



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Ein Gedankenspiel sichtbar machen.

Arno Schmidts *Kaff auch Mare Crisium* als Theatertext“

verfasst von

Katja Gerstl, BA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und
Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Stefan Hulfeld

ICH HABE KEINE AHNUNG, WAS >LEBEN< HEIßT.

Arno Schmidt

INHALTSVERZEICHNIS

I. EINLEITUNG	4
I.1. Forschungsgegenstand und Textgrundlage <i>Kaff auch Mare Crisium</i>	6
I.2. Arno Schmidt – eine biographische Perspektive	22
II. ANALYTISCHE ÜBERLEGUNGEN	53
II.1. Zur Auffassung von Kunst und Theater bei Arno Schmidt	54
II.2. Zur Analyse eines möglichen Gedanken-Spiels	71
II.2.1. Inszenierung des Schriftstellers in der Figur des Karl Richter. Ein Rollenzugang mittels Selbstinszenierung	74
II.2.2. Sprache und Orthographie als Regieanweisung	79
II.2.3. Sprache als Inszenierungsgrundlage	86
II.2.4. Postdramatik. Theater jenseits von Handlung und dramatischem Spannungsboden	88
II.2.5. Längeres Gedankenspiel in <i>Berechnungen</i> als Inszenierungshilfe	95
III. INSZENATORISCHES GEDANKEN-SPIEL	101
III.1. Allgemeines zum Inszenierungskonzept	104
III.1.1. Textimmanente Analyse, primäre inhaltliche Konstellationen und Figurenzeichnung – Hertha Theunert, Tante Heete und Karl Richter	106
III.1.2. Bühne, Kostüm, Licht und Ton	119
III.1.3. Konzeptdetails und Inszenierungsideen	125
III.1.4. Kritiken als Denkansatz	128
IV. CONCLUSIO	130
V. BIBLIOGRAPHIE	132
V.1. Primärliteratur	132
V.2. Sekundärliteratur	133
V.3. Weiterführende Literatur	135
VI. ANHANG	136
ZUSAMMENFASSUNG (ABSTRACT)	144
CURRICULUM VITAE	145

I. EINLEITUNG

Der Schriftsteller und Literaturkritiker Walter Jens schreibt in der Württembergischen Abend-Zeitung vom 22. März 1950 über Arno Schmidt:

„Ein toller Knabe. Zuerst denkt man: Blödsinn. Dann ärgert man sich. Ein Mann offenbar, der sich für ein Genie hält und sich so gebärdet. Man liest weiter. Man ist entzückt, man ist ergriffen. Dann kommen wieder Snobismen. Dann herrliche Bilder. Expressionismus mit drei Ausrufezeichen.“¹

Dieses ambivalente Verhältnis ist auch bei Konrad Heidkamp nachzuvollziehen, der im Artikel aus der Zeitung DIE ZEIT am 25.11.2004 drastisch formuliert, dass *Kaff auch Mare Crisium* zu jenen Büchern gehöre, die man zu Statuszwecken kaufte, aufschlug, vier, fünf Seiten darin las und den Rest ermattet auf ein Später verschob.²

Als Arno Schmidts Werk *Kaff auch Mare Crisium* (in weiterer Folge wird der gekürzte Titel *Kaff* verwendet) im Jahr 1960 erscheint, unterstellt die verwirrte Kritik jenem Werk eine Unleserlichkeit der „>>ferkorxden Orrto=Graffie<<, jene Privat ->>Ettümologie<<“³ mit der Arno Schmidt im Werk spielt beziehungsweise dessen Bedeutung und Existenz er ad absurdum führt. In *Kaff* setzt Schmidt erstmals an Stelle der Sprache ein visuelles Signalsystem⁴, welches den „*Tipplehler zur Verschreibkunst stilisiert*“⁵.

Auf Grundlage dieser drei Aussagen lässt sich bereits sehr gut das Spannungsfeld, in welchem sich Arno Schmidts *Kaff* bewegt, erahnen. So verwundert auch nicht, wenn etwa DIE ZEIT Arno Schmidt als unlesbaren oder maßlos bewunderten⁶ Autor kategorisiert und dessen Leser brachial in jene zwei entgegengesetzten „Lager“ zwingt. Auch Wilhelm Michels, Wegbegleiter und Förderer Schmidts, merkt in Bezug auf die affizierende und polarisierende Wirkung an:

„...Arno Schmidt produziert nicht leicht; sein Werk ist wenig umfangreich nach Titeln und Seitenzahlen [...]. Es zieht an oder stößt ab, aber es lässt keinen gleichgültig. Meistens mißverstehen ihn diejenigen, die ihn ablehnen oder angreifen, oft genug aber auch diejenigen, die ihn verehren...“⁷

Dazu kommt, dass Schmidt als Autor und Mensch sich der Öffentlichkeit in konsequent sperriger und rebellischer, auch meist provokanter Art äußert, was die Kontroverse um seine Person schürt. So sagt er von sich, mit nicht wenig Selbststolz: „*Bin ich ein [...] Schriftsteller*

¹ Walter Jens zitiert nach Müller, Wolfgang/ Uwe Naumann, *Arno Schmidt*, S. 147.

² Vgl. Heidkamp, Konrad, >>Du immer mit Die'm Dscheuss<<, Die Zeit, 25.11.2004 http://www.zeit.de/2004/49/KA-H_9arbuch49 – Recherchezugriff am 06.01.2015.

³ Heidkamp, Konrad, >>Du immer mit Die'm Dscheuss<<, Die Zeit, 25.11.2004 http://www.zeit.de/2004/49/KA-H_9arbuch49 – Recherchezugriff am 06.01.2015.

⁴ Schmidt, Arno, *Der Briefwechsel mit Alfred Andersch*, S. 225.

⁵ Vgl. Ebda. S. 249.

⁶ Vgl. Heidkamp, Konrad, >>Du immer mit Die'm Dscheuss<<, Die Zeit, 25.11.2004 http://www.zeit.de/2004/49/KA-H_9arbuch49 – Recherchezugriff am 06.01.2015.

⁷ Schmidt Arno, *Der Briefwechsel mit Wilhelm Michels*, S. 42.

vom zweiten Range (worin keine übermäßige Bescheidenheit liegen soll : wir haben keinen Mann ersten Ranges zur Zeit!“⁸

Die Herausforderung Text

Zwei wesentliche Kernpunkte machen die Arbeit mit Schmidts Text in Bezug auf eine mögliche Inszenierbarkeit zu einer Herausforderung:

Erstens existieren für meine Arbeit kaum relevante dramatische Werke Arno Schmidts, auf welche man Bezug nehmen könnte. Schmidt ist kein Freund des Theaters, hat kaum Stücke am Theater⁹ gesehen und lehnt jeglichen konventionellen Zugang zu seinem Gedanken- und Schreibgut ab. Allen anderen Kunstformen wie Musik, Malerei, Tanz, etc. steht er skeptisch und wenig interessiert gegenüber.

Zweitens ist das Werk *Kaff* weitgehend frei von einer nennenswerten Handlung, es weist keinen dramaturgischen Spannungsbogen auf. Der Roman ist vielmehr Zustand, Atmosphäre, Raum, Wort- und Sprachkunst.

Die Idee, solch kühnen Inszenierungs-Gedanken in Form einer wissenschaftlich fundierten Arbeit durchzudenken, entspringt den Worten Jörg Drews aus dem Jahr 1968. Drews, Schmidt-Anhänger der ersten Stunde, behauptet: *„Kaff ist nicht sinnvoll vorlesbar... Der Text muss gesehen, leise gemurmelt, mit dem Mund geschmeckt und grimassierend nachvollzogen werden.“¹⁰*

Die Eigendynamik und Haptik des Textes, die Drews plastisch veranschaulichte, ist meiner Meinung nach verantwortlich für die geringe Bedeutung, die der Lese- und Inszenierungsmöglichkeit von Schmidts Texten beigemessen wurde. Weder im wissenschaftlichen noch im dramaturgischen Diskurs fanden Schmidts Texte Beachtung. In *Belphegor*, ein Werk Schmidts der mittleren Schaffensperiode, existiert das treffende Zitat: *„...freilich ist es Kost für gesunde Zähne.“¹¹*

An diesem Punkt setzt meine Arbeit mit der Frage nach einer möglichen Inszenierbarkeit und der „gewagten“ Idee eines Inszenierungskonzeptes an, welches auf der originalen Romanvorlage des Werkes *Kaff* beruht und den Autor als Protagonisten des Werkes *Kaff* Karl Richter in den Hauptfokus setzt. Diese Arbeit befasst sich mit einer kreativen Sichtweise auf das Bestandswerk beziehungsweise einer neuen, bisher nicht bedachten und gedachten Lesart. Es ist ein wissenschaftlich fundierter, dramaturgischer Researchweg angestrebt, der

⁸ Reemtsma, Jan Philipp, >>Wu Hi?<<, S. 13.

⁹ Das nächste Theater zu seinem späteren Wohnsitz in Bargfeld war Celle, welches er aus Unterhaltungsgründen und seiner Frau Alice zuliebe besucht haben dürfte. Aufzeichnungen hierzu gibt es allerdings keine. Vgl. den brieflichen Eintrag in Schmidt, Arno, *Der Briefwechsel mit Wilhelm Michels*, S. 181.

¹⁰ Vgl. Heidkamp, Konrad, >>Du immer mit Die´m Dscheuss<<, Die Zeit, 25.11.2004 http://www.zeit.de/2004/49/KA-H_9arbuch49 – Recherchezugriff am 06.01.2015.

¹¹ Schmidt, Arno, *Belphegor*, S. 451.

im Laufe dieser Arbeit eine mögliche Inszenierbarkeit der Romanvorlage nachvollziehen lässt.

Ziel ist es, über den Primärtext die Selbstinszenierungstendenzen des Autors, die Orthographie seiner Sprache im geschriebenen Text und die formgebenden Regieanweisungen (innerer Monolog, direkte Rede und Längeres Gedankenspiel), derer sich Schmidt auf eigentümlichste Art in seinem Gesamtwerk bedient, einen aufschlussreichen, möglichst neuen Zugang zum Werk zu schaffen.

Der Weg dieser Arbeit führt über die Verortung des Werkes *Kaff* und eine Analyse bisheriger Bearbeitungen, sowie einer groben Zeichnung des Autors Arno Schmidt, der oftmals als der subtil verletzliche „Hirnweltenerbauer“¹² bezeichnet wird. Seine Biographie wird in Hinblick auf für die Werkanalyse und ein Inszenierungskonzept relevante Aspekte, untersucht. Hierbei darf keine vollständige Darstellung erwartet werden, vielmehr werden Umrisse und skizzenhafte Ansätze, die eine mögliche Figurengestaltung Karl Richters Alter ego Arno Schmidt im Werk *Kaff* betreffen, exzerpiert. Im analytischen Kapitel nähere ich mich Arno Schmidts grundsätzlichem Kunst-, Arbeits- und Theaterverständnis, welches Aufschluss für eine Inszenierbarkeit des Werkes *Kaff* geben soll. Hierfür dienen ausgewählte Primär-Textstellen des Œuvre Schmidts. Analysen zur Figur des Karl Richter aus *Kaff*, Sprache und Orthographie des Primärtextes sowie Überlegungen und Querverbindungen zum postdramatischen Theateransatz Christoph Marthalers sollen weitere dramaturgische Informationen liefern, die meinen Forschungsansatz stützen.

Der Versuch, Arno Schmidts Text von einer kreativ-künstlerisch szenischen Sicht, eines Inszenierungskonzeptes, anzugehen, wird die Arbeit im letzten Kapitel vervollständigen. Hierin sollen die erarbeiteten Ideen und Gedanken aus vorangegangenen Kapiteln einfließen.

1.1. Forschungsgegenstand und Textgrundlage *Kaff* auch *Mare Crisium*

Arno Schmidt schreibt *Kaff*, einen Gegenwartsroman seiner Zeit, 1959/60 im Dorf Bargfeld. Es ist das erste Werk, welches in dieser ländlichen, seiner schriftstellerischen Wunschumgebung, entsteht. Chronologisch knüpft es an die *Gelehrtenrepublik* (1957) an, mit welcher er erstmals in das Science Fiction-Genre eintaucht¹³.

¹² Schmidt, Arno, *Belphegor*, S. 1.

¹³ Vgl. Dokumentationsfilm über Arno Schmidt. *Mein Herz gehört dem Kopf!*, Minute 10:20. Der Titel der Dokumentation „*Mein Herz gehört dem Kopf*“ ist dem Werk „Das Buch Jedermann“ aus *Nachrichten aus dem Leben eines Lords. 6 Nachtprogramme*, S. 257 entnommen. An dieser Stelle sei auch dem Regisseur der Arte-Dokumentation über Arno Schmidt gedankt, der mir das schriftliche Skript sowie eine Kopie des Films zur Verfügung stellte. Da die Erstaussstrahlung der Dokumentation über ARTE lief, die Fernsehanstalt allerdings keine Kopie zum wissenschaftlichen Nachweis zuließ, liegt mir eine Kopie des Originals vor Verkaufsstart der DVD im Jänner/ Februar 2015 vom Regisseur direkt vor.

„**Nichts Niemand Nirgends Nie: Nichts Niemand Nirgends Nie!**: (die Dreschmaschine rüttelte schtändig dazwischen, wir konnten sagen & denken was wir wollten. Also lieber bloß zukukken)“¹⁴. Mit dem Rütteln des Mähdreschers auf dem Land beginnt *Kaff* und lässt sogleich mit den ersten vier Worten des Romans die Doppelbödigkeit dieser, seiner Sprache erkennen. Einerseits versprachlicht Schmidt das lärmende Geräusch der Dreschmaschine in Wortkunst akustisch nachvollziehbar, andererseits werden gleichsam Inhalt und Aussage des Romans bereits zu Beginn verdeutlicht¹⁵. An diesem Zitat ist auch bereits eine klare Trennung zwischen dem real passierenden Teil, dem Geräusch der Dreschmaschine, und dem in Klammern gesetzten, gedachten Teil des Ich-Erzählers Karl Richter zu erkennen. Die Orthographie und das damit verbundene Schriftbild finden in einem späteren Kapitel nähere Betrachtung.

Der Inhalt des dialogisierten Gegenwartsromans¹⁶, der sich wie ein innerer Monolog mit einzelnen wenigen direkten Reden liest, ist schnell erzählt: Der 46-jährige Lohnbuchhalter Karl Richter unternimmt mit seiner Freundin Hertha Theunert, einer rothaarigen Designerin und Musterzeichnerin, einen zweitägigen Automobilausflug¹⁷ in der BMW Isetta übers Wochenende zur Tante Heete nach Giffendorf, einem „Kaff“ in der norddeutschen Lüneburger Heide. Man geht spazieren, versucht sich als Liebespaar neu zu entdecken und überbrückt die drückende Langeweile mit dem Erzählen einer Endzeit-Utopie am Mond im Jahre 1980, auf dem sich überlebende Russen und Amerikaner, nach einem mit Atomwaffen geführten Dritten Weltkrieg, weiter bekriegen. Karl Richter, selbst Kriegsgeschädigter, der einen nahen Ausbruch eines weiteren Krieges für möglich und sogar zeitnah wahrscheinlich hält, fungiert als Erzähler dieser Science-Fiction-Geschichte. Fazit des Wochenendes: In der erzählten Geschichte ist die Erde unbewohnbar wie der Mond¹⁸.

Bei der Recherche und Materialbeschaffung zu *Kaff* ist, wie so oft in weiterer Folge, Wilhelm Michels¹⁹ eine große Hilfe. Da Schmidt im Gegensatz zu Michels mobil eingeschränkt ist,

¹⁴ Schmidt, Arno, *Kaff auch Mare Crisium*, S. 9.

¹⁵ Das soeben genannte Zitat aus dem Werk *Kaff* bedarf aufgrund des bestehenden Schriftbildes einer arbeitstechnischen Erklärung. Schmidt schreibt neue Gedanken- und Szenenanfänge meist kursiv. Da nun aufgrund der Zitierweise das Zitat grundsätzlich kursiv ausgewiesen ist, wird der kursive Teil Schmidts fett unterlegt, um so eine bessere Hervorhebung erzielen zu können.

¹⁶ Vgl. Schmidt, Arno, *Der Briefwechsel mit Wilhelm Michels*, S. 193.

¹⁷ Schmidt, Arno, *Kaff auch Mare Crisium*, S. 2.

¹⁸ Hardcover- Rückseite; Hörbuch *Kaff auch Mare Crisium*.

¹⁹ Die Verbindung zwischen Arno Schmidt und Wilhelm Michels entstand 1955. Michels, Anglistik-Professor und Betreiber einer Waldschule veranstaltete regelmäßig Leseabende und lud Schmidt zum Vorlesen seiner Werke ein. Schmidt kam letztlich dieser Einladung nie nach, aber eine Freundschaft und langjährige Förderung seitens Familie Michels entstand. Michels unterstützte Familie Schmidt mit Nahrungspaketen, Michels lieh das Darlehen für den Hauskauf in Bargfeld und Michels stand als Lektor und geistiger Briefpartner viele Jahre in regem Kontakt. In einem Interview, das Michels mit Bernd Rauschenbach führte, erinnert er sich: „...Er [Schmidt] hatte gute und schlechte Tage, aber das hing meist mit dem Wetter zusammen [...] Nun war er ja nicht aggressiv im täglichen Leben. In

weder er noch sein Frau Alice besitzen einen Führerschein oder ein Auto, und grundsätzlich ungerne reist, vergibt er Rechercheaufträge an Michels. Über *Kaff* schreibt Michels in einen Brief an Schmidt im November 1959:

„Da die ersten russischen Veröffentlichungen über den Mond Ende Oktober erschienen, konnte im Novemberheft noch nichts darüber stehen: lediglich der Orion brachte eine kleine Notiz, daß bei Erscheinen des Heftes vermutlich bereits Resultate bekannt wären. In den Dezemberheften von Kosmos und Orion sind Artikel zu erwarten, die werde ich Ihnen also zu gegebener Zeit schicken. Ob sie aber >>des näheren<< unterrichtet sein werden, bezweifle ich schon jetzt stark.“²⁰

Schmidt wiederum informiert Michels im selben Monat über den schriftstellerischen Fortschritt an *Kaff*: *„>kaff< inzwischen auf Seite 170 mitte beendigung 15.12. wahrscheinlich stop these >nicht die hämorrhoiden macht den gelehrten< entschieden zu schroff stopp Nesödeme schmidt“²¹*

Mit dem langen Sitzen am Schreibtisch an *Kaff* greift Schmidt sein gesundheitliches Problem der Hämorrhoiden-Erkrankung auf, die er auch im Werk verarbeitet: *„(Und irgendwie hatte ich das Gefühl, mein Gesäß nässe mir: krieg’ ich etwa doch schon Hämorrhoiden?! – Gewiß, sie zieren den Gelehrten; aber würde es bei einem einfachen Lagerbuchhalter nicht gleich wieder heißen, er wolle über seinen Schtand hinaus?)“²²* Am 25.11.1960 erfolgt eine weitere Information Schmidts an Michels: *„KAFF anlangend, so wird es in den ersten Dezembertagen fertig sein.... Es ist doch ein eigenes, gar nicht unangenehmes Gefühl, so Jahr für Jahr den worst=seller zu liefern!“²³*

Am 20.12.1960 ergeht eine längere Notiz in Briefform an Michels zu einem Allgemeinzustand und einer Leseanleitung:

„Allerschönsten Dank für Deine Bemühungen, mir auf der Basis von Nes & CYCLOPAL, das altgewohnte see=saw von Erleuchtung & Betäubung auch für das kommende 1961 zu gewährleisten ! [...] Anbei das intimste Zeichen meiner hiesigen buch=stabilen Existenz im Jahre 1960. / 1 Tipp: lies zuvor rasch noch einmal BERECHNUNGEN II; und anschließend KAFF, aus dem Gesichtspunkt des >Gedankenspiels<, [...]. Einige der beschriebenen Plätze und Sehenswürdigkeiten werden Dir sogleich geläufig sein; andere

*Büchern ja [...]. Er hat sich lieber still auf die Seite gedrückt, das war sein Verhalten in allen Fällen. Wenn’s ihm irgendwo brenzlich schien, dann zuckte er in sich selbst zurück [...]. Er selbst sagte ja, Freunde habe er nicht[...]. Wir wollen uns [dennoch] duzen, dann könne ich ihn besser >Du Scheusal< nennen. Das ließe sich nicht so gut ausdrücken mit Sie.“ (Aus Schmidt, Arno, *Der Briefwechsel mit Wilhelm Michels*, S. 335-336.) Die Verbindung endet nach 15 Jahren Kontakt in Folge eines belanglosen Streits. Das Ehepaar Michels sei ihm, die ganzen Jahre so frech gekommen, ist Schmidts einzige Aussage dazu. Michels baut später in unmittelbarer Nähe in Bargfeld ein Haus und verbringt seinen Lebensabend dort. Kontakt zu Schmidt gibt es allerdings keinen mehr.*

²⁰ Schmidt, Arno, *Der Briefwechsel mit Wilhelm Michels*, S. 137.

²¹ Ebda. S. 138. Nesödeme nennt Schmidt seinen exzessiven Nescafé-Konsum.

²² Schmidt, Arno, *Kaff auch Mare Crisium*, S. 11.

²³ Schmidt, Arno, *Der Briefwechsel mit Wilhelm Michels*, S. 184.

will ich Dir gerne zeigen. / Mit dem Anzeichnen von Druckfehlern brauchst Du Dich diesmal nicht zu bemühen – nicke nicht so bitter; ich sehe es doch. (Wie Dir denn überhaupt das Letzte sei, anzunehmen, ich triebe dergleichen aus schierer verkrampfter Originalitätssucht bzw. Eigensinn...“²⁴

Und weiter in diesem Brief:

„[...] wäre ich Dir dankbar, wenn Du Dich zunächst auf Anmerkungen beschränken würdest, a la >Selten so gelacht<. [...] So von 2, 3 Menschen würde ich ganz gern, auch in meinen künstlerischen Bemühungen einigermaßen begriffen). Zumindest glaube mir erst einmal auf mein bloßes Wort hin, daß es kein >holzweg< sei, auf dem ich mich in KAFF befand.“²⁵

Dieser Textstellen lassen bereits Arbeitsweise, Kunstverständnis und literarische Zugänge Schmidts erahnen. In einem Brief an Alfred Andersch, deutscher Schriftsteller und Herausgeber sowie Förderer Arno Schmidts, vermerkt er über die Entstehung zu *Kaff* weiter:

„Auf KAFF sei nicht allzusehr gespannt : man drehe STEINHERZ und GELEHRTENREPUBLIK durch ein=und denselben Wolf; tue etwas Barg(f)eld und Mondschein dazu; werfe den Umschlag von Imre Rainer weg; und stelle das Ganze dann ins Regal, hinter den NACHSOMMER. – Du wirst jedenfalls enttäuscht sein; und nur, wenn Du bedenkst, daß ich 10% meiner Zeit >eigenen Produkten< widmen kann, nicht mehr, ist es allenfalls noch als >passabel< zu bezeichnen.“²⁶

In diesen Zeilen wird Schmidts Attitüde, er selbst nennt es eine Werkbesessenheit²⁷, sichtbar. Schmidt ist zeitlebens wenig bis unfähig, Kritik in jeglicher Form anzunehmen. Sein Stolz und seine übertriebene Sensibilität, welche oftmals als Arroganz und Hochmut gedeutet werden, erschweren den Umgang mit Kritik zusätzlich. Dazu kommt eine grundsätzliche Angst, dem Fachpublikum und den Fachkritikern nicht zu genügen. Aus diesem Grund ignoriert er Fachkritiker grundsätzlich, bei Bekannten²⁸, Förderern und literarischen Gesprächs- und Briefpartnern stapelt er so tief in seinen Beschreibungen zu seiner Werksneuheit, dass das Gegenüber zwangsläufig nur positiv reagieren kann. Demzufolge berichtet Alfred Andersch am 19.01.1961 im Brief an Arno Schmidt:

„>>Kaff<< beendet. Ein großartiges, wildes, trauriges Buch. Mit der spröden Hertha ist Dir eine Deiner schönsten Figuren gelungen. Dies ist das erste Deiner Bücher, in dem die Position des Ich-Erzählers von einer anderen Figur her sehr nachdrücklich in Frage gestellt wird, was eben diesem Erzähler sehr bekommt. Du bist und bleibst unser größter Sprach-Meister und wie Du nun den gegenwärtigen deutschen Sprachstand auch

²⁴ Schmidt, Arno, *Der Briefwechsel mit Wilhelm Michels*, S. 192.

²⁵ Ebda. S. 192.

²⁶ Schmidt, Arno, *Der Briefwechsel mit Alfred Andersch*, S. 214.

²⁷ Vgl. Schmidt, Arno, „Wieland“ aus *Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe II. Dialoge. Band I*, S. 299.

²⁸ Hierzu gibt es ein treffendes und aufschlussreiches Zitat aus Schmidt, Arno, „Wieland“ aus *Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe II. Dialoge. Band I*, S. 299: „...es ist, [...], der, in Stunden der Abgespanntheit nur zu begreifliche Wunsch, durch die Injektion des Lobes immer wieder versichert zu werden, daß die grausam entsagungsvolle Arbeit nicht umsonst war. Diese vielberufene Effekthascherei ist so wenig <Eitelkeit>, daß sie vielmehr rührend wirken sollte!“

*phonetisch abklopft, das ist ein grandioses Modell linguistischer Auskultation, das man Dir weder nachmachen kann noch soll.*²⁹

Andersch endet seinen Brief mit den Worten: „*Es wird sehr böse Reaktionen auf das Buch geben. Ich warte erst einmal ab, was sich so tut, ehe ich eingreife [...].*“³⁰

Wilhelm Michels übermittelt ihm seinen ersten Eindruck über den Inhalt und das Thema nach der Lektüre folgendermaßen: „*Daß Handlungsreisende ohne einen deus ex machina nicht fertig werden mit den Problemen dieser Welt ist man schließlich gewöhnt...*“³¹

Des Weiteren äußert Michels Bedenken hinsichtlich Schmidts orthographischen Ansätzen in *Kaff* und seiner bewussten Abgrenzung zum Leser:

„Sie dürfen also Leser, die Ihnen wirklich folgen könnten, nicht durch zu hohe Mauern den Zugang versperren[...]. Auch in der äußeren Erscheinungsform machen Sie es Ihren Lesern nicht leicht, sondern unnötig schwer. Wie in aller Welt soll man wissen, daß eckige Klammern der Hervorhebung dienen! Klammern haben grundsätzlich einen anderen Sinn, ob eckig oder rund [...]. Das Neue, das Sie suchen, gefunden haben und noch finden werden, besteht in etwas völlig anderem als in einer originellen Interpunktion, solche peripheren Mätzchen können Sie originellen Hampelmännern überlassen, die sonst nichts zu bieten haben. Und noch in der Orthographie sollten Sie vorsichtig sein. Sie wollen direkte Rede um der Wahrheit willen im Ausdruck und in der Orthographie dem wirklich gesprochenen Wort angleichen [...].“³²

Anhand dieser ersten brieflichen Korrespondenzen mit seinen engeren Wegbegleitern lässt sich die Ambivalenz im Verhältnis zu Schmidt und seinem Werk *Kaff* gut erahnen. Es ist demnach schwierig, Schmidt Kritik in möglichst charmanter Art, die er auch annehmen kann, näher zu bringen und ihn andererseits auf seine bewusste Isolierung zur Leserschaft und zur Ausgrenzung seiner Selbst und seines Werkes hinzuweisen. Die Gratwanderung zwischen der Bestätigung seiner genialen künstlerischen Leistung und dem Aufmerksam-Machen auf spezielle Charakterzüge des Autors gelingt letztlich keinem seiner Wegbegleiter ohne einen endgültigen Bruch der Freundschaft. Der Begriff „Freundschaft“ ist in diesem Zusammenhang ohnehin nicht passend, da Schmidt lebenslang behauptete, keine Freunde zu haben. Der Begriff „Wegbegleiter“ oder „Förderer“ kommt dem daher am nächsten.

Anderschs Annahme von negativen Reaktionen auf das Buch, fußt auf dem von Schmidt verfassten Vorwort zu *Kaff*:

*„a) Wer in diesem Buch <Ähnlichkeiten mit Personen und Ortschaften> aufzuspüren versucht, wird mit Gefängnis, nicht unter 18 Monaten, bestraft.
b) Wer <Beleidigungen, Lästereien, o.ä.> hineinzukonstruieren*

²⁹ Schmidt, Arno, *Der Briefwechsel mit Alfred Andersch*, S. 221.

³⁰ Ebda. S. 222.

³¹ Schmidt, Arno, *Der Briefwechsel mit Wilhelm Michels*, S. 144.

³² Ebda. S. 10-11.

unternimmt, wird des Landes verwiesen. c) Wer nach <Handlung> und <tieferem Sinn> schnüffeln, oder gar ein <Kunstwerk> darin zu erblicken versuchen sollte, wird erschossen. Bargfeld, am 10. März 1960 das INDIVIDUUMSSCHUTZAMT (gez.: D. Martin Ochs)³³

Die starken Worte, die Schmidt, als Anagramm eines Herrn D. Martin Ochs verschleiert, wählt, beziehen sich auf den erlebten „Pocahontas-Prozess“, der später noch seine Erwähnung finden wird. Seine Warnung, in handelnden Personen eine Ähnlichkeit zum Autor entdecken zu wollen, fällt scharf aus, wenngleich man hier Schmidts Ironie und Humor bedenken muss. Dennoch, die bösen Reaktionen auf *Kaff*, die Andersch prophezeit, kommen tatsächlich. Schmidt-Leser sind aufgrund der neuartigen Orthographie und der Dialekt- und umgangssprachlichen Textfärbung derart vor den Kopf gestoßen, dass sie zuerst der Meinung sind, *Kaff* könne man gar nicht lesen, da es sich nicht um eine zu lesende Schrift handle. Die Entrüstung der Leserschaft erklärt sich Lars Clausen, Schmidts Laudator bei der Goethe Preis Verleihung 1973, wie folgt:

„Diese Klagenden konnten nämlich Gesprochenes nicht mehr lesen. Das ist auch unsere eigene Verstümmelung: Die Sinnlichkeit des Sprechens entwischt uns immerfort, das Sinnen-Geschäft wird uns dauernd verdorben. Dabei ist der Mensch das alltäglich-sprechende Tier, und diese Alltagswelt merkt sich Schmidt und gibt sie wieder, hauchgetreu.“³⁴

Es existiert daher im Text eine Basissprache, eine Umgangs- und Alltagssprache sowie eine Dialektsprache, die dann in weiterer Folge um mehrere Bedeutungsebenen, die „Etym“ erweitert wird, sodass eine eigene Meta-Sprache entsteht³⁵.

Clausen spricht von der Entstehung eines mehrdimensionalen Realismus³⁶, der auf Basis der Mehrdeutigkeit der Sprache fußt. Hierzu mehr in den folgenden analytischen Kapiteln. Zusammenfassend sei an dieser Stelle die Neuartigkeit des Schriftbildes, sowie die Sperrigkeit des Werkes *Kaff* als Basis für die folgenden Erörterungen festgehalten.

Um das Werk *Kaff* von allen denkbaren Seiten, die meinen Forschungsansatz stärken, zu beleuchten, gilt es zuerst, alle bisherigen künstlerischen Bemühungen in Richtung einer grundsätzlichen Dramatisierung der Werke Arno Schmidts und in weiterer Folge, im Speziellen des Romans *Kaff* zu recherchieren.

³³ Schmidt, Arno, *Kaff auch Mare Crisium*, S. 7.

³⁴ <https://www.idmarch.org/document/Lars+Clausen++Laudatio+auf+Arno+Schmidt/24mz-show/Lars+Clausen++Laudatio+auf+Arno+Schmidt>, S.8 von 11 – Recherchezugriff am 06.01.2015.

³⁵ Schmidt meint mit „Etym“, Einzelfaktoren eines polyvalenten, linguistischen Grundgewebsgebildes, welche er als die Lehre vom Echten bezeichnet. Näheres dazu siehe S. 81 dieser Arbeit.

³⁶ Vgl. <https://www.idmarch.org/document/Lars+Clausen++Laudatio+auf+Arno+Schmidt/24mz-show/Lars+Clausen++Laudatio+auf+Arno+Schmidt>, S.8 von 11 – Recherchezugriff am 06.01.2015.

Die Schmidt'sche Textgattung „Lesedrama“

Arno Schmidt hat sich zeitlebens schriftstellerisch mit Prosa und einigen wenigen lyrischen Gedichten in seiner frühen künstlerischen Schaffensphase auseinandergesetzt, allerdings nie Texte explizit für das Theater geschrieben. Eine Ausnahme bildet *Massenbach. Historische Revue*, welche Schmidt 1948 in Form eines dialogischen „Lesedramas“ verfasst hat. Er selbst spricht von *Massenbach* als dem einzigen Schauspiel, das er schriftstellerisch verbrochen habe³⁷. Die Form der historischen Revue dürfte Schmidt nur deshalb hier gewählt haben, da er seiner Meinung nach nicht genügend Material für eine Biographie lukrieren konnte³⁸. In *Massenbach* verarbeitet Schmidt, noch selbst von den Eindrücken des Zweiten Weltkriegs gefangen, die Geschichte des gleichnamigen preußischen Feldherrn Christian von Massenbach (1758-1827) während der Napoleonischen Kriege. Massenbach, ein Mitschüler Schillers und leidenschaftlicher Schriftsteller sowie belesener Intellektueller, war „ein vergrübelter Utopist“³⁹. Ein Umstand, welcher ihm historisch zum Verhängnis wurde. Seine Vision, „*Preußen solle sich mit Napoleon aussöhnen, um ein aufgeklärtes westliches Bollwerk gegen Rußland zu bilden und die Unabhängigkeit von Englands imperialer Macht zu befestigen, brachte ihn in Konflikt mit Friedrich Wilhelm II.*“⁴⁰ Sein unkonventioneller Plan „*Europa zu einigen: vor 200 Jahren, im Frieden mit Napoleon, im Geist der Französischen Revolution*“⁴¹, wurde von Preußen als zunehmender Wahn Massenbachs ausgelegt, sodass er seiner Ämter zur Gänze enthoben wurde. Es folgten Jahre der Gefangenschaft und Festungshaft. Er starb einsam, an der verpassten europäischen Chance verzweifelt und zerbrochen, aber bis zum Tode an dieser Vision festhaltend.

