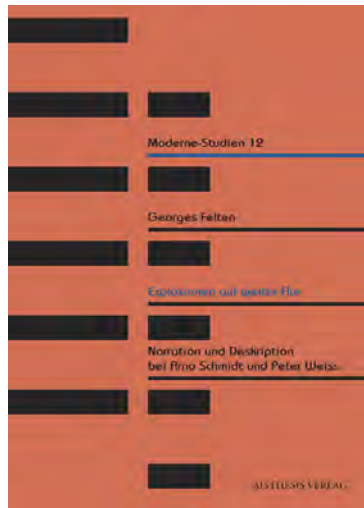


Leseprobe

Georges Felten

Explosionen auf weiter Flur

Narration, Deskription
und ihre ästhetisch-politischen Implikationen
in zwei Texten von Arno Schmidt und Peter Weiss



AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2012

Gedruckt mit Unterstützung
des Fonds National de la Recherche, Luxemburg.



Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten
sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2013
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-921-7
www.aisthesis.de

Inhalt

Danksagung	11
Einleitung	
Äpfel und Birnen?	13
I. Problemstellung	39
1. Nur Erzähl-Skelette – immerhin	41
1.1. Parallel- und Engführung (<i>Aus dem Leben eines Fauns</i>)	43
1.2. Verschachtelungen: <i>Jack in the Box</i> (<i>Der Schatten des Körpers des Kutschers</i>)	49
2. Deskriptionen – nichts als »vom Autor untergejubelte Postkarten«?	58
2.1. Die Oberfläche und der perforierende Blick (<i>Aus dem Leben eines Fauns</i>)	62
2.2. Abstrakte Leibesertüchtigung (<i>Der Schatten des Körpers des Kutschers</i>)	73
3. <i>Politica</i>	82
3.1. Lust am Grauen (<i>Aus dem Leben eines Fauns</i>)	85
3.2. Optisch-Unbewusstes – als Text (<i>Der Schatten des Körpers des Kutschers</i>)	90
II. Feuer über der Heide (<i>Aus dem Leben eines Fauns</i>)	99
Einleitung zum zweiten Teil	101
1. »und die Lust des Herostratos nicht vergessen!«	105
1.1. Am Brennen: die Wirklichkeit, die Kunst, die Sprache	106
1.2. Im Ausnahmezustand: die Natur, <i>belle infidèle</i>	119
1.3. Der Zuckende und das Nachtgewitter	128
1.4. <i>Exkurs</i> : Die Isotopie des Brennens in der <i>Nobodaddy's Kinder</i> -Trilogie	137

2.	Kristallgitter der Sprache	143
3.	Agnostische Gnosis	153
4.	Die Fangarme der Qualle	161
5.	<i>Le Rouge et le Noir</i>	171
5.1.	Eine lüsterne <i>facies hippocratica</i>	172
5.2.	Übergänge	179
5.3.	In den Gärten der Lust	181
6.	Mit unruhigem Finger auf der Landkarte, an den Listen entlang	188
6.1.	Die Listen des Fauns	189
6.2.	Der Labyrinth-Komplex	195
7.	Verstellte Utopien	204
7.1.	<i>Brave New World</i> oder: <i>Une saison en enfer?</i>	204
7.2.	Ruhe vor dem Sturm oder: das trügerische Schnurren der Wetterkatze	214
8.	So aussichtslos, dass es schon wieder komisch anmutet	223
8.1.	Der Zauberlehrling	224
8.2.	Die Fortschreibung der Romantik mit anderen Mitteln	232
8.3.	Walpurgisnacht	247
9.	<i>Paradise/Hell Lost/Regained</i>	268
9.1.	<i>Hieros gamos</i> als Vaudeville	269
9.2.	Mit dem Teufel im Bunde	274
9.3.	Eine größere Anschaffung	277
III.	Beruf: Schattenvermesser (<i>Der Schatten des Körpers des Kutschers</i>)	283
	Einleitung zum dritten Teil	285
1.	Aufschreibesystem sachliches Psycho-Drama	290
1.1.	Mit heruntergelassener Hose	292
1.2.	Das Pauspapier und seine Tücken	301
1.3.	<i>Exkurs: Methodische Konstruktionen des automatisme psychique</i>	312

2.	<i>Cum grano salis</i>	318
2.1.	Wie im Kino	320
2.2.	Zwiespältige Tiefenstruktur des Raums	329
2.3.	Wundmale: Spektakel der Grausamkeit	339
3.	Der Name des Kutschers im Abhub der Erscheinungswelt	347
3.1.	Von Sägern und Sammlern	349
3.1.1.	Über die allmähliche Verfertigung der Kontur beim Schreiben ...	350
3.1.2.	<i>Forcer le trait</i> oder: Inventur einer bespukten Latrine	360
3.2.	Ausflüchte: Nebel- und Rauchzeichen am Horizont	369
3.2.1.	Das Fernste Beste	370
3.2.2.	Psychopathologie des Schubkarrens	375
3.3.	<i>Apocalypsis cum figuris rhetoricis</i>	387
4.	Wo Matto regiert oder: Slapstick in der Folterkammer	401
4.1.	Phantasmagorien des Interieurs	403
4.1.1.	<i>Wandering Eye</i>	403
4.1.2.	»Cette réalité de premier plan qui nous empêche de bouger« ...	412
4.1.3.	Das erste Abendmahl	419
4.2.	Zusammenleben im euklidischen Raum	424
4.2.1.	Verloren ist das Schlüsselein	425
4.2.2.	<i>La guerre des boutons</i>	426
4.2.3.	Die platzende Trieb-Feder	433
5.	Ich sehe was, was du nicht siehst: den Schlusspunkt	444
5.1.	»Na sowas, inzwischen treiben es ja schon die Bilder miteinander!«	446
5.2.	Vom Kohlen- zum Bedeutungstransport	462
5.3.	Willkomm und Abschied	474
Schluss		
	Explosionen auf weiter Flur	487
	Siglenverzeichnis	498
	Bibliographie	499

Einleitung

Äpfel und Birnen?

Deskription und (im doppelten Wortsinn zu verstehende) Narration bilden den gemeinsamen Nenner von Arno Schmidts *Aus dem Leben eines Fauns* und Peter Weiss' *Der Schatten des Körpers des Kutschers*. Auf der Ebene des Erzähltextes – des *récit* im Sinne von Genette¹ – ist das Widerspiel von deskriptiven Mikrosequenzen und narrativen Makrosequenzen in beiden Fällen von konstitutiver Bedeutung. Und was die *narration*, den Erzählakt, betrifft, konstatiert man sowohl bei Schmidt als auch bei Weiss ein eigentümliches, zweistimmiges Erzähl-Dispositiv: Die Aussagen der beiden Ich-Erzähler werden systematisch auf der Ebene des Gesamttextes von einer nicht anthropomorphen auktorialen Instanz nuanciert. Die vorliegende Arbeit zeigt durch eine eingehende Lektüre beider Texte die Pertinenz dieser zwei Vergleichskriterien sowie ihre ästhetisch-politischen Implikationen auf.

*

Als Arno Schmidt 1964 den Fontane-Preis bekommt, hält der dreizehn Jahre jüngere, aber ungleich erfolgreichere Günter Grass die Laudatio. Er geht dabei vor allem auf den »alles einbeziehenden Wetterbericht« der Texte des Geehrten ein: Er kenne »keinen Schriftsteller, der den Regen so abgehört, dem Wind so oft Widerspruch geboten und den Wolken so literarische Familiennamen verliehen«² habe. Und als Christoph Hein vor gut zehn Jahren einen Aufsatz über Arno Schmidt verfasst, wählt er als Untertitel »Der kahle Mongolenschädel über uns«, eine ›kantianisch‹ abgewandelte Fassung der ersten Mondbeschreibung in *Aus dem Leben eines Fauns*,³ und schließt seine

1 Vgl. Genette: »Discours du récit«, 71f.

2 Grass: »Kleine Rede für Arno Schmidt«, 54.

3 Hein: »Arno Schmidt. Elitär? Allerdings!«, 104. Vgl. *Aus dem Leben eines Fauns*, 9/301. (Im Folgenden abgekürzt mit *Faun*. Die erste Seitenzahl bezieht sich auf den Taschenbuch-Nachdruck der Erstausgabe, die Zahl hinter dem Schrägstrich auf die im Folgenden mit der Sigle BA abgekürzte Bargfelder Ausgabe, nach der auch alle anderen Texte von Schmidt zitiert werden, unter Angabe der Werkgruppe in römischen Ziffern und der des Bandes in arabischen [BA I/1, 299-390].) Genauer besehen überblendet Hein in bester Schmidt'scher Manier zwei Beschreibungen, denn im Widmungsgedicht von *Brand's Haide* (1951) liest man: »Der goldgetränkte Himmel über mir / und das mänadische Gesöff in mir« (BA I/1, 513), während in der ersten Mondmetapher von *Aus dem Leben eines Fauns* lediglich zu lesen ist: »Der kahle Mongolenschädel des Mondes schob sich mir näher«. (Aufgrund der Vielzahl an Kursivierungen in Schmidts Texten sind sämtliche Hervorhebungen des

