

# Autofiktion im Werk Paul Nizons

von  
Anne Schülke

1., Erstauflage

Autofiktion im Werk Paul Nizons – Schülke

schnell und portofrei erhältlich bei [beck-shop.de](http://beck-shop.de) DIE FACHBUCHHANDLUNG

Thematische Gliederung:

Einzelne Autoren: Monographien & Biographien

Aisthesis 2014

Verlag C.H. Beck im Internet:

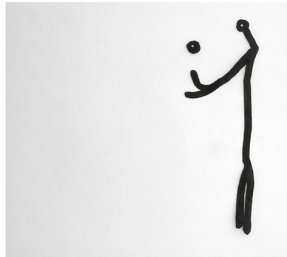
[www.beck.de](http://www.beck.de)

ISBN 978 3 8498 1032 0

Leseprobe

Anne Schülke

# „Autofiktion“ im Werk Paul Nizons



Anne Schülke

„Autofiktion“  
im Werk Paul Nizons

AISTHESIS VERLAG

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2014

*Abbildung auf dem Umschlag:*  
Detlef Klepsch, 2012.

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf (D 61) als Dissertation angenommen.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2014  
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld  
Satz: Germano Wallmann, [www.geisterwort.de](http://www.geisterwort.de)  
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg  
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1032-0  
[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)

# Inhaltsverzeichnis

<b>1.</b>	<b>Einleitung</b>	7
1.1	Einführung in das Werk und seine Rezeption	7
1.2	Methoden und Gliederung	14
1.3	Diskurs über Autofiktion	16
1.4	Diskurs über Raumfiktion	34
<b>2.</b>	<b>Autofiktion im Werk Paul Nizons</b>	41
2.1	Dissoziiertes Ich und gebrochene Weltwahrnehmung	42
2.1.1	„Die gleitenden Plätze“ (1959)	44
2.1.2	„Canto“ (1963)	51
2.2	Das Ende der Geschichte(n)	61
2.2.1	„Im Hause enden die Geschichten“ (1971)	63
2.2.2	„Untertauchen“ (1972)	73
2.2.3	„Stolz“ (1975)	82
2.3	Nach dem Tod eines Schriftstellers	94
2.3.1	„Das Jahr der Liebe“ (1981)	97
2.3.2	„Am Schreiben gehen“ (1985)	110
2.4	Roman eines Lebens – Die Journale	119
2.4.1	Das Journal als Medium der Selbstvergewisserung	123
2.4.2	Das Journal als Medium der Selbstanalyse	130
2.4.3	Das Journal als Materiallager	133
2.5	Figuren zwischen Stillstand und Bewegung: Marschierer	138
2.5.1	„Im Bauch des Wals“ (1989)	141
2.5.2	„Hund. Beichte am Mittag“ (1998)	151
2.5.3	„Das Fell der Forelle“ (2005)	158

<b>3.</b>	<b>Raumfiktion im Prosawerk Paul Nizons .....</b>	<b>168</b>
3.1	Bipolare Organisation des Raums .....	170
3.2	Literarische Konfiguration des dynamischen Raums .....	181
3.3	Raum der Ich-Konstitution .....	188
<b>4.</b>	<b>Schluss .....</b>	<b>199</b>
<b>5.</b>	<b>Anhang .....</b>	<b>202</b>
5.1	Literaturverzeichnis .....	202
5.2	Abbildungsnachweise .....	212
	Dank .....	213

## 2. *Autofiktion* im Werk Paul Nizons

Wer bin schon „ich“?

Charakteristisch für die Prosa Paul Nizons ist einerseits die Jagd nach dem Ich, andererseits die Frage, was dieses Ich, sollte man es denn einmal fassen und benennen können, denn sei. Die Frage „Wer bin schon ‚ich‘?“ ist Ausdruck eines Skeptizismus, der die Eitelkeit des Menschen kritisiert und den menschlichen Vernunftgebrauch hinterfragt. Sie verweist auf die Fragwürdigkeit der menschlichen Existenz. Besonders zweifelhaft erscheinen Aussagen von Figuren literarischer Texte, deren Stoff das Leben des Autors ist. Was kann ein Mensch über sich selbst wissen? Paul Nizons Prosatexte stellen diese Frage immer wieder neu. In Kapitel 2 sind die wichtigsten Themen und Motive seiner Prosa inventarisiert und werden im Dialog mit aussagekräftiger Sekundärliteratur analysiert. Das Fokussieren der Wahrnehmung beim Schreiben und die Ich-Dissoziation sind Inhalt des ersten Kapitels über die Prosatexte „Die gleitenden Plätze“ und „Canto“. Betont werden in diesen Texten das Erleben und die subjektive Wahrnehmung. Es ist weniger der Faktor Zeit, der diese Erzählungen ordnet, als spezifische Raumvorstellungen. Die Figuren werden in Bewusstseinsströmen durch geographisch nicht immer eindeutig auslegbare Räume bewegt. Diese wahrnehmenden und sich erinnernden Körper sind auf der Suche nach dem Leben. Ihre Lebensbeschreibungen sind nicht chronologisch, entlang von Spuren und Lebensdaten des eigenen Lebens, sondern in Form von Assoziationen, Reflexionen, Traumprotokollen, Schilderungen von Begegnungen und Gesprächen geordnet.