Schmidt sieht im Schicksal des unabhängigen Denkers einen Geistesverwandten⁴², dessen Geschichte er sich in Form einer dialogischen Abhandlung annimmt. Bemerkenswert hier, dass im Vergleich zu *Kaff*, wo eine Gleichsetzung Schmidts mit Karl Richter stattfindet, in *Massenbach* eine Identifikation nicht mit der Person, sondern mit deren Ideen und Werten stattfindet. Bestehend aus 15 Szenen, die historisch zwischen den Jahren 1792 und 1827 liegen, wird das Stück von einem Vorspiel aus dem Jahre 1948 und einem Schlusswort gerahmt.

³⁷ Vgl. Fischer, Susanne, >>Und nun auf, zum Postauto!<<, S. 154. Es dürfte in diesem Zusammenhang auch eine Idee der Darmstädter Sezession gegeben haben, eine Aufführung am Landestheater Darmstadt anzubahnen. Gespräche verliefen allerdings im Nichts, zu einer geschriebenen Spielfassung kam es nie. Schmidt habe, wenn überhaupt eine Verfilmung vorgeschlagen, aber auch daraus wurde nichts. Vgl. S. 78 und S. 164.

³⁸ Schmidt, Arno, „Massenbach“ aus *Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe II. Dialoge. Band I*, S. 420.

³⁹ <http://www.fischerverlage.de/buch/massenbach/9783596134953> – Recherchezugriff am 06.01.2015.

⁴⁰ Ebda.

⁴¹ Ebda.

⁴² Ebda.

Mit *Historische Revue* benennt Schmidt die literarische Gattung bereits im Titel und weist damit auf die szenische Abfolge hin, die mit den Worten „*SIE ERSPAREN SICH 2 PARKETTPLÄTZE, 1 BAND WELTGESCHICHTE UND VIELE POLITISCHE ENTTÄUSCHUNGEN*“⁴³ beginnt. Damit verortet er *Massenbach* explizit als Aufführung am Theater, die man sich, offensichtlich in Begleitung, sparen kann, wenn man das Werk einfach liest. Der Verweis auf die Parkettplätze deutet hier auf einen guten Sitzplatz innerhalb der Sitzplatzstruktur im Zuschauerraum des Theaters hin.

In der Eröffnung des Vorspiels treten neben einer sechsköpfigen Jazzkapelle auch eine Chanson-Sängerin sowie ein Schüler mit dem Vortrag eines lateinischen Gedichtes⁴⁴ auf.

Dass sich Schmidt schriftstellerisch noch in einer frühen Schaffensphase befindet, erkennt man vor allem an der Einbindung seines Schulfreundes Heinz Jerofsky, der als direkter Dialogpartner Heinz im weiteren Verlauf des Vorspiels auftritt, welches ein typisches Merkmal des Schmidt'schen Stils ist. Die Parallelen zwischen biographischen Eckpunkten des Autors und den Protagonisten seiner Werke sind unübersehbar, teilweise deckungsgleich und durchziehen Schmidts Œuvre. Insbesondere auf die Querverbindungen zwischen dem Protagonisten Karl Richter in *Kaff* und Arno Schmidts Biographie wird in weiterer Folge einzugehen sein.

Zurück zu *Massenbach*, die Beschreibung des Vorspiels betreffend: In einer regnerischen Straßenszene, auf die Straßenbahn wartend, unterhalten sich die Figuren Heinz und Arno über die menschlichen und politischen Auswirkungen des Zweiten Weltkriegs. Arno, so wird die Figur im Stück *Massenbach* benannt, befragt Heinz, ob er Massenbach kenne. Jener, bereits am Sprung in die Straßenbahn einsteigend, verneint und verweist auf den morgigen Tag, „[...] da kannst du ihn mir rühmen bis zur nächsten Eiszeit.“⁴⁵ Nun folgt eine Regieanweisung: „*Erneutes Klingeln; abfahrendes Surren. Arno hebt ihm kurz und straff die Hand nach, atmet schwerer, und sieht dann flackernd im Zuschauerraum herum. Er fragt.*“⁴⁶ Es folgt ein Monolog Arnos zur Einführung in die Geschichte Massenbachs direkt ins Publikum gesprochen, der mit folgenden Worten beginnt:

„Kennen S i e Christian von Massenbach ? – Ach, nicht was Sie im Lexikon nachgesehen haben : das gilt nicht ! – Seien Sie wenigstens im Dunkeln ehrlich : wenn ich so : 1800 sage : da fällt Ihnen außer Napoleon ein : Goethe, ja ? ! Und Schiller. Und die Jungfrau von Orleans haben Sie

⁴³ Schmidt, Arno, „Massenbach“ aus *Belphegor. Nachrichten von Büchern und Menschen*, S. 310.

⁴⁴ Vgl. Ebda. S. 311.

⁴⁵ Ebda. S. 316.

⁴⁶ Ebda. S. 316.

*gelesen. Und die Iphigenie : Herr des Himmels, was haben diese Menschen für Bürothemen behandelt !...*⁴⁷

In der weiteren Abfolge des Monologs liest man zwei weitere Regieanweisungen: *„Mal wieder eine Autohupe, damit's nicht ganz stille wird auf der Szene. Auch kommt der Sandwichman noch einmal...“*⁴⁸ und *„Man hat gut gespeist und ein unwägbarer zarter Duft von westfälischem Schinken liegt in der Luft (wie die Theatermänner das machen, bin ich selbst neugierig).“*⁴⁹

In diesem kurzen Textauszug zeigen sich erneut wesentliche Parallelen zwischen Biographie des Autors und seinen Figuren. Was an diesem Punkt Feststellungen und Behauptungen meinerseits sind, wird in den folgenden Kapiteln einzeln und ausführlich behandelt. Schmidt weist den Leser hin, einen Theaterabend, dieses Stück betreffend, zu vermeiden. Er verweist weiter, dass seine folgenden Ausführungen den Besitz oder Erwerb einer historischen Enzyklopädie obsolet machen. In beiden Äußerungen ist eine grundsätzliche, deutliche Dominanz gegenüber dem Leser zu erkennen. Dies verstärkt sich in dem an das Publikum gerichteten Monolog, indem literarische Kenntnisse des Publikums zur historischen Zeit um 1800 abgeklopft und für wenig überraschend weil mit Goethe und Schiller für klassisch befunden wird. Die literarische Überlegenheit gipfelt nun in der offenen Beleidigung des Publikums beziehungsweise der Mutmaßung, es handle sich hierbei um Menschen mit „gewöhnlichen“ Biographien und Jobs.

Heinz' Vorahnung auf eine vermutlich am morgigen Tag folgende rühmliche Ausführung zum Thema Massenbach lässt die Vermutung zu, dass Heinz Jerofsky der Umstand, von Arno Schmidt über literarische Figuren und historische Ereignisse erzählt zu bekommen und belehrt zu werden, nicht neu sein dürfte.

Die Regieanweisungen, die die Spannung während des Monologs aufrecht erhalten und die Selbst-Inszenierung der Figur Arno gewährleisten sollen, verweisen auf das dramaturgische Bewusstsein des Autors beim Schreiben und Beschreiben der Figur in der Szene sowie eine sehr bewusste Kontrolle über den Gesamtverlauf. Dramaturgie und Rhythmus des Monologs lassen sich ebenfalls erkennen. Dass die monologisierende Figur sogar den Namen des Autors trägt, die wiederum Heinz als einzigen Freund in der tatsächlichen Schriftsteller-Biographie vorweisen kann, lässt bereits hier auf offensichtliche Verbindungen zwischen dem Autor, dessen Autobiographie und seinen historischen Hauptrolle in diesem Werk schließen.

⁴⁷ Ebda. S. 317.

⁴⁸ Schmidt, Arno, „Massenbach“ aus *Belphegor. Nachrichten von Büchern und Menschen*, S. 316.

⁴⁹ Ebda. S. 346.

Die Arroganz und intellektuelle Überlegenheit seinem Publikum gegenüber, die Auswahl seiner zu bearbeitenden Figuren (intellektuelle Einzelgänger), die Themen der literarischen und historischen Geschichte, die Einflechtung realer Menschen aus seinem Leben (wie Heinz Jerofsky) und Ereignisse seines persönlichen Alltags sowie die Tatsache, dass ein gesteigertes Maß an Kontrolle Schmidts Arbeit inne wohnt, lassen sich hiermit vorweisen und dienen in weiterer Folge meiner Arbeit.

Weitere – in Grundstruktur und Schriftbild-Gestaltung ähnliche – dialogische Abhandlungen wie in *Massenbach* finden sich in Essays und Hörstücken. Sie nähern sich (am ehesten) einer dramatischen Bearbeitung und stellen daher wesentliche Fundstücke im Analyseprozess für das zu entwerfende Inszenierungskonzept dar.

Wilhelm Michels dürfte 1961 in seiner Waldschule die *Historische Revue* in Form einer Lesung vorgetragen haben. Arno Schmidt erkundigt sich darüber:

„Du hast die HISTORISCHE REVUE vorgelesen ? : Waren es nicht etwas viel Personen für 1 einzelnen Menschen ? Nun, ich weiß, daß Du imstande bist, mit Deinen angenehmen Gesichtszügen erklecklich zu variieren; dennoch..../ (Eines würde mich interessieren: hast Du die >hypertrofierten< Regieanweisungen sowohl als nützliche Ruhepunkte als auch als unbedingt erforderliche Erläuterungen für Leser & Hörer empfunden ? – Die Technik ist nämlich gar nicht leicht zu handhaben.“⁵⁰

Wilhelm Michels antwortet auf Schmidts oben angeführte Frage zu seiner Umsetzung der Lesung:

„Ein Drama lesen wir auf dem Leseabend grundsätzlich mit verteilten Rollen, oft genug beteilige ich mich gar nicht, höchstens wenn mal ein Pfarrer oder Lehrer vorkommt. Die Jungen sind soweit geschult, daß sie nach einigen Sätzen den Charakter der Rolle halbwegs erfassen und mit angedeuteter Mimik ausdrucksvoll lesen. Durch die umfangreichen Regiebemerkungen, die ja ähnlich wie bei Shaw keine mehr sind, sondern stilistisch eingearbeitetes Detail, wird der Massenbach ja erst zu dem L e s e drama. Sie wurden ganz besonders goutiert, weil aus ihnen der Huf des Effendi hervorschaut und als alter Bekannter begrüßt wird.“⁵¹

Hier spielt Michels bewusst auf die Verbindung zwischen Autor, Figuren und Handlungsthema im Stück an, die offensichtlich eine enge Verbindung aufweisen und Schmidt als „Alten Bekannten“ aus dem Text grüßen lassen. Und obwohl Schmidt immer proklamierte, dass es nicht ratsam sei, einen Schriftsteller je persönlich kennenzulernen⁵², ist hier Michels offensichtlich der Ansicht, dass es gar nicht so falsch sei, einen Autor persönlich zu kennen⁵³, um diese Querverbindung herstellen zu können.

⁵⁰ Schmidt, Arno, *Der Briefwechsel mit Wilhelm Michels*, S. 211.

⁵¹ Ebda. S. 212.

⁵² Vgl. Ebda. S. 54.

⁵³ Vgl. Ebda. S. 101.

Um sein Überleben und das seiner Frau Alice zu sichern, schreibt Schmidt ab den 1950iger Jahren „Brotarbeiten, hastig ums liebe Geld geschrieben“⁵⁴, wie er es selbst nannte, Funkessays, Hörstücke und Nachtprogramme für das Radio, welche in weiterer Folge auch zum Teil publiziert wurden. Darin sollten europäische, vorwiegend allerdings deutsche Autoren und Schriftsteller, die längst vergessen zu drohen schienen, von Arno Schmidt wieder aufgegriffen, „Unbekanntes sollte wieder entdeckt und Vergessenes bewahrt werden“⁵⁵.

Alle diese Radioarbeiten ähneln einander in Figuren-Konstellation und Aufbau stark. Es kommt darin zumeist ein ältlicher, zum Dozieren geneigter Kenner und Referent A⁵⁶ zu Wort, sowie ein junger, feurig-ungeduldiger, entrüstbarer Frager und Dazwischenredner B⁵⁷. In Einzelfällen wird eine Frauenstimme beigelegt, deren Rolle in der Bewunderung des Dozenten A und in wenig bedachten und reflektierten Einwüfen liegt.

Inhalte der Unterhaltungen sind zumeist ein Autor oder ein spezielles Werk, welches analysiert und auf Aktualität und Genialität hin untersucht wird⁵⁸. Der Kenner beweist großes, vernetztes historisches Fachwissen, während der jugendliche Bildungshungrige den Konterpart darstellt und gezielt Fragen und mögliche konträre Meinungen aufdeckt.

In Dialogform mit Regieanweisungen⁵⁹ zu Sprachhöhen und -tiefen, Rhythmik, Geschwindigkeit und Akzentuierungen bis hin zu atmosphärischen Anweisungen, dirigiert Schmidt diese Hörstücke sozusagen in schriftlicher Form. Diese Programme scheinen für ein ausgewähltes Fachpublikum und eine literarisch sehr interessierte Hörerschaft gedacht, die eine grundsätzliche Affinität zu intellektuellen Abhandlungen mit teils komplizierten Themen und Inhalten hat.

Die Sprecher müssen demnach hohe Sprechkompetenzen aufweisen, um flüssige und auch verständliche Dialoge zu erzielen; Fremdsprachenkenntnisse, vor allem Sprachkenntnisse in

⁵⁴ Schmidt, Arno, „Die Schreckensmänner“ aus *Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe II. Dialoge. Band I*, S. 409.

⁵⁵ Schmidt, Arno, *Siebzehn sind Zuviel. Funk=Essays 3*, S. 1.

⁵⁶ Vgl. Schmidt, Arno, „Wieland“ aus *Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe II. Dialoge. Band I*, S. 276.

⁵⁷ Vgl. Ebda. S. 276.

⁵⁸ Schmidt widmet sich in weiterer Folge voller Leidenschaft der weniger bekannten Autoren der Literaturgeschichte. Die Rolle des profunden Kenners einzunehmen kommt nicht von ungefähr. Gerne möchte er sich mit seinem Wissen und seinen Werken in die Reihe jener Großen einreihen und ebenfalls glänzen. Wobei der Glanz ein subjektiver, selektiver ist. All diese Autoren, die Schmidt im Laufe seiner Tätigkeit bearbeitet, sind, ihrer Zeit entsprechend, oppositionelle Zeitgeister, teils wahnsinnige Selbstdenker und Eigenbrötler, in deren Riege sich Schmidt mit seinem antichristlichem Generalbass im katholisch verstaubten Deutschland unter Adenauer allzu gerne einreihet. Vgl. Schmidt, Arno, *Siebzehn sind zuviel!*, S. 268-269. Ein anderer Grund für seine Nischenidee könnte auch die mögliche Konkurrenz gewesen sein, die sich eher zukünftig als an Historischem orientierte und er somit seine finanzielle Lage möglichst konkurrenzlos sichern wollte.

⁵⁹ Im Anhang von Schmidt, Arno, *Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe II. Dialoge. Band I*, S. 416 erläutert Schmidt in früheren Werksausgaben die Unterstreichungen in den Dialogen: „Die Unterstreichungen waren [...] lediglich für die Rundfunksprecher gedacht : die Kerls betonen ja derart schlapp und läppisch, daß solche Galopp Hilfen, ich hätte's mir gedacht, tatsächlich unerlässlich sind.“

Englisch sind Voraussetzung, von der Umsetzung der Orthographie des Textes, der es gerecht zu werden gilt, ganz zu schweigen.

In jedem Fall kommen diese Hörfunkprogramme meiner Suche nach dramatischem Textmaterial bei Schmidt sehr nahe. Diese Hörfunkprogramme weisen in jedem Fall auf ein inszenatorisches Element im Sinne einer a priori gegebenen Sprachgestaltung unabhängig, ob reiner Prosatext, hin.

Bisherige Bearbeitungen und Inszenierungen zu *Kaff*

Einen Schritt weiter, sich dem Primärwerk *Kaff* annähernd, gilt es, mögliche Bearbeitungen und Inszenierungen zu Arno Schmidts Werken, insbesondere zu *Kaff* zu eruieren.

Es gab bisher, recherchierbar über die Bargfelder Arno Schmidt Stiftung⁶⁰, vereinzelt Versuche Werke Schmidts, im Speziellen auch *Kaff*, immer wieder in verschiedenen Formaten dem Publikum näher zu bringen.

Auch die freie Theatergruppe *Echoraum*⁶¹ unter der Inszenierungsleitung von Joseph Hartmann hat sich in den Jahren 2006 bis 2009 intensiver mit einigen Werken Schmidts auseinandergesetzt und szenische Lesungen sowie Ausstellungen mit Textpräsentationen realisiert, allerdings nicht mit *Kaff*.

Kaff wurde, abseits von zahlreichen Lese- und Vorleseversuchen, nur einmal als Hörbuch eingespielt. Es existiert eine Aufnahme in ungekürzte Länge des kompletten Werkes *Kaff*, gesprochen von Jan Philipp Reemtsma⁶², Professor für Neuere Deutsche Literatur in Hamburg und Vorstand der Arno Schmidt Stiftung in Bargfeld. Sie umfasst zehn CDs mit einer Gesamtdauer von 762 Minuten und hält sich strikt an den Originaltext ohne künstlerische oder interpretatorische Abweichungen von der Vorlage. Reemtsma, der sich über die gegründete Stiftung und vielfache Publikationen für den Erhalt des Gesamtwerkes Schmidts einsetzt, kann sprachlich dem Werk nicht gerecht werden: Auch wenn er bereits davor Romane und Erzählungen Schmidts in Hörbuchform als Sprecher präsentiert hatte und *Kaff* zu seinen Lieblingsbüchern zählt, bleibt das Hörbuch zumeist eintönig und langatmig, wird vor allem der Orthographie in der sprachlichen Gestaltung nicht gerecht. Obwohl Reemtsma an *Kaff* die vielen Töne schätzt, die viele Komik, die viele Melancholie, die drastischen Witze und viel traurige Wirklichkeit⁶³, bleibt in der akustischen Umsetzung wenig davon hörbar. Daher ist es etwas verwunderlich, warum man keine ausgebildeten Schauspieler und Sprecher für diese große Herausforderung gewinnen konnte oder wollte.

⁶⁰ <http://www.arno-schmidt-stiftung.de/> – Recherchezugriff am 06.01.2015.

⁶¹ Vgl. Theater ECHORAUM, Sechshauserstrasse 66 A-1150 Wien, www.echoraum.at – Recherchezugriff am 06.01.2015.

⁶² Schmidt, Arno, *Kaff auch Mare Crisium*. Ungekürzte Lesung mit Jan Philipp Reemtsma, 10 CDs mit Booklet, Hamburg: Hoffmann und Campe 2004.

⁶³ Vgl. Hörbuch *Kaff auch Mare Crisium*, S. 9.

Relevant ist für meine Fragestellung die bislang einzige szenische Arbeit an *Kaff*, die ich recherchieren konnte. Diese ist insofern spannend und verdient hier näher betrachtet zu werden, da dies immerhin einem Versuch, mit dem Text szenisch zu arbeiten, nahe kommt und daher mit dem Zielvorhaben dieser Arbeit konvergiert.

Als Recherchematerial liegen durch schriftliche Kontaktaufnahme im Frühjahr 2014 mit dem Darsteller Hartmut Mechtel⁶⁴ ein Briefwechsel mit Bernd Rauschenbach von der Arno Schmidt Stiftung, zwei Kritiken beziehungsweise Rezensionen, ein Presstext sowie ein Informationsmail vor. Videomaterial oder Bildmitschnitte existieren leider nicht (mehr) beziehungsweise gelten als verschollen.

Am *Theater ohne Name*⁶⁵ (vormals Zinnober genannt), einem kleinen Zimmertheater mit 50 Sitzplätzen⁶⁶ am Berliner Prenzlauer Berg, fand im März 2000 eine szenische Lesung der beiden Darsteller Ania Michaelis und Hartmut Mechtel des Stücktitels „Mare Crisium. Szenen zu Arno Schmidt“⁶⁷ statt.

Mechtel, selbst Gründungsmitglied dieses 1980 gegründeten ersten und lange Zeit einzigen freien Offtheaters der DDR, sowie Michaelis gehörten diesem, wie einer Kommune geführten Theaterverband von Puppen- und Schauspielern an und realisierten gemeinsam mit dem Regisseur Steffen Kaiser einen szenischen Leseabend. Aufführungsrechte und Lizenzen fehlten, ein Umstand auf den Bernd Rauschenbach, Mitglied der Arno Schmidt Stiftung Bargfeld in einem Briefverkehr aufmerksam machte. Hartmut Mechtel, damals Vorsitzender des *Zinnobers*, da Dramaturgie, Geschäftsleitung und Personal am Theater gänzlich fehlten, entschuldigte den Umstand in einem Antwortbrief am 08.04.2000 folgendermaßen:

*„Das Problem der nicht eingeholten Lizenz war mir durchaus bewußt, wenn auch nicht zum Zeitpunkt der Produktion; da war es mir weggerutscht (ich hatte davor Goethes „Reineke Fuchs“ dramatisiert und in einer Aufführung von Miniaturen von Paul Scheerbart mitgewirkt; beide Autoren sind, im Unterschied zu AS, hinlänglich lange tot, sich um die Lizenzen nicht mehr kümmern zu müssen; das Wissen um die Notwendigkeit war vorhanden, die Routine fehlte.“*⁶⁸

Aus diesem Briefwechsel werden, neben den schwerwiegenden finanziellen Nöten des kleinen Theaters, die Grundvoraussetzungen der Arbeit an Arno Schmidts *Kaff* deutlich.

Mechtel gibt über die Entstehung und Herangehensweise an den Text in brieflicher Form Auskunft: *„Ursprünglich wollten wir nur eine Lesung machen; als aber als Dritter noch ein*

⁶⁴ Vgl. Homepage von Hartmut Mechtel <http://www.hartmut-mechtelt.de/> – Recherchezugriff am 06.01.2015.

⁶⁵ Vgl. Ebda.

⁶⁶ Vgl. Homepage von Theater o.N.-Spielstätte <http://www.theater-on.com/> – Recherchezugriff am 06.01.2015.

⁶⁷ Das Theaterplakat zum Stück „Mare Crisium. Szenen zu Arno Schmidt“ aus dem Jahre 2000 ist im Bildanhang der Bibliographie nachzuschlagen <http://www.hartmut-mechtelt.de/> – Recherchezugriff am 06.01.2015.

⁶⁸ Brief an Bernd Rauschenbach von Hartmut Mechtel; Berlin 08.04.2000.

Regisseur [Steffen Kaiser] hinzukam, wurde es doch eher ein Stück (obwohl wir die ganze Zeit lesen). Das Genre ist schwer zu definieren....⁶⁹

Im Presstext zum Stück, den Mechtel selbst verfasste, analysiert er die Zugangsweise genauer:

„Schmidt hat keinen Theatertext geschrieben, sondern Prosa, die allerdings durchaus theaternah, mindestens theaterfreundlich ist und ihre eigene Dramatik hat. Für diese Inszenierung wurde nicht versucht, die Prosa nachzudramatisieren und Szenen aus dem Buch nachzuspielen. So sind denn auch die Rollen des Stückes nicht identisch mit Figuren des Romans. Doch gibt es zwei Rollen, und es ist, obwohl fast durchgängig gelesen wird, eher Theater als eine Lesung. Ein Mann und eine Frau kommunizieren ausschließlich dadurch miteinander, daß sie Arno Schmidt lesen.“⁷⁰

Es existieren zwei Rezensionen zur damaligen Aufführung am Theater o. N., die sich mit der soeben zitierten Aussage Mechtels decken. Barbara Fuchs schreibt in ihrer Rezension „Irrwitziges Gemisch“ im März 2000 über die Zugangsart zum Text:

„Sie lesen einander Arno Schmidt vor. Das ist ihre Kommunikationsform, ihre einzige. Sie lesen aus Kaff auch Mare Crisium [...] und werden dabei (ohne eine eindeutige Zuordnung anzustreben) fast beiläufig den Romanfiguren ähnlich [...]“⁷¹

Ebenso ist aus der anonymen Rezension der GASL, der Gesellschaft der Arno Schmidt Leser, selbiger Umstand beschrieben:

„[...] wir sitzen im Theater ohne Namen in Berlin-Prenzlauer Berg, und dürfen uns überlegen, ob dies alles nun ein Theaterstück ist oder eine szenische Lesung, vielleicht aber auch eine seltsame Mischung beider Möglichkeiten. Denn neben einigem heimeligen Hausrat ist die Bühne übersät von Büchern, aus denen die Darsteller abschnittsweise den Text vorlesen, sich und auch uns, als wären wir stumme Gäste beim Büchermenschen Arno Schmidt und seiner Frau Alice. Nicht nur die Unentschiedenheit der formalen Gratwanderung ist dabei im Sinne des Meisters, sondern auch der Weg, über den die Romanwelt Schmidts hier zu uns kommt. In Literatur wollte sich der Bargfelder Eremit zeitlebens auflösen, und folgerichtig scheinen nun die Bücher die Guckkastenwelt der Theaterbühne zu emanieren.“⁷²

Mechtels, der in seinem Brief an Bernd Rauschenbach dem Stück einen nennenswerten Erfolg zuschreibt und die Aufführung als gelungen⁷³ betitelt, fasst die Art der Präsentation als hybrid-ähnlichen Abend zusammen:

⁶⁹ Ebda.

⁷⁰ Presstext zu Mare Crisium von Hartmut Mechtel.

⁷¹ Fuchs, Barbara: Irrwitziges Gemisch. „Kaff auch Mare Crisium“ im Theater o.N. zitty, Berlin, Nr. 5, 24.2.2000.

⁷² Anonyme Internetrezension GASL, der Gesellschaft der Arno Schmidt Leser, im Jahr 2000 <http://www.gasl.org/wordpress/>. Die Quelle hat Hartmut Mechtel via Mail zur Verfügung gestellt. Ein Nachvollziehen und Recherchieren im Archiv mit Hilfe der GASL hat leider keinen Erfolg, die Quelle nachvollziehen zu können, erbracht.

⁷³ Vgl. Brief an Bernd Rauschenbach von Hartmut Mechtel; Berlin 08.04.2000.

„...es wird gelesen, ist aber keine Lesung, es wird gespielt, ist aber kein Theater nach einem Buch, es gibt Rollen, ist aber keine szenische Lesung – ist ungewöhnlich: eine Synthese aus Lesung, szenischer Lesung und Spiel, nichts von alledem und mehr als das; wie die ersten Aufführungen zeigten, wird die Darbietungsform von sehr unterschiedlichen Zuschauern verstanden und angenommen, von Schmidtkennern ebenso wie von Leuten, die noch nie von dem Autor gehört haben.“⁷⁴

Die vorangegangenen Aussagen und Rezensionen des Gesehenen bilden, trotz fehlendem Ton- und Bildmaterial, einen sehr guten ersten Eindruck, wie dieser Dramatisierungsansatz angedacht gewesen sein könnte und wie man sich dieser Romanvorlage Schmidts mit theatralen Aufführungsmitteln (an)näherte. Aufschlussreich sind in diesem Fall die Beschreibungen von Raum, Spielart und Szenarien der beiden erhaltenen Rezensionen. Barbara Fuchs erörtert die plüschige Stube von Tante Heete in Giffendorf⁷⁵ als den Handlungsort. In der anonymen Rezension der GASL, die den Abend als Kabinettstück⁷⁶ bewertet, erfährt man über die rasante Eingangsszene:

„Alles beginnt mit einem Fall – der Astronaut Charles Hampden stürzt auf seinem Fußmarsch zur russischen Raumstation in die Tiefe, noch hält ihn das Nylonseil, doch da [...]. Wird Teegeschrir auf den Tisch gestellt, die Erde hat uns wieder, denn Karl, das Alter ego des Mondspaziergängers, sitzt gemütlich im niedersächsischen Kaff Giffendorf, das Meer der Stürme ist weit.“⁷⁷

In den Rezensionen werden spezielle Szenen des Abends wie zum Beispiel die Sintflut, die als dramaturgischer Gag mit Hilfe einer Tasse Tee und Keksen dargestellt wird, die als Naturkatastrophe en miniature auf die Dielen regnen⁷⁸, erwähnt. Des Weiteren wird ein Kurzlehrgang über Etymen an einer improvisierten Tafel⁷⁹ geboten; es wird Fleisch gebrutzelt, das später als Schnitzel aus dem Fenster fliegt.⁸⁰ Als offensichtlich besonderer Höhepunkt wird *„die Schmidt-typische expressiv-bildliche Liebesszene im Mondenschein, in der Konsequenz der Inszenierung mit dem Buch in der Hand realisiert“⁸¹*, empfunden.

Dies deckt sich mit einer Aussage der französischen Schriftstellerin Marie Darrieussecq, die in einem Interview zur filmischen Dokumentation *Arno Schmidt. Mein Herz gehört dem Kopf!* fällt: *„...es ist außerordentlich kirchenfeindlich, sehr atheistisch. Herrlich atheistisch. Es ist atheistisch und es ist sexuell. Es ist sehr schön.“⁸²*

⁷⁴ Presstext zu *Mare Crisium* von Hartmut Mechtel.

⁷⁵ Vgl. Fuchs, Barbara: Irrwitziges Gemisch. „Kaff auch Mare Crisium“ im Theater o.N. zitty, Berlin, Nr. 5, 24.2.2000.

⁷⁶ Vgl. Anonyme Internetrezension GASL 2000.

⁷⁷ Ebda.

⁷⁸ Vgl. Ebda.

⁷⁹ Vgl. Ebda.

⁸⁰ Vgl. Fuchs, Barbara: Irrwitziges Gemisch. „Kaff auch Mare Crisium“ im Theater o.N. zitty, Berlin, Nr. 5, 24.2.2000.

⁸¹ Anonyme Internetrezension GASL 2000.

⁸² Film über Arno Schmidt, *Mein Herz gehört dem Kopf!*, Minute 10:09:51.

Die Tatsache, dass es sich in der Kerngeschichte von *Kaff* eigentlich um ein Drei-Personen-Szenario⁸³, nämlich Karl, Hertha und Tante Heete handelt, der Theaterabend aber nur von einem weiblichen und einem männlichen Darsteller bestritten wird, ist auch in der Rezension Thema. In der Inszenierung wird der Part der Tante Heete, im Primärwerk vorkommend schlichtweg öfter als TH genannt, von der Darstellerin der Hertha gleich mitgesprochen⁸⁴.

Die Inszenierungsidee geht sogar noch einen Schritt weiter als in der Rezension beschrieben: *„Da jedoch darüber hinaus die weiblichen und männlichen Rollen frei zwischen dem Darsteller und seiner Partnerin wechseln, stellen sich interessante Verfremdungseffekte ein.“*⁸⁵

Über die Dauer des Stückes und die Fokussierung des Inhalts der Geschichte auf der Erde wird artikuliert:

*„Insgesamt bleibt das Stück angenehm erdenschwer, die Mondhandlung (im Schmidtschen Jargon "Erlebnisebene 2") ist in der mit wenig über sechzig Minuten Spielzeit sehr komprimierten Aufführung dadurch aber zurecht auf ihren Platz als Phantasie zweiter Ordnung verwiesen worden. Um die Erde geht es schließlich, um einen Ausschnitt des Lebens und Erlebens dreier Menschen zur Jahrhundertmitte, der uns hier äußerst lebendig präsentiert wird.“*⁸⁶

Die beiden Rezensionen fallen auf durch wohlwollende Kritik dem Werk und vor allem der Umsetzung gegenüber. Die Tücken und Gefahren des Primärtextes kennend, fällt Barbara Fuchs' Resümee zur Theaterarbeit positiv aus:

*„Die Spieler waren klug beraten, nicht den ganzen Reichtum der Beziehungen und Bedeutungen aufspüren zu wollen. Sie haben sich – trotz aller skurrilen Verlockungen – in der szenischen Umsetzung beschränkt und sind dafür mit Genauigkeit und sinnfälliger Genussfreude den ausgefallenen Spracherfindungen von Arno Schmidt gefolgt. So erzeugen sie Lust, mal wieder oder überhaupt mal Arno Schmidt zu lesen.“*⁸⁷

Hier der Grundtenor der zweiten Rezension:

*„Schmidt war ein Meister des Bewußtseinsstroms, ein minutiöser Beobachter menschlicher Sinneswahrnehmung, das macht die szenische Aufführung der KAFF-Passagen einmal mehr deutlich. Der Nuancenreichtum der Schmidtschen Dialog-Prosa entfaltet angesichts einer so gelungenen Darbietung wie im Theater o.N. erst die volle Wirkungskraft.“*⁸⁸

Hiermit konnte ein erster Umriss gezeichnet werden, was mit dem Text *Kaff* bereits möglich war und sicher auch noch möglich ist. Die eben beschriebene Aufführung wird in Kapitel

⁸³ Vgl. Anonyme Internetrezension GASL 2000.

⁸⁴ Vgl. Ebda.

⁸⁵ Anonyme Internetrezension GASL 2000.

⁸⁶ Ebda.

⁸⁷ Fuchs, Barbara: Irrwitziges Gemisch. „Kaff auch Mare Crisium“ im Theater o.N. zitty, Berlin, Nr. 5, 24.2.2000. Die Schrift- und Schreibfehler wurden aufgrund der besseren Leseweise nivelliert.