Ausführungen mit einer listenartigen Aufreihung von anderen Mondbeschreibungen ab, die er diversen Werken Arno Schmidts entnommen hat.⁴ Hein veranschaulicht auf diese Weise seine These von der »sinnlich[en]« Sprache des von ihm Besprochenen: Schmidt sei ein Schriftsteller,

der die Schrift auf eine erhellende und durchleuchtende Art neu stell[]e, so daß die Sprache in einer bislang unbekanntem, ungeahnten Art zu leuchten beginn[e] und sich mit scheinbar fernliegenden und sofort einleuchtenden Bedeutungen füll[e].⁵

Offensichtlich haben also bei beiden Schriftstellern deskriptive Passagen den nachhaltigsten Eindruck hinterlassen. Hinweise auf die Plotstrukturen kommen bei ihnen höchstens am Rande vor. Arno Schmidt selber geht in der Hinsicht gar noch einen Schritt weiter: In einem erzähltheoretischen Essay aus dem Entstehungsjahr von *Aus dem Leben eines Fauns* schreibt er, »die Fabel [sei] lediglich der Haken, an dem das ganze formale Gewand (aus originellem Sprachgewebe) aufgehängt« werde – oder gar: Narrative Makrostrukturen seien schlichtweg »belanglos« (BA III/3, 104).

Schmidts allzu programmatische Äußerung lässt sich allerdings, was seine literarische Praxis betrifft, gegen den Strich lesen.⁶ Man kann nämlich behaupten, dass gerade das Verhältnis von narrativen Makrostrukturen und deskriptiven Mikrostrukturen der eigentliche *Haken* ist. So hat der früh verstorbene Werner Riegel in einem nach wie vor sehr lesenswerten Aufsatz darauf hingewiesen, dass das »Handlungsgerüst«, gerade weil es auf ein Minimum – d. h. für Riegel: die chronologische Abfolge der Ereignisse – beschränkt bleibe und mitunter an die Trockenheit »technischer Anweisungen« gemahne, mit den für Schmidts Stil so charakteristischen »Parenthesen«⁷ gefüllt werden könne.

Verfassers unterstrichen und nicht kursiv gesetzt; aus Gründen der Kohärenz gilt das für alle Primärtexte.)

4 Vgl. Hein: »Arno Schmidt. Elitär? Allerdings!«, 129f.

5 Ebd., 123 u. 122.

6 Wie Steffen Voigt auf überzeugende Weise dargelegt hat, betreiben Schmidts Texte eine »regelrechte ›Lesergängelung‹« (»Selbstexplikation als Textstrategie«, 269), indem sie durch ständige Leseanweisungen eine »›rekursive‹ Argumentation« (ebd., 263) durchführen. Dieser Gefahr versucht die vorliegende Arbeit dadurch zu entgehen, dass sie von einem literaturtheoretischem Hintergrund aus argumentiert, der sich die Analysekategorien nicht von Schmidt vorgeben lässt.

7 Riegel: »Arno Schmidt. Porträt eines Dichters«, 25. Arno Schmidt selbst hat die typographische Klammer wiederholt als »stilisierte Hohlhand, hinter der man additionally-Geheimes flüstert« (»Berechnungen III« [1956/57; posthum veröffentlicht], BA Suppl. 1, 263), also als gestisches Aparté bezeichnet.

In Riegels Analyse kommt dem Erzählgerüst also eine für Schmidts Texte grundsätzliche Funktion zu: Es ist nicht einfach nur Beiwerk, sondern schafft die Rahmenbedingungen für Leseindrücke wie die von Grass und Hein.

Wie diese beiden Ebenen – einerseits die scheinbar statischen, nicht-narrativen, insbesondere deskriptiven und listenartigen Mikrostrukturen und andererseits die zwar spannungssarmen, aber nichtsdestoweniger narrativen Makrostrukturen – in Einzeltexten von Arno Schmidt miteinander *interagieren*, hat die Forschung jedoch bis heute nicht wirklich herausgearbeitet. Man führt entweder motivische Detailanalysen durch (und erklärt die Plotstrukturen explizit oder implizit für irrelevant), oder man arbeitet rekurrente, werkübergreifende Erzählmuster heraus, wobei die Plotstrukturen der Einzeltexte nur als mehr oder minder genaue Veranschaulichung des idealtypischen Modells herangezogen werden und der Bezug zur mikrostrukturellen Ebene nahezu völlig ausgeklammert bleibt.⁸ Diese Forschungslücke zu schließen ist ein wichtiger Anspruch der vorliegenden Arbeit. Sie greift dazu auf *Aus dem Leben eines Fauns* zurück, den von der Erzählchronologie her ersten Teil der *Nobodaddy's Kinder*-Trilogie.⁹

-
- 8 Als besonders sprechendes Beispiel für letzteres weise ich auf den anregenden Aufsatz von Hartmut Dietz hin. In diesem wird die These vertreten, in Schmidts Geschichten würde ein »immergleiches Ritual« (»Der Trickster bei den Großen Müttern«, 11) erzählt, bei dem »der Protagonist eine, oder zwei Frauen [treffe], deren Prüfungen er zu bestehen ha[be]« (ebd., 20). Eine solche Konstellation trifft jedoch – wie Dietz selbst auch einräumt (vgl. ebd., 30f.) – nur sehr bedingt auf einen Text wie *Aus dem Leben eines Fauns* zu, in dem eine männliche Figur den Prüfer-Part innehat; Dietz' psychoanalytisch angehauchter Vorschlag, alternativ zur matriarchalischen Variante auch eine patriarchalische anzunehmen, vermag, weil er nun einmal keine reelle Inzidenz auf das allgemeine von ihm vorgeschlagene Modell hat, nicht wirklich zu überzeugen.
- 9 Diese Trilogie besteht neben *Aus dem Leben eines Fauns* aus den früher entstandenen (1950 bzw. 1951) und separat publizierten (1951), aber zu einem späteren Zeitpunkt spielenden Texten *Brand's Haide* und *Schwarze Spiegel*. Die Trilogie selbst wurde offenbar erst nachträglich, kurz nach Abschluss der Arbeit an *Aus dem Leben eines Fauns* konzipiert; sie erschien jedenfalls erst 1963 in Buchform (vgl. das editorische Nachwort von Bernd Rauschenbach im Reprint von *Nobodaddy's Kinder*). Dies bedeutet, dass sich Querverweise zu den beiden anderen Teilen nicht von selbst verstehen, sondern jeweils problematisiert werden müssen. Daran ändern auch die auffälligen (erzählerischen, strukturellen, stilistischen und thematischen) Parallelen zwischen den drei Texten nichts – die in einem Exkurs hinsichtlich der zentralen semantischen Isotopie des (Ver-)Brennens schlaglichtartig herausgearbeitet werden (vgl. infra, 137-142) –, genauso wenig wie die Beteuerung des Autors, »[s]eine Texte h[i]ngen bewußt alle irgendwie zusammen« (*Der Briefwechsel mit Alfred Andersch*, 138 [Brief vom 15. 11. 1957]).

Ein eigentümliches Widerspiel von deskriptiven Mikrostrukturen und narrativen Makrostrukturen ist – so eine weitere These – nicht nur in Schmidts zwischen Dezember 1952 und Januar 1953 niedergeschriebenem »Kurzroman«¹⁰ zu konstatieren, sondern auch in Peter Weiss' fast zur gleichen Zeit (1952) entstandenen »Mikroroman«¹¹ *Der Schatten des Körpers des Kutschers*. Diese genuine Gemeinsamkeit ist einer der Gründe, wieso beide Texte in der vorliegenden Arbeit miteinander verglichen werden. Dabei sollen sowohl Unterschiede als auch Gemeinsamkeiten der beiden Texte hinsichtlich des besagten Widerspiels von Deskriptivem und Narrativem herausgearbeitet werden.