Nizons Versuche mit tradierten Formen der Literatur und seine Absage an das lineare Erzählen werden im zweiten Kapitel am Beispiel der Prosatexte „Im Hause enden die Geschichten“, „Untertauchen“ und „Stolz“ diskutiert. Nizon erfindet zahlreiche Figuren, die in einem Mietshaus leben und von einer vergangenen Zeit erzählen, er berichtet in Form eines bekenntnisthaften Protokolls von einer biographisch eingrenzbaren Episode und er setzt einen auktorialen Erzähler ein, um einen umgekehrten Bildungsroman in der Tradition eines „Anton Reiser“ zu schreiben. All diese Versuche scheitern. Das Resultat ist ein Abstandnehmen vom starken Autorsubjekt und die Rückkehr zur autofiktionalen Prosa, die sich in je anderer Form in dem Roman „Das Jahr der Liebe“, dem Essay „Am

Schreiben gehen“ und in den Journalen ausdrückt. Die Entstehung eines literarischen Textes und das Verhältnis von Autor, Erzähler und Figur werden sowohl im Prosatext als auch im Essay reflektiert. Auch die Journale geben Auskunft über das Wechselspiel von Leben und Schreiben, mehr noch sind sie selbst Teil dieses Wechselspiels: In den Journalen vergewissert sich ein Schriftsteller seiner selbst, inszeniert sich und dokumentiert die Entstehung von literarischen Texten. Das Leben des Schriftstellers und die darin verwobenen Texte scheinen untrennbar zu sein. Der Schriftsteller zeigt, dass es in seiner Prosa nicht darum geht, Leben in Form eines Buches darzustellen, sondern nach der Form eines Buches zu leben. Was sich in seinen Texten abbildet, ist nicht ein spezifisches Leben, sondern *das* Leben. Mit der Figur des Marschierers entwickelt Nizon in den Prosatexten „Im Bauch des Wals“, „Hund. Beichte am Mittag“ und „Das Fell der Forelle“ eine Existenzfigur, die der Verfasstheit des Menschen Ausdruck verleiht: Sie kreist um eine Abwesenheit.

Der Erzähler distanziert sich von seinen Figuren, so als habe er keine Möglichkeit, sie zu lenken. Vielmehr versetzen sie ihn in Bewegung, was so weit führt, dass er sich von seinen Figuren verfolgt fühlt. Er muss in Bewegung bleiben, darf sich keinesfalls in eine Geschichte einbinden lassen. Seine Versuche zu fliehen bleiben erfolglos, aber er bleibt in Bewegung. Die Frage „Wer bin schon ‚ich‘?“ nimmt sich bezüglich dieser Tänzer auf den Rändern der Literatur zunehmend abwegiger aus. Die Prosatexte bleiben, trotz der existentiellen Thematik, meist heiter und haben einen ironischen, vereinzelt burlesken Charakter.

## 2.1 Dissoziiertes Ich und gebrochene Weltwahrnehmung

Paul Nizons Prosa umkreist ein dezentriertes und dissoziiertes Ich und unterscheidet sich darin von Romanen oder Prosatexten, deren Voraussetzung die Vorstellung eines autonomen, selbstgewissen Ich ist. Ausgehend von der Idee eines stabilen Ich lassen sich Handlungsstränge und Figurenkonstellationen erfinden, geordnete Chronologien nachvollziehen, ganze Romanwelten konstruieren. Nizons wahrnehmungsgeleitete Prosa dagegen betont das Erleben einer auseinandergebrochenen Welt, erzählt in Schilderungen, Assoziationen, Reflexionen und Traumprotokollen von der Suche nach dem Leben. Hierfür entwickelt Nizon eine emotionale, verdichtete Sprache, die versucht, sich vom Stoff zu emanzipieren. An die Stelle von Geschichten treten Schichten, Schichten der Wahrnehmung und

Erinnerung. In der Konstruktion der aufgehobenen Zeit, also im Zusammenfließen von Vergangenheit und Zukunft in der Gegenwart, macht es Nizon seinen Figuren möglich zu meditieren und sich für Momente in der Welt zu erleben. Das Erleben der Fremdheit ist in diesen Augenblicken unterbrochen, der Ausbruch aus der Enge geglückt: Die Figuren bewegen sich auf Inseln, die sie eine Weile tragen, sie gehen auf gleitenden Plätzen spazieren.

Bewegung und Bewegtsein sind zwei leitende Motive der frühen Arbeiten „Die gleitenden Plätze“ (1959) und „Canto“ (1963) und zeigen, was die beiden Schreibpraktiken, zwischen denen sich diese Prosatexte bewegen, die Autobiographie und der Roman, leisten können und wo ihre Grenzen verlaufen. Produktiv werden beide Schreibpraktiken in einer Synthese, im autofiktionalen Schreiben, das ein Erschreiben der eigenen Geschichte bedeutet. Erkenntnistheoretisch deutet das Erschreiben der eigenen Geschichte auf das Bewusstsein hin, dass das Eigene immer sprachlich verfasst ist und es keine außersprachliche Referenz dafür gibt. Das dissoziierte Ich nimmt die Welt gebrochen wahr und setzt sich im Schreibakt momenthaft zusammen.

Die Prosatextsammlung „Die gleitenden Plätze“ fokussiert die Lebenssuche eines jungen Mannes und das romantische Projekt des jungen Schriftstellers: die Belebung des Weltstoffes durch den Dichter. In emotionalen und appellhaften Anrufungen entwickelt Nizon Bilder eines Aufbruchs, der wieder und wieder scheitert, wenn der Protagonist sich unbewegten Steinklötzen gegenüber sieht oder erkennt, dass er unter einem undurchdringlichen Zelt existiert. Es scheint außerhalb der Sprache nichts greifbar oder existent. Stoff der Prosaminiaturen sind Erlebnisse des jungen Paul Nizon. Allerdings sind Stationen seiner Reisen und seines Lebens im Detail weder benannt noch relevant. Die Erinnerungen dienen nicht einer Archivierung, sondern haben eine auf das intensive Erleben der Gegenwart gerichtete Funktion. Das Leitmotiv des ersten längeren Prosatextes Paul Nizons ist die Stadt. Der Stoff ist eine Stipendiatenreise des jungen Schriftstellers im Jahr 1960 nach Rom. Im „Canto“ scheitert der Protagonist bei dem Versuch, die Stadt Rom zu erobern. Er versucht, weiterhin dem romantischen Projekt verpflichtet, sein Erleben in einer Gebärde, in einer Geste auszudrücken. Der Glaube an Sprachmagie und die Möglichkeit der Selbsterzeugung in der Schrift finden in diesem ersten romanähnlichen Text ihren Ausdruck. Dagegen scheitern sowohl die Vatersuche, Thema vieler zeitgenössischer Romane, als auch die Rollenspiele und die Begegnungen mit dem Anderen. In „Canto“ wird deutlich, dass sich Ich-Konstitution nicht notwendig in



der Auseinandersetzung mit einem Gegenüber vollzieht<sup>57</sup> und ein literarischer Text auf Meinung, Programm, Engagement, Geschichte, Fabel und *roten Faden* verzichten kann.

