

Małgorzata Pózkola

ARNO SCHMIDTS ÄSTHETISCH-LITERARISCHES PROGRAMM
UND THEORIE DES ERZÄHLENS

"[...] das Problem der heutigen und künftigen Prosa [ist] nicht der "feinsinnige" Inhalt, [...] sondern die längst fällige systematische Entwicklung der äußeren Form".

(A. Schmidt, Berechnungen I)

Es kommt selten vor, daß ein großer Meister bei einem debütierenden Anfänger echtes literarisches Talent öffentlich billigt. Dennoch hat es der große Hermann Hesse vermocht, dieses 1949 bei dem damals unbekanntem Arno Schmidt anzuerkennen. Im Auftrag des Rowohlt-Verlags hatte er damals das Büchlein "Leviathan" von Schmidt begutachten sollen. In seinem "Brief an Freunde" (1949) wie auch in der Mitteilung an Ernst Rowohlt (1950) findet sich u.a. folgendes:

[...] hier ist es nun ein wirklicher Dichter, [...] Ich schreibe seit Jahren keine Rezensionen mehr, aber ich unterrichte hier und da einige Freunde brieflich über lesenswerte Bücher. Zu diesem Zweck habe ich dies geschrieben¹. [...] Aber ich werde nicht so bald wieder einem aus dieser Generation die Hand geben².

Bald darauf kommentierte der Frankfurter Sender, daß man es hier mit einem "Flammenträger und Genie"³ zu tun habe und Radio Beromünster nannte den Anfänger Schmidt "einen zahmen Kanarienvogel"⁴. Sehr schnell wuchs die Zahl seiner Anhänger, von Anfang

¹ H. H. e s s e, Arno Schmidts "Leviathan". Ein Brief an Freunde (1949), [in:] Der Solipsist in der Heide. Materialien zum Werk Arno Schmidts, München 1974, S. 7-8.

² Brief H. Hesses an Ernst Rowohlt, ebenda, S. 12.

³ Pressemitteilung des Rowohlt-Verlags, ebenda, S. 10.

⁴ Ebenda, S. 10.

an hatte er aber auch erbitterte Feinde. Alfred Andersch⁵ prophezeite in den 60-er Jahren eine sprachliche und literarische Revolution in Deutschland, die unter dem Einfluß des Schmidtschen Erzählprogramms zustande kommen sollte. Schmidts Prosa sollte, wie Karl Schumann⁶ äußerte, dazu den explosiven Zündstoff geben. Der Dichter aber wartete lange ab, bis er endlich sein literarisches Credo formulierte. Zehn Jahre lang betrieb er seine "Fingerübungen", in denen er die im ersten Bändchen ("Leviathan") programmierte Erzählweise bis zu seinem Opus magnum ("Zettels Traum", 1970) äußerst konsequent zu realisieren strebte, so daß er über die in den "Berechnungen I und II"⁷ enthaltenen theoretischen Voraussetzungen grundsätzlich nie hinausgegangen ist. Zwischen seiner literarischen Praxis und dem theoretisch fundierten Programm bestehen seltsame Widersprüche, die nicht ohne Folgen für seine Schreibweise haben bleiben können.

In die Reihe der theoretischen Dokumente gehören auch zwei wichtige Essays: "Die moderne Literatur und das deutsche Publikum"⁸ und "Sylvie & Bruno. Dem Vater der modernen Literatur ein Gruß!"⁹ Auch andere Schriften Schmidts (seine Romane nicht ausgenommen) sind von ausführlichen oder nur beiläufigen Kommentaren theoretischen Charakters durchsetzt. Das Anliegen des Dichters war es, Leitsätze einer neuen, künftigen Prosa zu entwerfen.

Die theoretische Konzeption Schmidts geht vom rein sprachlich-erzählerischen Standpunkt aus und dokumentiert sich in der Überzeugung des Dichters, heutzutage habe die Literatur nichts mehr zu leisten, als nur "die Welt durch das Wort zu beschreiben und zu durchleuchten"¹⁰. Die Suche des Dichters geht also dahin,

⁵ Ebenda, S. 42.

⁶ Ebenda, S. 40-41.

⁷ A. S c h m i d t, Berechnungen I und II, [in:] Trommler beim Zaren, Karlsruhe 1966. Franz Suhrbier gibt an, "Berechnungen I" wurden 1955, "Berechnungen II" 1957 vorgelegt (vgl. F. S u h r b i e r, Zur Prosatheorie von Arno Schmidt, Magister-Arbeit, Hamburg 1973).

⁸ A. S c h m i d t, Die moderne Literatur und das deutsche Publikum, [in:] Trommler beim Zaren, ..., S. 253 ff.

⁹ A. S c h m i d t, Sylvie & Bruno. Dem Vater der modernen Literatur ein Gruß! [in:] Trommler beim Zaren, ...

¹⁰ S c h m i d t, Berechnungen I, S. 284.

adäquate Mittel zur sprachlichen Realisierung der Realitätserfahrung aufzudecken. Insoweit ist die Literatur als Sprachspiegel der Wirklichkeit zu verstehen. Die Feststellung gründet auf dem Realitäts- und Wirklichkeitsbegriff. Franz Suhrbier bemerkt in bezug auf den Autor: "Alles, was wirklich ist, ist auch wahr"¹¹. Schmidt selbst formuliert es folgendermaßen:

Jeder Schriftsteller sollte die Nessel Wirklichkeit fest fassen; und uns Alles zeigen: die schwarze schmierige Wurzel; den giftgrünen Watternstengel; die prahlende Blume (nbüchse)¹².

Der Äußerung wohnt das Postulat inne, die Wirklichkeit sei als objektiv aufzufassen, ohne jegliche Verschönerung oder bewusste Selektion. Besonders letztere sei generell unzulässig, da alle Phänomene der Realität gleichermaßen wahr und wichtig seien. Es gibt auch keine Tabus für den Schriftsteller; etwas verschweigen oder übersehen wollen heißt "unrealistisch" schreiben. (Dieses bloße Geständnis bedeutet aber nicht, daß sich Schmidt direkt zu der Generation der großen Realisten des 19. Jahrhunderts bekennt; zweifellos steht er jedoch dem psychologisch vertieften Realismus eines Adalbert Stifters sehr nahe).

