne...* (134).

Überhaupt tönt, schallt, klingt, riecht, duftet, blendet, blinkt, glitzert, prickelt der Text mit einer Vielzahl fein nuancierter Verben für alle Sinnesempfindungen. Der *Canto* - ein Gesamtkunstwerk? "Tatsächlich gibt es, trotz der Unterschiede, die ein Bild von einer Hymne, eine Symphonie von einer Tragödie trennen, in jedem von ihnen ein schöpferisches Element, wodurch sie sich in derselben Welt bewegen. Ein Gemälde, eine Skulptur, ein Tanz sind in ihrer Art Gedichte. Und ihre Wesensart ist nicht sehr verschieden von der des aus Worten geschaffenen Gedichts. Die Verschiedenartigkeit der Künste verhindert nicht ihre Einheit. Sie unterstreicht sie eher noch." (Paz 1983:16f.) In Abwandlung dessen ließe sich füglich sagen: Das Prosagedicht *Canto* ist in seiner Art ein Gemälde, eine Plastik, eine musikalische Komposition.

Immer wieder werde ich von Leuten, denen ich von Paul Nizon erzähle, gefragt: "Ja, was und worüber schreibt er denn? Was sind die Themen?" Legitime Fagen - aber bei Nizon hoffnungslos falsch gestellt. *Canto* hat keine Genrebezeichnung, da der Titel schon eine ist. Als Antwort bleibt das wohl meistzitierte Bonmot Nizons gültig, das auf die Frage, was er denn zu sagen habe, losbricht: "Nichts, meines Wissens. Keine Meinung, kein Programm, kein Engagement, keine Geschichte, keine Fabel, keinen Faden. Nur diese Schreibpassion in den Fingern. Schreiben, Worte formen, reihen, zeilen, diese Art von Schreibfanatismus ist mein Krückstock, ohne den ich glatt vertaumeln würde. Weder Lebens- noch Schreibthema, bloß matière, die ich schreibend befestigen muß, damit etwas stehe, auf dem ich stehen kann." (15). Von Themen läßt sich also schwer reden, wohl aber von Motiven, Beweggründen, Gravitationsfeldern. Einen solchen Beweg-Grund oder Treib-Stoff nennt uns Nizon ja in einer anderen improvisierten Entgegnung zur oben gestellten Frage: "... ich weiß auch wirklich nicht, was ich

allenfalls zu sagen hätte. Zu laufen habe ich immerzu. Dabei kann und mag ich nichts anschauen. Aber so die Flanken des Lebens abirren, immerzu, daß es wie Fahrwind an die Gesichtshälften rauscht. Die Seiten der Stadt abirren. Ich laufe mich völlig aus ..." (9).

Und die Stadt wird im *Canto* bis zur Raserei abgelaufen und abgefahren und dann in grandiosen Collagen beschworen. Die Stadt ist wie vermint und ständig gehen im Text explosive Bilder hoch. Nizon geht hier buchstäblich aufs Ganze, wie er überhaupt in einem Alles-oder-Nichts-Anlauf sein Leben zu packen sucht. Verzetteln will er sich dabei nicht. Nicht mit "Einzelwissenschaft", denn die wäre ihm "Einzelhaft" (9). Unterschwellig gegenwärtig die Angst vor dem "Verpassen" (10 und 96).

Umgang pflegt er nicht mit seinen Mit-StipendiatInnen, die werden in ihrer Umtrieblichkeit in liebevoller Ironie gezeichnet, wie sie ihre "Magermilch" (11) trinken, während er, der Alles-liegen-Lassende, der herumrennende und -irrende Tagedieb, "sich wenigstens angepfropft wissen <will> und glauben, daß er Lebensmilch trinke." (14). Umgang pflegt er mit den bildnerischen Künstlern - und (natürlich, bin ich versucht zu sagen) mit den Frauen. Den Schönheiten der Nacht, die er bewacht in seiner auf ihn zugeschnittenen Rolle des "Hurenhirten". Immer wieder die Frau als Geburtskanal, Lebensspenderin, Eintrittspforte, einweisender Engel, Retterin - personifiziert in Maria. "Salve, Maria! Salve Maria in meinem Kopf, salve Maria-Aura in meinen Nüstern, ich zerstöre, ich weihe das Pflaster, ich gründe die Stadt. ... Siegle mir den Moment, Maria, pflanzen wir die Kathedrale." (118). So lockend und unerreichbar wie die Stadt, so allgegenwärtig und allmächtig ist sie: "Das ist das Fernansichtsbild, das ist die große Aufführung am Horizont, die Aufführung Weib, irgendwo in der Tram, unter Leuten, stehend an Ecken, schauend in Auslagen; die Auferstehung des Weibs in der Menge, die alles in Bann legt. ...

Da ist das Weibschiff, das gebietend vorüberzieht am Horizont, unwiederbringlich. ...wie in Trance folgt er der in ihm fiebernden Fährte. Folgt er - dem unerreichbar in ihm abgesunkenen Bild. Ließ alles liegen. Brach auf." (67 und 68). Auch wenn dies der Autor dem Filou Mauro zuschreibt, schreibt er hier auch über sich selbst.

Und doch bleibt alles Arena, Bewußtseinsspiel, in dem das pulsierende

Ich abgehört, palpiert wird und eine Bündelung anvisiert ist:

“Wer bin ich? In Roms Straßen ein Passant unter Passanten, aufrechter Schattender unter Schattenden, auf Pflasterstein, über Unrat hinweg, angeschnauft von Wagen, gekreuzt, gekreuzt von anderen ... Gekreuzter, Schattender. Auf Platzinselchen, Minutenplätzchen, Lebenspflästerchen. Sassa auf Tausendplätzen, erwachend, erlöschend. Klappdeckel. Bewußtseinslinse. Einer. Der gerne zusammengehen möchte mit Jenem in Grottaferrata. Überhaupt mit seinen Momenten. Ich. Der Hurenhirt. Der Journalist. Der Vergesser. ... Hammelexistenz. Ausgetreten. Bietet Rollen an. Kauft Legenden auf. Ich, dessen Platz unter der Sonne im Nachtlokal. Wie ihr behauptet.” (102)

Aber das Vergessen will nicht so recht gelingen. Immer wieder wird der Vater befragt, der Fremde aus dem fremden Land, der jetzt im “Anderen Land” lebt. Die Fassungslosigkeit des Kindes, die Befremdung angesichts des frühen Todes, die noch ungeklärte Herkunft, deren sich Nizon nun zu vergewissern sucht, werden mehrfach angesprochen. Der dritte Teil des *Canto*, der Abgesang, liest sich fast wie ein Abstieg in den Hades, zu dem es sich mutig zu rüsten gilt. Und dem Tod, dem Verlust ins Auge zu sehen, gebiert erst das Leben im Jetzt. “Der Tod ist die Fassung des Lebens. Er strafft es, er ist sein Stolz. Das Leben, vom Tod erbaut. Das Leben, vom Tode her aufgebaut. Mort - déclarateur de vie. Ich glaube an den Tod.” (138).

Einem so dichten und vielschichtigen Werk wie dem *Canto* ist mit dieser dürftig-bündigen Besprechung freilich so wenig “beizukommen” wie der Stadt Rom. Ich kann hier nur ein Echo des Grundakkords nachhallen lassen - möge es als lockende Sirene wirken. Nur noch ein des öfteren anklingendes Motiv möchte ich erwähnen: es ist das Lachen. Ein etwas übermütiges, subversives, mithin ent-fesselndes Lachen. Lehnt sich Nizon ja gegen die etablierte, vorgegebene, konventionelle Gesellschaft auf. “Mein Halt ist die Verneinung.” (11). Das kann sich in einer anti-(bildungs-)bürgerlichen Eruption entladen: “... die Leute, ..., die bleiben, wie die Eisenbahn, immer auf Schienen ... essen, sprechen über Kunst. Ich aber will mich endlich auslachen können, will die Omnibusse umlachen und jenem vorüberfahrenden Minister den Hut einschlagen vor Lachen und hundertmal ganz

schnell im Lift rauf und runter sausen und alle Rosen raufen.” (27). Es kann die Form einer Laune annehmen, in der er Leute aus der Fassung bringen will, Verstörung auslösen möchte (“Im prall gefüllten Omnibus Verwirrung stiften ...” 53), aber auch zu einer bitter-heiteren Spannungsabfuhr, zu einem entkrampfenden Lachanfall zur Einschmelzung der paralysierenden Starre nach einem zeremoniellen Schauspiel werden. Nach einer eigentlich ergreifenden - zugleich distanzierend-exorzierenden - Schilderung des Begräbnisses seines Vaters, heißt es: “... und die Taschen schwenken schlapp und blöd zu den krampfhaft versiegelten weinbereiten dummen Gesichtern, und sie schauen uns an durch das Fensterchen, und ich schaue zur Schwester, und wir lachen los ... das Lachen, und wir lachen haltlos und lauthals ...” (74). Und noch einmal ein sachte triumphierendes Lachen nach der Konfrontation mit dem Tod: “Wenn ich lache, hält alles ein. Ich kann die Straßenbahn umlachen. Arena, dunkel. Angekommen, man weiß nicht wie. Nachts? mit einem Boot? woher? Einfach angelegt.

Angelegt, und das Leben angelegt als Kleid. ...” (141). Dieser Heiterkeit hingegen wohnt ein Hauch Verzweiflung inne, ihre bannende Wirkung bleibt ephemere.

Mit dem *Canto* hat sich Paul Nizon zweifellos seine unverkennbare Sprache erschrieben. Sie wird fortan etwas verhaltener, statischer, bleibt aber immer treffsicher und metaphernfreudig. Die sprachlichen Eigenheiten gelten *mutatis mutandis* auch für die weiteren Werke, wenngleich sie nicht mehr so dicht, elaboriert, vordergründig auftreten, so sind sie doch zu einer stets verfügbaren und anschlagbaren Tastatur geworden. Ich glaube auch, daß Nizon mit dem *Canto* eine neue/andere Wege weisende Markierung in der deutschen Literaturlandschaft hinterlassen hat. Leider blieb ihm das Schicksal der Un- oder Vorzeitigkeit nicht erspart.

Im Hause enden die Geschichten

Erst acht Jahre nach *Canto* erscheint - wieder ohne Gattungsbezeichnung - dieses Werk bei Suhrkamp, in dem Nizon konsequent die Schürfarbeit in der Vergangenheit - und die schließliche Häutung aus ihr - weiterverfolgt. Die Erbauung eines Hauses (als Eigenheim) ist nicht zuletzt ein

schweizerisch-alemannisch-schwäbischer Kleinbürgerlebenstraum, der bei Nizon die Form eines beklemmenden Alptraums annimmt. Schließlich wird dieser kurzatmig machende, perspektivenraubende Kerker, dieses Zuchthaus, abgerissen. Mittlerweilen hatte Nizon ja eine Menge an kunstkritischen Essays und Büchern veröffentlicht, darunter den zum Schlagwort gewordenen *Diskurs in der Enge*, in dem die Künstlerexistenzen erstickende und vertreibende Atmosphäre der Schweiz eindringlich dargestellt wurde - und mit dem sich Nizon (vorerst innerlich) souverän von seiner "Zufallsheimat" verabschiedet hat (erstmalig 1970 erschienen, wiederabgedruckt in Nizon 1990:137-226). Thematisch hat das durchaus mit dem nun vorzustellenden Buch zu tun.

Erzählt wird aus der Blickwinkel eines Kindes, der erst ganz am Schluß und zaghaft in die erste Person wechselt, wie um den Abbruch, den Ausbruch, vorzubereiten. Dazu Nizon (der ja zu den besten Interpreten seiner eigenen Werke gehört): "Träger der Recherche ist ein Erwachsener, der sich bei seinen Einstiegen der kindlichen Erfahrungsvehikel bedient. Solcher Förderwägelchen. Die Perspektive, aus welcher erzählt wird, ist demnach ambivalent. Kein eigentliches Ich, vielmehr ein vorgeschicktes Kind, ein Früh-Ich oder Vor-Ich, das als anonymer Beleuchtungskörper fungiert, einmal ganz klein, einmal größer ist, immer aber in der Hand des heutigen Erwachsenen bleibt, der es für seine Arbeitszwecke anbietet." (Nizon 1985a:135). Mit einem verstörten und zugleich aufgeweckten Kinderauge wird rekonstruiert, wie das elterliche Haus durch die Krankheit und folgende Berufsunfähigkeit des Vaters, eines Erfinders und Chemikers, in eine Pension verwandelt wird. Beschrieben wird die Lage und das Umfeld des Hauses, das ganze Kuriositätenkabinett der es bewohnenden Pensionäre, wer dort verstirbt, wie es in der Gerüchteküche rumort und wie das Kind nach und nach die Umgebung exploriert.

Gegliedert ist der Text in Einzelteile, die immer wieder von den gleichen Figuren belebt sind, und die mit Kurzansagen eingeleitet werden. In konzentrischen Kreisen - Wiederholungen, Wiederaufklauben von Motiven und Bildern - nähert sich Nizon dem Bohrloch, in das dann die Explosiva zur Sprengung des Hauses gelegt werden. Es ist wie ein raubvogelartiges Umkreisen, Engerschrauben und -schreiben der Zirkel zur Fixierung der zu

schlagenden Beute. Der Falke ist denn auch das Identifikations- oder Totemtier der Freiheit für das Kind, wenn es auf seine Expeditionen geht. "Das Haus hängt als Drohung Schürzen der Finsternis hinaus, die dem FALKEN die Witterung der Gefahr bescheren. Er schleicht, läuft, turnt durch die Wildnis, aber es ist *sein* Revier. *Er* ist der Herrscher dieser Gärten. Er möchte diese Häuser verschlingen, die schattenhaft hinter Sträuchern aufragen. Er weidet sie aus, er verzehrt ihre Innereien, er saugt ihr Gesichtengewebe, ihr Mark, aus den Mauern, er wird ganz trunken davon. Er ist der Vampir-FALKE, der unersättlich Leben stiehlt und vertilgt." (102).

Dies ist unweigerlich Nizons bilderreiche, sinnliche, rhythmische Sprache. Wieder mag sie mit ein paar Andeutungen (die gewissermaßen *pars pro toto* gelten) charakterisiert werden. Wir finden eigenwillig blitzende Wort-schöpfungen adjektivischer und substantivischer Art: "ladestockaufrecht" (14), "schlafesleer" (21), "glotzrunde Augen" (37), "geschirrschwere Gänge" (39), "käferklein" (63), "sackwarm" (78), "Tannenzapfenbonbon" (78), "Teesuppensüßluftwellen" (27), "Geschwistertonfall" (72), "Halbmaststim-mung" (87), "Knochenstilleben" (93), "Hinkepassagen" (109), "Horcherge-sicht" (113) u.a. . Die Sprachmelodievorliebe für Alliterationen und Assonan-zen tritt z.B. deutlich hervor in Häufungen wie: "prallgefüllte Papiersäcke mit Pulvern (77), ... Und des Auswanderers Sack und Pack wird auf Zwi-schendeck schliddern, wenn das Schiff in hohem Seegang schlingert. (103), ... die übersüßen Düfte verblühender Blumen" (114).

Metaphern finden sich allenthalben, bei der Beschreibung von Personen und den fast durchgängig als skurill skizzierten Pensionsinsassen und deren Marotten, lassen Bilder aus dem Tierreich eine ganze Menagerie entstehen: vom Tabakladen heißt es, er sei "ein Unterschlupf für die Gebeugten und Gesuchten", und kommt dann das Kind und sagt seine Bestellung auf, "<schrumpfen> die Lemuren ... noch etwas mehr oder drehen Geierhäse. (27f.), ... Das Vogelscheuchenhafte wird noch verstärkt durch Schminke und Kopfputz ... Der Kopf ist ein illuminierter Mumienkopf ... Karusseller-scheinung ... (32), der hahnenköpfige Gärtner ... (58), Frau Bolt ... Sie grinst aus kartoffligen Runzeln ... Sie grinst, aber mit Schlauaugen, Sehküh- und Nilpferdaugen ... unscheinbar wie eine Maus ... (73f.), der Glatzkopf wirkt

zerbrechlich wie eine Eierschale ... (80), der Pfarrer ... ein prächtiges Leittier in den wallenden Röcken, wie er so ausschreitet mit gesträubter Mähne ...” (90).

Wieder mißt Nizon das spezifische Gewichte der Signifikate aus, improvisiert, amplifiziert, variiert, spielt mit Wörtern, die Sinnverwandtes in ein Gruppenbild zwingt: “Ich sehe keine Liebesgeschichte, keine Ehe- und Familiengeschichte. Überhaupt keine Geschichte. Nur das Haus. Und im Hause enden die Geschichten, verenden die Lebensgeschichten, die Leben.

Immer werden die Anläufe, die Lebensläufe, kaum begonnen, abgeschnitten und nehmen diesen häuslichen Stillstand an. Diese Nummernhaftigkeit, Gespenstigkeit. ... Nun leben sie, als hätten sie ihr Leben abgegeben. Deponiert. In einem Pfand-Leihhaus wartet und vergilbt es. ...” (125). Dieses Motiv durchzieht im übrigen das Buch wie ein Refrain, wie eine immer wieder anhebende Totenklage, die nach dem wahren Leben schreit. “Im Hause enden die Geschichten, verenden die Lebensgeschichten, frühzeitig. Wem wird dieser Preis bezahlt, dieser Mietpreis; der Preis für den gedeckten Tisch und die Frau, vor der man sich bereits verstellt in chronisch schlechtem Gewissen - dieser *Lebenspreis*? (126), ... Wo haben die Leute, die jetzt Mieter sind, ihre Geschichten verloren? Sie haben sie eingetauscht gegen diesen häuslichen Stillstand. Einmal untergekommen ist schon halb umgekommen.” (128).

Das Kind spürt durchgehend ein Unbehagen, ahnt ein Mehr in der Welt draußen, durchschaut die Verlogenheit, das tragisch Komödiantenhafte, die Verpfuscht- und Halbheit der Erwachsenenleben und will dringend raus aus dem Haus, das ihn durch die Anwesenheit der Fremden doppelt befremdet. Es wächst das Empfinden, daß dies das Leben nicht (gewesen) sein kann, das häufig (als böseartig) personifizierte Haus wird als Gefahr erkannt, das Haus, das sich einem gnadenlos “überstülpt” (wenn ich dieses einprägsame Bild übernehmen darf). Es wird am Ende abgeräumt.

Zentral sind die Mutter und der Vater, die mit verständnisvoller Zuneigung gezeichnet werden, nie mit Pathos, aber doch mit einem Anflug von *pathein* = mitfühlen oder mitleiden. Die Aktivität der Mutter, die trotzdem Ruhe und Ordnung schaffender Pol bleibt, kontrastiert mit der Passivität, zu der der Vater verurteilt ist. Die (Herkunfts-)Geschichte

zwischen dem Emigranten und Mansardenstudenten und der Kolonialwarenhändlertochter wird fast ungläubig und mehrfach dargestellt, bis sie glaubhaft wird und das eigene Herkommen verstehbar macht.

Als Nebenmotiv ließe sich eine frühe "Fixierung" auf die Frau herauslesen, ist das Kind ja vornehmlich von Frauen umgeben: der Mutter, Großmutter, Großtante und Schwester und den Angestellten: dem Dienstmädchen, der Wäscherin, der Büglerin; dazu kommen noch die Mieterinnen - ein "Frauenhaus". Die schöne Lena weckt eine kindliche Vorahnung der Verliebtheit, die Serviertochter eine solche der Erotik. "Nebenschauplätze" aus dem *Canto* werden wieder aufgesucht, wie z.B. das Begräbnis des Vaters, bei dem Nizon eine alle Sinne aufpeitschende, bis zur Benommenheit gesteigerte Empfindung der triumphalen Lebensübermacht der Natur erlebt, nur um dann erschreckt und aufgestört in das Loch und die Leere des offenen Grabes zu starren, in das der Vater versenkt und verscharrt wird. Wiedererweckt werden die Nausea und die Pein, die ein Kind befallen, wenn es heißt, einen Sonntag mit Verwandtschaft um die Ecke zu bringen (eine in den Büchern Nizons wiederholt hochkommende und in ihrer Widerlichkeit offenkundig unwiderstehliche Erinnerung). Die Qual des Schulgangs, des Gangs in diesen Karzer, wird heraufbeschworen, die ganze Enge des ins Haus Getrieben- aber auch daraus Vertrieben-Seins. Die Demontage dieses versteinernen Gebildes und der versteinerten Geschichten bleibt der einzige Ausweg, die zwangsläufige Konsequenz. Die Demontage der Geschichten, um zur eigenen *Lebensgeschichte* vorzustoßen.

Mit *Im Hause enden die Geschichten* hat sich Paul Nizon einen Stollen zum Brunnen seiner Autobiographie gegraben, aus dessen Reservoir er forthin schöpft.

Untertauchen

Ein Mann "kommt sich abhanden": diese - legitim als Erzählung zu bezeichnende - Geschichte dokumentiert, wie ein Journalist durch ein Erlebnis in Barcelona aus seiner (Lauf-)Bahn geworfen wird, nur um in eine neue Lebensbahn hineinkatapultiert zu werden. Es handelt sich unverhüllt um Nizon selbst - und um ein Ereignis aus dem Jahre 1961, das ihm also um

mehr als ein Jahrzehnt vor dem Erscheinen (1972) widerfuhr und zugleich Trigger für die Niederschrift des *Canto* wurde. Ganz am Ende - nach Abbruch aller Brücken - heißt es denn auch in einem fiktiven Brief: "Ich sei bei mir angekommen und, wenn nicht alle Anzeichen täuschten, kurz davor, ganz in eine eigene Arbeit unterzutauchen, schloß ich." (188). Immer wieder zeigt sich bei Nizon diese Zeitverschiebung oder Ungleichzeitigkeit zwischen Aufarbeitung, Kanalisierung von Verflorenem und Gegenwart. Es scheint, als müßten die Stoffe gären, sedimentieren, ins Unbewußte absikern, um dann wie ein Schatz gehoben zu werden. Rom hat Nizon als Schriftsteller geboren, Barcelona konfirmiert, berufen und in die Welt des Freischaffens hinausgeworfen.

Protokoll einer Reise heißt es im Untertitel - *rite de passage* könnte es genauso heißen. Es kann sich ja nur um die Parodie eines Protokolls handeln. Gibt es doch von diesem danebengegangenen Dienstausflug fürs Geschäft nichts zu "protokollieren" - außer einer höchst privaten Affäre. Die Sprache ist zügig, bestechend klar und wie immer für Überraschungen gut. Nicht streng "protokollarisch" - dazu gibt es zu viele aufregende Bilder und plastische Metaphern in der sonst alles minutiös verzeichnenden Recherche nach dem Vorgefallenen oder der Sicherstellung des Tathergangs. Man lese nur den Auftakt zum Geschehen:

"Im altmodischen, an Karossen erinnernden Abteil, die Grenze hinter sich, zunehmende Erregung. Vom gemütlichen fahrenden Zimmer, von seinem Sitzplatz aus Holz und abgewetztem grauen Samt sieht er durchs Fenster

Hügel voller Erhebung, ein geharnischtes Grün, eine Landschaft im Aufstand. Vor Barcelona nehmen die Hügel die Farbe der Asche an oder eben erkalteter Glut. Beim Einfahren, in der Gegend der Vorstadt, erblickt er eine

starr abweisende Straße. Sie ist an ein altes wartendes Auto gebunden, an Kehrriechkübel gepflockt. Die Kübel ergreifen ihn. Mit einem davonlaufenden Hund verbündet er sich. Alles ist unbeweglich, und still. Die Stille von schwarzeisernen Gittern, Laternen, Kandelabern durchragt. Sie pfählen die Straßen und Plätze. Sie pfählen und spießen sie an diesen hartgepflasterten Grund.

Eine auf die Spitze getriebene Ruhe kommt ihm entgegen. In höchster Alarmbereitschaft entsteigt er dem Zug." (137)

Und die soll ihn nicht vor dem sich Anbahnenden retten! Außenwelt und Psyche resonieren, korrespondieren - hier kann es sich nur um ein subjektives Gedächtnisprotokoll handeln, um eine Anamnese. Der Leser wird in die Geschichte hineingezogen. Der eben Angekommene läßt sich auf Geratewohl von einem Taxi vor einer Bar abladen. Die folgende Szene wird wie ein Déjà-vu-Erlebnis geschildert. Er trifft auf die Frau, eine Nachtclubtänzerin, der die folgenden Wochen gehören sollten, und die ihn alles vergessen läßt: seine dienstlichen Pflichten, seine Familie, seinen Reisezweck, "seine Personalien". Bei der nach Rückkehr erfolgten Kündigung in der Zeitungsredaktion heißt es dann lakonisch: "Ich war von meinem Auftrag abgekommen. Ich hatte mit mir zu tun gehabt. Ich hatte Antonita kennengelernt. Was eigentlich war der Grund für mein Versäumnis? Ich war untergetaucht. Basta." (168).

Die Erzählhaltung ist eine zwifache: ein in der Vergangenheit parlirendes Ich (erste Person) und die von außen gesehene, abgespaltene (dritte) Person, die wie in einem Film beobachtet und über deren geradezu Trancegesteuerte Handlungen berichtet wird (meist ein- und übergeleitet mit einem: "ich sehe mich ..."). Diese Teilung in ein "Ich" und "Er" verleiht dem Werk seine eigentümliche Spannkraft und erlaubt die Verwebung mehrerer Ebenen und Schauplätze (Barcelona: die Entgleisung und Zürich: das Aussteigen aus Beruf und Hausstand). Hier übt Nizon zaghaft eine "klassische" Erzählperspektive ein, die dann im *Stolz* zu ihrem Durchbruch kommt. *Untertauchen* hat einen klaren, packenden Plot - einen, den das Leben schrieb - und bessere gibt es nicht. Hat Nizon ja darunter gelitten, daß sich seine Sujets nicht so unbeschwert an einem Handlungsfaden abwickeln lassen können.

Den Zustand der Selbst- und Umwelt-Vergessenheit im "Liebesrausch" (wenn ich mir diesen abgelutschten Begriff leisten darf), der Amnesie, gilt es in der Anamnese aufzuhellen. Mehrfach finden sich Anspielungen auf eine (Liebes-)Krankheit, die hingegen so etwas wie eine Initiationskrankheit darstellt. Dies beginnt mit dem Morgen nach einer - mit Eifersucht und Alkohol entschuldbaren Randaliererei -, wobei es heißt: "Anderntags wachte ich auf mit dem Gefühl einer vollkommenen Gedächtnislosigkeit. Es war wie das Aufwachen aus einer Betäubung nach vorangegangener Operation im

Spital.” (152) und kulminiert im “Resümee”: “Wo war diese Zeit hingekommen, in deren Taucherglocke und Eiserner Lunge ich bis vor kurzem gelebt hatte, ein Schwerkranker möglicherweise, isoliert, ja, vielleicht besinnungslos, aber dennoch durch und durch erfüllt und bewegt vom Atem, dem ich angeschlossen war?” (187). Eine Art Genesung erfolgt durch die Auflösung der noch jungen Ehe nach dem Engagieren eines Rechtsbeistands. Und: “Die Eröffnung des Anwalts nehmen sie entgegen wie vom Arzt verschriebene Rezepte.” (182). Der Vorschlag zur Scheidung war von seiner Frau gekommen, die er schonungsvoll und sachte in die Sachlage eingeweiht hatte, und die schon längst das Überschattetsein durch die Fremde gespürt hatte. Der Mann zieht aus, stürzt sich in die Arbeit, kauft sich einen Hund als Boten und Verbindungselement zu den Kindern - und leidet vorerst unter dem Druck der Freiheit. Tage “wie von Hornissen- und Heuschreckenschwärmen verfinstert” (180), schreibt er.

