

Christian Haller
Weltensammler im Schweizer Mittelland

Das Gespräch führte Christa Baumberger, Germanistin

Sie haben vergleichsweise spät zu publizieren begonnen: Ihre erste Erzählensammlung *Die Hälfte der Träume* erschien 1980. Und einer grösseren Öffentlichkeit bekannt geworden sind Sie mit der *Trilogie des Erinnerns* (2001 bis 2006). Ihre Schreibanfänge liegen jedoch viel weiter zurück. Können Sie diese schildern?

Ich wusste schon sehr früh, dass ich Schriftsteller werden wollte: Meine ersten Gedichte sind 1963 entstanden. Der Jugendbuchautor Max Voegeli (Michael West) war mein Lehrmeister, heute ist er in Vergessenheit geraten, aber damals war er mit Büchern wie „Die wunderbare Lampe“ oder „Prinz von Hindustan“ international bekannt. Ein unglaublich belesener Mensch und sehr genau, was das schriftstellerische Handwerk anging. Nicht nur in Bezug auf das Schreiben, sondern auch in Fragen der Lebensführung wurde er mein Mentor. Ich war ein sehr irritierter junger Mensch damals, und er zeigte mir einen gangbaren Weg.

Neben Max Voegeli war der Autor und Philosoph Adrien Turel (1890–1957) sehr zentral für Sie. Wie sind Sie auf Turel gestossen?

Nach Abschluss der Schule ging ich nach Zürich und arbeitete dort in einer Buchhandlung. Und weil ich wenig Geld hatte, streifte ich in der Freizeit durch die Antiquariate. Einmal entdeckte ich den Gedichtband *Es nahet gen den Tag* aus dem Jahr 1918. Ich schlug ihn auf, las darin und war beeindruckt. Er war von Adrien Turel, und dieser Name war mir früher schon begegnet, Turel sei einer, der wie besessen bis zu seinem Tod geschrieben und die ganze Welt aufs Papier gebracht habe, hiess es. Auch Max Voegeli schätzte ihn sehr für seine Eigenwilligkeit: „Er hät sin Stiefel büetzt.“ Ich stattete dann Lucie Turel einen Besuch ab, und sie übergab mir einen Stoss Manuskripte, die ich redigieren sollte. Es war natürlich sehr problematisch, dass ich in nachgelassenen Schriften korrigierend eingreifen sollte. Durch ihr Ansinnen wurde mir jedoch bewusst, wie stark sie selbst versuchte, diesen erratischen Block in eine massentaugliche Form zu bringen, damit er in seiner Genialität erkannt werde. So versuchte sie beispielsweise – der Zeit des Kalten Krieges entsprechend, aber auch ihrer Herkunft aus einer Bundesratsfamilie und aus dem hablichen Bürgertum – alles, was mit Marxismus zu tun hatte, zu eliminieren. Sie fürchtete, Turel könnte vorallem deshalb nicht zur Kenntnis genommen werden. Er selbst hat sich jedoch nie um solche Opportunitäten geschert, für ihn zählte einzig die Vision.

Mich faszinierte bei Turel, wie vor allem in seine essayistisch-philosophischen Texte – daneben hat er ja auch Gedichte und Prosa geschrieben – die ganze Welt eingeflossen ist: Moderne Physik, Evolutionstheorie, Psychoanalyse, Marxismus, Geschichtstheorie. Das verband sich mit Max Voegeli, der ebenfalls eine ungeheure Breite hatte. Mir eröffneten sich auf diese Weise völlig neue Horizonte. Turel war dann auch

der Grund, weshalb ich mich mit den Naturwissenschaften zu beschäftigen begann.

Sie haben Zoologie studiert...

Zuerst habe ich in Zürich zwei Semester Philosophie studiert. Aber ich merkte rasch, dass die Philosophie eine Sprache pflegte, die sich meinem Sprachempfinden widersetzte. Die Naturwissenschaften hingegen waren knapp und klar in der Sprache. Eine Schlüsselfigur war Adolf Portmann, der als Professor für Zoologie an der Universität Basel lehrte. Er war nicht nur Naturwissenschaftler, sondern auch ein Philosoph und hervorragender Schriftsteller. Er vermochte hochkomplexe wissenschaftliche Tatsachen auch für den Nichtfachmann verständlich darzustellen, ohne dass sie banal oder gar verfälscht wurden.