Die obigen kurzen Überlegungen deuten darauf hin, daß Schmidts Konzeption der Literatur in den naturwissenschaftlichen Voraussetzungen wurzelt, daß die Realität mit den menschlichen Sinnesorganen wahrnehmbar und erfassbar ist, in dem erkenntnistheoretischen Ausgangspunkt also, der durch den psychologischen ergänzt wird. Real ist alles, was man mittels der Psyche erleben kann. Der Autor macht dabei eine Wertunterscheidung zwischen der objektiven (sinneswahrzunehmenden) und der "subjektiven" (psychisch durchgearbeiteten) Wirklichkeit. Er scheint vergessen (oder übersehen) zu haben, daß jedes Wahrnehmen an sich schon subjektiv ist. Diese Tatsache läßt ihn dann (unserer Meinung nach) bei den sog. "Längeren Gedankenspielen" die objektive und subjektive Erlebensebene auf eine künstliche Weise voneinander trennen.

In der bisherigen Geschichte der Literatur unterscheidet Schmidt zwei große Schulen je nachdem, welche Rolle der Handlung zukommt. Für die erste ist die exponierte Handlung als eine Kette

¹¹ Suhrbier, a.a.O., S. 3.

¹² A. Schmidt, Aus dem Leben eines Fauns, Frankfurt am Main 1973, S. 26.

von Geschehnissen und sich schnell abspielenden Ereignissen kennzeichnend, im zweiten Fall wird die eigentliche Fabel durch die Zustände und nicht durch handelnde Personen ausgemacht. Die Zäsur setzt (entsprechend): 1) mit Homer und 2) mit Lewis Carroll (1870) ein.

Mit dieser Klassifizierung hat Schmidt nichts Neues entdeckt. Das Verdrängen der äußeren Handlung zugunsten der Psychologisierung ist ein anerkannter Wendepunkt der modernen Literatur. Neu ist in diesem Kontext vielleicht der Name des vermeintlichen Urhebers des Umsturzes, wie auch das rückwärts verlegte Datum. Die neue Literatur (somit also auch das neue Konstruktions- und Erzählprinzip) setzen die Struktur "der konformen Abbildung von Gehirnvorgängen durch besondere Anordnung von Prosaelementen"¹³ voraus.

Angesichts der unumstößlichen Überzeugung des Schriftstellers, daß das Entstehen neuer Erzählformen heute eine objektive Notwendigkeit ist, überrascht der Exkurs über die herkömmlichen Prosaformen in den "Berechnungen I". Da wird u.a. behauptet, die "bisher gebräuchlichsten Prosaformen", die dem 18. Jahrhundert entstammen, und alle ausnahmslos "als Nachbildung soziologischer Gepflogenheiten entwickelt" wurden, seien keineswegs "veraltet" oder "überholt". Sie seien heute noch immer zur "optimalen Erledigung bestimmter Stoff- und Themenkreise"¹⁴ zu benutzen. Es wäre also zu fragen: Ist die Erarbeitung einer neuen Literaturform eine Notwendigkeit oder vielleicht nur eine M ö g l i c h k e i t? Mit vollem Recht konstatiert Franz Suhrbier an dieser Stelle bei Schmidt eine "merkwürdige Ahistorizität der Begriffe"¹⁵. Die Prämisse, daß jede literarische Form sich in bestimmten, konkreten historischen Verhältnissen, in bestimmten gesellschaftlichen Organismen entwickeln kann und durch jeweilige geistesgeschichtliche Situationen bedingt wird, scheint für Schmidt nicht in Frage zu kommen.

Seine Verdienste um die moderne Erzählweise sind, nach K. Schauder¹⁶, in anderer Hinsicht aufzudecken. Sie beruhen darauf, daß

¹³ S c h m i d t, Berechnungen I, S. 284.

¹⁴ S c h m i d t, Sylvie & Bruno, ..., S. 270.

¹⁵ S u h r b i e r, a.a.O., S. 5.

¹⁶ K. S c h a u d e r. Arno Schmidts experimentelle Prosa, [ins] "Neue Deutsche Hefte" 1964, 11, H. 99, S. 40.

der Dichter "das Formprinzip seiner Prosa aus der psychologischen Grundbestimmung der handelnden Person entwickelte". "Dies heißt aber nicht, daß sich Schmidt mit psychologischer Zerlegung der Bewußtseinsinhalte (wie etwa Joyce) beschäftigt. Sein Vorhaben ist es, Elemente und Bedingungen (Mechanismen) festzuhalten, wie die Wirklichkeit apperzipiert wird, sie zu strukturieren und erst danach die realitätsspiegelnden Bewußtseinsinhalte sprachlich zu reproduzieren, was schließlich doch auf Joyce'sche Technik zurückführt.

Die zu wiedergebenden Inhalte werden nach Belieben ausgewählt. Es gibt keine Gradation nach ihrer Bedeutung, sie können bedeutungsvoll wie auch ganz belanglos sein. Von Wichtigkeit ist nur ihre adäquate Spiegelungsform mittels der Sprache, gemäß der Struktur der Gehirnvorgänge. Einige (genau gesagt vier) von diesen Bewußtseinsinhalten, sind von Schmidt theoretisch durchforscht und praktisch wiedergegeben worden. Es sind: 1) Erinnerung, 2) Prozesse der Gegenwartsempfindung, 3) Längere Gedankenspiele, 4) Traumvorgänge. An einer Stelle erwähnt der Autor, es gebe noch mehrere solcher Bewußtseinsinhalte, doch er begnügte sich mit jenen vier. Nie kam er darüber hinaus und nie machte er einen Nachtrag zu seiner Selektion. Deshalb darf die Annahme nicht verleugnet werden, Schmidts Theorie sei eine private und keine universelle Konzeption, was im Laufe der folgenden Ausführungen nachzuweisen wäre. Der obige Befund mag auch dem Dichter nicht fremd gewesen sein, denn seine letzteren Versuche sind nur formal-äußerliche Vervollkommnungen und Erweiterungen der schon erprobten und geläufigen Erzählformen.