Stets gelingt es Nizon mit eindrucksvollen Bildern und Sätzen Stimmungen einzufangen. So etwa: “eine Leichtigkeit wie damals nach der Entlassung aus dem Spital (147), ... eine Art tierischen Wundwehs, als wäre ich mit der Rückverpflanzung dem einzigen Leben entrissen (155), ... der Barmann ... bedient sein thekenlanges Xylophon (163), ... Eine Stadt im Ausnahmezustand, heiß und menschenleer. Gleich Spießen und Galgen ragen Laternen aus dem steinernen Grund. ... Statt meiner geht ein anderer um. ... (171), Unterwegs konstatierte ich bei mir einen neuartigen Abstand zu den Straßen und Quartieren der Stadt. Sie zeigten zwar immer noch jenes helle, saubere Grau, das ich stets als die Aura der Engherzigkeit und Kleingläubigkeit empfunden hatte und jetzt als das Grau der Geldscheine und des Hartgeldes, als das sterile Geldgrau der Lebensangst erkannte - aber ich sah alles mit den unbeteiligten Augen des Passanten, des Durchzüglers. (176), ... auf den zwielichtigen Straßen der Frühschichtler” (185). Die Intensität der letzten Nacht mit Antonita schildert er so: “Im Hotelzimmer schlichen wir uns nicht in die Dunkelheit wie sonst immer. Wir umarmten uns lange, erst behutsam, schließlich verzweifelt. Wir preßten uns aneinander, bis uns der Atem ausging und die Köpfe brannten. Hinterher liebten wir uns, als wenn es nicht nur unsere Köper zu überwinden, sondern unsere Wesen auszulöschen, zu vernichten gälte.” (164) Ein Zentralmovens Nizons: Eros und Tod,

das "Ankommen in der Frau" als Tor zum Leben, ekstatische Selbstausslöschung und Auferstehung.

Aus dem *Untertauchen* entsteigt Paul Nizon als im Gehäuse der Sprache endgültig heimisch Gewordener, als im Poetenleben Wiedergeborener.

Stolz

Noch gilt es für Nizon bei seinen Vergangenheitsausgrabungen bislang nur andeutungsweise angerührte Stellen ans Tageslicht zu heben, und zwar die Zeit des Jungerwachsenenalters nach Gymnasiumsabschluß, folgendem Studium und (ver)früh(t)er Ehe. Künstlerisch heißt es eine Mauer abzubrechen, nämlich zum finalisierenden Erzählen vorzustoßen. Beides geschieht mit *Stolz*, der unter der heute zwar recht konturlosen, aber doch signifikanten Genrebezeichnung "Roman" 1975 herauskommt. Der Romantitel leitet sich vom Namen des Protagonisten, Iwan Stolz, ab. Vorausgeschickt sei: "Stolz ist nicht mehr Nizon. Grund und Muster sind unterscheidbar. Die Hauptfigur ist Werk, nicht Variation über die Person des Autors." (Hofer 1985b:149). Oder vielleicht: Stolz ist/war eine im Autor angelegte Möglichkeit, die "innere Walser-Option", wie er sie selbst benennt (SG 20). Diese wird nun fiktiv so weit aufgeladen und abgelöst, daß eine literarische Figur *sui generis* entsteht.

Die Sprache wird deutlich gezügelt, verglichen mit den Bildersturmlüften der vorigen Werke herrscht ein karger, gedämpfter Erzählton vor. Dennoch bleibt Nizon der Alle-Sinnenmensch, exakte Beobachter, der in konzisen Porträts Personen scharf ablichtet - und nebenbei: der (Zug) Fahrende. Der Autor ist der "Wissende", verzichtet aber auf tiefgründelnde Analysen der Psyche oder ähnliche Großerklärungen. Das Abdriften, Verdämmern bis zum Entschlafen des "(Anti-)Helden" werden in ihrer Unausweichlichkeit ohne Lamento, als nacktes Faktum, niederschriftlich erfaßt. Das Tempo retardiert im Gleichschritt mit der sich abkühlenden Stimmung und der zunehmenden Teilnahmslosigkeit oder Teilnahme-Unfähigkeit der Hauptperson (und um die geht es so weitreichend, daß die anderen Figuren zur Staffage werden, weshalb ich nicht näher auf sie

eingehet).

Dabei beginnt das Buch recht munter und vielversprechend. Vorerst haben wir einen jungen Mann voll diffusem, ungesteuertem Lebensverlangen vor uns: "Er liebte den Pfiff von Lokomotiven, das Hupen von Schiffen, das Gellen von Fabriksirenen - alles, was aus und über sich hinaus gierte. Er war selber ganz von diesem Gieren erfüllt. Er war jung, hatte keine Ansichten, keine Aussichten, spürte nur dieses Dehnen in sich, spürte es physisch wie Gliederreißen, manchmal quälend, aber trotzdem war es das Eigenste, das er in sich aufzuspüren verstand." (7 und 8). Das kurze Außreißen nach Kalabrien wird knapp angeschnitten und bleibt als Ahnung eines anders möglichen Lebens im Hinterkopf. Die ersten sexuellen "Frauengeschichten" werden rekapituliert, die Tändeleien und Techtelmechtel und das ihnen Nachsteigen und Heimführen von "Nachtschwestern" werden skizziert. Stolz nimmt verschiedene Jobs an - nicht zuletzt in willentlicher Abgrenzung zu seinen dem Gymnasium entkommenen Altersgenossen, die schnurstracks auf die Universität gingen, und die - wie es später, als er sich selbst etwas lustlos inskribiert hatte -, heißt: "zielbewußt schnurgerade am Leben vorbei zur täglichen Wissensausgabe schritten ..." (45). Auf der Universität, diesem "kupplerischen Geisteshaus" (46), lernt er dann das Mädchen kennen, mit dem er nach kurzer, verspielter Verliebtheit unversehens in eine Ehe hineinschlittert. Ein rasch verlöschender Funke flackert auf in der Gestalt eines Malers, dessen Bildnisse er in einer Ausstellung sieht. Von dem heißt es (abgesetzt): "Dieser Chaim Soutine mußte mit einem überschwenglich teilnehmenden Herzen ausgestattet sein." (39). Wenig später (wieder im Schriftbild abgesetzt): "Ihm selber wurde bewußt, wie sehr er sich treiben ließ." (40). Das Verhängnis beginnt seinen Lauf zu nehmen. Nachdem er die Hochzeit "hinter sich gebracht" hatte, kündigt sich alsbald ein Kind an. Stolz erlebt diese Ereignisse nahezu so, als würden sie ihn wenig angehen, seine Passivität schlägt langsam durch. Was mit ihm geschieht, sieht er von außen:

"Er lief am Fluß entlang und sah von unten auf der Höhe der Brücken die Stadt sich abspielen, weit weg. Wenn er Spaziergängern begegnete, steckte er unwillkürlich die Hand mit dem Ring in die Tasche. Er setzte sich zuhause an den blauen Tisch, schickte sich an, in einem Buch zu lesen und

nahm verwundert die Gegenwart seiner Frau und das Kind wahr. Er wußte nicht, war *er* es, der da saß, oder träumte er, er sitze studierend an diesem Pult, zusammen mit einer Frau und einem Kind in einer Wohnung, die alle drei als Familie beherbergte." (67).

Im weiteren Verlauf zieht sich Stolz (ich kürze hier wie im folgenden ab) auf einen einsamen Hof im Spessart zurück. Der Hausgeruch erinnert ihn an Verwesung, Moder oder "lange ungelüftete Altweiberstuben" (79). Repulsion und Todesanhauch von Anfang an - erste nekrophile Regungen? Ein Zimmer wird ihm angewiesen, das in ihm die "Vorstellung eines verlassenen Pflege- oder Altersheims ... hervorrief. ... Die Fliegen waren das einzig Lebendige in dem Raum." (82).

Die Re traite war ursprünglich dazu gedacht, Stolz zur Doktorarbeit über Vincent van Gogh zu bringen oder zu zwingen. In der geistigen Begegnung mit ihm kippt die Waage so, daß er auf ihrem Balken unrettbar in die fatale Lethargie hineinrutscht. Bei der nächtlichen Lektüre der Briefe van Gogh's wird er immer wieder mit dessen missionarischem Eifer, Taten drang, Lebensfeuer konfrontiert. Und dann geschieht die unvermeidliche Einflüsterung:

"Mit einmal war ihm, als habe jemand gesprochen. Eine ganze Rede, Sätze, die jedenfalls nichts mit den Briefen zu tun hatten, schwangen in ihm nach. Es waren Sätze, die er beim Lesen ausgebrütet und nur mühsam in Schach gehalten haben mußte. Aber nun waren sie ausgeschlüpft. Sie betrafen seine Person, seine Lage, aber nicht nur seine momentane Lage, sondern sein Leben überhaupt. Schlagartig hatten ihm diese inneren Meldungen gezeigt, daß er, obwohl Student, verheiratet, Vater, und mit einem Arbeitsvorhaben befaßt, in Wirklichkeit ohne alle Haftung und ohne Interesse am Leben sei.

Er, Stolz, hatte noch nie ein bestimmtes Interesse verspürt, weder für Dinge noch für Menschen, nicht einmal für sich selbst - während dieser andere sich geradezu verzehrte, etwas Nützliches, etwas Selbstloses und möglichst Opferreiches für seine Mitmenschen vollbringen zu können." (97).

Stolz erblaßt und verblaßt im Feuer des anderen, der Kontrastperson Vincent van Gogh. Die Kluft zwischen seiner Apathie und der Passion "des

anderen" wird immer unüberbrückbarer. Der eine ist völlig für seine Aufgabe entbrannt, der andere verlischt an seiner Seelenkälte. Bei einem Besuch bei den Schwiegereltern und Frau und Kind, zeigt sich ihm die lähmende Distanz, die sich zwischen sie gelegt hatte, wie ein Abgrund. In einem Gespräch, dem er sich passiv ausliefert, fällt ein priesterliches Verdikt, das der Schwiegervater wie einen Urteilsspruch bekräftigt: "Die Erkenntnis des Berufes ist das Einzige, was das Leben lebenswert macht." (137). Schuldgesprochen kehrt Stolz in eine hibernale, stille, kalte Spessart-Landschaft zurück. Er wird winterschläfrig, schlummersüchtig und flüchtet vor seiner Arbeit ins lokale Wirtshaus. Er pflegt seine Bekanntschaft mit einem alten Major, einer *displaced person*, die etwas Versprengtes an sich hat wie er selbst. Er begibt sich schließlich in die Begleitung eines Försters, eines ekligen (Ex-)Nazi-Typen, der ihn schlußendlich in den Wald führt, wo er sich mutwillig verirrt und endgültig erstarrt. Davor rollt noch eine letzte rettungermöglichende Szene ab: Bei einer Ausflucht, einer Ausfahrt mit dem Bauern elektrisiert ihn der Anblick und Anruf einer ominösen Frau, die ihn fast hypnotisch bannt. Aber er versteht sie nicht mehr. Er ist längst zum Monologisierer geworden, vom "Rührt-mich-nicht-an-Syndrom", dem eigentlichen *Morbus Stolz*, befallen. Die Geschichte eines Lebensverweigerers, eines Somnolenten, eines sanften Opponenten, der zu irgendwelch aktivem Widerstand zu tagträumerisch, zu müde, zu willensschwach war, und dem die zu Pflichten vergatternden, wohlmeinend so genannten "Anforderungen des Lebens" nichts zu sagen hatten. Er tritt sang- und klaglos ab. Man merkt, wie sich Stolz im Laufe der Geschichte immer mehr von Deckungsmöglichkeiten mit Nizons Biographie entfernt. Dazu der Autor: "Wie von selbst nahm mein Geschöpf Iwan Stolz neue Gestalt an, schließlich lief er mir davon, geradewegs in die Selbstausslöschung, in den Tod.

Der Tod war in meiner Exposition nicht vorgesehen gewesen, doch er schien jetzt unvermeidlich. ... Wie Stolz sich im Winterwald verlaufen hatte, weigerte er sich, gerettet zu werden, und zog es vor, sich einschneien zu lassen. *Er wollte nur eines: nicht geweckt werden.*" (SG 74).

Auch Parallelen zu anderen literarischen Figuren desselben Zuschnitts zieht Paul Nizon selbst. Er macht u.a. Oblomow, Petschorin in Lermontows *Ein Held unserer Zeit*, Herrn Nagel und Leutnant Glahn aus Knut Hamsuns

Mysterien und *Pan* namhaft. Fazit: "Derlei 'Helden' kommen anscheinend schon vergiftet zur Welt. Als für die Gesellschaft unverdauliche Wesen traben sie eine kurze Strecke Leben ab und verschwinden wieder: 'weil ihnen auf Erden nicht zu helfen war' oder weil sie die Speise nicht fanden, nach welcher sie hungerten." (SG 28).

Im *Stolz* sind zwei "Helden" versteckt, die früh für Paul Nizons Leitidee "Künstlerexistenz" prägend waren. Mit beiden - Robert Walser und Vincent van Gogh - hat er sich ja auch "akademisch" eingehend auseinandergesetzt.⁵ Robert Walser war auch einer dieser "ewigen Jünglinge", ein Sonderling, Traumtänzer und Rollenclown, der zuweilen Weltmann spielt, obgleich er Innenweltknabe ist. Er ist ein Faktotum, das seine Mansarden so oft wechselt wie seine Dienerlivrees, das sich gespielt servil geben (und sich dabei ins Fäustchen lachen), aber auch rüde bis brüskierend aufführen kann. Walser lebt im Dimunitiv, marschiert frohgemut über Stock und Stein durch die Gegend und erfindet sich in seinen Dichtungen selbst. Mit dem Erreichen der Lebensmitte absentiert er sich von der Welt, kommt zuletzt in ein Asyl und stirbt betagt (auf einem Spaziergang, mutmaßlich durch Erfrieren!) -, ist hingegen nie erwachsen geworden. Seine niedlich und lieblich dahinzwitschernde Prosa vermittelte Nizon in jungen Jahren die Ahnung, "daß man auch ohne Anliegen, Inhalte, ohne Botschaft, ja überhaupt ohne nennenswerte Thematik dennoch ein Schreibgeschäft betreiben und am Leben erhalten kann - mit nichts als Sprache!" (SG 11 und 13).

Die zweite "Zündfigur", die Nizon Kunst als *Métier* vorexerziert hat, ist Vincent van Gogh, dessen Impulsgabe oder Leitsternhaftigkeit er so charakterisiert: "Da ist einer, der sich mit nichts als seinem künstlerischen Handwerk auf einen wahren Kreuzzug begibt: um eine in seinen Augen tote Welt zum Leben zu erwecken. Er bringt es in einer rauschhaften Aufbietung aller Kräfte vor dem Gegenstand fertig, sowohl dem gemalten Sujet wie sich selber Lebensgeist einzuhauchen. Man kann dieses Lebendigwerden, also den schöpferischen Akt miterleben, und zwar bis zur leidenschaftlichsten

5 Mit van Gogh in seiner Dissertation, mit Robert Walser z.B. in: "Robert Walsers Poetenleben", Paul Nizon: *Über den Tag und durch die Jahre. Essays. Nachrichten. Depeschen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, 159-182

Vibration, bis zum Pulsschlag." Und weiter: "Walser und van Gogh zeigten beide, daß das Künstlerleben ein Unternehmen auf Leben und Tod sein kann und den ganzen Einsatz abverlangen würde. Beide Außenseiter, beide der bürgerlichen Lebenslösung spottende Gestalten, beide zahlten für ihre Erkühnung." (Fluri und Kilchmann 1985:67). Und beide ist Nizon im *Stolz* (van Gogh direkt, Walser indirekt und implizit) literarisch angegangen, womöglich um anhand einer Pathogenese einer Infektion vorzubeugen. Ein Remedium hatte er gefunden:

"Vincent und Walser litten, wie mir schien, bei aller Verschiedenheit der Charaktere, Temperamente und Überzeugungen an einer verwandten Art von persönlicher Unverträglichkeit, Absonderlichkeit, Absonderung, und beide hatten ein vergleichbar gestörtes Verhältnis zum anderen Geschlecht und damit wohl zu ihrer 'Unterwelt', dem Triebbereich. Hier erkannte ich meine eigene Divergenz, aber auch meine Rettung. Dieser Zugang zum Leben war offen geblieben, er war geradezu der Ort, an dem sich bei mir Schreiben und Leben nicht nur berührten, sondern insgeheim vereinigten. Daran würde ich mich halten." (SG 32).

Das wird sich auch gleich mit dem nächsten Buch erweisen. Mit dem Roman *Stolz* hat sich Paul Nizon über seine Scheu vor dem "klassischen" auktorialen Erzählen hinweggesetzt und mit Iwan Stolz eine literarische Figur geschaffen, die viel Resonanz gefunden hat.

Das Jahr der Liebe (1981)

Ein Mann allein in Paris. Mit gehißten Segeln in einer existentiellen Flaute. Er betet, fleht um Sturm, Bestürmung, Belebung. "Erweckung", "Befröhlchung" wird er es später nennen. Sitzt in seinem "Schachtelzimmer", wartet, lauert Einfällen auf und schreibt sich frei. Observiert das tägliche Ärgernis, den schrulligen Taubenmann schräg gegenüber, der dort einsitzt und zuchthaust wie er selber, und der ihm mit seinem sinnlosen, überflüssigen Gezeter und seiner Lieblingstaubenhätschelei seine eigene Paralyse wie in einem Paranoia-Zerrspiegel vorführt. Und ihn zur Schreibglut und -wut treibt. Umflattern den mit Freigang begünstigten Schachtelzimmerhäftling die Krähenflügel der *acedia*, der Zellenmelancholie, rennt er in und

durch die Stadt, läßt sich befluten vom Gedränge in den öffentlichen Verkehrsvehikeln und wiederbeatmen von den Frauen. Alle Probleme beginnen und enden also damit, daß es der Mensch nicht in einem Zimmer aushält -, um hier Pascal zu paraphrasieren. Paul Nizon ist wieder einmal "geflüchtet", "entkommen". Eben ist er aus seiner zweiten Ehe ausgestiegen, "liebesvergiftet", wie er sagt, durch eine andere Frau. Ein Rückfälliger? Nein, ein kompromißfeinder, dem Leben bis zur Untergrabung seiner (materiellen/häuslichen) Grundlagen alles Abtrotzender, ein dem Falschleben Abtrünniger. Ein den Fünfzigern naher Draufgänger? Nein, nicht in einem exaltierten, überdrehten Jugendleicht-Sinn. "Die Finsternis hat sich verstärkt. Die Hoffnungslosigkeit, das Leben 'anzulegen', ist größer denn je. Ich bin insofern in die Welt hineingelangt, als ich in der Weltstadt Paris lebe, in der allergrößten Freiheit, aber die Freiheit ist eine winzige Kammer, die auf einen Hinterhof geht, ist das Schachtelzimmer, die verkörperte Ausklammerung. Wenn ich hier nicht schriebe, ich würde verrückt. ... Wenn ich in Rom mittels Schreiben *anzukommen* hoffte, dann ist es jetzt eher ein Ums Leben Schreiben", notiert er retrospektiv (Nizon 1985b:153).

Und so macht er buchstäblich notgedrungen täglich Notizen, Fingerübungen, Etüden, die er "Warm Schreiben" nennt. Das sich damit stapelnde Material gilt es dann zu sondieren, zu organisieren und in eine Komposition hineinzuarrangieren. Der Stoff gruppiert sich um "die Schwerpunkte des Zimmers, des Sexus, der Stadt und des Schreibens" (SG 110). Eine andere Nota aus der Ausbrütungszeit liest sich so: "Die Struktur wird orgelpfeifenartig sein, jeder Teil orgelt in sich, aber es fünkeln tragende Motive durch alle Tonsäulen, so daß auch ein Fluktuieren in der Horizontalen zustandekommt. ... Indem ich von den Schrecken der Freiheit, also Einsamkeit rede, rede ich auch von der Stadt; indem ich von der Stadt rede, muß ich vom Sexus reden; indem ich vom Sexus rede, rede ich im Grunde vom Schreiben, rede wiederum von der Fremde, also von der Stadt, also vom Sexus ..." (SG 106). Und die Fremde (nur um etwas als Angelpunkt aus dem obigen Karussell herauszugreifen) verweist einen zeitweise regelrecht Innenschau-absorbierten Menschen wie Paul Nizon immer wieder auf sich zurück - und thematisch auf seinen Mittelpunkt: er selbst ist das Auge des Orkans.

“Übrigens wird die Problematik des Schriftstellers in der Exilsituation um einiges zugespitzter erfahren als, sagen wir, zu Hause. ... Kontakte beschränken sich auf Bars, Kneipen, das Einkaufen, das Trottoir und Bordell, wenigstens in einer langen ersten Zeit; sie verengen sich zu einem höchst einseitigen Ausschnitt. Und das Schriftstellerleben reduziert sich auf ein Dasein in einem Käfig und auf den Straßen. Die Ausnahmesituation fördert die Introspektion, das Sich-Erinnern, den Hang zum Herumlaufen als hauptsächliche Beschäftigung. Ein Grund mehr, daß das eigene Schriftstellerleben ins Blickfeld stofflichen Interesses rückt: das Schriftstellerleben als vordringliche, als zentrale Erfahrung.” (SG 108).

Damit sind die Brennpunkte, die Szenarien dieses Buches benannt.

Stilistisch finden wir uns wieder mitten in einem Nizon’schen Sprach- und Satzanzfest, das streckenweise an den Wörterkarneval des *Canto* anklingt. Es ist wieder diese reiche, erotisierende, sensuale, tonkünstlerische Sprache, die mich als Leser optisch, akustisch, haptisch an-, ja erregt - oder wenigstens entsprechende Sinneseindrücke plastisch nachvollziehbar macht. Nizon serviert alle seine Spezialitäten oder Leckerbissen, die schon mehrfach erwähnt wurden. Es gibt lange punktlose Passagen, wie z.B. eine über 15 Seiten dahinschießende Busfahrt (155-170), die mit Beobachtungen (“Augenfutter”) und Reminiszenzen durchstanzt, ein filmartiges Panoptikum der inneren und äußeren Paris-Landschaft Nizons aufzieht. Wie zur Erholung vom Taumel wird dann eine stenographisch-kurze, ausnüchternde, tempo-reduzierende Syntax eingesetzt. Das Spiel mit Wortgleichklang und Bedeutungsnuancen, das Heranschreiben der Bilder wie beim Drehen und Fokussieren eines Teleobjektivs finden sich ebenso wie das sich durch die Vokabeln vorgrabende Heben eines neuen Wortschatzes (als Beispiel dazu seien nur genannt: die “sternenregensprühenden” Augen eines Mädchen, wobei diese Wortschöpfung mit der Vokabel “Sternenregen” vorbereitet wird - und solche Präparationen neuer Begriffe betreibt Nizon systematisch).

Wir werden mit geradezu verschwenderisch und lustvoll eskalierenden Epitheta und Häufungen wahrlich überhäuft. Wieder beliebige Beispiele: So heißt es in einer regelrechten Apotheose der Bar: “... im Andachtsraum, als wäre hier der einzige Unterstand, und jetzt ist die Bar einfach alles: Garküche, Kneipe, Barbierladen, Drogerie, Notfallstation, Verhörraum,

Wartesaal, Lazarett und Kapelle, TRÖSTUNG; alles in einem, die beste Zuflucht auf Erden ...” (162). Das Vexierbild der lebenden Provokation Florian, eines vorgeblichen Schriftstellers, aber eigentlichen Geselligkeiten-Veranstalters, wird mit nicht weniger als einem Dutzend Invektiven selig-gesprochen: “Schwächling, denke ich, Flüchtler, muß immer nach anderen Leuten laufen, die ihm Händchen halten, dieser überlebensgroße Ausbeuter, Blutsauger, Vampir, Schlinger, Vertilger, Schmatzer, Schmarotzer, Widerling, Stinkbock, dieses Aas, murmle ich.” (47). Personenbeschreibungen können gerade bei derartigen humorigen Bannverfluchungen einen - wenn gleich nicht so deftig-apodiktischen -, so doch bernhardesken Unterton bekommen, nicht zuletzt verstärkt durch die suggestiven Wiederholungen, die sich um die Besprochenen schlingen.

Damit möchte ich mich auswählend dem Völkchen, das diesen Roman in jedem Sinne belebt, zuwenden: Da ist zunächst der Widerpart oder Widerspruchs- oder Gesprächspartner Beat, der glücklich ist mit seiner Partnerlosigkeit und den Verweiseverteiler mimt und seinen Freund, den liebesmaroden Schriftsteller, immer wieder liebevoll anfleget. Dadurch wird dem Roman eine erfrischende dialogische Feinstruktur eingeschrieben. Passioniert angefeindet und angegiftet werden die Projektionsfiguren “Taubenmann”, Florian und ein Lateinlehrer, ebenso selbstdeklariertes Romanschreiber (letztere zwei auferstehen in Rückblenden in die Zürcher Zeit, die vom Taubenalten instigiert werden). Der Taubenmann wird geradezu obsessiv und penibel in all seiner Kauzigkeit, in jeder Bewegung und bei jedem Sprech- oder besser: Schreiakt registriert. Es handelt sich durchwegs um Typen, die unschuldig und gewissenlos ihre Freizeit verplempern und damit einen abgespaltenen und zu exorzierenden Schatten oder Ich-Teil Nizons verkörpern. Geliebt werden neben Beat der schöne Onkel Alois, ein letztlich biederer Möchtegern-Lebemann, der dem Kind gutgelaunt den Spruch vom “Zu-allen-Schandtaten-bereit-Sein” ins Ohr gesetzt hatte, aber auch der begnadete Säufer und Künstler Karel. Die alternde Mutter, die Schachtelzimmer-Erbtante, aber auch Jugendliebeleigefährtinnen (und viele mehr) treten bildreich auf. Es ist diese Verwebung der Zeitebenen, die dem Roman seine Textur gibt und ein “reines” Paris-Besingen oder Beklagemauern ausschließt. “Es macht die Eigenart und den Charme von

Nizons Paris-Roman aus, daß in ihm sich Landschaften und Gestalten der Frühe, der Schweizer Kindheit und Jugend, mit solchen der Metropole überblenden, und dies ohne jede Sentimentalität oder filmische Effekthascherei." (Oehler 1985:169; in diesem Aufsatz wird *Das Jahr der Liebe* auch mit schon bestehender Paris-Literatur kontrastiert).

Geliebt werden in erster Linie die Frauen. Ich komme mithin nicht umhin, hier einen kleinen Exkurs einzuschieben⁶. Es sind die Mädchen in den *maison de rendezvous*, die den Protagonisten des Romans mit kurzer Aufgehobenheit, Glückssplittern, Ganzwerdung beschenken und segnen. Der Akt des "Liebemachens" wird ja an vielen Stellen wie ein Sakrament beschrieben. Nizons Äußerungen zu diesem Thema sind unmißverständlich. "Ich schreibe keinen Sexreport, ich erschaffe eine dichterische Welt. Die hat ihre eigenen Gesetze und ist eigener Wahrheit verantwortlich" (in einem Interview mit Fluri und Kilchmann 1985:72). Das läßt sich an jeder Zeile seiner literarischen Werke überprüfen und positiv bestätigen. Zu den Bordellbesuchen und den damit verbundenen monetären Transaktionen gibt es *Im Jahr der Liebe* selbst wie auch anderswo immer wieder klare Stellungnahmen. Ich möchte eine davon in ihrer ganzen Ausführlichkeit wiedergeben:

"Wenn, was sich bei der 'gemachten Liebe' in einem Stundenzimmer abspielt, auf natürliche, ja lustvolle, womöglich zärtliche, ganz gewiß nicht abstoßende Art geschieht (und warum sollte es nicht), dann ist, behaupte ich, 'Liebe' im Spiel. Jedenfalls wird sich eine solche 'Schäferstunde', was die körperlichen Sensationen und diese begleitenden momentanen Gefühle betrifft, nicht grundsätzlich unterscheiden von einem von 'normalen' Liebesleuten oder Zufallspartnern vollzogenen Geschlechtsakt und Liebesspiel. Unterscheiden wird es sich von dem, was wahre Liebende erfahren, aber auch nur in der Tiefe oder Intensität, in der Vereinigung, also graduell. Die entrichtete Entschädigung ist kein Gegenargument. Auch bürgerliche Ehen oder Paarungen kann man kommerziell verstehen. Früher hatte ich dafür die folgende Formulierung:

6 Dazu gibt es auch den verständnisinnigen Artikel "Im Anfang war die Frau. Paul Nizon und die Verführung oder die Projektion der Projektion" von Peter Burri in: Kilchmann 1985:227-243

Jede Frau verkauft ihren biologisch besten Moment an den Meistbietenden. Ich meinte das nicht einmal so sehr kritisch oder bitter, es war bloß eine Feststellung, gesellschaftlichen Usus betreffend. Vielen Ehen liegt das materielle Interesse, der materielle Vorteil zugrunde. Oder purer Zufall. Die meisten haben gar nicht die Möglichkeit einer echten Wahl. Das ist nicht gegen die Liebe gesprochen. Die Liebe kann sich ja im gegebenen Rahmen einstellen, einfinden. ...

