

Ein Fest fürs Leben

Autor(en): **Nizon, Paul / Merk, Roland**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monat : die Autorenzeitschrift für Politik, Wirtschaft und Kultur**

Band (Jahr): **95 (2015)**

Heft 1030

PDF erstellt am: **17.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-736191>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Ein Fest fürs Leben

Der 1929 in Bern geborene Schriftsteller Paul Nizon lebt seit Jahrzehnten in Paris. Dort fand er Freiheit und künstlerischen Ausdruck wieder – beides hatte ihm die Schweiz zuvor verleidet. Wie kaum ein anderer hat er seither die Stadt an der Seine beschrieben, ihr literarische Denkmäler gesetzt. Ein Gespräch über Enge, Weite – und zu viel Weite. Aber auch über inspirierende Kollegen und skurrile Treffen mit dem eifersüchtigen Frisch und dem masslosen Dürrenmatt.

Roland Merk trifft Paul Nizon

Paul, du bist seit 1977 in deiner Wahlheimat Paris, weil es dir in der Schweiz «zu eng» wurde. Du hast hier den Lebens- und Weltstoff gefunden, der für dein weiteres Werk bestimmend ist. Doch bevor wir in detail die Werkstatt deines Schreibens betreten: Weshalb gerade Paris? Paris war meine erste Erfahrung einer Weltstadt – und zwar im Gymnasialalter. Ich kam unmittelbar nach dem 2. Weltkrieg und dann immer wieder nach Paris zu Besuch, weil ich da eine Tante hatte. Paris war von Anfang an ein Lebenstraum, aber noch nicht der eines Schriftstellers. Es waren die «französischen Zustände», die Lebensart, die Lebenskunst, der erotisch erleuchtete Alltag, das irdische Glückstreben, das andere Wertdenken, was mich berückte und ansteckte, eine Mentalität, die radikal verschieden war von dem helvetischen, beinharten Materialismus und der dazugehörigen Nüchternheit. Und nicht zu vergessen: Paris war damals die Kulturhauptstadt der Welt, die Stadt der künstlerischen Revolution in Permanenz, die Stadt des künstlerischen Fortschritts überhaupt, insbesondere auf dem Gebiet der bildenden Kunst, die mir, neben Literatur und Film, am meisten vertraut ist, ich bin ja von Haus aus Kunsthistoriker und habe lange als Kunstkritiker gearbeitet.

Paris war für dich, wie du schreibst, eine «Entbindungsanstalt», du hast hier zu einer «poetischen Existenz» gefunden.

Kannst du das ausführen?

Ja, hier hatte ich meine poetische Existenz gefunden. Poetische Existenz besagt in meinem Falle nicht nur die radikale Ausrichtung auf nichts anderes als die künstlerische Schreibtätigkeit mit allen Risiken der Vogelfreiheit, es gehört der Umstand dazu, dass diese Existenzform in einem anderen Sprach- und Kulturraum und insofern gewissermassen im Weltmassstab stattfand. Paris als Wunschtraum war seit langem in mir angelegt bis programmiert, der Wegzug aber war problematisch, weil ich Familie hatte und Verpflichtungen. Es bedurfte einer ausgewachsenen Lebens- und Schreibkrise, zu welcher die Scheidung und eine künstlerische Verstopfung, als wäre der schöpferische Ofen ausgegangen, gehörten – nebst einer «Liebesvergiftung». In Wahrheit war mir wohl in der Schweiz der Stoff ausgegangen.

Was war anders in Paris?

Ich trat dort ein einsames, einzelgängerisches Dichterleben an ohne Rückhalt bei Verwandten oder geeigneten Freunden. Rückblickend wird mir bewusst, wie sehr trotz meiner Kritik an der Schweiz die bündnismässige Verankerung im Freundeskreis gezählt und mich getragen hat. Mit dem Wegzug hatte ich einen Grossteil der mentalen Sicherheiten aufgegeben. Der letzte Roman, «Stolz», den ich in der Schweiz geschrieben habe, handelt von einem Lebensverneiner, der mit fünfundzwanzig stirbt oder besser: sich sterben lässt. Der Roman war ein grosser Erfolg, ein

Paul Nizon

ist Schriftsteller. Für seine Romane und Erzählungen erhielt er zahlreiche Preise, zuletzt den schweizerischen Grand Prix Literatur 2014 für sein Gesamtwerk. Jetzt sind seine «Parisiana» (Matthes & Seitz, 2015) erschienen, gesammelte Aufzeichnungen und Reflexionen, die nachzeichnen, wie die Grossstadt für sein Leben und Werk massgebend, Paris für ihn zur grossen Liebe wurde.

Roland Merk

lebt und arbeitet als Schriftsteller in Paris und Basel. Als Herausgeber und Co-Autor gab er 2012 mit Stéphane Hessel den Band «An die Empörten dieser Erde! Vom Protest zum Handeln» im Berliner Aufbau-Verlag heraus. Im Frühjahr 2016 erscheint sein neuer Gedichtband «Der Lauf der Nacht am helllichten Tag» in der edition 8, Zürich.

weiterer Grund abzuhausen: Ich gierte nach künstlerischer Erneuerung, nicht nach Stabilität oder Etablierung! In Paris war ich lange niemand. Ich war gespannt darauf, was die Stadt aus mir machen würde. Sie hatte so viele Ankömmlinge entbunden und zum Höchsten angespornt. Anspruch und Ansporn waren unerhört, wie mir vorkam. Alles in allem ein schöner Packen von Wagnis.