Die erste Versuchsreihe, deren Inhalt die Untersuchung von Erinnerungen bildet, erhielt den Namen "Fotoalbum", und wäre etwa folgendermaßen zu charakterisieren: Im Prozeß der Erinnerung treten zwei Komponenten auf: "erster Lichtstoß als Initialzündung und spätere reflektierend gewonnene Kleinkommentare"¹⁷. Das im Gedächtnis auftauchende Bild bezeichnet Schmidt als Foto, welches durch einen "Text" (also ergänzende Bruchstücke der Erinnerung) vervollständigt wird. "Ein solches Gemisch von Foto-Text-Einhei-

¹⁷ S c h m i d t, Berechnungen II, S. 293.

ten ist schließlich das Endergebnis jedes bewußten Erinnerungsversuches"¹⁸, stellt Schmidt mit Recht fest.

In bezug auf Schmidts Schreibmethode erläutert Karlheinz Schauder das Verhältnis zwischen Foto und Film, indem er bemerkt:

Wenn man gelten läßt, daß ein Film die Zeit im Fluß zeigt, so gefriert die photographische Aufnahme einen Augenblick des Zeitstromes ein [...]. Ein Film verhält sich zu einem Foto wie die bisherigen Romane zu den Schmidtschen Experimenten"¹⁹.

Aufgrund der Bemerkung kann man leicht zwei grundlegende Eigenschaften der "Fotoalbum"-Technik nennen; es sind: die Partikularität und Diskontinuirlichkeit. Die auftauchenden Erinnerungen sind die in der Zeit erstarrten Teile des Erlebens von "damals". Wie in einem Album Fotos angehäuft werden, die ein gewisses momentanes Fragment der Vergangenheit nur umreißen, bleibt es dem Betrachtenden überlassen, das Fehlende, Übrige, Lückenhafte durch eigene Vorstellung abzurunden; so wird auch beim Leser "zwangsweise die Illusion eigener Erinnerung suggestiv erzeugt"²⁰.

Indem Schmidt bewußt darauf verzichtet, den Eindruck eines Kontinuums durch die Anwesenheit des allwissenden und kommentierenden Erzählers aufrechtzuerhalten, bekennt er sich zu den allgemeingültigen Tendenzen der modernen Erzählweise; eine von deren Folgen ist auch die konsequent durchgehaltene Ich-Perspektive.

Kritisch beurteilt die besprochene Erzählform F. Suhrbier, wenn er sie "eine bloße Spielerei"²¹ nennt. Tatsächlich können beide Elemente dieser Technik separat existieren und ihre Zusammenstellung ist für die Suggestivität der Schilderung nicht entscheidend. Wenn man allein "Fotos" (ohne "Texte") liest, erfährt man alles das, was die Geschichte verstehen läßt; die Lektüre der "Texte" bringt nichts mehr, als einen wiederholten, diesmal nur detaillierten Eindruck von der Geschichte - also die eigentliche Handlung. In der Schreibpraxis wird diese Erzählmethode so gehandhabt, wie sie treffend von Gerhard Schmidt-Henkel beschrieben wurde: "Abschnittsweise, von kursiv akzentuierten Sätzen oder Wörtern eingeleitet, werden sinnliche Eindrücke und Reflexio-

¹⁸ Ebenda, S. 285.

¹⁹ Schauder, a.a.O., S. 42.

²⁰ Schmidt, Berechnungen I, S. 285.

²¹ Suhrbier, a.a.O., S. 8.

nen der (jeweiligen) Erzähler aneinandergereiht. Die Erzählperspektive der Ich-Form reißt den Leser in einen genau kalkulierten Wechsel von detailgetreuen Impressionen und inneren Monologen, von Szenenanweisungen und Dialogen²². Es ist also nichts mehr als momentane Erinnerungsimpressionen, "Aufnahmen in Worten"²³, ohne verbindenden Text zusammengestellt.

Arno Schmidt setzt voraus, daß die qualitativ-quantitative Differenzierung der erwähnten Foto-Text-Einheiten durch die verschiedenen Zeit-Raum-Verhältnisse zustande kommt. Er nennt die "Bewegungskurve und Tempo des Handelnden im Raum"²⁴. Der Dichter geht nun noch weiter: Er glaubt, dadurch wird auch jeweilig der Themenkreis im voraus bestimmt.

Es scheint nur eine bloße Spielerei zu sein, wenn Schmidt eine Tabelle aufbaut, die diese These überzeugend und durchsichtig illustrieren soll. Dabei bedient er sich exakter mathematischer Begriffe (wie z.B. Lemniskate, Spirale, Enzykloide usw.) Er manifestiert hier - wie auch andernorts - aufdringlich seine mathematischen Kenntnisse (er hat Mathematik und Astronomie an der Breslauer Universität studiert). Die mathematisch-literarische Programmierung ist selbständig sehr nüchtern und trocken. So lautet z.B. eine der sieben vorgeschlagenen Varianten wie folgt: für die Bewegungskurve "Spirale aufwärts" und das Tempo "vererbend" steht im Themenkreis: "Die Überlebenden": "sich langsam neu" oder "wieder" einrichten; nach: Krieg, Tod, Feuer; ebenso wie nach Heirat oder Rissenerbschaft etc."²⁵ Hinzu kommen auch sprachlich-rhythmische Konsequenzen: "Einheiten (Foto-Text-Einheiten sind gemeint) dehnen sich. (Die Katastrophe selbst bleibt ungeschildert!). Trichterförmiges Ende. Metaphern: "dislimning"²⁶.

Der letzten Konsequenz all der theoretischen Entwürfe war sich der Schriftsteller vielleicht nicht ganz bewußt: Die im Rahmen des strengen mathematischen Schemas festgelegten Voraussetzun-

²² G. S c h m i d t-H e n k e l, Arno Schmidt, [in:] Deutsche Dichter der Gegenwart. Ihr Leben und Werk, Berlin 1973, S. 261-276, hier S. 265.

²³ S c h a u d e r, a.a.O., S. 43.

²⁴ S c h m i d t, Berechnungen I, S. 286.

²⁵ Ebenda, Tabelle, S. 289.

²⁶ Ebenda.

gen mußten notwendigerweise einen praktischen (vor allem strukturellen) Schematismus implizieren. Auch im inhaltlichen Bereich war eine gewisse Wiederholungstendenz unumgänglich und die Zahl der möglichen Variationen konnte nicht ins Unendliche reichen.