⁸⁸ Anonyme Internetrezension GASL 2000.

III.1.3. noch einmal aufgegriffen und mit meinen inszenatorischen Ideen und Ansätzen verglichen.

Abschließend sei die beschriebene Inszenierung betreffend gesagt, dass Mechtel aus finanziellen und gesundheitlichen Nöten das Theater und die Schauspielbühne zur Gänze wenig später nach der schauspielerischen Tätigkeit an Arno Schmidts Werk *Kaff* mit den brieflichen Worten verlässt: „*Ich habe damals das Theater verlassen und seitdem nie wieder gespielt.*“⁸⁹ Ein expliziter Zusammenhang zwischen dem letztgespielten Werk *Kaff* und dem Entschluss, der Bühne den Rücken zu kehren, lässt sich jedoch nicht erkennen. Diese hier, mit einem angedeuteten Augenzwinkern erwähnte Anekdote wird spätestens nach dem folgenden Kapitel *Arno Schmidt – eine biographische Perspektive*, verständlich.

I.2. Arno Schmidt – eine biographische Perspektive

Die folgende biographische Perspektive auf Arno Schmidt ist die Voraussetzung, um Schmidts Werk und auch die darin vorkommende Protagonisten-Figur Karl Richter zu verstehen. Schmidts Biographie bildet die Voraussetzung, auf der die weiteren Recherchen dieser Arbeit aufbauen. Jan Philipp Reemtsma sieht in einer Biographie über Arno Schmidt nicht die bloßen offiziell aufgewiesenen Dokumente, die man einfach „heruntererzählen“⁹⁰ könne, sondern vielmehr soll mit den folgenden Zeilen das Leben des Autors, ein Bild der historischen Zeitgeschichte, seines familiären Umfeldes, seiner Frau Alice und seiner Arbeits- und Lebensweise gezeichnet werden, welches die Basis bildet, um Arno Schmidts Lebens- und Denkprozesse und in weiterer Folge auch sein Werk *Kaff* mit dessen Figurenzeichnungen zu verstehen. Reemtsma ist weiters der Meinung, dass der Leser Arno Schmidts ein Recht auf Einblick hätte, dass der Mensch „merkwürdig“⁹¹ sei. Diese Behauptung Reemtsmas wird in weiterer Folge noch einmal im Inszenierungskonzept aufgegriffen und evaluiert. Der Zugang zur skizzenhaften biographischen Darstellung soll als „Tischarbeit“ eines Schauspielers beim Erarbeiten seiner Rolle angedacht sein, ein Aspekt, der im inszenatorischen Konzept eine grundlegende Basis darstellt. Die Theorie, dass eine autobiographische Nähe beziehungsweise Deckungsgleichheit des Autors zu seinen Figuren im Gesamtwerk besteht, findet in diesem Kapitel ihre Basis.

Kindheit und erste Ideenwelten

Arno Schmidt wird am 18. Januar 1914 als zweites Kind in Hamburg-Hamm in sehr bescheidene, bildungsferne Verhältnisse hineingeboren. Historisch gesehen, fällt die Geburt Schmidts in die letzten Monate vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs. In der Bevölkerung ist

⁸⁹ Mailverkehr zwischen Hartmut Mechtel und Katja Gerstl vom 08.01.2014.

⁹⁰ Vgl. Fischer, Susanne, *Alice Schmidt. Tagebuch aus dem Jahr 1954*, S. 10.

⁹¹ Vgl. Ebda. S. 11.

die Stimmung ausgelassen, mit Patriotismus schaut man dem Krieg einem Volksfest⁹² gleich entgegen.

Politisch ist die Familie allerdings nicht aktiv, gesellschaftlich und sozial nicht sonderlich involviert. Eine Grundtendenz von Passivität und äußerster Zurückhaltung scheint zu existieren. Das Leben und die Erziehung der Eltern verläuft bewusst distanziert, fern jeglicher offen gezeigter körperlicher Zuneigung und Liebkosung⁹³, einem „stand-offish“, einem konsequenten Auf-Abstand-Halten⁹⁴, wie Arno Schmidts ältere Schwester Luzie beschreibt.

Den Vater, ein Polizist, empfindet Schmidt als

„...egoistisch & leichtsinnig; Mutter – : empfindlich- nachtragend & klatschsüchtig-intregant. Der „geistlich überlegenere Teil“? : Eindeutig mein Vater. Ein im Grunde intelligenter Bursch; aber vom Schicksal aufs grausamste gehandicapt. Zu irgendwelcher geistigen Eminenz hätte es jedoch auch unter günstigeren äußeren Verhältnissen kaum gereicht – dazu war er viel zu sensuell & genußsüchtig; viel zu wenig bereit, auch nur 1 Quentchen Behaglichkeit einer etwaigen ‚Nachwelt‘ zu opfern...er wollte ‚leben & glänzen‘! aber beides nur im Unt’roffiziers-Stil. Ihm fehlten Ausdauer, und Beharrlichkeit.“⁹⁵

Für seinen Vater Friedrich Otto hat Schmidt wenig positive Worte übrig⁹⁶, obwohl der aus einer ungewollten Schwangerschaft zweit-geborene Sohn das bevorzugte Kind des Vaters ist. So sei er seiner Rohheiten wie seiner Prügel unbeschreiblich überdrüssig⁹⁷ gewesen; dass Arno sich bei den Prügelattacken krampfhaft das Weinen verkneift, führt zu teils heftigen Auseinandersetzungen innerhalb der Familie. Über seinen Vater kann er nur sagen: *„Mein Vater war brutal, was Andere; wehleidig, wenn es ihn selbst betraf.“⁹⁸*

Weiters empfindet Schmidt die Bildungs-Förderung des Vaters dem Sohne gegenüber als bedenklich:

„...mein Herr Papa hat sich nie 1 Fennich vom SäuerMund abzusparen, mir nie 1 Schulbuch zu kaufen brauchen. (Es sei gleich hier noch angemerkt, daß die Einstellung meines Vaters die in seinen KollegenKreisen weit verbreitete war: ‚Lass die Kinder ja nich mehr lern´n als de Eltern: de seh´n dann auf se herab!‘“⁹⁹

⁹² Vgl. Müller, Wolfgang (Hg.), Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz, S. 8.

⁹³ Schwester Luzie beschreibt diese „stiff interpersonal relationship“ in einem Interview: „...there was no affection shown in ours [family].“ Krawehl, Ernst, Hg, *Porträt einer Klasse. Arno Schmidt zum Gedenken*, S. 301.

⁹⁴ Vgl. Krawehl, Ernst (Hg.), *Porträt einer Klasse. Arno Schmidt zum Gedenken*, S. XII.

⁹⁵ Ebda. S. 160-161.

⁹⁶ In Schmidt, Arno, *Der Briefwechsel mit Wilhelm Michels*, S. 198 schreibt Schmidt an Wilhelm Michels: „...der Verfasser ist der Sohn...soll jedoch, wie bei VÄTERN & SÖHNEN häufig, >ganz anders< sein. Mein Vater war ja ooch >Berufssoldat< und Hindenburg=Schwärmer; und wenn er Hitler erlebt hätte, hätt´ er Den ooch noch gewählt; ich bin überzeugt davon.“

⁹⁷ Vgl. Krawehl, Ernst (Hg.), *Porträt einer Klasse. Arno Schmidt zum Gedenken*, S. 152.

⁹⁸ Ebda. S. 321.

⁹⁹ Ebda. S. 167.

Der Vater übt sehr früh einen ungemeinen Druck auf den Knaben aus. Die ältere Schwester Luzie erinnert sich: „[...] my father from the very first two, three years, he would say, Arno is going to be special [...] he has to be special.“¹⁰⁰ Somit ist der Grundstein für Schmidts ausgeprägten Sinn für Ehrgeiz und Leistung unweigerlich gelegt, um zumindest vom Vater in Ruhe gelassen zu werden.

Die Mutter Clara, Hausfrau und offenbar zu jung für Familiensinn und Haushaltsführung, wird vom Ehemann durch patriarchale Dominanz und dessen rechthaberischen¹⁰¹ Charakter unterdrückt, ist über alle Maßen eifersüchtig und flüchtet sich nebst Migräneattacken und Überforderung in die exzessive Lektüre von trivialen Heimatromanen am Küchensofa¹⁰². Von der Mutter, die von der Tochter Luzie Kiesler als ausgesprochen hübsche und zarte Person mit guter Figur¹⁰³ beschrieben wird, schaut er sich das Lesen ab. Während die Mutter täglich ihre Trivialliteratur verschlingt und in die Welt der kitschigen Romanzen eintaucht, lernt Schmidt extrem jung lesen und kopiert das „escape reading“¹⁰⁴ der Mutter. Der Effekt des Entkommens, des sich Distanzierens¹⁰⁵ von der realen Welt, fällt ihm dies bald nicht mehr schwer.

Arno Schmidts Erinnerung an die Ehe seiner Eltern und deren gegenseitigen Umgang, welchen er als „dumm und geil“¹⁰⁶ empfindet, ist ihm nur schwer erträglich. Seine elterliche Verbindung beschreibt er so:

„Ach, diese ‚Gattenwahl‘ geht bei einfachen Leut’n so entsetzlich anders vor sich! 100 Frauen & Mädchen hatte mein Vater vor meiner Zeugung benützt, (und 50 danach noch) : reden Wa nich von meiner Mutter, aber es war der purste Zufall, daß diese C. G. E. meine Mutter wurde. Sie war so wenich das >Komplement< (oder ähnlich) seines Wesens, daß er bei seiner Ehe zu fluchen & zu schwören pflegte. Wenn, nach Tanz & Suff, der Trieb einmal unaufschiebbar wurde, genügte die Erste, die willig & zur Hand war.“¹⁰⁷

Der Vater absentiert sich durch die Bewirtschaftung eines Schrebergartens in der Nähe für viele Stunden legitim von seiner Familie gibt sich sorglos der be^{kann}liebten Trias „Wein, Weib & Gesang“¹⁰⁸ hin. Einzig bei der Gartenarbeit, bei gemeinsamen Wanderungen in der Natur und bei Erzählungen des Vaters über seinen zweijährigen Kolonialdienst in China bis

¹⁰⁰ Vgl. Ebda. S.238.

¹⁰¹ Vgl. Krawehl, Ernst (Hg.), *Porträt einer Klasse. Arno Schmidt zum Gedenken*, S. 314.

¹⁰² Vgl. Ebda. S. XII.

¹⁰³ Vgl. Ebda. S. 317.

¹⁰⁴ Ebda. S. XIII.

¹⁰⁵ Vgl. Ebda. S. XIII.

¹⁰⁶ Ebda. S. 161.

¹⁰⁷ Ebda. S. 144.

¹⁰⁸ Vgl. Ebda. S. 152.

1909¹⁰⁹, ist er dem Sohn nahe. Ansonsten ist ihm der Vater ein Fremder¹¹⁰. Allen Fremden gegenüber ist Schmidt zeitlebens nicht nur scheu, sondern offen ablehnend¹¹¹

Im Kapitel „Meine Erinnerungen an Hamburg-Hamm“ aus *Porträt einer Klasse* erläutert Schmidt die Wohnverhältnisse aus Kindertagen:

„Eines muß noch betont werd'n zur Charakterisierung unseres Lebens dort: die Mentalität meiner Eltern war so grauselig, daß Wir die ‚Gute Stube‘ vorn, (die mit dem Balkong), nie benützten! Wir hausten, jahraus-jahrein, nur in der Küche! (Mit Ausnahme der Tage vom 24. Dezember bis 1. Januar.) In drangvollster Enge; in Koch- und Waschdunst, (die näm'ich in der Küche getrocknet ward: unter der Decke zogen sich Leisten mit eingeschraubten Haken hin, wo die Leinen gezogen wurden).“¹¹²

Arno Schmidts Schwester, Luzie Kiesler, zeichnet sich im Interview in *Porträt einer Klasse* durch einen hohen Grad an die Vergangenheit verdrängenden Erinnerungen ihrer Kinder- und Jugendzeit aus. Dies wird dadurch erkennbar, dass sie Englisch ihrer Muttersprache Deutsch vorzieht.

Zu seiner Schwester fällt Schmidt ein:

„Meine Schwester? In allem: ganz-anders! Wenn Ich es alles überlebt habe – (und jetzt ma nich nur die Kindheit: sondern auch das endlos-vielfältige spätere Elend) – infolge meiner fantastischen Absenzen; so Luzie aufgrund ihres großen, energischen Leichtsinns.“¹¹³

Die Schwester spürt in der Kindheit in jedem Fall die Bevorzugung des kleineren Bruders. Da helfen weder radikale Essensverweigerung noch besondere Artigkeit ihrerseits. So meint Luzie im Interview: „Arno got the attention anyway...“¹¹⁴ Die Verbindung zur Schwester bleibt über deren Heirat mit dem jüdischen Kaufmann Rudi Kiesler und deren gemeinsame Emigration 1939 in die USA bestehen. Arno Schmidt genießt die karge briefliche Konversation auf Englisch. Sie schickt regelmäßig Care-Pakete¹¹⁵, die Arno und Alice Schmidt über prekäre Jahre retten. Arno wiederum schickt von all seinen Büchern handsignierte Exemplare¹¹⁶ in die USA wie Luzie berichtet, über deren mehrmalige Versuche, sie zu lesen, sie aber über die ersten Seiten nie hinaus gekommen¹¹⁷ sei, da diese in einem „Dialekt“, einer Sprache geschrieben seien, die sie nicht erfassen¹¹⁸ könne.

¹⁰⁹ Vgl. Müller, Wolfgang (Hg.), *Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz*, S. 10.

¹¹⁰ Vgl. Ebda. S. 20.

¹¹¹ Vgl. Ebda. S. 20.

¹¹² Krawehl, Ernst (Hg.), *Porträt einer Klasse. Arno Schmidt zum Gedenken*, S. 146.

¹¹³ Vgl. Ebda. S. 150.

¹¹⁴ Ebda. S. 330.

¹¹⁵ Diese Care-Pakete bestehen aus den Grundnahrungsmitteln wie Zucker, Reis, Schokolade, Bacon, Corned Beef in Dosen und vor allem Kaffee. Ab und zu finden sich gebrauchte Kleidungsstücke für Alice, wie zum Beispiel Nylonstrümpfe oder Unterwäsche darin. Vgl. Fischer, Susanne, *Alice Schmidt. Tagebuch aus dem Jahr 1954*, S. 267.

¹¹⁶ Vgl. Krawehl, Ernst (Hg.), *Porträt einer Klasse. Arno Schmidt zum Gedenken*, S. 219.

¹¹⁷ Vgl. Ebda. S. 219.

¹¹⁸ Vgl. Ebda. S. 217.

Außer ihr, nimmt in der Familie und Verwandtschaft übrigens niemand Notiz von Schmidts „Exzentrik“¹¹⁹ und seiner weiteren schriftstellerischen Karriere.

Sein Vater, dessen charakterliche Ähnlichkeit zur Tochter Luzie immens gewesen sein soll, „*haßte sie, wie einen scharfen, nimmerschmeichelnden Spiegel*“¹²⁰ erinnerte sich Schmidt. Schmidts subjektive Einschätzung zu den charakterlichen Verwandtschaften: „[...] *für Vater und Schwester waren Personen das Entscheidende; für meine Mutter und mich Landschaften und Lokalitäten.*“¹²¹

Mutter und Sohn bilden den inneren Kern der Familie¹²², wenngleich die Verbindung Schmidts zu seiner Mutter immer höchst ambivalent bleibt. Einerseits empfindet Schmidt seine Mutter zeitlebens von abstoßender Unechtheit¹²³, andererseits ist die Bindung zu seiner Mutter in den ersten Jahren sehr eng. Aufgrund oftmaliger schwerer Krankheiten wie Diphtherie und Keuchhusten in Kindertagen verbringen Mutter und Sohn viel Zeit gemeinsam in der oben genannten engen Wohnküche. So kommt es, dass das Kind den Vorstellungen und Erwartungen des Vaters widersprochen¹²⁴ haben muss und daher der Vater sich eher früher als später aus der Vater-Sohn-Beziehung zurückzieht, während er bei der Mutter die ideale Grundlage für seine kreative Entwicklung findet. Die Mutter sieht Arno als empfindsamen, sehr vorsichtigen Jungen mit Charakter¹²⁵. Der Vater sieht in Arnos Verhalten Trotz und Dickköpfigkeit¹²⁶. So kommt es, dass die gegenläufigen Positionen und Imperative¹²⁷ der Eltern Schmidt in erste Tagträume und Gedankenspiele¹²⁸ flüchten lassen, als „rettende Kindheitsgeste“¹²⁹, um dem Spannungsfeld der Familie zu entkommen.

Die Mutter, selbst auf der „Flucht“ in ihre Trivalliteratur, erkennt den Feinsinn des Sohnes und lässt ihn in seiner Art gewähren. Der kaum benutzte Balkon in Hamburg-Hamm wird für beide zum Synonym der imaginären Freiheit¹³⁰. Dort treffen sich Mutter und Sohn zu jeder Jahreszeit, beobachten das städtische Treiben der Straße, lassen wortlos nebeneinander ihren Gedanken und Tagträumen freien Lauf.

Wolfgang Martynkewicz, Autor der einzigen Biographie zu Arno Schmidt, formuliert eine entscheidende Schlussfolgerung:

¹¹⁹ Vgl. Ebda. S. 219.

¹²⁰ Ebda. S. 150.

¹²¹ Krawehl, Ernst (Hg.), *Porträt einer Klasse. Arno Schmidt zum Gedenken*, S. 190.

¹²² Müller, Wolfgang (Hg.), *Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz*, S. 19.

¹²³ Vgl. Reemtsma, Jan Philipp, >>Wu Hi?<<, S. 18.

¹²⁴ Vgl. Müller, Wolfgang (Hg.), *Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz*, S. 20.

¹²⁵ Vgl. Ebda. S. 20.

¹²⁶ Vgl. Ebda. S. 20.

¹²⁷ Vgl. Ebda. S. 20.

¹²⁸ Vgl. Ebda. S. 20.

¹²⁹ Ebda. S. 20.

¹³⁰ Vgl. Ebda. S. 20.

„Ob den Gedankenspielen Schmidts eine Realität zukam oder ob es nur eine Pose war, bei der er in Wahrheit gedankenlos vor sich hin starrte, macht an der Oberfläche, im Erblicktwerden durch den anderen, keinen Unterschied. Im Normalfall werden sich wohl in dieser Geste das gedankenspielerische und das gedankenlose Moment vermischt haben. Entscheidend für Schmidt ist dabei die Erfahrung des Imaginären als einer wirklichen, das heißt erlebten gestalteten Aktivität.“¹³¹

Schon als Kind hasst Schmidt seine Familien- und Wohnverhältnisse, die bis zum Umzug nach Bargfeld anhaltend katastrophal bleiben und dennoch versucht er so gut wie nie, aus ihnen herauszukommen¹³². Martynkewicz verfolgt hierzu die Theorie, dass bis hin zu seinen Wohn- und Lebensverhältnissen in Bargfeld, Schmidt fremden Lebenswelten misstraute, es aber der äußerlichen Enge bedurfte, um innerlich ins Weite gehen zu können¹³³.

Jugend und Isolierungstendenzen

Die Abnabelung von der Mutter bei der Einschulung ist schmerzhaft und Angst einflößend zugleich für Schmidt. Nun fühlt er sich komplett alleine.

Zusätzlich leidet Arno Schmidt an einer angeborenen schweren Hornhautverkrümmung¹³⁴ und somit an extremer Kurzsichtigkeit, ein Umstand, der zeitlebens seine Eitelkeit beeinträchtigt, ihn zum Tragen speziell angefertigter, dicker Brillengläser zwingt und ihn seiner Meinung nach gesellschaftlich isoliert. Dieses „Eingeständnis körperlicher Unzulänglichkeit“¹³⁵, wie er seine Sehschwäche nennt, wird erst in der Schule erkannt und behandelt. Den Grund seiner Isoliertheit und Ausgeschlossenheit von jeglicher tiefer gehender Gesellschaft zu anderen Menschen sieht er in diesem Umstand verankert:

„Ich kann, als Resultat so enger düftiger Kindheit, nicht großzügig denk’n. Ich habe nie gelernt, mich richtig zu benehmen, in keiner Gesellschaft – aber das teile ich ja mit den Meist’n. Speziell Mir eign war die Isoliertheit, von BabyBeinen an: um mich unbestimmtes ^{Lächeln} ^{Zürnen} auf unbestimmten Gesichtern: so schlecht sah ich! (und meine Eltern, grausam unerfahren & indolent, hielten’s für kindische Unaufmerksamkeit, wenn ich mein’n Vater auf 20 m nur noch als blauen Fleck sah, und ihn nicht erkannte- id VolksSchule hatte’s der Lehrer natürlich am 1. Tag weg, was mir fehlte. Aber immerhin): Ich hatte 6 Jahre lang, eine gewisse Abgesperrtheit, von der Außenwelt erfahren.“¹³⁶

Seine starke Kurzsichtigkeit kommt ihm allerdings später im Krieg insofern zugute, als dass er in den ersten Kriegsjahren nur in Schreibstuben eingesetzt wird und nicht direkt an der kämpfenden Front.

¹³¹ Ebda. S. 20-21.

¹³² Vgl. Müller, Wolfgang (Hg.), *Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz*, S. 21.

¹³³ Vgl. Ebda. S. 21.

¹³⁴ Krawehl, Ernst (Hg.), *Porträt einer Klasse. Arno Schmidt zum Gedenken*, S. 297.

¹³⁵ Reemtsma, Jan Philipp, *>>Wu Hi?<<*, S. 31.

¹³⁶ Krawehl, Ernst (Hg.), *Porträt einer Klasse. Arno Schmidt zum Gedenken*, S. 149.

Ein weiterer Faktor für die frühe Isolierung in seiner Umgebung, dürfte seine dialektale Sprachfärbung sein, die sich deutlich von den anderen Kindern seines Alters und seiner Familie unterscheidet. So berichtet Schmidt, dass ihn der Lehrer als „Phönix mit Bühnenschprache“¹³⁷ gern hatte, während er sich allerdings von allen Kindern mit seinem „schpitz: Schtein: schtolpern“ auslachen¹³⁸ lassen musste.

Zur Schule geht Schmidt ungern, vordergründig, weil er bereits bei Schuleintritt lesen und schreiben kann. Die Behandlung als „Wunderknabe“ dürfte für das Kind beängstigend gewesen sein¹³⁹, was seine grundsätzliche Scheue vor anderen Menschen verstärkte. Das Bild des geborenen Autodidakten¹⁴⁰ betont Schmidt mehrfach. Den Mythos der Selbsterschaffung, ein Wesenszug, den der Schriftsteller zeitlebens anhing¹⁴¹, formt Schmidt erstmals über seine Schulzeit. Als Klassenbesten und Schüler aus Passion¹⁴² wäre er gerne Rebell gewesen, wie es sich für einen großen literarischen Künstler seiner Meinung nach gehören würde. Er imaginiert sich vorzugsweise vaterlos, als sei er ein anderer und nur von sich selbst abhängig¹⁴³.

Lehrern und Kameraden gegenüber wirkt er verstockt¹⁴⁴, in sich gekehrt und beobachtend¹⁴⁵. Sein Faible für Methodik, Ordnung und Akkuratess, die keinerlei Störung erdulden konnte¹⁴⁶, prägen die Eindrücke seiner Schulkameraden. Verbindungen und Freundschaften zu Schulkameraden entstehen kaum. Sein späterer Vorgesetzter in den Greiff-Werken erinnert sich: *„Schon der einzelne Mit-Mensch war ihm mehr oder weniger suspekt, – die menschliche Pluralität gar entartete ihm zum Gemensch.“*¹⁴⁷

*„Berührung mit ‚Kultur‘: zuhause fast keine“*¹⁴⁸ lautet Schmidts klare Aussage zur Kunst- und Kulturvermittlung innerhalb der Familie. Der Vater ist leidenschaftlicher Hobby-Sänger mit durchwegs passabler Stimme, die Mutter fanatische Heimatromanleserin. Weitere kulturelle Aspekte fehlen in der Familie Schmidt.

Die düsteren Nachkriegs- und Inflationsjahre sind auch in seinem höheren Alter noch, bei der Recherche zu *Porträt einer Klasse*, durch starke Bilder von einem engräumigen Spielfeld

¹³⁷ Krawehl, Ernst (Hg.), *Porträt einer Klasse. Arno Schmidt zum Gedenken*, S. 149.

¹³⁸ Vgl. Ebda. S. 149.

¹³⁹ Vgl. Ebda. S. 237.

¹⁴⁰ Vgl. Ebda. S. 155.

¹⁴¹ Vgl. Müller, Wolfgang (Hg.), *Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz*, S. 22.

¹⁴² Vgl. Ebda. S. 23.

¹⁴³ Vgl. Ebda. S. 22.

¹⁴⁴ Krawehl, Ernst (Hg.), *Porträt einer Klasse. Arno Schmidt zum Gedenken*, S. 207.

¹⁴⁵ Vgl. Ebda. S. 225.

¹⁴⁶ Vgl. Ebda. S. XII.

¹⁴⁷ Reemtsma, Jan Philipp, *>>Wu Hi?<<*, S. 137.

¹⁴⁸ Krawehl, Ernst (Hg.), *Porträt einer Klasse. Arno Schmidt zum Gedenken*, S. 159.

eines kleinen aber hellwachen, phantasiebegabten (und wiederum erschreckend kurzsichtigen) Kindes geprägt¹⁴⁹.

Das Thema Liebe und Sexualität ist in der Familie schwierig beziehungsweise wird nicht thematisiert, da der Vater permanent fremdgeht. Seine ersten erotischen Erinnerungen in Bezug auf Frauen spiegeln in weiterer Folge seinen grundsätzlichen humorvollen Zugang zu diesem Themenkreis wider:

„In der dortigen (großen!) Badeanstalt ging meiner Kusine Grete der linke Träger des einteiligen BadeAnzuges auf (oder rutschte ihr über die Schulter?), so daß ich die erste nackte Frauenbrust zu sehen bekam – und natürlich furchtbar hingestarrt haben werde, auf 10m Entfernung! / Davor schon hatte ich die meiner Großmutter erblickt: ich werde etwa 3 Jahre gewesen sein, und lag auf einem alten grauen mottenzernagtem Sofa id Küche. Ich hatte Fieber (ich bekam sehr leicht hohe Temperatur) und daher mochte das Bild so überscharf ausgefallen sein. Sie wusch sich den entblößten Oberkörper am Hand-ßtein, und der Anblick war....tja, wenn ich die Queen Victoria wäre, müßte ich sagen ‚We were not amused‘.“¹⁵⁰

Als 1928 der Vater nach schwerer Herzerkrankung stirbt, reißt das Band zwischen Mutter und Sohn endgültig. Der Mutter werden erotische Affären nachgesagt, der Sohn auf der Straße als Hurensohn¹⁵¹ beschimpft – für Schmidt setzt ein Gefühl des Betrogenseins ein, welches in eine Haß-Liebe¹⁵² zur Mutter umschlägt. Alice Schmidt, seine spätere Ehefrau, erinnert sich: *„...wo er für die vermeintlich unschuldig-verfolgte Mutter einstand, bis ihm unangenehmst die Augen geöffnet wurden.“¹⁵³* Die unterkühlte Stimmung hält zeitlebens an, man beschränkt sich auf Geburtstagsgrüße per Post und ganz wenige Besuche.

In der Schulzeit erarbeitet er sich bei Kollegen zusehends Achtung und Respekt für sein Wissen in Religion, Geschichte und Literatur. Im Fach Deutsch brilliert er, wenngleich die Auseinandersetzungen mit den Lehrern in dieser Zeit vehement zunehmen. Schmidt fühlt sich belesen und wissend genug, um selbstbewusst seine Lehrer zu korrigieren und Diskussionen mit ihnen zu führen.

Freunde hat Schmidt nicht, einzig zu seinem Kameraden Heinz Jerofsky, ein Mitschüler der ebenfalls vom Religionsunterricht befreit ist, entsteht eine freundschaftsähnliche Bindung. Ihm präsentiert er ab 1932 erste Textentwürfe und Gedichte¹⁵⁴. Er ist auch im Bilde über

¹⁴⁹ Vgl. Ebda. S. XIV.

¹⁵⁰ Krawehl, Ernst (Hg.), *Porträt einer Klasse. Arno Schmidt zum Gedenken*, S. 332-333.

¹⁵¹ Vgl. Müller, Wolfgang (Hg.), *Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz*, S. 25.

¹⁵² Vgl. Ebda. S. 25.

¹⁵³ Reemtsma, Jan Philipp, >>Wu Hi?<<, S. 188.

¹⁵⁴ Heinz Jerofsky erinnert sich später in Reemtsma, Jan Philipp, >>Wu Hi?<<, S. 50-51, dass er auch ein wenig stolz darauf war, damals vielleicht einer der ganz Wenigen gewesen zu sein, die ihn selbst in fast jeder Zeile wiedererkannten: *„Denn immer wieder sah ich ihn selbst neben und hinter seinen Worten stehen, verstand seinen immer schärfer werdenden Biß und bemerkte erleichtert das Grinsen des Weisen.“*

Schmidts erste „boyish poet=love“¹⁵⁵, sozusagen Schmidts erste literarische Muse. Johanna Hanne Wolff ist eine etwas ältere Mitschülerin, die er täglich am Schulweg zum Zug trifft. Er wird sie nie ansprechen, aus der Ferne aber leidenschaftlich verehren. Dieser Komplex aus Phantasien und Wunschgedanken¹⁵⁶ wird sich durch Schmidts gesamtes Werkschaffen ziehen.

Arno Schmidt schließt im März 1933 das Abitur mit mittelmäßigen Noten und dem humorigen Vermerk – „*Schmidt will Bankbeamter werden*“¹⁵⁷ ab.

Alice Schmidt und die Suche nach dem Schriftsteller-Ich

Schmidt ist zur Machtergreifung Hitlers bereits der Pubertät entwachsen, gibt sich aber nicht sonderlich politisch interessiert oder äußert sich speziell. Nach dem Abitur und einer kurzzeitigen Ausbildung an der Höheren Handelsschule in Görlitz und einer Phase der Arbeitslosigkeit, beginnt er im Januar 1934 als Lagerbuchhalter¹⁵⁸ und Statistiker in den Greiff-Werken in Schlesien, einer Fabrik für textile Berufskleidung. Bis 1940 wird er dort den Produktionsausstoß und Auftragseingang in Listen eintragen und diese Zahlen in graphische Schaubilder umsetzen¹⁵⁹. Die Zeit vertreibt er sich mit Logarithmus-Berechnungen und Zahlenspielen. An Heinz Jerofsky schreibt er seine frühe Vorliebe für versteckte orthographische Verschreibungen:

*„Und wenn ich den dümmsten Brief an irgendeinen Kunden schreibe, so brauche ich nur einem Buchstaben eine kleine Drehung mit der Feder zu geben, und er ist auf einmal ein Fisch geworden und schwänzelt davon und erinnert in einem Augenblick an Flüsse und Bäche, an den Ozean Homers und alles Kühle und Feuchte in der Welt.“*¹⁶⁰

Diese Zeit mystifiziert Schmidt im Nachhinein, beispielsweise indem er den Angestelltenberuf als Emigrationserlebnis¹⁶¹ verkauft, das ihm als „verlorene Jahre“¹⁶² im Sinn bleiben und ihn

¹⁵⁵ Müller, Wolfgang (Hg.), *Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz*, S. 25.

¹⁵⁶ Vgl. Müller, Wolfgang (Hg.), *Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz*, S. 25.

¹⁵⁷ Ebda. S. 26.

¹⁵⁸ In *Aus dem Leben eines Fauns* auf Seite 75 existiert eine sehr interessante Textstelle, die den Humor Schmidts und seine versteckte Auflehnung gegen seine Tätigkeit als Angestellter deutlich macht: „Dann prüfte ich aus Spaß ein paar alte Steuerrechnungen von 1824 nach, und hakte sie ab; soll sich später ruhig Einer den Kopf zerbrechen, was dieses ‚Genehmigt: Düring‘ am Rande bedeutet...“ Heinrich Düring heißt der Protagonist in *Aus dem Leben eines Fauns*. Ein Name, den Schmidt, aus keinem belegbaren Grund in weiterer Folge immer wieder bei humoristischen Einlagen wie dieser verwenden wird.

¹⁵⁹ Vgl. Müller, Wolfgang (Hg.), *Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz*, S. 30.

¹⁶⁰ Reemtsma, Jan Philipp, >>Wu Hi?<<, S. 66.

¹⁶¹ Vgl. Müller, Wolfgang (Hg.), *Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz*, S. 27.

¹⁶² Ebda. S. 30.

von seiner wahren Berufung als Schriftsteller abhält¹⁶³. Tatsächlich war Schmidt nie zu einer Emigration gezwungen und der Beruf des Schriftstellers zu diesem Zeitpunkt überhaupt nicht spruchreifes Thema. Schmidt hätte sich gerne als das autodidaktische Schriftsteller-Genie mit schwieriger Kindheit gesehen, das bisher einfach aufgrund ungünstiger äußerer Umstände davon abgehalten¹⁶⁴ und somit verhindert wurde, sich schriftstellerisch zu verwirklichen und zu entfalten. Johannes Schmidt, Vorgesetzter Schmidts in den Greiff-Werken, erinnert sich:

„Wenn er über >>jene dunklen Greiffenberger Jahre<< nur wenig geschrieben habe, so liege es daran, daß er sich dieser Zeit geschämt habe, >>nicht nur der materiellen Umstände wegen : weil er nichts aus sich gemacht hat!<< Die Klagen über die verlorenen Kriegsjahre seien auch ein Alibi für seine damalige Unproduktivität.“¹⁶⁵

Zu dieser Zeit lassen lediglich ein paar wenige Gedichte und ein angeregter, sehr kreativer Briefwechsel mit Heinz Jerofsky auf sein Talent schließen.