Da sehe ich eine Parallele zu Ihrem Vorgehen als Autor: Sie flechten naturwissenschaftliche Zusammenhänge in Ihre Romane und Erzählungen ein und vermitteln sie so an die Öffentlichkeit. Auffällig ist beispielsweise, dass mehrere Ihrer Protagonisten Paläontologen oder Archäologen sind. Spiegelt sich in diesen Figuren Ihr eigener naturwissenschaftlicher Hintergrund?

Das ist sicher so. Neben der Zoologie habe ich Paläontologie studiert und bin damit – ohne eine klare Absicht zu verfolgen – tiefer eingedrungen in die Entstehung unserer Welt. Heute fasziniert mich die Astrophysik, weil sie noch weiter zurückgeht und versucht, den Ursprung des Kosmos zu ergründen.

Daneben gibt es noch einen biographischen Hintergrund: Schon als Kind ging ich gerne in die Vergangenheit zurück. Das hat sicher mit meiner Mutter zu tun, die sehr stark in der Vergangenheit lebte. Die Vergangenheit, in ihrer Ganzheitlichkeit, bildete für mich eine Art Gegenkosmos zur Gegenwart. Spuren davon finden sich im Roman *Die besseren Zeiten* (2006): Der Junge flieht darin immer tiefer in der Geschichte zurück, über Römer-, Bronzezeit bis ins Paläolithikum.

Und er hört schliesslich ganz auf mit der Archäologie. Bezeichnenderweise zweifeln auch andere Figuren an ihrem Beruf, zum Beispiel der Paläontologe Emile im Roman *Im Park* (2008). Werden diese Figuren nicht gerade dadurch auch widersprüchlich? Sie leben dafür, Vergangenes – Objekte oder Erinnerungen – in die Gegenwart zu holen und zu verbildlichen. Und zugleich zweifeln sie grundlegend an den eigenen Idealen und Zielen.

Ja, das stimmt. Die Figuren sind gebrochen, sie tragen den Zwiespalt in sich. Einerseits ist es ein morphologisches Prinzip, dass man aus dem Fragmentarischen die Ganzheit zu rekonstruieren sucht. Das ist die Aufgabe des Paläontologen, des Morphologen. Dieser Vorgang hat mich auch beim Erinnerungsprozess interessiert. Denn auch die Erinnerung synthetisiert aus einzelnen Bruchstücken wieder ein Gesamtbild, es handelt sich eigentlich um einen poetischen Prozess. Dabei geraten meine Figuren jedoch unweigerlich in eine Konfliktsituation: Sie bewegen sich alle sehr stark in der Vergangenheit, aber gleichzeitig leben sie auch in der Gegenwart und der Zukunft. Und sie tragen das Bewusstsein in sich, dass es letztlich ein Gegenwartsbild ist, an dem sie arbeiten: Ihre Rekonstruktion der Vergangenheit wird aus einer bestimmten Gegenwartssituation heraus geschaffen und beeinflusst diese wiederum. Dazu kommt: Die erinnerten Welten sind keine heilen Welten.

Und deshalb sind sie sehr fragil, die erinnerten Welten scheinen immer nur vorläufig. Sie haben die Erinnerung einmal einen Akt der „Verdichtung von Wirklichkeit“ genannt. „Verdichtung“: Kann man sagen, dass es sich um einen

Sedimentationsprozess handelt, der eng mit Sprache und Literatur zusammenhängt?