Die zweite erzählerische Neuf orm stützt sich auf Verarbeiten der Gegenwartsempfindungen und wird als "Musivisches Dasein" oder "Löcherige Gegenwart" bezeichnet. Den Ausgangspunkt bilden hier Überlegungen zur Frage der "jüngsten Vergangenheit" oder "älteren Gegenwart". Diese wortspielerische Bezeichnung weist schon auf die Verwandtschaft mit der ersten Prosaform hin. "Älter" (oder "alt") und "Vergangenheit" (also "nicht Gegenwart") beinhalten dieselbe Bewußtseinstatsache - die Erinnerung. Diesmal wird ihr jedoch eine zeitliche Grenze gesetzt. Die "löcherige Gegenwart" läßt sich, nach der Ansicht des Dichters, im Rahmen eines Tages als Zeiteinheit betrachten. Als Kriterium zur Einführung einer neuen Erzählform scheint das fragwürdig. Der Tag als eine Zeiteinheit mag nur als relative Gegenwart betrachtet werden bei der Annahme, daß man die Zeit als eine physische (physisch meßbare) Kategorie versteht. Dann ist auch die Stunde eine nur relative Gegenwart.

Die die Gegenwart analysierenden Mechanismen funktionieren annähernd wie die Erinnerungsanalytoren. Die Wirklichkeit wird nie total erfaßt und die zeitliche Distanz macht dieses "gegenwärtige" Erfassen um so mehr unkomplett. Was uns von einem Tag, der sich aus Tausenden Sekunden zusammensetzt, im Bewußtsein erhalten bleibt, sind nur kleine Brocken. Schmidt hat es folgendermaßen ausgedrückt:

Man rufe sich am Abend den vergangenen Tag zurück, also die "jüngste Vergangenheit": hat man das Gefühl eines "epischen Flusses" der Ereignisse? Eines Kontinuums überhaupt? Es gibt diesen epischen Fluß, auch der Gegenwart, gar nicht. Jeder vergleiche sein eigenes beschädigtes Tagesmosaik. Die Ereignisse unseres Lebens springen vielmehr. Auf dem Bindfaden der Bedeutungslosigkeit, der allgegenwärtigen langen Weile, ist die Perlenkette kleiner Erlebniseinheiten, innerer und äußerer, aufgereiht. Von Mitternacht zu Mitternacht ist gar nicht "ein Tag" sondern "1440 Minuten" (und von diesen wiederum sind höchstens 50 belangvoll!). Aus dieser porösen Struktur auch unserer Gegenwartsempfindung ergibt sich ein löcheriges Dasein²⁷.

²⁷ Ebenda, S. 290-291.

Erzählerisch wird also auch vorausgesetzt, daß die "holde Täuschung eines pausenlosen "tüchtigen Lebens" als "der Wirklichkeit überhaupt nicht gerecht"²⁸ nicht aufrechterhalten werden darf und die Wiedergabe der Gegenwartsempfindung nur "poröse", also punktuell und momentan sein kann. Karlheinz Schauder vergleicht die erzählerische Methode der zweiten Prosaform von Schmidt mit der fotografischen Rastertechnik. Schmidt zerlegt "die Wirklichkeit oder seine Eindrücke von der Wirklichkeit in Teilstücke und fügt diese zu einem sprachlichen Mosaik zusammen [...] Seine Sprachgitter sollen [...] - gleich einem großen Raster - die wesentliche Wirklichkeit festhalten". Die Betrachter der gerasterten Fläche sehen dabei keineswegs nur die punktuelle Struktur des Bildes, sondern sie "füllen die Zwischenräume mit ihrer Vorstellungskraft aus". Genauso geht es dem Leser der Schmidtschen Texte:

Er füllt die poröse Struktur des Textes mit seinen eigenen Eindrücken und Reflexionen auf und wird auf diese Weise schöpferisch, er wird engagiart²⁹.

Franz Suhrbier führt mit Recht die Bezeichnung der Raster auch auf die Fotoalbum-Technik zurück (somit besteht hier eine Verwandtschaft der beiden Erzähltechniken).

Aus obigen Ausführungen geht eindeutig hervor, daß die zweite Prosaform lediglich als eine Variante der ersteren gelten muß. Ihre Aussonderung kann nicht als überzeugend erachtet werden, zumal lauter Ähnlichkeiten zwischen ihnen bestehen. In der praktischen Handhabung der zweiten erzählerischen Methode ist der Eindruck sehr begrenzter Variabilität um so mehr evident. Da auch für diese Technik keine genauen tabellarisch-mathematischen Berechnungen fertiggestellt wurden, ist anzunehmen, sie seien mit denjenigen identisch, die auf die erste Prosaform zutreffen. Nach unserer Meinung wäre die ganze Konzeption erst dann sinnvoll und widerspruchlos, wenn der Dichter offen gesagt hätte, er habe z w e i Varianten s i n e r Prosaform vorgeschlagen.

Eine gewisse Kompensierung findet man dagegen in der Handlungsführung. Das Musivische Dasein und die Erinnerung als Nachah-

²⁸ Ebenda, S. 291.

²⁹ S c h a u d e r, a.a.O., S. 44.

ungsformen der Gehirnvorgänge haben es an sich, daß sie nur ein partielles Abbild der durch das Bewußtsein reflektierten Wirklichkeit darstellen können. Ihre literarische Reproduktion läßt also schwer eine "Handlung" im Sinne eines logisch-zeitlichen Flusses gestalten. Nur wenige Bilder haben einen dynamischen Charakter, sonst trägt die Partikularität des Abbildes zur notwendiger Dürftigkeit des Handlungsstranges bei. Schmidt jedoch ist die Kunst gelungen, aus schematischen Reflexen eine Handlung zu gestalten, die allem Anschein zuwider nicht ganz banal und oberflächlich ist und im Grunde genommen wichtige Fragen der menschlichen Existenz behandelt.