In «Parisiana» schreibst du: «Eine Stadt wie Paris ist nie auszudenken, geschweige denn auszuloten, weil übermächtig. Mir hat sie zu der mir bestimmten Gattung, dem Stadtnomadentum mit Ingredienzien des Künstlerromans und der Chronik des Ichs, verholphen.»

Und in die «Innenseite des Mantels» notiertest du schon 1980:

«Paris hätte mich dahin befreit, dass ich von Themen und Romanformen absehen und mich dem Strom überlassen müsste, einem Durcheinander, dieser mir gemässesten Form, die mich täglich selber hervorbringt, und in welcher ich mich finde, der Strom der Erinnerung.» Mit Paris steht also die Frage nach der Erzählbarkeit der Welt an. Zwang sie dich zu neuen literarischen Formen?

Die Nichterzählbarkeit der Welt war ein Axiom meiner Literaturauffassung seit immer schon, seit «Canto», seit «Im Hause enden die Geschichten». Darum das Experimentelle und Novatorische meiner Prosa. In Paris kam ich ohne Projekt an, das war eine Schwierigkeit. Ich hatte so viel Freiheit, dass es nicht auszuhalten war. In Ermangelung eines Schreibprojektes hielt ich mich also vorerst an die quasi blinden, ungezügelter Aufsreibungen.

Das ist für dein Schreiben auch möglicherweise kein Nachteil.

Du nennst dich selber «Lebenssucher» oder «Vorbeistationierer».

Wie wäre es mit «Flaneur»?

Das Wort Flaneur mag ich nicht.

Warum?

Ich pflege nicht die Beschaulichkeit, ich werfe mich ins Getümmel, ich bin ein Marschierer, ich rase, ich suche die Reibung, ich bin ein Fassadenfresser, wenn schon. Ich bin auch kein Intellektueller, ich bin ein *action writer*, wie ich es früher in Analogie zum *action painter* ausgedrückt habe, manchmal nenne ich mich einen Blindschreiber. Diese Haltung verbindet mich in einigen Büchern oder Zügen mit den Informellen der Kunstszene wie Jackson Pollock oder Sam Francis, wobei bei einem Francis ein gewisser Psychismus mit der Natursicht aus der Fliegerdistanz und -rasanz zusammengesetzt, Francis war Kampfflieger.

In einem Notat aus den frühen 1980er Jahren schreibst du:

«Am Tresen im Bistro. Drehe mich um und sehe mich in der Spiegelwand in Mantel und Hut. Ich stehe da wie ein Wackelkontakt, sagt mir mein Spiegelbild. Aber ich wackle nicht. Wie komme ich auf das Bild?»

Meine Frage: Was wackelt? Was war der Schock, den die Grossstadt auslöste?

Natürlich hat der Wackelkontakt mit der Einsamkeit, der Niemandszugehörigkeit zu tun, mit der Wackligkeit der Existenz. Es dauerte Jahre, bis ich mich als Schriftsteller in der französischen Literaturwelt zum Vorschein gebracht hatte.

Flauberts Satz, dass die Realität die Fiktion überschreite, gehört auch zu deinen Erfahrungen, indes kommst du nicht wie der frühe

Wittgenstein zum Schluss: «Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.» Ganz im Gegenteil: ich habe den Eindruck, vieles in deinem Werk ist rettende Evokation.

Zielst du auf blitzhafte Durchleuchtung der Wirklichkeit?

Ich spreche in diesem Zusammenhang in der Tat manchmal vom «Sehblitz», ich werde darauf zurückkommen. Generell kann ich sagen, dass ich die in meinen Augen sprachlich so gut wie unerreichbare Wirklichkeit auf Schleichwegen zu überrumpeln oder in Kapriolen inneren Ausschlags zu bannen suche. Mir geht es darum, mit der Sprache eine existentielle, essenzielle Verankerung wenigstens momentelang zu produzieren oder zu evozieren oder, besser gesagt, zu provozieren, das ist das Wort. Ich bin ein Fremdling in dieser Stadt, deshalb auch immer diese Momente des Vorbeistationierens. Es geht um ein Augenfutter, das ich suche, um die über Reibung erzeugten «Erkenntnisblitze». Der Wackelkontakt ist also auch ein Bild für Verständigungsblockade und Schiefstehen als Heimatlosigkeit. Dahingehend ist zu erwähnen, dass ich immer von der Überzeugung einer letztlichen Erkenntnislosigkeit durchdrungen war und stattdessen die Beschreibung der Erkenntnisunfähigkeit als Ersatzhandlung ins Bild führte.

Noch einmal: was war dieser Schock im Bistro? Ein erkenntnistheoretischer Schock, nie in der Welt ankommen, sie nicht mehr repräsentieren zu können? Paris, die Figur des Erhabenen?