### 2.1.1 Die gleitenden Plätze (1959)

Bereits in Paul Nizons erstem Kurzprosaband „Die gleitenden Plätze“, der 1959 bei dem Schweizer Verlag Scherz erscheint, ist sein Horizont abgesteckt, steckt das, was sich in den späteren Prosatexten entfalten wird.<sup>58</sup> Die Lebensthemen Ausbruch aus der Enge und Vatersuche, die Motive Einsamkeit, Eros, Bewegung, Stadt und Traum sowie das oszillierende Verhältnis zwischen Autor, Erzähler und Protagonist, alles ist angelegt und bereit, ausgeformt zu werden. Nizon selber nennt das Prosabändchen, das gleichzeitig mit einer Promotion über Vincent van Gogh mit dem Titel „Die Anfänge Vincent van Goghs. Der Zeichnungsstil der holländischen Zeit“ entsteht, im Nachwort „Freizeitarbeit“.<sup>59</sup> Die Beschäftigung mit Van Gogh prägt den jungen Intellektuellen, schärft sein Gespür für religiöse Motive und formt sein Bild des Künstlers und Schriftstellers: Er versteht ihn als Empfangenden. Der junge Nizon spürt in seiner Dissertation den Anfängen des Malers Van Gogh und in seinem Prosaerstling den eigenen Motivationen nach.

Wenn ich früh morgens auf dem Rad durch die Wohnviertel fuhr, sang ich. Ich fühlte mich unendlich lastlos, besitz- und gewichtslos, nichts und niemand, bereit zur Bestimmung, bereit. (GP, S. 12)

So enthält die Prosatextsammlung eine Erzählung über einen jungen Mann, der im Anschluss an seine Schulzeit nach Italien reist und, zurück in seiner

57 Eine soziologische Rollentheorie, auf die man sich bspw. bei der deutenden Lektüre von Max Frischs „Mein Name sei Gantenbein“ oder „Biographie: Ein Spiel“ beziehen könnte, setzt ein Gegenüber voraus. Das Selbst braucht den Anderen als Spiegel, denn Ich-Identität bildet sich über Rollenverhalten in einem sozialen Beziehungsgefüge.

58 Vgl. auch Grotzer, 1991, S. 25.

59 Peter Grotzer hat darauf hingewiesen, dass Nizons literarisches Schreiben sich bereits in seiner kunstkritischen Tätigkeit vorbereitet. Seine Auseinandersetzung mit der modernen Malerei sensibilisiert ihn für die neue Aufgabe der Kunst: Realitätsherstellung anstelle der Motivfindung, mimetischen Abbildung oder Darstellung eines Themas. (Vgl. Grotzer, 1991, S. 15ff.)

Heimatstadt, einen Aushilfsjob als Postbote antritt. Der Protagonist wird älter, tritt eine Stelle an, gründet eine Familie, möchte Dichter sein und bricht aus.

Diese Erzählung ist aus zehn Teilen montiert, die zugleich allein und in der Komposition verstanden werden können. Krockauer nennt sie Etüden und erkennt in dem literarischen Ich des Erstlings die Andeutung eines Existenzmusters, in dem sich die Themen und Motive Aufbruch, Fremdheit und Lebenssuche miteinander verbinden.<sup>60</sup> Anneli Hartmann sieht in ihnen Skizzen, die von Reisen und Spaziergängen erzählen und sich zwischen Bericht und Bild bewegen. Hartmann schreibt, Nizon setze „poetisch verdichtete Tupfen mit ‚tachistischem‘ Gestus“.<sup>61</sup>

Der Aufbruch in die Fremde, die Lebenssuche beginnt im ersten Text „Schiff, Kaktus, Trompete“, in dem der Erzähler als „Ich“ von einer Italienreise nach Schulabschluss berichtet. Der Protagonist bewegt sich zwischen zu Hause und neuem Land, zwischen Haus und Schiff durch Landschaften und Städte. Allerdings hat er keinen Kontakt zu ihnen, erlebt keine Begegnung. Vielmehr schichten sich die Eindrücke über ihm zusammen, und er erlebt sich erdrückt unter einem Zelt:

Aber die Straßen laufen nicht mehr durch mich hindurch, die Straßen gerinnen über mir zu schimmernden Bändern, die biegen sich nieder, wölben sich zu weißen Gerippen in einem strahlenden Zelt. Ich lebte unter diesem Zelt, unter dem weißen Zelthimmel wie im Traume. [...] Die Wünsche hingen am Zelt; sie berührten mich nicht. [...] Alles hing, geronnenes Bild, leicht, an den Grenzen dieses lichtdurchdrungenen Zeltes, Orte und Straßen, nur anzusehen, nicht zu begehen, an der Kuppel des Zeltes. (GP, S. 10-11)

Der Protagonist ist auf der Suche nach Lebendigkeit, nach einem authentischen Ich-Empfinden. Allein in der Bewegung entdeckt er es:

Wenn es zu Berührungen, wenn es zu Reibungen kam, gab es einen scheppernenden, ehernen Ton. Dieser Ton war ich. (GP, S. 12)

Das Ich gerinnt hier nicht zu einer Identität mit festen Grenzen, es ist hier nicht viel mehr als ein Ton. Etwas nicht Sichtbares, nicht Greifbares.