Viel Platz widmet Schmidt zunächst dem "Längeren Gedankenspiel" (kurz LG genannt), dessen Wiedergabe die dritte Prosaform ausmacht. Es ist das, "was sich auf der Mitte zwischen Traum und Kunstwerk befände"³⁰, man kann auch "Tagtraum" sagen. Unbestritten ist, daß "bei jedem Menschen die objektive Realität ständig von Gedankenspielen, meist kürzeren, nicht selten längeren, überlagert wird"³¹. Walter Eggers bemerkt, daß "die Längeren Gedankenspiele sich auf ein gewisses Verhältnis zwischen einer ungenügenden objektiven Erlebniswirklichkeit und einer subjektiven, phantasierten"³² stützen. Ihr Dasein resultiert also aus der besonderen Spannung zwischen der individuellen Erlebnissphäre und der Außenwelt, aus der bewußt werdenden Konstatierung der Unvollkommenheit unserer selbst und der subjektiv empfundenen Unzulänglichkeit der dinglich-objektiven Welt. Bei einem Gedankenspieler sind zugleich zwei Realitätsebenen am Werk: die objektive (nach Schmidt die Unterwelt) und die subjektive (deren die Rolle der Oberwelt zukommt). Die Formel des Längeren Gedankenspiels lautet also: $LG = E I + E II$, wobei die beiden Elemente einander notwendig ergänzen und in einem kontrastiven Verhältnis zueinander bleiben. LG kommen vorwiegend nach physischen Vorlagen (aufgrund objektiver Impulse) zustande. Es mögen sich dabei ihre Ähnlichkeiten mit Traum und Bewußtseinsstrom aufdrängen. Während aber der Traum In-

³⁰ Schmidt, Sylvie & Bruno, ..., S. 273.

³¹ Schmidt, Berechnungen II, S. 295.

³² W. Eggers, Arno Schmidt, [in:] Deutsche Literatur seit 1945 in Einzeldarstellungen, Stuttgart 1970, hier S. 159.

halte des Unterbewußtseins freisetzt, ist das Gedankenspiel ein bewußter (oder auch manchmal halb-bewußter) Prozeß. Der Spielende kann nach Belieben Inhalte wählen. Das Verhältnis zu den sich im Bewußtsein vollziehenden Vorstellungen ist ein aktives Entscheiden und Wählen, wobei diese meistens positiv sind. Im Traum sind wir dagegen ganz passiv und wehrlos dem Unterbewußten ausgeliefert und die erlebten Inhalte sind häufig negativ: das Unerwünschte, Greuliche, Makabre usw. Es wäre daher richtiger, das Gedankenspiel mit Träumen im Wachen zu vergleichen (und sogar gleichzusetzen) als es dem eigentlichen Traum nahe zu stellen. Die Verwandtschaft mit dem Bewußtseinsstrom dagegen bezieht sich eher auf den Mechanismus (Strom von Vorstellungen) als auf die Unterlage (unkontrollierte Inhalte des Unterbewußten). Die Basis des Bewußtseinsstroms ist aber unvergleichbar breiter. Ähnliches geht auch aus der Definition von Gisella Uellenberg hervor, die schreibt:

[Der Bewußtseinsstrom] sammelt [...] Geahntes, Vorbewußtes, Halbbewußtes, die Nebenflüsse der Assoziationen, aber auch plötzliche Einfälle, Erleuchtungen, Visionen³³.

Nach dem Kriterium des "Mengenverhältnisses der imaginären und realen"³⁴ Hälften des Erlebens klassifiziert Schmidt die Gedankenspieler zu drei Typen; je nachdem, welche psychologische Bedeutung sie jeweilig für den Gedankenspielenden haben können. Es sind: 1) Bel Ami, 2) Querulant, 3) der Gefesselte.

Für den Bel-Ami-Typus des Gedankenspielenden ist die Übernahme der Heldenrolle kennzeichnend; die Spiele der Gedanken sind meist kurzdauernd, dagegen optimistisch und oft wechselnd. Es überwiegen bei ihm sehr kontrastive Vorstellungen, die er nicht scharf genug zu reflektieren vermag. Das Ende eines solchen Gedankenspiels setzt einfach ein, wenn es am Stoff mangelt. Falls eine weitere Idee fehlt, kehrt man meistens zu sich selbst (also zu der Wirklichkeit) zurück.

³³ G. U e l l e n b e r g, Bewußtseinsstrom, Innerer Monolog und Rollenprosa. [in:] Tendenzen der deutschen Literaturgeschichte seit 1945, Stuttgart 1971, S. 277.

³⁴ S c h m i d t, Berechnungen II, S. 299.

Die Querulants sind "Selbstgesprächler"³⁵. Für diesen Typus ist das Autogespräch ein "Vehikel zu heilsamer Ermüdung"³⁶. Die Spielenden sind mißtrauisch gegenüber sich selbst und zu allen anderen, scharf-subjektiv, durch den Drang nach Wahrheit gepeinigt. Das Gedankenspiel verläuft dabei parallel zu den täglichen, wirklichen Reaktionen.

Bei dem dritten Typus der Gedankenspieler (der Gefesselte) ist ein großer Fond an Phantasie vorhanden. Sie sind aber pessimistische, scharf-objektive Beobachter, denen erst "die Beendigung der Existenz in E I - sei diese Beendigung Tod, Heilung oder Entlassung"³⁷ - das Einstellen des Gedankenspiels möglich macht.

Als vierter Typus des Gedankenspielers wird noch der Typ "Kind" eingeführt, denn "das Kind sei ein berufener Gedankenspieler". Literarisch läßt sich jedoch dieser Typus nicht erfassen, denn "was im allgemeinen am kindlichen LG serviert wird, ist entscheidend verfälscht" durch mühsame spätere Reflexionen, und "den urzeitlich-primitiven, unberechenbaren Assoziationen kaum gerecht"³⁸. Obwohl an der letzten Stelle genannt, scheint eben dieser Typus eine ideale Vorlage zu sein, während die drei früher erwähnten Formen nur unzulängliches Herankommen an diesen idealen Bereich darstellen. Auch die Unmöglichkeit der praktisch-literarischen Realisierung des Gedankenspiels Typs "Kind" spricht für seinen Vorbildcharakter. Eine gewisse Erläuterung der Tatsache finden wir in Schmidts Sprachphilosophie. Es wird dabei der Standpunkt angenommen, daß das Noch-Nicht-Bewußte sich nicht in bewußter Anwendung der Sprache zum Ausdruck bringen läßt.

Vom Dichter wurden auch für diese dritte Erzählform die strukturellen und inhaltlichen Konsequenzen der literarischen Handhabung je nach dem Typus des Gedankenspieles tabellarisch zusammengestellt. Daraus ergibt sich, daß aus der psychologischen Abhängigkeit der beiden Erzähl-(oder Handlungsstränge) folgendes resultiert: Aus dem Inhalt der E I folgt der Charakter der E II wie auch ihre Inhaltsfestlegung. Je mehr sich die E II von der

³⁵ Ebenda, S. 301.