Der Schatten des Körpers des Kutschers gehört zu Weiss' Frühwerk, wie *Aus dem Leben eines Fauns* zu dem von Arno Schmidt – wobei übrigens beiden Frühwerken jeweils epigonale neoromantische, insbesondere unter dem Einfluss von Hermann Hesse stehende Schreibversuche vorangehen, die nach den Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs ganz anderen Schreibweisen weichen.¹² Und wie der Arno Schmidt-Text gehört auch der von Weiss zu den meist kommentierten Prosatexten des Autors.

Als Weiss' Text 1960 endlich erscheint, begrüßen junge avantgardistische Autoren vom Schlage eines Ror Wolf oder eines Jürgen Becker aufs Enthusiastischste die nicht-narrativen Schreibweisen, die den gesamten Text von *Der Schatten des Körpers des Kutschers* förmlich aufsprengen: Neben der Fokussierung auf die Sprache wird besonders das Nicht-Kontinuierliche, das »Diskrete« hervorgehoben. So bezeichnet etwa Ror Wolf den Text als »paradigmatisch für eine Poesie der kleinsten Stücke«, für

eine Poesie, in der die Teile nicht nur wichtiger sind als das Ganze, sondern in der das Ganze überhaupt nicht vorkommt, weil selbst die

10 Die Gattungsbezeichnung scheint eine Wortprägung des Autors zu sein und ist u. a. wohl als polemisch-humoristische Abgrenzung von der in der deutschen Nachkriegsliteratur florierenden *Kurzgeschichte* zu verstehen. Vgl. die von Schmidt mitgestaltete »Pressemitteilung des Rowohlt-Verlages zu *Brand's Haide*« in: Drews/Bock: *Der Solipsist in der Heide*, 10, sowie die allgemeinen literarhistorischen Überlegungen bei Wehdeking: »Arno Schmidt und die deutsche Nachkriegsliteratur«, 281 u. Hoffmann: *Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945*, Bd. 1, 79-90.

11 Der auf dem Umschlag der edition suhrkamp-Ausgabe (1964) figurierende und seither durch die Sekundärliteratur irrlichernde Ausdruck stammt ursprünglich – wie Siegfried Unseld in einer Festschrift für den Grafiker Willy Fleckhaus klarstellt – aus der Feder von Hans Magnus Enzensberger, der 1960/1961 als Lektor beim Suhrkamp-Verlag arbeitete (vgl. *Der Marienbader Korb*, 32).

12 Zu dieser Werkphase von Arno Schmidt einschlägig Bartl: *Ein erloschener Leuchtturm*. Zu Peter Weiss' Anfängen vgl. Gerlach: »Isolation und Befreiung«, 148-155.

zusammengesetzten Teile nur wieder Teile eines größeren Teils sind, der noch lange nicht das Ganze ist.¹³

Dieser Einschätzung ist diejenige des Germanisten und Höllerer-Schülers Schmidt-Henkel in seiner Rezension zu Weiss' Mikroroman entgegenzuhalten: Er hebt die bereits vom suggestiven Titel insinuierte teleologische Gesamtstruktur des Textes hervor und bemerkt, »alles [sei] kompositorisch genau auf die Endstation: Ankunft, Verweilen und Abfahrt des Kutschers abgezielt«. ¹⁴ In der Tat könnte man als alternativen Titel für *Der Schatten des Körpers des Kutschers* ein wenig überspitzt ›Warten auf den Kutscher bzw. den unbekanntem Gast‹¹⁵ vorschlagen, kommt diesem ersten Glied der (minimalen) narrativen Sequenz ›Warten/Ankunft‹ doch – wie weiter unten (I.1.2) genauer gezeigt werden soll – durchweg eine strukturbestimmende Bedeutung zu.

Auch für Weiss' Mikroroman ist also ein eigentümliches Widerspiel zwischen mikrostrukturellen »Stasen«, ¹⁶ die den Erzählfluss aufbrechen bzw. hemmen, und unleugbar narrativen Makrostrukturen charakteristisch. Erneut überwuchern die Beschreibungen zumindest bei einem ersten Lesen die Plotstrukturen und machen sie nahezu unkenntlich.

In wesentlich stärkerem Maße als bei *Aus dem Leben eines Fauns* hat dies bei Weiss' Text auch literaturgeschichtlich weit reichende Konsequenzen gehabt. Die von Rainer Gerlach ausführlich dargelegte Odyssee des Textes durch verschiedene deutsche Verlage während der 1950er Jahre sowie die 1960 in der von Siegfried Unseld eigens reanimierten bibliophilen Tausenddruck-Reihe des Suhrkamp-Verlags erfolgende Publikation¹⁷ ist ein sprechender Beleg für die erst in diesen Jahren allmählich einsetzende Aufgeschlossenheit des deutschen Lesepublikums – d. h. insbesondere auch: der Verleger

13 Wolf: »Die Poesie der kleinsten Stücke«, 25.

14 Schmidt-Henkel: »Die Wortgraphik des Peter Weiss«, 16.

15 Es sei daran erinnert, dass *En attendant Godot* im Oktober 1952 veröffentlicht und im Januar 1953 in Paris uraufgeführt wurde (vgl. Knowlson: *Damned to Fame*, 386). Weiss hielt sich im Herbst 1952 in der französischen Hauptstadt auf. Ob er dabei mit Becketts Stück in Kontakt kam oder nicht, darüber schweigt sich die ansonsten akribischst genaue Studie von Schütz leider aus (vgl. *Peter Weiss und Paris*, 87-103).

16 So bezeichnet Barthes das Deskriptive in seinem berühmten »Aide-mémoire« zur antiken Rhetorik (vgl. »L'ancienne rhétorique«, 153). Der Ausdruck lässt sich aber aufgrund seiner Anschaulichkeit ohne Weiteres auf andere nicht-narrative Schreibmodi übertragen.

17 Vgl. Gerlach: *Die Bedeutung des Suhrkamp Verlags für das Werk von Peter Weiss*, 27-39 u. 49-59.

und Lektoren – für avantgardistische, nicht primär narrativ ausgerichtete fiktionale Prosa.¹⁸

Vom rein Motivischen her nämlich lässt sich die Ablehnung, auf die Weiss' Text in all diesen Jahren stößt, kaum erklären: Stilistische Signatur für die deutschsprachige Literatur der 1950er Jahre – nicht zuletzt auch in der Gruppe 47 – war das am neu entdeckten Franz Kafka geschulte, mit mehr oder minder drastisch grotesken Einschüben versetzte Parabelhafte.¹⁹ Und genuin parabelartige Elemente weist *Der Schatten des Körpers des Kutschers* eigentlich en masse auf: Der mysteriöse, zugleich unbestimmte und überdeterminierte Titel, die Zielgerichtetheit der Narration, die unbestimmte geographische und historische Verortung in landschaftlicher Ödnis, nicht in einem konventionellen Realismus-Begriff aufgehende Begebenheiten – der sich bei lebendigem Leib sezierende Doktor, die eigenartige, nur dem Ich-Erzähler auffallende Multiplikation der Kohlen beim Ausladen der Kutsche – können allesamt als »implizite Transfersignale« aufgefasst werden, die dem Leser nahelegen, dass, wie Rüdiger Zymner in seiner grundlegenden Studie zur Parabel schreibt, der Erzähltext »nicht bloß dem Wortlaut nach aufzufassen ist.«²⁰ Erstaunlicherweise findet all dies keinerlei Erwähnung in dem vernichtenden Gutachten zum *Schatten des Körpers des Kutschers* und einer autobiographischen Erzählung namens *Journal einer Krankheit*, das Walter Maria Guggenheimer – immerhin Gründungsmitglied der Gruppe 47²¹ – 1956 für Peter Suhrkamp erstellt hat. Vielmehr hebt der Lektor das ausufernd Deskriptive hervor –

seine [sc. Weiss'] Sprache ist, ob es sich um Dinge oder Vorgänge oder Personen handelt, irgendwie immer nur Malersatz. Farben, Lichter, Schatten, Körper, Bewegung, Vorgänge werden nicht etwa »geschildert«, sie überwältigen den Mann jeweils bis zur Besessenheit

– sowie den »halluzinatorische[n] Blick für das degradierende Detail«. Besonders stört Guggenheimer der Umschlag von der »fanatischen [sic] Beobachtung« in die »Willkür einer losgelassenen Phantasie«²² – nicht zuletzt *in ero-*

18 Vgl. dazu allgemein ebd., 40-49, sowie die von Jörg Drews herausgegebenen Beiträge in *Vom »Kahlschlag« zu »movens«. Über das langsame Auftauchen experimenteller Schreibweisen in der westdeutschen Literatur der fünfziger Jahre.*

19 Vgl. Egyptien: *Einführung in die deutschsprachige Literatur seit 1945*, 12 u. 43. In der Gruppe 47 erfolgt der Übergang von der Kahlschlagliteratur zum Parabelhaften laut Hans Werner Richter in den Jahren 1951/52. Vgl. »Wie entstand und was war die Gruppe 47?«, 97f.