So berichtet er Jerofsky über die Idee seiner Berufung: *„Enrico! Schon vor Jahren weissagtest du mir, ich würde früher oder später einmal elend als Schriftsteller endigen! Vergib´ mir, ich habe gesündigt vor dem papiernen Himmel und vor dir. Der Anfang ist gemacht.“¹⁶⁶*

Oder aber über seine Bedenken, als Schriftsteller die richtige Berufswahl getroffen zu haben schreibt er an seinen Freund Heinz in einem Brief:

„Heinz! Ich schlug Mark Twain auf und las: >>Wenn ein junger Dichter in 10 Jahren nicht berühmt geworden ist, so kann er dies als sicheres Zeichen ansehen, dass die Natur ihn zum Holzhacker bestimmt hat; wenn er nur ein Körnchen Weisheit besitzt, wird er sich zurückziehen und mit Würde den ihm vom Schicksal angewiesenen Beruf ergreifen! Ich schloss das Buch und sann lange nach; hätte dies Gerhard Hauptmann zu mir gesagt, würde ich es als Neid bezeichnet haben, aber Mark Twain...?“¹⁶⁷

Hermann Hesse, Hermann Stehr und Alfred Döblin bittet Schmidt um Stellungnahme zu ersten Werksentwürfen. Hermann Hesse antwortet mit einem Gedicht und den Worten *„Gruss von Hermann Hesse.“¹⁶⁸* Sonst nichts. 1934 antwortet Stehr, der die Handschrift Schmidts offenbar nicht richtig entziffern kann und somit an Herrn Handschmidt adressiert:

¹⁶³ In *Dankadresse zum Goethepreis 1973*, S. 143-144 ist seine Dankesrede, welche Alice Schmidt für ihn verliest, gespickt mit Hinweisen dieser Art. So beschreibt er „Umstände mehrerer Art, ausschlaggebend [für] die HitlerBarbarei“, die ein früheres öffentliches Auftreten verhinderten. Weiter im Text konkretisiert Schmidt seinen Eindruck, um fehlende Jahre betrogen worden zu sein, die man nun versuche wieder aufzuholen: „[...] über unserem Start – ja, über der ganzen Laufbahn – ein böses <Zu spät!>.“

¹⁶⁴ Vgl. Müller, Wolfgang (Hg.), *Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz*, S. 28.

¹⁶⁵ Reemtsma, Jan Philipp, >>Wu Hi?<<, S. 150.

¹⁶⁶ Ebda. S. 59.

¹⁶⁷ Ebda. S. 68-69.

¹⁶⁸ Ebda. S. 49.

„Sehr geehrter Herr, empfangen Sie herzlichen Dank für Ihr schönes Gedicht. Mit deutschem Gruß Ihr Hermann Stehr.“¹⁶⁹ Sonst nichts. Döblin antwortet mit den Worten: „Sie werden viel arbeiten müssen.“¹⁷⁰ Trotz maßloser Enttäuschung und Verbitterung, tut Schmidt dies.

In den Briefkonversationen mit Heinz Jerofsky ist Schmidt offen, radikal, hier schreibt er sich sozusagen frei, frei von der Doppelsexistenz als Angestellter und als gänzlich unbekannter Schriftsteller, der bisher weder Form, noch Ausdruck und Stoff gefunden hat. Während er im Werk als gut beurteilter Angestellter und geschätzter Kollege¹⁷¹ empfunden wird, muss ihn der Druck mit nun fast dreißig Jahren, allerdings noch ohne nennenswerte schriftstellerische Erfolge, offenbar belastet haben. Dieses Gefühl, zu spät zu sein und Zeit aufholen zu müssen, lässt ihn in Folge sein Leben lang nicht mehr los. Dies wird möglicherweise der Grundstein für sein unermüdliches Arbeitspensum in den folgenden Jahren legen und den Zwang schüren, Verlorenes aufzuholen.

Im August 1937 heiratet Arno Schmidt Alice Murawski, seine Kollegin in den Greiff-Werken. Alice hatte zu diesem Zeitpunkt eine kaufmännische Ausbildung abgeschlossen und arbeitet als Sekretärin bei Greiff. Keiner hatte von der Beziehung etwas mitbekommen, auch war keinem eine Annäherung der beiden aufgefallen. Kurz vor der Hochzeit erhält Heinz Jerofsky zwei Briefe mit folgenden Informationen: „*Enrico! Halte dich am nächsten Stuhl (deine Mutter kann unterdessen die Pfannkuchen weiter wenden!), >>I've found <HER> << (nicht H.!), aber was ist H. gegen my new love! Ich bin halt ganz hin!!! Alles weitere by mouth (>>Sie<< mich auch!! Fein, was?) [...]*“¹⁷²

Und: „*Wo waren wir stehen geblieben? Ah! Alice! Es ist nicht viel zu sagen. Klein aber mein [...]*“¹⁷³

Der Hauptfokus in der Schmidt'schen Partnerwahl liegt scheinbar nicht in dem Streben nach erfüllender Liebe, wie bei allen Protagonisten in seinen Werken auch erkennbar, sondern nach einer Assistentin und Mitarbeiterin, einer bedingungslosen Unterstützung in seiner Arbeit. Die Liebe zu Büchern und zur Literatur verbindet beide¹⁷⁴. In ihrem Tagebuch aus

¹⁶⁹ Ebda. S. 49.

¹⁷⁰ Reemtsma, Jan Philipp, *Dankadresse zum Goethe Preis 1973*, S. 144.

¹⁷¹ Vgl. Müller, Wolfgang (Hg.), *Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz*, S. 30.

¹⁷² Reemtsma, Jan Philipp, *>>Wu Hi?<<*, S. 63.

¹⁷³ Ebda. S. 71.

¹⁷⁴ Dennoch darf nicht das Bild einer einseitigen Anbetung und bedingungslosen Hingabe nur seitens Alices vermittelt werden. Schmidt war sich der Stütze seiner Frau bewusst und widmete ihr in einer Liebeserklärung das Werk *Dichtergespräche im Elysium* im Jahr 1940. Im Vorwort schreibt er: „*Da ich dieses Jahr arm bin und dir nicht soviel schenken kann, wie ich möchte – und alles möchte ich dir schenken, du weißt es – will ich versuchen Dir von Büchern und Dichtern zu erzählen. [...] wir wollen ja auch keine Literaturgeschichte im üblichen Sinne >>betreiben<< [...] sondern nur die wenigen Namen nennen, die uns – uns, du Zeissilein – stets die Großen bleiben werden; denn wir sind wie sie.*“ Alice Schmidt nennt ihren Mann wiederum liebevoll „Nödel“, wie er bereits von seiner Mutter und seiner Schwester Luzie genannt wurde. Vgl. Fischer, Susanne, *Alice Schmidt. Tagebuch aus dem Jahr 1954*, S. 305.

dem Jahr 1954 erinnert sich Alice, dass ihr Arno damals genauso unerreichbar wie ein Kaiser schien¹⁷⁵. Diese literarische Schwärmerei in der ersten Zeit wird jäh durch den Krieg und die Gefangenschaft Schmidts je gestört. Aus dem jungen naiven Mädchen muss schnell eine eigenständige Frau werden. Alice ist von Anfang an bewusst, dass sie ihr Leben und Schaffen als Schriftsteller-Gattin in den Dienst der „höheren“ Sache ihres Mannes zu stellt¹⁷⁶. Schmidt untersagt nach der Hochzeit Alice die Arbeitstätigkeit im Werk und bildet sich seine Frau zur idealen Sekretärin und Assistentin aus. Sie entspricht weitgehend seinem Ideal einer Schriftsteller-Gattin¹⁷⁷: *„Stumme Anbetung, die auch Maschine schreiben kann.“*¹⁷⁸ Bis zu seinem Tod übernimmt sie seine gesamten, vor allem brieflichen Korrespondenzen, verhandelt mit Verlagen und Lektoren, ist erste Hörerin und Leserin, liest seine Texte Korrektur und bereitet Übersetzungen vor. Schmidt übernimmt seiner Frau gegenüber eine Lehrerfunktion, Alice profitiert von gestellten Hausaufgaben in Englisch und Literatur, die von Schmidt wiederum benotet werden. Alfred Andersch bezeichnet Alice als Arno Schmidts „Schatten und Schutzengel“¹⁷⁹. Während Schmidt an seiner Armut, seinem zaghaflichen Erfolg oftmals zu zerbrechen droht, auswandern und den Schriftstellerberuf hinschmeißen möchte, ist Alice die Kraft, die Schmidt am Leben hält, ihn motiviert und zum Weiterarbeiten antreibt. Er tendiert zum Alles oder Nichts, sie zum „Wir-schaffen-das-schon“.¹⁸⁰

John Wood, der ein Interview mit Luzie Kieslers kurz vor ihrem Tod in New York im Zuge der Recherchearbeiten für *Porträt einer Klasse* führte, erzählt folgendes:

*„Bei der Erwähnung ihrer Schwägerin fühlen wir eine gewisse Distanz. Mrs. Kiesler erzählt uns, daß Arno Schmidt seine Frau durch deren Bruder kennengelernt habe, mit dem er eng befreundet gewesen sei und der im Krieg gefallen ist. Ihrer Meinung nach seien die Beziehungen zwischen Mutter und Schwiegertochter auch dafür verantwortlich, daß Arno Schmidt und seine Mutter sich nicht gegenseitig besucht haben. Aber gleich danach hat sie ein freundliches Wort für die Schwägerin. ‚She certainly hasn’t had it easy. Arno is a hard man for anyone to have to live with.‘ Und sollten wir ihm je begegnen, so sollten wir auf seine ‚Arroganz‘ vorbereitet sein.“*¹⁸¹

¹⁷⁵ Vgl. Fischer, Susanne, *Alice Schmidt. Tagebuch aus dem Jahr 1954*, S. 299.

¹⁷⁶ Vgl. Müller, Wolfgang (Hg.), *Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz*, S. 33.

¹⁷⁷ Es existiert ein interessanter, humorvoller Dialog in Schmidt, Arno, „Wieland“ aus *Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe II. Dialoge. Band I*, S. 286, in dem die Stellung der Schriftsteller-Gattin um eine weitere Facette ausgedehnt wird: „A.: Klein und unauffällig war Frau Dorothea. Und so schüchtern, daß sie ihren Mann aus Verehrung zeitlebens nur mit <Sie> und <Herrn Hofrat> anredete – während er sie natürlich duzte. B. (lachend): Hört es, ihr modernen Künstlerfrauen, und spiegelt Euch darin!“

¹⁷⁸ Film über Arno Schmidt. *Mein Herz gehört dem Kopf!*, Minute 10:22:28.

¹⁷⁹ Schmidt, Arno, *Der Briefwechsel mit Alfred Andersch*, S. 243.

¹⁸⁰ Vgl. Fischer, Susanne, *Alice Schmidt. Tagebuch aus dem Jahr 1954*, S. 321.

¹⁸¹ Krawehl, Ernst (Hg.), *Porträt einer Klasse. Arno Schmidt zum Gedenken*, S. VIII.

Alice Schmidt hat auf Anweisung Arno Schmidts, wie er selbst, über einige Zeit hindurch Tagebuch geführt. Während Arno Schmidt rein sachbezogene Klein-Notizen¹⁸² verfasst, hinterlässt Alice Schmidt mit ihren Tagebucheinträgen ein sehr gutes Bild des Ehelebens und vor allem der Arbeitsgemeinschaft¹⁸³, die Arno und Alice verbindet. Neben dem außergewöhnlichen zeit- und kulturgeschichtlichen Dokument¹⁸⁴, welches Alice mit dem *Tagebuch aus dem Jahr 1954* liefert, ist es vor allem die Emotionalität des Geschriebenen, die aufschlussreich ist. Alice schreibt expressiv, sie erzählt, plaudert, lamentiert, klagt, hadert, verehrt und verachtet¹⁸⁵. Obwohl sie auf der einen Seite sehr bewusst Frau eines Schriftstellers ist, ihm auch die nötige Verehrung¹⁸⁶ entgegenbringt, leidet sie an den existenzbedrohenden Zuständen und damit verbundenen Entbehrungen, Ängsten und Launen ihres Mannes. Gerne hätte sich Frau Schmidt in eigenständigen Übersetzungen und in der Produktion von Hör- und Fernsehspielen selbst verwirklicht, dies macht aber Arno Schmidt mit klaren Zurechtweisungen ihre literarischen Begabungen betreffend zunichte. Da das Ehepaar Schmidt gewollt kinderlos bleibt¹⁸⁷, findet Alice einzig Erfüllung in der Betreuung unzähliger Katzen, die ihr Kinderersatz bieten. Freude bereiten ihr die Besuche der Familie Michels, die sie zum Baden ausführen und ihr kurzweilige soziale Gesellschaft leisten. In den folgenden Jahren vermittelt Schmidt den Eindruck eines Gefangenen, der in einem Käfig ohne Gitterstäbe sitzt¹⁸⁸. Schriftstellerisch sucht er nach geeigneten Sujets und findet schließlich eine für ihn passenden Ausdrucksweise. Zeitgeschichtlich und historisch bedingt muss er ab 1938 immer wieder als Soldat einrücken, bis er 1941 in Norwegen stationiert wird und dort endgültig fest sitzt. Da Schmidt von seiner künstlerischen Herangehensweise über alle Maßen von Literatur, die er liest, abhängig ist, um schreiben zu können und sich

¹⁸² Fischer, Susanne (Hg.), *Alice Schmidt. Tagebuch aus dem Jahr 1954*, S. 8. Schmidt trägt neben Temperatur, Barometer, Wind, Bewölkung, Niederschläge, Himmelserscheinungen auch besondere Vorkommnisse des Tages ein. Vgl. auch Schmidt, Arno, *Die Umsiedler*, S. 48.

¹⁸³ Fischer, Susanne (Hg.), *Alice Schmidt. Tagebuch aus dem Jahr 1954*, S. 7.

¹⁸⁴ Vgl. Fischer, Susanne (Hg.), *Alice Schmidt. Tagebuch aus dem Jahr 1954*, S. 8.

¹⁸⁵ Vgl. Ebda. S. 8.

¹⁸⁶ Vgl. Ebda. S. 9. Auf S. 95 desselben Werkes wird die unerschütterliche und überzeugte Verehrung und Wertschätzung für die Begabung und Bedeutung Schmidts deutlich: „*Schillers Jungfrau v. Orleans. – Aber wie platt schon die 1. Verse. Welch Vater sagt zu seiner Tochter: >>Entfaltet ist die Blume deines Leibes<< Arno ist gleicher Ansicht! – Was für ein Gott ist Arno dagegen!!*“

¹⁸⁷ Das Thema Kinder ist für Schmidt an seine Mutter leicht erklärt: „*Weeß’De: Dein mir einen Sohn=Wünschen kanns’De Dir schparn! (Alice ist ohnehin grade in den Jahren, wo’s gerne mal >ausbleibt>, und wir die entsprechenden bedeckten Gesichter bekommen. Jaja, das ginge mir gleichsam noch ab! [...] Dennoch bin ich froh, daß wir keine Kinder in diese Idiotenwelt gesetzt haben; zumal sie ja unweigerlich, und sei es auch nur zu 50 Prozent, das geerbt hätten, was Du mir selbst als mein >unglückliches Temperament< bescheinigst. (Und was, ganz nebenbei angemerkt, letzten Ende Deines ist.) Neeneee. So ist’s besser.*“ In Fischer, Susanne, >>Und nun auf, zum Postauto<<, S. 158-159.

¹⁸⁸ Vgl. Müller, Wolfgang (Hg.), *Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz*, S. 33.

sozusagen von der gelesenen Literatur zum Schreiben verführen lässt¹⁸⁹, muss die Stationierung im Ausland doppelt hart gewesen sein, da er weitere Zeit verliert und von seiner Bibliothek und jeglichen Archiven für seine Lektüre und Recherchen abgegrenzt ist.

Wieder fällt er mit korrektem soldatischem Gestus¹⁹⁰ auf und verrichtet seine Arbeit als schreibender Soldat im Lager nach Erinnerung seiner Kameraden und Vorgesetzten zu vollster Zufriedenheit; die Rebellion findet innerlich statt. Erst, als er sich im Zeitraum zwischen 1943 und 1945 freiwillig zur kämpfenden Truppe an die Westfront meldet, um dazwischen Heimaturlaub beantragen zu können, wird er in die Kriegsgräuel involviert, in denen er offensichtlich Prägendes sieht und erlebt, wodurch er endgültig den Glauben an seine Zukunft und die der gesamten Menschheit verliert.

Die bestehende Bibliothek, Schmidts subjektiv wichtigster Besitz, wird in dieser Zeit mit Hilfe der Mutter und Alice zu großen Teilen in Sicherheit gebracht und über das Kriegsende hinaus gerettet, ein Teil geht unauffindbar verloren.

Beim Einsatz an der Westfront gerät er mit Kriegsende in englische Gefangenschaft. Da alle Männer unter 30 Jahren zur schweren Arbeit, unter anderem in Bergwerken, gezwungen werden, macht sich Schmidt auf seinen Dokumenten vier Jahre älter¹⁹¹ und entgeht größerer Schändung und Schädigung. Dieses Faktum fällt erst im „Pocahontas-Prozess“ auf und wird 1955 durch die Neuausstellung seiner Papiere korrigiert¹⁹².

1946, als er bereits ein Jahr mit seiner Frau Alice gemeinsam als Dolmetscher an der Hilfspolizeischule Benefeld gearbeitet hat, entschließt er sich bei Auflösung dieser Einrichtung, als freier Schriftsteller zu leben und zu arbeiten. Für Schmidt ist dies ein klarer Bruch mit dem Realen, mit der Welt des bürgerlichen Lebens und als seine Form der Anpassungsverweigerung¹⁹³ beginnt er nun intensiv zu schreiben. Seine Entscheidung, die ihn später zum schonungslosen und unbequemen Chronisten seiner Zeit und damit der jungen Bundesrepublik¹⁹⁴ werden lässt, entspringt vordergründig der Tatsache, dass er sich

¹⁸⁹ An dieser Stelle sei das Thema Plagiat erwähnt, mit welchem sich Arno Schmidt in literarisch-wissenschaftlichen Kreisen gelegentlich auseinander setzen musste. Dass Schmidt in außergewöhnlichem Maße von gelesener Literatur abhängig war, ist als Ergebnis seiner Brotarbeiten in den Funkessays und Hörstücken ersichtlich, in denen er Literatur, Werke und das Leben vergessener Autoren behandelt. Daher ist es naheliegend, dass diese Einflüsse auch in seinen eigenen Arbeiten zu finden sind. In Schmidt, Arno, „Die Meisterdiebe“ aus *Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe II. Dialoge. Band I*, S. 333-357 gibt er eine Anleitung zu den Abstufungen von literarischen Plagiaten, auf die an dieser Stelle jedoch nicht näher eingegangen werden kann.

¹⁹⁰ Vgl. Müller, Wolfgang (Hg.), *Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz*, S. 36.

¹⁹¹ Vgl. Ebda. S. 44. Er datiert sein Geburtsdatum daher auf das Jahr 1910.

¹⁹² Ein Faktum, das mit den erfundenen vier Jahren zusammenhängt und nie restlos geklärt werden konnte, ist die Frage, ob Schmidt jemals eine Universität, zumindest als Gasthörer besucht habe.

¹⁹³ Vgl. Müller, Wolfgang (Hg.), *Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz*, S. 45.

¹⁹⁴ Vgl. Film über Arno Schmidt, *Mein Herz gehört dem Kopf!*, Minute 08:45.

als missbrauchte Generation des Krieges¹⁹⁵ zu empfindet und weitere politische Tragödien dieser Art verhindern will.

Die ersten Manuskripte entstehen in einem möblierten Zimmer in Cordingen auf Telegrammformularen¹⁹⁶, da Schreibpapier in jenen Jahren Mangelware und daher für die Schmidts nicht leistbar ist. Die Lebens- und Arbeitsverhältnisse sind verheerend: *„In seinem einzigen Zimmer waren es zwölf Grad. Wellpappkartons bilden ein Bücherregal. Eine primitive, hölzerne Bettstelle mit einer groben Decke steht in der Ecke....Die Armut ist da....“*¹⁹⁷

Mit der, 1948 in diesem Zimmer verfassten, Erzählung *Leviathan* beginnt mit einem Vertrag beim Rowohlt Verlag für dieses Werk seine professionelle Karriere als Schriftsteller. Die Verbindung, die Schmidt mit diesem Verlag verbindet, ist zeitlebens spannungsgeladen.

Der Rowohlt-Lektor Kurt Marek weiß, dass Arno Schmidt sein Leben so führen wollte, als wäre es eine Rolle, als er Schmidt dann aber tatsächlich trifft, ist er verblüfft:

*„Man hatte Schmidt eingeladen als den ‚Verfasser der Genieprosa Leviathan‘ und auf die Differenz zwischen Leben und Fiktion vertraut, aber der Schmidt, der kam, war vollkommen identisch mit seiner Figur.“*¹⁹⁸

Marek erinnert sich weiter:

*„[...] ein Athlet mit Denkerstirn. Er saß mit krampfhaft geballten Fäusten vor mir auf dem Stuhl. Man musste jeden Augenblick gewärtig sein, daß er einen anspringt. Er eröffnete das Gespräch mit Injurien. Wenn der Mann nicht diese unwahrscheinliche, sprachlich geradezu glühende Prosa eingesandt hätte, hätte ich ihn nach fünf Minuten rausgeschmissen.“*¹⁹⁹

Schmidt erzeugt den Eindruck, dass er die Pose des Angefeindeten und Verbitterten²⁰⁰, des Rebellen, der grundsätzlich vorab gegen alle und in jede Richtung beißt, in den kommenden Jahren förmlich perfektioniert. In dieser Rolle geht er geradezu, scheint sie förmlich zu genießen, in ihr fühlt er sich nach außen hin sicher. Johannes Schmidt, sein direkter Vorgesetzter in den Greiff-Werken, nannte es ein elitäres Bewusstsein voll Verachtung allen anderen gegenüber, welches er auch physisch offen zur Schau getragen habe²⁰¹. Hinter dieser Fassade aber lauern Existenzängste, sehr wohl aber auch die feste Überzeugung, seinen Mitmenschen fast ausschließlich geistig, wenn auch nicht immer fachlich überlegen zu sein.

¹⁹⁵ Vgl. Ebda. Minute 09:12.

¹⁹⁶ Vgl. Ebda. Minute 05:15.

¹⁹⁷ Müller, Wolfgang (Hg.), *Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz*, S. 47.

¹⁹⁸ Ebda. S. 50.

¹⁹⁹ Ebda. S. 50.

²⁰⁰ Vgl. Ebda. S. 50.

²⁰¹ Vgl. Reemtsma, Jan Philipp, *>>Wu Hi?<<*, S.153.

Hürden und Hemmnisse

Der Verkauf seiner Bücher geht schlecht und von dem, was er schreibt, kann er nicht leben.²⁰² Die Anfeindungen vor Ort, widrige Arbeitsbedingungen sowie die in Bezug auf Wetter und Landschaft wenig inspirierende²⁰³ Umgebung (*„auch bin ich als Schriftsteller stark von Landschaftseindrücken abhängig“*²⁰⁴) und ein Mietrechtsstreit, dieses Einzimmerapartment betreffend, führen dazu, dass Schmidt einen Antrag auf Umsiedelung stellt, der jedoch abgelehnt wird. Auch die Pfändung des geliebten Tandems steht auf dem Spiel.

1951 wird Schmidt, der mit 2.000 DM dotierte Große Literaturpreis der Akademie der Wissenschaft und der Literatur in Mainz von Alfred Döblin²⁰⁵ verliehen, der ihn finanziell kurzfristig rettet²⁰⁶. Der Mitpreisträger Werner Helwig erinnert sich später an den Auftritt Arno Schmidts:

*„Dieser Mann nun, sehr jung, sehr unbeholfen wirkend, beschäftigte uns alle durch seinen Aufzug. Und wir fragten uns: Propagiert er seine Notlage oder besteht sie wirklich? Denn er trug kein Hemd unter der Jacke, hielt, um diese Tatsache zu verstecken, dauernd den hochgestellten Rockkragen mit der einen Hand zusammen... Unser wiederholter Versuch, ihn in unsere künstlerische Lustigkeit mit hineinzuziehen, scheiterte an seiner Verslossenheit. Er rührte keine Miene, fröstelte wie ein Konfirmand vor dem Altar und putzte immer wieder die Gläser seiner Hornbrille, die seine Augen spiegelnd vergrößerten, wenn man seinen Blick zu erhaschen suchte... Wie gesagt, man wurde den Verdacht nicht los, er habe sich mit demonstrativer Absicht so abgerissen angetan.“*²⁰⁷

Martynkewicz bestätigt in seiner Biographie über Arno Schmidt diesen Eindruck und meint, dass Schmidt im Blick des Anderen so erscheint, als ob er eine Charakterrolle spiele²⁰⁸. Wilhelm Michels erinnert sich in einem Brief an Schmidt zum Thema Rollengestaltung seiner Person: *„Ich wußte, was mich erwartete, nämlich Arno Schmidt, der miserabelste aller Schauspieler, der nur sich selber spielen kann...“*²⁰⁹

²⁰² Vgl. Müller, Wolfgang (Hg.), *Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz*, S.50.

²⁰³ In Schmidt, Arno, „Der sanfte Unmensch“ aus *Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe II. Dialoge. Band 2*, S. 81 befindet sich die Begründung, warum Schmidt sich so sehr von einer bestimmten landschaftlichen Umgebung abhängig und beeinflusst fühlt, in der Tatsache, dass die Landschaft ein Seelenzustand sei.

²⁰⁴ Müller, Wolfgang (Hg.), *Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz*, S. 50.

²⁰⁵ Vgl. Ebda. S. 53.

²⁰⁶ Ein Zitat aus Schmidt, Arno, *Die Umsiedler*, S. 35 erläutert seinen verlorenen Glauben an Kunst und Kultur sowie die mediale Berichterstattung: *„...Gedankensteppe, Seelentundra.: >>Die Verleihung des Literaturpreise in der Mainzer Akademie hat der Südwestfunk nicht übertragen; aber der Vater der Fußballspieler Walter wurde ne halbe Stunde interviewt.“*

²⁰⁷ Müller, Wolfgang (Hg.), *Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz*, S. 53.

²⁰⁸ Vgl. Ebda. S. 53.

²⁰⁹ Schmidt Arno, *Der Briefwechsel mit Wilhelm Michels*, S. 49.

Als Wilhelm Michels und Arno Schmidt einander kennenlernen und auch über weite Strecken des Lebens so etwas wie befreundet bleiben, schreibt Michels in einem seiner ersten Briefe an Schmidt: „*Spielen Sie sich nicht auf mit Ihrer Ungeselligkeit und Ihrer Misanthropenherrlichkeit. Daß Sie kein amüsanter Mensch sind, konnte ich mir vorher denken, daß Sie kein amüsabler Mensch sind, haben Sie bewiesen mit Ihrer Reaktion auf einen harmlosen Scherz.*“²¹⁰ Michels verweist hier auf einen harmlosen Scherz Schmidts Prosa betreffend, worauf Schmidt beleidigt und zutiefst gekränkt ist.

In weiterer Folge wird Schmidt Werke schreiben, die sich letztlich immer um ein männliches Ich drehen, welches eine Form von Katastrophe überlebt hat und im Lebenskampf den Triumph im Allein- und Getrenntsein von der Welt²¹¹ und jeglicher Zivilisation empfindet. Martynkewicz formuliert diesbezüglich:

*„Nicht zur Menschheit zu gehören und mit dem eigenen, omnipotenten Ich nicht in die Welt passen, das ist für Schmidt, der sich in seinen Figuren imaginär reflektiert und die Handlungen seiner Helden als Gedankenexperimente entwirft, eine Bestätigung seines Andersseins.“*²¹²

Dennoch muss dieser „Menschenfeind“ seine Geschichte loswerden, seine Erfahrungen vermitteln, seine Botschaft überbringen²¹³ wie es Martynkewicz nennt und dies mag in den frühen fünfziger Jahren nicht gelingen. Schmidts Werke mit dem spät-aufklärerischen Pessimismus finden in der Zeit des Optimismus des Wiederaufbaus²¹⁴ kein Publikum, sie stören²¹⁵ sogar. Schmidts Pessimismus ist nicht populär und vor allem in den Augen der Leserschaft nicht zeitgemäß²¹⁶, wenngleich Schmidts Gefühl einer Zwischenkriegszeit nicht ganz unbegründet ist. Zeitgeschichtlich gesehen fallen der Korea-Krieg 1950, die Wiedereinführung der allgemeinen Wehrpflicht 1956 und Adenauers Wiederbewaffnung und die atomare Rüstung 1957²¹⁷ genau in Schmidts Schaffensphase. Er schwankt zwischen Rebellion und Hilflosigkeit.²¹⁸ Inhaltlich beschäftigt er sich in den fünfziger Jahren mit der Beleuchtung des Alltags der Nachkriegszeit. Dies wechselt in weiterer Folge zu einem neuen Interesse an einer psychoanalytisch-inspirierten Erkundung der menschlichen Seele, die sich formal in der bevorzugten Ich-Perspektive, einem starken Naturalismus²¹⁹ und einer nahezu artifiziellen Sprachentwicklung äußert.

²¹⁰ Ebda. S. 17.

²¹¹ Vgl. Müller, Wolfgang (Hg.), *Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz*, S. 56.

²¹² Ebda. S. 56.

²¹³ Vgl. Ebda. S. 57.

²¹⁴ Vgl. Ebda. S. 61.

²¹⁵ Vgl. Film über Arno Schmidt, *Mein Herz gehört dem Kopf!*, Minute 10:59.

²¹⁶ Vgl. Müller, Wolfgang (Hg.), *Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz*, S. 61.

²¹⁷ Vgl. Ebda. S. 61.

²¹⁸ Vgl. Ebda. S. 61.

²¹⁹ Vgl. Best, Otto F., *Die deutsche Literatur*, S. 344.

Aus finanziellen Gründen nimmt das Ehepaar Schmidt ab den 1950er Jahren zusätzlich Übersetzungsaufträge, „Literaturschlamm und Kriminalreißer“²²⁰, wie Schmidt die Qualität dieser Texte in den ersten Jahren nennt, an. Schmidt wird sie später immer wieder als lästige, wie bereits weiter oben erwähnte, „Brotarbeit“ bezeichnen.

Die Arbeitsaufteilung wird hier noch einmal erläutert:

„Schmidt diktiert seiner Frau die Übersetzung direkt in die Maschine; am Ende geht er den Text noch einmal durch, Alice Schmidt fertigt anschließend die Reinschrift an und liest später die Korrekturfahnen. Die dann folgenden Übersetzungen bereitet Alice Schmidt durch Vokabel-Nachschriften schon so weit vor, daß ihr Mann sich auf die Feinarbeit konzentrieren kann.“²²¹

Was Schmidt in den 1950er Jahren finanziell das Überleben²²² sichert – das Übersetzen von vorwiegend englischer Trivialliteratur – wird sich in den 60er und 70er Jahren als zweites festes Standbein neben seinen eigenen Werken etablieren. Das methodische Übersetzen, so sehr sie ihm anfangs verhasst ist, stabilisiert ihn und verschafft ihm mit der gegliederten Arbeit, dem festgesetzten Rahmen und dem bekannten Endpunkt²²³ ein Arbeitsklima, welches ihm ein gutes Mittel zur Selbstdisziplinierung²²⁴ bietet.

Diese vorgegebenen Arbeitsstrukturen des Übersetzens kommen Schmidts Arbeitsweise sogar entgegen:

„...[er] nimmt, sobald er sich an den Schreibtisch setzt, die genaue Uhrzeit und trägt sie ein. Gemessen wird freilich nur die Zeit, die er effektiv am Schreiben verbringt, alles andere (Lesen am Sessel, Ideen, die ihm während des Spaziergangs oder im Bett kommen) gilt ihm nicht als Arbeitszeit. Schmidt hat alles darangesetzt, seine schriftstellerische Arbeit formal so zu organisieren, als wenn es ein ‚normaler‘ bürgerlicher Beruf sei. Nur dadurch, daß er die Zwänge des Berufslebens auf die schöpferische Arbeit übertrug, konnte er seinem schlechten Gewissen, seiner Angst, mit dem, was er schrieb, keine ‚vernünftige‘ Arbeit zu leisten, entgehen.“²²⁵

Das massive Arbeitspensum, welches sich Schmidt selbst auferlegt, funktioniert nur mit Stimulanzen. „Ich <trinke>. – Zunächst, d.h. für 3-4 Stunden, Nes-Kaffee; dann falls das <Pensum> Weiterarbeit erheischt, Fusel. (Jedoch immer <strategisch>; richtig <besoffen>“

²²⁰ Müller, Wolfgang (Hg.), Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz, S. 63.

²²¹ Müller, Wolfgang (Hg.), Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz, S. 62.

²²² In Schmidt Arno, Der Briefwechsel mit Wilhelm Michels, S. 31 berichtet Alice Schmidt über das Einkommen ihres Mannes: „...nach 10 Jahren angestrengtester schriftstellerischer Tätigkeit, die Gesundheit und Nerven zerrütteten, hat es mein Mann endlich so herrlich weit gebracht, das monatliche Einkommen eines ungelernten Hilfsarbeiters zu haben.“

²²³ Vgl. Müller, Wolfgang (Hg.), Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz, S. 64.

²²⁴ Vgl. Ebda. S. 64.

²²⁵ Ebda. S. 59.

bin ich nie.)²²⁶. Schmidt beschreibt die drei Notwendigkeiten während des Verfassens eines neuen Werkes mit „Kaffee, Schnaps und Papier“²²⁷. Weiters eine Schreibmaschine, Aspirin und Schlaftabletten²²⁸, zeitweilig auch Nikotin, dessen Konsum er aber aus Kostengründen wieder einstellt²²⁹. Im Alter kommen Medikamente gegen die Herzbeschwerden hinzu.