Im zweiten Text „Radfahrer durch die Stadt“ wechseln Situation und Perspektive: Der Erzähler beschreibt den Protagonisten, einen aushelfenden

60 Krockauer, 2003, S. 29.

61 Hartmann, 1991, S. 63.

Postboten, auf einem gelben Postrad durch die Stadt fahrend, die Eindrücke der Stadt in sich aufnehmend. Dieser Bote scheint wenig gut orientiert in der Stadt, es bleibt fragwürdig, ob er etwas austragen wird. Es ist nicht einmal sicher, dass er ein Bote ist:

[Z]war vielleicht nur aushilfsweise, vielleicht ein Student, der sein Taschengeld verdient, vielleicht aber ist das Taschengeld, das er ja braucht, nur Vorwand, vielleicht will er nur mal ein anderer sein, die Kleider, die Haut, die Rolle, das Ansehen tauschen. (GP, S. 12)

Die Wahrnehmung der sich verlierenden und nur im Schreibvorgang sich momenthaft bildende Welt-Wirklichkeit sowie die Konstruktion der aufgehobenen Zeit, wie sie im späteren Nizon'schen Projekt ausgearbeitet wird, ist hier bereits angelegt. Der junge Aushilfspostbote erlebt die aufgehobene Zeit am Nachmittag im Friseursalon, an einem Ort zwischen drinnen und draußen, dem bestimmenden Ort auch späterer Texte, die sich in einem Oszillieren zwischen Bewegung und Stillstand ausfalten.<sup>62</sup>

Der Mann auf dem Postrad kann das Viele in eine Gegenwart nicht zusammenbekommen. Überall wird er immer neu und anders temperiert. Einheit? Worin? Alles gleitet traumhaft nebeneinanderher, ein Wolkenraum, eine Flotte von Wolkenschiffen unter unbekanntem Wind. (GP, S. 13)

Die kurzzeitig stabile Erzählhaltung löst sich auf, der Erzähler wechselt zum *du*, schließlich zum *ich* und stellt rhetorische Fragen an den Erzähler/Autor:

Wo bin ich, was hält es zusammen? Wo ist das Zauberwort, das alles bindet? (GP, S. 15)

Samuel Moser schreibt, dass es das Zauberwort nicht gebe, es gebe nur ihn, den Erzähler, und er habe nichts auszutragen als sich selber. Allein der

---

62 Dieser Ort zwischen drinnen und draußen ist imaginär besetzt und kann als Metapher für das Leben oder menschliche Sein gelesen werden. „So wird das spiralförmige Sein, das sich äußerlich so gut um seine Mitte geordnet darstellt, nie seinen Mittelpunkt erreichen. Das Dasein des Menschen lässt sich nicht fixieren.“ (Bachelard, 2007, S. 213) Über die Dialektik des Drinnen und Draußen, wie sie Gaston Bachelard in der „Poetik des Raumes“ entwirft, wird im Kapitel 2.3.1 im Zusammenhang mit dem Roman „Das Jahr der Liebe“ und in Kapitel 3 ausführlicher nachgedacht.

Wahrnehmende könne die Vielfältigkeit bündeln, es gebe nur die Einheit des Einzelnen.<sup>63</sup>

Rhetorisch sind diese Fragen auch, weil die Möglichkeit einer einheitlich wahrgenommenen Wirklichkeit bereits aufgegeben, die Frage schon weitergereicht ist an den Autor, den Schreibenden. Sie möchte sich in Auseinandersetzung mit der Sprache lösen lassen, im romantischen Projekt.<sup>64</sup>

[...] und ich rief sie an, all die Steinklötze vor mir, die man einst, verumumt wie zu einer Einweihung, hier abgestellt und zu enthüllen und dem Leben zu übergeben unterlassen hatte. 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! [...] Los fühlt das! Wurzelt und reckt euch, ihr Klötze! Ich übergebe euch hiermit dem Leben: den Vögeln, ich hoffe, dass sie euch verdrecken, dem Regen, der wird euch waschen, dem Wetter, dem jetzigen und dem kommenden, der Veränderung und dem Verfall. Los! Es ist euch gegeben, wirklich zu werden. Los! Atmet, ihr Klötze!“ (GP, S. 20)

Diese Stadt muss erweckt und belebt werden, der junge Mann, der „malerisch empfindende[...] Dichter“<sup>65</sup> ruft sie an. Er hat einen Auftrag auszuführen.

Schon beginnend mit dem dritten Text „Tempi“ wird die Erzählhaltung appellhaft: Der Erzähler wechselt zwischen *wir* und *er*, bindet den Leser durch erlebte Rede in das Geschehen ein. Ein Wahrnehmender bewegt sich in den darauf folgenden fünf Teilen „Talschaft“, „Himmel und Erde“, „Wunschplatz Friseursalon“, „Schatten auf Rasen“, „Ekklesias ländlich“ notierend durch Stadt und Landschaft, zwischen Traum und Erleben. Es bleibt unklar, wo der Protagonist sich aufhält, in welcher Stadt er ist, ob er weiterhin als Bote unterwegs ist. Es scheint nicht von Bedeutung zu sein, den Protagonisten in Raum und Zeit eindeutig verorten zu können. Erleben und Emotionalität, nicht Erkenntnis und Verstehen, werden durchgängig betont.

63 Moser, 2009, S. 1450 ff.

64 Eine Korrespondenz mit dem romantischen Projekt entdeckt auch Doris Krockauer: „Analogien zur Romantik bzw. einem romantischen Erbgut wären in Paul Nizons Debüt insofern zu analysieren, als einige Motive und Grundstimmungen durchaus an romantische Grundhaltungen erinnern, darunter das Verzaubertsein der Welt, Jugendlichkeit als Haltung, Darstellung der vielfältigen offenen Welt, ein abenteuerliches Herz oder ein gebrochen-idyllisches Lebensgefühl.“ (Krockauer, 2010, S. 101)

65 GP, S. 21.

Es ist alles zerstückt, im Keim schon Abgetrenntes umschwirrt uns, und Wände wehren überall dem Zusammenhang, Das Verpassen ist unser. Das Nächste ist in die Ferne geworfen, und das Fernste überfällt uns ungerufen, brüllt uns an, übertönt alles und bewirkt etwas, dem wir bloß ausgeliefert sind. Was geschieht eigentlich dauernd? (GP, S. 25)

Dieses wahrnehmungsgelایتete Erzählen lässt sich mit Wilhelm Diltheys Erlebnisbegriff kommentieren und geistesgeschichtlich einordnen: Zu Beginn des 20. Jahrhunderts schöpften das Erleben des Dichters und das nacherlebende Verstehen des Lesers aus dem alle Subjekte gemeinsam durchströmenden Fluss des Lebens.<sup>66</sup> Anstelle von Bedeutungen werden also Emotionen ausgetauscht, Kunstverstehen vermittelt sich nicht durch Vernunft und Verstand, sondern durch das Erleben. Zentral ist der Begriff *Leben*, der in der Nachfolge Friedrich Nietzsches und Henri Bergsons empathisch gebraucht wird und sich programmatisch einer rationalen Definition entzieht. Bergsons Philosophie des Lebens, die er ab 1889 formuliert, setzt dem Universalitätsanspruch naturwissenschaftlicher Rationalität die Erkenntnis-kraft der Intuition entgegen.