‚Wirklichkeit‘ hat mich als Thema schon früh enorm fasziniert: Was ist Wirklichkeit? Wie konstituiert sie sich? Diese Fragen klingen in fast allen Büchern an. Die Wirklichkeit ist ein Konstrukt, an dem wir durch unsere kulturelle Präfigurationen und unsere Wahrnehmung immer wieder arbeiten. Mittels der Sprache versuchen wir, die Wirklichkeit ständig neu zu formen und zu formulieren, denn sie ist dauernd in Gefahr, sich abzulösen wie eine Netzhaut. Deshalb muss sie immer wieder verlebendigt werden in der Sprache, denn diese ist ein Kodierungssystem und gleichzeitig ein emotionales Kondensat. Literatur beziehungsweise eben *Dichtung* hat für mich die Funktion der Formulierung dessen, was künftig erfahrbar sein wird. Das Mittelalter hingegen pflegte eine ganz andere Weltsicht. An der Wirklichkeit wurde nicht gezweifelt, alles war selbstverständlich und festgefügt. In dieser wunderbaren Geschlossenheit blieb die Befragung an einem sehr kleinen Ort. Die heutige Welt ist brüchig, wir sind von unzähligen Fragwürdigkeiten und Unwägbarkeiten umgeben, alles ist sehr fluid geworden.

Ihr Haus steht direkt am Wasser, von der Veranda aus sehen wir auf den Rhein. Auch in Ihren Prosatexten spielt das Wasser eine zentrale Rolle. So verlässt die Familie im ersten Teil der Trilogie, *Die verschluckte Musik* (2001), auf der Donau Bukarest für immer. Das Wasser als Emblem der Vergänglichkeit?

Ja natürlich, das Fließen des Wassers ist für mich eine Metapher für das Vergängliche. Übrigens steht das Wasser ja auch in *Das schwarze Eisen* (2004) im Zentrum, es wird darin eigentlich die Situation hier geschildert am gesprengten kleinen Rheinfluss und gestauten Fluss. Das Nichthaltbare, selbst nachdem es formuliert ist, beschäftigt mich, die Sprache, die sich immer wieder löst.

Welche Rolle spielt die Musik in diesem Prozess? Im ersten Teil der Trilogie bewahrt sie die Erinnerung an die vergangene Welt. Holt die Musik zurück, was das Wasser wegträgt?

Man kann die Musik als Gegenbewegung zu dieser Vergänglichkeit sehen. Sie trägt in sich etwas Fluides, aber sie geht gegen die Strömung des Wassers, das nur zerfließt. Die Musik holt Empfindungen und Atmosphäre, an die Erinnerungen assoziiert sein können, zurück. Sie kämpft gegen den Skandal des Todes an. Literatur ist auch ein Protest gegen die Vergänglichkeit und der Versuch, aufzuhalten, was vergeht. Vor kurzem habe ich einen Artikel über neuste hirneurologische Erkenntnisse gelesen. Ein Spezialist befand, dass es keine Willensfreiheit gebe, sondern alles von den Basalganglien präformiert sei. Frühkindliche Determinierungen also, auf die man keinen Einfluss habe. Er betonte, und das finde ich wirklich bemerkenswert, dass das einzige, was den Menschen von der übrigen Schöpfung unterscheidet, nicht die Ratio oder Emotionen seien, sondern allein die syntaktische Sprache. Das ist unglaublich, nicht? Denn das bedeutet, dass die Arbeit an der Sprache ein tiefhumaner Akt ist, eine ewige Erneuerung dieser menschlichen Ursubstanz.

Womit wir auch wieder beim Erinnerungsprozess sind ...

Ja. Die Sprache hat sehr viel mit Erinnerung und dem Festhalten von Erinnerung zu tun. Ein Wechselprozess, dem ich immer neu nachspüre.

Ich möchte noch einen ganz anderen Aspekt ansprechen: die Rezeption der Trilogie. 2007 haben Sie den Schillerpreis erhalten. Die Jury begründete ihre Wahl, dass es Ihnen gelingt, Ihre „Protagonisten so genau in Landschaft und Zeit zu verorten, dass die politische und wirtschaftliche Geschichte der Schweiz über fast ein Jahrhundert sichtbar wird“.

Bei der Rezeption der Trilogie gibt es ein grundsätzliches Missverständnis. In meiner Intention habe ich nie einen Familienroman geschrieben, sondern immer einen Zeitroman. Mich hat das Jahrhundert mit seinen Verwerfungen früh beschäftigt, weil ich die Epiphänomene davon noch erlebt habe. An meinen nächsten Leuten haben sie sich abgezeichnet, am Rumäniengrossvater, der mit seinem ganzen Verhalten, seinem Habitus eines Grossbürgers, ganz und gar dem 19. Jahrhundert entstammte. Er hat den Bruch des 1. Weltkrieges nicht überstanden und konnte sich in der Zeit danach nicht mehr zurechtfinden. Auch meine Mutter war und blieb zeitlebens eine Aristokratin, die ein gebrochenes Verhältnis zu der dörflichen Umgebung meiner Kindheit hatte.