Die eingenommenen Stimulanzien während des Übersetzens haben die Aufgabe der Betäubung, beim Schreiben der eigenen Werke, enthemmen²³⁰ sie.

Während er in dieser Zeit oftmals die Auswanderung nach Kanada, die Schweiz und Irland²³¹ erwägt beziehungsweise eine Umsiedelung in die DDR anpeilt, die Vorhaben aber allesamt aus Kostengründen scheitern beziehungsweise die DDR ebenso wenig Freiheit sowie ähnliche Denk- und Schreibhemmungen erwarten ließ²³², schreibt er vermehrt Artikel, kleine Geschichten, Kurzgeschichten und Radio- und Funkessays. So hält er sich bis Mitte der 1950er Jahre über Wasser. Hier wird erstmals auch eine neue Seite Schmidts erkennbar. In dieser „Brotarbeit“ ist der Autor nicht Rebell²³³ und Pessimist, sondern ein sanfter, romantisierender und melancholisch-verspielter Schmidt, der kleine Texte aus

²²⁶ Müller, Wolfgang (Hg.), Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz, S. 60. In *Der Platz, an dem ich schreibe* erklärt Schmidt auf S. 57 seinen Zugang und die Funktion des Alkohols: „...meist recht kleinen und sorgfältigst dosierten, Gaben geistiger Getränke haben eine ganz andere Funktion. Nicht einmal die der Erhöhung der Bildkraft der Seele; sondern die Entfernung alles Hinderlichen. [...] als >>Startschuss<< [...]; als Lockerung der Wortbremse; als Mittel, am raschesten die notwendige Naivität und Rücksichtslosigkeit gegenüber der Sprache und den Dingen herzustellen...“

²²⁷ Schmidt, Arno, „Vorspiel“ in *Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe II. Dialoge. Band 2*, S. 140.

²²⁸ Vgl. Schmidt, Arno, „Vorspiel“ in *Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe II. Dialoge. Band 2*, S. 140.

²²⁹ Arno Schmidt führt über seine Süchte und Abhängigkeiten Tagebuch, eine eigene Zeichensprache wird eingeführt. So ist ☞ ein Zeichen für Alkoholgenuß, ↓ für Schlaftablette. Vgl. Schmidt, Arno, *Die Gelehrtenrepublik*, S. 201 sowie S. 205. So entstehen Tagebucheintragen wie „Ich ☞ , Kaffee, & alles Durcheinander“.

²³⁰ Vgl. Müller, Wolfgang (Hg.), Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz, S. 61.

²³¹ Zum Projekt Irland denkt Schmidt: „Ich meine: können wir mehr verlangen, als ein Land, nicht der Nato angehörig [...], praktisch menschenleer [...], Nebel, Moore, Wiesen, Wind, Haide, nicht wie Ossian und Joyce, unser Geld verdoppelt sich sofort : wenn der Briefträger mit Prozeßvorladung oder Einberufungsbefehl an die Tür klopfen will, kichern wir nur : The Germany kann me furchtbar leckn!“ Schmidt, Arno, *Der Briefwechsel mit Alfred Andersch*, S. 104. Als alle Pläne allerdings scheitern, schreibt er resignierend an Alfred Andersch: „Ich habe für Deutschland nur noch Verachtung und Haß übrig und ich hoffe, daß es mir in diesem Leben gelingt, einmal nichts mehr mit den Deutschen zu tun haben zu müssen. Es ist schon schlimm genug, daß man gezwungen ist, in ihrer Sprache schreiben zu müssen.“ Schmidt, Arno, *Der Briefwechsel mit Alfred Andersch*, S. 109.

²³² Vgl. Schmidt, Arno, *Deutsches Elend*, S. 74.

²³³ Schmidts rebellische Art bezieht sich vor allem auf alles, was ihn von seiner Arbeit abhält und ihm unnötig Zeit stiehlt. Ernst Krawehl, sein Verleger bei Stahlberg, habe sich aus Vermarktungsmaßnahmen einen Fauxpas geleistet. Anekdotisch erinnert sich Schmidt: „... hat er mich doch sogar einmal gezwungen, ein Schwein von Spiegel-Reporter zu empfangen!“ Schmidt Arno, *Der Briefwechsel mit Alfred Andersch*, S. 122. In einem weiteren Statement beschwichtigt er dann: „Ich bin, wie Sie ja wissen, nicht sehr für's Bitten; mehr für's Fluchen.“ Schmidt, Arno, *Der Briefwechsel mit Alfred Andersch*, S. 132. Zu diesem Thema wendet er sich brieflich auch an Wilhelm Michels, indem er meint, finanziell leider noch nicht soweit zu sein, dass er sich Charakter leisten und diesen Spiegel-Reporter rausschmeißen könne. In Vgl. Schmidt, Arno, *Der Briefwechsel mit Wilhelm Michels*, S. 107.

alltäglichen Wahrnehmungen bastelt²³⁴. Im Jahr 1955, als Schmidt 32 veröffentlichte Zeitungsartikel²³⁵ vorweisen kann und finanziell erstmals von seiner schriftstellerischen Arbeit leben kann, trifft ihn die Anklage wegen Gotteslästerung und Pornographie (Verbreitung unzüchtiger Schriften) bezüglich seines Werks *Seelandschaft mit Pocahontas* hart. Zu Beginn der Anklageerhebung gibt er sich noch in selbstbewusst-stolzem Ton: „*Daß Christen und Nazis, also Thron & Altar, auf die >>Seelandschaft<< schimpfen, habe ich nicht anders erwartet: da müßte ich auch merkwürdiges Zeug geschrieben haben, um aus der Ecke Applaus zu erhalten!*“²³⁶. Mit zunehmendem Verlauf wird die Situation für Schmidt in vielerlei Hinsicht prekär. Aus dem einstigen Ignorieren seiner Werke wird nun eine mediale Hetzwelle gegen Schmidt losgetreten, die sein weiteres Schaffen als Schriftsteller massiv gefährdet. Dennoch bleibt er bei seiner Meinung:

*„Wer ausspricht, dass die Welt zur Hälfte Geschtank & Schock & Irrsinn ist, kriegts eins mit'm Notstandsgesetz. Und wenn Einer redlich & künstlerisch schildert, wie'n Mensch gemacht wird, bestrafen se'hn wegen <<Obszönität>>. Und gehen anschließend hin, in'n Puff ; oder beschnuppern die Sättel von Damen=Fahrrädern.“*²³⁷

Eine ihm angebotene Dozenten-Stelle an der Hochschule für Gestaltung in Ulm schlägt er aus, obwohl die eine Absicherung seiner finanziellen Lage bedeutet hätte, einem kurzfristigen Umzug nach Darmstadt stimmt er zu, um dem hiesigen Gerichtsort zu entkommen. Über seinen dreijährigen Aufenthalt in Darmstadt schreibt er später in einem Brief: „*Jegliche Berührung mit Anderen, setzt erfahrungsgemäß meine Leistung herab und stört mich auf Tage hinaus – mein letzter Versuch in dieser Beziehung, meine <3 Jahre Darmstadt>, haben mich endgültig darüber belehrt.*“²³⁸ Obwohl Schmidt zunehmend sicher ist, kein Städter zu sein, Menschen- und vor allem Künstleransammlungen in seiner unmittelbaren Umgebung meidet und sich nach einer absoluten Abgeschiedenheit am Land sehnt, nimmt er Darmstadt mit Humor: „*[...] Wie in Darmstadt neben einem Atomreaktor jetzt auch noch ein kernphysikalisches Institut errichtet werden soll : bald werde ich so voller Radioaktivität sein, daß ich bei meinem eigenen Heiligenschein nachts lesen kann : wieder was gespart ! (Hoffentlich werden nun wenigstens die Mieten billiger).*“²³⁹

Kontakte, die er bis zu diesem Zeitpunkt zumindest brieflich noch ab und zu pflegt, werden seltener. Eine gewisse unverbindliche Distanz zu allen Menschen war für Schmidt immer gegeben, Tiefe strebte er bei seinen zwischenmenschlichen Kontakten nie an.

²³⁴ Vgl. Müller, Wolfgang (Hg.), *Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz*, S. 75.

²³⁵ Vgl. Ebda. S. 77.

²³⁶ Schmidt, Arno, *Der Briefwechsel mit Alfred Andersch*, S. 49.

²³⁷ Film über Arno Schmidt, *Mein Herz gehört dem Kopf!*, Minute 10:36.

²³⁸ Müller, Wolfgang (Hg.), *Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz*, S. 83.

²³⁹ Film über Arno Schmidt, *Mein Herz gehört dem Kopf!*, Minute 23:42.

Als im Juli 1956 das Ermittlungsverfahren wegen *Seelandschaft mit Pocahontas* nach einem positiven Gutachten des Präsidenten der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung Hermann Kasack²⁴⁰ eingestellt wird, vergrößert sich Schmidts persönlicher Druck, verlorene Zeit wettmachen zu müssen, weiter. Seine Selbstzweifel, der Anspruch an sich und seine Pläne, vor allem endlich sein Hauptwerk *Lilienthal* zu verfassen, wachsen.

Bargfeld und die völlige Isolation

Im April 1958 hat Schmidt schließlich endlich den idealen Ort für seine schriftstellerische Tätigkeit gefunden. Schmidts erste Informationen zum Anwesen in Bargfeld, das er in weiterer Folge erwerben wird, ergehen an Wilhelm Michels, den Freund und Förderer: „*Fachwerk, Lehmziegel, mit Brettern verschalt / Baujahr 1948: ausgezeichnet erhalten / [...] / Lage: Osthaide, 30 km nordöstlich von Celle...*“²⁴¹ Mit einem Darlehen, das er von Wilhelm Michels erhält, und einem kleinen Teil an Eigenmitteln, erwirbt Schmidt ein kleines Haus in der Lüneburger Heide, das genau seinen Vorstellungen von der idealen Umgebung für eine erfolgreiche und produktive Arbeit entspricht. Das 45 qm große Erdgeschoss wird um Badezimmer und Toilette²⁴² erweitert, das 360 qm große Grundstück mit Stacheldraht umzäunt und der Rohdachboden zu einem Arbeitszimmer ausgebaut. Eine Klingel gibt es nicht²⁴³.

In *Kaff* findet seine Idee eines komplett abgeschotteten Hauses, welche er in Bargfeld umgesetzt hat, bei der Betrachtung Tante Heetes Hauses eine Erwähnung: „*(Also ich würde ja nicht nur die Klingel ap=montiern ; sondern auch die Gartenpforte schtändich pfer Schlossn haltn. Und noch 2 Schnüre Schtacheldraht oberhalb der Zaunlatten ziehen ; n Mien´nfellt darf man sich, als Priewat=Mann ja leider noch nich anlegn.)*“²⁴⁴

Hier auch ein direkter Verweis, wie Schmidt seine ersten Eindrücke von Haus und Bargfeld in *Kaff* verarbeitet. Hertha, beim Spaziergehen, durch ein Fernrohr spähend:

„>>**Was hastu** denn zu sehen ? !<< (*Schteht da etwa wieder´n Kerl und pißt? – Sie hatte´s früher einmal gar nicht glauben wollen; und dann lange und intensiehf hin visiert.*). >>Seid Ihr **Männer** neugierich.<< tadelte sie; >>Da, das erste Haus; links vom Weg<< und gab´s mir her. **Das erste Haus? Links** vom Weg? – : . – Je nun. Das orzüpliche bretterschalte Fachwerk. Etwas kleiner als durchschnittlich. Fahlgrüner Anstrich. Lattenzaun mit Tännchen; eine länglich=dunkle Schuppenwand?-/ : ?

²⁴⁰ Vgl. Müller, Wolfgang (Hg.), *Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz*, S. 85.

²⁴¹ Müller, Wolfgang (Hg.), *Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz*, S. 90.

²⁴² Vgl. Ebda. S. 90.

²⁴³ Vgl. Film über Arno Schmidt, *Mein Herz gehört dem Kopf!*, Minute 27:33.

²⁴⁴ Schmidt, Arno, *Kaff auch Mare Crisium*, S. 268.

*>>So'n Häusel müßt man ha'm.<< sagte sie tiefsinnich; >>a Schtückel
Rasn dazu; wo ma im Sommer liegn könnte....²⁴⁵*

In den Briefen dieser Zeit im Austausch mit Wilhelm Michels ist Schmidt euphorisch, temperamentvoll, voller Lebens- und Tatendrang und wirkt weniger verkrampft und empfindlich²⁴⁶ als in den Briefkorrespondenzen davor. Er scheine endlich da angekommen zu sein, wo er hingehöre²⁴⁷.

Zum Ort Bargfeld, der in groben Zügen Giffendorf, dem Ort in *Kaff* entspricht, schreibt Schmidt:

*„...Bargfeld liegt 20 km NO von Celle. Einwohnerzahl 350 (rund 45 Häuser)
/ Die Landstrasse selbst hört im Ort auf, also keinerlei Durchgangsverkehr ;
absolute Stille garantiert (und durch 2 Übernachtungen erprobt). Keine
Kirche (!) Schule am anderen Ortsende also auch diese Lärmquelle
quantité négligeable. Die Häuser des Dorfes liegen um einen, mit einem
Eichenkamp bestandenen, Dorfplatz ; die <<City>> mit Wirtshaus,
Feuerspritze und Ortsbulle.“²⁴⁸*

Weitere Informationen liefert Schmidt über die Umgebung, ebenfalls in *Kaff* bei den Spaziergängen mit Hertha und Karl wiederkehrend:

*„Gegen NordOsten sogenannte <<Wilde Moore>>, d.h. solche, in denen
Wanderer, ohne irgend Aufsehen erregen, versinken können
(panzersicher!). In dieser Richtung kann man 50km gehen, ohne irgend ein
Haus zu erblicken ! Mond, Nebel & Regen erste Qualität. Auch im
Trinkwasser war, selbst mit dem bösesten Willen kein Jauchegesmack
spürbar.“²⁴⁹*

Das Haus, am Ende einer Sackgasse gelegen, die Landschaft, die Natur – alles entspricht Schmidts idealem Schaffensort, der ab nun in allen seinen Werken immer wiederkehrend vorkommen wird.

Ein wesentlicher Punkt in Schmidts Leben, wie auch in *Kaff*, ist das ambivalente Verhältnis zum Leben auf dem Land. Der Drang nach absoluter Einsamkeit, die das Refugium in Bargfeld bietet und die ländliche Bevölkerung, der Schmidt Rohheit, Unwissenheit und Stumpfsinn attestiert, spießen sich des Öfteren.

Kaff biete Beispiele dafür, dass Schmidt und die ländliche Bevölkerung nichts miteinander gemein haben beziehungsweise Schmidt die Bauern nicht leiden zu können scheint, weil sie

²⁴⁵ Schmidt, Arno, *Kaff auch Mare Crisium*, S. 33. Da Schmidt jeden neuen Gedanken-, Sprech- oder Szenenansatz innerhalb der ersten Wörter kursiv setzt, habe ich hier aufgrund des kursiven Zitates an sich die Kursivität fett hervorgehoben. Diese Markierung wird in weiterer Folge durchgehend gewählt.

²⁴⁶ Vgl. Müller, Wolfgang (Hg.), *Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz*, S. 90.

²⁴⁷ Vgl. Ebda. S. 90.

²⁴⁸ Film über Arno Schmidt, *Mein Herz gehört dem Kopf!*, Minute 25:32.

²⁴⁹ Ebda. Minute 26:24.

ihn auch nicht leiden können²⁵⁰. Daher verwundern Sätze wie „>10 Oxen + 1 Bauer = 12 Schtück Rinnt=Vieh“²⁵¹ in *Kaff* nicht.

Hoch motiviert, vor allem die Schulden abzubauen, legt Schmidt in Bargfeld ein unfassbares Arbeitstempo an den Tag. Einziger Erholungsfestpunkt des Jahres sind die Erkundungsfahrten in der Lüneburger Heide²⁵² mit Familie Michels, wenn diese mit ihrem VW-Bus auf dem Rückweg ihrer Urlaube regelmäßig ein paar Tage in Bargfeld Station macht. Sie dienen Schmidt ausschließlich zu Recherchezwecken für seine neuen Werke, erholen und entspannen kann er sich laut Alice nicht. Die Reisen dürfen auch allesamt nur so lange dauern, wie er danach schreibend bewältigen²⁵³ kann. Reiseeindrücke sowie Fotografien von der Umgebung um Bargfeld, die er bei Spaziergängen mit Alice macht, dienen ihm als Ideenmaterial.

Der Schmidt'sche Fotografie-Stil, ist dem Autor entsprechend speziell. Die ZEIT bezeichnet ihn als „spröde und eigenwillig, wie seine Prosa“²⁵⁴. Schmidt sieht von der Abbildung von Menschen ab und fotografiert Landschaften, sowie Landschaftsdetails, Bäume und Felder, Wiesen und Horizonte – alles Orte, Schauplätze entstehender Werke. Berühmt geworden ist ein Foto, in dem der eigene Schatten des Fotografen Schmidt in das Fotografierte hinein ragt²⁵⁵. Dia-Abende zur Präsentation der Ergebnisse bilden den „kulturellen und einzigen gemeinsamen Höhepunkt“ im Hause Schmidt²⁵⁶.

Über die Entstehung zu *Kaff* schreibt Schmidt am 1. Januar 1960 an Wilhelm Michels:

„[...] der Unterzeichnete hat in den Tagen (und Nächten; zumal diesen letzteren – durchschnittliche Aufstehzeit 2 bis 3 Uhr morgens !) vom 30.11. bis 19.12.1959 ein neues Buch, im Umfange von rund 400 Normalseiten zu Konzeptpapier gebracht. Der Titel lautet zur Zeit >KAFF, auch MARE CRISIUM< (vielleicht aber auch DIE STADT DER VERGNÜGTEN; ich weiß es noch nicht; mir fällt aber sicher wieder was Reißerisches ein [...]. Unnötig, Ihnen, dem Kenner des >Werkes<, (im Sinne von oeuvre), zu flüstern, daß es sich hier um die epochenmachende erste Vorlage für ein LÄNGERES GEDANKENSPIEL im Sinne der BERECHNUNGEN II des gleichen Autors handelt [...].“²⁵⁷

Kaff stellt Ende der 1950er Jahre einen wichtigen Wendepunkt im Schaffen Schmidts dar und schließt eine Werkperiode ab. Einerseits sind gängige Orthographieregeln mit dem Werk obsolet, Dialekte und Slangs sowie phonetische Schreibweisen und Mehrfachbedeutungen eines Wortes und ganzer Textpassagen in den Vordergrund gerückt. Andererseits ist die Beeinflussung Schmidts durch Sigmund Freuds, Karl Mays und James Joyces Literatur

²⁵⁰ Vgl. Schmidt, Arno, *Kaff auch Mare Crisium*, S. 37.

²⁵¹ Ebda. S. 10.

²⁵² Vgl. Film über Arno Schmidt, *Mein Herz gehört dem Kopf!*, Minute 29:44.

²⁵³ Vgl. Ebda. Minute 30:18.

²⁵⁴ <http://www.zeit.de/online/2007/28/bg-arno-schmidt/> – Recherchezugriff am 07.01.2015.

²⁵⁵ Vgl. Film über Arno Schmidt, *Mein Herz gehört dem Kopf!*, Minute 32:23.

²⁵⁶ Vgl. Ebda. Minute 31:52.

²⁵⁷ Schmidt, Arno, *Der Briefwechsel mit Wilhelm Michels*, S. 140.

bereits spür- und nachvollziehbar. Zusätzlich lässt ihn das Thema Utopie seit *Die Gelehrtenrepublik* (1957) nicht mehr los und er baut dieses Thema in *Kaff* zu einem zweiten und parallelen, komplett eigenständigen Handlungsstrang aus. Die Recherche und Grundidee entstammt dem dialogischen Werk *Die Kreisschlösser*, welches er im Februar 1959 als weitere „Brotarbeit“ anfertigt. Die Informationen und das Wissen fließen, wie so oft, in seine Arbeit an und damit in *Kaff* ein, welche er Ende 1959 verfasst. Demnach basiert Schmidts utopische Geschichte in *Kaff* auf genauest recherchierten Quellen. Schmidts Wissen zu diesem Thema reicht daher von der ersten Mondkarte aus dem Jahr 1647²⁵⁸, über die Behauptung der Griechen, Flecken am Mond wären Wasserflächen, bis hin zur Meinung der Pythagoräer, dass es am Mond Berge, Städte, Pflanzen, Tiere und Menschen²⁵⁹ gäbe. Bedeutend an dieser Stelle auch, dass der Chirurg Franz de Paula Gruithuisen (1774–1852) über einen Beobachtungszeitraum von 60 Jahren nicht müde wurde, Leben und Infrastruktur auf dem Mond mittels bloßer Beobachtung nachzuweisen. Das Gemisch von Fantasterei und Besonnenheit, welches dem Mediziner innewohnte, und dessen strenge Beharrlichkeit, faszinierten Schmidt, obwohl Gruithuisens „*Wahrnehmung auf optischen bzw. Selbst-Täuschungen*“²⁶⁰ beruhte.

Auf die drei großen Einflüsse durch Freud, Joyce und May kann nicht eingegangen werden, da die Behandlung den Rahmen der Arbeit sprengen würde und für das Inszenierungskonzept nicht erforderlich ist. Hingegen relevant ist in diesem Zusammenhang, dass er die Theorien aller drei verbindet und für sich selbst adaptiert. So erkennt Martynkewicz in seiner Biographie über Schmidt:

*„Schmidt ist, unter dem Eindruck der Psychoanalyse, die er sprachtheoretisch reformuliert, zu der Überzeugung gekommen, daß die Werke Mays, seine Landschaftsbilder und Kulissen, aber auch bestimmte obsessiv wiederkehrende Wörter und Silben verdrängte sexuelle und insbesondere homosexuelle Strebungen verraten, und diese unbewußten Sexualwünsche würden von den Lesern ebenso unbewußt rezipiert...“*²⁶¹

Diese Idee, dass die Landschaft und die Eindrücke selbiger auf einer „unbewussten, sexuellen“ Ebene direkt mit der Sprache und der Wortwahl verbunden sind, äußert sich sehr häufig in *Kaff*. Martynkewicz erörtert hierzu: *„Die Wörter werden durch orthographische Manipulationen oder Verballhornungen in phonetisch ähnliche oder gleich klingende Wörter mit sexueller Bedeutung transformiert.“*²⁶²

²⁵⁸ Vgl. Schmidt, Arno, „Die Kreisschlösser“ in *Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe II. Dialoge. Band 2*, S. 232.

²⁵⁹ Vgl. Schmidt, Arno, „Die Kreisschlösser“ in *Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe II. Dialoge. Band 2*, S. 231.

²⁶⁰ Ebda. S. 238.

²⁶¹ Müller, Wolfgang (Hg.), *Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz*, S. 98-99.

²⁶² Ebda. S. 100.

Kaff wird im Mai 1961 von der *Darmstädter Jury*²⁶³ zum Buch des Monats gewählt²⁶⁴.

Als Übersetzer macht Schmidt sich in weiterer Folge durch die gesammelten Werkbearbeitungen Edgar Allan Poes als Polyhistor²⁶⁵ einen Namen. In diese Zeit fällt auch die Kritik, er sei eigentlich kein Dichter, sondern ein guter Literaturwissenschaftler²⁶⁶.

Zu diesem Zeitpunkt ist Schmidt etabliert, er kann von der Schriftstellerei leben, dennoch bleibt er ängstlich und unsicher in Bezug auf seine Qualität als Schriftsteller. An Wilhelm Michels schreibt er:

„[...] traue mir immer noch nicht genug. Ich habe einfach das Gefühl, als >wisse< ich nicht genügend – ich kann es nur mit dem Gefühl vergleichen, wenn ich, wirklich guten Meistern am Schachbrett gegenüber saß, und dann b2 – b4 spielte : halb war ich der einzige Fachmann dafür, halb verzweifelte ich am >Leben< [...].“²⁶⁷

Im Jahre 1964 wird ihm der mit 10.000 DM dotierte Fontane-Literatur Preis von seinem Kollegen Günter Grass überreicht. Hier erfährt Schmidt nun erstmals Anerkennung der Öffentlichkeit, in jener Form, die er sich immer gewünscht hatte. Doch Schmidt bleibt ein Getriebener. Trotz beziehungsweise vielleicht sogar wegen seiner zunehmenden körperlichen Beschwerden und der damit verbundenen Panik, dass das Leben endlich ist, zwingt er sich zu seinem Monumentalwerk *Zettels Traum*, um sich durch ein literarisches Großwerk Ruhm und Unsterblichkeit zu sichern.²⁶⁸

Im Jahre 1970 erscheint, nach siebenjähriger Arbeit ein Werk, zusammengesetzt aus 120.000 Notizzetteln²⁶⁹, die Schmidt im Zuge seiner Recherche und Vorarbeit in Setzkästen gesammelt hat, ein 1334 Seiten²⁷⁰ starkes DIN A3-Werk auf drei Spalten, welches in etwa 5320 normalen Buchseiten²⁷¹ entspricht.

Auf das umfangreiche Werk, das bisher wenig Anerkennung und Bemerkung erhalten hat, kann an dieser Stelle (leider) nicht näher eingegangen werden. Spannend für meine Arbeit

²⁶³ Vgl. <http://www.darmstadt.de/darmstadt-erleben/kultur/literatur/buch-des-monats/darmstaedter-jury-zum-buch-des-monats/> – Recherchezugriff am 22.01.2015.

²⁶⁴ Vgl. Schmidt, Arno, *Der Briefwechsel mit Wilhelm Michels*, S. 203.

²⁶⁵ Vgl. Schmidt, Arno, *Belphegor*, S. 65.

²⁶⁶ Vgl. Schmidt, Arno, *Der Briefwechsel mit Wilhelm Michels*, S. 199.

²⁶⁷ Schmidt, Arno, *Der Briefwechsel mit Wilhelm Michels*, S. 159.

²⁶⁸ Vgl. Müller, Wolfgang (Hg.), *Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz*, S. 108.

²⁶⁹ Vgl. Ebda. S. 110. Die Arbeitsweise Schmidts sei an dieser Stelle erwähnt, da sie nach einem strengen Recherche- und Ordnungsprinzip, mit starkem Hang zu Pedanterie, mittels Zettelkästen funktionierte, indem Material auf zahllosen Zetteln bezüglich Notizen, Metaphern, Redewendungen und Namen zur Auswahl [Vgl. Schmidt, Arno, *Siebzehn sind zuviel!*, S. 121.] geschrieben wurden. Die Anzahl der Zettelkästen variierten je nach angedachtem Umfang des Werks. Erst mit vollständig vorhandenem Zettelmaterial, welches teilweise bereits nach Kapiteln genau in den Setzkästen geordnet wurde, begann Schmidt dann mit seiner tatsächlichen Schreibarbeit. Zusätzlich trug Schmidt immer ein kleines Notiz-Heftchen bei sich, um spontane Gedanken festigen und verschriftlichen zu können, die er dann später in sein Zettel-System eintrug.

²⁷⁰ Vgl. Ebda. S. 115.

²⁷¹ Vgl. Film über Arno Schmidt, *Mein Herz gehört dem Kopf!*, Minute 41:08.

sind allerdings die symptomatische Arbeits- und Lebensweise, die sich zu dieser Zeit weiter verstärkt.

Schmidt nennt die Arbeit an *Zettels Traum* eine „Frage der Konstitution“²⁷² und schildert seinen Arbeitstag in dieser Zeit wie folgt:

*„Während der Jahre der Niederschrift bin ich jede Nacht um zwei oder ein Uhr aufgestanden, dann habe ich bis morgens um sieben oder acht gearbeitet, mich drei Stunden hingelegt und dann weitergemacht, allerdings mit den leichteren Arbeiten – dem Ordnen der Zettel, dem Zusammentragen des Materials, dem Verifizieren von Zitaten, dem Nachschlagen von Werken. So habe ich jeden Tag 14 bis 16 Stunden gearbeitet. (...) Nachdem ich das erste halbe Jahr daran geschrieben hatte, bin ich zusammengeklappt und habe acht Tage nur geschlafen.“*²⁷³

Alice Schmidt, die zu diesem Zeitpunkt scheinbar Anschluss an Werk und Mann bereits verloren hat, unter den Lebensbedingungen ihres Mannes leidet, reflektiert im Nachhinein über diese Zeit:

*„[...] ich habe es nicht gern gesehen, daß mein Mann Zettels Traum schrieb [...]. Keine Spaziergänge mehr – kein Sitzen im Garten – kein Sonntag – kaum die Möglichkeit eines Gesprächs: auf Fragen nur abwesend nervöse Antworten: bestenfalls. – Im ständigen Gemurmel, wortprobierend, bewegten sich seine Lippen. Völlige Vernachlässigung der eigenen Gesundheit. Völlige Gleichgültigkeit gegen alles, was nicht ZT betraf. Er nahm von keinem Brief Kenntnis. Schrieb keinen: jahrelang.“*²⁷⁴

In dieser Zeit bricht jeglicher bisheriger Kontakt und Briefwechsel zu Freunden, Förderern und Bekannten zur Gänze ab. Während es zu Darmstädter Zeiten noch mittels Briefverkehrs Austausch von Gedanken, literarischen Ansätzen und Arbeitsfortschritten gab, ist er mit *Zettels Traum* und der Arbeit daran komplett isoliert²⁷⁵. Bereits in den fünfziger Jahren schreibt er an Eberhard Schlotter, diese Arbeitsweise bestätigend:

„[...] daß Sie – genau wie ich auch – zu den Leuten gehören, die zumindest von lebenden Kollegen keinerlei fördernde Anregung empfangen können: Ihre Sachen werden, meines Erachtens, umso besser, je isolierter, je mehr für sich allein, Sie arbeiten. (Und das ist ja auch gar kein Wunder: nur

²⁷² Müller, Wolfgang (Hg.), Arno Schmidt. *Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz*, S. 110.

²⁷³ Müller, Wolfgang (Hg.), Arno Schmidt. *Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz*, S. 111.

²⁷⁴ Ebda. S. 111.

²⁷⁵ Zur Verdeutlichung, wie Schmidt seine restlose Aufgabe jeglicher Lebensqualität zu Gunsten der Werkschaffung sieht, hier ein Zitat aus *Belphegor*: „Keine Zeit mehr zum Schlafen [...] Keine Zeit mehr zum Aufstehen & Anziehen [...] Keine Zeit mehr für Bekannte & Freunde und >gesellschaftlichen Umgang< : das sind doch alles verlorene Stunden [...] Keine Zeit mehr für Liebe ! : höchstens noch etwas Sexus : >>Dem Gelehrten ist das Weib eine Fessel<< [...] Keine Zeit mehr für Charakter : höchstens kann man ab & zu, stundenweise, irgendeine >Haltung< erzeugen ; und nicht immer dieselbe [...] Keine Zeit mehr zum Leben...“ Schmidt, Arno, *Belphegor*, S. 124-125. Des Weiteren solle man nach Schmidt daher von jeglichen menschlichen, moralischen und humanen Leistungen eines Dichters und Denkers absehen, da sich diese Menschen zur Gänze im Werk auflösen und daher nur mehr der schäbige Rest des Autors bleibt. Vgl. Schmidt, Arno, *Belphegor*, S. 148.

*ungestört (und alles, was von Außen kommt, ist, nachdem man genug gelebt hat, Störung!) kann man ganz der werden, der man ist).*²⁷⁶

Die 2.000 handsignierten Exemplare von *Zettels Traum* kosten im April 1970 345 DM, die Auflage ist nach drei Monaten restlos ausverkauft²⁷⁷. Der Erfolg des Buches ist eine Sensation, das Werk wird als Sammlerunikat gehandelt, wenngleich es kaum jemand gelesen hat, da es ohne Behelfsliteratur und außerordentliche literarische sowie historische Kenntnisse für den „normalen“ Leser nicht zu entziffern ist. Kurze Zeit später taucht ein Raubdruck in normalem Buchformat zu leistbaren 100 DM Kaufpreis auf. Was im Grundtenor als „eine soziale Tat für viele Literaturbeflissene, die sich die reguläre Ausgabe nicht leisten konnten“²⁷⁸ gesehen wird, sieht Schmidt als eine „Entweihung“ des Originals. Er, der sich als Autor für das Werk aufgeopfert habe, empfindet dies als groben Verstoß und stellt Strafanzeige. Was Schmidt allerdings vollkommen außer Acht lässt, ist der Zeitgeist, den er durch seine jahrelange Isolation verschlafen hat. Durch seine Abgrenzung war ihm die Jugend, sein neues Zielpublikum, abhandengekommen und durch seine brüskierte, hasserfüllte Reaktion verliert er einen weiteren Teil seiner Leserschaft.

Jörg Drews analysiert die Kluft zwischen Arno Schmidt und der jungen Leserschaft dieser Zeit wie folgt:

*„schmidt lasen wir nicht in seinen kunstmetaphysischen qualitäten, sondern in und wegen seiner aufsässigkeit, dem anarchischen, was da trotz starrer oberfläche immer auch da ist bzw. war. Ich glaube, schmidts haß auf die 68er und die jugend und die hippies etc. (um 1968/70) kommt auch daher, daß er sich an zwei zentralen punkten bedroht sah, sich und das, wofür er stand: 1) fleiß (bei der kulturaneignung), fleiß und entsagung wollten diese jungen leute nicht mehr praktizieren (so proklamierten sie´s wenigstens); 2) die idee der <unsterblichkeit> von kulturgütern wurde fraglich – und dabei hatte schmidt sich doch für die <unsterblichkeit> jahrzehntelang abgequält! Und nun war ZT fertig [...], und die jungen piffen auf die idee der unsterblichkeit! schreck lass nach!“*²⁷⁹

Das Faktum, dass man das Buch nicht einfach lesen konnte – es war praktisch ohne Anleitung, ausufernden literarischen Background, aufgrund der ungewohnten phonetischen Schreibweise, der Anordnung des Textes in Spalten²⁸⁰ und der verschlüsselten Schreibweise nicht bewältigbar – irritiert seine kleiner werdende Leserschaft, lässt die Literaturkritiker aber jubeln. Die Sensation bezieht sich jedoch auf Umfang und Format, da es kaum jemand tatsächlich zur Gänze gelesen hat. Was Schmidt bereits in Werken wie *Kaff* bezüglich der Verschlüsselung von mythologischen Anspielungen, literarischen Querverweisen und Zitaten

²⁷⁶ Müller, Wolfgang (Hg.), *Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz*, S. 113.