³⁶ Ebenda, S. 304.

³⁷ Ebenda, S. 305.

³⁸ Ebenda, S. 302.

realen Sphäre entfernt, desto falscher werden die Vorstellungen der Gedankenspielenden.

Im Grunde genommen sind die Gedankenspiele als die intimsten Bestandteile der Bewußtseinsinhalte und -vorgänge unveräußerlich. Der Versuch, sie literarisch zu reproduzieren, muß also auf der Einbeziehung der beiden Erlebnisphären, E I und E II, beruhen. Die neue Form der Prosa setzt also notwendigerweise zwei parallele Handlungen(oder eine Doppelhandlung) voraus und dadurch unterscheidet sie sich grundsätzlich von den beiden anderen. Technisch bedeutet es ferner, einen Zwei-Spalten-Text niederzuschreiben, wobei die Größe des gemeinsamen Mittelstreifens von dem Grad der Übereinstimmung und Verzahnung dieser beiden Sphären abhängt. Der Wechsel von E I zu E II erfordert als Druckkonsequenz die Aufteilung der Buchseite in zwei Spalten, von denen dem Erlebnisbereich E I die linke, dem des E II die rechte entspräche. Eine Gliederung der beiden Handlungsstränge in Kapitel wäre grundsätzlich falsch, denn der Wechsel E I in E II muß "sprunghaft und unregelmäßig vonstatten gehen"³⁹.

Schmidts dritte Prosaform nennt F. Suhrbier den Versuch, einen Doppelroman zu schreiben. Die beiden Handlungsebenen werden dadurch verbunden, daß der zweite Strang als Gedankenspiel des Helden fingiert ist, dessen Erlebnisse im ersten geschildert werden. Als Kategorien sind sie einander gleich-zwar sind sie Gedankenspiele des Dichters. Daher "hat die Fiktion des zweiten Stranges als Gedankenspiels des Helden nur Bedeutung für die innere Struktur des Doppelromans"⁴⁰.

Noch deutlicher als im Falle der beiden ersteren Erzählformen liegt beim Gedankenspiel die begrenzte Möglichkeit einer formalen Variabilität der Texte offen. Verpflichtend und einschränkend ist auch die Ich-Perspektive, in der die Fiktion eines Helden, welcher mit seinen Gedanken spielt, um so mehr die verschiedensten Ausdrucksformen des Erlebens begrenzt. Davon zeugt auch die geringe Zahl der Werke, die diese dritte Prosaform illustrieren. Mit der praktischen Handhabung des LG ist Schmidt ans Ende seiner schriftstellerischen Möglichkeiten gelangt. Die vierte (als Neuform bezeichnete) Erzähltechnik, welche die Traumvorgänge verarbeiten

³⁹ S u h r b i e r, a.a.O., S. 23.

⁴⁰ Ebenda, S. 21-23.

und darstellen soll, ist nie theoretisch eingehend erarbeitet worden, obwohl ein praktischer Versuch hierzu vorliegt. Es handelt sich um das unstrittene Lebenswerk des Dichters, "Zettels Traum", das zweifellos den Höhepunkt von Schmidts Darlegungen zur Sprach- und Erzählauffassung wie auch der Ausdrucksmöglichkeiten der modernen Literatur überhaupt zeigt und gleichzeitig eine Illustration der Sprachtheorie des Dichters ist. Diese Theorie ist als die letzte Konsequenz seines Erzählprogramms anzusehen. Sie wird oft als Etymtheorie bezeichnet. Man begegnet auch anderen Benennungen, wie z.B.: Wortspieltheorie, psychoanalytisch motivierte Sprachphilosophie. Der Schriftsteller selbst nimmt dazu Stellung in einigen theoretischen Schriften ("Sitara und der Weg dorthin"⁴¹, "Sylvie & Bruno...").

Auf Verwandtschaften und Ähnlichkeiten von Schmidts Erzählweise mit der Technik des James Joyce wurde vielfach hingewiesen. Schmidt schätzte Joyce's inneren Monolog und seine narrativen Formen als "Bereicherung der wortkünstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten"⁴². Helmut Heißenbüttel behauptet, daß die Bekanntschaft mit Joyce sehr spät geschlossen wurde (etwa nach 1962). Sicher aber ging der Lektüre von J. Joyce eine eingehende Beschäftigung mit den Schriften von Sigmund Freud voraus, was sich für Schmidt als besonders fruchtbar erweist.

Etwa um die Jahrhundertwende, als Freuds Arbeit über die Träume erschien (Schmidt nennt hier als wichtige Beiläufer auch Maury und Ellis) wurde die Funktion der Sprache anders gesehen. Die psychoanalytisch aufgefaßte Sprachlehre nahm den Traum als Ausgangspunkt der Untersuchung an. Der Traum sei "eine Nachricht", die auf ihren Inhalt hin zu untersuchen ist.

Unter Freuds Einfluß kam Schmidt zum Schluß, daß viele "Impressionen" unterhalb der "Schwelle" bleiben und uns dennoch beeinflussen⁴³. Die im Unterbewußtsein verlaufenden Prozesse können einen positiven oder negativen Einfluß auf das menschliche Verhalten ausüben. Diese, das bewußte Erleben mitbestimmenden oder so-

⁴¹ A. S c h m i d t, Sitara und der Weg dorthin. Eine Studie über Wesen, Werk & Wirkung Karl May's, Frankfurt am Main, 1969.

⁴² S c h m i d t, Sylvie & Bruno, ..., S. 265.

⁴³ S c h m i d t, Sitara und der Weg, ..., S. 146, § 25.

gar stimulierenden Prozesse ergeben sich aus der Verdrängung des "Id" ins Unbewußte. Erst im Traum können sich diese verdrängten Impulse auswirken.

Die letzte Bedingung schien Schmidt ein wenig zu begrenzt. Er glaubte zwar, der Traum und auch "das mit ihm nicht identische, wohl aber verwandte LG (Längeres Gedankenspiel), unser normales Schreiben, Sprechen, Denken selbst werden weitgehend von der "Lagerung der Worte im Gehirn" dirigiert⁴⁴.