In *Die besseren Zeiten* wird die paradoxe Lebenssituation der Mutter dann auch in allen Facetten gestaltet.

Ja, aber nicht alles ist in den Roman eingegangen. Beispielsweise haben wir Kinder noch gelernt, wie man standesgemäss geht. Sie hat uns beigebracht, wie man sich richtig und elegant durch einen Saal bewegt, und dies – man stelle sich vor – in der tiefsten mittelländischen Provinz.

Erst während der Arbeit an *Die verschluckte Musik* wurde mir klar, dass es auch eine Gegenfigur gibt: meinen Grossvater väterlicherseits. Er kam aus dem Nichts, er hatte nichts ausser der Gewissheit: Das, was war, durfte nicht mehr sein, es musste weg. Die Armut, die Demütigung, die desolante Kindheit als Verdingbub, dann die Fremdenlegion. Er hat sich aus dem Nichts emporgearbeitet und verkörperte einen Industriellentypus, den man auch bei Sulzer, BBC oder Georg Fischer – Homberger zum Beispiel – wiederfindet. Heute empfindet man diese Patrons von altem Schlag als unerträglich autoritär. Wir würden sagen: Machos. Aber sie waren mit einer sozialen Komponente für ihre Angestellten ausgestattet, einem Verantwortungsgefühl, das man bei heutigen Managern vermisst. Eine weitere Verwerfung in den 1960er Jahren war dann die Amerikanisierung. Solche Brüche haben mich fasziniert.

Und diese Brüche sahen sie auskristallisiert in den einzelnen Figuren?

Ja, genau, ich versuchte zu zeigen, wie diese Figuren – mit ihren je eigenen Charaktereigenschaften – dazu verhalten, wie sie sich in diesen Verwerfungen bewegen.

Waren Ihnen diese Zeitschnitte von Anfang an bewusst oder erst während des Schreibprozesses? Planten Sie von Anfang an eine Trilogie?

Nein, das war mir überhaupt nicht klar. Ein anderer, unpublizierter Roman brachte mich zum Stoff von „Die verschluckte Musik“, doch war damit erst ein Kern vorhanden, der später sich zu entfalten begann. Meiner Mutter zuliebe ging ich nach der Wende nach Rumänien und suchte nach Spuren ihres einstigen Lebens. Und plötzlich merkte ich: Ich bin daran, einen grossen Stoff zu finden.

Zu meiner Arbeitstechnik gehört aber generell, dass ich nicht wissen will, wie ein Roman sich entwickeln soll.

Sie entwerfen keinen Plan im Voraus, keine Romankonstruktion?

Nein, mich interessiert nicht, was ich weiss, sondern was ich nicht weiss. Ich will mich von meinen Figuren, vom Fortgang überraschen lassen. Das bedingt eine kontinuierliche, doch von der Inspiration, nicht von Absicht und willentlichem Planen geführtes Arbeiten. Ein organischer Prozess, dem selbstverständlich eine Schau zu grunde liegt, die aber noch keine Details, Stränge, Ziele kennt. Der Prozess steht auch immer in einem Austausch zwischen Erspüren und Recherchieren, einer Suchbewegung durch Bibliotheken, Fachgebiete, zum Besichtigen von Orten, zum Finden von Bildern: Ein fließendes Gleichgewicht im Arbeitsprozess.

Wir haben jetzt viel über reale Personen, direkte Verwandte von Ihnen, gesprochen. Der Weg vom wirklichen Leben zur Romanwelt scheint ausserordentlich kurz. Bei der Lektüre der Trilogie hatte ich aber keinen Augenblick das Gefühl, ich lese einen Schlüsselroman. Welchen Stellenwert hat für Sie das Autobiografische?