²⁷⁷ Vgl. Ebda. S. 117.

²⁷⁸ Müller, Wolfgang (Hg.), *Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz*, S. 117.

²⁷⁹ Ebda. S. 117-118.

²⁸⁰ Vgl. Ebda. S.118.

sowie Gedankenspielen entstehen lässt und in Spalten aufsplittet, findet in *Zettels Traum* seine künstlerische Vollendung.

Übrig bleibt ein kranker, bitterer, absolut vereinsamter Autor, der den nun erlangten Ruhm nicht mehr genießen kann, sondern nur mehr zähneknirschend erträgt²⁸¹. Es wirkt, als könne er gar kein Glück empfinden. Mit den Aussagen „*man muss sich entscheiden, ob man leben will oder ein Werk schaffen*“²⁸² oder „*Ich wage das Diktum, dass alle Dichter und zwar genau proportional ihrer Bedeutung nach wachsend – im bürgerlichen Sinn ungesellige, freundlose Subjekte waren*“²⁸³ setzt er die endgültige Trennlinie zwischen sich und der Welt.

Die Abgrenzung trifft nicht nur seine Außenwelt, sondern auch sein unmittelbares Umfeld, seine Frau Alice. Die letzten zehn Jahre vor Schmidts Tod leben die Eheleute in Bargfeld nebeneinander, weil räumlich getrennt. Arno Schmidt bewohnt das Erdgeschoss des Hauses, Alice den oberen Stock, durch eine Falltüre²⁸⁴ getrennt. Da Schmidt 1972 einen Herzanfall erleidet, wird eine Wechselsprechanlage für Notfälle zwischen den beiden Stockwerken²⁸⁵ installiert. Das Telefon befindet sich im oberen Stockwerk, da Schmidt das Klingeln nicht mehr ertragen kann²⁸⁶. Besuch, falls überhaupt eingeladen, darf nicht im Haus empfangen werden, dafür dient der neben dem Haus abgestellte Wohnwagen²⁸⁷.

Alice dürfte unter der Einsamkeit in Bargfeld und dem Verhalten ihres Mannes sehr gelitten haben, die Katzen, die sie dutzendweise im Haus und am Grundstück hatte, trösteten nur bedingt darüber hinweg.

Einzig Erika Knop, die Haushälterin des Ehepaars Schmidt seit 1967²⁸⁸, gehört zu den ganz wenigen regelmäßigen Kontakten des Ehepaares.

Sie erinnert sich liebevoll an Arno Schmidt: „*Dieser mürrische oder abweisende Blick, ich sag immer, das war der <<Leserblick>>. Dann setzte er den Leserblick auf. Das war hier, lässt mich in Frieden, ich möchte nicht gestört werden. Und so war er im Grunde gar nicht. So kenne ich ihn nicht, so.*“²⁸⁹ Aus Erika Knops Worten erkennt man, dass Schmidt offensichtlich zwei Gesichter, ein ganz privates und ein sozusagen „schriftstellerisches“, hatte. Dies bestätigt Wenzel Storch: „*Er hat sich ja auch in Szene gesetzt und stilisiert. Also das sollte ja auch immer so richtig wie ein Schriftsteller, wie ein Klassiker eigentlich wirken. Unnahbar.*“²⁹⁰

²⁸¹ Vgl. Ebda. S. 125.

²⁸² Ebda. S. 127.

²⁸³ Film über Arno Schmidt, *Mein Herz gehört dem Kopf*, Minute 10:00 (Zitat: Schmidt, Arno, *Die großen Spinnen*).

²⁸⁴ Vgl. Müller, Wolfgang (Hg.), *Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz*, S. 128.

²⁸⁵ Vgl. Ebda. S. 128.

²⁸⁶ Vgl. Ebda. S. 128-129.

²⁸⁷ Vgl. Ebda. S. 129.

²⁸⁸ Vgl. Ebda. S. 129.

²⁸⁹ Film über Arno Schmidt, *Mein Herz gehört dem Kopf*, Minute 49:35.

²⁹⁰ Film über Arno Schmidt, *Mein Herz gehört dem Kopf*, Minute 49:50.

Schriftstellerisch gesehen, ist das Spätwerk übersät von Gedankenspielen in ihrer reinsten Form. Schilderungen über die menschliche Natur werden nun abstrakt, abstrus, grotesk und triebhaft obszön²⁹¹. Der Begriff des Gedankenspiels wird in einem folgenden Kapitel eingehende Behandlung finden.

Schmidt findet seine Inspirationen und Erinnerungshilfen in selbstgemachten Fotografien aus der nächsten Umgebung, weiters dienen Bilder aus Versandhaus-Katalogen und Illustrierten als Anregungsmaterial²⁹², mit Spielsteinen und Bauklötzen stellt er Szenen nach²⁹³. Die Figuren im Spätwerk, die in dieser Zeit entstehen, sind daher hochmodern in ihrem äußeren Erscheinungsbild, ihr Innenleben und die Sprache haben aber nichts mit der unmittelbaren Realität und Zeit zu tun. Literarisch splittet sich Schmidt als Autor autobiographisch in mehrere Figuren auf und verabschiedet sich von der Projektion seiner selbst auf einen einzelnen Protagonisten.

Am gesundheitlichen Tiefpunkt im Jahre 1973, Herzanfälle mehren sich und dafür nötige Unterbrechungen des Arbeitsrhythmus werden häufiger²⁹⁴, erfährt Schmidt ein weiteres berufliches Großereignis, die Zuerkennung des mit 50.000 DM dotierten Goethe -Preises der Stadt Frankfurt. Alice Schmidt nimmt in Vertretung ihres erkrankten Mannes den Preis entgegen und verliest seine Dankesrede. Damit entleert sich eine Hasstirade in alle Richtungen, in der sich unter anderem die tief greifende Diskrepanz zwischen Schmidt und der jungen Leserschaft, die seit *Zettels Traum* massiver den je existiert, ausdrückt:

*„[...] ich schätze die Jugend und ihr Urteil nicht übermäßig. [...] Ich lehne jegliches <Streitgespräch> sowieso prinzipiell ab; vor allem aber eins mit den 50'er Jahrgängen – [...] – wir gehören einfach nicht zusammen. [...] Nein; ich freue mich vielmehr darüber, daß meine paar tausend Leser getreulich mit mir altern.“*²⁹⁵

Weiter lässt Schmidt verlautbaren:

*„Sei es noch so unzeitgemäß und unpopulär; aber ich weiß, als einzige Panacee, gegen Alles, immer nur <Die Arbeit> zu nennen; und was speziell das anbelangt, ist unser ganzes Volk, an der Spitze natürlich die Jugend, mit nichten überarbeitet, vielmehr typisch unterarbeitet: ich kann das Geschwafel von der <40=Stunden=Woche> nicht mehr hören: meine Woche hat immer 100 Stunden gehabt; und <Zettels Traum>> 25.000 gefordert[...].“*²⁹⁶

Durch die gewonnene Reputation veranlasst, beginnt sich Schmidt vermehrt in Hinblick auf die biographische Darstellung seiner Person nach außen Gedanken zu machen. Besonders

²⁹¹ Vgl. Müller, Wolfgang (Hg.), *Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz*, S. 130.

²⁹² Vgl. Ebda. S. 130.

²⁹³ Vgl. Film über Arno Schmidt, *Mein Herz gehört dem Kopf!*, Minute 54:09.

²⁹⁴ Vgl. Müller, Wolfgang (Hg.), *Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz*, S. 133.

²⁹⁵ Reemtsma, Jan Philipp, *Dankadresse zum Goethe Preis 1973*, S. 142.

²⁹⁶ Ebda. S. 144.

nach dem Tod der Mutter im Jahre 1973 nehmen seine Ängste und Bedenken, biographische Daten nicht lenken und deren Richtung festlegen zu können, sowie die Gewichtungen und Wertungen nicht zu Lebzeiten selbst bestimmen zu können²⁹⁷, zu. Ernst Krawehl formuliert im Vorwort zum *Porträt einer Klasse*, einem, von Arno Schmidt initiierten Werk, in dem seine Kameraden aus Schul- und Jugendtagen, seine Schwester und Mutter sowie er selbst über gemeinsam Erlebtes in jener Zeit sinnieren:

*„Es ist die lange gehegte, mit den Jahren sich steigernde Sorge, die Ausforschung der biographischen Umstände seiner Jugend und seiner Herkunft nicht der Zeit nach seinem Tode allein zu überlassen. Unerträglich erschien der Gedanke, die Privatheiten des >Seins in dieser Welt< der Willkür fremder Federn oder den Zufällen von Funden überantwortet zu sehen. Wachsender zeitlicher Abstand, Hinwegsterben von Lebenszeugen würden der Spekulation umso breiteren Raum überlassen. Nicht in seinem Sinne.“*²⁹⁸

Gestärkt gegenüber seinen ehemaligen Schulkameraden in der Gewissheit seiner Popularität, entsteht mit Schmidt als Co-Autor²⁹⁹ *Porträt einer Klasse*, welches ebenso Erinnerungstexte seiner Mutter, sowie ein Interview seiner Schwester enthält. Die Veröffentlichung des Buches wird er nicht mehr erleben.

Zur Sicherung seines Lebenswerkes plant Schmidt 1977 auf seinem Grundstück in Bargfeld die Errichtung eines feuerfesten Archivhauses mit Sicherheitsglas³⁰⁰. Zu dieser Zeit macht er die Bekanntschaft mit Jan Philipp Reemtsma, der ihm das Angebot einer finanziellen Unterstützung unterbreitet, um endlich sein geplantes Hauptwerk *Lilienthal* zu verfassen. Es war dies immer Schmidts viel geäußelter Traum, frei von finanziellen Zwängen schreiben zu können. Bereits in den 1960er Jahren bringt Schmidt zum Ausdruck:

*„Darauf freue ich mich schon sehr: wenn einmal, irgendwann-einmal, ein Mäzen-oder-so auftauchen wird; der mir <um-meiner-selbst-willen> (...) eine monatliche Rente von, nu, sagen wir, 500 Mark <auswirft>; und ich dann – ach, es fallen einem gleich Ausdrücke wie <Lebensabend> ein, und <buntgeblümter Schlafrock>.“*³⁰¹

Ein erster Entwurf zu *Lilienthal*, unter dem Arbeitstitel *Julia, laß das!* geführt, entsteht noch 1977. Thematisch werden Literatur und Religion verhandelt, da die Welt an sich nicht mehr als Diskussionsgrundlage existiert. Die volle Bösartigkeit seiner Sprachgewalt entfaltet sich im letzten Entwurf Schmidts, den einstigen leichten Wortwitz und die Freude an den

²⁹⁷ Vgl. Krawehl, Ernst (Hg.), *Porträt einer Klasse. Arno Schmidt zum Gedenken*, S. VIII.

²⁹⁸ Krawehl, Ernst (Hg.), *Porträt einer Klasse. Arno Schmidt zum Gedenken*, S. VIII.

²⁹⁹ Vgl. Ebda., S. IX.

³⁰⁰ Vgl. Müller, Wolfgang (Hg.), *Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz*, S. 136.

³⁰¹ Ebda. S. 136.

Sprachspielen hat er abgelegt: „...*die Welt der Kunst & Fantasie ist die wahre, the rest is a nightmare*“³⁰². Die Fertigstellung 1979 schafft Schmidt³⁰³ nicht mehr.

Jan Philipp Reemtsma, der bis zuletzt Kontakt zu Alice und Arno Schmidt pflegte, erinnert sich, dass das Ehepaar, durch die Zeit ohne kontinuierliche Pflege von Kontakten und mitmenschlichen Beziehungen empfindlich³⁰⁴ und nachtragend geworden sei. Die Tragweite seiner isolierten schriftstellerischen Vision und Einstellung wird Reemtsma bei einem der letzten Gespräche mit Arno Schmidt klar: „*Er hat mir gegenüber gesagt: Zettels Traum war eine Handübung für Lilienthal. Da fällt einem natürlich der Unterkiefer herunter. In dem Augenblick als er das gesagt hatte, meinte er das ganz ernst. Er machte keinen Spass. Das war ganz ernst, bisschen unheimlich so was.*“³⁰⁵

Anfang 1979 mehren sich die Herzanfälle noch einmal beträchtlich, linksseitige Lähmungserscheinungen setzen ein. Dennoch arbeitet er an *Lilienthal* bis zuletzt. In einem Brief vom 22.01.1979 an Alfred Andersch äußert Schmidt erstmals in seinem Leben, immer weniger Lust am Schreiben zu verspüren³⁰⁶.

Arno Schmidt stirbt, wie sein Vater, am 3. Juni 1979 im Krankenhaus Celle nach einem Gehirnschlag³⁰⁷ als Folge seiner langjährigen Herzerkrankung. Zwei Jahre später, nachdem Alice mit Jan Philipp Reemtsma gemeinsam die Bargfeld Stiftung gegründet hatte, stirbt auch sie. Begraben werden beide am hauseigenen Grundstück in Bargfeld.³⁰⁸

Die soeben geschilderte detaillierte biographische Perspektive ist notwendig, um gewisse Aspekte der Schmidt'schen Arbeits- und Denkweise voraussetzen zu können und in die Analysen einfließen zu lassen. Es ist unerlässlich, sie als Teil von Schmidts Persönlichkeit in die folgende/n Abhandlung/en einzubeziehen. Denn erst in den nach wie vor bestehenden blinden Flecken, zeigt sich Schmidts Kunst.

³⁰² Ebda. S. 137.

³⁰³ Im Jahr 1957 schreibt Schmidt einen Brief an Alfred Andersch, in dem er erneut nach der richtigen Umgebung für sein Werk *Lilienthal* sucht: „...*wenn ich nicht bald nach Norddeutschland gelange, entsteht das Buch nie. Je nun : >Es ist nicht schad´...<; ich habe meinen Unfug in der Literatur gestiftet. (Aber trotzdem : es wäre eine gutes Stück geworden....)*). / Entschuldigen Sie meine Geschwätzigkeit.“ In Schmidt, Arno, *Der Briefwechsel mit Alfred Andersch*, S. 141.

³⁰⁴ Vgl. Film über Arno Schmidt, *Mein Herz gehört dem Kopf!*, Minute 52:06.

³⁰⁵ Film über Arno Schmidt, *Mein Herz gehört dem Kopf!*, Minute 55:19.

³⁰⁶ Vgl. Schmidt, Arno, *Der Briefwechsel mit Alfred Andersch*, S. 241.

³⁰⁷ Vgl. Müller, Wolfgang (Hg.), *Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz*, S. 138.

³⁰⁸ In *Aus dem Leben eines Fauns* auf S. 126-127 überlegt Schmidt in einem längeren Gedankenspiel sein Ableben: „*Kurze Belustigung: Ich stelle mir vor, ich sei ein berühmter Toter, und Witwe Berta führe die Leute durchs <Düring-Museum>... : da lagen in den Schaukästen unter Glas meine Manuskripte [...]. Die Stiefel, in denen er gestorben ist...“*. – „*Äwas waren denn seine letzten Worte, gnädige Frau?*“ (der <Spiegel>-Reporter mit rotem Saffianblock) ; – : „*Ä – <Es lebe die Kunst – ä -: Es lebe das Vaterland!>. Ä: Deutschland, also“*. „*Deutsch...land...: Ah; -: Danke“*. (Dabei hatte ich lediglich zehn Mal <Scheiße> gejappt!)“

II. ANALYTISCHE ÜBERLEGUNGEN

Alfred Andersch, damals selbst als Herausgeber in die „Pocahontas-Anklage“ verwickelt, war Schmidts größter Förderer. Er bezeichnete Schmidt als das „größte Sprachereignis seit Jahrzehnten“. Er beschrieb ihn als den „Retter des deutschen Expressionismus“³⁰⁹. Lars Clausen, der die Laudatio auf Arno Schmidt bei der Verleihung des Goethe Preises 1973 verlas, nannte ihn den bedeutendsten deutschen Erzähler der Gegenwart, sowie einen unnachgiebigen Text-Theoretiker³¹⁰. Schmidt ist demnach Wegweiser einer neuen modernen Literatur, dessen Prosa in Schriftbild und Inhalt einen vollkommen neuen Horizont erreicht. Diese Annahme bestätigt sich in Schmidts eigener Aussage: *„Du weißt ja, daß ich kein bloßer Dichter bin, dessen Auge lediglich >>im schönen Wahnsinn rollt<< ; sondern es ist mein Fluch, daß ich ständig wissenschaftliche Ambitionen habe, historischer, mathematischer und philosophischer Art.“*³¹¹ Andersch wurde über die Jahre auch nicht müde, die Kunst und den Wert der Schmidt'schen Arbeit zu proklamieren: *„Man mag zu Arno Schmidts politischen, theologischen und sonstigen Ansichten stehen, wie man will, was in seinen Arbeiten sozusagen in jedem Satz sprachlich geschieht, ist ohne Beispiel und wird, zwar nicht sofort, aber auf lange Sicht, sich für den deutschen Sprachstand auswirken.“*³¹²

Es sei an dieser Stelle betont, dass sich die Arbeit nicht im Detail mit Schmidts grundsätzlicher antireligiöser Polemik³¹³ und atheistischen Haltung, sowie seiner politischen Haltung im Speziellen beschäftigen kann. Dies ist auch für *Kaff* und mein Inszenierungskonzept nicht relevant, wenngleich dadurch Leben und Werk maßgeblich beeinflusst wurden.

Wie bereits in der Einleitung angeführt, muss die Frage, ob und in welcher Form eine Inszenierbarkeit des Textes *Kaff* möglich und denkbar ist, weiter beleuchtet werden.

Da keine Dramatisierungen des Primärwerkes Schmidts vorliegen, entfällt hier eine direkte Vergleichsquelle.

Es finden sich allerdings zahlreiche Hinweise in anderen Werken und Text-Passagen im Œuvre an sich. Neben einigen Passagen im Werk *Kaff*, ist in der gesamten Werksgeschichte an mehreren Stellen Einschlägiges zu finden, die meinen Forschungsansatz und in weiterer Folge eine Inszenierbarkeit wissenschaftlich untermauern soll. Hierfür werden mehrere Betrachtungsweisen erarbeitet.

³⁰⁹ Schmidt Arno, *Der Briefwechsel mit Alfred Andersch*, S. 17

³¹⁰ Vgl. <https://www.idmarch.org/document/Lars+Clausen++Laudatio+auf+Arno+Schmidt/24mz-show/Lars+Clausen++Laudatio+auf+Arno+Schmidt>, S.1 von 11 – Recherchezugriff am 06.01.2015.

³¹¹ Fischer, Susanne, *>>Und nun auf, zum Postauto!<<*, S. 15.

³¹² Schmidt Arno, *Der Briefwechsel mit Alfred Andersch*, S. 64.

³¹³ Vgl. Ebda. S. 17.

Der Autor und Schriftsteller nicht müde, seinen Beruf und seine Arbeitsweise zu erörtern und auch zu rechtfertigen. Daher kann hier über das grundsätzliche Kunst- und Kulturverständnis Schmidts ein Zugang gefunden werden.

Im Folgenden soll daher über das Primärwerk *Kaff*, eine Auswahl an ausgesuchten Textpassagen anderer Werke Schmidts und in weiterer Folge an direkten Äußerungen zu Kunst und Kultur, im Idealfall speziell zum Theater, ein Weg und Zugang gefunden werden. Dabei besteht die Gefahr, dass aus dem Kontext gelöste Zitate, wie sie in Berichten, Artikeln und Essays in neuerer Zeit als „Eyecatcher“ medial in Szene gesetzt werden, zwar als polarisierend ins Auge stechen, aber zumeist nur plakativ den Sinn und Inhalt verfehlen. Da es einige neuere Taschenbuchausgaben ausschließlich mit reißerischen Zitaten Schmidts gibt, wird an dieser Stelle ausdrücklich darauf hingewiesen, dass erst der Kontext und das textliche Umfeld eine wissenschaftlich fundierte Aussage zulassen.

In weiterer Folge werden Orthographie und die aufschlussreiche Sprache in Hinblick auf eine Inszenierbarkeit untersucht.

Um Schmidts grundsätzliche Haltung jegliche Form von Politik, Religion³¹⁴, Kunst und Kultur gegenüber vorab zu definieren, sei sein Lieblingszitat Shakespeares genannt: „*You this way – we [Arno und Alice Schmidt] that way!*“³¹⁵ Schmidt ist ein pessimistischer Erforscher, der sich streng an seine eigene Maxime – kein Vaterland, keine Freunde und keine Religion³¹⁶ – hält, sich zeitlebens von allem und jedem zu befreien sucht und letztlich auch frei, aber einsam bleibt. Mit Schmidts eigenen Worten heißt das: „*Die Summe meiner Erfahrungen jedenfalls hat zu lauten: der Schriftsteller soll alleine gehen.*“³¹⁷

Der älter werdende Schmidt wird gutmütiger und weniger kampflustig: „*Man gewöhne sich daran, Ansichten auch politische, literarische Urteile etc., für nicht mehr zu nehmen, als sie sind : Meinungen des Verfassers : jeder Leser kann seine eigene haben.*“³¹⁸

II.1. Zur Auffassung von Kunst und Theater bei Arno Schmidt

Im Folgenden wird daher über das Primärwerk *Kaff* eine Spurensuche von Kunst und Kultur bei Arno Schmidt betrieben. Hierzu werden in weiterer Folge neben dem Primärwerk *Kaff* einzelne Auszüge seines Gesamtœuvre gewählt, auch der Text *Sind wir noch ein Volk der Dichter & Denker*, verfasst von Jan Philipp Reemtsma, bietet eine Grundlage.

³¹⁴ „[...] den für einen Künstler einzig möglichen Weg ein [zu schlagen] : den der Dämonisierung des Christentums.“ Schmidt, Arno, „Anachronismus als Vollendung“ aus *Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe II. Dialoge. Band I*, S. 169.

³¹⁵ Schmidt, Arno, *Der Briefwechsel mit Alfred Andersch*, S. 59.

³¹⁶ Vgl. Schmidt, Arno, *Belphegor*, S. 233.

³¹⁷ Reemtsma, Jan Philipp, *Dankadresse zum Goethe Preis 1973*, S. 143. Im Original stammt das Zitat aus Schmidt, Arno, *Die Ritter vom Geist*, S. 128.

³¹⁸ Schmidt, Arno, *Der Platz, an dem ich schreibe*, S. 14.

Es wird in diesem Kapitel eine stufenweise Annäherung an Schmidt versucht, mit der man sich über grundsätzliche kunstbezogene Ansichten, den Text *Kaff* und vergleichbare Primärtextstellen tiefer in die Materie arbeitet.

Alice Schmidt erläutert anhand einer Beobachtung im Zuge einer Autobusreise in einem Tagebucheintrag aus dem Jahre 1954 das in dieser Zeit vorherrschende Verständnis von Kultur: *„Draußen vor d. 1. Schranke im Autobus hatte Schaffner gesagt: wir machen jetzt eine kleine Kulturpause. Ein Mann fragte: was verstehen Sie darunter; ja, wer sich draußen etwas die Beine vertreten will. (Ach so, das also ist Kultur!)“*³¹⁹ Bereits in diesem ersten, mit einem Augenzwinkern zu betrachtenden Zitat ist die zynische Zugangshaltung spürbar, die offenbar Frau Schmidt über die Jahre von ihrem Mann übernommen hat. Es werden aber auch ein paar Grundhaltungen in Verbindung mit Kultur erkennbar. Der Kulturbegriff der breiten Bevölkerung deckt sich sichtlich nicht mit denen von Familie Schmidt. Der Zugang ist zynisch und wirkt beim Lesen etwas überheblich. Diese Punkte gilt es nun genauer zu untersuchen.

Arno Schmidt lässt in einem seiner Funkessays den Autor James Cooper sagen: *„Ich habe unsere nationalen Mängel und Schwächen bloßgestellt : bloßstellen müssen!“*³²⁰ Dies deckt sich mit der Auffassung Schmidts und seiner Intention, *„ein richtiges Bild der Welt zu liefern.“*³²¹ Vielmehr noch sieht er dies sogar als Pflicht jedes Schriftstellers an: *„Wenn dem Künstler überhaupt etwas >aufgegeben< sein sollte [...] – dann wird das doch wohl die Abbildung der Welt sein...“*³²². Für Schmidt kommt hinzu, dass er etwas Unsterbliches, Geistiges schaffen will, wenn er schon keinen materiellen Verdienst³²³ erwirkt.

Der Künstler müsse boshaft sein³²⁴ – von dieser Idee ist Schmidt besessen.

Hierzu sei Schmidts politische Grundhaltung – *„ein profundes Misstrauen gegen Justiz und Staat“*³²⁵ – sowie seine atheistische Lebensauffassung noch einmal erwähnt.

In Zusammenhang mit seiner politischen Haltung dem Nachkriegsdeutschland gegenüber erfährt man im Text Reemtsmas folgendes über Schmidt: *„Es hat Einigen beliebt, mich als deutschen Künstler hinzustellen: ich protestiere feierlichst gegen diese Lüge! [...] – den Deutschen bleibt der Verdienst, mich zeitlebens angefeindet, und immer schlecht bezahlt zu haben.“*³²⁶

³¹⁹ Fischer, Susanne, *Alice Schmidt. Tagebuch aus dem Jahr 1954*, S. 118.

³²⁰ Schmidt, Arno, *Siebzehn sind zuviel!*, S. 30.

³²¹ Ebda. S. 99.

³²² Schmidt, Arno, *Nachrichten aus dem Leben eines Lords*, S. 263.

³²³ Vgl. Schmidt Arno, *Der Briefwechsel mit Alfred Andersch*, S. 162.

³²⁴ Vgl. Schmidt, Arno, „Herrn Schnabels Spur“ aus *Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe II. Dialoge. Band I*, S. 259.

³²⁵ Schmidt, Arno, *Siebzehn sind zuviel!*, S. 94.

³²⁶ Reemtsma, Jan Philipp, *Sind wir noch ein Volk der Dichter & Denker*, S. 64.

Dies impliziert, dass er mit jeglicher anderen Haltung, die von seinen Maximen abweicht, hart ins Gericht geht. Das ist vor allem in seiner Auseinandersetzung mit historischen Autoren und deren Werken, eben diese grundsätzlichen Haltungen betreffend, spürbar. Einem Adalbert Stifter wirft er so die Vogel-Strauß-Taktik im Sinne einer nicht vorhandenen politischen Haltung vor, dessen Werkimmanenz auf dem Kredo basiere, „*daß nicht passiert sein kann, was nicht sein darf!*“³²⁷. Eine Ahnungslosigkeit in sozialen, menschlichen und politischen Dingen ist daher für Schmidt undenkbar, der gerade im „Hinsehen“ die Aufgabe des Schriftstellers sieht.

Schmidt beruft sich auf Tieck, der den Beruf des Schriftstellers als den „*mörderischsten aller Berufe*“³²⁸ bezeichnete. Als zusätzliche Grundstimmung zum Beruf des Künstler und seiner Selbstaufgabe im Werk lässt Schmidt eine Figur in einem seiner Funkessays sagen: „*Noch kein Glücklicher hat je ein gutes Buch geschrieben.*“³²⁹ Sein Zynismus äußert sich auf humorvolle Art und Weise zwischendurch immer: „*Ganz abgesehen davon, daß so ein Papierklumpen immer geht; schlimmstenfalls ist's 'n Brikett!*“³³⁰

Für Schmidt existieren zwei Parameter, auf denen er seine schriftstellerische Arbeit aufbaut: „*Traum und Spiel*“³³¹. Spiel im Sinne von Kreativität ist bei Schmidt immanent, der Traum bezieht sich auf das Gedankenspiel und die Fähigkeit dazu. So hat er seine eigene Definition von Kreativität: „*ein Autor ist jemand, dem >>ein Stock im Petticoat<< einfallen zu dem, wozu ein Leser zeitlebens >>Schirm<< sage. Eine Wahrnehmungsstörung ist die Voraussetzung, neu wahrzunehmen.*“³³² Dies wird in weiterer Folge als Thema noch einmal intensiver aufgegriffen, da das längere Gedankenspiel, dem ein analytisches Kapitel gewidmet ist, im Spiel und in einer möglichen inszenatorischen Bearbeitung eine wichtige Rolle einnimmt.

Künstlerische Kreativität darf sich nicht vor anderen Wissensgebieten verschließen und abgrenzen. Es gibt für Schmidt daher nicht nur die Kunst an sich und alleine. „*Tiefe Abneigung gegen Mathematik und Naturwissenschaften – [...] heute ein Einwand gegen einen Dichter*“³³³, meint Schmidt den Dichterberuf betreffend.

Für Kollegen und andere Künstler hat Schmidt selten ein gutes Wort übrig. Seine Messlatte ist unglaublich hoch gesteckt und kann auf den gesamten Kunstbereich, nicht nur die Schriftstellerei, ausgeweitet werden. So äußert er sich über das Verhältnis von Literatur zu ihrem Publikum:

³²⁷ Schmidt, Arno, „Der sanfte Unmensch“ aus *Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe II. Dialoge. Band 2*, S. 75.

³²⁸ Schmidt, Arno, *Siebzehn sind zuviel!*, S. 88.

³²⁹ Ebda. S. 123.

³³⁰ Schmidt Arno, *Der Briefwechsel mit Alfred Andersch*, S. 163.

³³¹ Schmidt, Arno, „Anachronismus als Vollendung“ aus *Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe II. Dialoge. Band I*, S. 159.

³³² Fischer, Susanne, *Alice Schmidt. Tagebuch aus dem Jahr 1954*, S. 308.

³³³ Schmidt, Arno, „Anachronismus als Vollendung“ aus *Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe II. Dialoge. Band I*, S. 168.

„Denn es hat eben zu allen Zeiten stets zwei verschiedene Literaturen gegeben. Nämlich erstens die allbeliebten guten 99% gedruckten Geschwätzes. Die Wonne der Strickerinnen und Laternenanzünder und weit darüber hinauf, über den kaufmännischen Angestellten bis hin zum süßsen Lesepöbel, der sich auf Ministersesseln spreizt. Und der ja sogar der mit Abstand widerlichere Typ ist. Und Zweitens: Die wirkliche grosse Literatur.“³³⁴

Nach Reemtsmas Ausführungen zögert Schmidt, trotz seiner Ordnungsliebe das fehlende „1%“ hinzutippen.³³⁵ Denn es gebe, zum damaligen Zeitpunkt, nach Schmidts Recherche rund 30 Millionen Lesefähige zwischen 17 und 70 Jahren, wenngleich seiner Meinung auf je 10.000 Menschen zurzeit 1 ernstzunehmender Leser³³⁶ komme.

Zu „Künstlerkolonien“, wie Arno Schmidt die Neue Darmstädter Sezession und die Gruppe 47 nennt, hält Schmidt ein zeitlebens distanziertes Verhältnis.³³⁷ Uwe Timm findet Schmidts Härte und Geradlinigkeit, mit der er jeglichen möglichen Fremdeinflüssen mit Distanz und Radikalität begegnet, bewundernswert.³³⁸

Mit einer Portion zynischem Humor lehnt Schmidt zum Beispiel die Mitgliedschaft der Gruppe 47, auf Einladung von Martin Walser, mit der Begründung, *„er eigne sich schlecht als literarisches Mannequin“³³⁹* ab und *„schliesst mit der Bemerkung: Muss man bei der Gruppe 47 auch singen, oder braucht man nur nackt vorzulesen?“³⁴⁰*.

Wenn nun Schmidt mit all diesen negativen Aussagen und Haltungen erwähnt wird, stellt sich natürlich die Frage, warum dieser Mann dennoch so leidenschaftlich Schriftsteller war und unermüdlich produziert hat. Seiner Meinung nach zeichnet der Geist den Menschen aus, genauer, die damit verbundenen kulturellen Leistungen, die erhalten und gefördert³⁴¹ werden sollen.

Daher ist Schmidt auch in jungen Jahren einer künstlerischen Schaffensidee, der Idee einer „Künstlerkolonie“, verfallen, die den Künstler als gesonderte Spezies im Staatswesen durch Immunität³⁴² schützen, seine Arbeit und vor allem seine Kunstwerke sichern solle. In seiner werkimmanenten Entwicklung gipfelt dies letztlich in der Resignation, wenn in *Die*

³³⁴ Film über Arno Schmidt, *Mein Herz gehört dem Kopf!*, Minute 14:33.

³³⁵ Vgl. Reemtsma, Jan Philipp, *Sind wir noch ein Volk der Dichter & Denker*, S. 66.

³³⁶ Vgl. Ebda., S. 67.

³³⁷ Vgl. Film über Arno Schmidt, *Mein Herz gehört dem Kopf!*, Minute 17:27.

³³⁸ Vgl. Film über Arno Schmidt, *Mein Herz gehört dem Kopf!*, Minute 17:55.

³³⁹ Ebda. Minute 10:18:22.

³⁴⁰ Ebda. Minute 10:18:22.

³⁴¹ Vgl. Fischer, Susanne, *>>Und nun auf, zum Postauto!<<*, S. 25.

³⁴² Die Idee einer Künstlerimmunität entstammt Schmidt, Arno, *Deutsches Elend*, S. 111: *„Verleiht den wenigen guten Schriftstellern Eurer Nation (unbesorgt: keine Generation hat deren mehr als 1 Dutzend auf einmal!) Immunität ! Laßt sie, die Sprecher für >Jedermann<, reden und schreiben ohne die geringste Furcht : je besser sie sind, desto weniger Hörer=Leser haben sie!“*

Gelehrtenrepublik eine „Kunst=Insel Utopie“³⁴³ lächerlich gemacht wird. Ausgehend von der Theorie, dass es der Menschheit früher oder später gelänge, sich selbst vernichten zu können³⁴⁴, entstehen seine utopischen Endzeitüberlegungen.