Für Schmidt ist also evident, daß "im »Wortzentrum« des Gehirns die Bilder & ihre Namen (& auch das daran hängende Begriffsmaterial der »Reinen Vernunft« viel weniger nach sachlichen, sondern halle- oder kollivweise nach f o n e t i s c h e n Kriterien gelagert sind"⁴⁵.

Nimmt man das Obengesagte an, so ergibt sich, daß der Schriftsteller sich eines genau parallelen Verfahrens bedienen und beim Leser durch die phonetische Schreibweise die gewünschten Assoziationen hervorrufen kann, ihm dieses sogar erst ermöglichen oder erleichtern. Die bewußte Anwendung dieses psychischen Mechanismus des Wortgebrauchs erhebt Schmidt zum Kriterium der Modernität der Literatur. Dabei wird auf die Tradition solches Verfahrens anhand ausgewählter Beispiele hingewiesen, welche dem Dichter am besten scheinen, Gültigkeit bewahrt zu haben. Zum Urheber der so verstandenen "Modernität" in der Literatur ernennt Schmidt, wie schon erwähnt, Lewis Carroll.

Der Schriftsteller sollte lange noch vor Freud Erwägungen anstellen über die Lagerung der Worte im Gehirn und eine sonderbare Sprachbehandlung praktizieren. Aufgrund der Annahme, daß nicht Namen sondern Einzelworte und sogar Buchstaben den Menschen auf die Dauer beeinflussen, behauptet Schmidt, es bieten sich unzählige Zusammenhänge; einmal mechanisch, einmal halbbewußt werden Assoziationen hergestellt. Als ein überzeugendes Beispiel dafür führt Schmidt Carrolls "Syzygien" an (Spiel mit Wortstämmen oder Wort-Stiegen). Der Sinn, die "Syzygien" anzuwenden, ist es, freie Assoziationen und sogar unterschwellige Wunschvorstellungen bei den Lesern hervorzurufen oder zu wecken. Ähnliche Effekte können

44 Ebenda.

45 Ebenda.

durch orthographische Variantenangabe, phonetische Schreibweise, Wortkontaminationen erzeugt werden. Derart glaubt Schmidt Joyce's Schreibtechnik in "Finnegans Wake" gefunden zu haben:

Zur Anreicherung mit Doppel & Mehrfach-Bedeutungen, zur o.a. Beförderung & linguistischen Weiterschlebung der Nicht-Handlung bediente sich Joyce eben [...] der Wortzusammenhänge, einer fonetischen Schreibung und das Ergebnis ist denn oft gar nicht unherrlich geraten⁴⁶.

Der beschriebene Mechanismus der Anreicherung des Wortmaterials im Gehirn läßt sich nach Schmidts Ansicht genauso gut im Wachzustand als vorhanden feststellen. Der moderne Schriftsteller braucht sich nicht der Worte als Schreibmaterial zu bedienen; es reicht schon aus, wenn er den Sprachgebrauch auf "Wortkeime" reduziert, anders (nach Schmidt) "Etym" genannt⁴⁷.

Von Bedeutung seien also vor allem Wortklänge; Etym lassen alle Begriffe assoziieren, deren Namen ähnlich lauten, wie das phonetisch realisierte "Lautbild". Unter Etym versteht Schmidt übrigens nicht nur die auf Homophonie beruhende Mehrdeutigkeit, sondern auch die Einzel-Werte, die mehrere Bedeutungen haben. Die "Etym-Sprache" sei "jedem Menschen eigen". Jeder von uns beherbergt gleichsam zwei Sprachen in sich:

Die eine bestehend aus "Worten", die andere aus Wort-Keimen, eben den Etym... Das Bewußtsein bedient sich der Worte... der Persönlichkeitsanteil darunter [...] [das Unterbewußtsein] spricht Etym⁴⁸.

Die Etym seien also am besten dazu geeignet, die Realität "nicht im Wort, sondern durch das Wort"⁴⁹ zu vermitteln, was als programmatischer Leitsatz von Schmidts Theorie des Erzählens gilt.

⁴⁶ S c h m i d t, Sylvie & Bruno, ..., S. 265.

⁴⁷ Nach der Meinung von H. Grössel soll Schmidt zum ersten Mal diese Bezeichnung in der Rundfunksendung über "Finnegans Wake" gebraucht und Joyce's Technik auf die Formel gebracht haben, "Finnegans Wake" sei nicht in Worten, sondern in "Wortkeimen" geschrieben worden (vgl. H. G r ö s s e l, A. Schmidt, "Trommler beim Zaren", "Neue Rundschau" 1966, 77, H. 4).

⁴⁸ Einem Funk-essay Schmidts entnommen (zit. nach S u h r i e r, e.a.O.,..., S. 60).

⁴⁹ S c h m i d t, Berechnungen I, S. 284.

Versuchen wir, die theoretischen Ausführungen des Dichters Arno Schmidt kurz zusammenzufassen, so wäre folgendes festzustellen: Schmidt sieht die Aufgabe der modernen Literatur darin, die mit Sinnen und Psyche zu erfassende Wirklichkeit durch sprachliche Mittel adäquat abzubilden. Die Literatur sei also Sprachspiegel der Wirklichkeit, die nur durch das Medium des Bewußtseins zu erkennen ist. Diese Voraussetzung schiebt andere Inhalte in den Vordergrund, zwar die des Bewußtseins. So wird in der neuen Art der Prosa die Spiegelung der Welt mittels Sprache im menschlichen Bewußtsein angestrebt. Nicht Geschehnisse, sondern Zustände und Reflexionen machen die eigentliche Fabel aus. Die einförmige Zuständlichkeit des menschlichen Daseins muß in kleinen Brocken abwechslungsreich und interessant gestaltet werden. Die Erinnerung und das gegenwärtige Erleben seien (der Struktur der Gehirnvorgänge gemäß) sprachlich in der Form von Foto-Text-Einheiten als diskontinuierlich und partikular zu widergeben. Der "porös" strukturierte Text, in dem alle vorgesehene rhythmischen, stilistischen und sprachlichen Eigenschaften konsequent zu beachten und zu realisieren sind, kann durch den Leser mit seinen eigenen Eindrücken und Reflexionen ausgefüllt werden, wodurch der Lesende mitwirkend und schöpferisch wird. Das Wesen des Menschen in der Literatur völlig aufzufassen, heißt es, die objektive und die subjektive Realitätsebene seines Erlebens vereinigen. Dies ist (im Falle der Reproduktion der Erlebnisse) durch die zweisträngige Handlung (Doppelhandlung) möglich. Die neue Literatur arbeitet nicht mehr auf herkömmliche Weise mit dem Sprachmaterial. Da dieses im menschlichen Gehirn nach phonetischen Kriterien angehäuft ist, soll der Dichter durch eine entsprechende Realisierungsform der Sprache bei den Lesern gewünschte Assoziationen hervorrufen. Es soll dabei berücksichtigt werden, inwieweit der Leser den Ideen des Dichters folgen kann. Man soll sich hierbei der Etymen, also der Wortkeime bedienen, denn die Etymensprache ist jedem Menschen eigen und ist auch, was das Unterbewußtsein produziert. Erst mit Hilfe der Etymen vermag man die Realität adäquat durch das Wort zu vermitteln.