Was mich bei den besagten Kürzel-Liebesgeschichten interessiert, ist folgendes: Sobald die Handelseinigigkeit zugegeben wird, erlangt alles, was darüberhinausgeht, die Qualität des unbestreitbar Freiwilligen, also einer Hingabe, also so etwas wie den Wunderglanz eines Geschenks. Und der Mann aus dem Roman *Das Jahr der Liebe*, ein bedürftiger Mensch, wußte das zu schätzen. Ich glaube nicht, daß in dem Roman überschönt wird. Das in vielen anderen Bereichen vielleicht bedauernswerte Subjekt aus dem angesprochenen Buch war in Sachen 'Belles de Jour' ganz offensichtlich ein Glückspilz, der von Zeit zu Zeit ein Glücksguthaben, wie ich es nenne, abholen durfte." (Fluri und Kilchmann 1985:70 und 71).

Mit Verlaub: wer das nicht versteht, dem ist nicht geholfen. Es handelt sich nachgerade um eine soziologische Aussage. Um es im entsprechenden Jargon zu paraphrasieren: Wir leben in einer von der Warenförmigkeit (von potentiell allem) durchtriebenen kapitalistischen Gesellschaft. Obzwar sich bei Ehe- bzw. Prostitutions-Verhältnissen divergente Hintergrunderwartungen bei den Interagierenden vermuten lassen, können - strukturell besehen -, beide als quasi kontraktuelle Beziehungen mit finanzieller Flankierung betrachtet werden. Dieser (Rollen-)Spielrahmen sagt hingegen über das, was zwischen den "Vertragspartnern" abläuft, noch gar nichts aus. Vulgarisiert ausgedrückt: Eine Ehe z.B. kann "himmlisch" sein, aber auch saumäßig danebengehen.

Und Paul Nizon beschreibt die Frauenanblicke, die Glücksausblicke und -augenblicke des Zusammenkommens und -liegens, diese Kommunion, stets mit, nun, Zärtlichkeit, Respekt, Dankbarkeit. Eros ist ihm (wenn auch nur kurzweilig) Heil, Heilung, Heiligung. Er gleitet nie ab in die rohe Fleischschau, grenz-animalische Herum-Koitiererei und exhibitionistische Protzerei eines Henry Miller (so sehr das seinerzeit dank der Bürger-schockwirkung und zur Austreibung puritanistischer Kleingeisterei seinen Stellenwert hatte). Für Nizon ist die Frau immer ein Mehr als die konkrete

Partnerin, sie ist Chiffre und Verkörperung einer urtümlichen Sehnsucht nach Ungebrochenheit, Ungeteiltsein, Einssein, sie ist ihm eine Schakti, Schöpferkraftspenderin, Quelle der Schreiblibido. Ich glaube, es handelt sich hier um eine dichterische und existentielle Wahrheit Paul Nizons - auch wenn er sie nicht mit jenen teilt, die ihn möglicherweise der Mystifikation oder des Sexismus bezichtigen (diese Anwürfe liegen bei einer bestimmten und bestimmbareren Voreingenommenheit ja allzunahe). Eros und Schreiben - und das ist bei Nizon immer ein Erschaffen - sind ihm einfach zwei Schwestern. Nizon geht seiner - ich sage das nun mit all meinem Einverständnis mit und Sympathie für dieses Verhalten - "Schwerenötere", seiner ständigen Frauensuche und -"sucht" sehr feinfühlig, schonungslos ehrlich und bis in die Jugend spurensichernd nach. Sein Impromptu zum Thema Eros/Tod liest sich so:

"Diese Konversation mit Händen am anderen Leib, dies und das andere danach, dieser Sturz aus der Fremdheit kopfüber in das Verschlingen hinein, als sei es die einzige Möglichkeit der Verständigung, die einzige Sprache auf Erden, so einfach wie das Halbieren des Brots. Ein Körperverständigungs-, ein Glücksgefühl, als hätte ich den Zauberstab, und ich spüre dieses Schwellen und durch das Schwellen hindurch diese Lebendigkeits-, Verlebendigungslust, als könnte ich alles zum Leben erwecken, es ist ein Gefühl wie beim Schreiben, wenn endlich nicht ich, wenn *es* schreibt, ein Überschwang.

Ich weiß nicht, wann das anfing, ob es mit der Mutter zu tun hat oder mit dem Vater, aber sicher hat es mit dem Verschlussenen zu tun, mit Ausgeschlossenheit, Einzelsein, Starre und Einsamkeit, Todesangst, Tod." (89 und 90).

Nizon ist Ästhet und Adorant der (Frauen) Schönheit, des "Weibleichlichen", wie er es nennt, für das er eine antikische Verehrung hege - und das ihn mit dem wahnsinnigsten Begehren erfülle.

"Und manchmal schien es das einzig Trostversprechende, ein Sich-ans-Leben-Klammern, wenn ich in der Absonderung meines Schachtelzimmers zu veröden fürchtete, in meinem Horror vacui waren es das: die Vorstellung des weiblichen Kontinents und seine Eroberung einundasselbe, *eins* mit der Hoffnung auf Rettung in einer Angst, die sich von irgendwo unterhalb her ins Gehirn bohrte, und an der Heftigkeit der Wunschvorstel-

lung ermaß ich den Grad der Vereinzelnung, mein Windelweh, meine Angst. Doch manchmal ist es, als könnte ich aus dem Stein Brot schlagen, etwas Übersäumendes, Allmachtähnliches. Und dann wieder etwas wie Dichten und Beten.

Dichten. Ich glaube, daß bei mir das erotische Lebensgefühl oder besser, dessen Erwachen mit dem Erwachen des dichterischen Zwangs eins war; beides fiel zusammen in einer Woge von Wollust, in einer entsprechenden Sinnverwirrnis." (104).

So spricht, meine ich, kein rohes Fleisch essender Macho.

Auch wenn in der Sexualität das "Schwinden der Sinne", die Einschmelzung der psychischen Rüstungen, die kopflose Ekstase erlebt wird, bleibt dies bei Nizon mindestens nachträglich reflexiv abgefedert und wird auf seine Sinn(en)haftigkeit befragt. Auch kennt er die totale Intoxikation, Osmose, Seelenfusion. Er hat sich eine Liebesvergiftung zugezogen, die ihn in die brenzlige Situation "zwischen zwei Feuern/Frauen" versetzt (*entre deux feux*, wie Nizon diese französische Redensart im Original wiedergibt). Auf einer Auslandsreise lernt er das Mädchen kennen, das ihn infizieren sollte. Zu einem Sprechakt aufgefordert, wirft er ihr den Satz "das Leben ist zu verlieren oder zu gewinnen" zu wie einen Fehdehandschuh. "Und noch in derselben Nacht lagen wir beisammen, aber ich wußte gleich, es war kein Abenteuer, dies war kein Abenteuer, es war auch 'keine Konversation mit Händen am anderen Leib', es war Vernichtung und Offenbarung zugleich, ich wußte nicht, was mir geschah, aber seitdem ging mir das Wort UNIO im Kopf herum, ich weiß nicht, ob dieses Wort da war, weil ich zum ersten Mal in meinem Leben eine solche Verschmelzung und wohl Vermählung erfahren hatte oder ob mir da erst aufgegangen war, daß es so etwas geben könnte." (190). Die Trennung von der ihm angetrauten Frau schien ihm hernach unumgänglich, der Auszug in die Weltstadt Paris die letzte Aussicht auf Rettung oder Untergang. Es setzt sich radikal aus, unterzieht sich gnadenlos einer "Lebensmutprobe". Sitzt in Paris, dieser alchemistischen Großgarküche, hofft auf die große Transformation, die "Entbindung", die ihm diese "Nährmutter" ermöglichen soll. Er liebt sie, die verheißungsvolle Entbinderin, und verflucht sie in Stunden der Verzweiflung als "von mir planmäßig aufgestellte Falle". Und doch kann er in jähren Anfällen der Beglückung, in Glücksmomenten eine Aufgehobenheit erleben, die bis in

upanischarische Einstimmungen, Einheitsstimmungen gehen und ihm eine außeralltägliche, luzide Simultanwahrnehmungsfähigkeit verleihen.

“... in so einer herrlich wegschwimmenden Pariser Straße, die alles enthält; ich steh zitternd vor Erregung inmitten der Straße, die in ihren zuckrigen kreidigen Fassaden und dem von der Straße erfundenen, weil ergriffenen Himmel dazwischen mich anhimmelt; ich bin selber die Straße, ich bin ihr Träger und Trakt; ich bin das Flattern ihrer Flanken, das Blinzeln ihrer Jalousien, der schieferne blecherne Hut ihrer Dächer, das Erröten ihrer Haut, das Schleierwerk ihrer Vergitterung, ich bin die Runzeln, alle Blessuren und Runen, ich bin alle Schattierungen und Erhellungen ihrer Mienen, ihr Antlitz, ich bin's, wenn ich's auch nicht verstehe; ich bin es und fühle es;
das Schnaufen des Trottoirs zu ihren Füßen; das ganze Gerölle unter den Markisen, jedes einzelne spiegelnde Glas ihrer Läden und was dahinter ist, alles - ...” (165 und 166).

Freilich kann so ein Raptus auch in ein verzehrendes Gefühl der Fremde, des kühlen Abgewiesenseins abstürzen und dann nimmt Nizon Zuflucht zu seinem “Rosenkranzgestanzl”, zu seiner Beschwörungsformel: “Ich werde nie an dich herankommen, verstoß mich nicht, nimm mich an; Stadt, dein Gefangener” (188) oder seinem refrainartig im Buch ausgestreuten Stoßseufzer: “nimm mich an, bring mich hervor!”. Er begibt sich wieder in seine Isolationshaft, leidet zeitweise an einer paralysierenden Apathie, so weit gehend, daß er bei sich selbst Symptome einer “endogenen Depression” feststellt. Und sich fragt, ob sein “Vitalismus, die zeitweilige Lebensliebe, der Überschwang nichts weiter [gewesen wäre] als ein Amoklaufen *gegen* die Krankheit, die eine Verlöschensgefahr in sich barg?” (144). Diese manisch-depressiven Zyklen scheinen mir zum Künstlergemüt⁷ zu

7 Seelenverwandt ist wohl Robert Walser, der sich (d.h. eigentlich der Romanhauptgestalt, dem Räuber) bei einem gestellten und herrlich gestelzten Arztbesuch folgendes Psychogramm erstellt: “Auf gewisse Weise, lieber Herr Doktor, vermag ich alles Erdenkliche, und vielleicht besteht meine Krankheit, falls ich meinen Zustand so nennen kann, in einem zu vielen Liebhaben. Ich habe einen ganz entsetzlich großen Fonds an Liebeskraft in mir, und jedesmal, wenn ich auf die Straße trete, fange ich an irgend etwas, irgend jemand lieb zu gewinnen, und darum gelte ich allenthalben als charakterloser Mensch, was ich Sie bitten möchte, ein wenig zu belachen. Ich danke Ihnen für das ernsthafte Gesicht, das Sie trotzdem zu machen belieben, sehr und beteuere Ihnen, daß ich dann, wenn ich zu Hause bei einer Beschäftigung sitze, die Intelligenz erfordert, alles dieses vergesse, daß mir alles dieses Welt- und Menschenlieben angenehm fernliegt.” (Walser 1992:114).

gehören und sich mit den Zyklen des Schaffen-Könnens und des daran Verhindert-Seins zu überlappen. Und diese Phasen sind bei Paul Nizon extrem stark ausgeprägt. Halt bietet ihm offenkundig das tägliche Warm-schreiben, aber auch das Heißlaufen in der Stadt. So sinniert und notiert er denn in seinem Schachtelzimmer vor sich hin, nur um wieder mit seinem Kampfschrei "aber wo ist das Leben" die Stadt abzurasen. "Ich werfe mich ins Leben, wie ich mich ans Schreiben klammere, und im Sinne eines um Lebensumhüllung, Beflutung, Erweckung Bittenden werde ich schon wieder abgelenkt vom Schreiben; und vom Leben bin ich abgelenkt durch diese Sammlung zum Schreiben, das mich aufrichten soll. Ich flüchte einige Schritte ins Leben hinaus aus Angst vor der Zimmerhaft, und draußen sehne ich mich nach dem Schreiben aus Sorge um meinen Halt." (199).

Damit sind wir bei einem anderen wichtigen Fokus und Brenn-Stoff des Buches: die reflektive Einkreisung und der deskriptive Einholungsversuch dessen, was den schöpferischen Prozeß ausmacht⁸. Es geht um die Blockaden, die dunklen Nächte der Künstlerseele und die Damnbrüche, das helle mediale Strömen. Es geht um die spezifische Schreibweise Nizons, um dessen mäeutisch-therapeutische "Funktion". Und er befragt sich in einer unnachsichtigen Selbst-Inquisition auf sein Tun und Lassen.

"Wenn ich nicht notiere, bleibt alles unwirklich, dachte ich. Die Fremde kann so bedrohlich von mir Besitz ergreifen, daß ich mitten im Leben abzusterben fürchte. Das Notieren war sowohl ein Mich-heran-, wie ein Mich-hinaus-schreiben-Wollen: hinaus aus der Abspaltung und heran an das Leben. Ich überließ mich der Sprache, den Sätzen, dem Parlando wie einem Schlitten, um mich hintragen zu lassen.

Aus der Absterbensfurcht erklärt sich jener andere Drang, der mich zeitweilig abdriften läßt, nicht nur ins Außen-, sondern ins Säufer-, ins Zerstörungs- und Selbstzerstörungsleben, diese Gefahr. Dieser Drang ist

8 Dem möchte ich hier nur so weit nachgehen, wie er sich im *Jahr der Liebe* selbst darstellt. Paul Nizon reflektiert ja unablässig sein Schreiben und hat sich in den Frankfurter poetologischen Vorlesungen eingehend dazu geäußert. Es handelt sich dabei um eine seiner bohrendsten Lebens- und Überlebensfragen. Auch sein kunstkritisches Werk könnte man dahingehend lesen, daß er anhand der Aufarbeitung von Künstlerviten und -geschicken und der Sondierung kreativitätsfreundlicher Atmosphären sich selbst verortet und (unter)sucht.

ein Drang nach Betäubung. Ist es die Angst, aus der Ernährung, das heißt, Anschauung zu fallen? Ist ein Pendeln nötig zwischen diesem Hinausgelangen, einem Sich-das-Leben-um-die-Ohren-schlagen-lassen (bis es tönt wie ein sommerlicher Waldrand tönt, als sei eine Stimmgabel angeschlagen worden) und dann dem Rückzug nach innen, die Wüste, den Stollen? Das Aufsteigen wie aus Tiefen, schlammverkrustet, algenbehängt ... Geht es um das Erreichen eines Trunkenheitszustands, Zustands eines Ertrinkenden, Notzustands, um wirklich schreiben zu *müssen*? Muß ich immer erst ein Notfall werden?" (198)

Und die größte Not scheint Nizon mit seinen langen "Inkubationszeiten" zu haben, den Zeiten, in denen ein Buch keimt, Gestalt annimmt, ausgetragen wird. Konfident seiner "Schwangerschaftsbeschwerden" ist Beat und (selbst)ironischerweise ist Nizon schon weit über die Hälfte seines Buches hinausgelangt, bis sich seine "Leidensgeschichte" darin niederschlägt. Nizon ist ein "langsamer Brüter". "Wenn Beat wüßte, wie lange das dauert, bis etwas im Höcker meiner Kamelwanderungen genügend geschüttelt und versäuert, also wohl verdaut worden ist, so daß es endlich, nach Jahren, als ein anschaulicher Stoff, als *Anschauung* - oder Erinnerung? - hochkommt und in Bildern hingesezt oder hinausgewürgt werden kann." (123, das wird auf S. 202 repetiert und variiert). Zudem stellt Nizon höchste künstlerische und sprachliche Ansprüche an seine Werke, die wohl auch deshalb ihre Reifungszeit haben. Er filtert, destilliert, purifiziert, keltert seine "Stoffe" endlos, bevor sich die Gußform abzeichnet und die Abfüllung oder Ausschüttung möglich wird.

"Mein Problem ist das Schürfen oder die Vorbereitung dazu, nicht die Verpackung. Bei mir denke ich, man kann es keinem erklären, der nicht selber darin steckt. Und jetzt denke ich, ich kann im Grunde erst anfangen, wenn ich die geheimste Thematik des in mir gärenden Buchs wittere. Wenn sich das Ding gewissermaßen mit seinem Puls, seinem Körpergeruch, seinem Gewicht, seinem unsichtbaren Leben zu erkennen gibt. Wenn ich es rieche. Die geheimste Thematik ist nicht die Essenz meiner eigenen Erfahrung, sie ist jener Teil aus ihr, den ich mit anderen teile, auch mit Büchern, ja, ist wie eine Erinnerung, die man nicht mehr situieren kann, etwas Uraltes oder Altersloses." (203 und 204).

Nizon nennt zwei für ihn wichtige Inspirations- oder Imaginationsquellen: die springenden Fische und seine Träume. Die Fische lassen schon früh im Buch (20 und 30) ihre Alabasterbäuche blitzen und sind eine Metapher für rettende jähe Einfälle, die Nizon vornehmlich dann zufallen, wenn er sich den Turbulenzen und Sturmböen des Lebens und der Stadt aussetzt, in den Stunden des Herumrasens, in denen er seine Schreibgärstoffe ins Unterbewußte absinken läßt, wo sie dann rumoren und fermentieren können. "Und jetzt denke ich daran, wie ich manchmal im Gelärm des Betriebs, der Redenden und des Flipperkastens an einer Bar lehne, vor mich hindöse, es ist schön, so dazustehen, an einer Bar, von *Stadt* umschlossen; und wie ich plötzlich zu *sehen*, zu fühlen, zu murmeln beginne, und die Fische springen; und ich jetzt *weiß*, daß ich kraft dieses Wartens und Laufens und Träumens, das ich betreibe, dieser Wanderung, imstande sein werde, etwas davon aufzuheben ..." (207).

Das *Jahr der Liebe* beginnt mit einem niedergeschriebenen Traum und endet mit den Sätzen: "Ich sage: Beat, sage ich, ich bin müde. Und denke: 'WAS LÄRMT IHR SO UND SEHT DOCH, DASS ICH SCHLAFE.'" Der Autor ist mit seinem Buch wie ein Schmetterling aus dem Kokon geschlüpft und erschöpft. Den falschen Lärm nichtiger weltlicher Betriebsamkeit will er nicht hören, den seiner (poetischen) Wirklichkeit so fernen Lärm. Er begibt sich in den Tempel des Schlafs, wiegt sich in Heilschlaf und wartet auf eine Botschaft, wie ihm ja wiederholt Orakel, wertvolle Winke aus dem Traumleben, in das gegen Ende des Romans verdichtet Einblicke gewährt werden, zukommen. So der Hinweis, daß das ersehnte Buch in all seinen verzweifelten Aufschreibungen schon Kontur, Form, ja Existenz angenommen hat. Er erkennt via Traum, daß er im "Sich-Gehen-Lassen" zum sprudelnden Mund wird, zum Sprachmund, wie er es sich seit jeher gewünscht hatte. Mithin hat die Stadt in ihm tatsächlich etwas entbunden, (aus)gelöst. In einer späteren Reflexion über sein Schreiben konstatiert Nizon (und gibt uns damit zugleich den Notationsschlüssel für das charakteristische Kantilene, die Tonalität seiner Sprache):

“Bis zum *Jahr der Liebe* habe ich, ausgehend von Rohfassungen, die ich im Abschreibeverfahren überholte und zusammenfügte, bis ich Form und Sinn des Ganzen zu sehen begann, gearbeitet. Wobei einzelne Teile eruptiv entstanden und später kaum einer Korrektur bedurften - es waren meist die besten Passagen. Hatte ich eine einigermaßen stimmige Textfassung (eines Kapitels oder Buchteils), dann sprach ich sie auf Tonband und zwar darum, weil ich beim Abhören etwelche Längen, Wiederholungen, Unreinheiten schneller erkannte als beim Lesen, hauptsächlich aber, um den musikalischen und rhythmischen Fluß überprüfen zu können. Ich ging, was den Gesamtzusammenhang betrifft, additiv und selektiv vor; was die Sprachgestalt angeht, eliminierend. Erst in Paris habe ich - über das *Blindschreiben* - gelernt, mich völlig laufen und führen zu lassen. Voraussetzung ist eine entsprechende Selbstkonditionierung. Ich muß mich gewissermaßen selbst verzaubern oder in eine Art Hypnose versetzen, damit es aus mir herausströmt.” (SG 131).

Erwähnt sei vielleicht noch, daß zeitdokumentarisch die augenfällige Zunahme an Immigranten aus Afrika, dem Maghreb und dem arabischen Raum (sitten)bildreich eingefangen wird. Topoi wie das “Schwärzerwerden von Pariser Vierteln” sind bei aller Faktizität in Zeiten wie diesen, in denen politisch rechte Positionen salonfähig werden, äußerst heikel - und können schlimmstenfalls, in die falschen Ohren gelangt, instrumentalisiert werden, wie der Soziologe sagen würde. Paul Nizon horcht sich aber sehr hellhörig auf latente Rassismen ab und läßt diese zerstieben. Nachdem er keinen Sozialreport verfaßt, halte ich es auch nicht für angemessen zu monieren, er würde an den Problemen der farbigen Bevölkerung blauäugig vorbeischieben (cf. Kilchmann 1985b:56). Ein so visueller Mensch wie Paul Nizon kann schlechthin nicht am sich ändernden Stadtbild vorbeigehen, ohne dieses impressionistisch abzulichten.

Mit dem *Jahr der Liebe* ist Nizon seine Künstlernatur schriftstellerisch radikal angegangen und hat ein faszinierendes Psychogramm des schöpferisch Tätigen freigelegt.

Das Auge des Kuriere (1994)

Bei diesem Buch handelt es sich um ein Bukett von unterwegs gepflückten Eindrücken, von Tagesnachbildern, Momentaufnahmen aus dem Pariser Alltag. Es sind Miniaturen, "Stilkostproben", die mit hoher verbaler Raffinesse serviert, Beobachtungen, Erinnerungen, Begegnungen wiedererstellen lassen. Abermals erweist sich, mit welcher Akkuratess Nizon seine Außen- und Innenwelt registriert. Bekannte Nizon'sche Genreszenen werden - nicht selten mit der ihnen inhärenten Komik - festgehalten: den Auftakt gibt der Autor, indem er von der Metro in die vibrierende Stadt "emportaucht", ununterbrochen "auf Augenweide", wie er seine Lust am genau Hinschauen selbst nennt, so, wenn er den von der Gicht geschlagenen Hund erblickt, dem er die originelle Bezeichnung "Gnadenbrottier" nachschickt. Oder den alten Mann, von dem es heißt, "er muß Parkinson haben oder sonst ein Nervenleiden, sonst einen Fluch, der ihn zu diesem aufreizenden Repetiersprung, Scharwenzeln zwingt." (8) Nizon fährt - wie immer - herum, in der Hoffnung, damit das Schreiben ankurbeln zu können. Er erinnert sich an das Treppenhaus seiner Kindheit, und wie er dessen Cafard verheißende Düsternis mit Spaziergängen im Licht kompensieren mußte. Er begegnet zwei alten Männern im Bus, die er als alte Raben beschreibt, wobei er die ganze Passage in diesem Bild bleibt. Dieses Rabenpaar habe "die Verwirrung der schon fast Aus-der-Welt-Gefallenen im Blick" (13) und nötigt Nizon zu folgender Pointe: "Ich bemühte mich beim Aussteigen um einen elastischen Absprung." (14)

Dann kommt ein engagierter Wutausbruch, dessen Ziel Kritiker sind, solche zumal, denen Respekt vor einem Kunstwerk abgeht. Wobei diese professionelle Respektlosigkeit wohl als Berufskrankheit anerkannt zu werden verdient. So schreibt sich Nizon seine nachvollziehbare Rage vom Leib: "Sollte es sich beim rezensierten Gegenstand um ein Kunstwerk, also um Schöpfung handeln, was ja vorkommt, dann agieren sie wie Köter, die an den Dom pinkeln." (15). Sehr einfühlsam steigt Nizon in die Lebenswelt eines Clochards ein, wie es ihm ja Stadtstreuner und Stromer immer wieder angetan haben, fast so, als würden sie einen Alter-ego-Teil seiner selbst in den Gassen zur Schau tragen. Das Verschwinden eines alten Freundes wird

in dessen gesellschaftliches Umfeld und dessen unvermeidlichen Wandel eingebettet. Ein Schlag ins Ästhetenauge ist ihm "eine Touristenfamilie eindeutig nordischen Typs. ... alle in Shorts, die mehlwurmbleiches Fleisch preisgaben, bei der Frau wabblige Schenkel, die zu wahren Studien über Cellulitis einladen." (25) Angesichts dieser optischen Umweltverschmutzung, darf man sich dann berechtigterweise fragen, ob denn nicht "die äußere Erscheinung eine Form der Höflichkeit gegenüber den Mitmenschen und insbesondere den Menschen des Gastlandes sein könnte (27) ... Bei den unförmigen Amerikanern und Amerikanerinnen, die ihre Fleischmengen in Jeans und Shorts zwängen und als jahrmarktreife Monstrositäten daherwärlzen, ist es anders. Sie wollen verfressen, gleichzeitig aber modisch sein." (28). Diese Prangerinschrift kontrastiert im übrigen heilsam mit den das Buch abschließenden Oden an die Schönheit, die Nizon beim Anblick zweier hinreißend hübscher Mädchen vor sich hinsummt.

Es folgen Erinnerungen an Reisen, an die Mutter, an einen Film von Cassavetes und eine lebendige Schilderung eines Notarbesuchs, bei dem man vermeint, den Anwalt, diesen "Schauspieler", schon fast leibhaftig auf der inneren Leinwand gestikulieren und agieren zu sehen. Den Abschluß der Kleinodkollektion bilden zwei folgenlose, kopfmonologische, bildscharfe, frank und frei abgelegte Liebesgeständnisse an zwei Zufallsbusmitfahrerinnen von erlesener Wohlgestalt. Das *Auge des Kuriers* versammelt mit souveränem sprachlichem Zugriff gemalte Kleintableaus. Musikalisch gewendet: ein Pianist würde sich solche Stückchen als Zugaben reservieren.

Meine Ateliers. Eine Flaschenpost (in: *Akzente* 41, 1994, H.2, 187-202)

In diesem Aufsatz macht uns Paul Nizon mit einer Eigenart seines Arbeitsarrangements bekannt. Nachdem er kein "beamteter" Schriftsteller ist, der sich täglich zu einer bestimmten Zeit an den Schreibtisch setzen kann, um dann sein anvisiertes Seitenpensum zu absolvieren (wie dies etwa von Thomas Mann oder Yukio Mishima berichtet wird), sondern erst durch eine entsprechende Selbstprogrammierung auf Touren kommt, gehört für ihn die strikte Tennung von Wohnung und Arbeitsplatz zur notwendigen Einstimmungstaktik und Taktgebung. Zu diesem Behufe betreibt er "Ate-

liers", die ihm zur Abkapselung dienen und die mit kargem, zweckdienlichem und atmosphäreaufladendem Mobiliar bestückt werden. Als vorbildliche Inbilder dieser Schreibstuben nennt er das Laboratorium oder die Erfinderküche seines Vaters, die Mansarden Robert Walsers und die Werkstätten van Goghs. Nach vollbrachtem neuem Werk wird der Unterschlupf gewechselt. Diese ständige Mobilität nennt er "Vorbeistationieren". "Ich bin Stadtnomade. Ich wohne in der geliebten Stadt Paris herum. Ich werde ihren Herrlichkeiten, Geheimnissen neu zu Leibe rücken, sage ich mir beim Ankommen, ich werde die Jahreszeiten, den Ablauf der Tage, Wochen, vielleicht Jahre aus dem neuen Blickwinkel erleben. Ich werde wieder unterwegs sein (mit dem alten Gepäck). Ich werde der Fremdling sein. Nur der Fremdling hat vor Verwunderung leuchtende Augen." (190). Er vernetzt sich Paris auf ureigene Weise. Die bewußte Distanzlegung zwischen Wohn- und Schreibheim "zwingt" ihn zudem beim Orts- und auf dem Wildwechsel zur Auf- und Nachladung seiner Sinnenköcher, und glückt dies, stellt sich die Verheißung ein: "... die Welt schenkt sich her in allen Facetten, wirft sich mir an den Hals, ..., ich murmle, weil ich schreien möchte, weil es jetzt aus mir herausdrängt, Wort oder Satz, die ja wiederum nur der ohnmächtige Versuch und gleichzeitig schon der Verzicht sind, doch ich weiß, daß es der Pfeil ist, der an der gespannten Sehne zittert und genau aufs Ziel gerichtet, nein, schon im Ziel ist, wenn auch noch nicht abgeschneilt." (195). Dies ist im übrigen ein Ausschnitt aus einer Passage, die einen Zustand eines jähren Durch-Blicks beschreibt, in dem Paul Nizon seine Bewußtseinslinse bis zum volltönendsten Lichteinfall geöffnet hat. Es ist der Nachtrag zu einer Entrückung, in der die Fülle des Lebens durch ihn hindurchschwingt, der Versuch, eine Einheitsschau ein- und verbalisiert heimzutragen, eine visionäre Blick- und Welterhellung, die ich tentativ, aber füglich als "mystisch" zu bezeichnen gedenke (auch wenn Paul Nizon diese durch die Esoterikschwemme ausgelaugte Vokabel nicht mögen mag).