Chronologisch beginnt diese utopische Idee einer Künstlerkolonie im Jahr 1955/56 mit dem Werk *Tina oder über die Unsterblichkeit*, das die Existenz eines Autors und dessen vergänglichen Ruhm nach seinem Tode thematisiert. Zwei verstorbene Schriftsteller geleiten den Protagonisten für kurze Zeit als Gast in die Unterwelt und zeigen ihm das Elysium. Das Elysium liegt bei Schmidt direkt unter Darmstadt und die dort verweilenden Seelen wollen allesamt endlich in Ruhe tot sein, aber dieser Sehnsucht steht der im Diesseits so hartnäckig angestrebte Ruhm im Weg. Denn es gilt die Regel: „Jeder ist so lange zum Leben hier unten verdammt, wie sein Name noch akustisch oder optisch auf Erden oben erscheint.“³⁴⁵ Somit bröckelt erstmals Schmidts Idee von einer erfüllenden, geretteten Künstlerseele.

Thematisch knüpft die *Gelehrtenrepublik* im Jahre 1957 an die brüchig gewordene Idee der Künstlerrettung an, bevor sich dieses utopische Künstlerthema mit *Kaff* schließt. Darin werden die potenziellen Katastrophenauswirkungen eines dritten, atomaren Weltkriegs satirisch behandelt. Hingewiesen wird hier auf einen Idealstaat, die „IRAS“ – International Republic for Artists and Scientists³⁴⁶ – in dem Künstler sowie Wissenschaftler geschützt leben, überleben und arbeiten können. Die Geschichte ist in zwei Reisereportagen aus dem Jahr 2008 des Journalisten Charles Henry Winer gegliedert. Im ersten Reisebericht besucht der Reporter einen durch lange Mauern abgesperrten sogenannten „Hominidenstreifen“ im Westen der USA und beschreibt die dort entdeckten unterschiedlichen Mutanten, die infolge der Strahlung entstanden sind. Mit einer der Zentaurinnen, einem Wesen halb Mensch halb Pferd, geht er eine kurze sexuelle Bindung ein und erhält so Einblick in die Machenschaften der Amerikaner, die die Mutanten zu Forschungszwecken eingesperrt halten. Im zweiten Teil des Buches entwirft Schmidt jenen bereits angesprochenen Idealort, eine schwimmende, mobile Insel „inmitten der Rossbreiten“³⁴⁷ des Pazifiks. Gedacht ist jene Gelehrtenrepublik, wie der Titel schon sagt, als ein idealer Zufluchtsort der Weltkultur vor weiteren kommenden Weltkriegen. Über 800 ausgewählten Wissenschaftlern, Schriftstellern und Künstlern sowie zahlreichem Personal aus der ganzen Welt soll hier Unterschlupf gewährt werden. Die Insel ist in zwei Lager geteilt, einen ‚westlichen‘ US-amerikanischen und einen ‚östlichen‘

³⁴³ Schmidt, Arno, „Die Gelehrtenrepublik“ aus *Bargfelder Ausgabe, Werkgruppe I, Romane Erzählungen Gedichte Juvenilia*, S. 201.

³⁴⁴ Vgl. Schmidt, Arno, „Enthymesis“ aus *Bargfelder Ausgabe, Werkgruppe I, Romane Erzählungen Gedichte Juvenilia*, S. 19.

³⁴⁵ Vgl. http://www.suhrkamp.de/buecher/tina_oder_ueber_die_unsterblichkeit-arno_schmidt_19387.html – Recherchezugriff am 07.01.2015.

³⁴⁶ Schmidt, Arno, „Die Gelehrtenrepublik“ aus *Bargfelder Ausgabe, Werkgruppe I, Romane Erzählungen Gedichte Juvenilia*, S. 270.

³⁴⁷ Ebda. S. 221.

sowjetischen Bereich. Dies deckt sich mit der Mond-Erzählung in *Kaff*, die ebenfalls von diesen zwei Bevölkerungsgruppen auf dem Mond ausgeht.

In der *Gelehrtenrepublik* erkennt der Reporter schließlich, dass die Idee der IRAS nicht funktionieren kann, da beide Lager korrupt sind, einander auf unterschiedliche Arten missbrauchen und nicht einer künstlerischen Haltung im Schmidt'schen Sinne verpflichtet sind, weshalb die Idee, den Künstler zu schützen, zwangsläufig immer scheitern muss. Als Fazit bleibt: „>>Die Insel??!! : Wenn Sie'n Zelt drüber spannten, wär's das größte Affentheater der Welt!“³⁴⁸ In *Kaff* erlaubt sich Schmidt den zynischen Scherz, einen „Benenner“, wie Schmidt generell Dichter bezeichnet, auf den Mond zu verfrachten, der allerdings „stinkfaul sowie anti=technoid ist und total versagt“³⁴⁹.

Hertha fragt Karl Richter:

„>>Warum bistu so gegen den <Dichter> ? << Hertha; erschtaunt: >>Du bist'och sonst mehr für Literatur, als mir manchmal lieb iss. << : >>Weil die Ammies den **Falschen** raufgeschickt haben ! Ein' romantischen Schwätzer und Fohltjeh.<< (Dies unser, zweisam=gebräuchliches <Faultier>; lediglich französisch prononciert.)“³⁵⁰

Schmidt gibt daher seine Idee der idealen geschützten Künstlerumgebung nach *Kaff* zur Gänze auf und kommt zum Fazit, dass die einzig mögliche Form der Utopie erkannt werden müsse, nämlich die „der in sich geschlossenen, eigensten Welt.“³⁵¹ An dieser Stelle ist Schmidt von seiner Künstlerutopie bereits befreit und desillusioniert, „aber das Problem=selbst bleibt deswegen ernst & dringend!“³⁵².

Schmidt glaubt daher nicht an das Dichterwort, welches die Welt verändert³⁵³, sondern vielmehr an die Aufgabe aufzudecken und permanent auf Missstände hinzuweisen: „lieber einmal zu oft und zu laut, als einmal zu wenig!“³⁵⁴

Schmidts Verhältnis zu Kritikern und Kritikern im Allgemeinen gestaltet sich schwierig. Vor allem aus der Tatsache heraus, dass Kritiker und Rezensenten nach Schmidts Meinung ihre Aufgabe, wie die Feuerwehr jeglichen Funken Genie sofort zu löschen versuchen, zu ernst nehmen.³⁵⁵ Während seine Frau Alice sämtliche Rezensionen liest, archiviert und versucht ihm näher zu bringen, verbrennt er alle Kritiken im nächsten Tobsuchtsanfall. Man einigt sich schließlich darauf, sie als nicht existent zu bewerten. Schmidt kann mit Kritik, sei es nun

³⁴⁸ Ebda. S. 317.

³⁴⁹ Nachwort Schmidt, Arno, *Ländliche Erzählungen. Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe I. Romane Erzählungen Gedichte Juvenilia. Band 3*, S. 550.

³⁵⁰ Schmidt, Arno, *Kaff auch Mare Crisium*, S. 40.

³⁵¹ Schmidt, Arno, *Dichtergespräche im Elysium*, S. 156.

³⁵² Schmidt, Arno, *Ländliche Erzählungen. Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe I. Romane Erzählungen Gedichte Juvenilia. Band 3*, S. 550.

³⁵³ Vgl. Schmidt, Arno, *Deutsches Elend*, S. 52.

³⁵⁴ Ebda. S. 56.

³⁵⁵ Vgl. Ebda. S. 113.

konstruktive oder destruktive, schwer umgehen, sie bringt ihn aus dem Gleichgewicht. Da er in jede Arbeit sein Herzblut hineinsteckt, empfindet er jegliche Kritik als persönlichen Angriff. In einem Brief an Herrn Heißenbüttel erklärt er seinen gefundenen Umgang damit:

„Sie legen mir eine Kritik an meiner Klopstock-sendung bei : entschuldigen Sie, daß ich darauf nicht eingehe. Ich habe ein Prinzip daraus gemacht, nie einem Rezensenten zu antworten. Ganz abgesehen davon, daß sich die Leser=Hörer solche Zumutungen an einen Autor abgewöhnen sollen : man hat, will man nur je etwas einigermaßen Neues noch liefern, keine Zeit, sich mit Vergangenen zu befassen.“³⁵⁶

Zur Bewertung und Beurteilung eines Werkes hat Schmidt folgende Sichtweise:

Wenn ich wissen will, was ein Buch wert ist ? : dann frage ich danach 10, möglichst verschiedene wirkliche Dichter ! Keine Kritiker oder Literaturhistoriker ! Wozu diese angeblichen Kenner imstande sind, belegen Ihnen ja jährlich die unermüdlich verteilten Nobelpreise [...] Den erhält Churchill, literarisch ein Journalist ausgesprochenen Mittelmaßes : aber nicht Bert Brecht oder James Joyce ! : Gehen Sie mir doch mit Ihren Literatursachverständigen!“³⁵⁷

Zusammenfassend kann man Schmidts ambivalentes Verhältnis zwischen seiner hundertprozentigen Aufgabe für die Kunst und der Verzweiflung, an der Kunst gesundheitlich wie seelisch zu zerbrechen, mit einem Zitat aus einem Brief an Wilhelm Michels verdeutlichen: „>Es LEBE DIE KUNST< ! – (Ich höre Sie ernsthaft antworten, >Sie lebe.< – Na : >OHNE MICH ! <).“³⁵⁸

Hierin lässt sich Schmidts trotzige Haltung erahnen, die er mit dem Vorrecht des Dichters rechtfertigt, kindlich und weltfremd sein³⁵⁹ zu können.

Schmidt denkt, dass moderne Literatur anspruchsvoll, kompliziert und schwer zu verstehen ist. Das sei das Leben seiner Meinung nach übrigens auch, aber er besteht darauf, dass man nicht einfach von einem Buch, nur weil man es nicht so gemütlich wie gewohnt „vom Blatt lesen“ könne, nun flink dekretiere, „es taue nichts“, also das wäre einwandfrei ein Defekt im Leser!³⁶⁰

In Reemtsmas Abhandlung *Sind wir noch ein Volk der Dichter & Denker* wird die Vertiefung von Schmidts Idee deutlich:

„Nein : es ist nichts mit einem <Volk der Dichter & Denker>; war nie etwas; und kann es nicht sein. Ist es doch, höflich ausgedrückt, eine Naivität – konkreter: eine Frechheit ! – von der Kunst zu verlangen, sie habe sich, [...], dem Nie=wo des <Volkes> anzupassen; umgekehrt ist es : der Einzelne, der Große Kunst verstehend genießen will, hat sich gefälligst zu ihr hin zu bemühen! Das Volk, das von sich zu rühmen wüßte, ein Prozent

³⁵⁶ Schmidt, Arno, *Briefwechsel mit Alfred Andersch*, S. 136.

³⁵⁷ Schmidt, Arno, „Klopstock“ aus *Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe II. Dialoge. Band I*, S. 367.

³⁵⁸ Schmidt, Arno, *Der Briefwechsel mit Wilhelm Michels*, S. 159.

³⁵⁹ Fischer, Susanne, >>Und nun auf, zum Postauto!<<, S. 15.

³⁶⁰ Vgl. Reemtsma, Jan Philipp, *Sind wir noch ein Volk der Dichter & Denker*, S. 76.

*seiner Angehörigen seien Gute Leser – : siehe, dies wäre ein auserwähltes Volk.*³⁶¹

Ein guter Leser müsse Schmidt zufolge sich den Aufgaben der Literatur stellen und zugleich literaturhistorisch ein Kontinuum des eigenen Landes beherrschen³⁶² und somit dem Wissen um Politik und Geschichte des eigenen Landes mächtig sein.

Schmidt hat sich oft mit der Kritik, er sei ein leserfeindlicher Autor begnügen beziehungsweise sich die Frage gefallen lassen müssen, warum und für wen er denn schreibe, wenn nicht für das Volk. Schmidts Antwort: *„Der Lehrer soll das Volk bilden ? : schon recht !!!! Wer aber bildet den Lehrer ? !“*³⁶³

Schmidt grundsätzlich den Charakter eines Kulturpessimisten zuzuschreiben wäre aber falsch, da er einen lebenslangen Kampf gegen jegliche Form der Kategorisierung führt. So fordert er als Grundhaltung, dass der Schriftsteller objektivsein müsse, eine Art Spiegel der Welt³⁶⁴.

Schmidt hat, wie aus seiner eigenen Biographie ersichtlich wird, eine strikte Vorstellung vom Leben und Wirken eines Dichters:

*„...die Dauergesellschaft von Kollegen zu fliehen, wie die Pest ! Denn es ist eine Binsenwahrheit, daß alle Dichter im bürgerlichen Sinne zur Freundschaft unfähig, dazu launenhafte, im Umgang unzuverlässig und affenhaft=bösartige Subjekte sind. Jeder muß irgendwie im Leben seinen Zoll an Absurdität entrichten ; und wenn's die Meisten tun, sobald sie ins Außerordentliche geraten – so werden's die Außerordentlichen eben im normalen Leben tun !“*³⁶⁵

Die Grundzüge, seine Haltung zur Arbeit und zur Kunst sowie seine grundsätzliche Lebenseinstellung decken sich mit der Einstellung Karl Richters in *Kaff*. Zu einer weiter führenden Analyse dienen die folgenden Kapitel.

Es existiert in Alice Schmidts Tagebuch ein Eintrag vom Donnerstag, 24.6.1954, in dem ein neuer Übersetzungsauftrag aus dem Englischen – ein Fernsehspiel der BBC *Arrow to the Heart*³⁶⁶ – besprochen, eher diskutiert wird: *„A.'s Gesicht wird finstrier u. finstrier. Durchblättert angewidert das MS und sagt: Den Dreck kriegt er sofort zurück. Ich bin fassungslos. Ein Übersetzungsauftrag! [...] wir reden hin u. her, schärfer u. krachen uns dann ganz gewaltig.“*³⁶⁷ Frau Schmidt notiert weiter im Tagebuch als Resümee des Streits und Schmidts Argumentation in selbigem:

„...aber Dialoge das könne er nicht, Fernsehen schon gleich gar nicht u. diese ganzen Fachausdrücke [seien] ihm völlig unbekannt. Er könne das

³⁶¹ Ebda. S. 76.

³⁶² Vgl. Reemtsma, Jan Philipp, *Die Pflicht des Lesers*, S. 127.

³⁶³ Schmidt, Arno, *Der Platz, an dem ich schreibe*, S. 17.

³⁶⁴ Film über Arno Schmidt, *Mein Herz gehört dem Kopf!*, Minute 18:49.

³⁶⁵ Schmidt, Arno, *Belphegor*, S. 90-91.

³⁶⁶ Vgl. Fischer, Susanne, *Alice Schmidt. Tagebuch aus dem Jahr 1954*, S. 87.

³⁶⁷ Ebda. S. 88.

*einfach nicht! [...] Durchblättere das M. Die 1. Seiten sehen ja verwirrend aus. Alles Regieanweisungen u. so. Aber hier beginnt das Stück: Mensch, das ist doch gar nicht schwer! >>Nichts! Der kriegt den Dreck zurück!-<<*³⁶⁸

Schmidt waren das Theater und die Praxis am Theater durchaus geläufig, wenn auch nicht sonderlich vertraut und beliebt. Beim Lesen seines Œuvre hat man durchwegs das Gefühl, dass er dem Theater und seiner Darstellungsweise eher abschätzig und ablehnend gegenüber steht: „...*ich bin kein übermäßiger Freund des >Theaters<, und verstehe ergo zu wenig von seinen Bedürfnissen & denen seines Publikums.*“³⁶⁹ Es dürfte für ihn der Eindruck, das Theater sei unecht, überwogen haben. Dies zeigt eine Regieanweisung aus Belphegor: „(Noch leiser; noch eindringlicher ; im sogenannten >Bühnenflüstern<, das man mühelos 30 Meter weit verstehen kann)³⁷⁰

Alfred Polgar schreibt in seinem Buch *Handbuch des Kritikers* über die Natürlichkeit auf der Bühne:

*„Auf dem Theater wirkt zuweilen gerade das Natürliche unnatürlich, und es ist dort gar nicht so einfach, einfach zu sein. Dies kommt daher, daß Bühnenluft ihre eignen mysteriösen Brechungsgesetze hat, daß also keineswegs, was als >>natürlich<< in sie tritt, als >>natürlich<< wieder aus ihr hinaus und zum Ohr des Zuhörers gehen muß.“*³⁷¹

Dies scheint sich mit Schmidts Bedenken dem Theater gegenüber zu decken und könnte ein Grund sein, warum für ihn die Prosa als Artikulationsmittel naheliegender war als die der dialogisch dramatischen Abhandlung.

So fordert Schmidt in einer seiner Regieanweisungen, falls juristisch verantwortbar und daher wieder mit einem Augenzwinkern versehen, als akustisches Signal zu *Der Waldbrand* eine Feuersirene³⁷² zum Beginn der Szene. In *Massenbach* wiederum steht als Regieanweisung, wie bereits erwähnt: „*Man hat gut gespeist und ein unwägbarer zarter Duft von westfälischem Schinken liegt in der Luft (wie die Theatermänner das machen, bin ich selbst neugierig).*“³⁷³ Auch Hertha in *Kaff* lässt Schmidt sprechen: „(Und sie schauderte künstlerisch=hochwertich, und sprach ein wohlgelungenes Bühnen= >>Brrrr<<.)“³⁷⁴

Die Unverbindlichkeit dürfte Schmidt gestört haben, sodass er sich nie dem Theater, dem Film oder einer anderen Kunstform zugewendet hat: „*Noch einmal ein, zu nichts verpflichtender, Theaterhandschlag : da hast du ihn : Whallerá !*“³⁷⁵

³⁶⁸ Ebda. S. 88.

³⁶⁹ Schmidt, Arno, *Die Ritter vom Geist*, S. 53.

³⁷⁰ Schmidt, Arno, *Belphegor*, S. 57.

³⁷¹ Polgar, Alfred, *Handbuch des Kritikers*, S. 9.

³⁷² Vgl. Schmidt, Arno, *Belphegor*, S. 181.

³⁷³ Ebda. S. 346.

³⁷⁴ Schmidt, Arno, *Kaff auch Mare Crisium*, S. 174.

³⁷⁵ Schmidt, Arno, „Die Gelehrtenrepublik“ aus *Bargfelder Ausgabe, Werkgruppe I, Romane Erzählungen Gedichte Juvenilia*, S. 281.

Zu wider dürfte ihm auch die Tatsache am Theaterbetrieb sein, dass es sich um einen Treffpunkt einer speziellen Bürgerschicht, der „Haute Volée“³⁷⁶ wie Schmidt sie nannte, handelte, eine Schicht, der Schmidt immer versuchte auszuweichen.

Zu anderen künstlerischen Genres, hält er sich auf Distanz und hegt keinerlei Passion.

Weiters sei ihm jeglicher Beruf verdächtig, der zu seiner Ausübung einer besonderen Kostümierung bedürfe.³⁷⁷ Jetzt ist dieser Satz vordergründig im Kontext der Uniformierung in politischer und kirchlicher Verbindung, vor allem der NS-Zeit zu sehen, wenngleich die grundsätzliche Haltung darüber hinaus bestehen bleibt.

In *Kaff* wird dieses eben genannte Zitat verstärkt:

„(: **Mann miß=traue allen <Wahrheitn>** ; die, um zu <wirkn>, in einer lang=wallenden Roobe geschprochn werdn müssn. Mann mache <die Proobe> darauf, indem mann sie in der Baade=Hoose wieder=hohlt. Oder auf'm Kloo. / Ich probierte es gleich : Ich blickte, scharf, aus der gläsernen, in die höllzerne, BRILLE. Ich äußerte gewichtich : <Unnt siehe – : Es war Alles guut.> / Unt schtehen. Unnt schnupern : ! – . – / : Nee ! : Es schtannck genn Himmel ! / : Also nicht. –) .“³⁷⁸

Auch hier scheint es so, dass Schmidt mit dem Theater und dem Zeige-Gestus wenig zu Recht kommt und sich nur auf sein geschriebenes Wort verlässt, dieses in seiner Beschreibung aber auch gleichzeitig selbstironisch humorvoll auflöst.

In *Kaff* existiert eine wichtige Theaterszene, die nähere Betrachtung verdient, da sie viel über Schmidts Verständnis und Verhalten am und von Theater zeigt und so einen tieferen Einblick ermöglicht:

Tante Heete weist für die Abendunterhaltung auf einen, von Schulkindern aufgeführten, Theaterabend in der Gastwirtschaft von Giffendorf hin. Nach einigem zögerlichen Überlegen, ob man sich diesen Abend wirklich antun möchte, entschließt Karl Richter:

„>>Bisdú 1 **unglückliches Paketchen=Meedchen** ! : **ich bin schon menschenscheu** ; aber Du...? << – : >>**Komm : atme etwas Große Welt.**<<³⁷⁹ Durch die Gasthoftür eintretend, verlangt man von allen Zuschauern Eintrittsgeld von einer Deutschen Mark pro Kopf, welches Richter mit den Worten „wird ja dann auch Einijes gebotn werdn müssn“³⁸⁰ kommentiert und damit die recht hohen Eintrittspreise meint.

Im Folgenden dieser Arbeit wird nun das Szenengeschehen aus der Sicht des Ich-Erzählers Karl Richter erörtert. Der Saal des Gasthofes ist mit 50 harten Stühlen ausgestattet, 20 Personen sind beim Eintreffen von Hertha und Karl bereits da: „*Bauern in schwerer Tracht*;

³⁷⁶ „Na, im Theater traf sich ja doch wohl der gesamte <Hohe Flug>.“ Schmidt, Arno, „Die Gelehrtenrepublik“ aus *Bargfelder Ausgabe, Werkgruppe I, Romane Erzählungen Gedichte Juvenilia*, S. 299.

³⁷⁷ Vgl. Schmidt, Arno, *Die Ritter vom Geist*, S. 298.

³⁷⁸ Schmidt, Arno, *Kaff auch Mare Crisium*, S. 266.

³⁷⁹ Ebda. S. 68.

³⁸⁰ Ebda. S. 68.

*Haare aus schwarz=weiß=rotem Zwirn; mit ledernen Händen, an jeder davon 5 Daum'm.*³⁸¹

Hertha weist Karl zurecht, dass er sich mit solchen Ausdrücken nicht unglücklich machen solle. Man wählt Plätze ganz links außen, sodass Karl auf der einen Seite niemanden neben sich und auf der anderen nur Hertha hat. Hertha bittet vor Beginn der Vorstellung: „>>Sag noch was Schönes.<< / Raffte ich also Geist & Gabm zusamm'; und äußerte feierlich : >>Schaar. Koralle. Kleeblatt. – : Veilchen.<<“³⁸² Man beobachtet die eintreffenden Menschen, die Hertha und Karl allesamt als hässlich empfinden. Eine etwas gepflegtere Dame fällt auf: „Also die Dorfhere. Je nun ; man kann nich immer bis Hannover fahrn.“³⁸³ Ansonsten ist Karls Urteil vernichtend: „>>Und überdem hätten die Herrschaften sich doch wohl waschn dürfn ; auch die Zeehne putzn. – Und den Korkn=hintn etwas fester scheckn !<< fügte ich ärgerlich hinzu ; denn meinem Herrn Nachbar flog er eebm, mit gut hörbarem POPP, heraus.“³⁸⁴

Dann betritt die Lehrerin – „gans graue Junk=Gesellin, 1 Leebm lang“³⁸⁵ –, die mit zwei Scheinwerfern von der Rampe aus beleuchtete und einem blass roten Bühnenvorhang verhängte Bühne und entschuldigt sich für die hohen Eintrittspreise, die aus den teuren Kulissen und Kostüme resultieren. Durch den sich bewegenden Vorhang vernimmt man die Nervosität der Darsteller.

Nun beginnt das Stück und Karl Richter erläutert das Bühnenbild:

*„< **Erster Akt : 1 Zimmer** >. / (Und geschickt aufgestellt, sodaß man gewissermaßen in eine Ecke hineinsah : rechz die kürzere Wand, mit 1 Tür drin ; linx die längere, mit Tür & Fenster. (Noch weiter linx ein Schtück Schtraße, so daß man von außen < ins Haus > tretn konnte : >> gaa nicht dumm. << [...] in Nordhorn waren wir gute 6 Monate nicht mehr < im Theater > gewesen. (Und infolgedessn genußfähig wie nur je 2 Klein=Stätter.).“³⁸⁶*

Bücher als Requisiten, verteilt auf dem Tisch und im ganzen Raum sollen auf die Szenerie einer Buchbinder-Werkstatt hinweisen.

Die erste Szene beginnt mit einem Mädchen namens Justine. Sie „**schtand auf ihren Besen gelehnt**. Und schtand – : – [...] – und schüttelte den Kopf. Und tat ein paar rauschende Besenschtriche. Und schtand wieder. Seufzte, daß es durch den Saal schallte. Eröffnete das frische Futterälchen ihrer Schtimme; und tat einen Monno=look...“³⁸⁷

Den Beginn des Monologs schildert Karl Richter so:

³⁸¹ Ebda. S. 68.

³⁸² Ebda. S. 68.

³⁸³ Ebda. S. 69.

³⁸⁴ Schmidt, Arno, *Kaff auch Mare Crisium*, S. 70.

³⁸⁵ Ebda. S. 71.

³⁸⁶ Ebda. S. 72.

³⁸⁷ Ebda. S. 72.

„>>**Warum ich mich nur DAMITT** plagen muß?!<< – . / : >>Wenn denn doch Alles zugrunde geht : iss es da nich gleichviel, ob die S=Tube so aussieht oder anders?<< / (Unmutich=umherblickend) : >>So s=pät=schon. . . : Und mein Peter war noch nich da? – Na **nu** kommt er **auch** nich mehr. – **Säbs** hingehen **daaf** man ja nich – : ass Mädchen?<< ; (fügte sie schlau hinzu. Und fragte gleichsam den Saal : ?. Und nickte kunstvoll – (und schwermütig=lüstern !) – mit dem feinen Backfisch=Kopf : jetzt hatten wir die Mark bereiz raus !).³⁸⁸

Das Mädchen spricht vom „jünxten Taak“³⁸⁹ und der Verzweiflung, dass sie nun Peter nicht mehr sehen könne. Sie beginnt zu schluchzen und weinen:

„(Und ließ das Tüchlein sinkn, und sah anklagnd ins Auditorium) : >>**Hundert Küsse** hat er gestern gewollt – : **unverschämt** ! << / >> Aber genijahl. . .<< setzte sie, und so nachdenklich hinzu: >>Gott, man musch´e auch ma was für die Kunst **tun** – << (und, nun voll <weinend>, ausbrechend) : >>Oh hädd´ich doch bloß!... : Ich bin recht unglücklich...<< . / Plinkte auch, mit dem einen kekkeren, Auge über den Thränenlappm hinweg, um den Effekt zu beobachten : ? / Und da **konnte** ich ja nich anders : ich gab den erstn, lautn, Applaus : ! ! ! [...] Jetzt war die richtije Prümm=jehren=Schtimmunk.“³⁹⁰

Das offenbar, vom plötzlich einsetzenden Applaus Karl Richters irritierte Publikum schließt sich ihm letztlich an.

„**Aber Herr Peeter kam** gans von selbst. (Kunstschtück ; bei **dem** Kint !). (Und schon tat Hertha den bekannten Seitnblick. Und gab das bekannte Kopf=Schütteln von sich, à la <Ihr=Männer>, und <Eener wie der Andere>. Und <Was bloß´n Unterrock an hat>.“³⁹¹

Peter scheint klassisch besetzt zu sein. Ein weißblonder Junge, der sehr stattlich und adrett in Weste, Zimmermann-Hose, Hut und Schlips-Schleife gekleidet ist. Richter mutmaßt, dass sich die Lehrerin in Bezug auf die Kostüme mühsam an den Romanen von 1900 orientiert habe³⁹².

Ein Dialog zwischen Peter und dem Mädchen beginnt:

„**Glaubt Ihr denn tatsächlich Alle=hier darann**, daß heute Abmd, um 10, der Komeet kommt. : Und die ganze Welt zugrunde geht ? ! << / >>Och=ja=doch, Peeder. : Der Fader denkt´as S=teiff & fest. Der fatale Adwokaht Krappe hat ihn gennz=lich überzeucht ... und es wär´sche auch furchtdbaa _ Peeder !. . . . <<. (Und drückte sich, <archly>, an ihn.) Während draußn, ihre <Geschpielinnen>, sich auf der Schtraße zu einem kunstlosn <Tänzchn> versammeltn – : das war beschtimmt 1 Reschietrick der Lehrerin; [...] Das macht man ja an den größten Bühnen : <Lasset uns 1 Tänzchen haltn.>“³⁹³

³⁸⁸ Ebda. S. 72.

³⁸⁹ Ebda. S. 73.

³⁹⁰ Schmidt, Arno, *Kaff auch Mare Crisium*, S. 73.

³⁹¹ Ebda. S. 73-74.

³⁹² Vgl. Ebda. S. 74.

³⁹³ Ebda. S. 74.

Als Richter die Kinder im Kostüm so tanzen und singen sieht, fragt er sich: „Ob ich **auch** jemals 12 gewesen war ? Ich konnte mich nicht mehr erinnern;“³⁹⁴. Dennoch sind Hertha und Karl von der Darbietung sichtlich angetan:

„Nochmals die Augen zu : ? / Ja. / Obwohl man, wie gesagt, vergessen musste, daß Einije falsche Kleider umgeschnallt hatten. [...] Und das war ja unleugbar sehenswert. / (Der Maler=Peter war etwas zu leichtfertich=leierisch gewesen : im Bewußtsein großer äußerer Vorzüge nahm er die Rolle zu leicht.“³⁹⁵

Nun betritt der Vater, Buchhändler Balder, die Bühne, dargestellt von einem dreizehnjährigen Jungen mit Handwerker-Schürze. Ein massives Gesicht („bei einem 13=jährigen Schadtjungen wäre´s unglaublich gewesen ; da ich Bauern kannte, akzeptierte ich´s.“³⁹⁶ und eine breite Körperstatur zeichnen ihn aus.

Karl meint: „Der hätte ledicklich so über die Bühne zu gehen brauchen, und wäre jeglichen Beifalls sicher gewesen. / (Nach dem 1. Monno=Look krixtn : von mir !).“³⁹⁷ Nach einem „>>**Niemand hier ?** << – (**Das Organ** absolut unaufgeregt=aufregend , wie aus Moniereisen“³⁹⁸ blieb der Junge in der Mitte der Bühne stehen und „starrte kalt in den Saal, auf 1 Punkt ; ich tippte : auf den eigenen Vater ! : **nur den** kann man so verächtlich=achtunxsvoll beblicken.“³⁹⁹ Er sucht seine Uhr, betrachtet sie und sagt: „>>**Fünf Uhr** . . . << (**Und nichts dahinter gesprochen**; weder Frage = noch Ausrufungs=Zeichen noch auch nur 1 Punkt : **NICHTS** !) : >>wir treten nunmehr dem gewaltigen Augenblick **sehr** nahe. 5 Uhr : 5 S=tundn : Adé Du lose Welt.<<“⁴⁰⁰ Als er nun seine Schürze abnimmt, sie faltet, über einen Schemel legt und entschlossen auf und ab geht, nimmt er dabei die Haltung von resignierender Abgeschlossenheit ein. Plötzlich klopft es an der Tür, allerdings mit übertriebener Deutlichkeit wie Richter empfindet. Der Gerichtsdienner, ein Unterbeamte des Bürgermeisters, tritt ein, um ein Schreiben von selbigem an Herrn Balder zu überbringen: „Da wär noch´n Schreibm von´n Bürgermeister an ihn, Herr Balder.“⁴⁰¹ Als Balder etwas überrascht ist, dass der Bürgermeister jetzt noch mit einem Schriftverkehr beschäftigt ist, bricht Lachen und Murmeln im Saal aus:

„Die fetten Augen meines Nachbarn glinzten : er hatte 5 walzenförmige Finger nach rechts, seitlich an das zaundürre Becken seiner Nachbarin, gelegt. Ich legte prommt meine Linke – aber bittend ; ich bin 1 schüchterner Mensch ! – an Hertha = ihres : ? (Das dumme Dink verschtand mich erst

³⁹⁴ Ebda. S. 75.

³⁹⁵ Ebda. S. 75.

³⁹⁶ Ebda. S. 75.

³⁹⁷ Schmidt, Arno, *Kaff auch Mare Crisium*, S. 75.

³⁹⁸ Ebda. S. 75.

³⁹⁹ Ebda. S. 76.

⁴⁰⁰ Ebda. S. 76.