In puncto Abbildbarkeit hatte ich immer das Gefühl, sprachlich vor der schieren Grösse der Stadt zu scheitern, immer. Im Grunde ging ich davon aus, dass es keine Erkenntnis geben kann, es gibt höchstens eine Beschreibung der Erkenntnisunfähigkeit. Darum auch dieses mitunter wilde Gestikulieren und Gebärden, weil ich eh überzeugt war, dass die Totalität nie unter einen Hut gebracht werden kann. Ich denke, der Wackelkontakt ist kein Schluchzer, sondern die kalte Feststellung eines Mankos. Oder nicht?

Ein Ringen um Wirklichkeit: man ist nie in Phase mit ihr, aber dann fliesst doch Starkstrom, blitzhaft Licht! Kurzum: als zeitgenössischem Erzähler ist dir die naive Auffassung von Realität abhandengekommen, aber du versuchst doch am Ende des Kreises – wie Heinrich von Kleist etwa – in eine Art Paradies der Gegenwärtigkeit zu kommen.

Du belagerst die Welt mit Worten – wie Walter Benjamin in Konstellationen –, um sie «auf höherer Ebene» wiederzugewinnen.

Ja, ich hatte eine Phase, in der Benjamins Vorstellungen und Spra-

che mir auf dem Leib brannten. Ein Beispiel: «Denn noch haben in diesen verlassenem Winkeln alle Laute und Dinge ihr eigenes Schweigen, wie es um Mittag auf Höhen ein Schweigen der Hähne, ein Schweigen der Axt, ein Schweigen der Grillen gibt.» Ein wunderbarer Passus. Aber zur Beantwortung deiner Frage möchte ich ein Selbstzitat aus meinen Aufzeichnungen anfügen: «Habe Odile gesagt, dass ich letztendlich an nichts glaube, mit Ausnahme dieser poetischen Existenz. Dass ich nichts zu verbreiten wisse, dass ich nach der Erleuchtung dürste, dass ich einzig besessen sei, das runde, dichte *objet* zu verfertigen, das ich mit meiner Literatur dem Dunkel und der Melancholie abtrotze. Etwas Resistentes, das dann im Medium der Zeit und im Bewusstsein des Lesers wie eine Blüte aufgeht, vergleichbar der japanischen Papierblume im Wasser.»

Eine Gegenwart, die wie eine Papierblume aufgeht oder dem Meer der Erfahrungen, wie du von deinen Büchern schreibst, wie eine «Sprachinsel» abgetrotzt ist. Deine Bücher verstehst du als «Schöpfungen». Steckt da ein Rest negativer Theologie dahinter?

Mag sein. Oder doch ein die Vermessenheit streifender künstlerischer Anspruch – der Lebenserweckung! Hier kommen wir wieder auf den Fremdling zurück: «Nur der Fremdling hat vor Verwundung leuchtende Augen», schrieb ich einmal. Das Fremdsein ist im Gegensatz zum Eingebettetsein ein Reichtum im Sinne der Zufuhr. In Paris bleibt man immer ein Fremdling. Auch mein Vater, der aus Russland stammte, war ein Fremdling. Ich war zwölf, als er starb. Ich empfand keinen sonderlichen Schmerz bei seinem Tode, heute weiss ich, dass der Vaterverlust ein schreckliches Drama war. Die wenigen Aufnahmen, die ich von ihm auf meinem inneren Bildschirm heraufbeschwören kann, zeigen ihn, übrigens glücklich, in seinem Forschungslaboratorium.

Und du hattest deine Schreibateliers...

...eine Mischung aus dem väterlichen Laboratorium und Robert Walsers Mansarden. Die poetische Existenz bestand einesteils darin, mich in das Leben hineinzuwühlen auf der Suche nach Lebensstoff, und zum anderen, dem Leben in Sätzen und Worten hinterherzulaufen. Ein Destillierungsverfahren nicht weit vom chemischen Verfahren meines Vaters entfernt. Die Bunsenbrenner in Vaters Labor sind mir heute noch in zärtlicher Erinnerung. Sie sind das Inbild der köchelnden Essenzen, eine Art Vaterersatz. Die Vaternakanz war in Wahrheit ein Trauma. Ich hatte nie einen Stamm, an dem ich mich lehnen und klammern konnte.

Du verstehst dich selber als einen «Essenz-Dichter».

Wobei: du betreibst ja keinen Essentialismus, bist kein Ontologe.

Worauf zielst du ab?

Meine Stoffe sind autobiographisch, doch geht es mir nicht um Autobiographie im engeren Sinne, sondern um Autofiktion. Diese Stoffe sind das Rohmaterial, aus dem ich die Fiktion filtere, was auch so viel bedeutet wie: den eigenen Erfahrungsstoff einer weiteren Leserschaft mundgerecht zu machen – via fiktionale Vertiefung. Die Verwandlung erfordert viel Zeit. Zeit der Vorbereitung, der Einstimmung auf die innere, verborgene Thematik.

Warst du nie verlockt, Gedichte zu schreiben?