Der Wechsel zwischen Brutkasten und Auslauf dient der Stimulierung oder Einladung der Schreibleaue, das Gehen und Sehen spielt Nizon die ihn aufbauenden Energie- und Stoffpartikel zu: "Ich gehe zur Arbeit, also zu mir, hinein in den Bauch des Wals, in die Cella. Und dabei denke ich oder denkt es (in mir): ich gehe, um meine Dinge wie von Bäumen zu pflücken.

Lebenslang gehe ich so, ein Marschierer, und sammle ein über Augenwege. Und alles was einfällt, hat seine Resonanz in mir drinnen. Ich gehe, um meinen Resonanzboden in Schwingung zu bringen, mich einzustimmen. Bis die Fische springen." (192).

Die Pilgerfahrt zur Arbeit hat transformatorischen Charakter und verwandelt Nizon in den Schriftsteller (cf. 189). Das "Nomadisieren, Herumwohnen", die Fahrten und Wege als Fährten-Aufspüren, das Ausspähen und Wittern der Schweißspuren gehören ihm zum Arbeitsvorgang. Bein- und Kopfarbeit koinzidieren. Das hängt mit der spezifischen (Nicht-)Thematik Nizon'scher Sprachschöpfungen zusammen:

"Wäre ich ein fabulierender Schriftsteller, ein listig erfinderischer Handlungsvertreter zum Beispiel, ich bräuchte den Atelieraußenposten und das dazugehörige Nomadisieren wohl nicht; ich könnte seßhaft sein. So aber muß ich es aus der Luft greifen, von den Bäumen pflücken und aus Mauerritzen klauben. Muß ich mich in Ermangelung eines für die Zwecke des Erzählens geeigneten Plots mitsamt dem dazugehörigen Wissen über Fortgang und Ablauf der Handlung selber in Trab halten. Muß laufen, um den eigenen Roman in Gang zu halten. Vor allem, um den Stoff zu erlaufen, in Erfahrung zu bringen. Roman gleich Wanderung, Fahrt. Ich bin das Gefährt und der Passagier in einer Person. Reisevehikel und Reisender. Und noch der Beobachter, der Dritte. Der Dritte, der sich seinen Vers darauf macht und sein Lied pfeift." (193)

Was ihm sein innerer "Sammler und Jäger" zuträgt (196-202), ist in *Das Auge des Kuriers* eingeflossen. Im übrigen kann die Fahrt, die Reise, das Unterwegssein als eine Großmetapher Nizons gesehen werden, die sein gesamtes Werk durchzieht.

Am Schreiben gehen (1985)

Unter diesem "programmatischen" Titel liegen uns hier die Poetikvorlesungen vor, die Paul Nizon als Gastdozent an der Universität Frankfurt im Mai und Juni 1984 gehalten hat. Er überschreibt zugleich die zweite Vorlesung des fünfteiligen Zyklus und spielt auf ein Bild aus dem *Canto* an, wo es heißt: "... diese Art von Schreibfanatismus ist mein Krückstock, ohne

den ich glatt vertaumeln würde.” (37; C 15). Das vorliegende Buch rekapituliert die schriftstellerlebenslange Recherche Nizons nach der existentiellen Bedeutung, Wichtigkeit und Unumgänglichkeit seines Schreibens. Es ist eine “innere” Autobiographie und Werkanalyse, die die Entstehung, Latenzzeit, Formation und schließliche Abfassung seiner Bücher nachzeichnet. Formell handelt es sich um eine chronologische Montage aus Textpassagen aus seinen Werken, protokollarischen Eintragungen aus Journalen, reflexiven “Selbst-Interpretationen”, Zitaten von Gesinnungs- oder Leidensgenossen und eingeschobenen Photos aus dem eigenen und dem “Familienalbum”, um verschiedene Phasen seiner (Werk)Entwicklung zu illustrieren. Es ist eine Positionsbestimmung, Kartographie seiner Innenwelt, eine “Zwischenbilanz” und Artbestimmung im “Bestiarium der Schriftstellerei”, wie der Autor selbst in der Vorbemerkung (7) ankündigt.

Die erste Vorlesung nennt sich “Mein van Gogh. Mein innerer Walser. Über Quellen” und gibt diesen zwei Künstlerberufsvorbildern ein Seelenrelief, an dem Nizon seine eigene Konturierung überprüfen und mit dem er sich kontrastieren kann. Zur Charakterisierung der Walscher’schen Art vor oder über dem Leben zu stehen, seinem Gegen-den-“normal-programmierten”-Lebensstrich-Gehen führt er die Bezeichnung “Tagträumer” ein: “Der Tagträumer ist anspruchsvoll, er möchte sich nicht mit einem Zipfelchen zufriedengeben, er möchte nicht zur Baumameise werden. Ganz einnehmen kann er den Baum nicht. So ist sein Unterm-Baum-Liegen eine Form von Vor-haben. Ein Haben in der Stimmung des Ichs.

Das Tagträumen ist eine Form von Lebensverliebtheit, ein Schwangergehen mit Ahnung, eine Form träumenden Inneseins; vom Leben. ... Der Tagträumer verweigert sich der Ernüchterung, die mit dem Erwachsenwerden einhergeht.” (26 und 27). Van Gogh hingegen ist ein “Ekstatiker”, ein “Besessener”, der mit nichts als seiner Passion, sich den Dingen malerisch anverwest und letztlich Rettung seiner selbst und, ja, der Menschheit anvisiert. “Sein kurzes Leben ist die Vita eines Mannes, der nicht die Kunst, sondern die Menschen zu finden und zu verändern träumte und in die Malerei abgetrieben wurde und, da er seine auf das immer gleiche gerichtete Leidenschaft dort einsetzte, die Kunst revolutionierte, obwohl er das andere meinte.” (30). Beide sind genuine Schöpfer, der (späte) Autodiktat van Gogh

mit nichts als Farbe und Vision, der Rollen- wie Kleiderwechsler Walser mit nichts als Sprache und Tagträumerei. Und beide haben sich auf je ihre Weise früh aus dem Leben verabschiedet. Diese, seine "inneren Optionen" hat Nizon vielfach und insistent bearbeitet, literarisch am kompaktesten im Buch *Stolz*.

Seine spätere Devise mag er sich vielleicht als Indikation verschrieben haben, obschon die erwartete Heilwirkung durch Schreiben keine anhaltende zu sein schien: "Das Leben ist zu gewinnen oder zu verlieren, war mein Wahlspruch, seit langem. Ich war nach Paris gekommen, um das Wagnis eines Neubeginns einzugehen. Und hatte ich nicht immer von mir behauptet, ich sei kein Büchermensch, ich sei ein Lebenssucher; ich kröche durch meine Bücher ans Licht oder an Land - oder hatte ich es mir vorgemacht? Ich hatte ja wahrhaftig naiv daran geglaubt, ein einmal bewältigtes Buch würde mir wie dem aus einem Stollen oder Gefängnis Entlassenen ein neues Leben auf tun." (32). Die Lebenssuche erweist sich als ein lebenslängliches Unternehmen.

Im zweiten Vortrag ("Am Schreiben gehen. Über Leben und Schreiben, Schreiben und Leben in ihrer Wechselwirkung") spürt Nizon seiner "aufwendigen Innerlichkeit", die ihm das Schreiben "diktierte", bis in seine Jugend nach. Das Schreiben zum buchstäblichen (Sich-)Festhalten setzte mit der Pubertät ein:

"Ich befand mich andauernd auf einer aussichtslosen Treibjagd, und die Worte und Sätze waren die Jagdhunde, um *es* einzufangen, um mich einzuholen.

Der Schreiber war ein empfindsamer Adoleszent, dem die kleinsten Erlebnisse wahre Katarakte von Gedanken und Gefühlen auslösten. Dieser 'Pracht' hing er nach und suchte mit Worten eine Art Anschauung zu verleihen, um von dem Andrang nicht übermannt zu werden. Ein Junge mit Augen, die einwärts gerichtet waren und gebannt in einen Krater starrten, in welchem sich das Erleben oder was davon kochte in Lava und danach in nichts auflöste. Das Erleben war eine Not und das ohnmächtige Schreiben eine Qual." (38).

Nizon resümiert dann seinen äußeren Werdegang, der von diesem literarisch vorerst nicht kanalisierbaren Schreiben begleitet bleibt: Matura,

Kalabrien-Reise, Gelegenheitsarbeit, Kunstgeschichte-Studium (als "Schule des Sehens"), Ehe, Rom-Stipendiat. "In Rom hatte vermutlich der Durchbruch zum Künstler stattgefunden. Was ich vordem geglaubt, als überkommene Überzeugungen, Ideale mitgebracht hatte, war von mir abgefallen. Und nun fand ich mich als bestallter Zeitungsmann und Familienvater in Zürich. Der Effekt war eine Verstörung. Kam die Dienstreise nach Barcelona. Ich war noch nie in Spanien gewesen. Barcelona wurde zu einem Intensitätserlebnis, es war wie ein Gedächtnisverlust, ein Trancezustand. Wollte ich wieder zu mir kommen, dann mußte ich mich schreibend zusammensuchen. Jetzt war ich bereit, mein Rom-Buch zu schreiben." (45). Den Virus fürs nächste Buch hatte er sich also schon eingehandelt. Aber zunächst mußte die Rom-Zeit, der *Canto*, ausgestoßen werden. Die dementsprechende Erzählhaltung nannte Nizon damals für sich "*Aktionsprosa* (in Analogie zum action painting). Solches Schreiben geht vom Punkt Null aus, expeditiousartig. Es ist ja auch Existenzstoff, was sich in der Schreibaktion formiert." (48). Ein Stück Wirklichkeit wurde damit an Land gezogen, aber die Ehe verlief daran im Sand. Nizon wird zum - obschon finanziell unfrei - freien Schriftsteller. Neben seiner Tätigkeit als Freelance-Kunstkritiker zieht er sich zu Arbeitsaufenthalten nach London zurück, wo über den Zeitraum von sieben Jahren der Großteil seines Buches *Im Hause enden die Geschichten* entsteht. "Materialien zu einem Roman - gewissermaßen zum Selbermachen" (55), wie er es nennt, ein Bauteilensemble ohne Anspruch auf eine Handlung. In einer Revuepassage durch seine weiteren Werke (*Untertauchen, Stolz*) verfolgt er sein Herantasten an ein stärker plotgelinktes Erzählen.

Signifikant für die Herstellungsweise seiner Bücher scheinen mir die Zeitverschiebungen, die sowohl die in den Werken behandelten Perioden, als auch die in der Arbeit an den Werken sich abspielenden Schreibschübe betreffen. Nicht nur daß die Stoffe Jahre bis Jahrzehnte zurückliegen können, so erstrecken sich auch die Hebungs- bis Bergungsphasen beim Schreiben oft über geraume Zeit. Dabei kommt es zu stofflichen Interferenzen oder Sedimentverschiebungen, die (Ge)Schichten so in den Vordergrund drängen, daß schon angegrabene Projekte durch andere überlagert werden. Nizon scheint hier einem geradezu zermürendem Rhythmus zu unterliegen:

bis zum endgültigen Guß oszilliert er zwischen eruptiven Anfängen, Stagnationen, Blockaden und Durchbrüchen.

Die Niederschrift des *Canto* etwa liegt zwei Jahre nach dem Geschehen und wurde erstmals angegangen in einem 1961 für den Rundfunk verfaßten Text (*Canto auf die Reise als Rezept*⁹). Zugleich steckte Nizon dabei schon die Barcelona-Episode in den Gliedern. Erst nach dem "Haus-Buch", das bekanntlich die Kindheitslebenswelt heraufholt, verarbeitet er in *Untertauchen* sein spanisches Abenteuer, wobei er auch hier schon länger das Sujet unter dem Arbeitstitel "Ein Brot, ein Tüchlein, Tränen" mit sich herumgetragen hatte. "In dem damals zehn Jahre zurückliegenden Stoff steckte, wie sich zeigen sollte, eine Liebesgeschichte und die Agonie einer Ehe, eine Ausreißerstory, ein Trümmerhaufen nach bürgerlichem Maßstab und ein Gewinn in anderem Verstand; es war ebenso die Geschichte eines Delirierens und wie einer aus seiner Haut schlüpft." (63). Schon regt sich ein neues Vorhaben, in dem Nizon die Keimzelle für den späteren Roman *Das Jahr der Liebe* vermutet (cf. 65). Aber wieder gibt er mit *Stolz* ein Zwischenspiel, um die bislang "so hartnäckig gescheute konventionelle Erzählweise ... auszuprobieren" (66), ein Interludium, das sowohl die äußeren wie "schaffensimmanenten" Zeitreisen enthält: "Den Stoff - er lag 1974 an die zwanzig Jahre zurück - hatte ich mir früher schon vorgenommen, aber wieder aufgegeben. Eine Passage aus den ersten Anläufen hatte ich unter dem Titel *Im fahrenden Abteil*¹⁰ am Rundfunk gebracht. Der Stoff schien für meine Pläne darum geeignet, weil alle für eine klassische Erzählung nötigen Elemente: Personenregister, Charaktere, Milieu, Landschaft und bis zu einem gewissen Grade auch Handlung gegeben waren." (66)

Auch *Das Jahr der Liebe* beginnt mit einer Initialzündung, die jedoch einstweilen keinen Flächenbrand nach sich zieht. Nizon ist inzwischen in Paris und schreibt nach Art einer "Beschäftigungstherapie".

9 Erschienen in: Paul Nizon: *Aber wo ist das Leben. Ein Lesebuch*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, 70-79

10 Paul Nizon: *Aber wo ist das Leben. Ein Lesebuch*. Frankfurt a.M. : Suhrkamp 1983, 46-55

“Ich hatte nicht gewußt, daß in meinem ‘Warm Schreiben’ ein Buch steckte, nun sah ich es ein. Wir gaben dem Projekt den Arbeitstitel *Alleinsein in Paris*. Es war im Herbst 1979. Von meinem Fund ausgehend, schrieb ich einen ersten Teil in kürzester Zeit hin, es geschah sturzgeburt-ähnlich. Ich nannte ihn ‘Der Taubenmann’, weil ich an meinem Tisch im Schachtelzimmer immer den Tauben fütternden Alten am gegenüberliegenden Hinterhfenster vor Augen gehabt und meine eigene Ohnmacht in seiner für meine Begriffe ärgerlichen Anwesenheit und Nichtsnutzigkeit gespiegelt gesehen hatte. Nach dem ersten Losschreiben verstummte ich nun aber zu meiner Verblüffung.” (79).

Nicht zuletzt in Allusion auf die langen Latenzperioden trägt die folgende Vorlesung den Titel trägt: “Ein Buch inkubieren. Über das Gestaltanehmen, am Beispiel des Romans *Das Jahr der Liebe*, mit einem Blick auf die Frage ‘was schreibt’”. Sie enthält eine Fülle an Journalaufzeichnungen, die in einer Art Parallelaktion die Entstehung des Buches flankieren; auch dazu zu dienen scheinen, es anzulocken, einzukreisen, abzuzirkeln. Die Idee, das Programm für das Buch ist schon lange da, die Notizen lassen ersehen, daß es am Horizont auftaucht, verschwommen, diffus, schimärenhaft noch wie ein Geisterschiff - und erst als Nizon die drei existentiellen Verankerungsketten: das Zimmer, die Stadt, die Liebe findet, zeichnet es sich ab, materialisiert es sich, kann geentert und flott gemacht werden. Dabei steht die eigentliche Schreibzeit in einem “unmöglichen Verhältnis” zum “Erdauern” des Buches.

“Die Inkubationszeit erstreckt sich über zehn Jahre, wenn nicht mehr. Und ich kann diese lange Zeit durchaus als Umwege und Anmarsch auf *Das Jahr der Liebe* verstehen, im Grunde als die eigentliche Vorarbeit.

So gesehen könnte ich in der Tat die Behauptung aufstellen, es sei die innere Programmierung gewesen, die den dazwischenliegenden Schreibweg, aber auch den dazugehörigen Lebensweg diktiert habe. Mit anderen Worten: nicht eine bestimmte schriftstellerische Entwicklung auf dem Hintergrund einer biographischen Erfahrung habe mehr oder weniger freiwillig bzw. folgerichtig das Parisbuch erbracht, sondern im Gegenteil habe das in mir schlummernde Buch das Leben diktiert und den Autor auf den Weg geschickt - auf einen langen Weg!” ((97).

Vierte Vorlesung: "Ein Buch schreiben. Über Stoff, Form, Struktur oder: Wo ist die Aussage?". Hier macht uns Nizon mit dem Heraufdämmern von Form- und Strukturvorstellungen vertraut, die ihm das nötige "Abfuhrsystem" liefern. In der Stagnationsphase nach dem "Taubenmann" schreibt er sich ziel- und wahllos weitere denkbare Kapitelüberschriften auf ein Blatt Papier und sieht, daß er damit Frachtgut aus dem Unterbewußtsein hievt. Mit diesem Köder-Auslegen schafft er sich andere Schwerpunkte neben dem Zimmer: Sexus, Stadt, Schreiben. Schließlich offenbart sich die existentielle Problematik als der Grundstoff, in den all die anderen Stofffäden, die mit realistischen, imaginären und reflexiven Elementen gesättigt werden, einverwoben werden können. Damit war ihm das Kompositionsprinzip gegeben. Er vergleicht die einzelnen Teile mit einer musikalischen Improvisation. "Entscheidend war der Einstieg, eine entsprechende Selbstkonditionierung, die mich auf die richtige Spur brachte. Entscheidend ist der Auftakt, der den Ton anschlägt (und die Beute ins Visier nimmt). Wenn dies gelingt, dann ist die Verbindung mit dem gespeicherten Material (oder zu erwartenden Komplex) aufgenommen, dann übernimmt die Sprache die Führung, und die einzelnen Elemente, die Partikel, die Einfälle! zerren sich von selbst hervor oder ereignen sich im Sinne einer Kettenreaktion." (112). Auch bei der Frage nach der Aussage bleibt Nizon seinen Anfängen treu. Intendiert ist ein musikalisch imprägniertes, ein intoniertes Sprachkunstwerk:

"Das Vehikel ist die Sprache und deren *Gewebe*, das *Sprachgewebe* enthält die ganze Aussage. Wenn denn schon von einer 'Weltanschauung' die Rede sein sollte, dann kommt eine solche einzig im sprachlichen Gewebe zum Ausdruck. Das Gewebe bildet das Lebensgefühl des Schreibenden ab, etwas Viel- und Mißtöniges; das Gewebe *ist* das geistige Prinzip. Ich meine damit: das Geistige läßt sich nicht aus dem Buch zitieren, da dieses frei ist von Credi, Grundsätzen, Überzeugungen und keine Moral von der Geschichte enthält; es stimmt die Botschaft an (oder lebt sie vor), trägt sie in seiner Sprachbewegung, seiner Raumbeschwörung, seinem All oder Nichts vor. Der Leser nimmt es auf und läßt sich davon präparieren. ... Das Geschehen ereignet sich auf dem Rücken einer *musikalischen* Sprachgebung, diese erlaubt es, neben dem wörtlich Gesagten allerlei Ungesagtes mitzutransportieren, das den Leser in der

Form von Schwingung erreicht. Im sprachmusikalisch verdichteten Lebensgefühl teilt sich wohl die geheimste Thematik mit." (115).

Das Finale der Vorlesungsreihe überschreibt sich so: "Das Erinnern der Gegenwart. Mein Fall. Über meine Suche, meine Sache, über Verwandtschaften, mein Feld." Dieses Referat enthält handverlesene Zitate von "Kollegen" mit gleichzielender Absicht und in Majuskeln abgesetzte Destillate der Nizon'schen Erläuterungen. Flankenschutz gibt sich Nizon durch Extrakte von Äußerungen von Ähnlichgesinnten wie E.M. Cioran, Aurel Schmidt (über Michel Leiris), Robert Walser, Isaak Babel, Henry Miller, Somerset Maugham und Joseph Conrad. Nizon vergewissert sich seiner Thematik (eigene Person), der Art seines Schriftstellertums ("vorbeistationierender Autobiographie-Fiktionär") und seiner Kunst- und Werkvorstellung. Gleich am Anfang heißt es: "MEINE BÜCHER KREISEN UM MEINE PERSON UND WÜHLEN IN MEINEM LEBEN. ICH KANN AUCH SAGEN, SIE FAHNEN NACH MEINEM LEBEN." (119). Das Daueraufschreiben ist für den "Sprachmenschen" Nizon eine Existenznotwendigkeit. "Nur die sprachgewordene ist an sich gebrachte Wirklichkeit." (120). Er spricht über seine Arbeitsstimulantia, sein Appetenzverhalten im Unterwegssein - vom Spaziergang bis zur Reise. Und macht noch einmal - mit Unterstützung durch einen Bericht über Isaak Babel - deutlich, wo die Kalamitäten der Schriftsteller seines (oder ihres) Schlages liegen: "Meine Krux ist das Nichterfindenkönnen. Wo andere Einfälle, wenn nicht eine ausgewachsene Buchidee haben, muß ich mich erst labyrinthisch verlieren, um überhaupt an die Materie heranzukommen. Erst wenn es soweit ist, kann die Spracharbeit richtig beginnen." (125). Babel hat Selbsterlebtes als Rohschliffe zur Hand, die er dann in einer veritablen "Sklavenarbeit" (x-malige Feilerei am Manuskript) glättet und poliert. Nizon hingegen:

"Ich gehe von einem diffusen Unbekannten aus, von nicht viel mehr als einem bestimmten *Lebensgefühl*, das ich umzusetzen, also wohl zu materialisieren trachte. ... Doch kann von richtigem Schreiben oder gar Romanschreiben noch keine Rede sein, solange ein Gespür und später eine Vorstellung von dem Gefäß, erzählerischen Gesamtorganismus, BUCH fehlt. Bis dahin muß ich versuchen, möglichst viele kleine Niederschläge

zu provozieren, bis die Streuung der Stützpunkte jene Dichte erreicht, die eine Richtung für die schreiberische Recherche nahelegt. Im Besitz der Richtung kann mit dem gezielten Schreiben begonnen werden." (128 und 129).

Er rekapituliert noch einmal die Wichtigkeit der rechten Selbst-Konditionierung, des die Sprache-Sprudeln-und-Machen-Lassens, und wie er gelernt hat, seine Innerlichkeit und das zeitweilig hereinbrechende eigene Dunkel zu akzeptieren. "Wenn bisher die Dualität Leben und Schreiben einen unversöhnlichen Gegensatz bildete, dann entfällt dieser Gegensatz jetzt, weil ich 'lebe', indem ich mich dem überlasse, was in mir lebendig ist und mir Leben zuführt. Dieses Leben ist eine Art Traumleben und die Zone, aus welcher es quillt, eine untere unbewußte, jedoch unerschöpfliche Zone, Garant für DAS ERINNERN DER GEGENWART." (135)

Mit *Am Schreiben gehen* gibt uns Paul Nizon eine poetologische und poetische Dokumentation zum schöpferischen Prozeß - wie er sich bei ihm auftut - in die Hand. Zudem ist es eine authentische Schriftstellerautobiographie, die sich nicht an äußeren Stationen aufhält, sondern sich gezielt durch die Werke und deren Werdegang vorantastet, eine Werkbiographie somit, die ein Grundpattern oder Elemente des Schaffens von Dichtern des Nizon'schen Zuschnitts erkennbar machen (ich schüttele das jetzt möglicherweise durcheinander): Erleben, Infiziertwerden, Inkubieren, tentatives Notieren, Stoffe-Anlocken, Notieren, Notieren, Notieren, lauernes Warten, Sedimentieren-lassen, gezielte motorische Unruhe (Spaziergehen, Reisen, Stoffe-Erschnüffeln), Erdauern der Kristallisation von Form- und Strukturprinzipien, Abführen-Lassen durch die Sprache. Die damit verbundene Mühsal und die Dürrezeiten, deren Überbrückung und schließliche Transzendierung im Werk haben Nizon ja stets beschäftigt, und dies findet seinen Niederschlag in jedem Buch, das er sich "abgetrotzt", d.h. trotz alledem verfertigt hat. Und ich behaupte, daß das, was Nizon als Desiderat festschreibt auf jede seiner Schöpfungen zutrifft:

"Das Buch soll ein Gebilde voller Alltag und Bekenntnishaftigkeit, insofern ganz und gar Selbsterlebnis - Realität! - und dennoch wie eine

Legende, schlechterdings *mirakulös* sein. Es soll ganz auf Erden: sinnlich leibhaftig, hier und jetzt und möglichst bestürmend und gleichzeitig wie die Partitur eines Lebensgefühls - abstrakt! - sein. Und wenn es gelingt, wird etwas von einem Werk, das sich selber schreibt, in den Zeilen und Linien des Ganzen schwingen. Das Buch wird neben einigem anderen auch das Schweißbuch des schöpferischen Prozesses oder doch dessen Lineament und Signatur sein." (130)

Vielleicht läßt sich hier als Summa des Nizon'schen Wollens - wenn ich es richtig deute - eine Stelle aus Octavio Paz unterbringen: "Die dichterische Erfahrung ist eine Enthüllung unserer ursprünglichen Natur. Und diese Enthüllung führt immer zu einem Erschaffen: dem unserer selbst. Die Enthüllung deckt nichts Äußerliches auf, das - uns fremd - schon da war, sondern der Akt des Enthüllens impliziert das Erschaffen dessen, was enthüllt wird: unser eigenes Sein." (Paz 1983:199).

Im Bauch des Wals. Caprichos (1989)

Fünf Improvisationsstücke, vom Autor Caprichos genannt, enthält dieses Buch. Was Caprichos sind oder sein sollen, erklärt er selbst am besten:

"Capricho, italienisch *capriccio*, französisch *caprice*, kommt (etymologisch) vom Bocksprung her und hat mit Laune zu tun. In der bildnerischen und wohl auch musikalischen Tradition bringt diese künstlerische Gattung heterogenes Material in einen verblüffenden und vergnüglich unterhaltsamen Zusammenhang und zeitigt Gebilde, die einen bizarren bis phantastischen und surrealen Charakter annehmen können. Auffallend für die Capricho-Technik ist die Diskontinuität. Literarisch gesprochen: Diskontinuität sowohl im Inhaltlichen wie im Formalen, in der Handlung wie im sprachlichen Vortrag. Kennzeichnend ist das Springen, die Sprunghaftigkeit zwischen den Ebenen der Realität wie innerhalb der Tonarten, Tempi, Ansichten, Perspektiven (Vorder- und Hintergründigkeiten)." (IM 303 und 304).