Das Autobiografische interessiert mich vom legitimierenden Charakter des Geschriebenen her. Was ich beschreibe, muss durch die Unmittelbarkeit des eigenen Erlebens gedeckt sein. Aber das Familiengeschichtliche interessiert mich nicht, denn dieses ist nur bedingt literaturtauglich. Jeder hat seine Biografie. Aber wenn diese nicht in etwas Allgemeinverbindliches transponiert wird, so ist es eine Privatgeschichte, und als solche uninteressant. Erst aus der Übersetzung in ein Sprachkunstwerk entsteht Literatur. Und doch möchte ich noch einmal betonen: Jedes Schreiben kommt für mich aus dem Erfahrungsstoff. Hochproblematisch finde ich, wenn man Leiden aus zweiter Hand schildert; ein Verfahren, das in letzter Zeit Überhand genommen hat. Wie soll ich, Christian Haller, der ich hier in Laufenburg durchaus annehmlich lebe, beispielsweise das Leben eines G.I. in Vietnam schildern? Das können doch diejenigen viel besser, die das selber erlebt haben. Ich hege den Verdacht, dass solche Bücher aus zweiter Hand genau die Leiden vergessen machen, die sie beschreiben. Sie kommen nicht ums Klischee herum.

In *Das schwarze Eisen* gibt es eine deutliche Reminiszenz an Glausers Fremdenlegionsroman *Gourrama*. Hat das ebenfalls mit dem Thema „Schreiben aus zweiter Hand“ zu tun?

Natürlich. Ich wollte die Legionswelt darstellen, da sie ein prägender Teil des Charakters der Hauptfigur ist. Es stellte sich daher die Frage: Wie kann ich die Fremdenlegion spürbar werden lassen, ohne dass ich aus zweiter Hand schreiben muss? Ich löste das Problem, indem ich einen anderen Autor als Folie benutzte, der die Legion aus eigener Erfahrung gekannt hat und dem es gelungen war, diese Welt literarisch zu gestalten: Glauser. Ich nahm seine Situationen und unterlegte sie, für den Leser sichtbar, den Erlebnissen des Grossvaters, wandelte beispielsweise die Namen nur leicht ab, so dass für jeden Leser deutlich erkennbar bleibt: Der eigentliche Zeuge dieser Erlebniswelt ist Glauser, es sind seine Bilder und keine von mir phantasierte „als ob“-Legion.

In *Die verschluckte Musik* gibt es eine ähnliche Situation: Es geht dort um die Judenverfolgung, diese grässliche Szene im *abator*, dem Schlachthaus. Die entscheidenden Szenen übernahm ich als Zitate einer Zeitzeugin, setzte sie kursiv und machte sie kenntlich durch die Einschlebung: „schrieb Goldie Horowitz, von der ich mir Züge für Mascha Schachter (der Name meiner Romanfigur) ausgeliehen habe“. So bleibt das Verfahren transparent. Denn das Schreiben aus zweiter Hand scheint mir grundsätzlich ein problematisches Verfahren.

Indem sie sich explizit auf andere Autoren beziehen, schreiben Sie sich auch in literarische Traditionslinien ein. Wäre es denkbar, dass Sie sich in dieser Weise auch auf Keller oder Gotthelf berufen?

Wieso nicht? In Gotthelfs *Bauernspiegel* zum Beispiel gibt es fantastische Schilderungen der Lebenssituation von Verdingkinder wie sie mein Grossvater erlebt hat.

Ihre Romane setzen häufig bei einer Krise an, traumatischen Momenten körperlicher Versehrtheit, welche die Protagonisten und ihr Umfeld völlig aus der Bahn werfen. So muss der Journalist Sid in *Strandgut* (1991) einen Hirntumor operieren und im Roman *Im Park* (2008) erleidet die Filmemacherin Lia einen Hirnschlag...