Sie passt sich dem ‚*élan vital*‘, der ‚Lebensschwungkraft‘, die durch Bewegung, Handlung und Wachstum und im menschlichen Handeln durch die spontane, freie Tat gekennzeichnet ist, angemessener als die Logik und das Begriffssystem des Verstandes, der seine Objekte zur toten Materie verdinglicht. Affinitäten zur Mystik gehen dieser Metaphysik des Lebens mit der Aufwertung der Künste gegenüber den Wissenschaften einher. (Anz, 2010, S. 53)

Eine Korrespondenz mit Bergson bietet Nizon in seinen Journalen an, in denen er über seine Beschäftigung mit dem Paris-Entdecker Henry Miller schreibt.<sup>67</sup> Wiederholt formuliert Nizon seine Sehnsucht nach Lebensintensität in der Frage „Aber wo ist das Leben?“. So wie hinter der Sehnsucht seiner Vorgänger steckt auch hinter Nizons Sehnsucht

das Unbehagen an einer Kultur, der man aufgrund ihrer zunehmenden Tendenz zur Verwissenschaftlichung, Rationalisierung, Mechanisierung, Fragmentarisierung und Konventionalisierung vorwarf, den vitalen Kräften und

<sup>66</sup> Thomas Anz, 2010, S. 161. Anz schreibt über den literarischen Expressionismus. Nizons Prosatext an die expressionistische Tradition anzuschließen, erschiene mir überspannt, aber es gibt geistesgeschichtliche Bezüge, vor allem zur Existenzphilosophie, die ich hier kurz ausführen möchte.

<sup>67</sup> IM, S. 1099 oder S. 1117.

Bedürfnissen des Individuums keine Entfaltung mehr zu gewährleisten oder sie vom sonstigen Leben zu isolieren. (Anz, 2010, S. 54)

Diese Entwicklungen scheinen abgeschlossen, die Bedürfnisse entfaltet, das Individuum sich abhandengekommen. Nizons Prosa schließlich erzählt von dem Versuch, das Ich im schriftstellerischen Prozess zu rekonstruieren.

In den beiden letzten Texten „Flugmeeting am Sonntag vormittag“ und „Frau Leben“ findet der Erzähler zurück zur ersten Person, zum Ich. Der jugendliche Protagonist ist Vater geworden. Es ist Zeit vergangen während der Lebenssuche, und eine Familie wurde gegründet. Vater und Sohn spazieren gemeinsam entlang eines Flusses und nehmen laut vorbeidonnernde Flugzeuge wahr.

Ununterbrochen flogen mit Zischen und Pfeifen Tauben der Technik über den Himmel. Dumpf pochte der Welpulsschlag über dem Fluss, über der Stadt. Mich packte ein unbändiges Lachen im Innern. Ich lud mir den Kleinen auf die Schultern und rannte mit ihm, Sonntag hin oder her, Flugmeeting hin oder her, Arbeiterpaar hin oder her, Vatergefühl hin oder her, am Fluss entlang heim. (GP, S. 36)

Technik und Arbeiter werden besungen. Der Mann erlebt sich zwischen Weltstillstand und Welpulsschlag und wird im letzten Teil endlich zum Dichter, hat seine Bestimmung gefunden, die Meldung empfangen und damit sein poetisches Programm:

So möchten ich dichten können. Wie die Plakatsäule dichtet. Oder der Zeitungskiosk; der direkt bezieht. Neugiergeöffnet, aufrecht unter dem Hagelschlag der Welt. Der kann nehmen! (GP, S. 38)

Es ist kein weltabgewandtes, kein verinnerlichendes Schreiben. Diesem vielmehr wahrnehmungsgeleiteten Schreiben ist die Umgebung, die Bewegung und die Stadt Voraussetzung. Die Hinwendung zur Stadt, in der sich ein Protagonist verliert, findet sich auch bei Nizons Vorbild und Reibungsfläche Robert Walser, beispielsweise in „Der Spaziergänger“ oder „Jakob von Gunten“<sup>68</sup>:

Oft gehe ich aus, auf die Straße, und da meine ich, in einem ganz wild anmutenden Märchen zu leben. Welch ein Geschiebe und Gedränge, welch ein

---

68 Mehr über Nizons Verhältnis zu Robert Walser in Kapitel 2.2.3 über „Stolz“.

Rasseln und Prasseln. Welch ein Geschrei, Gestampf, Gesurr und Gesumme. Und alles so eng zusammengepfercht. Dicht neben den Rädern der Wagen gehen die Menschen, die Kinder, Mädchen, Männer und eleganten Frauen; Greise und Krüppel, und solche, die den Kopf verbunden haben, sieht man in der Menge. Und immer neue Züge von Menschen und Fuhrwerken. Die Wagen der elektrischen Trambahn sehen wie figurenvollgepfropfte Schachteln aus. Die Omnibusse humpeln wie große, ungeschlachte Käfer vorüber. (Walser, 1978, S. 37)

So endet der Kursprosaband Nizons in einer Bewegung, mit einem Aufbruch. Einer erhebt sich, rüstet sich und bricht auf. In kürzester, verdichteter Zeit wird von einem jungen Mann erzählt, der sich und das Leben sucht und wie ganz nebenbei erwachsen wird: Arbeit ausprobiert, studiert, eine Stellung annimmt, Vaterschaft und Ehe versucht und sich schließlich aufmacht.

Erhob mich vom Tisch unter der Markise. Stand ruhig zögernd. Nahm dann den Schild, schob ihn auf den Rücken, brach auf. (GP, S. 39)

Wohin der Mann mit dem Schild geht, wohin er marschiert, ist nicht benannt. Aber er ist gerüstet und marschbereit. Diesem Marschierer wird man in späteren Romanen Nizons wieder begegnen.<sup>69</sup> Er wird nicht anhalten oder ausruhen, er wird nicht spazieren gehen oder flanieren, „[e]s treibt ihn durch die Viertel“<sup>70</sup>, er wird durch die Städte und Gegenden seiner Biographie rasen, herumschnüffeln und Fährte aufnehmen wie ein Hund – oder wie ein Bote.