Ich habe als Jüngling einige wenige Gedichte verfasst, es sind Ausnahmen, alle weiteren Anfänge verliefen in Prosa, in wohlgeordnet lyrischer Prosa, ja, mein Zugang zum Dasein ist lyrischer Art, man könnte auch Temperament sagen. Im späteren Leben wurde das Journalschreiben wichtig bis zentral. Ich nenne es mitunter ein verantwortungsloses Schreiben, womit ich die thematische Ungebundenheit anspreche, auch die anarchische Spontaneität.

Der Film ist für dein Werk sehr wichtig. Was interessierte dich daran? Die Suggestion von Ganzheit, Totalität, die der Film gewissermassen frei Haus liefert?

Im Film als Totalkunstwerk – Bild, Sprache, Handlung, Musik, Dialog – ist die Musik ja nicht einfach Untermalung, sondern treibender Faktor, Motor. Bei Federico Fellini zum Beispiel bilden sich die einzelnen Episoden auf dem Rücken von Nino Rotas Musik – die eben viel mehr ist als Begleitmusik – zu optischen Kapiteln heraus. Die Funktion der Musik in der Abfolge der frei imaginierten Stationen ist bei Fellini evident.

Welche Anleihen kannst du dir beim Film für deine Literatur holen?

Auch bei mir läuft das Geschehen auf dem Rücken einer Musikalität ab, Pausen und Beschleunigung, überhaupt Tempi und Tempowechsel sind Strukturelemente, zur Regelung des Bewusstseinstromes gewissermassen. Da ich kein genuiner Erzähler oder Handlungsvertreter bin, auch nicht Rhetoriker wie ein Thomas Bernhard, auch kein dramatisches Talent wie Peter Handke, sondern in erster Linie Sprachmensch, muss ich assoziieren. Das bedeutet: klare Priorität des verbalen Ausdrucks, ja der Sprachmagie – vor der erzählten Handlung.

Bernhard, Handke: Mit welchen anderen Kollegen aus dem deutschsprachigen Schriftstellerbetrieb siehst du Berührungspunkte?

Im Grunde hatte ich wenige Berührungspunkte in der deutschsprachigen Literatur meiner Generation, ich könnte noch Rolf Dieter Brinkmann anführen. Am meisten Austausch und Auseinandersetzung fand ich bei Elias Canetti, mit dem ich von 1964 bis zu seinem Tode 1994 befreundet war und den ich als geistige Schutzmacht verehrte, obwohl ich nicht seiner literarischen Familie angehörte. Mir genuin verwandt war meines Erachtens eher Malcolm Lowry – «Unter dem Vulkan» –, in meinen Anfängen vor allem Thomas Wolfe, mit seinem Roman «Schau heimwärts, Engel. Eine Geschichte vom begrabenen Leben».

Du hast einmal zur engagierten Literatur gesagt: «Ich habe nichts zu sagen oder alles zu sagen.» Das ist nicht so unengagiert, wie es zunächst klingt.

Das politische Engagement gehört nicht zu meiner literarischen Thematik, das stimmt, obwohl ich als Bürger natürlich betroffen und Partei bin. Engagiert bin ich auf dem künstlerischen Gebiet.

Es geht dir nicht nur um das «Was» eines Gesagten, sondern immer auch um sein «Wie». Und da fühlst du dich deutscher Literatur gegenüber im Exil. Du schreibst: «Wenn die Deutschen «vom Fach» an Sprache denken, dann an das rhetorische Wortprotzen [...], sie denken immer an einen äusserlichen Umgang mit Sprachmaterial (jonglieren, spielen, provozieren, denunzieren), nie an das dichterische Wort, weil sie

davor Angst haben, es sei denn, sie entdeckten es in einem anderen Kultur- und Sprachraum.» Deutschland – das Land der Dichter, hat Angst vor dem dichterischen Wort?

Das hat mit der Nazimanipulation der Sprache zu tun und führte zu einer übersteigerten Zurückhaltung in der Sprache, unmittelbar nach dem Krieg zu der sogenannten Kahlschlagliteratur, zu einer sprachlichen Misstrauenshaltung ganz allgemein. Davon gab es Ausnahmen, so Ingeborg Bachmann, die, mit Paul Celan befreundet, in ihrer frühen Lyrik einen für meine Begriffe hochpathetischen Ton anzuschlagen wagte, der mir imponierte. Ich kannte sie über Max Frisch ziemlich gut und schätze sie sehr. Sie war merkwürdigerweise zur Zeit meiner Anfänge in den sechziger Jahren eine Art Literaturheilige.

Ich hake nach: du konntest dir als Schweizer doch das Recht nehmen, zu schreiben, wie deutsche Schriftsteller nicht hätten schreiben dürfen? Hat man dir das Pathos in «Canto» vorgeworfen?

Aber ja. Ich wurde auch ausgegrenzt damit, in der Schweiz wie auch in Deutschland – man fand mich als Erscheinung insgesamt arrogant und geistig überheblich, die Deutschen kriegten das Experimentelle mangels Vergleichs in den falschen Hals, daraus resultierte eine Abwehrhaltung.