20 Zymner: *Uneigentlichkeit*, 88. Zu den »impliziten Transfersignalen« vgl. ebd., 92-96. (Auf Weiss' Mikroroman geht Zymner übrigens nicht ein.)

21 Vgl. Richter: »Wie entstand und was war die Gruppe 47?«, 84.

22 Zit. nach: Unsel/Weiss: *Der Briefwechsel*, 34 u. 35.

ticus.²³ Offensichtlich geht *Der Schatten des Körpers des Kutschers* also auf denkbar verstörende Weise über das damals Zeittypische hinaus, und daran scheint die spezifische Ausrichtung des Deskriptiven erheblichen Anteil zu haben.

Bei seinem Erscheinen ist der Mikroroman dann einem produktiven *misreading* ausgesetzt. Dieses erklärt sich durch die Faszination einiger junger Schriftsteller und Kritiker für den insbesondere über die Zeitschrift *Akzente* – in der 1959 bezeichnenderweise auch ein Ausschnitt aus dem *Schatten des Körpers des Kutschers* erschien – in Deutschland eingeführten Nouveau Roman.²⁴ Da Robbe-Grillet's so genannte »littérature objective«²⁵ und deren (vorgeblich) rein selbstbezügliche Sprachspiele als Lesefilter dienten, wurden in Peter Weiss' auf den ersten Blick ausschließlich der Außenwelt zugekehrtem Text primär die paradigmatischen Schreibmodi wahrgenommen – beispielhaft der vorhin angeführte Lobgesang von Ror Wolf auf das Fragmentarische. Man wusste nicht, dass der Mikroroman bereits vor dem Erscheinen von Robbe-Grillet's *Les Gommés* (1953) verfasst worden war, und so erblickte man in ihm schlichtweg die deutsche Antwort auf den Nouveau Roman.²⁶ Aufgrund der neuen literarischen Konstellation überlas man denn auch die surrealistisch-psychoanalytische Grundierung des Textes.²⁷

23 Guggenheimer erwähnt hier ausdrücklich die Koitus-Sequenz am Ende von *Der Schatten des Körpers des Kutschers*. Vgl. ebd.

24 Zur Rezeption des Nouveau Roman in der deutschen Literatur allgemein, vgl. Neumann: »Robbe-Grillet und der Nouveau Roman im Spiegel der Kritik deutschsprachiger Schriftsteller«.

25 Vgl. Barthes: »Littérature objective«.

26 Weiter unten werde ich zeigen, wie die Platzierung von Weiss' Text innerhalb des betreffenden *Akzente*-Hefts *de fait* von einer parabelhaften Lektüre wegführt und zu einer modernistischen einlädt (vgl. III.4.1.3, 422f.). Bis heute gehört der Vergleich zwischen dem *Schatten des Körpers des Kutschers* und einem oftmals unscharf gefassten Nouveau Roman zu den beliebtesten, methodologisch allerdings nicht immer einwandfreien *exercices de style* der Weiss-Kritik. Zu einer genaueren Diskussion der verschiedenen Arbeiten, vgl. Felten: »Ces obscurs objets du désir«, Anm. 1, 121.

27 Dieses anfängliche *misreading* schlägt sich bis heute in der Weiss-Forschung nieder: Keine der beiden Arbeiten, die Peter Weiss' Verhältnis zum Surrealismus gewidmet sind (Bommert: *Peter Weiss und der Surrealismus* u. Kienberger: *Poesie, Revolte und Revolution*), verliert auch nur ein Wort über den *Schatten des Körpers des Kutschers*. Wenn die Vokabel ›surrealistisch‹ in der Forschung auf den Mikroroman angewendet wird, wird gemeinhin sogleich hinzugefügt, lediglich die halluzinatorischen, stellenweise an Transkriptionen von Légers Animationsfilm *Ballet mécanique* gemahnenden Passagen könnten als surrealistisch bezeichnet werden, der restliche Text hingegen sei zu anschaulich, zu sehr der Außenwelt zugewandt (vgl. z. B. Best: »Vermessung der Hölle«, 44 u. 54). Durch einen solch alltagssprachlich aufgeweichten Gebrauch des Terminus ›surrealistisch‹ droht dieser der Beliebtheit

Das Datierungsproblem von Weiss' Mikroroman ist demnach für eine Arbeit mit literarhistorischem Anspruch fundamental. Im Gegensatz insbesondere zu der einschlägigen Untersuchung von Heinz Drügh²⁸ setze ich in meiner Interpretation von *Der Schatten des Körpers des Kutschers* das Jahr 1952 – und nicht 1960 – als maßgeblichen Zeithorizont an. Deshalb bleiben die erst 1959 auf einen Vorschlag von Siegfried Unseld hin beigefügten Collagen aus meiner Deutung ausgeblendet.²⁹

Der weiter oben gebrauchte Begriff der Avantgarde, der von der Kritik nicht nur auf Weiss' Text sondern auch auf den von Schmidt appliziert worden ist,³⁰ verlangt nach einer Ausdifferenzierung. So hat Richard Langston herausgearbeitet, dass die (deutsche) Avantgarde nach dem Zweiten Weltkrieg unter grundsätzlich anderen Bedingungen operierte als die klassische Avantgarde aus der ersten Jahrhunderthälfte:

Decimated Germany had little left to destroy, and in the shadow of unparalleled war and genocide, the avant-garde's aesthetic violence – shocking montages of irrationality, madness, primitivism, war, and the apocalypse – had lost its force.

preisgegeben zu werden. Dass es auf der Ebene der Gesamtstruktur des Textes sehr wohl um eine Auseinandersetzung mit dem Surrealismus als experimentellem Schreibverfahren geht, zeigen die zahlreichen, an strategisch wichtigen Stellen platzierten intertextuellen Verweise auf Bretons *Manifeste du surréalisme*, die vor allem in dem Kapitel, das den poetologischen Äußerungen des Ich-Erzählers gewidmet ist, herausgearbeitet werden (vgl. infra, III.1, 290-312).

28 Vgl. Drügh: *Ästhetik der Beschreibung*, 371-409.

29 Vgl. Unseld/Weiss: *Der Briefwechsel*, 37 (Brief vom 19. 8. 1959). Zu den Collagen aus *Der Schatten des Körpers des Kutschers* vgl. zuletzt Ivanovic: »Die Ästhetik der Collage im Werk von Peter Weiss«, Drügh: *Ästhetik der Beschreibung* u. Strässle: *Salz. Eine Literaturgeschichte*. Eigenartigerweise integriert keine der drei genannten Arbeiten die – wie aus dem Briefwechsel zwischen Weiss und Unseld hervorgeht – komplizierte Entstehungschronologie der Collagen und die daraus resultierenden Inzidenzen auf das Verhältnis Text/Bild in die Interpretation.

30 Im Sammelband *Vom »Kahlschlag« zu »movens«* fällt wiederholt der Name Arno Schmidts, wenn gezeigt werden soll, dass es bereits in den fünfziger Jahren »mühsame Schritte auf etwas hin« (Vormweg: »Das Neue in der Literatur der fünfziger Jahre«, 18) gab, das dann »ab dem Anfang der sechziger Jahre sich eine etwas größere Aufmerksamkeit erringen konnte« (Drews: »Vorwort«, 5). Wie man sieht, werden die Texte Arno Schmidts zwar durchaus ähnlich, aber doch wesentlich unspektakulärer – weil ohne Einfluss auf die Publikationsgeschichte des Textes –, teleologisch für eine bestimmte Art der literarischen Avantgarde, die Konkrete Poesie, in Beschlag genommen. In der vorliegenden Arbeit geht es demgegenüber vielmehr darum, die beiden Texte präzise in ihrem Kontext zum Zeitpunkt ihrer Niederschrift zu verorten.