Die Erzählhaltung in diesem Prosabändchen variiert, die Distanz zwischen Erzähler und Erzähltem verändert sich. Auch die beiden Erzählzeiten – Präsens und Präteritum – wechseln einander ab. In einzelnen Passagen verbinden sich Erzähler und Protagonist, fließen Vergangenheit und Gegenwart ineinander.<sup>71</sup> Die Bedeutung der Erinnerung für Nizons Werk wird in späte-

69 Zur Figur des Marschierers in Kapitel 2.5.

70 GP, S. 19.

71 Auch Erzähler und Autor ließen sich identifizieren und der Text könnte autobiographisch verstanden werden. Dann erzählte er von einer der Italienreisen zwischen 1949 und 1951: Von einer Reise des jungen Paul Nizon im Nachkriegseuropa nach Reggio, weiter nach Messina, Neapel und Ischia. Den Zweiten Weltkrieg und die Nachkriegszeit thematisiert Nizon in seinem angekündigten Roman „Der Nagel im Kopf“; Vorabdruck eines Auszugs in: *Études germaniques*, Januar-März 2010, Nr. 1, S. 147ff.

ren Texten deutlicher. Hier ist aber bereits angedeutet, dass Erinnerungen (an eine Italienreise, einen Spaziergang mit dem Sohn) keine archivierende, wohl aber eine auf das intensive Erleben der Gegenwart gerichtete Funktion haben. Das Erinnern der Gegenwart und die damit verbundene Lebenssuche beginnt mit „Die gleitenden Plätze“ und setzt sich fort in „Canto“.

### 2.1.2 Canto (1963)

In dem 1963 erscheinenden Prosatext<sup>72</sup> „Canto“ setzt der junge Schriftsteller Paul Nizon die begonnene Lebenssuche fort. 1960 erhält er ein Stipendium und verbringt ein Jahr in der Villa Massimo in Rom. Der Stipendiat taucht ein in das Leben der Großstadt, er schließt sich mit der Geste des Lebenssuchers, dessen Wahrnehmung sich an nichts festhalten kann, dessen Mitte nichts binden kann, weil da nichts zu benennen ist, nicht an zeitgenössische literarische Diskurse an. Die literarisch engagierten Romane Heinrich Bölls, Günther Grass' oder Max Frischs, die zeitgleich mit Nizons erstem längeren Prosatext erscheinen, problematisieren zwar ebenfalls die auktoriale Erzählhaltung, aber Nizon radikalisiert seinen bereits in „Die gleitenden Plätze“ formulierten Subjektivismus.<sup>73</sup> Erzähler, Protagonist und Autor stehen in einem spannungsreichen und oszillierenden Verhältnis zueinander, die Welt, die Geschichte und die Wirklichkeit lassen sich in diesem Gespann nicht verbindlich beschreiben, die Verbindung zwischen Ich und Welt ist nur momenthaft erlebbar und nur im schriftstellerischen Prozess zu fixieren. In diesem Prozess ist die Zeit aufgehoben, fließen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im Erleben der Dauer ineinander. Eine Verräumlichung der Zeit drückt sich in Nizons Prosa aus, die an die Stelle von Handlung und Dialog literarisch verdichtete Beschreibungen von Großstädten und Architekturen in Worte fasst.

---

72 Hartmann weist daraufhin, dass „Canto“ keine Gattungsbezeichnung trägt. (Vgl. Hartmann, 1991, S. 63) Es wäre durchaus möglich, den Text als Roman zu bezeichnen, da Nizon ein epischer Schriftsteller ist, er ist weder Dramatiker noch Lyriker, und die Gattung des Romans beim Erscheinen des „Canto“ 1963 fragmentarische Formen einschließt. Nizon selber nennt „Canto“ in einem Gespräch mit Christian Fluri und Martin Kilchmann „den ersten romanähnlichen Text“. (Kilchmann, 1985, S. 66)

73 Vgl. auch Krockauer, 2003, S. 33.



Es gibt die Plätze, die Plätze nur, die Schauplätze und Tagundnachtplätze, die kleinen Lebensplätze für Bewusstseinsminuten. [...] Das sind so Minutenplätzchen, da lebt man auf, lebt minutenlang im Licht, und die Säule der Lebenslust steigt. (C, S. 69)

Der Prosatext besteht aus drei Teilen. Er beginnt in hohem Tempo, einem stakkatohaften, eiligen Ton. Hartmann schreibt, es handle sich um den atemlosen Bericht eines Ich, das seinem toten Vater gegenüber Rechen-schaft ablege. In Form eines Bewusstseinsstroms würden Wahrnehmung und Erinnerung benannt. Es sei der Versuch des Ich, sich eine fremde Stadt anzueignen.<sup>74</sup>

Vater, nichts Nennenswertes.

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, das Hinterher mit Gefühlsscharren und Gedankentrüppchen, Späh- und Kundschaftertrupps, die nichts herbringen. Doch unfehlbar verschollen gehen. (C, S. 47)

Der Bote aus den „Gleitenden Plätzen“ setzt seine Lebenssuche fort. Militärische Metaphorik unterstreicht die Dringlichkeit des Auftrags, beschwert aber nicht den Text. „Canto“ ist ein Gesang, ein freudiges Singen, angestimmt für die Stadt, die Frauen und das Leben, ist musikalisch, rhythmisch. Peter Utz schreibt, es sei der Anspruch dieses modernen Orpheus, die Stadt und sich selbst durch den Gesang zu verlebendigen.<sup>75</sup> Hier knüpft Nizon an das romantische Projekt an, das auch schon für „Die gleitenden Plätze“ bestimmend war.