Kommen wir auf deine literarischen Bezüge aus der Schweiz zu sprechen und bewegen uns von der Weite Paris' in die Enge der Schweiz zurück, zu deinem berühmten «Diskurs in der Enge». Ist darin nicht auch eine Befangenheit des über die Schweiz sprechenden Schweizerers angedeutet?

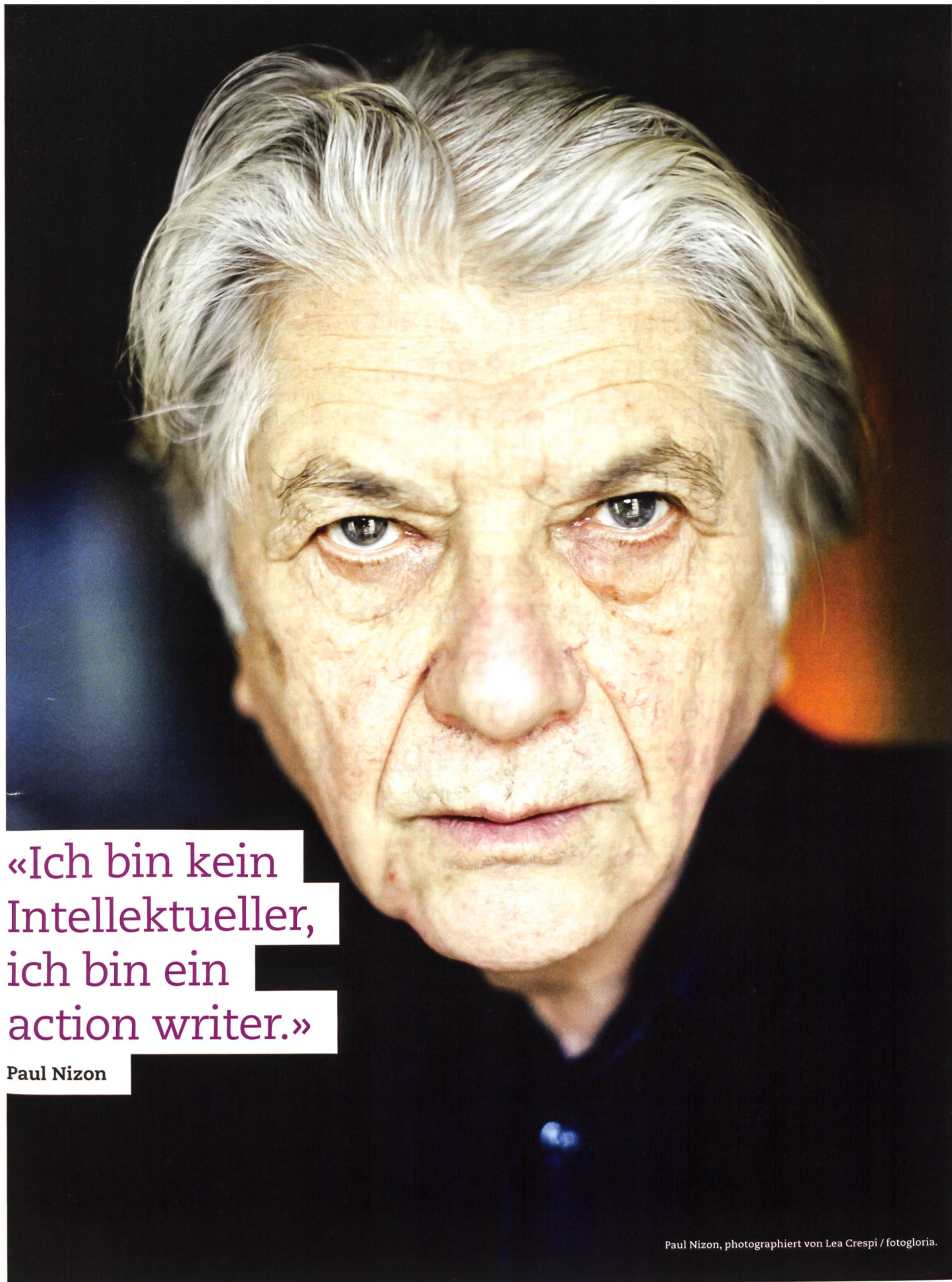
Ich kann mich erinnern, dass Dürrenmatt meinte, dass es doch sehr schön sei in der Schweiz, weil die Schweiz uns die Weltpolitik erspare, wir hätten diesen Freiraum der Geschichte. Der Umstand, ausserhalb der Geschichte zu sein, sei doch ein Vorteil, wobei ja Dürrenmatt durchaus ein scharfer Beobachter der Weltpolitik war. Er war aber auch ein grosser Arbeiter, was ich nicht bin! Weil ich von der Sucht durchdrungen war, tief in dieses Leben hineingelangen zu wollen, und eine der Brücken dazu war der Sexus.

Konkreter? Du gedachtest, die Enge der Schweiz zu verlassen durch die Thematisierung der Erotik? War das eine Therapie für die diagnostizierte Enge?

Auf jeden Fall! Erotik war doch in der Schweiz tabuisiert. Darüber sprach man nicht. Für mich aber zählten Erotik und Sexualität schon immer zu den menscheitsbewegenden Kräften.