Die für die Avantgarde konstitutive Verbindung von Gewalt und Phantasie sei zwar nicht aufgegeben worden, habe jedoch grundsätzlich anders ausgerichtet werden müssen:

Instead of forging ahead with the pre-fascist avant-garde's original quest to blast with fantasy a path toward utopia, the post-fascist avant-garde evoked the bygone horrors of Nazism as fantasies more real than any realism could convey.³¹

Durch diese Vorgehensweise setze sich die deutsche Nachkriegsavantgarde auch von der lieber in die Zukunft als in die eigene Vergangenheit blickenden, sich dezidiert international ausrichtenden und das Nationale ausblendenden – Stichwort Westintegration –, affirmativen Moderne à la Adenauer ab.³² Wie wir im Laufe der Arbeit sehen werden, treffen all diese Merkmale auf unsere beiden Texte zu – sie wären also gerade in dem von Langston vorgeschlagenen Sinn avantgardistischer Faktur.³³

*

Neben dem Widerspiel von Narrativem und Deskriptiven weisen die beiden Texte aber noch eine weitere sie verbindende Besonderheit auf: ihr eigentümliches Erzähl-Dispositiv. Zweimal haben wir es mit einer autodiegetischen Erzählung zu tun – bei Weiss bleibt die Erzähler-Figur namenlos, bei Schmidt trägt sie den Namen Heinrich Düring. Und in beiden Fällen wird die Autorität dieses Erzählers – d. h. seine Deutungshoheit über den Text und insbesondere über das jeweils vertretene Schreibverständnis – durch verschiedene Varianten von *double énonciation*³⁴ in Frage gestellt.

31 Langston: *Visions of Violence*, 3 u. 6.

32 Vgl. ebd., 13f.

33 In seiner Studie, die sich mit Analysen zu Schlingensief und Pollesch bis in die Gegenwart erstreckt, räumt Langston Weiss' Frühwerk – darunter dem *Schatten des Körpers des Kutschers* – großen Platz ein (vgl. ebd., 74-85). Seine Deutung des Mikroromans nimmt vor allem die Körperproblematik in den Blick: Der Text zeige, wie der Körper angesichts der Traumatisierungen durch die Geschichte nicht mehr als Ganzheit, sondern nur noch in seiner Fragmentarität gefasst werden könne, wie das phantasmatische Begehren nach Ganzheit zugunsten einer Anerkennung der eigenen Versehrtheit aufgegeben werden müsse. Diese Deutung, auf die wir in den Detailanalysen noch zurückkommen werden, scheint uns allerdings besser auf Weiss' Experimentalfilme aus den 1950ern zuzutreffen (vgl. ebd., 85-95) als auf den *Schatten des Körpers des Kutschers*. Arno Schmidt dagegen findet keine Erwähnung.

34 Zu diesem erzähltechnischen Verfahren, vgl. die grundlegenden, im Anschluss an Bachtins bekannte Thesen zur Polyphonie formulierten Ausführungen des Linguisten Oswald Ducrot: *Le Dire et le Dit*, 171-233.

Für *Aus dem Leben eines Fauns* heißt das: Das vom Sprecher (*locuteur*) Düring Gesagte bzw. Niedergeschriebene lässt sich zumeist zwei verschiedenen Äußerungsinstanzen (*instances d'énonciation*) zuordnen: zum einen der Figuren- bzw. Erzählinstanz, also Düring, und zum anderen einer auktorialen Instanz, die nicht als eine dem Ich-Erzähler übergeordnete Entität explizit im Text erwähnt wird. Vieles von dem, was Düring sagt, ist, um auf ein Wort des Kurzromans selbst zurückzugreifen, als etwas »Zweistimmiges« aufzufassen. Der Passus, in dem dieser Ausdruck auftaucht, liefert gleich selbst ein treffendes Beispiel für die augenzwinkernde Doppelstimmigkeit des Textes, da er sowohl in einem wortwörtlichen, innerfiktionalen Sinn als Kommentar zu einem namenlos bleibenden Individuum aus der Zeit der napoleonischen Besatzungszeit, das in den von Düring aufzuarbeitenden Akten erwähnt wird (= Düring-Perspektive), als auch in einem poetologischen Sinne als Kommentar der auktorialen Instanz zum ambigen Sprecherstatus der Düring-Figur verstanden werden kann: »1 Stübchen Wein« hatte der getrunken? [...] ich zog ehrerbietig und neidisch an den Mundwinkeln: das konnte Der saufen, ohne zweistimmig zu singen?!« (*Faun* 88f./347)

Dieses Verfahren der *double énonciation* ermöglicht es der auktorialen Instanz aus Schmidts Kurzroman insbesondere, dem Leser zu verstehen zu geben, dass Düring bei weitem nicht der klarsichtige Einzelgänger ist, als den er sich so gerne ausgibt.³⁵ Dem realen Autor Schmidt war der poetologische Doppelsinn des Verbuns übrigens durchaus bewusst. So schreibt er an Jörg Drews, in der Erzählung *Caliban über Setebos* (1963) habe er sich »erlaubt, zweistimmig zu singen«,³⁶ und weist auf diese Weise darauf hin, dass in der realistischen Handlung zahlreiche Versatzstücke des Orpheus-Mythos mitschwingen.

Im *Schatten des Körpers des Kutschers* dient das Verfahren der *double énonciation* primär dazu, das Schreiben des Ich-Erzählers über die Mehrsinnigkeit der von ihm gesetzten Signifikanten auf vielfältige Weise zu problematisieren. Die Spezifität des zweistimmigen Erzähl-Dispositivs in Weiss' Text lässt sich

35 In Gregor Stricks Aufsatz zur Dialogizität bei Arno Schmidt kommt die *double énonciation* nicht vor, da er Dialogizität entweder als konkrete Gesprächssituation oder als Synonym von Intertextualität begreift. Vgl. die Typologie in: »Gespräche mit Schatten«, 34ff. Lowsky geht anhand von zwei Fallbeispielen der (moralisierenden) Frage nach, ob »der Selbstbiograph Düring immer ehrlich gegenüber seinen Lesern« (»Der düpierte Leser«, 20) sei und deutet die Ungereimtheiten psychologisch als »Zeichen von Dürings Unsicherheit« (»Prometheus, Faunus, Christus«, 107), die er *in fine* auf »persönliche Traumata« des Erzählers bzw. des realen Autors zurückführt (vgl. »Der düpierte Leser«, 24f.). Stattdessen gilt es m. E., Düring »als literarische Konstruktion ernst [zu] nehmen«, wie Lowsky an anderer Stelle eigentlich auch selbst anmerkt. Vgl. »Prometheus, Faunus, Christus«, 115.

36 Schmidt: [Brief an Jörg Drews, 13. September 1964], 17.

etwa anhand des mehrmals im Verlauf des Mikroromans erwähnten Rufs einer Krähe veranschaulichen: »sie schrie Harm«, ³⁷ bemerkt der Ich-Erzähler gleich auf der ersten Seite. Gunter Witting hat darauf hingewiesen, die Krähe rufe damit gerade das »aus, was sie in der Literatur sonst häufig ›bedeutet‹«. Für Witting zeigt der Ruf der Krähe demzufolge, wie *Der Schatten des Körpers des Kutschers* im Sinne von Robbe-Grilletes einschlägigen essayistischen Äußerungen »das ›cœur romantique des choses‹ [sc. deren traditionellen Symbolcharakter] zum Gegenstand eines destruktiven Spiels« mache und wie »der Charakter des Unheimlichen« auf der Textebene Komisierungseffekten unterworfen werde, die den »Verweisungscharakter der scheinbar nur objektiv beschriebenen Dinge bzw. Sachverhalte« ³⁸ spielerisch hervorkehrten.

Ich gehe von der gleichen Feststellung aus wie Witting, möchte diese aber über die Zweistimmigkeit des Erzähl-Dispositivs differenzieren. Für Witting ist die eigenartige Koinzidenz zwischen dem Signifikanten ›Harm‹ und der traditionellen Vorstellung der Krähe als eines Unheilvogels nur Durchbrechung der mimetischen Illusion, Metafiktion. Demgegenüber ist darauf hinzuweisen, dass das Notat »Harm« aus der Perspektive des Ich-Erzählers reine Lautmalerei ist: Er wundert sich ja zu keinem Zeitpunkt über besagte Koinzidenz. ³⁹ Der aus ihr resultierende komische Effekt muss deswegen der Perspektive der auktorialen Instanz, der Ebene des Gesamttextes, zugeschrieben werden. Im Gegensatz zu Witting erblicke ich in diesem Effekt zudem keinen humoristischen Selbstzweck. Durch die mit dem Komischen einhergehende Distanzierung des Lesers von der Perspektive des Ich-Erzählers und der Ebene der dargestellten Ereignisse wird seine Aufmerksamkeit von der Referenzialität

37 *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1964 (= edition suhrkamp 53), 7. In der Werkausgabe in sechs Bänden (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991) befindet sich der Text im zweiten Band, 7-56; hier: 9. Im Folgenden wird der Text mit der Sigle *Sch* zitiert, gefolgt von der Seitenzahl aus der edition suhrkamp und der der Werkausgabe.