Ach, diese Stadt, hingelagert die vielen, vielen Häuser, die vielen Leiber aus Stein, teils überkuppelt, Mauern rötlich gebrannt und weißlich, gelblich gebleicht. Und das Hallende, Luftige dazwischen. Große, große Stätte aus lang lagernden Leibern, Leibern mit Steinhaut, sonnengetrocknet. Lagerstadt, backend in der Sonne, Lagerstadt atmend im Steinhausdunst hell. Backend und atmend im Himmel, im Himmel blau mit Händen zu greifen, Leiber aus Stein, ihre mauernen Rücken, Rücken an Rücken, lagernd. (C, S. 55/56)

Die Stadt ist Rom, der Protagonist ein reisender Stipendiat. Er versucht sein biographisches Gepäck abzulegen, in einem rhetorischen Kraftakt

<sup>74</sup> Hartmann, 1991, S. 63.

<sup>75</sup> Utz, 1991, S. 55.

abzustreifen und in die Unterwelt hinabzuwerfen.<sup>76</sup> Erzähler und Protagonist sind identisch<sup>77</sup>, das Ich reflektiert über den Ausgangspunkt seines Schreibens:

„Was haben Sie zu sagen?“, lautete die Frage. 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, zerteilen, die Art von Schreibfanatismus ist mein Krückstock, ohne den ich glatt vertaumeln würde. Weder Lebens- noch Schreibthema, bloß *matière*, die schreibend befestigen muss, damit etwas stehe, auf dem ich stehen kann. (C, S. 54)

Dieser werdende Schriftsteller möchte kein Erzähler, er möchte Dichter sein. Listen, unfertige Sätze, Parataxen, emblemhafte Schilderungen lesen sich, wie Bilder sich anschauen lassen. Zentral ist der Blick, das Sehen, die Wahrnehmung.<sup>78</sup> Sie wird festgehalten im sprachkünstlerischen Prozess der Wortgestaltung. Die Worte sind nicht nur aufgeladen mit Emotion, die Emotion ist vielmehr im Wort eingelagert, in sie hineingesteckt:

Wenn er ausgeht, stecken ihm die Straßen tausend Dinge zu. Aus Ritzen und Mauern Dinge zu. Und er steckt sein Lachen und Weinen zurück in die Ritzen. Er trägt es ja mit sich, eingesteckt mitten im Brustfleisch, in Täschchen der Brust. (C, S. 68)

Das bestimmende Motiv ist die Stadt. Sie ist Synonym für das Leben.<sup>79</sup> Der Stipendiat bewegt sich durch das lebendig pulsierende Rom und saugt Eindrücke auf. Ungeordnet und unbewertet. In diesem Strudel sucht er einen Einstieg in die Stadt, einen Punkt, von dem aus er sie einnehmen kann. Die Sehenswürdigkeiten, die Architektur, die Geschichte Roms interessieren ihn nicht.<sup>80</sup>

76 Utz, 1991, S. 55.

77 Ulrich Horn identifiziert Ich-Erzähler und Autor ebenfalls miteinander: „[...] dahinter verbirgt sich nur wenig verschleiert der Autor Nizon.“ (Horn, 1991, S. 44)

78 Typisch für den Stil des „Canto“ ist „die weitgehende Aussparung des Subjekts zugunsten der Schilderung einer Bewegung, bzw. des Bewegtseins“. (Krockauer, 2003, S. 41)

79 Horn, 1991, S. 41.

80 Horn, 1991, S. 41.

Kommst manchmal auf Plätze, die öffnen sich, mit Panoramen aus Toren, Mauern, Kirchen und Treppen, öffnen Raum und Arena. Aber da ist kein Fortkommen. [...] Wie fortfahren? Ich sehe keinen Fortgang voraus. Überall schießt Kraut aus dem Tisch. Wildwuchert der Krautacker Tisch und nicht zu übersehn. Kann keinem Kraut den Vorzug geben. Da wird kein Garten daraus. Und da liegt kein Stülphut bereit. Muss solche hochfahrenden Pläne aufgeben und fallen lassen. In Rom sind die Pfade gestorben, verwachsen. Und so muss ich betreffs Rom und jeder Romstadt bekennen: es gibt sie nicht. Nicht einzusehen. Muss von neuem loslegen und nochmals anfangen. (C, S. 57)

Er versucht einen Einstieg in die Stadt als Journalist, schreibt eine Reportage, aber es gelingt nicht. Er versucht den Einstieg über das Vergessen, und als Vergesser<sup>81</sup> kann er sorgenlos herumstreunen und vergnügt sein. Eine Weile, bis er sich erinnert an Szenen aus der Kindheit, in der Zeit vor dem Krieg. Und er erinnert sich, dass der Vater nie dabei war. Er war krank und arbeitete in einem Labor im oberen Stockwerk des Elternhauses.

Der Schriftsteller Paul Nizon verliert seinen Vater im Kindesalter. Die Mutter, eine Bernerin, eröffnet in den Räumen der Familienwohnung eine Pension. Gemeinsam mit ihrer Schwester leitet sie diese Pension und zieht den Sohn und dessen jüngere Schwester groß. In diesem Frauenhaushalt wächst der Schriftsteller ohne Vater auf. „Canto“ adressiert den abwesenden Vater und ist gleichzeitig ein Roman über das Schreiben: Der Protagonist ohne Programm und ohne Vater sucht einen Anfang in einer fremden Stadt. Seine Orientierungslosigkeit und das Empfinden der Geschichtslosigkeit verbindet er mit der Suche nach dem verlorenen Vater. Es ist kein übermächtiger, erdrückender, autoritärer Vater, der den jungen Mann in seiner Entwicklung bedroht. Kein Vater, von dessen politischer Haltung sich der Protagonist emanzipieren muss. Vielmehr bedeutet er eine zu füllende Leerstelle. Die Vatersuche seiner Zeitgenossen im Nachkriegseuropa dagegen ist geprägt durch die Erlebnisse des Zweiten Weltkriegs. Väter sind Opfer, Täter oder Mitläufer, sie sind während des Krieges verschollen oder verstorben oder haben sich schuldig gemacht. Die Söhne und Töchter schreiben über das Verdrängen der Vatergeneration, sie klären und decken auf. Ihre Prosa hat eine Aufgabe und erfüllt einen Zweck, denn sie trägt zum Verständnis der

---

81 Die Erinnerungsarbeit erscheint als Verdauungsarbeit: „Vergesser kommt von Esser“ (C, S. 67), „Wir legen kleinste Exkremente als Zeugnisse unserer selbst da hinein“ (C, S. 218), „ich renne auf Klos, starre meinen Kot an, wundere mich plötzlich über die Därme- und Verdauungsmaschine, die man mit sich trägt“ (C, S. 240). Vergessen ist eine lebendige Tätigkeit.