Wollen wir dies gleich anhand des ersten Capricho ("Soldaten") verifizieren: Auslöser für die Geschichte vom versprengten Landser ist eine Beobachtung von Kanalarbeitern, die ein ganzes Feuerwerk an verschieden schillernden

Projektionsbildern entzündet. Die Vorführung dieser gleicht eher einer Diashow als einem linear ablaufenden Movie, da die damit entfesselte Phantasiestory permanent durch Einschübe und Einbrüche interpoliert wird. Dialoge, Observationen, ein kafkaesker Hinrichtungstraum, Halbschlafbilder, Begegnungen, ein Gang auf den Markt, Lokalbesuche, Erinnerungen, Überlegungen zum Schreibmétier und anderes schieben sich in die Soldatengeschichte ein. In der Tat wechseln ständig die Ebenen der Zeit, der Realität, Imagination und Reflexion. Die Erzählweise folgt eher einer Traumlogik, oder ist sie Widerschein des Assoziationstollhauses, zu dem der gerade von nichts Bestimmtem beanspruchte Alltagskopf zuweilen wird? Dabei zieht die Neugier die einmal begonnene Soldatengeschichte immer wieder an. Hartnäckig fragt der Autor nach, läßt das hochgeschwebte Bild nicht entschwinden, er befragt seinen erdichteten Grenzposten über den Sinn seines Tuns, über die Pein der Frauenlosigkeit und vervollständigt mit selbstgegebenen Antworten seine Puzzlegeschichte. Da ihm unentwegt dieselben Dinge unter den Nägeln brennen oder im Blut zirkulieren, finden sich naturgemäß ganz spezifische Nizon'sche Topoi, die in die vorliegenden Texte allenthalben eingebendet werden. Zwei möchte ich hier aufgreifen: das Schreiben, der Glückanfall.

“Nach Wörtern schnappen, Wörter für Eindrücke Sinnesmeldungen ausgelöste Gefühle Gedanken. Und die Wörter picken Einzelheiten aus dem Gebräu der Fremde und zimmern ein flüchtiges Zuhause. Und in der von Wörtern erfundenen Räumlichkeit lasse ich mich kurz nieder. Das Tasten Staunen Benennen, dieser Versuch eines Buchstabierens von Wirklichkeit, ist ja letztlich gewiß aussichtslos, es ist ein trostloses Erhellen etwa so, also wolle man in einem universumsweiten Kellerraum einen Kerzenstummel anzünden; und so weit der Kerzenstummelschein reicht, entstünde ‘Welt’. Dieses buchstabierende Lesen und Nachdenken und Hinterherhängen ist ein zagendes Betreten, eine wenn auch noch so geringfügige Pionierarbeit: nur nicht im versiegelten Waggon durch die undurchdringliche Dunkelheit in den Tod reisen ... ”(24 und 25).

Der glückreiche Augenblick, der Schleierriß, die Sehritze, die kurz hinter die alltägliche Wahrnehmungswirklichkeit schauen läßt, werden folgendermaßen eingefangen:

“Ich will über Glück schreiben, nein übers Herbstlaub, weil ich beim Herkommen meinen Schuh in so einen Haufen gestoßen habe, um das Rascheln zu hören, und dabei dachte, Glück steckte in einem Haufen Herbstlaub und lasse sich mit einem Tritt hochwirbeln. Die bitterliche Würze, die dir in die Nase sticht, das Kristall Herbheit, und die Sinne öffnen sich wie dem köstlichsten Geheimnis. Und das trockene Rascheln, ein betörender Laut, der auch ein Stieben und Stäuben und das leisteste Knacken, ein Scherbeln und Bröckeln und Schnarchen enthält; und der Haufen Gold, die Farbe - Lohfarbe, getrocknetes Licht, Abfall der Sonne, Sonnenstaub ... ” (30 und 31).

Am Ende des ersten Capricho tritt die Hauptperson des zweiten auf: der Marschierer, “ein merkwürdiger Clochard, ein demobilisierter Soldat”. Dieser Marschierer versteckt sich in allen fünf Caprichos und taucht in jedem unvermutet auf. Das Erzähler-Ich, der Soldat und der Marschierer werden stellenweise überblendet, amalgamiert, nur, um dann wieder ihre eigenen Wege zu gehen. Der Marschierer-Soldat okkupiert den Narrator so weitgehend, er verlebendigt sich so dicht, daß er sich wie eine Ich-Abspaltung des Erzählenden geriert und eine Jagd beginnt, bei der nicht ganz durchsichtig ist (und vermutlich auch nicht sein soll), wer denn nun wen verfolge. Dann gibt sich der Autor einen Ruck und nimmt sich in ironischer Distanz zum Erzähl- und Fabuliergeschäft zurück.

“Ich schreibe vom Marschierer, als ob ich ihn kennte. Ich fürchte ihn. Ist Fürchten Kennen? Ich möchte von dem Kerl loskommen. Ich dichte ihm eine Geschichte an. Dabei mag ich keine Geschichten, Geschichten sind Anbiederungen, falsche Friedensabkommen. Ich weiß nichts von meinem eigenen Leben, von dem ich bestimmt keine Geschichte abzapfen könnte: wie sollte ich über das eines anderen Auskunft geben können. Ich bin kein Geschichtenabfüller, kein Verpackungsathlet. Ich zünde kleine Blitze, die mir als flüchtige Erhellung dienen - zum Weitergehen. Mit Worten Feuer schlagen. Ohne Funken müßte man verfinstern.” (62)

Das ist in den letzten Zeilen zugleich ein herrliches poetologisches Manifest. “Der Marschierer” nimmt seinen Ausgang bei einem Spitalsbesuch bei seiner greisen Mutter, wie Nizon ja schlechtweg angesichts minimaler Stimuli (Personen, Aussprüche, Beobachtungen) seine Fortsetzungsgeschichte weiterspinn, die jedoch ständig durch launige Einfälle (Kapriзен!),

Träume, Erinnerungen unterlaufen wird. Es ist ein freies Assoziationspiel, Stegreiftheater, es sind eigenwillig montierte Filmschnitte, es ist, als wolle Nizon seinen ganzen Phantasieraum ausleuchten. Und in den Caprichos läßt er - mehr als in allen bisherigen Werken - seinen bunten Imaginationen freien Lauf.

Der Besuch bei seiner Mutter, der sich von allem Irdischen schon Verabschiedenden, wird einfühlsam geschildert, die dräuende Fremde, die Ahnung des endgültigen Fernrückens überdüstern die Begegnung, aber es wäre nicht Nizon, wenn er nicht simultan die Sinne offen hätte, sich nicht die Heilsaussichten offenhielte: "Jetzt waren die Türen zu den Krankenzimmern offen, junge Schwestern gingen ein und aus, um die Alten zu betten, in ihre Grüfte zu versenken, Schwestern mit elastischem Gang; durch die weiße Tracht zeichneten sich die hübschen Hintern, die Brüste ab, das junge Fleisch, Das LEBEN, an das ich mich klammerte, während ich dem in seiner Reglosigkeit und der Kopfhaltung wegen wie verzückt wirkenden Mütterchen hilflos zuredete." (40).

Schlumberbilder, ein Verfolgungstraum lassen den Marschierer wieder in des Autors Kopf herumspuken. Und er beobachtet ihn penibel und fragelustig, es ist, als spioniere er ihm nach, um hinter das Geheimnis des gepflegten, abstinenten, stadtwandelnden Edel-Clochards zu kommen. Wer er ist, fragt er sich und ersinnt eine Geschichte, die er in einer - bis auf eine Nachdenkpause über das Schreiben und einen sich einschiebenden Traum - konsistenten, über zwanzig Seiten gehenden Passage entwickelt. Ein Geschäftsmann soll er ehemals gewesen sein, der durch die Begegnung mit einer Frau bei einem Geschäftsessen heillos aus der Bahn geworfen worden war. Eine gemeinsame Nacht hat ihm das Tor zur alles einschmelzenden, ungekannten wahren Liebe aufgerissen. Aber der Zugang zu einer weiteren Vereinigung bleibt verschlossen. Seither marschiert er. Soigniert, aber der bürgerlichen Karriere entsprungen. Ausgerüstet mit einem ominösen Rucksack, später eingetauscht gegen einen Tornister. "Von wem schreibe ich eigentlich? Könnte den Marschierer ebensogut für den demobilisierten Soldaten von der mandschurischen Grenze ausgeben. ... Im übrigen bin ich von meiner Mutter auf den Marschierer gekommen. Immer sind es die Mütter, die Söhne auf die einsame Wanderschaft schik-

ken, auf die Suche nach etwas Verlorenem, dem verlorenen Fisch oder Glück. Auf den Heimweg. Oder gleich in den Krieg. Oder wäre es die Vatersuche?“ (70 und 71) heißt es dann. Und er erinnert sich an einen Clochard, den die Mutter gekannt hat. Er ist wieder bei ihr. Auf Vater- und Glückssuche begibt er sich im nächsten Capricho.

In “Die Gärten des Glücks” zieht Nizon an Seidenfäden Residuen, unauslöschliche Impressionen, unverscheuchbare Inbilder aus seiner Jugendzeit hervor. Es ist eine Recherche nach Anklängen, frühen Anlagen, Prägungen für seine heutige Verfaßtheit. Das Haus, das Strawanzen und Nach-Glück-Haschen außer Haus, die Mutter, der ins Abseits geschobene Vater, die Mädchen: Einimpfungen, Programmierungen, Wegmarkierungen? In diesem Capricho ist der Narrator seinem Ich am nächsten. Und grübelt wieder über seine Schreibwehen: “Ich schreibe derzeit weiß Gott nicht leicht. Kann meinen Stoff nicht veräußerlichen. Der Stoff in der Form eines psychischen Magmas verschlingt den Schreiber wie ein Sumpf, wenn er ihn anrührt. ... Er müßte in diesen Gefahren- oder Schauersumpf hinab, an der Strickleiter der Selbsterkundung, hinab. Wie die Kloakenreiniger, die über wahre Teppiche wimmelnder Ratten waten sollen. Wie jene Grundlöhner - hinab. ... Manchmal möchte man: aufgeben. Die Waffen strecken. Sich übergeben. Oder einfach davonlaufen.

Wie der Marschierer.” (81 und 82)

Und wieder sind sie am Schreibtisch versammelt: der Autor, die Kanalarbeiter, die ursprünglichen Initiatoren der Soldatenfantasia, der Soldat? (“die Waffen strecken”), der Marschierer. Sie sind die Träger der Sprühkerzen, die die Räume der Gegenwart, der Erinnerung, des Traumes, der Phantasie mit ihren zuckend abspringenden glitzernden Sternchen erhellen. Und ein vielstimmiges Pasticcio schaffen. Da treten die sich öffentlich produzierenden Verrückten der Metropole Frankreichs auf - ein harmloses Pandaimonion verlorener Seelen. Und dann kommt die Rückblende in die Enge des Kindheitshauses mit der “väterlichen Vakanz”, an der der Knabe empfindlich und nachfühlbar litt. Die lichten Gärten, der Zoo als Zufluchtsorte, Quellen heller Verzückung. Der Balsam des Falkentraums. Die Rückkehr ins “Gefangenenhaus”, das in eine Pension umgemodelt worden war. Der Hexenkessel von Küche. Nizon lauscht tief in sich hinein,

um die Ursprungstöne seiner Innerlichkeit vernehmen zu können, sieht die Urbilder in den buchstäblich gestörten Wohnverhältnissen: "Die Pensionäre lebten uns unser Familienleben, unser Hausleben weg, wie sie uns den Platz wegnahmen, sie drängten uns an den Rand in eine Art Unsichtbarkeit, in ein Stillhalten hinein, sie lebten uns an die Wand. ... Wir lebten hauptsächlich im Beobachten der anderen, die Schwester und ich, und außerdem in unseren Wünschen und Rachegeleüsten und Phantasien." (103) Und: "Sie hatten an einer Beschwertheit zu tragen, sie wurden ganz automatisch Spezialisten im Umgang mit ihrem Innenleben, das sie sowohl abhören wie in Schach halten und nach außen verbergen mußten." (105). Er entflieht in die Gärten, in die Obhut der Bäume und erlebt die Ekstasen des Befreitseins: "In der Wegversetzung, im Übersprung, in solcher Entleibung oder Verwandlung lag das Glück des Jungen, es war nicht auszuhalten, es sei denn mit geschlossenen Augen, denn es hatte die Blendung des lichterlohen Himmels oder der See, und nach dem Unendlichkeitsglück stand sein unstillbarer Hunger, er hungerte nach Verheißung, er labte, er trank sich voll davon." (110). Und noch ein Imago verheiß Rettung:

"Der Himmel oder die Luft waren bevölkert von schummrigen Weibwesen, es waren noch nicht Frauen, es waren die Puppen des anderen Geschlechts, das andere Geschlecht im verpuppten Zustand, aber dennoch seine Lockung aussendend, die Lockung eine Art erotischen Ultravioletts. Die Engel. ... Hätte man die Engel aus dem Himmel genommen, es wäre alles fad und schal geworden. Die Mädchen unten auf der Straße und in der Nachbarschaft sorgten für diese Aufladung der Luft, für das Glühen des eigenen inneren Lämpchens, für eine seltsame Verwirrung auf Erden und für die lunare Verzauberung." (111)

"Die Gärten des Glücks" - eine Variation in Dur des Haus-Themas.

Mit der neckischen Überschrift "Die Nackte und ihr Freund" werden wir ins nächste Capricho gelockt. Und ergötzen uns sogleich an folgendem Aperçu: "Im übrigen sind die Kleider der Damen von einer Art, daß sie durch allerlei Anschnitte, Gucklöcher, Anschmiegunen, Raffungen immerfort auf das Darunterliegende aufmerksam machen, auf dieses Anlockende, Verlockende. Diese Pracht und Gefahr. Die ganze Kunst und das halbe Leben samt Politik und Verbrechen dürften sich um diesen dunklen Punkt

drehen." (114). Sodann werden wir auf einen Seitenblick nach Rom eingeladen anhand eines Filmes ("Ragazzi" von Bolognini). Nizon schildert seine diesbezüglichen - mit Eigenerfahrung verbrämten - Eindrücke. Die Ragazzi, geckenhafte Jünglinge sind sie, Muttersöhnchen und Mutterschänder bei ihren Kopulationsaventüren und mit ihren frauenfeindlichen Allüren. Der Erzähler entsinnt sich der Frauen in Rom. "Die Römerinnen zogen Knäuel zappelnder Männer hinter sich her. Sie gingen flammenwerfend im Schutzmantel ihrer künftigen Mütterlichkeit spazieren, sie suchten nicht das Liebesglück, sondern den Gatten und Vater und fürsorglichen Ernährer, ich sage, sie suchten - sie durften, sie konnten nicht anders. Es schien nur unnahbare Schönheiten, heiratsfähige Jungfrauen zu geben, die vor Sinnlichkeit strotzten; oder gefalle Mädchen. Und bei jenen begann das Heiden-, Hetärentum, die Antike." (115 und 116). Wie lobt er sich dagegen Paris, wo das Liebesglück als einer der höchsten Werte gelte. Es folgt ein Männergespräch, das als solches markiert ist, und immer, bevor Nizon bedenklich nahe ins Grenzgebiet zur Schwärmerei abhebt, wird seine Laudatio an die Allgegenwart des Eros von der Coolness seines Malerfreundes konterkariert. Entzückt von einer Schönheit, schwelgt er unbekümmert weiter in seinen "erotischen Meditationen":

"Ein Geschenk an die Menschheit ist so eine, sagte ich. Ich bin stolz auf sie. Die Bereitschaft für die Liebe knistert in ihrer Aura, doch ist sie beileibe nicht wohlfeil, du mußt das Wort finden, und nicht nur die Kleider, die Mauern werden fallen. Sagte ich. Hier ist die Liebe nicht nur in der Luft, sie ist im Handel, im Lebenshandel, das unisono deklarierte höchste Glück auf Erden oder nicht? bist du nicht dieser Meinung? alter Sportsfreund, sagte ich, weil ich merkte, daß er in Gedanken anderswo war, er wirkte angestrengt, wohl noch mit seinem Tagespensum abrechnend, wenn nicht hadernd." (118)

Nicht einmal der Wechsel auf sein Terrain, die französische Malerei, kann seinen Freund erschüttern, die französische Malerei, die über Jahrhunderte nur das Eine im Sinne gehabt und auf die Leinwand übertragen hätte, die Bonmots über das Paradies auf Erden, die Glücksanbetung quittiert er unerschrocken mit: "Schön wär's, sagte mein Freund und rief: Kellner zahlen." (120). Dies als Beispiel für die ironische Distanzierung, die Ordnungs-

rufe, die Selbst-Zügelungen, die Nizon in diese Caprichos einstreut. Und als Auftakt zur weiteren (Frauen-)Geschichte des Marschierers. Vorerst werden aber rondoartig Melodien wieder aufgenommen, so in den Improvisationen zu den Themen Haus, dem "Mütterhaus", und den Mädchen aus Kindheit und Adoleszenz. Dazwischen ein Einschub über Akim, einen algerischen, inzwischen bieder gewordenen, ehemals im Zwielficht des Place Pigalle tätigen Trinkkumpan - ganz der hasensprunghaften, aleatorischen Logik von Einfällen oder Erinnerungen folgend. Dann eine Rückversetzung in die Knabenzeit, die Zeit der ersten hellseherisch machenden Liebe mit der zwangsläufig folgenden Verstörung. Und nun der Marschierer: geschoren, ohne Mantel und Rucksack. Diese Veränderung verleitet den Erzähler zu einem neuen Szenario, zentriert um die Sentenz: "Er hat sein Geld mit Frauen durchgebracht." Mit sichtlich intimer Szenekenntnis schildert Nizon, wie der Marschierer seine Liebebedürftigkeit in Animierbars stillt, die Wohltat der Schäferstundenabkommen, der Vereinigungen der Einsamen goutiert, bis sie ihm nahezu zur Sucht werden. Und auch hier wieder die Abstandnahme, der Zwischenruf des "Über-Ich":

"Das Murmeln, das Brausen der Stadt, er kann die Straßen auslaufen sehen, eine jede mit ihrem eigenen Gewimmel, eigenen Rummel, eigenen Himmel. Und er inmitten von alldem in einer Nische der Bar wie auf einer Insel. Er meint wohl Heimat, die Bar ein Stück heimatliches Festland im Unermeßlichen und die Nische mit den Liebesanklängen die Herzkammer, die die Stadt auflädt und zum Beben bringt in seiner Vorstellung.

Jetzt übertreibt der Mann. Soviel Schönmalerei um eine Begebenheit, die nicht nur banal, auch verwerflich ist, weil sie unterm kalten Zeichen erkaufte Gunst steht. Jemand wie meine Mutter hätte davon natürlich nichts hören wollen. ..." (142).

Er hat sein Geld mit Frauen durchgebracht, heißt es wenig später wieder, und: "Mutmaßungen, nichts weiter." (147). Er will den Marschierer, diesen Kopfkupanten, ad acta legen. Und sitzt wieder vor dem bedrohlich blanken Blatt. Kann den Fisch, die Eingebung, nicht schnappen. Erwischt das *mot juste* nicht. Und schließt dieses brillante Textkollier mit dem Einstiegsbild: "Ich will das Geschöpf lebendig, nicht als Gerippe." (148, cf.: "Ich will das Geschöpf springlebendig, nicht als Gerippe, nicht als Kadaver.")

113). Er befindet sich in einer schon zitierten Bredouille: "Dann leert sich der Kopf. Aufgeben. Manchmal möchte man davonlaufen. Und gleich in die nächste Bar. Nicht denken, nur nicht denken Freund. Nur das nicht." (149)

Und dank eines Traumes findet Nizon Anschluß und Übertritt ins nächste und letzte Capricho: "Epitaph auf einen dicken Mann." Die Nachricht vom Tod eines englischen Freundes, Joe, veranlaßt ihn, einen Nachruf zu schreiben, eine Gedenkstunde abzuhalten. Diese wird durch Einsprengsel wie einen Lokalbesuch mit Stromausfall, einen Traum, einen ungebetenen Tischgast, die Augenzeugenschaft einer Rauferei, einen Brief, Rückblicke, eine Hommage an Kellner und anderes aufgelockert. Pittoreske Pirouetten durchlichten den Totentanz. Bei aller Verschachtelung bleibt der Gedächtnisredner aber hart am Geschehenen, läßt sich nur katzensprunghaft kurz von seinem Nekrolog abhalten. Tanzen hätte der korpulente Mann übrigens nicht können. Er war eine auf seine Art Lebensuntauglicher, ein schrill gekleideter, mediokrer Mathematiklehrer, Hobby-Fotograph und Aquarellist, ein gesundheitsgefährdender Koch, hingegen genialer Fahrplanleser, der von seiner Mutter tyrannisiert wurde. "Er scheint wie ein gepanzertes Schienenfahrzeug durch die Jahre gefahren zu sein, keuchend und dampfend. Und jetzt war die Strecke abgefahren, dachte ich. Wie kommt es, daß mir sein Tod nahegeht? Ist es das ungelebte, das nicht betretene Leben, das mich bestürzt? Hat er über ein besseres Wissen verfügt und sich nie zu erkennen gegeben? Oder wäre er, kaum aus dem Mutterleib verstoßen, gleich in den Fettleib gekrochen, um sicher zu sein, nie leiden zu müssen?" (168) fragt sich der hinterbliebene Freund. Und möchte sich die Gedenkstunde nicht vom Marschierer vermiesen lassen. Er möchte ihn loswerden, fängt an ihn zu manipulieren, versucht es damit, ihn auf einen Denkmalsockel steigen zu lassen, ihn zum Stylisten zu erklären, ihn abzustellen. "Geht nicht, dachte ich. So leicht kannst du den Kerl nicht abschaffen, er wird wohl weiter durch dein Revier laufen. Laß ihn laufen." (175). Und wieder läßt Nizon die Inquisition in bezug auf sein Tun im Schreiben nicht los, woran sich eine Frage nach dem geglückten Leben anschließt, konturiert an der Gegenüberstellung von Joe und den vergleichsweise kapriziösen Capricho-Figuren:

“Nur nicht im versiegelten Waggon durch eine undurchdringliche Finsternis in den Tod reisen, hatte ich immer behauptet.

War mein englischer Freund Joe in seinem Wanst wie in einem versiegelten Ballon in den Tod gereist? Oder hatte er sich in einer runden und rundum intakten Vorgeburtlichkeit wie im Fruchtwasser getummelt und wie im Bauch des Wals dahinbefördern lassen? Hatte er darum keine Neugier für anderes und andere aufbringen können, weil er so gut versorgt war? Er brauchte in der Tat keinen Sehblitz, weil da, wo er flottierte, die Scheidung in Licht und Dunkelheit (in Tag und Nacht) gar noch nicht stattgefunden hatte. War Joe demnach ein ganzer Kerl, das heißt, ein freier Mann gewesen? Und wären Leute wie der Marschierer oder gar der Soldat an der Grenze zur Mandschurei ihm gegenüber darum Knechte, weil sie einmal einen Sehblitz gehabt und seitdem licht- und sichthungrig, dunkelheitsängstlich und hoffnungsüchtig geworden waren?” (178 und 179)

Er arrangiert fiktiv gar eine Begegnung zwischen Joe und dem Soldaten. Dem letzteren hängt er in Gedanken noch ein wenig nach. Und schließt den Kreis mit einer Konstellation von ganz eingangs des Buches: er stellt sich als Reporter vor, der dem Soldaten Fragen stellt. Nur der Kellner ertappt ihn bei seiner schamanistischen Beschwörung. Finis.

Mit den Caprichos ist Paul Nizon wieder zu einer Kleinform zurückgekehrt, in raffinierter, sublimierter, souveräner Ausgestaltung wohl, aber einen Bogen durch seine Werke bis zu seinem Debut spannend. Selbst motivisch gibt es Wiederaufnahmen und Anspielungen. Bis hinein in Formulierungen und Leitsätze finden sich Anklänge. Ein Innuendo auf den Erstling enthalten die Zeilen: “Hätte ich meine Stimme wieder, mein Organ, *die rüffelnde Trompete* von einst, die mauerniederreißende, die mich aus dem Schlaf risse!” (22).¹¹ Den *Canto* hören wir nachtönen im: “Nichts zu sagen, nur zu laufen.” (64) Das ganze Buch ist eine nochmalige Anstimmung, Reanimation, Improvisation der Lebensthemen von Nizon. Aber sie sind stärker von seinem Ich abgelöst, erlöst, fiktiv überhöht und reflexiv bearbeitet. “Der Marschierer” enthält das Thema der Entgleisung aus *Untertauchen*, “Die Gärten des Glücks” konsonieren mit *Im Hause enden die*

11 Kursivierung von W.H. . In allen anderen Fällen von Hervorhebungen, Schriftbildänderungen u.ä. wurde dem Original gefolgt.

Geschichten, in "Die Nackte und ihr Freund" sind wir mitten im Paris aus dem *Jahr der Liebe*, das "Epitaph auf einen dicken Mann" befaßt sich mit einer Art oder Abart von *Stolz*. Praktisch alle Thematiken Paul Nizons sind hineingestickt in diesen vielfarbigen Teppich: Liebe, Herkunft, Metropole, Poetenleben und -leiden, Glückszustände usw. Auf die sprachlichen Eigenheiten brauche ich wohl nicht mehr eigens einzugehen. Sie funkeln ja in allen Zitaten durch. Vielleicht läßt sich sagen: Nizon begnügt sich bei Beschreibungen mit etwas weniger Signifikaten und Epitheta als früher, sie bleiben aber diamantscharf. Die Sätze perlen flüssig dahin, parataktische Steigerungen werden durch einzelne Wörter, Kurzsätze und Ellipsen synkopiert. Den Duktus bestimmt ein lockeres Rubato. Jedes Capricho: eine kammerorchestralsche Fantasia, die von sphärenmusikalischen Frequenzen bis in urerdige Sequenzen ausschwingen kann. Auch die Arbeit an den Caprichos hat sich, wie einer Notiz aus dem Journal (IM 306-308) entnehmbar ist, über geraume Zeit erstreckt und etliche Unterbrechungen hinter sich. Gelegentlich schienen sie Nizons Kräfte zu übersteigen (cf. IM 282). Weder seine ihm eigene Künstlernatur noch sein Kunstwollen haben es ihm leicht gemacht:

"Ich habe so verdammt lange, weil ich ein Sprachmensch bin und um die Form ringe. Könnte ich es sprudeln lassen wie ein Miller. Geht nicht. Es geht um das Verfertigen eines Sprachgebäudes, und das Leben und damit mein Ich, also mein Ich-Leben, kommt einzig in dem Sprachding zum Ausdruck. Ich habe diese Mühe, die Form zu finden. Zur Zeit geht es um die Capricho-Form. Um diese Kapriolentechnik, die eine spielerische Distanz zwischen meinen blutigen Stoff oder Ernst und die Aussage spannt. Es geht um die Artikulationsweise, um die Raumausdeutung, dieses *Richten* (der Materie), Verspannen, Vertuschen, Verbergen, Verstecken, Zumvorscheinkommenlassen, Vernichtigen, Verhöhnern. Um eine neue Organisation. Und der Ausdruck wird in der Raumgebärdung stecken. Das ist es, was mich dermaßen Schweiß kostet. Die neue Bändigung der wilden Tiere." (IM 285 und 286)

Handelt es sich trotz aller Mühsal bei den Caprichos möglicherweise nicht um die Paul Nizon gemäßteste, ureigenste Form? Erlauben sie ihm nicht am dichtesten und dichterischsten seine heterogenen Stoffe in einen sprachgewirkten Gobelins zu verweben und hineinzuzaubern? Jedenfalls hinterlassen

die Caprichos, diese sublimen und artistisch vielschichtigen, polyphonen und doch zur Einheit findenden Bilderbögen und Blumenbeete, (bei mir) diesen Eindruck.

Die Innenseite des Mantels. *Journal* (1995)

Aus der Nachbemerkung erfahren wir, daß Paul Nizon seit den sechziger Jahren *Journal* führt, nicht im Sinne eines Tagesabläufe - oder -ereignisse abbildenden Tagebuchs, vielmehr dreht es sich um Aufschreibungen, die vielleicht mit den täglichen Fingerübungen und Etüden eines Musikers verglichen werden dürfen. Vorliegend hat Nizon unter herausgeberischer Beihilfe einer italienischen Germanistin (Maria Gazzetti) seine Notizen aus den achtziger Jahren gesichtet, auf ein Zehntel zusammengeschnitten und in chronologischer Form zusammengetragen. Stilistisch nicht, und auch sonst kaum überarbeitet, tragen sie nichtsdestoweniger das Gütesiegel Nizon'scher Sprachvirtuosität. Manche Stellen verraten die unermüdliche Suche nach dem richtigen Ausdruck, der das Deskriptandum nach Durchspielung einiger Akkorde dann aufs Präziseste faßt, andere sind in einem nahezu kolloquialen Ton gehalten. Einige Sequenzen sind kaum bis tüchtig redigiert in die Werke eingeflossen, die Nizon in diesem Dezennium beschäftigt haben, also in die Bücher: "Das Jahr der Liebe", "Am Schreiben gehen" und "Im Bauch des Wals". Die Vielfalt der Topoi ergibt eine aromareiche Melange. Ich möchte versuchen, die einzelnen Themenkreise abzugrenzen und innerhalb dieser wieder mit (selektiven) Zitaten die "Besonderheit" des Dichterdaseins von Paul Nizon zu profilieren.