38 Witting: »Bericht von der hohen Warte«, 61, 60, 61 u. 60.

39 Beispielhaft für das kratylische Sprachverständnis des Ich-Erzählers ist auch die Tatsache, dass er, als er zum vierten Mal einen Krähen-Ruf erwähnt, sogleich mutmaßt, es handle sich um »die gleiche Krähe [wie] vor zwei Tagen« (*Sch* 88/49): ›Harm‹ erscheint ihm nicht als der Ruf, den Krähen im Allgemeinen ausstoßen, sondern als der Name einer ganz bestimmten Krähe. Vgl. Dunker (*Die anwesende Abwesenheit*, 276), in dessen Augen hier die Konfusion von Besonderem und Allgemeinem ausschlaggebend ist. Ähnliches gilt auch, wie Hanenberg gezeigt hat, für die vom Ich-Erzähler aufgeschnappten Gesprächsfetzen: Sie werden von ihm »nicht auf ihren kommunikativen Gehalt hin wahrgenommen, sondern lediglich in ihrem Materialcharakter als Worte« (*Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben*, 27).

des Textes hin zur Generierung von nicht intendierter, überschüssiger Bedeutung im und durch das Schreiben des Ich-Erzählers gelenkt: Ohne dass der Ich-Erzähler es bemerkte, beschwört seine scheinbar so *harm*-lose, bloß registrierende Schreibweise eine Form von Unheil herauf.

Wie die Einzelanalysen eingehend belegen werden, zeigt sich das Verfahren der *double énonciation* im *Schatten des Körpers des Kutschers* besonders deutlich dann, wenn dargestellte Geschehnisse als beim Wort genommene sprichwörtliche Redensarten (›mit heruntergelassener Hose‹, ›Salz in offene Wunden streuen‹, ›Sand in die Augen streuen‹, ›den Karren in den Dreck schieben‹ usw.) lesbar sind.⁴⁰ Durch die solcherart mitschwingenden stereotypen sprachlichen Wendungen gibt die auktoriale Instanz qua *double énonciation* zu verstehen, dass das Verhalten der einzelnen Figuren in verknöcherten gesellschaftlichen Konventionen befangen ist. Darüber hinaus suggeriert die auktoriale Instanz aus dem *Schatten des Körpers des Kutschers* mithilfe dieses doppelbödigen Verfahrens, das Verhalten der Figuren sei in erheblichem Maß von verdrängtem libidinösem Begehren mitbestimmt.

Im Zeichen des Grotesken stehend betreibt Weiss' Mikroroman über die Materialität der Signifikanten eine spezifische Form von Sprachkritik, d. h. in erster Linie eine Kritik der deutschen Sprache zu Beginn der 1950er Jahre. Die Bedeutsamkeit der *deutschen* Sprache für den *Schatten des Körpers des Kutschers* geht ja allein schon aus dem Umstand hervor, dass er nicht auf Schwedisch verfasst wird wie die meisten anderen zur gleichen Zeit entstandenen Werke von Weiss⁴¹ und dass er auch nicht wie *Der Vogelfreie* ins Schwedische übertragen und im Eigenverlag veröffentlicht wird, als sich in Deutschland

40 Ulrike Preußer hat die verschiedenen Funktionen von Phraseologismen in Arno Schmidts *Nobodaddy's Kinder*-Trilogie analysiert und dabei auch auf die Remotivierungen von Phraseologismen – d. h., »wenn durch Kontexteinbettung [ihre] wörtliche Bedeutung oder die Bedeutung einzelner Komponenten aktiviert wird« (*Aufbruch aus dem beschädigten Leben*, 25) – hingewiesen. Diesem Verfahren kommt bei Arno Schmidt jedoch beileibe nicht der gleiche prominente Stellenwert zu wie bei Weiss.

41 Von den experimentellen Erzählungen des Frühwerks wird lediglich *Der Vogelfreie* (1948) zuerst auf Deutsch geschrieben (zur schwedischsprachigen Werkphase vgl. v. a. Bourguignon: *Der Schriftsteller Peter Weiss und Schweden*). Was die in den 1950er Jahren entstandenen Vorstufen zu den beiden autobiographischen Erzählungen *Abschied von den Eltern* (1961) und *Fluchtpunkt* (1962) sowie das gleich im Anschluss an den *Schatten des Körpers des Kutschers* entstandene Stück *Die Versicherung* betrifft, ist ein Schwanken zwischen den beiden Sprachen charakteristisch. Vgl., zum autobiographischen Werkkomplex, v. a. Schutte: »Die Kindheit ist nicht mehr vorhanden.« u. Schmolke: ›Das fortwährende Wirken von einer Situation zur andern.«

keine Veröffentlichungsmöglichkeit abzeichnet.⁴² *Der Schatten des Körpers des Kutschers* suggeriert so, dass in der deutschen Sprache zu Beginn der 1950er Jahre trotz (oder vielleicht gerade wegen) des so dezidiert verkündeten Schlussstrichs unter das, was Victor Klemperer die LTI genannt hat, Bedrohlicheres fortwirkt, als man auf den ersten Blick meinen könnte.⁴³

Als Reibungsfläche dienen dem Text dabei jedoch nicht so sehr die Schriftsteller, die damals in den Feuilletons am Prominentesten vertreten waren – Jünger, Benn –, sondern, wie noch *en détail* zu zeigen sein wird, die Vertreter der so genannten Kahlschlagliteratur. Wie Jürgen Egyptien den 1949 von Wolfgang Weyrauch im Nachwort zur Erzählanthologie *Tausend Gramm* eingeführten Terminus expliziert, hatten sich diese zumeist jungen Schriftsteller »die Beseitigung des ideologischen Ballasts in der deutschen Literatur« auf die Fahnen geschrieben und sich »Nüchternheit und Sachlichkeit als stilistisches Mittel gegen das Auftrumpfende, Großsprecherische, Pompöse, aber auch Mystifizierende, Nebulöse, Schicksalswabernde der Sprache im Dritten Reich«⁴⁴ verordnet. Eine solche auf die Historizität der Sprache fokussierte Programmatik musste die Aufmerksamkeit eines im fremdsprachigen Ausland lebenden Autors wie Weiss fast zwangsläufig auf sich ziehen. In den drei Interviews, in denen Peter Weiss sich am ausführlichsten zum *Schatten des Körpers*

42 Zur Textgeschichte von *Der Vogelfreie*, vgl. u. a. Beise: *Peter Weiss*, 179-184.

43 Die von mir vertretene These bezüglich der in *Der Schatten des Körpers des Kutschers* geübten Sprachkritik weist eine gewisse Nähe zu der von Susanne Komfort-Hein auf: »Weiss' Erzählexperiment kultureller Fremdheit gilt dem narrativen Diskurs selbst und spielt in einem geschichtlich abstrakten Laboratorium grundsätzlich die Möglichkeiten der Wiedergewinnung von historischer Zeitgenossenschaft in der nicht mehr unbelasteten Sprache aus einer Position der Unzugehörigkeit durch Heimkehr ›eines aus der Sprache Verbannten‹ wird in diesem kulturellen Zwischenraum einem nicht vermittelbaren Nebeneinander zwischen uneinlösbarem Wahrheitsanspruch sprachlicher Teilhabe am unmittelbar Gegenwärtigen und einer sich seinem Bann produktiv entziehenden verfremdenden Spracharbeit überantwortet« (»Inzwischenzeit«, 356). Problematisch scheint mir jedoch an Komfort-Heins Ausführungen die Rede von einem ›nicht vermittelbaren Nebeneinander‹ der zwei von ihr dargelegten Schreiboptionen. Vielmehr entspricht die erste dieser Optionen in etwa dem Selbstverständnis des Ich-Erzählers und die zweite der Position der auktorialen Instanz, die mit der ersten im Rückgriff auf psychoanalytisch-surrealistische Intertexte – auf die Komfort-Hein überhaupt nicht eingeht und die in der vorliegenden Arbeit genau herausgearbeitet werden – interagiert und sie hinterfragt. Komfort-Hein folgt in diesem Punkt offensichtlich mehr ihrem Theorie-Gewährsmann Homi Bhabha und dessen Theorem vom »dritten Raum« als Weiss' Text.

44 Egyptien: *Einführung in die deutschsprachige Literatur seit 1945*, 41.

des Kutschers geäußert hat,⁴⁵ verweist er zwar nicht explizit auf die Kahl-schlagliteratur, dafür betont er aber stets die Arbeit am sprachlichen Material; er habe in dieser »Sprachübung« herausfinden wollen, »wie gut [er] mit der Sprache umgehen konnte«⁴⁶ bzw. er habe sich dort die zu einer »Fremd-sprache« gewordene deutsche Sprache »zurückerobern«⁴⁷ müssen.