Nachkriegsgeschichte bei. Nizons Protagonist erscheint befreit von der Last der Erinnerung und Geschichte und bereit, sich als Mann zu entwickeln und die fremde Stadt zu erobern. Das Bild der zu erobernden Stadt setzt sich aus kleinsten Teilchen zusammen, der Stipendiat ist erschlagen von den auf ihn eindringenden Eindrücken – den visuellen und akustischen:

Abends treibt die Stadt viele Hörner. [...] Aus allem Stein brechen sie vor, in Stummeln, mucken, bellen und belfern. Sonores Gebrüll in steinhallenden Hallen, Tierhaus, braun. [...] Bis die Hupen sich sammeln zu großen Achsen des Fragens, zu heiseren Bahnen des Begehrens: die ragen durcheinander in allen Tönen der Leiter, heiser und tief. Wie sie nun wollüstig dröhnt, die braune Stadt, die heiße, die lebensalte Arena! (C, S. 83)

Nizon schreibt in seinem Essay „Zum musikalischen Verfahren“, und auch immer wieder in den Journalbänden, von der Musikalität seiner Literatur.

Ich schreibe eine Ohrensprache, ich instrumentiere beim Schreiben. (MV, S. 27)

Hier drücken sich seine Abneigung gegen das lineare und finalisierende Erzählen und seine Skepsis gegenüber der alltäglichen Wahrnehmung der Wirklichkeit aus.

Schon in der Adoleszenz muss mir geahnt haben, dass sich die Wirklichkeit, so wie ich sie erlebte, nicht in Intrigen und Anekdoten abwickeln lässt, dass sie vielmehr ein unendliches Bewusstseinsgeflecht darstellt. (MV, S. 27)

Der zweite Teil beginnt mit der Unterbrechung des angelegten Bilderrauchs in Form eines Erzählerkommentars:

Ich weiß, an dieser Stelle müsste gefragt sein, was denn nun eigentlich gewesen sei. In dieser Zeit. In dieser Stadt. Und ob überhaupt etwas. [...] Den wir als Ich leben ließen, den lassen wir laufen, uns zu suchen. Zusammenzusuchen aus den Plätzen für Lebensminuten, den Minutenplätzchen in Rom. Der ist Stipendiat in Rom. [...] Der will nicht länger Stipendiat sein. [...] Suchen, sich und mich wiederzufinden und mitwegzunehmen. (C, S. 85)

Die Lebenssuche setzt sich fort. Der Erzähler beschreibt im Wechsel zwischen *ich* und *er* Tage des Stipendiaten in Rom, Begegnungen mit Huren, flücht Erinnerungen an den Vater hinein, an dessen Tod. Aber er findet sich nicht:

Den wir ausschickten, mich auf damaligen Plätzen zu suchen, was er hergebracht? Bloß den Hurenhirt. Eine Rolle, nichts weiter. (C, S. 110)

Sowohl in dem Perspektivwechsel zwischen *er* und *ich* als auch im Verdacht, stets nur eine Rolle einnehmen zu müssen, sehe ich eine Korrespondenz zu Max Frischs 1975 erschienener Erzählung „Montauk“.<sup>82</sup> Nizon legt seinem toten Vater gegenüber Rechenschaft ab, Frisch denkt über den eigenen und den Tod der Lebensgefährten nach. Der Reflex auf die Konfrontation mit der Endlichkeit ist die Darstellung des eigenen Lebens in Form eines autobiographisch fundierten Textes. Selbstverständlich gestalten Nizon und Frisch die Lebensrückschau, die gekoppelt ist mit einer Suche nach einer lebendigen Gegenwart, sehr unterschiedlich, aber bei beiden fungiert die beschworene Gegenwart, wie Martina Wagner-Egelhaaf schreibt, „als Medium für die Wiederkehr der Vergangenheit“.<sup>83</sup> Bei beiden ist der Perspektivwechsel zwischen *ich* und *er* Teil der literarischen Konstruktion. Frischs Erzähler spricht als *er* in der Gegenwart und als *ich* in der Vergangenheit. Manchmal wechselt der Gebrauch des Personalpronomens innerhalb eines Abschnitts und mit ihm die zeitlichen Ebenen des Erzählens. Nizons Konstruktion verläuft durch den Erzähler hindurch und zielt weniger auf die zeitlichen Ebenen als auf die innere Struktur des Erzählers ab. Der sich im Schreibprozess suchende Erzähler spricht als *ich*, er projiziert sich in verschiedene Vergangenheiten und mögliche Zukünfte, so ist er einmal Stipendiat, einmal Kind oder Jugendlicher, einmal Schriftsteller. Rollen und Modelle (der Vergesser, der Hurenhirt) probiert er als *er*.<sup>84</sup> Das markiert zum einen Versuche des Schriftstellers, zu erfinden und Figuren zu entwerfen, zum anderen den Versuch eines Menschen, das eigene Ich zu strukturieren und jemand zu sein. Das dissoziierte Ich kann den tiefen Riss zwischen Ich und Welt im schöpferischen Prozess momenthaft schließen. Diese literarische Konstruktion erzählt von Sprachmagie und

82 Beginnend mit dem 1954 erscheinenden Roman „Stiller“ thematisiert Frisch die Schwierigkeiten der Ich-Konstitution und etabliert das Motiv des Rollenspiels und des modellhaften Ich-Erlebens. Hier entscheide ich mich für die viel später erscheinende Erzählung „Montauk“, da sie, ebenso wie Nizons „Canto“, den Tod reflektiert.

83 Wagner-Egelhaaf, 2008, S. 142.

84 Der Rollenwechsel ist ein von Max Frisch etabliertes Motiv. In Kapitel 3 wird beschrieben, dass Nizons Ich-Konzeption allerdings von geläufigen Positionen der Rollensoziologie abweicht und dass in seinem Werk weder der Andere noch die Abwesenheit des Anderen konstitutiv ist, sondern eine räumliche Konstruktion.