Wollen wir vom Schauplatz ausgehen: Paris. Über all die Jahre verstreut, finden sich Hommagen an die(se) Stadt, die aber zunehmend von wachen Beobachtungen sozialer und "bevölkerungspolitischer" - *eo ipso* nicht notwendig charmanter - Tendenzen durchbrochen werden. Wiederholt sucht Nizon einzufangen, was das Spezifische der französischen Metropole ausmacht, die ihm Heimat geworden ist und ausgiebig mit euphorischer Gestimmtheit beschenkt. Vor allem nach Rückkehr von Reisen ist es wieder eindrücklich da, sein "Paris-Gefühl" (10), die "Elysiumstimmung" inmitten der auf der ganzen Weiß-Skala spielenden Häuser, dieser "Lichtfängerfas-

saden" (48).

“Neulich beim Heimlaufen, wir kamen wiederum von der Avenue de Villiers, habe ich mich gefragt, wie diese ganz besondere, schlechthin bezaubernde Lebendigkeit einer Pariser Straße zu erklären ist. Eine Pariser Straße ist nicht wie eine Berliner oder Zürcher Straße irgendeine Verkehrsader, die man absolviert, um nach Hause, also irgendwo hinein zu kommen; es ist das vielfältigste Bühnenbild; es ist auch die vielfältigste Illuminierung. Schon die Marktstraßen oder Marktpassagen haben an ihren Ständen Lichter und Lampen und Funzeln, die diese ganze Gemüse-, Früchte-, Fleisch- und Fisch- und Brot-Pracht anscheinend, und hinter diesen straßenlangen barocken Stilleben schreien die Händler und Verkäufer und lachen die Fußgänger und Käufer. Es ist ein Gedränge, aber ein Gedränge in dieser Marktillumination, also intim, man ist hier drinnen in dieser Condition humaine. Die kleine Pariser Bar mit der oft rundlaufenden Theke und dem Flaschen- und Kaffeemaschinenhintergrund; und an der Bar entlang die Einkehrer, die Leute vom Quartier, die Straßenbewohner sind unter sich und dermaßen öffentlich dabei: es ist so viel Einladung, Lockung, Verführung in diesen Pariser Straßen, so viel Aufruf, das Parkett oder Parterre des Lebens.” (55)

Er verzeichnet seine Atelier-Wechsel. Seine neue Werkstatt (1981)¹² befindet sich in der Gegend Barbès-Rochechouart, mithin einem arabisch-afrikanisch geprägten Viertel. In seinem Schreibrevier ist es licht, “ich stehe am Fenster geradezu im Himmel, dem hellsten Himmel der Welt ...” (101). Nizon beobachtet das Treiben auf den Straßen, läßt sich vom Pariser Leben bis zum Überschwang erfüllen, “das Trottoir ist ANIMATION tausendfach, und der Himmel fließt vorbei und ab, und der Tag ist jung, und ich habe Lust auf einfach alles.” (102). Ein notabene amüsantes Detail: der Taubenalte ist zum Geranium-Alten degradiert worden: seine Täubchen sind ihm abhanden gekommen, der Blumenstock ist natürlich ein bedauerliches Kompensat. Er ist damit in die Literatur aufgegangen und aufgehoben im Buch “Das Jahr der Liebe”, selig “in einer Art Ewigkeit” (103).

Schon im nächsten Jahr referiert Nizon Ondits über Selbstmorde,

12 Mit 19 beginnende vierstellige Zahlen bezeichnen in diesem Abschnitt selbstverständlich das jeweilige Jahr des Geschehens.

Totschlag, Vergewaltigung, Diebstahl und bemerkt, daß er in einem Text über die Pariser Metro "gerade diese Aspekte verharmlost" habe (108). Es folgen Besuche bei Marabus, koran-bewehrten Lebensberatern und eine aufmerksame Betrachtung über die Ressentiments, die das unbeschwerte Hereintragen anderskultureller Gepflogenheiten durch die Schwarzafrikaner wecken können (109-113). Ein Rohrbruch im Atelierhaus trägt nicht zur Wohnlichkeit bei. Beschreibungen des Loses klandestiner "Illegaler", Opfern von Menschenschlepperei und der zunehmenden öffentlichen Unsicherheit ergänzen das Stadtbild (114-117). Arbeitslosigkeit habe, wie Nizon später notiert, "das Klima des Wahnsinns und der Gewalt verschärft." (142). Die "Verrückten", die sozial Deklassierten haben vor allem in der "Unterwelt der Metro" augenfällig zugenommen (142-143). Auch die vermehrte Präsenz von Polizeihunden, "die Regentschaft des deutschen Schäfers und Dobermanns", wird registriert (166). Sogar von Ernüchterung spricht Nizon in bezug auf sein Paris-Gefühl, seine "enthusiastische Erfindung Paris" sei in sein Buch eingeflossen, "und zurück blieb eine Art Hülle, Laufstege blieben, so etwas." (162)

Und doch finden sich trotz aller illusionsraubenden Realitätssicht allenthalben Hymnen auf die Stadt. "Kaum den Fuß hingesezt, bin ich im versprühendsten Kristall, im Schönheitsflockengestöber dieser Lebensstraßenräume - und weiß dabei, daß es nicht Traum, sondern hier auf Erden ist; und darin die Frau, die Französin, die Revolution." (136). Der Eros, das paradis terrestre der Maler (194), das französische Liebemachen, dieser "Happen vom Paradies", diese Kultur - gehören Nizon unverbrüchlich zu seinem Stadt-Image und -Erleben, hier sei sich Paris auch treu geblieben (cf. 203). Und gerade im Kontrast zur Provinz bleibt Paris ein Ort, in dem man "nicht nur in der Fülle und im Fest des Lebens, wenn nicht im Ozean, sondern in der Totalität bis in die Unvorstellbarkeit hinein, in der *totalen* Prozession des Daseins zu Hause ist, die Augen immer an unendliche Horizonte und an die Überfülle gewohnt." (293)

Und der Sexus zirkuliert in den Adern dieser Stadt, ihm sind einige Notate gewidmet, Beschreibungen erquicklicher Animierbarbesuche - bei denen er "heiligt statt sündigt" (cf. 233) - und deren Angestellter, die stets mit Wärme bis in ihre menschlichsten Hintergründe charakterisiert werden.

Eingestreut auch Erinnerungen an Mädchen, denen der Autor "nachgelaufen" ist. Ich möchte diese Begegnungen der Geschlechter hier nicht weiter ausweiden, nur auf zwei signifikante Aspekte qua Zitat verweisen. Nizon merkt an, er wolle noch viel besser von dieser "Verwandlung" schreiben lernen, und holt zu einer bemerkenswerten Annäherung an das mit dem Manne im Geschlechtsakt Geschehende aus:

"... wenn es dir die Sinne verschlägt, weil du nun drin bist und blind bist und alles schwarz oder unendlich wird und du zu Hause bist, und ich denke, daß dieses Ankommen tief drinnen das einzige Ziel auf Erden, die einzige Blendung, Besessenheit ist, dieses Untergehen im Weibe, Ankommen und zu den Sternen verreisen oder versprühen, und das Verreisen und Versprühen die tiefste Lust, und das Empfangen wäre die Würde der Frau und wäre die Last und die Macht, ein Wissen, Heimat zu haben und Heimat zu bieten für diese blindwühlenden entwurzelten Männerwesen immer auf Kriegspfad oder Kreuzzug und dabei nur Heimat wünschend, Einlaß wünschend, und alles Geplänkel und Gerede zwischen Mann und Frau meint nur dieses Tiefe und Ewige. Ob es dennoch Mütterlichkeit sein mag, was wir suchen, Rückkehr in den alten ewigen zärtlichen weichen bergenden Leib, ob es dennoch immer nur das ist? Rückkehr? Die leise Melancholie dieser mit ihrem Leib Gastgeberin verkörpernden Partnerin, weil sie es weiß, darum weiß, das Sinnende Nachsichtige, Gebende, nun, vielleicht verschöne ich auch, aber was da im Tiefsten vor sich geht, die VERWANDLUNG im Fleische, kann im Geiste nie eingeholt werden." (141)

Recht und zurecht enragiert hört sich denn die "Gegenkritik" an gewiß nicht ausbleibenden Einwänden an:

"Wenn irgendwelche Hinterwäldler in ihren kritischen Betrachtungen mein Verhältnis zur Frau als eine Spaltung oder besser ein Gespaltensein bezeichnen sollten, gespalten einerseits in der Hinwendung zur Hure und andererseits zur Madonna, kann ich das nur als groben Kitsch ansehen. Welch ein scheußliches Klischee. Sie denken in spießigen puritanischen Kategorien. Sie können sich ein Freudenmädchen oder Animierkind, eine Belle de Jour nicht anders als säuisch, vulgär, alkoholtriefend und geldgierig vorstellen oder aber als dressiertes Fleisch, als Sklavin, Hündin; und alles was männlicherseits mit Sympathie bis Anbetung oder gar mit Verliebtheitsanwandlungen zu tun haben könnte, müßte Überhöhung sein,

eine Art Professor Unrat'sche Emporstilisierung, Vergöttlichung, Heilig-sprechung, religiöse Anbetungshandlung. Sie kennen es nicht besser. Läppische Freudianer, ein jeder ein Hobby-Psychiater, erhaben." (297 und 298).

Ein weiterer Themenkomplex kreist um die "Privatperson" Nizon (wenn man die je und überhaupt vom Schriftsteller trennen kann), er betrifft Biographisches, Reminiszenzen, Reiseeindrücke und Bemerkungen zu Unpäßlichkeiten.

Aufzeichnungen in bezug auf die Privatlebenswelt finden sich eher am Rande, so zur bevorstehenden und dann vollzogenen Heirat (1980) und Alltagsorgen den neuen Hausstand betreffend. Bedenken zur Vaterschaft im Alter werden in einem Traum aufgelöst, eine Nota beschreibt das Tagesrhythmusdiktat durch den neugeborenen Sohn Igor (1989). Die hochbetagte Mutter beschäftigt Nizon mehrmals - nicht zuletzt aufgrund der Besuche in ihrem "Uralterssitz". Ihr Ableben und die Beerdigung (1988) werden eher als dem natürlichen Verlauf der Dinge anheimgegeben registriert: "Weiß nicht, was das Fehlen von Mutter bewirken wird. Ich sehe nur immer die aneinanderstoßenden Fremdheiten. Hol über, schreit es vergebens. Das Häufchen Mütterchen wird der Erde übergeben." (291).

Reminiszenzen an Kindheit und Jugend blitzen öfters auf und sind z.T. in anderer Form in die Werke Nizons eingegangen. So etwa das Nähatelier der Madame Liebreich (*Im Hause enden die Geschichten*) oder eine mauerblümchenhafte, mausgraue Bürolistin, die dereinst den Kindern als Confiserie-Einschleichkomplizin gedient hatte (59 bis 61). Erinnerungen an die Schweiz sind durchtönt von einem Gefühl des Entkommen-Seins, auch das Bild des Kindheitsschnees kann Nizon nicht mehr nach Bern zurücklocken (78) - und Zürich war ihm von jeher zu eng (85). Rom als erste Station des Sich-Aussetzens taucht erstaunlich oft auf - es war die schriftstellerische Geburtsstadt. "All die Anstöße zu Büchern oder in meinem Sinne: zu Poesie, zu poetischem Ertrag, kamen von Städten her.

Die *Fremdheit* ist für mich die Vorbedingung für die *Vision*." (87). An eine andere Rom-Notiz (dort "wurde ich zum Treibholz in einer Provinz, die heute als Unterwelt in meinen Träumen angesiedelt ist." 192) schließt sich ein Impromptu zum "Garten-Glück" der Kindheit an (193), das ja in den

Caprichos eindrücklich geschildert ist. Jenny aus dem *Stolz* wird mit einer kurzen Eintragung bedacht, sie, die Nizon mit einer "Lust auf Gosse" beseelt hatte, bei der er eine Echtheit und Kraft gespürt, und die ihm die Privilegien seiner Bildungswelt vor Augen geführt hatte (140). Der Anblick einer bestimmten Telefonzelle wirft ihn noch einmal in die Zeit der "Liebesvergiftung" zurück, als er durch die leisesten Stimmlagennuancen der in London weilenden Gesprächspartnerin ins innere Inferno oder Elysium geschickt worden war (220, reelles Substrat für das Telefonkabinen-Beschleichen im "Marschierer"?). Verwandte, das Pensionärs-Haus, die Küche ziehen vor dem inneren Auge vorbei (224-228) und die Lektüre Nabokovs verströmt den Geruch des Ferienglücks der Kindheit in einem bernischen Landhaus (275). Auch Paris ist inzwischen von Duft- und Erinnerungsmarken durchzogen, zeichenhaft schließen sich Kreise: der Sohn wird nicht unweit des ersten Domizils der Tantenwohnung geboren (327f.).

Reiseeindrücke stammen Anfang der achtziger Jahre vornehmlich aus Berlin, dann aus Frankreich (z.B. Nîmes, Montpellier, Pont du Gard, Bretagne), auch aus Napoli, Capri, selbst aus Yogyakarta und 1989 aus Tangerang. 1987 inspiriert ein Amerika-Aufenthalt (St. Louis, Missouri; Florida) Nizon zu einem geschichtsvisionären Composé mit eingehenden mentalitätshistorischen Kontemplationen. Die groß- bis grobzügigen Schilderungen gegenwärtigen Comportements der US-AmerikanerInnen werden mit Bildern des einstigen Pionier- und Landerschließungsverhaltens und den dazugehörigen Prägungen überblendet oder (webtechnisch gedacht) durchschossen (245-250; 260-267).

Gesundheitliche Beschwerden werden spärlich und in einem *matter-of-fact*-Ton vorgetragen. Die Gebreite sind nicht ernsthafter Natur, aber ärgerlich bis schaffensbehindernd. Beklommenheit in der Brust und Herzbeschwerden (9) stellen sich als streß- oder selbstinduziert heraus (17), ein Hexenschuß (95) und ein Besuch bei einem HNO-Spezialisten mit anschließender lähmender Rauchpause (98) sind vorübergehende Ärgernisse. Eine lädierte große Zehe (301) ist für den so bewegungsfreudigen Journalautor auch nicht sonderlich stimmungsfördernd.

Bei den Begegnungen ragen die (ausgewählten) Eintragungen zu Canetti

heraus. Er war Nizon vor allem in den sechziger Jahren eine Art "väterlicher Instanz" (210), dessen Verständnis für seine Sache und dessen Güte ermutigend waren. Nizon beschreibt unverhohlen seine Bewunderung für Canettis Persönlichkeit und Präsenz (bei sachter Distanznahme zu seinem Werk) und nennt ihn einen "Menschenerklärer", der ein klares "Sendungsbewußtsein" ausstrahlte (283). 1989 trifft er ihn wieder mit J.R. von Salis (317). Eine witzige und launige Aufzeichnung betrifft Max Frisch, der als velobeklammerter Knauser und Nörgler karikiert wird. Frisch war ja in der schriftstellerischen Anfangszeit Nizons eine Art Behüter, aber auch Präsentator seines "Exotentums". Nizon schildert durchaus respektvoll und wohlgesonnen seine Ab- und Zu-Neigung zur Person und zu den Büchern dieses ehemaligen Mentors, dessen "Zögling" er nicht werden wollte; und er kommt betreffs der Aufforderung um einen Beitrag zu einer Festschrift zu folgender Konklusion: "Ich komme zu dem Schluß, daß ich über Frisch nicht schreiben kann, es fällt mir einfach nichts ein, ich fühle mich nicht herausgefordert, nicht eingeladen, nicht befugt, es ist eigentlich traurig. Mein Schweizer Schriftsteller bleibt Robert Walser ..." (75 und 76).

Unter den geistigen Begegnungen via Leseerlebnissen und Begleit-
lektüre widmet Nizon vor allem Hemingway, Thomas Wolfe, aber auch Henry Miller den meisten Raum. Wir erfahren aber auch, daß er sich mit vielen anderen beschäftigt, so z.B. Dashiell Hammett, Benjamin, Isaak Babel, mit Briefen von Kleist, Essays von Konrad Farner, Orwell; beeindruckt zeigt er sich vom Spätwerk Joseph Conrads, er liest des weiteren Strindberg, Somerset Maugham (ein Zitat geht dann in *Am Schreiben gehen* ein, cf. 133f.), Goethes "Dichtung und Wahrheit", der eine längere Eintragung gilt, Hermann Broch ("Wenig Leben." 209), Aldo Palazzeschi, Nabokov, u.a. . Mehrmals erwähnt er Malcolm Lowry, "einen wirklich von mir sehr geliebten Dichter" (274). Bei Hemingway und Wolfe sucht Nizon das Spezifische und Faszinierende ihrer Persönlichkeiten und Werke herauszudestillieren, der Grenzsituationen aufsuchende Abenteurer auf der einen Seite, der unter anderem die Corrida de toros geliebt und glorifiziert hat (im Vergleich dazu gibt es geradezu tiefenanalytische Überlegungen in der Schilderung des Stierkampfes durch Nizon: cf. 269-273). Auf der anderen der profus daherrhapsodierende Autobiograph und Epiker der eigenen Saga:

“Wolfe hat das Leben dermaßen anbrausen lassen in seinen Seiten, daß es dem Leser geradezu um die Ohren fliegt.” (33). In der Auseinandersetzung mit anderen Schriftstellerpersönlichkeiten sind ihm diese immer auch ein Repoussoir, anhand dessen er sich selbst auf Resonanzen abhören, sich ab- und angrenzen kann. Untergründige Verwandtschaft besteht sicher mit Autoren folgender Façon: “Den Lebenshunger als Vehikel der Stoffzufuhr beobachtet man bei allen richtigen Dichtern ... ”(34).

Ein weiteres wichtiges Stoffreservoir, Inspirationsmedium oder einfach Refugium sind für Paul Nizon Träume. *Im Bauch des Wals* heißt es: “Träume sind Schäume. Ich bin natürlich überhaupt nicht dieser Meinung. Ich laufe meinen Träumen wie einer überaus kostbaren Flaschenpost nach und kann richtig verstört, ja unglücklich sein, wenn sie mir nach dem Aufwachen mitsamt ihrer Botschaft entgleiten.” (BW 44). Nahezu drei Dutzend Träume werden im Journal überliefert. Einige davon - vor allem nicht allzu personengebundene, eher situationsklärende Winke gebende - sind auch in seine Werke eingegangen. Ich möchte mich hier nicht in etwelche Deuteleien versteigen, sondern Nizon zur Bedeutung der Träume für sein dichterisches Schaffen zu Wort kommen lassen:

“Ich liege am Mund meiner Träume, es ist aufregender als Kino, nur im Traum komme ich von meiner Abspaltung los und in die verlorene Ganzheit zurück. Und dann das Erwachen und Nachhängen und nie habhaft, nur die Aura, die Süße, ein Duft in der Luft, und aus der Luft fliegt mir ein Brocken oder Splitter zu, ich schnappe danach, wie der Hund nach dem Knochen? wie der Verhungerte nach dem Bissen, den ihm der Kerkermeister hinhält, aber vorenthält. Könnte ich zurückkehren in den Traum, ich wäre aufgehoben für immer. Aber es gibt keine Rückkehr, nur diese bruchstückweise Erinnerung, das Scherbengericht. Und wenn ich es aufzuzeichnen versuche, tönt es wie Betrug. Und doch ist solches Schreiben das schöpferischste Schreiben, weil ich wirklich nichts aus der Luft greife, wenn ich es ergreifen kann, sondern aus der Tiefe der Ursprünge. Und wenn ich einmal dem Traumfaden entlang schreiben kann, wenn ich es vermag, dann folge ich einer Spur, die im wahrhaftigsten Sinne EINGEBUNG ist - oder Inspiration. Zurück in die Höhle des Traums, zurück in den Mutterleib, zurück an die Brüste der Herkunft, zurück ins Heimkino Traum. Zurück in die Lüftung der Rätsel. Der gelüftete Traum tönt wie die schönste Dichtung, unerhört. Und war doch die einzige Wahrheit, im Traum war ich ihr nahe.” (171 und 172).

In einer anderen Variation zum selben Thema, spricht Nizon davon, daß sich im der (Traum-)Eingebung folgenden Schreiben "das unschuldigste Schaffen, eine demütige Verrichtung, ein staunendes DICHTEN" ereigne, ja, daß "es schreibe." (191).

Werk-Genese, Werkvorstellung und Schaffensintention sowie das Poetenleben bilden einen Themenzyklus, der für Nizon charakteristisch ist. Wohl kein anderer deutschsprachiger Gegenwartsautor befragt sein schriftstellerisches Tun und Sein so stringent und konsequent und im und in ständigen Begleitschreiben wie Paul Nizon. Das Journal bietet eine Fülle von Erörterungen zur Werkentstehung, hält weiterführende Einfälle fest, zeichnet die tastende Suche nach Strukturgittern und formalen Ideen nach und enthält Überlegungen dazu, wie der Autor selbst durch seine Werke verändert wird. Wieder kann ich nur einige ausgewählte Exempel unterbreiten. So bemerkt er etwa, daß ihn das Paris-Buch zum Ausbruch aus der Fremdheit eines Stolz verholten habe (12), wie Paris ihn überhaupt dazu gebracht hatte, sich dem Strom zu überlassen (32). "Offenbar hatte ich in Paris *etwas* gelernt und realisiert: nämlich das Blindschreiben, den Umgang mit dem Unterbewußten, das hatte ich freigelegt, dieses Strömen ... Ich hatte das die ganzen einsamen Jahre über betrieben mit meinen Aufschreibungen, dem Warmschreiben, und diese Konditionierung war das Neue, diese neue Freiheit war das Gewonnene." (63) Daran schließt sich dann die Form(ein)gebung, das Stoff-Beschneiden und Strukturieren an, wie er es auch im Rückblick auf die Bücher "Stolz" und "Im Hause enden die Geschichten" ausmacht (cf. 64f.). Das Sich-Abzeichnen der Struktur wird für "Das Jahr der Liebe" deutlich aus einem Entwurf eines Briefes an seinen Herausgeber Siegfried Unseld (90f.). Die erste Begegnung mit diesem Mann mit der feingestimmten literarischen Spürnase, die schon bei Talentverdacht zu reagieren weiß, ist im übrigen in einem kraftvoll skizzierten Porträt nachzulesen (173-176). Nizon erwähnt ja (während der Vorbereitung zum Lesebuch *Aber wo ist das Leben*) selbst, daß die meisten seiner Bücher zur Unzeit, noch dazu in langen Abständen, erschienen, womit die "Werkidee oder - dimension nicht erkannt werden" konnte (133). Mit dem Herauskommen dieser Anthologie hofft er denn auch, daß damit nach all den schon gedruckten Büchern, ein weiteres Kohäsionsmedium zuhanden sei, und daß

sich seine Sache, sein "Territorium oder Imperium" zu erkennen geben möge (163). Sonst hat Nizon ja eher Schwierigkeiten mit "den" Deutschen, ein Waldmensch stecke noch in ihnen, da sie keine Kriterien hätten für einen wie ihn, seufzt er, und das rechte Ohr fehle ihnen zudem (cf. 302f.)¹³.

Die anstehenden Poetikvorlesungen werden von Reflexionen flankiert, die das Zu-Stoff-Kommen tangieren. Dabei erweist sich, daß jeweils eine bestimmte Lebenssituation und die unablässige Spracharbeit Thematiken generieren, die über eine Formidee schließlich in ein Buch münden können (180-182). Die Aufzeichnungen aus der zweiten Hälfte der achtziger Jahre umkreisen deutlich die in Angriff genommenen Caprichos. Deskriptionen von Situationen, Menschen (unter Änderung der Namen) oder Träume gehen auch in diese ein. Über die Entstehungs- oder Einfallsorte der Caprichos findet sich eine längere Notiz (307-308). Deren Gelingen öffnen dem Autor den Zugang zu einer "neuen" (wenngleich stets latent dagewesenen) Dimension:

"IM BAUCH DES WALS ist der Ort gewiß nicht mehr der Schreibtisch. Hier ist der Erzähler ganz in der Dunkelheit der Schöpfung - oder in der Imagination. Darum ja auch das Fehlen eines Ansprechpartners à la 'Beat'. Das letzte Buch hat keinen Adressaten. Es *ist* die Tiefe (die Tiefe des Traums), und es läßt aus dieser Tiefe wie die Flossen des Wals oder anderer Tiefenbewohner Ansichten, Partikel, Girlanden ... auftauchen. Der Erzähler ist nun da angelangt, wo im 'Versuch über das Sehen' der blinde Sänger Homer als Wunschvorstellung siedelt. Der Erzähler ist jetzt ganz 'im Bilde'." (329).

13 Darüber wußte weiland Nietzsche schon ein Klagelied zu singen. Gerade was Sprachklang und Sprachkunst betrifft, fehle den Deutschen das Organ, sie läsen nicht laut, nur mit den Augen, die Ohren seien dabei ins Schubfach gelegt. "Daß man über die rhythmisch entscheidenden Silben nicht im Zweifel sein darf, daß man die Brechung der allzu strengen Symmetrie als gewollt und als Reiz fühlt, daß man jedem staccato, jedem rubato ein feines geduldiges Ohr hinhält, daß man den Sinn in der Folge der Vokale und Diphtonge rät, und wie zart und reich sie in ihrem Hintereinander sich färben und umfärben können: wer unter den bücherlesenden Deutschen ist gutwillig genug, solchergestalt Pflichten und Forderungen anzuerkennen und auf so viel Kunst und Absicht in der Sprache hinzuhorchen? Man hat zuletzt eben 'das Ohr nicht dafür': und so werden die stärksten Gegensätze des Stils nicht gehört, und die feinste Künstlerschaft ist wie vor Tauben *verschwendet*." (Nietzsche 1984:138)

Seine Schaffensrichtung und Auffassung von Werk beschäftigt Nizon mehrfach. Ein Buch möge sein eigenstes Lebensgefühl spiegeln (98), mit nichts als einem Lebensgefühl soll ein Roman wenigstens simuliert, anvisiert werden (185). Es gelte mit "Dichtung das Wunder des Lebens aus dem Stein zu schlagen." (126). Es ist dieses unterschwellig nagende Gefühl, daß das Leben im Normalformat nur eine farcehafte "Minimalausgabe" des Möglichen darstellt, der Kummer, daß destruktive Elemente das System Menschenwelt dominieren, gegen die Nizon in einer "romantischen" Revolte anschreibt, mit der er seinen Pessimismus zu transzedieren sucht: "... ich bin wohl bodenlos traurig im Innern, und alles wonach ich dürste, alle Liebe, aller Lebensglanz, alle Schönheit und alle Schlichtheit sind diesem Schwarzen abgerungen, und das ist mein Werk, das ist alles, so einfach ist das." (127). Und gerade in der Maßlosigkeit (mit der ihr inhärenten Verzweiflung), des Sich-nie-Abfindens mit dem (Vor)Gegebenen, der Rastlosigkeit im Versuch das Ganze des Lebens zu packen, liegt der Reiz, die subversive Anstachelung, das Erweckende des Nizon'schen Projektes.

"Ich habe in der Tat nichts zu sagen, ich will 'alles sagen'.

Man möchte alle Straßen und Plätze, alle Steine und Partikel, alle Gebärden und Stimmungen, das Geschichtliche und die Geschicke wie *einen* Leib, als Ganzes (Zusammenhängendes) erobern und an sich bringen: *sein*. Aber man kann immer nur mit einer kleinen Straßenecke partizipieren, mit Einzelheiten kommunizieren, und dann schlägt das Dunkel über dir zusammen, das Ganze ist mit keiner Ortskenntnis, keiner Erkenntnis zu erhellen, was bleibt, ist das Gehen im Labyrinth, das eigene Verlorengehen, die Vereinzelung, Abspaltung, Absonderung, Einsamkeit." (231).