Und wie siehst du es mit Blick auf Friedrich Dürrenmatt: war da auch eine Strategie dahinter, die Enge zu verlassen, indem er das Dorf zur Welt erklärte?

Ja, eine Strategie. Ich habe immer mit Blick auf die Schweiz gedacht, dass es nur Randfiguren, Gefährdeten bis Wahnsinnigen gelinge, bedeutende Werke hervorbringen zu können. Für mich war Dürrenmatt in der Tat ein Argument für ein vaterländisches Zugehörigkeitsgefühl. Er ist eine überwältigende Sprachmaschine, insbesondere in seinen «Stoffen», vergleichbar mit der Rhetorik eines Thomas Bernhard. Dürrenmatt war für Schweizer Verhältnisse eine masslose Figur.



«Ich bin kein
Intellektueller,
ich bin ein
action writer.»

Paul Nizon

Paul Nizon, fotografiert von Lea Crespi / fotogloria.

«Frisch lud mich zum Abendessen ein, Dürrenmatt würde dabei sein, ihn kannte ich noch nicht. Dürrenmatt kam in seinem amerikanischen Wagen angefahren und Frisch, noch in der Kochschürze, verkündete das Menü: Zürcher Geschnetzeltes und Röschi. Worauf Dürrenmatt ihm antwortete: «Das ist aber schade, Max! Das kann ich wegen Diabetes nicht essen.»»

Paul Nizon

Wie war dein Verhältnis zu Max Frisch?

Dürrenmatt lag mir mit seinem unbändigen Temperament als Figur näher. Er war grosszügig, auch in seiner Ablehnung. Es gibt bei ihm eine grosse ausladende, mit der ganzen Weltgeschichte aufgerüstete, eloquente, die Schweiz an einen kleinen Platz verweisende Kritik, während Frisch sich in seiner Polemik zerfleischte. Für meinen Begriff hatte es den Beigeschmack der Kleinbürgerei. Frisch kam von Albin Zollinger her, ich von Robert Walser. Zollinger war ein militanter Schweizer, Walser war der weltläufige Poet, der das Schweizerische nicht zu unterdrücken brauchte.

Frisch die Weltläufigkeit absprechen – das kannst und willst du aber nicht?

Das war für mich immer die grosse Frage. Obwohl sein Welterfolg dafür zu sprechen scheint, empfand ich einiges von ihm doch nah am Kitsch. Von Frischs Büchern habe ich nur zwei bewundert: das erste Tagebuch von 1946 bis 1949 und sein «Der Mensch erscheint im Holozän». Es gab aber auch Anlässe, wo ich wirklich sauer reagiert habe. Zu meinem vierzigsten Geburtstag hat Frisch ein Fest für mich ausgerichtet, dasselbe hat er auch für Jürg Federspiel gemacht, den ich sehr geschätzt habe. Ich durfte Leute wie Konrad Farner einladen, Jörg Steiner... – es waren aber auch Damen eingeladen. Frisch hat dann die Damen aufgefordert, sich zu äussern, wer von uns dreien zuerst sterbe, wer als zweiter. Ein Gesellschaftsspiel. Und eine peinliche Angelegenheit für alle. Er hat ja auch sein eigenes Begräbnis regelrecht inszeniert. Eine seiner herausstechendsten Eigenschaften war die Eifersucht, er wusste, dass er krankhaft eifersüchtig war. Er zeichnete sich auch durch seine Erfolgsmeierei und seine Machtallüren aus. Frisch war ein Machtmensch, er vertrug keine Konkurrenz. Dennoch hätte ich nie gewagt, über Frisch zu schreiben, wie Elias Canetti es tat. Sehr böse. Man hat mir meine Zeilen zu Frisch in einem meiner Journale als Vaternord ausgelegt. Mag sein. Ich wollte mich auf alle Fälle abnabeln. Was ich persönlich gegen ihn hatte: er wollte mich als Vorführperson haben. Das lehnte ich ab.

Apropos Erfolgsmeierei und Machtallüren: Hast du Frisch und Dürrenmatt je gemeinsam erlebt?

Natürlich. Von den beiden bleibt mir diese Anekdote in Erinnerung: Frisch lud mich zum Abendessen ein, Dürrenmatt würde dabei sein, ihn kannte ich noch nicht. Dürrenmatt kam in seinem amerikanischen Wagen angefahren und Frisch, noch in der Kochschürze, verkündete das Menü: Zürcher Geschnetzeltes und Röschi. Worauf Dürrenmatt ihm antwortete: «Das ist aber schade, Max! Das kann ich wegen Diabetes nicht essen.» Er verwies auf ein in der Nähe gelegenes Nobellokal: «Gehen wir doch dahin! Wollen wir in deinem Sportwagen oder in meinem Amerikaner dahin fahren?» Frisch war natürlich stocksauer. Dann machten wir uns auf den Weg, und Dürrenmatt schlug vor, mit einem Fasan anzufangen, mit einem Fasan! Wir tafelten superlativ – wie gesagt, ich kannte Dürrenmatt und die legendären Gepflogenheiten zwischen beiden damals noch nicht.