Die Grundfrage in *Strandgut* lautet einmal mehr: Was ist wirklich? An der Figur Sid bricht sich diese Frage. Denn seine Wahrnehmung korreliert durch den Tumor nicht mit mehr mit den anderen. Sein Umfeld, insbesondere seine

junge (Reise-)Partnerin kann sich Sids Wirklichkeit nicht entziehen, daraus ergeben sich klaustrophobische Situationen und wahnhaftige Verschiebungen. Das ist auch das Grundproblem von *Im Park*. Nicht nur Lia, auch der Paläontologe Emile wird aus seinem brüchigen Leben herauskatapultiert. Sichtbar wird so, dass Schicksalsschläge nicht singulär sind, sondern dass sie die Mitmenschen, das ganze Umfeld affizieren. Durch den Zusammenbruch der Partnerin verliert der ganze Alltag von Emile seine Selbstverständlichkeit, er verwandelt sich in Instabilität. Die Unsicherheit ist umso grösser, als Emile, Naturwissenschaftler mit einem festgefügtten Weltbild, in ein Dilemma gerät: Auf der einen Seite die junge Frau, die mit ihrer Vitalität und ihrer Unversehrtheit eine ideale Lebensprojektion bietet, auf der anderen Seite seine schwer kranke Partnerin, die er nicht verlassen kann. Der Roman hat eine offene Dramaturgie: Die junge Frau und die Betroffene kommen zu einer Einsicht, die etwas abschliesst. Er aber schafft das nicht, er merkt nur am Schluss, dass alles ganz anders sein könnte. Dass nicht Lia ihn braucht, sondern umgekehrt er sie.

Wie die Trilogie gründet auch der Roman *Im Park* auf gelebter Erfahrung. Können Sie etwas zur Entstehungsgeschichte sagen?

Am Ursprung steht ein reales Geschehnis: der Hirnschlag meiner damaligen Partnerin. Und innerhalb von zwei Monaten starb auch mein Freund und Mentor Max Voegeli an einem Hirntumor. Ich verlor zwei meiner nächsten Menschen innert sehr kurzer Zeit. Das war für mein Leben dermassen tiefgreifend, dass es immer wieder Formulierungsversuche gab. Doch direkt nach diesen Schicksalsschlägen konnte ich ein Jahr lang nicht mehr schreiben. Meine erste Arbeit danach war das Theaterstück *Götterspiele* (1987). Zwei Götter „verpassen“ darin einem Mädchen ein Schicksal, sie picken sie willkürlich heraus und malträtieren sie. Das war eine erste Auseinandersetzung mit diesem Schicksalhaften, das keine Gerechtigkeit kennt. Später gab es weitere Versuche, beispielsweise im Roman „Der Brief ans Meer“, in dem jedoch der Stoff nur „indirekt“, als Teil einer Geschichte angegangen ist. Doch dann geschah etwas Merkwürdiges: Als ich 2006 über den Trilogie-Berg gekommen bin, hat sich dieser Stoff plötzlich wieder mit einer unglaublichen Wucht gestellt, ich konnte mich dem unmöglich entziehen. So als wäre ich über den Wall meiner Kindheit gestiegen und in ein näheres Revier gelangt. Und da wartete dieser Stoff, unausweichlich, als das prägendste Ereignis in meinem Leben. Ich merkte, dass ich nun eine Form finden musste.

***Im Park* hat eine dreiteilige Struktur: In drei Kapiteln – I. Tag, II. Woche, III. Monat – wird das Schlüsselereignis umkreist. Zusammen mit den drei Figuren ergibt dies eine relativ strenge Komposition des Textes. Demgegenüber steht die Wucht der geschilderten Ereignisse, das Chaos nach dem Schicksalsschlag. Aus dieser Irritation zwischen Form und Inhalt ist ein sehr poetischer Text entstanden.**

Es war klar, dass ich diesen Stoff ganz anders gestalten müsste, als die Trilogie: Ich durfte ihn nicht in derselben epischen Breite angehen, keine schwingenden Perioden, aber es durfte auch keine Sentimentalitäten, keine Gefühllichkeit geben, hart und geschlagen musste edie Sprache sein. Entstanden ist, wie Sie sagen, ein lyrischer Text, der in Strophen komponiert ist. Der Roman ist absolut symmetrisch aufgebaut. Dahinter steht das Triptychon – auch in der Kapitelanordnung.

Ihr erstes Werk nach dem realen Ereignis war jedoch ein Drama. Weshalb?

Jeder Stoff sucht sich seine Form, gewisse eher die epische andere die dramatische. Vielleicht brauchte es bei diesem Stoff zuerst eine knappe, dialogische Form.

Weil diese unmittelbarer ist und von direkten Konfrontationen lebt?