Weit reichende Konsequenzen hat die doppelstimmige Anlage der Erzähl-Dispositive beider Texte insbesondere auch im Hinblick auf das von beiden Erzählern vertretene Schreibprogramm. In Weiss' Mikroroman soll den sich aufdrängenden Eindrücken der nächsten Umgebung eine »Kontur« (*Sch* 48/30) gegeben werden, und in Schmidts Kurzroman wird von Düring eine stark meta-phorisch vermittelte Poetik des Brennens eingeklagt: »Aber wenn Einem die Sprache im Munde brennt: Mir!« (*Faun* 160/387). In beiden Fällen wird das Schreibprogramm der Ich-Erzähler problematisiert, wobei jeweils der Signifi-kanten-Ebene beider Texte eine entscheidende Funktion zuwächst, da sie es ist, die den von den beiden Erzählern nicht bemerkten und vom Leser als sol-chen herauszuarbeitenden semantischen Überschuss generiert: Die vielfältigen, immer auch sexuell konnotierten »Entladungen«⁴⁸ vor allem ab der Mitte von Weiss' Mikroroman bringen das als Konturen-Ziehen verstandene Schreib-projekt des Ich-Erzählers buchstäblich zum Platzen; Ähnliches gilt für die im Text freilich weniger stark ausgeprägte Isotopie der Fluktuation, die die Kon-turen des Gesehenen verwischt. Das so auf zweifache Art in Frage gestellte Schreiben des Ich-Erzählers, das sich auf der Textebene qua surrealistische und psychoanalytische Intertexte als nach außen gekehrte *écriture automa-tique* zu erkennen gibt, kehrt schließlich ins Schweigen zurück. Und am Ende von Schmidts Kurzroman bricht mit der Bombardierung der Munitionsfabrik Eibia das von Düring bislang bloß als poetologische Metapher gebrauchte Brennen ganz real in die fiktionale Welt herein.

45 Vgl. Roloff/Weiss: »Ein Interview mit Peter Weiss« u. Roos/Weiss: »Der Kampf um meine Existenz als Maler« u. Vege sack/Weiss: »Kann man zwei Sprachen sprechen?«

46 Roloff/Weiss: »Ein Interview mit Peter Weiss«, 35.

47 Roos/Weiss: »Der Kampf um meine Existenz als Maler«, 38. Mir scheint, dass die auffällige Akzentverschiebung zwischen den drei Interviews vom nahezu Spiele-rischen hin zum angestrengt Arbeitsamen, geradezu Martialischen, wenn man sie denn zusammen liest, die beiden Ebenen des Textes (Textstruktur bzw. auktoriale Instanz und erzählendes bzw. handelndes Ich) durchaus treffend charakterisieren – wengleich sich Weiss an den auf seinen Mikroroman bezogenen Stellen der betref-fenden Interviews nie zur Polysemie der deutschen Sprache u. Ä. äußert, sondern lediglich zu Fragen der Syntax, indem er z. B. die »Lianensprache mit den langen Perioden« (Vege sack/Weiss: »Kann man zwei Sprachen sprechen?«, 29) hervorhebt.

48 Der Ausdruck taucht zum ersten Mal im siebten der insgesamt elf Abschnitte auf (vgl. *Sch* 53/33).

Zu Beginn der 1950er Jahre ist mit solch komplexen Erzählverfahren kaum ein größeres deutschsprachiges Publikum anzusprechen. Zu lange ist es von der Entwicklung der modernen Literatur abgeschnitten gewesen. Anfang der sechziger Jahre, als Weiss' Mikroroman publiziert wird, hat sich das geändert: Nun lassen sich auch mit intrikaten zweistimmigen Erzähl-Dispositiven Publikumserfolge erzielen. Ein Beispiel dafür liefert Günter Grass' skandalumwitterter Bestseller *Katz und Maus* aus dem Jahr 1961, das die Zeistimmigkeit freilich explizit als solche herausstellt:

Ich aber, der ich Deine Maus einer und allen Katzen in den Blick brachte, muß nun schreiben. *Selbst wären wir beide erfunden*, ich müßte dennoch. *Der uns erfand, von berufswegen*, zwingt mich, wieder und wieder Deinen Adamsapfel in die Hand zu nehmen.⁴⁹

*

Wohl nicht von ungefähr konvergieren gerade auf dem Gebiet des Poetologischen die zwei von mir vorgestellten Vergleichskriterien: Während beide Erzählerfiguren in ihren poetologischen Äußerungen das Nicht-Narrative an ihrer Erzähl- bzw. Schreibtätigkeit hervorheben, erweist sich diese von der Ebene des Gesamttextes her besehen, also aus der Perspektive der auktorialen Instanz, als durchaus narrativ ausgerichtet.

Gleich zu Beginn des Kurzromans verkündet Düring lautstark, sein »Leben« und seine »Erinnerungen« seien »kein Kontinuum« (*Faun* 10/301), kein »majestätisch fließendes Band« (*Faun* 10/302), sondern ein »Tablett voll glitzernder snapshots« (*Faun* 10/301). Mit dieser Apologie des Parataktischen und Absage an das Epische droht das von Düring vertretene poetologische Paradigma des Brennens freilich, sich schließlich in einer immer nur punktuellen, selbsterstörerischen Wirkung zu erschöpfen. Auf der Ebene des Gesamttextes wird es über ein anderes, gleichfalls metaphorisch vermitteltes, poetologisches Paradigma – das vor allem an den Texträndern von *Aus dem Leben eines Fauns* anklingende »Kristalline« – nuanciert. Mit dem Bild des Kristallinen wird der Gesamttext als Strukturgefüge gekennzeichnet. Und zu dessen Kohärenz tragen in maßgeblicher Weise eben auch narrative Strukturen bei. Was den Erzähler aus dem *Schatten des Körpers des Kutschers* angeht, so macht er, wenn er sich »an die Eindrücke h[ä]lt« (*Sch* 47/29), offensichtlich keinen Unterschied zwischen leblosen Gegenständen und Handlungen. Alles »Gesehene[] und Gehörte[]« (*Sch* 48/29) wird gleichermaßen im wahrsten Sinne des Wortes »festgehalten« (ebd.), durch Inventarisierung stillgestellt. Gerade einem solchen Stillstand bzw. Nullpunkt jedoch, der mikrostrukturell durchaus erreicht

49 Grass: *Katz und Maus*, 6 (Hervorhebungen G. F.).

ist, wirkt von der Ebene des Gesamttextes her besehen insbesondere die auf Entladung ausgerichtete narrative Dynamik systematisch entgegen.

In beiden Texten führt also die auktoriale Instanz unter der Hand die intradiegetische Kontinuität, die die zwei Erzähler auf je spezifische Weise aufkündigen, unter der Form von makrostrukturellen narrativen Funktionszusammenhängen wieder ein. Dies mag man den Texten als einen Mangel an Avantgardismus auslegen, wenn man darunter Werke begreift, deren Zusammenhang »paradigmatischer, nicht syntagmatischer Natur«⁵⁰ ist. Eine solch pauschale Kritik geht indes an der Eigenart der Texte vorbei. Über die narrativen Strukturen werden Kontinuitäten und Zusammenhänge aufgezeigt, die den beiden Ich-Erzählern entgehen – und gerade darin liegt das kritische Potenzial der Texte begründet. Das gilt in Schmidts Text etwa für die Verleugnungsstrategien, denen Dürings Zentralmetaphern des Werwölfischen und des Faunischen unterworfen werden, nachdem ihre realhistorische Ambivalenz in der Eibia-Sequenz kurzzeitig sichtbar geworden ist. Im Rückgriff auf narrative Strukturen, die über romantische Intertexte und Versatzstücke mythischen Denkens indiziert werden, macht die auktoriale Instanz deutlich, um welchen Preis die Rückkehr in die (Schein-)Normalität erkaufte wird.