Der vorliegende Aufsatz soll Arno Schmidts Erzählprogramm aufzeigen, sowie die Eigenwilligkeit und die Originalität eines der umstrittensten Dichter der deutschen Gegenwartsliteratur erläutern. Wir haben versucht, nachzuweisen, inwieweit die kon-

troverse Arbeitsmethode des Schriftstellers zum kritischen Urteil berechtigt oder auch gebilligt werden kann. Oft hat man Schmidt vorgeworfen, seine literarische Praxis widerspreche den theoretischen Voraussetzungen. Seine "handlungslosen" Geschichten gehen allzu sehr in eine schlichte Handlungserzählung über, seine sprachlichen Experimente seien nichts anderes als Fortsetzung der Richtlinie und Technik von Joyce und anderen. Seine eigenwillig programmierte und genauso realisierte Literatur sei nur eine "kühne Meuterei"⁵⁰ und im Grunde nichts Neues und Wertvolles. Man darf ihm tatsächlich auch nicht zu viel Originalität zusprechen. Schmidt bekennt sich zur Tradition der handlungsarmen Prosa, und insoweit sieht er sich als Nachkomme Stifters. Indem er andererseits in seiner Prosa die Reflexionen von Details, Zuständlichkeit, Einförmigkeit des Lebens, Realitätsbruchstücken, die einzelnen Fotos unter Vernachlässigung der Gesamtfabel entwickelt, rückt er in die Nähe des "endlosen Textes"⁵¹, wo er den Lesern in einer sprachlich-metaphorischen Weise seine eigene Sicht der Welt anzubieten weiß.

Schmidts Begeisterung für das Werk seiner Vorbilder, darunter vor allem für L. Carroll und dessen Kunst, scheint übertrieben zu sein. Auch die von Schmidt gepriesenen Carroll'schen "Syzygien" sind von ihm nicht praktiziert worden. Vielmehr ist die Behauptung berechtigt, Joyce's Werk legte bei Schmidt wichtige und fruchtbare Impulse für sein eigenes Schaffen frei. Das Jonglieren (nach Joyce's Vorbild) mit Vielbedeutung der Worte, auf die Erweckung geistreicher Assoziationen bei den Lesern hin gerichtet, ist in ihrer praktischen Handhabung auf die "Poetik der Wirkung"⁵² eingestellt, worin sie den Bestrebungen von Edgar A. Poe verwandt ist. Sprachlich dagegen ist Arno Schmidt weitgehend mit dem Frühexpressionisten August Stramm verbunden, worauf mehrmals hingewiesen worden ist.

⁵⁰ Vgl. Kindlers Literaturgeschichte der BRD, München und Zürich 1973, S. 272.

⁵¹ Vgl. F. T r o m m l e r, Realismus in der Prosa, [in:] Tendenzen der deutschen Literaturgeschichte seit 1945, S. 204.

⁵² Vgl. G r ö s s e l, Arno Schmidt, "Trommler beim Zaren", ..., S. 27.

Andererseits darf der Name Arno Schmidt im Kontext der deutschen Avantgarde der fünfziger und sechziger Jahre nicht fehlen, und sein Werk verdient die Bezeichnung, exemplarisches Zeugnis der Veränderungen in der deutschen Prosa jener Jahre zu sein. Der Dichter selbst war sich dessen vollkommen bewußt, daß er keine populäre Belletristik für ein breites, durchschnittliches Lesepublikum schafft. Seine Prosa, die zweifellos in den Rahmen der modernen und novatorischen Erzählkunst eindeutig gehört, ist von erfinderischem Charakter und gilt gleichzeitig als Beispiel der elitären Dichtung. Doch in die Widersprüche seiner eigenen Theorie des Erzählens verwickelt, deren Existenz ihm vielleicht nicht klar genug war, scheint Schmidt das Mögliche erreicht zu haben. Aus der über 30-jährigen Perspektive geht nun hervor, daß der Schriftsteller ein "provokanter Sonderling"⁵³ geblieben ist, der keine große Schule gemacht und keine Nachfolger gefunden hat. Sein Werk ist (trotz aller Einwände) eine einzigartige Erscheinung in der deutschen Literatur der Nachkriegszeit, und darauf vor allem beruht seine Bedeutung.

Katedra
Literatury Niemieckiej UL

Małgorzata Pókróla

PROGRAM ESTETYCZNO-LITERACKI I TEORIA NARRACJI ARNO SCHMIDTA

Artykuł przedstawia zarys poglądów estetyczno-literackich Arno Schmidta, jednego z najbardziej kontrowersyjnych epików współczesnej literatury zachodniemieckiej.

Wypowiedzi teoretyczne Schmidta uzupełnione zostały o uwagi krytyków i literaturoznawców parających się od lat owym fenomenem pisarskim. Autorka artykułu podjęła próbę wykazania pewnych nieścisłości i niekonsekwencji logicznych w ramach założeń teoretycznych Schmidtowskiej narracji, co w efekcie doprowadziło do wyczerpania się możliwości twórczych pisarza.

Interpretacyjne przedstawienie programu estetycznego i teorii narracji Arno Schmidta jest zarazem częściową odpowiedzią na pytanie, jak daleko sięgają oryginalność i nowatorstwo techniczne pisarza, a na ile są one jedynie kontynuacją osiągnięć narracyjnych współczesnej powieści europejskiej.

⁵³ Vgl. Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd II, S. 274, Leipzig 1975.