Und Robert Walser? Wie hast du ihn entdeckt?

Ich entdeckte Walser als Schüler per Zufall durch einen Zimmerherrn, der mir ihn in grandioser Verkennung meiner Reife als Lektüre nicht nur empfahl, sondern einhändigte. Er war früher Buchhändler gewesen und ein Walser-Bewunderer. Ich las damals Karl May und Märchen und wusste mit der Walser'schen Rhetorik und Neckerei ohne grosse Handlung so gut wie nichts anzufangen, wenn mich die Tatsache, dass man mit sozusagen nichts als Sprache ganze Bücher erschaffen konnte, auch tief irritierte und, wie sich viel später herausstellen sollte, infizierte. Ein Erzählen ohne Erzählfaden, aber mit viel verschmitzter und kaschierter Selbstentblössung, ein Jonglieren mit Bodenlosigkeit... Was mich ausserdem tief beeindruckte, war Walsers Poetenleben und vor allem das dazugehörige Arbeitsethos, die Vorstellung einer Dichterexistenz als Expedition und Handwerk, eine Gesinnung aus Spott und Andacht, Selbsterniedrigung und Anmassung, vor allem Freiheitsstreben. Ich bin nolens volens eine Art Walser-Schüler geworden.

Deine Figuren sind nicht ohne Walser'sche Züge, sie teilen das Subversive...

...ob meine Figuren etwas mit Walser zu tun haben, kann ich nicht beurteilen. Vielleicht gibt es seltenerweise Anleihen in der Tonart...
...oder sie schlafen dezidiert ein! Ist da eine Art Verweigerungshaltung anvisiert, ähnlich wie etwa in Georges Perecs Roman «Ein Mann, der schläft» oder in Gontscharows «Oblomow». Was hat dich daran interessiert, am Schläfer?

Perec, Claude Simon und Louis Calaferte zählen zu meinen französischen Lieblingsautoren! Und dann der Russe Gontscharow: Ich glaube, die Unmässigkeit, dieses Verschlucktwerden der Figur in innere Masslosigkeiten, diese russische Seele hat mich beeindruckt. Es ist auch eine Wunschleerstelle von mir. Ich hatte oft das Gefühl, dass ich unseren Berner Haushalt in russischen Büchern wiederfinden könne. Oblomow verschläft das Leben in Träumen und träumerischem Ausmalen von Vorhaben, die nicht realisiert werden. Es wäre falsch zu behaupten, er wolle nicht erwachsen werden: er will seinen Totalitätstraum, den Traum von einem allumfassenden Aufgehobensein in Schönheit, das kindliche Paradies mit dem güldenen Summton, einem grenzenlosen Behagen, nicht aufgeben. Als sein tatkräftiger Freund namens Stolz und eine junge Schönheit, die in ihm Liebe erweckt, ihn vom Sofa wegbekommen und ins tätige Leben zu reissen drohen, stirbt er. Oblomow ist eine der reinsten und anrührendsten Figuren der Weltliteratur.

Theodor W. Adorno schrieb in seiner «Minima Moralia», dass das Leben nicht lebe, du fragst: «Wo ist das Leben?» Kommt es dir manchmal vor, dass das Leben gar nicht lebt?

Ich hatte oft das Gefühl, mich anheizen, wenn nicht anbrennen zu müssen, um nicht wegzuschlafen, bedroht von einer Noia, einer grenzenlosen, mich verzehrenden Langeweile. Eine seelische Gefährdung, wahrscheinlich, wenn nicht Todestrieb, von dem mich meine Vitalität und kräftige Konstitution abhielten. Diese Noia wirkte wie ein Stromausfall. Dazu wieder ein Selbstzitat: «Ich

dachte immer, dass das Leben wie von unbegabten Schauspielern, in unannehmbarer Verkleinerung und Vergemeinerung gespielt werde. Ich dachte, die spielen ja eine Minimalausgabe und die verfälschteste Version von dem Stück. Das darf doch nicht sein. Es ist Unwirklichkeit, dachte ich, weil ich es nicht wahrhaben wollte.» Und ein anderes dahin gehendes Zitat: «Sind wir vielleicht die Würmer, wir Schriftsteller, die die Erde lockern, die harte harte Masse von Erde, lockern mit unserer Sehnsucht nach einem anderen Leben, die uns antreibt?»

Die Kunst, die Literatur als «promesse du bonheur» eines richtigen Lebens?

Ja, wobei ich hinsichtlich der Frage nach der engagierten Literatur auch mit einigen Anfechtungen konfrontiert wurde. Vor allem im Verhältnis zu Konrad Farnet, der wegen seiner kommunistischen Überzeugungen die Persona non grata in der Schweiz während des Kalten Krieges war. Mit ihm habe ich Tage diskutierend verbracht. Er wollte mich ja immer für die Sache gewinnen. Ich war irritiert, aber letztlich nicht rekrutierbar.

Aber er hat, liest man deine Journale, doch einen Schock in dir hinterlassen mit dieser Frage nach der Position von Literatur.