Es ist gerade das "Endlosschreiben" (324), das sich im Kreieren einer erschriebenen Wirklichkeit Boden-unter-den-Füßen-Schaffen, das wenigstens kurzfristig Leben spendet, Mit-sich-Ineins-Sein schenkt: "Die Macht des Wortes, die lebenerweckende und tödliche Macht, vor allem die VERGEGENWÄRTIGUNGS-Macht, durch die alles, was ist und war, dem Vergehen und Verschleiß und Tod entrissen wird, fast könnte man wieder sagen, die Literatur sei wirklicher oder lebendiger als das Leben und schlage noch härter zu als dieses, wie es ja auch im Guten tiefer trifft oder treffen

kann." (165). Und das Werk soll für Nizon immer eine Schöpfung *sui generis* sein, "ein Destillat von Essenz und Essenzen" (322), "überlebensmächtig ... Mit Leben ansteckend, überwältigend, rebellisch, verwirrend - ein Appell." (323). Echtheit ist nur gewährt in einer Recherche, die einem unausweichlichen, naturgewaltigen Zwang folgt (cf. 302).

"Ich komme zurück zur literarischen Aufgabe des Wirklichkeitsstiftens, eines Setzens, Voraussetzens, Hinsetzens und Einholungsversuchs. Nur das Gesetzte ist das Gestiftete ist das Wirkliche. Es muß atembenehmend sein, eine wahre Injektion für den Leser. Die der Stadt geraubten Stoffe sind das Inkarnat, man kann es ja nicht abstrakt sagen. Inkarnat oder Investitur. Einkleidung. Zum Sehen und sehenden Herumpflücken in der Stadtweite und Stadtwildnis, in diesen erhellten Sälen, bedarf es der Erleuchtung. Ohne Illuminierung kein Sehen, kein Schreiben. Muß illuminiert sein. Hier kommt die Liebe ins Spiel. Jenes Licht. Und das Berühren. Muß berührt sein, um rühren und aufrühren zu können. La séduction. Zum Leben verführen. Die sehenden Augen des Schlags, die sehenden Augen der Liebe, das Quellen, wenn das Herz pumpt. Das Uferlose. Überborden können."

Nizon hat keine explizite Botschaft und besteht auch darauf, keine solche servieren zu wollen. Wie heilsam und wohltuend nach all den kaschierten politischen "Messages" (wie das heute auf dummddeutsch heißt), die so lange die deutsche Nachkriegsliteratur verschandelt haben. Ich habe mich diesbezüglich schon einmal per Fußnote "geoutet" (um im Modejargon zu bleiben). Wie schnell sind doch der deutschen Literaturkritik Abkanzelungsfloskeln wie "Innerlichkeit", "Mystifizierung" etc. zuhanden, um ein Werk als apolitisch oder realitätsblind zu desavouieren. Reine Literatur ist ihr suspekt und nicht geheuer - und damit auch nicht genehm (was wegen der Nazi-Vergangenheit hingegen nicht unbegründet ist). In einem Plädoyer für die heute in der deutschen Literaturkritik gerade noch als Kuriosum oder romantisches Relikt geduldete Ungehörigkeit der "reinen Literatur" meinte ich: "Damit begeben mich wissentlich und durchaus wohlgenut auf poetologisches Glatteis. In Zeiten wie diesen erübrigt sich eine Zusatznotiz dennoch nicht: dies hat mit einer Aufforderung zu politischer Blindheit nichts zu tun. Für Gesinnungsexhibitionismus (pfui) wie politisches Engagement (bravo) gibt es auch andere Medien und Kanäle - wozu das also mit

moralischen Imperativen und um jeden ästhetischen Preis in die Literatur hineinragen wollen/sollen/müssen?“ (Herbert 1995:53). Keine Botschaft - und doch hat jedes Werk Nizons appellativen Charakter - ganz im Sinne seines oben zitierten Desiderats -, und er ist implizit eminent politisch in seiner renitenten Auflehnung gegen ein halbiertes Leben, gegen Nützlichkeits- und Verwertungskalküle, in der Weigerung, eine verstümmelte Gebrauchssprache zu verwenden, im Entwurf einer “anderen” Wirklichkeit in der Kunst. Und in einer - heute wohl so genannten - “alternativen” Lebenspraxis. Damit kommen wir zum Künstlerleben - dem Kern und “Unikum” im Nizon’schen Streben. “Ich bin EINE STIMME, ich bin eine Bewegung, ein Marginaler, ein Fall, eine Personalunion.” (164).

Über das Poetenleben - oder: Die Zweieinigkeit von Schreiben und Leben

Über dieses “Amt” finden sich einige Erwägungen in seinem “Feldtagebuch”, dem Journal. Es ist keine kokette Pose, keine Selbstromantisierung, Nizon kennt die Bürde und Würde der Unerläßlichkeit, ja fast des Zwanges, sein Leben über das Schreiben erspürbar, bewußt erfahrbar, greifbar zu machen. “Das Schreiben war, wenn ich recht erinnere, immer auch ein Festhalten und Nachkosten, ein Verlängern jener kurzen Augenblicke, da das Leben mir zuwinkte, da es mich durchzuckt hatte, so wie ein Stromanschluß. Wo ich aus meiner Ummauerung aufgeschreckt und erlöst worden war, teilhaftig und durchströmt, also ‘darin und dabei’ gewesen war. Diese Momente wiederherstellen.” (12). Dabei handelt es sich nicht um einen solipsistischen Akt, der “Stromstoß” geht ja auf den Leser über, dem damit ein Spiegel, ein Reflexionsmedium, eine Hilfe zur Optikverschärfung oder -veränderung gereicht wird. “War das der Sinn dieser Auswanderung: daß ich nun schreiben müßte fortan, nicht um mich am Leben zu halten, sondern um Leben abzugeben; um mein Instrument, die Sprache, den andern zu leihen?” (13). Keine Botschaft - aber doch etwas Erweckendes, Augenöffnendes, Tonisierendes hat seine Art des Leben-(Er) Schreibens in sich. Seine Weise der Versprachlichung infiziert im gutartigsten Sinne, läßt einen aufhorchen und neu sehen.

Leben in Worte kleiden scheint eine unumgängliche Grunddisposition

Nizons zu sein:

“Und die still daliegenden noch nicht recht erwachten Straßen wie angebundene Tiere, die Straßen noch nicht aufgestanden? Eine Sucht, Gliedersucht, ein Recken und Strecken und dann eine Munterkeit, Unternehmungslust steigt auf, ein Komplizentum innerlich mit der Welt im Großen und Ganzen, und ich denke, daß dies mein Fall, mein Geschäft, mein Leben ist: dieses Aufmerken und Mich-Anspringen-Lassen von etwas, dieses innere Mobil-werden, diese Witterung in der Nase und die Lust, dem nachzugehen und mit Worten hinterherzulaufen, es in Worte zu fangen, spielerisch erst und dann blitzschnell wie man einen Vogel im Fluge abschießt, treffende Worte Wendungen Bilder Sätze, die etwas greifen von alldem. Vor dem Teppich des Lebens. Und im Lift des Aufmerkens (vor den Erscheinungen) bis ins höchste Staunen emporfahren.” (257).

Nizon verklärt diese seine Gabe und Aufgabe nicht. Das Poetenleben ist kein ständiges euphorisches Schwelgen. Es hat seinen Preis. Besonders bei einem Schriftsteller wie Nizon “ohne sonderliche *vita activa*”, der immer wieder auf “Warte-Etat” ist. Er kennt den Stellenwert seines Leidens am gerade Nicht-schreiben-Können sehr gut: “Ich warte, und dabei schäme ich mich all der armen Kreaturen, die ich hier sehe und die echte, nämlich Überlebensprobleme haben; ich denke an die schwarzen oder arabischen Immigranten, die sich Probleme, wie ich sie habe, nicht einmal träumen könnten.

Ein Métier haben ...

Vorwärtsparalysiert und rückwärtsgekrümmt sitze ich da.” (17)

Ohne “Marschbefehl” fühlt sich Nizon wie in einem “Nebenzimmer des Lebens” und erfährt eine Grundgestimmtheit, die jeder echte Schriftsteller anspricht: “Einsam. Ich war manchmal so einsam, daß ich es gar nicht merkte, geradezu chloroformiert von Einsamkeit.” (47)

Und läßt sich dann das Leben um die Ohren fliegen, im Fahren, im rasenden Flanieren und Frauen-Uarmen, bei denen er “um Lebendigkeit, Verlebendigung, ewige Neugeburt” bittet (cf. 135). Das Fahren hat eine aufrüttelnde Funktion, mischt die Karten der schreiberischen Patience neu: “Auf diesen Fahrten wird der untere Bereich, wird das Bassin des Halb- und Unterbewußten aktiv. Was ich im taghellen Atelier gedacht und geschrieben und in

der Nacht zu Hause vergessen und beschlafen habe, gerät auf meinen Fahrten in Bewegung, und oft ist mir in Metro oder Bus etwas zugefallen: eine Idee, ein Bild, eine Passage, ein Glück, eine Erkenntnis, Erhellung - ich nenne es das Springen der Fische." (142). Die Verknüpfung und Aktivierung verschiedener Bewußtseinssebenen ist für Nizon ein wesentliches Schreibstimulans und Zapfhahn am Stofftank, sodaß er sagen kann: "*Das Leben erschlafen, das Leben erträumen, das Leben erschreiben*. Das ist jetzt die Devise und heißt als Bekenntnis soviel wie: poetische Existenz ..." (99). Wodurch sich sein Poetenleben konstituiert, versucht er, seine Vorliebe für Schreiblokale befragend, stichwortartig zu umzingeln:

1. Die Fremdheit, soziale Randplatzierung samt materieller Vogelfreiheit. Eine Art Uneingebundensein, wenn nicht Vagantenexistenz. Emigrant/Immigré? Durchzügler? Marschierer?
2. Das Anti-Literatentum. Hier verkehren keine Intellektuellen, keine Künstler, sondern Arbeiter und Fremdarbeiter. Möchte ich mich dieser Kategorie zurechnen?
3. Das Unleben. Darum eine Art Schamhaltung, ergo Verheimlichungstendenz gleich Dunkelexistenz. Das Poetenleben ist ja weitgehend ein Nichtstun, Sätze- und Körperherumtragen, ein Tagverbringen in Wartestellung. Warten auf Einfälle und Marschbefehl. Robert Walser. Umso stärker oder gerade darum der vermessene Wahn, LEBEN abzugeben, den Sätzen und Worten Leben zu geben. Eine Verlebendigungswut.
4. Unleben. Leben des Taugenichts. Selbstabspiegelung ist Ersatz für fehlende Handlung und Thematik. Das Leben findet nicht statt, es sei denn in Träumerei oder Andenken." (295)

Das Poetenleben ist keine irgendwie angemäßte Attitüde, vielmehr früh in Nizon angelegt, sein "Schreibzwang" Resultat von Prägungen in einem empfindsamen und verletzlichen Alter. Schreiben als Selbstschutz und zur Ich- und Weltkonturierung, als Rettung vor dem In-sich-Versinken. Im Vergleich mit Goethe meint er: "Meine Erfahrungsweise war das Pathos, Pathos, Erleiden und nicht die freie Sicht, die interessierte Neugierde oder Konfrontation. Alles, was ich erlebe, verwickelt mich in Zustände, und ich muß mich und es aus diesen eigenen Zuständen fischen und de facto erschaffen; d.h. isolieren, objektivieren." (223). In einer anderen Eintragung geht er noch einmal auf das "Doppelleben" ein, das ihm in seiner Kindheit zur

Überlebenstaktik geworden war aufgrund der "Enteignung" des Elternhauses wegen der Okkupation durch die Pensionäre und durch die Verbannung in die Hinterzimmer. "Gehörten wir dazu oder waren wir Randexistenzen, Hochstapler, Schwindelexistenzen? Schwester und ich wie Prinzenkinder gekleidet, verniedlicht, müssen darunter gelitten haben, da ist kein Zweifel, wir hatten von daher ein echtes Problem, ein in uns schwärendes Problem, das nicht zu lösen oder zu klären war, eine Nachdenklichkeit, woraus ein heimliches Zweitleben entstand, ich verstehe darunter die andauernde Selbstbefassung, Selbstbeschwichtigung, Selbstkontrolle." (228). Eine "Gefühligkeit" und Passivität war die Folge, die nur durch "Objektivierung" in Schach zu halten war.

"Es gab für mich, für uns nichts Objektives, keine Gegenstände, es gab nur Einwirkungen auf einen heiklen Gefühlszustand, angenehme, erhebende bis begeisternde oder gefährliche, störende oder von meinem Abwehrsystem fernzuhaltende Einwirkungen. Wollte ich die Erfahrung konkretisieren, dann mußte ich sie gewissermaßen aus meinem subjektiven Gefühlsteich fischen und zum Objekt gerinnen lassen oder zurückverwandeln. Materialisieren. Ich gehe von ichgetränkten Numinosa aus." (229)

Sehr deutlich geht Nizon dieser seiner Verkrochenheit ins eigene Ich und dem allmählichen Nach-außen-Gehen bis Außer-sich-Gehen im Aufsatz "Versuch über das Sehen" nach¹⁴. Hier läßt sich die innere Wandlung Nizons schön verfolgen, die Wandlung, die von neuen Sicht- und Schreibweisen begleitet (oder eingeleitet?) wird. Er habe in Stimmungen, einer dem Narzißmus prekär nahen Innerlichkeit gelebt, die erst mit dem Sich-Aussetzen im Gelegenheitsarbeitsleben und vor allem durch das Kunststudium, das ihm methodisches Sehen nahegebracht hatte, hinter sich gelassen werden konnte. "Ich hatte also mit einer eigentlichen Schule des Sehens meinen Innenwelts- oder Innerlichkeitskerker zu sprengen ver-

14 Veröffentlicht in: Paul Nizon: *Aber wo ist das Leben. Ein Lesebuch*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, 112-128, Seitenangaben beziehen sich auf diese von mir hier nicht eigens besprochene Anthologie; ebenso erschienen in: Paul Nizon: *Über den Tag und durch die Jahre. Essays, Nachrichten, Depeschen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, 183-199

mocht, ich war hinausgelangt aus mir, das heißt, ich war über den reinen Gefühlsmenschen hinausgekommen und zu den Dingen und Menschen vorge- drungen ... ich war ein Lichtmensch oder doch *Tagmensch* geworden." (VS 116 und 177). Das Leben-Beobachten, die Sinne-Fütterung, die "Augenweide" war nun für Nizon das Wasser auf die "Sprachmühle", die ihm erlaubte, Wirklichkeit herzustellen - mit Worten. Im Gehen, im Stadt-Erschließen ist er dann im Vollbesitze seiner Sinne und läßt sich von einem ozeanischen Gefühl des "Allumberührtseins" durchströmen. Und er pendelt zwischen einem Im-Leben-drin-Sein und einem ihm Entfallen-Sein.

"Kann dieses Aufgehobensein, kann dieses Teilhaftigsein nicht mehr herstellen, kann all die Myriaden Partikel, die mich draußen umspülen und umhüllen, durchpulsen und ausmachen, wenn nicht hervorbringen; kann diese runde Summe 'Wirklichkeit' nicht mehr herstellen. Das ist durch Bewußtmachen nicht einzuholen. Nur in der flüchtigen Vereinigung bin ich zugehörig und - eins damit: erlöst in einer Art Liebe, erlöst vom Los der Vereinzelung. Erlöst vom Schmerz der Erkenntnislosigkeit. Beim Daheimsein hingegen stellt sich einzig das Bewußtsein der Abspaltung ein und der Ohnmacht." (VS 120).

Das "Lebenabschreiben" erweist sich als unvollendbar. Nizon sucht zu einem Aussagen zu gelangen, das wiederum nur im Vergessen gedeiht, im Entwirren der Verstrickungen, die im Strudel des Erlebens die Klarheit der Wahrnehmung trüben. Aus dem versenkten Bilderschatz können mit Hilfe der Flaschenzüge "Erfindung" und "Imagination" Geschichten gehoben werden. Ein Homer'sches Auf-Grund-Sein ist das Leitbild, und Nizon beschreibt, wie er diese Grundföhlung erlebt hat, die er auch ein In-sich-Versammeltsein nennt. Aus dieser Sammlung kann der Sänger zu seiner Rezitation anheben.

"Ich denke, das Imaginierenkonnen hat mit Versenkung zu tun, man muß sehr viel versenkt haben an Eindrücken, Bildern, Erfahrungen, Schmerzen, Lüsten, an Leben; und das Versenken wiederum hat mit Geduld oder Zeit zu tun oder mit 'Läuterung' - ein Wort, das ich lieber vermeiden möchte, weil ihm leicht ein falscher Klang anhaftet. Statt von Läuterung ziehe ich vor, von *Erinnerung* zu sprechen, wenn man darunter die geheimnisvolle Verwandlung von Lebensstoff in jenen anderen, von allem

Anekdotischen, Biographischen und Subjektiven befreien, ja vom Anlaß und damit Begründbaren abgelösten Aggregatzustand verstehen will, der mehr mit Bildern als Worten gemein hat, aus welchem aber Dichtung entsteht." (VS 126).

Schreiben als Selbstvergewisserung, Kompaß, Lebenssinn und -gewinn entspringt, so meine ich, bei Paul Nizon einem innersten Bedürfnis, ja fast einem (An)Trieb, ist nicht von kommerziellen oder von mit Marktmoden kokettierenden Motiven gespeist, indessen schlechthin die Nizon naturgemäße Lebensäußerung, sein Lebenszeichen. Wie bei einem Musiker, der nicht umhin kommt, Musik zu machen, kommt er nicht daran vorbei, auf der Klaviatur der Sprache zu spielen. Das Poetenleben leben und (er) schreiben wird von manchen Kritikern allzu vorschnell der Positur oder Politur verdächtigt. Bei Paul Nizon ist dies jedoch durch sein Werk und bis hin zu den radikalen Brüchen in seinem Leben beglaubigt, buchstäblich autorisiert. Wenn diese Vokabel heute nicht von inflationärem Gebrauch bedroht wäre, würde ich gerne sagen ... ich sage es dennoch: Sein Schreiben ist absolut authentisch. So man seine Schaffensproblematik und sein Kunstwollen ernst nimmt, kann man nur Respekt haben. Ich scheue mich nicht davor zu bekennen, daß ich - da dürfen die Literaturkritiker wieder zusammenzucken - vor den Werken Paul Nizons so etwas hege wie Ehrfurcht, eine stille, würdigende Achtung, wie sie einen beim Betrachten eines Gemäldes eines alten Meisters ergreift.

Mit meiner Zitatmontage konnte ich nur ein paar Facetten dieses Werkes und des Lebens für dieses Werk aufleuchten lassen. Bei einem guten Original ist dieses immer besser als alle Kommentare und Interpretationen. Ich kann nur das Selber-Lesen nahelegen. Aber Vorsicht! Beipackzettel des Kultusministeriums: Suchtgefahr (ich scherze natürlich). Nein, es kann einem ergehen, wie dem Friseurmeister, dem Paul Nizon nach einigen Gesprächen eines seiner Bücher mitbrachte. Er meinte nach dessen Lektüre: "Seit ich Ihr Buch gelesen habe, bin ich wie immunisiert für andere Bücher. Ich kann andere Bücher nicht mehr lesen." (Aus einem Gespräch mit Peter Henning und Horst Sumerauer in: *Akzente* 41, 1994, H.2, 203-214; hier: 213). So weit muß es natürlich nicht gehen. Ich will ja niemanden der Literatur abspenstig machen. Im Gegenteil: ich würde gerne die Freude an lebensech-

ter, existentieller Literatur weitergeben. Und möchte mit diesem Essay nachhaltig auf Paul Nizon als einen Vertreter dieser verweisen. Ich glaube, daß er es unbedingt verdient, auch in Japan - wenn vielleicht auch abseits der für "ausländische" Literatur eingespielten Rezeptionskanäle - "entdeckt" (und übersetzt) zu werden.

Literatur:

Arnold, Heinz Ludwig (Hg.)

1991 *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 110: Paul Nizon*,
April 1991, München: edition text + kritik

Curtius, Mechthild

1985 "Ermittlungen. Paul Nizon im Gespräch über schöpferische
Prozesse des Schreibens", Kilchmann 1985a:105-111

Fluri, Christian und Martin Kilchmann

1985 "'Ich bin ein vorbeistationierender Autobiographie-
Fiktionär'. Gespräch mit Paul Nizon", Kilchmann 1985a:
64-87

Herbert, Wolfgang

1995 "Impromptu zu Wolfgang Hermanns 'guter Fremdheit'.
Zugleich ein Plädoyer für die 'reine Literatur'", *Mnemosyne*.
ZEIT-Schrift für Geisteswissenschaften H.18 (Mai 1995), 51-53

Hofer, Paul

1985a "Brief an Paul Nizon", Kilchmann 1985a:156-160

1985b "Stolz. Begründung der Preisvergabe. Gutachten zuhanden
der kantonalbernischen Literaturkommission", Kilchmann
1985a:143-149

Kilchmann, Martin (Hg.)

1985a *Paul Nizon*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (= suhrkamp ta-
schenbuch materialien 2058)

1985b "'Das Leben schreiben'. Paul Nizons schriftstellerisches
Werk als Spiegelung eines heutigen Poetenlebens", Kilch-
mann 1985a:11-63

Nietzsche, Friedrich

1984 *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel zu einer Philosophie der
Zukunft*. 2. Aufl. München: Goldmann Verl. 1984 (= Gold-
mann Klassiker 7530)

Nizon, Paul

1985a "Brief an Jürgen Beckermann", Kilchmann 1985a:134-139

1985b "Von Rom nach Paris. Blick auf den 'Canto' beim Schreiben

- des Romans 'Das Jahr der Liebe'. Aus Notizen von 1979", Kilchmann 1985a:150-155
- 1990 *Diskurs in der Enge. Verweigerers Steckbrief. Schweizer Passagen.* Hg. und mit einem Vorwort versehen von Peter Henning. 1. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Oehler, Dolf
- 1985 "Ein Marodeur der Avantgarde. Über Paul Nizons Paris-Roman 'Das Jahr der Liebe'", Kilchmann 1985a:162-172
- Paz, Octavio
- 1983 *Der Bogen und die Leier. Poetologischer Essay.* Aus dem Spanischen von Rudolf Wittkopf. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Walser, Robert
- 1992 *Aus dem Bleistiftgebiet. Band 3. "Räuber"-Roman. "Felix"-Szenen.* Im Auftrag des Robert Walser-Archivs der Carl Seelig-Stiftung/Zürich neu entziffert und hg. von Bernhard Echte und Werner Morlang. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992

Folgende Werkausgaben wurden für die einzelnen Besprechungen herangezogen:

Paul Nizon

- 1990 *Die gleitenden Plätze.* 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- 1976 *Canto.* Mit einem Nachwort von Heinz F. Schafroth. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (= suhrkamp taschenbuch 319)
- 1978 *Im Hause enden die Geschichten. Untertauchen. Protokoll einer Reise.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp (= suhrkamp taschenbuch 431)
- 1989 *Stolz. Roman.* 5. u. 6. Taus. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- 1995 *Das Jahr der Liebe. Roman.* 5. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- 1985 *Am Schreiben gehen. Frankfurter Vorlesungen.* 1. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (= edition suhrkamp 1328 N.F. 328)
- 1989 *Im Bauch des Wals. Caprichos.* 1. Aufl. Frankfurt a.M.:

Suhrkamp

1994 *Das Auge des Kuriers*. 1. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp

1995 *Die Innenseite des Mantels. Journal*. 1. Aufl. Frankfurt a.M.:
Suhrkamp

Eine von Peter Henning und Peter Grotzer erstellte Bibliographie zu Paul Nizon, die auch seine kunstkritischen Arbeiten, Sekundärliteratur und Rezensionen umfaßt, findet sich in Arnold 1991: 88-97

Zur Zitierweise:

Innerhalb der einzelnen Buchvorstellungen markieren die eingeklammerten Zahlen die Seiten in der jeweils herangezogenen Werkausgabe. Werden "kontextfremde", also andere Werke herbeizitiert, gelten folgende Kürzel:

C - *Canto*

JL - *Das Jahr der Liebe*

SG - *Am Schreiben gehen*

IM - *Die Innenseite des Mantels. Journal*

BW - *Im Bauch des Wals. Caprichos*

VS - "Versuch über das Sehen"

PAUL NIZON

im Gespräch mit Wolfgang Herbert

Worin sehen Sie die Gründe für Ihre doch als randständig - oder als am Rande-Stehen-gelassen - zu markierende Position in der deutschsprachigen Literaturlandschaft?

Ich glaube, einerseits gibt es historische Gründe: dadurch daß ich mit meinem ersten größeren Buch, Canto in einer Zeit herausgekommen bin, in der die engagierte, gesellschaftlich und politisch engagierte Literatur zu dominieren begann, und andererseits die sogenannte Kahlschlag-Literatur, nach "Deutschland im Jahre Null", auslief, und ich mit meinem emphatischen Ich-Ton von vorneherein als ein Fremdkörper aufgefaßt und aufgenommen worden bin. Und dieser Ruf eines nicht dazugehörigen Einzelgängers ist an mir haften geblieben. Als dann zum ersten Mal eine verwandte Literatur aufkam, ich würde sagen, mit Handke, da war ich schon mit diesem Image eines Fremdkörpers gestempelt, der zwar über eine Sprachgewalt verfügt, aber im deutschen Sinne Bauchnabelschau betreibt und produziert. Schon mit der ganzen Thematik, oder sagen wir besser der Richtung meiner Recherche konnte man nie etwas anfangen. Manchmal denke ich, daß es mein Unglück war, daß ich in den deutschen Sprachraum hineingeboren worden bin, vor allem wenn ich mir vor Augen führe, wie anders in Frankreich die Aufnahme war, wie viel selbstverständlicher, warmherziger und verständnisvoller.

Auch denke ich, daß es schon merkwürdig ist, daß in den dreißig Jahren, in denen ich bei Suhrkamp bin, kein einziger denkender Kopf dieses Hauses es zustande gebracht hat, eine Formel und damit auch ein Verkaufsargument für meine Art Literatur zu entwickeln und abzuliefern, sodaß ich auch im Verlag zwar ein geschätzter und beschützter und sogar in ein Tempelchen eingesperrter Hausautor geblieben bin, von dem man aber stillschweigend annimmt, man könne ihn im Grunde nicht verkaufen, da er immer nur für eine kleine Gemeinde wirksam und zugänglich sein werde.

Das Buch, das am schnellsten eingeschlagen hat, ist das 'deutsche', das

in Deutschland spielende Buch *Stolz*, das auch das einzige ist, in dem ich mich in einer finalisierenden Erzählweise, also einer klassischen Erzählhaltung geübt habe. Das Buch wurde ein *Werther* unserer Zeit genannt, mit dem *Fremden* von Camus verglichen, es wurde mit allen möglichen, mit Büchners *Lenz* usw. zusammengebracht, also da gab es Möglichkeiten der Adaption und Adoption. Was ich weiß: ich habe eine Gefolgschaft, eine eingeschworene Gemeinde in Deutschland, ich merke es nicht nur, wenn ich Lesungen abhalte, sondern auch durch viele Briefe, die mir zugehen, und doch bin ich weit entfernt davon, populär zu sein. Eine Randfigur - kurzum: es ist ein Gewicht da, es ist eine Achtung da, ich habe auch eine ansehnliche Anzahl von Preisen bekommen, wobei der für deutsche Verhältnisse wichtigste der Bremer Literaturpreis war, der in der Regel als Vorstufe zum Büchner-Preis gilt. Den Büchner-Preis habe ich nicht bekommen, doch das ist eine andere Sache.

Wie immer: ich kann nicht sagen, ich sei unbekannt. Verkannt? Ich bin vorhanden als eine exotische Blume, die man irgendwie bewundern, aber nicht wirklich begreifen kann. ... Das ist der historische Hintergrund, das ist an mir haften geblieben. Da es keine nennenswerten Unternehmungen gab, auch in der Forschung eigentlich nicht, meinen Fall zu ergründen, blieb es bei diesem Vakuum der Einschätzung. Dies im Gegensatz zu Frankreich, wo ich neuerdings als einer der größten Schriftsteller dieser Zeit apostrophiert und propagiert werde.