Allgemein lässt sich für *Aus dem Leben eines Fauns* sagen, dass über die auf der Ebene des Gesamttextes ersichtlichen Erzählszusammenhänge deutlich gemacht wird, dass auch Dürings Sprache und Verhalten nicht gänzlich vom Unwesen des Nazi-Regimes verschont geblieben sind. In den Einzelstellenanalysen der vorliegenden Arbeit wird die Wirkung dieses »Leviathanischen« – das ich im Gegensatz zu einem Großteil der Schmidt-Forschung nicht als ahistorischen Mythos, sondern als Chiffre für den Schuldzusammenhang im Dritten Reich begreife⁵¹ – ausführlich am Text festgemacht. Die Arbeit wird zeigen, dass sogar Dürings »faunischer« Rückzugsort im Schilf und seine Affäre mit der Nachbarstochter Käthe vom Leviathanischen nicht ganz unberührt sind. Der Kurzroman hinterfragt damit das besonders in der Literatur

50 Bürger: *Theorie der Avantgarde*, 107.

51 Der Leviathan bzw. das Leviathanische ist ein zentrales Element in den von Schmidt entworfenen Textwelten. Die Analyse wird zeigen, dass er in *Aus dem Leben eines Fauns* zwar mit mythischen Zügen ausgestattet ist, diese jedoch stets realhistorisch verortet sind. Aus dem Grund deute ich das Leviathanische als Chiffre für den *historischen* Schuldzusammenhang zur Zeit des Nationalsozialismus. Methodologisch bedenklich scheint es mir, die Leviathan-Kosmogonie aus Schmidts gleichnamigem Erstlingswerk als invariantes, quasi transzendentes Modell aufzufassen, das sämtlichen Texten zugrunde liege. Auf diese Weise droht nämlich die Eigenart der Einzeltexte von Beginn an aus dem Blick zu geraten. Zu einer systematischen Aufarbeitung des Status, der dem mythischen Diskurs in *Aus dem Leben eines Fauns* zukommt, vgl. infra, II.4, 169f. u. II.8.3, 259-265.

der Inneren Emigration immer wieder beschworene Szenario des einsamen Waldgängers, der kraft seiner gedanklichen Unabhängigkeit den Fängen des verbrecherischen NS-Staates zu entgehen vermag und Zuflucht in der heilen Natur findet.⁵² In einem kurz vor der Niederschrift von *Aus dem Leben eines Fauns* erschienenen Essay hat Ernst Jünger den Waldgang gar zur Chiffre für den souveränen Einzelnen erhoben, der »angesichts und innerhalb der Katastrophe«⁵³ die in einem – wie auch immer gearteten – mythischen Urgrund verwurzelte Freiheit zu ergreifen vermag, um aus dem Verborgenen heraus Widerstand zu üben. Da es bis in die Motivwahl und die literarischen Referenzen hinein stupende Übereinstimmungen gibt – der Leviathan, das Wölfische, Poe und Swifts Gulliver sind auch Jünger nicht fremd⁵⁴ –, kann Schmidts Text auch als bissig-ironische Entgegnung auf den Essay *Der Waldgang* gelesen werden.⁵⁵

Doch nicht allein der handelnde Düring steht im Bann des Leviathanischen. Aufgrund der anachronistischen Einsprengsel aus bundesrepublikanischer Zeit ist davon auszugehen, dass die Geschichte in den frühen fünfziger Jahren erzählt wird. Da der Erzähler jedoch jegliche Distanz zum Geschehenen vermissen lässt, legt die auktoriale Instanz nahe, dass der in der deutschen Literatur der Nachkriegszeit so oft beschworene »Mythos des Neubeginns« (Rolf G. Renner) bzw. der Stunde Null Wunschdenken ist, das vor allem auch die eigenen Verstrickungen ausblendet.

Die auktoriale Instanz nimmt sich selbst durchaus nicht von besagtem Schuldzusammenhang aus. Eben deswegen greift sie nicht auf wertende, moralisierende Urteile zurück, sondern auf semantische Doppeldeutigkeiten und verschiedene Intertexte, die – von Düring offensichtlich unbemerkt – in dessen Erzählerrede mitklingen und dem Leser Strukturanalogien oder Erzählzusammenhänge nahelegen, die Düring in ein ambivalentes Licht rücken. Und anstatt in den im Nachkriegsdeutschland allgemein verbreiteten Opferdiskurs

52 Zur Waldgänger-Phantasie bei den Vertretern der Inneren Emigration vgl. Renner: »Der Mythos des Neubeginns«, 804, 807 u. 812.

53 Jünger: *Der Waldgang*, 317.

54 Zum Leviathan vgl. ebd., 288, 304 u. 312; zum Wölfischen 295, 300 u. 325; zu Poe 307; zu Gulliver 368.

55 Ulrich Klapstein hat m. W. als erster auf diesen möglichen Intertext hingewiesen (vgl. »Förster, Faune, auch Waldgänger ...«). Da er jedoch am zweistimmigen Erzähl-Dispositiv von *Aus dem Leben eines Fauns* vorbeisieht, entgeht ihm, dass Jüngers Gedankengut nicht einfach affirmativ übernommen, sondern problematisiert wird. Wie sonst ließe sich plausibel machen, dass sich Arno Schmidt andersorts immer nur sehr abschätzig über Jünger geäußert hat?

einzustimmen,⁵⁶ bekennt sich die auktoriale Instanz vor allem durch die lustvolle Handhabung der Metapher zur eigenen Ambivalenz. Was den Umgang mit dem metaphorischen Sprechen als solchem betrifft, geht die auktoriale Instanz nämlich nicht auf Distanz zu Düring. Der Genuss, den der Leser *malgré lui* bei seiner Lektüre verspürt, regt ihn an, auf die eigene Versehrtheit zu reflektieren. Auf diese Weise zeigt Schmidts Schreibweise einen dritten Weg auf neben den Vertretern der Inneren Immigration – die, als ob nichts geschehen wäre, dieselbe geschichtsferne Blumensprache pflegen wie ehemals – und denen der Kahlschlagliteratur. Seit Gustav René Hockes programmatischem Aufsatz kanzelnd diese die Metaphorik der ersteren systematisch als »deutsche Kalligraphie«⁵⁷ ab und wähen – etwas vorschnell und selbstgerecht –, sich durch metaphernfreies, sachliches Sagen dem historischen Schuldzusammenhang entziehen zu können.

Zu Schmidts Nachkriegs-Gestalten hat Jan-Philipp Reemtsma treffend konstatiert, diese seien »wie ihre Umwelt vom Krieg kontaminiert, und es gehör[e] dazu, daß sie das meist nicht bemerken«.⁵⁸ Reemtsmas Befund lässt sich aufgrund des oben Dargelegten also auf Düring ausweiten. Wie Reemtsma in einem späteren Aufsatz – erneut ohne direkten Bezug auf *Aus dem Leben eines Fauns* – schreibt, ist bei Schmidt der »oft nahezu terroristisch[e]« Gebrauch der ersten Person Singular als Mittel zu betrachten, »etwas durch den Text zu zeigen, was der, der im Text ›Ich‹ sagt, selbst nicht sieht«.⁵⁹ Offensichtlich betrachtet Reemtsma das Verfahren der *double énonciation* als etwas Punktuell, unabhängig insbesondere vom Widerspiel zwischen Deskriptivem und Narrativem. Um dem ästhetisch-politischen Gehalt von *Aus*

56 Zu einem guten historiographischen Überblick über die verschiedenen Spielarten des Viktimisierungsdiskurses im Nachkriegsdeutschland vgl. Kühne: »Die Leiden der Deutschen am NS-Krieg«.

57 Vgl. Hocke: »Deutsche Kalligraphie oder Glanz und Elend der modernen Literatur«. Der Ausdruck findet sich beispielsweise bei Hans Werner Richter (»Wie entstand und was war die Gruppe 47?«, 77) oder Alfred Andersch (»Deutsche Literatur in der Entscheidung«, 197).

58 Reemtsma: »Arno Schmidts Nachkriegsdeutschland«, 114 (vgl. auch ders.: »Der Vorgang des Ertaubens nach dem Urknall«, 126ff.). Wenn Reemtsma diese Kontamination als »verborgenes Gift« (ebd., 126) bezeichnet, wird deutlich, dass seinem Modell implizit Victor Klemperers Ausführungen zur *Lingua Tertii Imperii* zugrunde liegen. Klemperer vergleicht die Sprache des Nationalsozialismus nämlich mit »winzige[n] Arsendosen: sie werden unbemerkt verschluckt, sie scheinen keine Wirkung zu tun, und nach einiger Zeit ist die Wirkung doch da.« (*LTI. Notizbuch eines Philologen*, 27) Die Nazi-Ideologie sei der »Menge« weniger über die explizite Hass-Propaganda als über »mechanisch[e] und unbewußt[e]« Wiederholungen von »Einzelworte[n], [...] Redewendungen, [...] Satzformen« (ebd., 26) eingepflanzt worden.

59 Reemtsma: »Arno Schmidts poetische Sendung«, 179.