Ja, sicher und vielleicht auch ein Schuldgefühl.

Weshalb war Farnets Einladung keine Option?

Ich habe es versucht. 1969, als Gastdozent an der Architekturabteilung der ETH, da war ich einer der Opponenten mit einer kleinen Gruppe von Studenten. Wir haben Positionen des Widerstands besprochen, die beiden «Zürcher Almanache» herausgegeben, eine Bestandsaufnahme des Zürcher Kunstpotentials in Hinblick auf eine lebbarere Kulturauffassung. Und natürlich gehört mein «Diskurs in der Enge» dazu. Das hat dann alles aufgehört, als ich die Schweiz verliess und in Paris das Leben eines Emigranten aufnahm. Die ersten paar Jahre in Paris wohnte ich im 18. Arrondissement sozusagen in Afrika, ich hatte einen Unterstand in einer Kaschemme bei einem Araber namens Said, wo ich halbe Tage zu verbringen pflegte. Das Koexistieren habe ich aber auch auf höchst problematische Weise kennengelernt: und zwar an der Rue Labat; ich habe darüber in dem Essay «Im dunklen Erdteil von Paris» über den «Rassismus in dir selber» geschrieben.

Auch in «Abschied von Europa» bist du an der Fremde gescheitert.

Weshalb bleibt die Reise in Paris stecken?

Ich war in Singapur, Sumatra, Java, Bali, Thailand, Malaysia und fühlte mich erdrückt von dem geradezu ameisenhaften Menschengewimmel, der alles vernichtenden Natur, dem Fehlen des Städtischen als Aufenthaltsmöglichkeit, meiner eigenen Sprachlosigkeit, da ich nicht Englisch spreche, dem Verdacht, dass der Individualbegriff, auf dem ich und mein Selbstverständnis fussen, grandios fehle, vor allem aber von der Erkenntnis, dass alles, was ich über das Leben geschrieben oder gedacht hatte, für die Menschen dieser Breiten nicht zähle. Ich fühlte mich lebendig abgeschrieben. Und ich ertrug das Klima überhaupt nicht. Meine Haupterfahrung war die Entdeckung, dass ich ein Europäer bin. Ja, ich sehnte mich tausendfältig nach Europa zurück.

Aber auch in Frankreich warst du als Schriftsteller zunächst unbekannt.

Wie wurdest du entdeckt?

Ich war nie ein traditioneller Erzähler, immer auf dem Vorposten neuester Literaturformen, die mich in die Nähe der französischen Literatur brachten. Man kann in «Canto» eine Verwandtschaft mit dem *nouveau roman* Frankreichs feststellen. Dionys Mascolo, der bei Gallimard Lektor war, hat mein Buch damals aber abgelehnt – gerade mit dieser Begründung, es sei zu nah am *nouveau roman*. Und dann kam eines Tages ein Mann namens Jean-Louis de Rambures, ein Graf, der für die Zeitung «Le Monde» als Fachmann für deutsche Literatur arbeitete. Er hatte den Roman «Das Jahr der Liebe» gelesen und vorgeschlagen, dass er für mich einen Verlag finden und die Übersetzung machen werde. Kaum war das Buch übersetzt, hat es eingeschlagen und wurde als eines der schönsten Paris-Bücher aller Zeiten bezeichnet, von da an war ich «adoptiert».

Du hast also viel Glück gehabt?

Ja, mit dieser Liebesgeschichte mit Paris. Das ganze spätere Werk nach «Stolz» verdanke ich dieser Stadt. Für mich ist Paris, Inbegriff der Schönheit, damit zur Heimat geworden.

Das klingt zu schön, um wahr zu sein. Brachte Paris in sprachlicher Hinsicht nicht auch die Gefahr, zu verstummen?

Es gab ein, zwei Jahre, während derer ich um den Verlust meiner Sprache bangte, das Leben in der Zweisprachigkeit brachte Probleme, zumal ich wenig Gelegenheit zum Deutschsprechen fand. Ich fiel sozusagen aus der Übung.

Du schreibst bereits in einem Notat von 1983: «Es ist eine gewaltige Ernüchterung eingetreten in bezug auf mein Parisgefühl.»

Das ist zwischendurch immer wieder der Fall, eine Art Ernüchterung. Vermutlich ist mein Altarbild von Paris in einer früheren Zeit steckengeblieben.

Hat sich Paris mit der europäischen Integration geändert?

Ich bin immer davon ausgegangen, dass die Substanz in Paris unverwüstlich ist, auch wenn Teile der Stadt mehr oder weniger verschwinden. Aber es wird auch viel gewagt. Die Substanz des lebenswerten, französischen Lebens hat aber doch ein gewisses Überdauern hier – trotz Europäisierung. Ich bin ziemlich gespalten diesbezüglich. Was die Vielfalt betrifft, ist sie ein Verlust. Aber wenn das der Preis ist für den Frieden in Europa, so habe ich keine Einwände.

Leuchtet Paris noch? Oder ist es im Schatten von Berlin?

Wenn es leuchtet, leuchtet es in meinen und in ein paar anderen Büchern!

Paul, ich danke dir für das Gespräch. ◀