Ja genau, ich versuchte den Konflikt zu gestalten, meine Wut. Und da ist in mir dieses Bild aufgetaucht mit diesen lausigen, versoffenen, zynischen Göttern, die einfach hineingreifen und sich jemand herauspicken, willkürlich dreinschlagen. Das basiert natürlich auf antiken Mythologemen; in der *Ilias* zum Beispiel funken die Götter ständig dazwischen, pflücken jemand heraus und lassen ihn ins Leere laufen. Aus meiner Empfindung der unglaublichen Willkür heraus hat sich eine Anordnung aufgedrängt, in welcher der Mensch als Spielfigur der Götter erscheint. Die Schicksalsmacht und das Getroffenwerden konnten so am deutlichsten hervortreten. Hinzu kommt das Wettmotiv, wie man es im Fauststoff und bei Hiob findet, wo positive und negative Kräfte eine Wette abschliessen, ob diese Figur kleinzukriegen sei. Und schliesslich ebenfalls aus dem antiken Drama das Amphitrion-Motiv mit dem Gott, der täuschend sich in die Figur verwandelt.

Sie gehören zu den Autoren, die in allen drei Gattungen tätig sind. Nicht nur zwischen dem dramatischen und dem Prosaschaffen gibt es enge Bezüge, auch in Ihrer Lyrik tauchen viele Motive, zentrale Figuren und Schauplätze wieder auf: die Mutter, Bukarest, Erinnerungen. Wie verhalten sich Lyrik und Prosa zueinander?

Ich habe Anfang der 1960er Jahre mit Gedichten begonnen und die Lyrik hat mich mein Leben lang begleitet, ich lese auch sehr gerne Gedichte. Und doch ist es völlig etwas anderes: Wenn ich an einem Prosatext arbeite, kann ich keine Lyrik schreiben. Aber in den Wartezeiten – wenn ein Buch abgeschlossen ist, lektoriert wird und schliesslich herauskommt – da entstehen häufig Gedichte. Es fasziniert mich enorm, wie sich im Gedicht die Unmittelbarkeit eines Geschehens oder einer Impression verdichtet. Es entsteht aus einem Erlebnis, einem Moment heraus, es springt heraus, setzt sich um in Wörter und kennt keine Reflexion, keinen Unter- oder Überbau, aber oft eine lange Zeit des Vollendens .

Anders als Ihre Prosa, die einer realistischen Erzählweise verpflichtet ist, findet man in der Lyrik jedoch sprachspielerische Elemente und auch Sprachkritik. In *Am Rand von allem* (2008) beginnt ein Gedicht: „Die Konjunktive / stöckeln buntfarbig vorbei // hinter ihnen wälzen sich / es war doch so heran // ein ganzer Verein von / aber, dennoch, trotzdem ...“.

Ja, es ist so: Die Wörter sind zweifelhafte Kumpane in der Lebensbegleitung und als solche erscheinen sie auch in den Gedichten. Mir gefallen surrealistische Momente, davon ist beispielsweise die rumänische Lyrik stark geprägt. Denken Sie an Gellu Naum oder an die Gedichte meiner Übersetzerin Nora Iuga. Dazu gesellt sich ein grosser Sprachskeptizismus. Das mag vielleicht überraschend scheinen, wenn man die Trilogie kennt. Doch in der Lyrik zeigt sich eine andere Facette der Sprachauseinandersetzung. Ich kann dies am neusten Gedichtband veranschaulichen, der in Zusammenarbeit mit meinem Bruder, einem bildenden Künstler, entstanden ist (*Die Wasseramsel am Kanal*, 2009). Zu seinen Bildern habe ich Gedichte verfasst: sieben jambische Fluchtversuche, die durch geometrisch irrealen Welten führen. Dabei habe ich mir selbst auferlegt, in Jamben zu schreiben. Das ist im Deutschen ungeheuer schwer zu realisieren, wenn es nicht altertümlich daherkommen soll. Man ist rasch versucht, mit syntaktischen Umkehrungen zu arbeiten und ist dann sofort im 19. Jahrhundert. Trotz dieser Schwierigkeit einen Sprachfluss hineinzubekommen: Das war mein Arbeitsziel.

Publiziert in *viciversa* 4, Limmatverlag Zürich, S. 14 - 24.