Sie haben die Sprachgewalt im Canto angesprochen, kann es auch mit der Art, mit der Sie mit Sprache umgehen, zusammenhängen, damit, daß hier ein Organ fehlt, oder daß das an sich schon in der deutschen Literatur eine eher wenig unterstützte Tradition ist, die vielleicht in der österreichischen Literatur noch am ehesten präsent ist - und auch mit den Themen, mit denen Sie arbeiten, mit der Sinnlichkeit, die dahintersteckt.

Es geht um mein Verhältnis zur Sprache, um deren Absolutsetzung gewissermaßen, doch geht es auch um die Themen. Was die Deutschen z.B. bei mir auch schockt, ist die Selbstüberzeugtheit, die zwar natürlich dann im Text selber, wenn man richtig liest, hinterfragt wird, ist eine Selbstüber-

zeugung, mit der ich als Dichter, sozusagen in einer fast anachronistischen Rolle auftrete und nichts anderes zelebriere als mein kämpferisches Poetenleben. Das ist natürlich nur ein Aspekt unter anderen, der aber den Deutschen mißfällt, das mögen sie nicht. Für einen Deutschen hat der Autor hinter seinem Werk zurückzutreten. Die ichhafte, die Ich-Literatur habe ich, wenn ich es recht sehe, als Erster in der Nachkriegszeit eingeführt, es gab dann eben später Handke ...

Ja, sie waren mit dem Canto praktisch fünf Jahre vor Handke...

Das alles sind Gründe ... aber in einem exakten Sinne kann ich die Frage wirklich nicht beantworten. Eine Frage der Mentalität vermutlich auch, des Lebensgefühls, der Auffassung und Herausstellung des schöpferischen Prinzips ...

Um Ihren literarischen Ort näher zu bestimmen oder in ein vorstellbares Spannungsfeld zu bringen: wen sehen Sie als Angehörige Ihrer Literaten- oder Poetenfamilie? Gewiß ändern sich entsprechende Affinitäten über die Jahre. Gibt es Leseerlebnisse, "Zündfiguren" (wie sie ja einst Robert Walser und Vincent van Gogh deklarierterweise für Sie waren) oder einfach Resonanzen, die in den letzten Jahren für Sie besonders wichtig, bestätigend, ermunternd, befruchtend waren?

In der letzten Zeit sagte ich immer, der große Verwandte sei Malcolm Lowry, von der ganzen literarischen Auffassung, aber auch vom Typus her. Seine Bücher sind, bei einem Minimum von unterlegter Romanhandlung, große lyrische Sprachtexturen, verschiedene innere Monologe, die sich ineinander verweben, und die eigentlich keine andere Funktion haben, als das diffizile Gewebe der Autorenperson auszuleuchten, das natürlich auch das Fangnetz ist für die einfallende Welt. Also von diesem Sprach- und Kategorieansatz her ist Lowry wirklich einer der wichtigsten modernen Autoren für mich. Eine Vaterfigur in meinem Sinn war Thomas Wolfe, wobei mir noch früher, noch vor meinen eigenen Anfängen, ganz andere, weit ausholende Romanciers Vorbilder waren, z.B. Knut Hamsun und

Joseph Conrad, die Russen, insbesondere auch Oblomow. Eine sehr, sehr wichtige Figur, die ich überaus gerne in meine nächsten Wahlverwandtschaften integrieren würde, ist Nabokov, und ein anderer aus jüngerer Zeit ist Juan Carlos Onetti, ein Uruguayaner, der vor zwei Jahren in Madrid gestorben ist, im Exil.

Und hier in Frankreich Perec; es gibt auf der einen Seite den von der Oulipo-Gruppe herkommenden und in der Queneau-Tradition arbeitenden sprachspielerischen Perec, aber es gibt auch den anderen, den Verfasser von *Ein Mann, der schläft*, *Un homme qui dort* z.B., der sich wirklich liest wie ein Bruder von mir. Ein anderer Franzose, der mir nahesteht ist Louis Calaferte. Und in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, einmal abgesehen von den Österreichern Handke und Bernhard, aber auch Ingeborg Bachmann, ist mir eigentlich am nächsten der jung verstorbene Brinkmann gewesen und geblieben. Ich habe mir immer gedacht, er hätte ein Alliiertes sein können. Er ist heute eine Art Kultautor, der nur eine beschränkte eigene Gemeinde anspricht und einen Mythos hinterlassen hat oder irgendwie fragwürdig herumgeistert in der Literaturgeschichte. Einer, der mich in der letzten Zeit inständig beschäftigt hat - eine Entdeckung - ist der Jugoslawe Danilo Kiš, der wenige Jahre jünger war als ich und an der Grenze zu fünfzig gestorben ist, schon vor längerer Zeit.

Ich müßte nach der schon bekannt gemachten Zündfigur Robert Walser, auch noch gleich Céline einbringen, der mir beim Schreiben des *Canto* Begleitlektüre war und eine ungeheure Wirkung auf mich hatte. Er gilt hier in Frankreich zusammen mit Proust als der größte Autor des Jahrhunderts. Auf der anderen Seite ist er natürlich dieser scheußliche Faschist und Judenhasser. Ich weiß nicht, wie es mir heute mit ihm gehen würde, ich habe vielleicht vor zehn Jahren einmal wieder Céline gelesen - und ich muß sagen, daß es mir nicht mehr so viel bedeutet hat, aber historisch gesehen war es ein gewichtiger Einfluß. Wie auch z.B. Italo Svevo, man könnte hier noch viele anfügen. Erwähnt wurde auch immer wieder Joyce, obwohl ich den gar nie so richtig gelesen hatte usw. .

Bei Céline dürfte wohl dieser Bewußtseinsstrom, der da einfach herausgeschrieben wird, eine gewisse Rolle gespielt haben und diese, wie Sie dies auch

nennen, Atemlosigkeit der Beschreibung ...

Und da ist das, was er wiederum als musikalischen Furor bezeichnet ... aber eigentlich war das Verblüffendste für mich die Voraussetzungslosigkeit, eine vollkommen neue Sprache, aus den Alltagserlebnissen und der gesprochenen, der Umgangssprache zu entwickeln ...

... teilweise ja auch ziemlich Argot-versetzt, nicht ...

Ja.

Sie leben jetzt über zwanzig Jahre lang in Paris. Metropolen, "Urbomanie" haben für Sie immer eine zentrale, wie Sie sagen, entbindende Funktion gespielt. Hat sich Ihr Blick auf die Stadt Paris seit dem Jahr der Liebe geändert - oder: sind Sie angekommen, angenommen? Denn dies ist ja die zentrale Sorge in Ihrem Buch, auch eine zentrale Figur, daß Sie nämlich die Ankunft nicht schaffen mögen.

Also ich glaube, Paris ist definitive Wahlheimat geblieben. Und die Erregung oder die Erregbarkeit oder Empfindlichkeit für das Überwältigende dieser Stadt ist immer noch vorhanden, das hat sich nicht verbraucht, abgenutzt. Es kommt zu den verschiedenen Komponenten: der unglaublichen Schönheit, der omnipräsenten Erotik, der unversieglichen Literaturküche - als würde das alltägliche Leben auf Schritt und Tritt von der Literatur erfunden und geadelt - bei mir in letzter Zeit immer stärker eine Dankbarkeit hinzu, das Gefühl eines Refugiums, als wäre ich ein Flüchtling und hätte hier endlich eine Heimat gefunden oder doch einen lebberen Unterschlupf. Das Flüchten, das ist schon auch eine bestimmende Bewegung bei mir, es war zuerst einmal das Flüchten aus der Schweiz natürlich ... Ich bin nicht Franzose geworden, obwohl ich dies ohne weiteres hätte werden können und auch jetzt noch könnte, schon darum, weil ich inzwischen einen literarischen Namen habe, weil ich eine französische Frau, weil ich einen französischen Sohn habe, doch das ist nicht mein Ziel, ich habe eher innere Widerstände, ein Franzose zu werden, mir paßt die Etikette des Emigranten, das möchte

ich eigentlich bleiben. Aber wenn ich das mit der Wahlheimat sage, ertappe ich mich manchmal dabei, daß ich wie ein Verfolgter empfinde, der endlich nicht mehr verfolgt wird - wobei ich nie verfolgt worden bin, das ist ja das Merkwürdige. Ich war ja auch eigentlich in der Schweiz sehr angesehen, und ich war in einer ersten Ehe sogar mit einer Deutschen verheiratet und hatte deutsche Familie usw. und trotzdem ist mir Deutschland eher immer ungeheurer geworden.

Ist es vielleicht auch das Lebensgefühl oder die geistige Luft, die Sie hier atmen, die Ihnen einfach die nötigen Vibrationen und alles zuspielen, in denen Sie sich wie der Fisch im Wasser fühlen, sozusagen ...

Ich glaube schon, ja. Auf der anderen Seite muß ich mir doch manchmal die Frage stellen, warum ich mich auch hier aus allem Möglichen, z.B. aus dem Literaturbetrieb, heraushalte.

Darf ich auf das Verhältnis Autor-Sprache zu sprechen kommen. Beide Elemente spielen ja bei Ihnen eine prominente, wenn nicht dominante Rolle: der Autor thematisch, die Sprache stilistisch. Damit will ich sagen: Sie schöpfen aus sich selbst (und thematisieren dies ja beim Leiden am Schreiben des öfteren) und schaffen mit einer "großen", voluptuösen und vokabulär voluminösen Sprache Ihre - und in Form eines Buches dann von Ihnen abgelöste - Wirklichkeit. Der Tod des romantisch-demiurgisch verstandenen Schöpferautors wird in der Literatur dieses Jahrhunderts immer wieder zelebriert. Der Autor stehe hinter dem Werk zurück, sei Diener, Hörrohr oder Höriger der Sprache, Sekretär seiner Innenwelt usw. Auch Sie sprechen vom "ES schreibt" oder "die Sprache übernimmt die Führung", auch lieben Sie hübsche hydraulische Vergleiche des Flutens, Sprudeln, Gurgeln der Sprudelmünder der Rinnsteine Wie sehen Sie Ihre Rolle als Autor(-Ich) im Prozeß des Schreibens?

Also ich könnte auf der einen Seite sagen, daß meine ganze Tag- und Lebensverbringung eigentlich nichts anderes ist als die Zubereitung auf den Zustand, in dem ich wirklich ein Sprachmund werde. Es geht um das

Einstimmen des Instruments oder das Abwarten unterwegs zur Verwandlung in ein Instrument. Ein anderes Lebensziel habe ich eigentlich gar nie gekannt. In dieser Zubereitung oder in dieser Auffassung eines Instrument-Sein-Wollens oder Werden-Wollens steckt möglicherweise eine Divinisations-, Divinisierungsauffassung irgendwo. Bin ich eingestimmt, denke ich, daß ich einem großen schöpferischen Atem angeschlossen bin, der durch mich hindurchzieht; daß ich dann wirklich ein Mund geworden bin, daß es, in glücklichen Fällen, über mich kommt, daß ich ein Medium werde - und damit auch die Legitimation des Schreibens habe. Wenn ich sage, daß ES schreibt usw. ... da denkt man gleich an den Automatismus der Surrealisten, oder an Henry Miller, der übrigens auch zu meiner Garde gehört, er spricht davon, daß er ein Hahn, ein Wasserhahn wird, aus dem es nur so herausquillt ...

Der hat ja auch darunter gelitten, daß er es nicht abstellen konnte...

Jaja, übrigens habe ich mit dem Automatismus nicht so viel gemein. Am Anfang stand bei mir ebenso die Gefahr und die Bedrohung einer Selbstauflösung oder einer verschwindenden Wirklichkeit, in deren Verschwinden ich mich selber auflöse und in ein Loch der Depression oder der tiefen Melancholie usw. falle; erst, wenn ich Sprache werde, existiere ich als Person und im Text und durch die Person entsteht Welt; es ist so, daß ich mich immer in diesen schöpferischen Zustand hineinschwingen muß, um überhaupt das Gefühl zu haben, daß ich existiere. Und das ist eine Grundtatsache und ein Motor, den zu erklären ich mich überhaupt nicht bemühen will, das wäre, wenn schon, vielleicht die Aufgabe oder der Fall eines Psychoanalytikers, das ist nicht meine Sache.

Ich will sagen, im Zentrum ist dieser schöpferische Kampf oder schöpferische Furor, der aber nicht einfach aus einem Überschwang kommt, sondern ebenso aus einer Notwehr. Die Schattenseite ist, wie gesagt, das Verschwinden des Ichs und das Verschwinden der Wirklichkeit. Dort setzt der Sprachfuror an: mich selber hervorzubringen und mit der Sprache die Welt an mich zu bringen. In diesen Zusammenhang gehört die Ablehnung von linearem finalisierendem Erzählen und die Aversion gegen das Erfinden.

Meine Thematik ist im weitesten Sinne die, die eigene Existenz zu strukturieren, das Leben von Fall zu Fall zu erschaffen - und das einzige Leben, das ich kenne ist das Ich-Leben. Wobei natürlich in dieses Ichleben viel Außenleben einfließt als an mich gebrachtes Leben. Aber das ist die einzige Thematik, und es ist fast eine Automatik, fast ein Wahnsinn, so mit Sprache hinter der Erschaffung des Lebens herzustürmen.

Man könnte sagen, der einzige Gegenstand ist in diesem Sinne mein Poetenleben. Und das Poetenleben wiederum ist eigentlich das Schreibleben. Es ist zwar ein unentwegtes Irren, Wandern, Suchen, aber da es sowohl für mich, den Autor, wie für den Leser nur dann spürbar wird, wenn ich es stammeln, sagen oder musizieren kann, ist es ein Sprachleben. Als Metapher könnte man sagen, es ist das Poetenleben. Kürzlich habe ich mal in einer Zeitung gelesen, daß Handke - befragt über unser Verhältnis - gesagt hat, ich sei einer, der in einem klassischen Sinne ein Poetenleben führt. Wobei man, wenn man das so in den Raum stellt, unter Poetenleben alles mögliche verstehen kann, warum nicht ein Bohème-Leben oder ein Taugenichtsleben im romantischen Sinne.

Aber in meinem Sinne ist es dieses handschellengeeinte Dahergehen zwischen einem existentiellen Sucher und einem Spracharbeiter. Ich glaube, diese Personalunion ist wirklich etwas Spezifisches, etwas das es so vermutlich sehr selten oder überhaupt nicht gibt. Ich glaube, das ist das Spezifischste an mir überhaupt, in dem Sinne als das Schreiben als Notwehr, als existentieller Auftrag oder Plage unbedingte Priorität hat, nie aufhört, auch beim Lieben und beim Schlafen und beim Träumen nicht, sondern ununterbrochen weitergeht. Und dann kommt gleich noch etwas hinzu: die Ambition, es nicht bei der Beschreibung des Weges oder des Kampfes etc. bewenden zu lassen, sondern ein Ding herzustellen, das wirklich eine Schöpfung ist und genannt zu werden verdient; natürlich eine Schöpfung unserer Zeit, da ich ja als poröser Mensch nicht in einer Klause der Vergangenheit lebe, sondern mich ununterbrochen der Gegenwart, der Umwelt aussetze. Und daß dieses dem doppelten Kampf des Irrens, Suchens und Schreibens abgewonnene Ding, das eine Welterschaffung wäre, daß dieses Ding im künstlerischen Sinne vollkommen rein stimmen muß und aus sich heraus existieren soll ... mit allen Sprachintensitäten und der größtmöglichen

künstlerischen Überzeugungskraft: ein von mir abgelöstes autonomes Ding. Soviel zur Ambition.

Sie sind, wenn ich das recht verstehe, ein manischer Schreiber, der sich täglich im Warm- und Blindschreiben Boden unter den Füßen verschafft, jemand, der sein Metier im besten Sinne der Berufung betreibt. Frequentieren Sie nach wie vor ein (neues?) Atelier, Sie haben ja, wie ich gelesen habe, viele Zimmer bewohnt und Paris abgewohnt - sozusagen. Wie steht es um Ihre Arbeitsweise, wie katalysieren Sie den Gang von der "Inkubation", wie Sie das nennen, bis zum "schöpferischen Furor"?

In meinem Aufsatz "Meine Ateliers" steht ja ziemlich viel dazu zu lesen. Also das Trennen von Wohnort und Schreibklausen, das ist immer noch so, ich habe immer noch ein Atelier, um die Schreibgeister einzusperrern und den Schreibraum rein zu erhalten.

Das unentwegte Verbalisieren findet mit den Aufzeichnungen statt, die heute nicht mehr jeden Tag, aber im Prinzip eigentlich immerzu stattfinden. In diese Aufzeichnungen gehen natürlich auch erste Vorstellungen von einem keimenden Buch ein. Um es auf eine knappe Formel zu bringen, dauert bei mir das Inkubieren zu einem Buch sehr lange, es dauert meist mehrere Jahre und ist immer viel, viel länger als der Schreibprozeß. Das Schreiben eines Buches dauert in der Regel nicht viel länger als ein Jahr. Aber das Ausbrüten, vor allem das Herausfinden, wo der Hund begraben ist, das heißt in welche Stoßrichtung ich meine Instrumente des Suchens einstellen muß ... und ich schreibe eigentlich nur an einem neuen Buch, wenn ich das Gefühl habe, daß ich eine Fährte aufgenommen habe. Aus einer anderen Motivation heraus, aus irgendwelchen aktuellen Anlässen oder sogar kommerziellen Überlegungen zu schreiben, das habe ich nie gekonnt. Es muß irgendwo eine Witterung da sein im existentiellen Sinne, um mich auf die Suche zu begeben, um etwas auszugraben. Und das dauert sehr lange. Das Inkubieren dauert sehr, sehr lange. Und das allmähliche Sichten des Terrains fließt in meine Aufzeichnungen, die Journale, hinein, sie halten fest, wenn die ersten Ideen kommen usw., und wie sie sich verändern, wie sie andere Gegenstände anziehen, die dann plötzlich dazugehören.

Im großen und ganzen werde ich erst richtig mobil, wenn ich auf der Suche nach dem Ausgrabungsort fündig geworden bin, wenn ich meine Antennen auf dieses Unbekannte hin ausrichten kann und dann, wenn ich zu ahnen beginne, was das Buch für eine Form haben wird. Wobei die Form für mich das Transportmittel oder das Abfuhrsystem des noch nicht bekannten Materials wird ...

Und wenn das da ist, ergibt es sich relativ flott ...

Wenn das Abfuhrsystem, in Form und Struktur und auch Ton natürlich, gegeben ist, dann wird meistens das Buch bald einmal sichtbar ... doch dieses Inkubieren und Suchen und Notieren ist immer eine sehr unglückliche Zeit. Man ist zu einem unerträglich langen Nichtstun mehr oder weniger verurteilt, weil das Suchen und Notieren nicht eine richtige Arbeit ist, man möchte ja fluten, wirklich herstellen können, doch daran ist man verhindert ... und es ist natürlich auch nie mit Sicherheit vorauszuwissen, ob man wirklich fündig werden wird. Und in diesen Zusammenhang gehört bei mir das motorische Moment, das ununterbrochene Herumlaufen und Mich-Herumtragen-Lassen durch die Transportmittel, das ein Wiegen der Gedanken ist, aber auch ein Aufspüren von irgendwo in der Stadt ausgestreuter Saat. Die ganze Stadt ist sozusagen mein Weidegrund, die ich beim Herumtragen meiner Person und Existenz nicht nur in mich aufnehme, sondern auch beflecke. Diese Motorik des Herumirrens gehört zur Arbeit.

Und beim Spaziergehen und Herumfahren, passieren da schon innerlich Verbalisierungen oder kristallisiert sich da etwas gedanklich ...

Verbalisierungen und vor allem Blitze, blitzartige Einsichten, was ich das Springen der Fische nenne, das sind wirkliche Geschenke ...

Notieren Sie das auf der Stelle dann ...

Nein, die trage ich dann heim und notiere zuhause sofort ...

Ist Ihnen nie passiert, daß Sie dann was vergessen haben ...

Doch, doch, es kommt manchmal auch vor, daß ich auf den Rand einer Zeitung schnell was aufschreibe, aber im großen und ganzen mache ich es zuhause ganz schnell mit der Maschine ... Ich kann Ihnen ein Beispiel geben, zur Illustration ... Bei dem jetzigen Buch, das 'Hund' heißt, 'Beichte am Mittag', ging ich von dem realen Hund aus, von dem ich natürlich schon wußte, daß er ein Doppelgänger sein wird und habe erst Teile geschrieben, die mich vollkommen unbefriedigt ließen, weil sie zu anekdotisch waren - und dann plötzlich beim Herumwandern hatte ich die Erleuchtung, daß nicht ich der Erzähler bin, sondern der Marschierer aus dem anderen Buch *Im Bauch des Wals* ... derlei.

Das hat sozusagen den Knoten gelöst ...

Jaja, solche Einfälle, die zuerst mal wie ein aufgeworfener Ball erscheinen, die dann überprüft werden, ob der Einfall stimmig ist oder nicht, und wenn er stimmig ist, führt er wirklich weiter ... solche Sachen ...

Als Einstieg zur nächsten langen und komplexen Frage möchte ich Sie aus Am Schreiben gehen zitieren: "... Alles ist Gegenwart, das Ich ein durchtöntes Ich: Per-sona.

Ich möchte meinen, daß meine ganzen Anläufe, Aufbrüche nichts anderes sind als Einstimmungen auf diesen - authentischen - Zustand. Dieser, ein seiner Natur nach unsagbarer Seelenzustand, der die Sprache benimmt und überdies gar keiner Sprache bedarf, weil ich in solchen Momenten wahrhaft lebendig bin und nur bin, ist das geheime Ziel der Reise." In einem Gespräch für die Akzente wurden Sie denn auch explizit auf Zen (wohl als Chiffre für einen Bewußtseinszustand) angesprochen und Sie sprachen vom "erhöhten Zustand" oder dem "Zustand des Entflammtseins". Man könnte Ihr Werk sicher auf analoge Äußerungen hin sichten, wenngleich sie diese - das liegt in der Natur der Sache - sparsam verteilen. Jedenfalls klingen diese Andeutungen frappant nach Mystik (nicht in einem obskur-dubiosen, sondern taghell-clairvoyanten Sinn). Was mich hier interessiert, ist die

“Übersetzung” dieser Ekstase, dieser unio mystica in Sprache, wo ist hier der Transformationsriemen, wie destilliert diese eigentlich sprachlose “Übereinstimmung von Ich und Dasein” in Ihre Wortkaskaden?

Im Grunde genommen, wenn das die Suche ist, dann handelt es sich natürlich um ein für das Schriftstellerhandwerk kontraproduktives Element, weil dieser Zustand keiner Sprache bedarf und eigentlich unsagbar ist, ich meine, dieser Zustand kann nur insofern genutzt werden, als er in Form von Lichtverhältnissen oder Energien sich verliert in dem ganzen Sprachgewebe, aber er kann nicht verbalisiert werden. Wäre dieser Zustand haltbar, dann könnte auf das Schreiben verzichtet werden. Das Schreiben setzt bloß darum wieder ein, weil dieser Zustand verschwindet und das Dunkel wieder einfällt, überhand nimmt, und so wie ich angelegt bin, wäre das möglicherweise eine Lebensform, die das Schriftstellerdasein ablösen könnte. Es ist natürlich nicht nur das Entflammtsein oder das Einssein oder das Durchleuchtetsein, sondern es hat auch mit Glück zu tun. Die Glückssuche ist, glaube ich, auch ein Movens der ganzen Unternehmung ...

Und daß Sie das dann aufschreiben, kann das auch damit zusammenhängen, daß Sie das teilen wollen, mitteilen, auch Glück teilen, wie soll man sagen, in dem Sinne auch ‘Glücksbringer’ sein ...

Ja, in einem gewissen Sinne, bewußt ist mir das eigentlich nicht. Aber es wurde auch immer wieder gesagt, daß meine Literatur insofern etwas Ansteckendes hat, als sie den Leser unterwandert und ansteckt mit Energien oder unterläuft ... das ist natürlich sehr gefährlich, wenn ich solche Sachen höre, dann bekomme ich gleich ein Schuldgefühl, weil ich weiß, daß ich auch ein Verführer bin ... aber ich habe ja keine Botschaft ...

Aber ich denke mir, daß Sie nichts anderes auslösen können, als ohnedies keimhaft im Leser da ist - und da ist Ihre Verantwortung vorbei, da passiert dann bei dem Menschen ein Prozeß, den Sie halt als katalysierendes Element in Gang setzen, aber der muß dann mit seinem Horizont und mit seiner Existenz damit weiterarbeiten, ich meine, daß dies nicht problematisch ist.

Im Anschluß daran und als vielleicht vorlauter Abschluß: zu Ihrer Leitfrage: "Wo ist das Leben?", die Sie ja auch dem Leser als kreativantreibenden Stachel ins Fleisch setzen. Sie oszillieren zwischen einer "fleischlich-innerweltlichen 'Mystik'", ihrer Hingabe an die Stadt, die Frau, die Schau und einer - asketisch-zurückgezogen - geistigen Verdauungsarbeit, die in einem Werk kulminiert. Beide Zustände: der Rausch der Liebe, des Gehens und Sehens und die Berauschtigkeit durch die Sprache scheinen gleich wesentlich zu sein: Wo ist heute Ihr oder das Leben?

Schauen Sie, ich stelle mir diese Frage nie, natürlich könnte man sagen, diese Frage kann ich abklopfen an meinen derzeitigen Umständen. Ich stelle mir diese Frage nie, weil ich sie mir nur stellen würde, wenn diese erwähnten Treibkräfte nicht mehr vorhanden wären. Dann würde ich vermutlich zu sterben beginnen, das heißt, ich würde eine der vielen möglichen Krankheiten, die man immer mit sich trägt, ausbrechen lassen, und da ich aber noch nicht bereit bin dahinzugehen, bin ich auf mein altes System weiterhin angewiesen, wobei sich die Thematiken eigentlich nicht geändert haben. Ich könnte höchstens sagen, daß in dem jetzigen Buch vielleicht eine philosophische Distanz stärker geworden ist als bisher ... was eigentlich schon im *Bauch des Wals* angefangen hat. Aber noch sind die weltlichen Verlockungen als Nährstoffe und als Einweisungsschilder dieselben. Auf der anderen Seite ist die Arbeit, ich muß eher sagen, Arbeitshoffnung, weil ich immer das Gefühl habe, es ist so wenig Arbeit, die Arbeitshoffnung immer auch die gleiche geblieben. Und im Moment bin ich recht glücklich, weil die Arbeit wieder angelaufen ist ... Und dann kommen natürlich auch noch andere Sachen hinzu, das wären dann eher autobiographische Sachen ... ich kann mir kein normales Alter leisten, erstens von meinem Zuschnitt nicht und zweitens, weil ich einen kleinen Sohn habe, der in jeder Beziehung einen kraftstrotzenden, tätigen Vater braucht ... die Anforderungen von so einem kleinen Burschen sind ja gewaltig. Da ich nicht mit ihm Schilaulen gehen kann, weil ich das nie gemacht habe usw., kann ich eigentlich nur dafür sorgen, daß ich möglichst lebendig bin. Aber sicher gibt es Umschichtungen des Interesses, das glaub' ich schon. Das wiederum werde ich erst feststellen können, wenn das neue Buch da ist ...

Also das ist dann wieder so eine Ausschlüpfgeschichte ... wahrscheinlich ist meine Frage einfach zu grob geschneidert, weil ich dies so polarisiert habe, und die angesprochenen Elemente sind vielleicht eine Einheit in ihrem Leben ...

Es ist nicht eine Einheit, aber es ist eine Gleichzeitigkeit, das ist ja das Verdammte, das ist so schwierig in meinem Charakter - es ist eine Gleichzeitigkeit. Einfach gesagt, ich hatte immer den Drang, mich bis zum Vergessen ins Leben zu stürzen, aber schon auf der Flugbahn setzt das geistige Prinzip ein, das heißt das Verbalisierungsbedürfnis, das heißt das Nachdenken darüber usw., sodaß der Blindflug immer nur ganz kurz möglich ist, und darum das Motorische, die ewige Repetition, ich bin ein Mann der ewigen Repetition, des immer Gleichen, ein langweiliger Kerl. ... Das ist ein guter Schluß.

Wollen Sie das wirklich als Schluß haben?

Ja.

Herzlichen Dank für das Gespräch.

Paris, 10. März 1997