⁴⁰¹ Ebda. S. 76.

wieder nich. Dann aber doch. Und bewegte tröstend, bejahend, ihren rechten Oberschenkel. >>Hertha – <<.⁴⁰²

Als Karl nun während der Vorstellung an Hertha die erotischen Annäherungen seines Sitznachbars kopiert und spiegelt, macht der Gerichtsdienner auf der Bühne noch einmal darauf aufmerksam, dass er doch den Brief lesen solle, da doch morgen der erwähnte Termin wäre. Balder weist darauf hin, dass er nichts Geschriebenes mehr lesen werde. Der Gerichtsdienner: „>>Aber morgn, um fünffßehn Uhr, wird doch sain **Haus** ve=kaufft. Wenn Er nich bezahln kann.“⁴⁰³ Worauf Balder kalt antwortet: „>>Heute Nacht. Um 10 Uhr : schlafen alle Gläubijer & Schuldner der ganzen Welt unter einer schweren Decke.<<“⁴⁰⁴ Der Gerichtsdienner weist noch einmal auf den guten Ruf und das Ansehen des Herrn Balder in der Umgebung hin und dass der Bürgermeister ihm doch gerne geholfen hätte. Abschließend sagt der Gerichtsdienner: „>>Na **Ihr** werdet Euch wundern : wenn Ihr morgn Früh aufwacht – das Bäckerauto kommt wie gewöhnlich ; alle Kramladn sinn offn wie gessdern : aber **Eure** Taschn sinn leer ? <<“⁴⁰⁵ Der Gerichtsdienner geht ab, Balder redet für sich allein und ist der festen Überzeugung, dass man solchen Leuten nicht helfen könne.⁴⁰⁶ Hertha ist ganz begeistert: „>>Du. Dieselbe Weltunterganks=Schtimmunk wie da=obm ! – Die Ähnlichkeit. . . <<“⁴⁰⁷ Gemeint ist hier die utopische Mondgeschichte, die Karl Hertha während des Wochenendes erzählt. Karl nutzt den Moment und versucht einen erneuten erotischen Annäherungsversuch:

„O über die glitzernden Teiche ihrer Augen ! (Die ich gleich hätte küssen mögen : sie drückte sofort raffiniert die Lider enger, daß es Schilf ergab. Und öffnete und schlitzte die schönen Scheibchen, sehr abwechselnd : jetzt noch Wildentn drüber; Nümfm & Nümfinnen, gelagert am Brauen=Hang . . . : >>Feinsinnich, wa ? <<. Aber sie grunzte nur von <Rohheit Luk & Truk >) : >>Ssst. . . <<“⁴⁰⁸

Da erscheint die Figur der Mutter mit

„**fürchterlich dick** ausgeschtopftn Hängetittn, bis zum Koppel, und also täuschend realistisch : die krixte von gans alleene, mein Kind. Nur wirste dann nich mehr das schüchtern rote Gesichtchen habm ; und darüber die tolle Schuppenkrone aus Zöpfm. – >>Na ; rot wirz woll immer sein, << wandte Hertha ein.“⁴⁰⁹

Während Justine, die Tochter, das Zimmer verlässt, sind nun die Eltern alleine auf der Bühne: „>>**Ich haap Dir Dain´ Sonntaxrock zurech geleeht, Mann** – . << Und er, (zukühnst

⁴⁰² Ebda. S. 77.

⁴⁰³ Ebda. S. 77.

⁴⁰⁴ Ebda. S. 77.

⁴⁰⁵ Schmidt, Arno, *Kaff auch Mare Crisium*, S. 77.

⁴⁰⁶ Vgl. Ebda. S. 77.

⁴⁰⁷ Ebda. S. 77.

⁴⁰⁸ Ebda. S. 77-78.

⁴⁰⁹ Ebda. S. 78.

den Rücken zum Publikum; wie es nur ganz große Schauspieler wagn dürfn) : >>Guut.<<⁴¹⁰

Die Frau beklagt jetzt bereits den Verlust des schönen Geschirrs. Ihr Mann meint, dass es rasch vorüber gehen werde, sobald der Komet eingeschlagen habe. Die Frau erwidert: „>>Aber wenn Dein Adwohkaat Krappe mich umsonns geängstichd habm sollte – wenn ich mir umsonns alle meine Sündn ins Gedächtnis zurückrufn habm sollte . . . <<⁴¹¹. Richter merkt nun, dass Bewegung in die schwerfällige Gestalt der Vater-Figur kommt⁴¹². Als dieser zu einem Satz ansetzen möchte, klopft es erneut an der Türe. Der Vater ruft sein obligatorisches „Herein“. „Das hätte er nich eckstra zu sagen brauchn; es poltergeisterte diesmal derartich, daß man es 3 Werst weit vernahm – je nun ; unser Landvolk liebt grobe Effekte.“⁴¹³ Das Nachbar-Ehepaar tritt ein. Die beiden Damen begrüßen sich mittels Knicks. Zum Nachbar-Ehegatten fällt Richter ein: „ER schon übergroß hausknechtmäßig plattfüßich; und in so absolutem Nicht=Besitz seiner Rolle, daß man sie dafür grundsätzlich zwiefach vernahm : die sufflierende Schtimme der Lehrerin : und dann sein eigenes grobes Geschtümpere.“⁴¹⁴

Die Damen beweinen erneut den Verlust des Geschirrs, die Herren richten ihre Ansichten zum kommenden einschlagenden Kometen gegeneinander. Balder kann wieder nur Mitleid mit den armen Verblendeten haben, die nicht so ganz an den Einschlag und somit die Vernichtung der ganzen Welt glauben wollen. Die Paare verabschieden sich und das Ehepaar Balder ist nun wieder alleine. Herr Balder fragt nun noch einmal nach, nachdem er zuvor vom Besuch unterbrochen wurde, welche Sünden seine Frau denn habe. Er wolle nämlich, „daß wir, wie es kristlichen Eheleuten geziemt, umaamt vārsinkāan=wollānn.<< (Die Endsilben hier schprach er unnötich überdeutlich aus – wohl eindeutig Schuld der Lehrerin.)“⁴¹⁵ Richter bemerkt während dieses Satzes:

*„Mein Nachbar schien seltsam angeregt – vielleicht schtellte er sich unter diesem <umarmt> etwas gans anderes vor ? Denn seine Hand umgriff den Oberschenkel seiner Nachbarin ; (und ging fast gans=rumm) ; – : sie saß besenhaft=gefühlslös;[...] op ich´s bei Hertha nach=mache ? warum soll ich nich auch einmal im Leben volkhafft reagieren ? (Aber ich begnügte mich vorsichzhalber mit bloßem Handauflegen. Was die Aktion natürlich wieder völlig entwertete; denn wer keck ist & verweegn : das war ich **nie** gewesn; und hatte demzufolge im Lebm schteez den Dumm´ gemacht. Sie sah mich auch nur an – : ! – Und schon nahm ich die Hand vom Kostümrock“⁴¹⁶*

Da Herr Balder nun weiterhin vehement auf eine Antwort seiner Frau beziehungsweise das Bekenntnis ihrer Sünden pocht, eröffnet diese ihm unter „erbarmungswürdijem Gefummel

⁴¹⁰ Ebda. S. 78.

⁴¹¹ Ebda. S. 78.

⁴¹² Vgl. Ebda. S. 78.

⁴¹³ Ebda. S. 78.

⁴¹⁴ Schmidt, Arno, *Kaff auch Mare Crisium*, S. 79.

⁴¹⁵ Ebda. S. 79.

⁴¹⁶ Ebda. S. 79-80.

am Schürzenbände“⁴¹⁷, dass sie es mit der Abrechnung des Milchgeldes in der Haushaltskasse nicht so genau genommen habe, sondern für sich Kleidung angeschafft habe. Worauf Balder meint: „>>Guut. Diese Sünde soll mit untergehen : Erleedicht.<<“⁴¹⁸ Weiters gesteht die Frau, dass sie ihren Mann in den ersten Jahren der Ehe als nicht besonders hübsch empfunden habe. Als Reaktion Balders erkennt Richter: „Jetzt sanken ihm doch einmal die Mimenarme lange an der Seite herunter.“⁴¹⁹ Weiter in der Szenerie:

„>>**Damals hat auch grade der geistliche Här** noch bei uns gewohnt. . . << : >>**Frau! ! !** << – **(ei, das war 1 Blitz ; der durchschlug selbst die Sandsäcke Deiner Brust, was ? – Er hatte aber auch so gebrüllt, daß die Kleine gans benomm´- und also desto natürlicher – zurückschlotperte. (Dabei hätte sie´s ja von den Proben=her gewohnt sein müßn. Oder hatte er da, klug gewußt, zurückgehalt´n mit seinen schtimlichn Mittlen ? – Jedenfalls was das der Schtaar ! Der und die Tochter vorhin.) [...]** die alten Motieve wirkn tatsächlich immer wieder. (Und ein Schriftscheller, der sich dazu entschließn mag, hat leichte Arbeit.)“⁴²⁰

Die Frau beichtet weiter: „**(Zitternd & plappernd)** : >>**Und da hab´ich woh öfders gedacht – : Wenn GOTT** es vielleicht so fügn könnde, daß er Dich in sein himmlisches Freudreich aufnehm´ tät. . . <<. (Und er, nun doch einmal menschlich=erschöpft) : >>O Du mallie=ziiöhseste Person.“⁴²¹ Bevor nun aber Balder weiter reagieren kann, kommen der Advokat Krappe und der Maler Peter herein. Peter will das junge Fräulein vor dem zudringlichen Advokaten schützen. Eine Rangelei entsteht offenbar: „Man warf sich gegenseitlich hinaus; (auch dies Szeenen, bei denen der Beifall von vornherein gesichert war.)“⁴²²

Szenenwechsel: Die einbrechende Nacht wird angedeutet, indem man einen Scheinwerfer ausschaltet. Die Szene zeigt Herr Balder und seine Frau im Zimmer, auf der angedeuteten Straße bildet sich eine Gruppe von Menschen, eine Turmuhr beginnt zu schlagen:

„Zum Fenster lukten Tochter & Maler herein; [...] **ZEHN : MAL ! Und Balder öffnete entgeistert** die Augn. / Und die Frau weinte schtumm vor Freude, daß sie noch da wa. / Und Maler Peter begann, verblüffend echt, an seinem Justinchen herumzuküssn. (>>Bauernkinder sind weit verdorbener als Schtadtkinder.<< beschätichte ich Herthas erschtauntem Blick). / Krappe, der sich lautlos, immer an der Want=lank, zur Tür hin, fortégeln wollte.“⁴²³

⁴¹⁷ Ebda. S. 80.

⁴¹⁸ Ebda. S. 80.

⁴¹⁹ Ebda. S. 80.

⁴²⁰ Schmidt, Arno, *Kaff auch Mare Crisium*, S. 81.

⁴²¹ Ebda. S. 81.

⁴²² Ebda. S. 81.

⁴²³ Ebda. S. 82.

Als Krappe die Szenerie verlassen möchte, stößt er förmlich mit dem Gerichtsdieners in Begleitung des Nachtwächters zusammen. Balder, nun tatsächlich am Rande des Bankrotts, bekommt ihn zu fassen. Ein Tumult entsteht und Richter schildert das Finale:

*„und Begeisterung toste wieder einmal mehr auf. Zumal, wo sich noch
herausschaltete, daß Künstler Peter von doch recht rehschpecktablen und
wohlhabenden Eltern herschaltete, die ihm das Malen auf die Dauer
schon austreibm würden.) / Wir erhobm uns – überall belltn & gelltn die
Hände ; wir, obwohl distanziert, immer mit – während die Andern noch sitzn
bliebm : wir waren vornehm=eilige Fremde ; und das Flugzeug nach
Ispahan wartete nicht. / (Hinter uns, schwächer werdend, die graue
Schtimme; die, nun schon fast ganz verhallend, künftige Wiederholungen
ankündichte . . .) . / Ehe wir die richtige Ausganxtür gefunden hatten, warn
uns doch schon die tüftelnden Schtimm´m einijer Bauern faßt auf den
Fersn.“⁴²⁴*

An diesem Textausschnitt werden nun einige Aspekte der bereits bearbeiteten Punkte meiner Arbeit deutlich, die ich hier an dieser Stelle noch einmal zusammenfassen möchte.

Karl Richter sieht sich mit seiner Begleitung Hertha in dem ländlichen Gasthaus bei einer Schulkindervorstellung und der ländlichen Zuschauerschaft deutlich intellektuell überlegen. Er beobachtet scharf, analysiert und fällt Meinungen. Der Dialekt verschafft einen sehr guten, authentischen Eindruck der Szenerie, in die man sich sehr bildhaft hinein versetzen kann.

Die Beziehung zwischen Karl und Hertha, die von seiner Seite aus gerne wesentlich sexueller sein könnte, spiegelt im Nonverbalen und den Gedanken Karl Richters sehr gut wieder. Während Richter jede Möglichkeit für Annäherungsversuche, auch Anregungen von außen, zum Anlass nimmt, bleibt Hertha kühl und von seinen Annäherungsversuchen vollkommen unbeeindruckt.

Klar ersichtlich ist, dass Richter ein überaus gutes Verständnis für das Theater, seine Praktiken und Methoden besitzt und dieses auch entweder äußert, mit Hertha kommuniziert oder einfach nur in Gedankenspielen behandelt. Hieraus lässt sich erkennen, dass Richter und in weiterer Folge auch Schmidt sehr wohl einen Bezug zum Theater haben. Wobei man Richter hier weit mehr in der Rolle eines direkten Kritikers vernimmt, als einen Menschen des Theaters, wenngleich auch Anstöße an die Schriftstellerei wieder einen direkten Querverweis schaffen.

Mögliche anfängliche Irritationen in den Lesegewohnheiten müssten sich nach einem Finden in der neuen Orthographie als logische Regieanweisungen und -ideen erweisen. Mit Hilfe der Gedankenspiele Richters werden Atmosphäre, Szenerie und der Raum sehr plastisch.

So werden neue Sätze, neue Anfänge, direkte Reden gängig mit „>> – <<“ versehen und die jeweils ersten Worte kursiv gesetzt. Meinungen und Haltungen des Ich-Erzählers werden

⁴²⁴ Ebda. S. 82-83.

demnach in Klammern als Kommentar gesetzt. Das dialektale Schriftbild ist letztlich schlüssig aus dem Gesehenen auf der Bühne abzuleiten.

II.2. Zur Analyse eines möglichen Gedanken-Spiels

Schmidt vermittelt mit seinen Werken, allen voran *Kaff* mit der orthographischen Struktur eines Mehr-Spalten-Buches und der Verknüpfung zwischen Realität und Gedankenspiel, den Wunsch, „daß manche <Moderne Literatur> doch etwas fundamental anderes sein könnte, als >Pop> und >Dada> oder absichtlich schockierende, puerile Ferkelleien.“⁴²⁵

Geprägt und inspiriert wird Schmidt, wie bereits einmal weiter oben im Text angeführt, in seinen literarischen Äußerungen durch die Werke James Joyces und Sigmund Freuds. Auf den Werken beider Autoren beruhen Schmidts Überlegungen. Es kann an dieser Stelle nicht auf den näheren Zusammenhang oder genaue Textgrundlagen, welche der Ausdrucksweise Schmidts in weiterer Folge zugrunde liegen, eingegangen werden. Dies ist auch für den Inhalt der Arbeit nebensächlich. Hingewiesen sei auf Schmidts Interpretation der Freud'schen vierstufigen Bewusstseins Ebenen zwischen Es und Über-Ich, welche Schmidt als analytische Hohlform seiner weiteren schriftstellerischen Technik⁴²⁶ ansieht. Die Orthographie Schmidts ist daher im Sinne Freuds „bewusst=artistisch, dessen Text mit zunächst unmerklichen, suggestiven Silben und Buchstaben beschickt werden“⁴²⁷, sodass deren Mehrfachdeutungen im Leser ankämen.

Die Idee eines Inszenierungskonzeptes beziehungsweise der Machbarkeit einer szenischen Gestaltung aufgrund der Romanvorlage *Kaff* ergibt sich, wie bereits zu Beginn erwähnt, aus dem subjektiven Leseindruck, der viel von einer szenischen Begrifflichkeit erahnen lässt. Der Leseindruck festigt sich durch den Gesamteindruck zum Autor und dessen Äußerungen in Leben und Werk. Wie in den vorherigen Kapiteln bereits ausführlich behandelt, stehen sich Autor und die Protagonisten seiner Werke offenbar sehr nahe. So kann ein subjektiver Lesezugang über den Autor gefunden werden, welcher eine Orientierung im handlungsarmen Werk erst ermöglicht. Man ist als Lesender ganz mit dem Protagonisten beschäftigt. Fast filmisch ist die Figur mit ihrer Denkweise nachzuvollziehen. Orthographie und die darin eingebundene Sprache verstärken diesen Eindruck. In Zusammenhang mit *Kaff* stellt sich die Frage, ob Theater nicht mehr als oder auch etwas anderes als ein aufzuführender dramatischer Text sein könne.

Die grundsätzliche Problematik einer Inszenierung des Textes liegt in der Sprache des Romans, welche einen theatralen Gestus im Prosatext zu finden sucht. Gerhard Neumann

⁴²⁵ Reemtsma, Jan Philipp, *Dankadresse zum Goethe Preis 1973*, S. 145.

⁴²⁶ Vgl. Ebda. S. 146.

⁴²⁷ Reemtsma, Jan Philipp, *Dankadresse zum Goethe Preis 1973*, S. 146.

widmet sich in seinen Ausführungen eingehend meinem „Problem“ der Prosa-Vorlage, in der gängige Merkmale eines dramatischen Textes wie Dialoge, Szenen-Abfolgen, klar verteilte Reden der Figuren sowie deren Beschreibung oder ein dramaturgischer (Handlungs-)Bogen fehlen. Roland Barthes geht grundsätzlich nicht von dem Begriff der Theatralität aus, sondern verwendet die Bedeutung der Szenographie in seiner Abhandlung. Der zusammengesetzte Begriff Szenographie verweist neben der Schrift auf die Szene und damit das >In-Szene-Setzens<.⁴²⁸ Theatralität ist demnach an eine inszenierende Instanz im Akt der Darstellung durch einen Schauspieler gebunden, wenn man so will einer theatralen, der Bewegung des Körpers geschulten, Kultur des Performativen verpflichtet. Dem gegenüber steht die literarische Kultur, die dem Text verhaftet ist. Wenn nun aber Theatralität über das Feld der Aktion und Institution hinausgeht und als inneres Dispositiv eine Qualität entwickelt, die über den Habitus des Denkens, Sprechens, Schreibens und Phantasierens seine Wirkung entfaltet, müssen dessen Möglichkeiten neu überdacht werden.

Nach Neumann würde Theatralität *„aus dieser Perspektive aufgefaßt, als eine Praxis der Bedeutungsproduktion zu verstehen sein, die als ein dynamisches Muster der Sprache selbst innewohnt.“*⁴²⁹ Theatralität als Bedeutung generierende (und produzierendes) Element könne nicht losgelöst von Sprachlichkeit und Textualität konzipiert werden, so Neumanns Theorie. Wenn nun aber die Praxis der >Nicht-Repräsentation< in einen Akt der Repräsentation selbst eingetragen wird, löst sich der Begriff der Theatralität aus seinem klassischen Horizont. *„Die >Szene<, auf der er beruht, verlagert sich aus dem äußeren Handlungsraum der Bühne in den inneren der Sprache.“*⁴³⁰ Es handelt sich hier aufgrund der Handlungsarmut des Werkes unweigerlich um einen postmodernen Theatralitätsbegriff, dessen Eigentümlichkeit in der Sprache selbst zu suchen ist. Vielmehr jedoch kann man von einem Dispositiv ausgehen, das unweigerlich ins Spiel kommt, sobald Sprache als Praxis der Bedeutungsgenerierung und Bedeutungsstiftung zu verstehen ist. Nach Neumann entsteht daher die Theorie, dass Sprache ihre eigentliche Szene in sich selbst habe und Sprache und Szene grundsätzlich untrennbar miteinander verknüpft sind.

Sprache wird daher nicht erst durch die Darstellung auf der Bühne theatral, sondern ist per se bereits theatrales Geschehen.

Wie in Schmidts Fall, ist der Text selbst als >Zeichen von Zeichen< übersät. Die spezielle Orthographie präsentiert den Text selbst bereits als „Bühne“ sprachlicher Performanz ohne noch die Mehrdeutigkeit der Zeichen zu bedenken.

Neumann über die Eigenart literarischer Texte:

⁴²⁸ Vgl. Neumann, Gerhard, *Szenographien*, S.11. In weiterer Folge wird das gesamte Kapitel zu Neumanns Ausführungen bearbeitet. Angeführt werden daher nur mehr die direkten Zitate. Für alles andere Vgl. S. 11-25.

⁴²⁹ Neumann, Gerhard, *Szenographien*, S. 13.

⁴³⁰ Ebda. S. 13.

„Literarische Texte bilden – gewissermaßen als >Texte im Text< – die >Instanz der Szene< im Feld der Kultur. So gesehen muß Literatur als einer jener privilegierten Orte verstanden werden, an denen die Frage nach den Gründungsmodellen von kulturellem Sinn und kultureller Ordnung aufgeworfen wird; [...] Literatur ist gewissermaßen der >andere Ort<, die >andere Szene< des kulturellen Prozesses, seine >Utopie<.“⁴³¹

Neumann ist für ein Überdenken der strikten Trennung von >literarischer< Kultur von Texten und einer >theatralen< Kultur der sogenannten >zweiten Oralität<.

Zusammenfassend ist Neumann der Ansicht, dass Theatralität ein grundsätzlicher Bestandteil einer Kultur des Textes ist. Sprache wohnt daher ein theatraler Gestus an sich inne, dessen Theatralität bereits auf der Ebene elementarer Sprachoperation aufzusuchen ist. Neumann spricht von einem >implikativen< Geschehen im sprachlichen Satz selbst, der a priori als theatral oder inszenatorisch aufgefasst wird. Das heißt, dass sich bereits ein theatraler Modus der Sinn-Produktion auf der Ebene des Satzes äußert. Die Produktion eines Sinns im Verständnis von Text ist daher nach Neumanns Theorie gar nicht anders als theatral denkbar. Sinn-Produktion ist demnach auch nicht spontan, sondern hat schon ursprünglich einen >konstruktiven< Charakter. Sprache und Text wohnen daher eine textimmanente und ursprüngliche Theatralität inne, die das Erkenntnisgeschehen im Sprechakt und in der Sprachproduktion bestimmt. Theatralität ist daher auch schon als performativer Akt in jeder sprachlichen Äußerung impliziert. Szene passiert daher nicht erst in dramatischer szenischer Inszenierung, sondern die >Szene der Sprache< ist bereits als Theatralität im Satz als seine kleinste Einheit eines sprachlichen Gebildes eingeschrieben.

Demzufolge liegt nach Neumann kein Problem vor, nicht-dramatische Text nicht inszenieren zu können, da die Inszenierung von Bedeutungen bereits in der Sprache selbst verankert ist und nicht zwingend ein dramatisches Handlungsgerüst benötigt.

Neumann leitet seine Theorie von Roland Barthes, dieser wiederum vom Theaterbegriff Bertolt Brechts und dessen Zugang zu Theatralität ab⁴³². Der Brecht'schen Auffassung wohnt die Vorstellung eines >impliziten<, nach >innen gewendeten< Theatermodells inne, das eher dem Text und seinen internen Zeigestrukturen als der Szene und der Rampe angehört und sich daher vom gängigen, klassischen Theater entfremdet.

Ausgehend von Neumanns Theorie ist ein inszenatorisches Konzept von *Kaff* also möglich und damit anzudenken. Die weiteren Ausführungen der einzelnen Unterkapitel werden nun verschiedene Hilfestellungen näher ausgeführt, die eine Inszenierbarkeit unterstützen können.

⁴³¹ Ebda. S. 15.

⁴³² Vgl. Neumann, Gerhard, *Szenographien*, S. 15.

II.2.1. Inszenierung des Schriftstellers in der Figur des Karl Richter. Ein Rollenzugang mittels Selbstinszenierung

Dass Schmidt persönliche Erlebnisse und Ereignisse sowie Personen und Landschaften aus seiner unmittelbaren Umgebung in seine Werke einbezieht und sie womöglich auch eins zu eins übernimmt, wurde bereits anhand mehrerer Beispiele aufgezeigt.

Damit wurden die naheliegenden Parallelen zwischen dem Autor Arno Schmidt und seinen Figuren, insbesondere in *Kaff* gezogen, wenngleich sie nicht beweisbar sind. Interessanterweise wird dieser Umstand in der Wissenschaft behauptet und angenommen ohne in Frage gestellt zu werden. Eine andere Zugangsmöglichkeit, als jene *Kaff* und die Figur des Karl Richter über Arno Schmidt zu „lesen“, geht damit aus der zu Schmidt existierenden Forschung nicht hervor und scheint damit nicht möglich. Der Grund, dass Schmidt von sich als Erzähler ausgeht (alle Figuren im Gesamtwerk sind Ich-Erzähler) ist in seinem Charakter zu suchen. Seine eigenwillig isolierte Haltung zur Welt und seine Abscheu gegenüber jeglichem näheren menschlichen Kontakt lassen eigentlich keine andere als die eigene, also seine Sichtweise der Dinge zu, welche in hohem Masse von Selbstbeobachtung abhängt. Damit wird die Frage, ob Schmidt sich in seinen Figuren widerspiegelt, obsolet. Schmidt hat definitiv nie für die Schublade geschrieben, dazu ging es dem Ehepaar zeitlebens finanziell zu schlecht. Daher gibt er der diffus angesprochenen Öffentlichkeit, über die er seine Rollen sprechen lässt, immer den Eindruck eines Schriftsteller-Portraits ab. Zudem sind seine Äußerungen zum Schriftstellerberuf im Allgemeinen immer davon gefärbt, was Schmidt als mitteilenswert erscheint⁴³³.

Das Spiel mit der Fachkritik zur Frage, inwieweit sich Figur und Autor in den einzelnen Werken decken, beherrscht Schmidt perfekt.

So lässt Schmidt die Figur B im Werk *Abu Kital* sagen:

*„Dieses [...] <Ich> seiner Romane ist ja letzten Endes weiter nichts, als die grammatische Form, die sowohl dem Leser als auch dem Dichter die notwendige Identifikation mit seinen Gestalten erleichtert... und es wäre lächerlich, den Verfasser hundertprozentig damit identifizieren zu wollen.“*⁴³⁴

Wie bei vielen anderen Autoren auch ist für Schmidt das Schreiben ein Mittel zur Selbsterhaltung⁴³⁵, ein Ventil, um Emotionen zu artikulieren. In Schmidts speziellem Fall scheint es auch ein grundsätzliches Kommunikationsmittel zur Außenwelt zu sein. Daher ist es auch naheliegend, dass oftmals in weiblichen Figuren des Gesamtwerkes seine Frau Alice zu erkennen ist, ebenso wie sich direkte Bezüge von Textstellen zu Weggefährten und Kollegen herstellen lassen. Seine Biographie bietet sich – als leichteste Art einer

⁴³³ Vgl. Fischer, Susanne, *Alice Schmidt. Tagebuch aus dem Jahr 1954*, S. 311.

⁴³⁴ Schmidt, Arno, „Abu Kital“ aus *Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe II. Dialoge. Band 2*, S. 44.

⁴³⁵ Vgl. Ebda. S. 46.

Verschlüsslung⁴³⁶ – zur Deutung an. Wenngleich „ein solcher Maskenball noch keine Allegorie ist; nicht Mystik, sondern Mystifikation“⁴³⁷ wie es Schmidt selbst nennt.

Reine „<Objektivität> gibt es daher gar nicht; und zur bloßen sanften Teilnahmslosigkeit bin ich noch nicht unmenschlich, noch nicht abgenützt genug...“⁴³⁸.

Lars Clausen, Laudator der Goethe Preisverleihung hat eine weitere Sichtweise in seiner Rede offengelegt: Die Prosaproduktion habe das Ich aus dem Schreiber herauszudestillieren, um es im Text offen zu legen⁴³⁹. „Denn, je ich-loser, je objektiver der sich gäbe, desto schwerer ließe sich Schwindel kontrollieren. Der Autor ist bereits selber nicht frei, und sein Text riskiert Wahrheit, wenn er Freiheit von der Person des Autors vorblendet.“⁴⁴⁰

Bei Schmidt ist daher weniger die Frage, ob er sich im Werk widerspiegelt, sondern in wie weit sich jene autobiographischen Züge mit anderen Informationen über Psychologie, Orthographie und Historie vermischen. Im Vorwort zu *Belphegor* ist eine entscheidende Schriftstelle dazu zu finden:

„Immer lebt Schmidts Darstellung von zwei entgegengesetzten Antrieben: einem durch radikale Auswertung von Detailkenntnissen beflügelten Einleben in fremde Existenzweisen – und einer radikalen Identifizierung mit Teilbezügen der Beschriebenen, was die Originalität der Schmidtschen Wiederbelebungen ausmacht.“⁴⁴¹

Wenn dieser Sachverhalt überhaupt zu klären ist, dann nur über Wilhelm Michels Zugang zu Schmidt, der sowohl den Autor persönlich als auch sein Œuvre kannte. In einem Artikel, den Michels zu Schmidts fünfzigstem Geburtstag verfasst, schreibt er, dass der Ich-Sprechende in vielfachen Rollen, der Pose des Besserwissers (*„Ich finde Niemanden, der so häufig recht hätte, wie ich!“⁴⁴²*), des Atheisten, des völlig belanglosen Zeitgenossen wie Karl Richter oder in den Radio-Essays als Belehrender auftritt.⁴⁴³ Auf die rhetorische Frage, wer dieses Ich und ob es Arno Schmidt selbst sei, antwortet Michels mit „Ja und Nein“⁴⁴⁴.

Der Aspekt, der für den Autor spricht, ist das enorme Wissen und die umfassenden Kenntnisse in den Bereichen Mathematik und Astronomie, der deutschen Literatur zwischen 1750 und 1850 und der englischen Literatur⁴⁴⁵, die einer Figur wie Karl Richter als „normaler

⁴³⁶ Vgl. Ebda. S. 46.

⁴³⁷ Ebda. S. 46.

⁴³⁸ Ebda. S. 51.

⁴³⁹ Vgl. <https://www.idmarch.org/document/Lars+Clausen++Laudatio+auf+Arno+Schmidt/24mz-show/Lars+Clausen++Laudatio+auf+Arno+Schmidt>, S. 3 von 11 – Recherchezugriff am 06.01.2015.

⁴⁴⁰ Ebda.

⁴⁴¹ Schmidt, Arno, *Belphegor*, S. 1.

⁴⁴² Rauschenbach, Bernd (Hg.), *Arno Schmidt für Boshafte*, Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag 2007, S. 91.

⁴⁴³ Vgl. Schmidt, Arno, *Der Briefwechsel mit Wilhelm Michels*, S. 325.

⁴⁴⁴ Ebda. S. 325.

⁴⁴⁵ Vgl. Ebda. S. 325.

Angestellter“ nicht so ohne weiteres zuzuschreiben ist. Das heißt, hier spricht sehr wahrscheinlich Arno Schmidt selbst.

Andererseits wirbt ein Arno Schmidt nicht mit einer Mondgeschichte um die Hand eines Mädchens, denn ein Arno Schmidt lässt sich überhaupt nicht mit Frauen ein⁴⁴⁶. Hier handelt es sich daher dezidiert um eine Rolle, nämlich jene von Karl Richter. Das Ich bei Arno Schmidt ist daher eine Konstruktion, die es ihm erlaubt, auf das Erfinden von Romanfiguren zu verzichten und sich nicht hinter Charakteren verstecken⁴⁴⁷ zu müssen. Dieser vertraute Effekt im Leser, den Autor im Werk permanent vor Augen zu haben, ergibt sich aus dem Briefähnlichen Schreibstil und damit die Unmittelbarkeit⁴⁴⁸, die Schmidt anstrebt. Das magere Handlungsgerüst wird daher relativ unwichtig, sowohl für Leser als auch Autor.

Im Vordergrund steht ein Werksexperiment, welches die erlebte Welt jenseits einer Roman- oder Filmhandlung abzubilden versucht. *Kaff* liest sich wie ein Aneinanderdrängen von tausend Um- und Zuständen, mit denen der Mensch fertig werden muss. Das Reagieren auf eine materielle und geistige Realität macht daher den eigentlichen Inhalt der Texte Schmidts⁴⁴⁹ aus. Der Mensch, die Figur steht im Mittelpunkt, der Text stellt einen Versuch dar, die Abbildung von Gehirnvorgängen durch eine besondere Anordnung von Prosa-Elementen⁴⁵⁰ zu verschriftlichen. Hierzu dienen die *Berechnungen I und II*, auf die ich in einem folgenden Kapitel II.5. noch eingehen werde.

Zu erwähnen bleibt an dieser Stelle, dass dieses Gefühl von subjektiver Aktualität und direktem Reagieren auf die Umwelt zwar eine Idee von Spontanität, sogar Improvisation im Sinne der Direktheit des Moments hat, dies allerdings eine bewusste Täuschung ist. Schmidts Werke sind nie improvisiert, nie spontan, sondern bis ins kleinste Detail lange im Voraus geplant und ausgedacht⁴⁵¹. Wo Karl Richter, Hertha und Tante Heete in ihren umgangssprachlichen und dialektalen Konversationen so scheinbar leicht und spielerisch anmuten, steckt monatelange Arbeit mit seinen Zetteln dahinter. Daher überlässt er niemals etwas dem Zufall. Was diese einfachen Menschen im Werk mit diesen literarischen und wissenschaftlichen >Befunden< anfangen, ist jedoch nicht ganz nachvollziehbar – „tamen est laudanda voluntas“⁴⁵², bemerkt Michels dazu. Auch wenn Michels natürlich den Willen Schmidts an sich im Lateinischen lobt, ist das Faktum, dass Schmidts Figuren überdimensional klüger sind als ihrem sozialen Status entsprechend, bezeichnend. Die Kopflastigkeit dieser Figuren ist letztlich auch das Schicksal ihrer Geschichten. Sie sind zu kopflastig, um Entscheidungen zu treffen.

⁴⁴⁶ Vgl. Ebda. S. 325.

⁴⁴⁷ Vgl. Ebda. S. 325.

⁴⁴⁸ Vgl. Ebda. S. 325.

⁴⁴⁹ Vgl. Ebda. S. 326.

⁴⁵⁰ Vgl. Schmidt, Arno, *Der Briefwechsel mit Wilhelm Michels*, S. 326.

⁴⁵¹ Vgl. Ebda. S. 326.

⁴⁵² Ebda. S. 326.

In seinem Werk *Wieland oder die Prosaformen* schreibt Schmidt über die Definition eines Helden:

„Sein Held ist durchwegs der Intellektuelle. Der hochgebildete Einzelne. Ausgesprochen diesseitig : Ablehnung, bestenfalls euhemeristische Begutachtung, jeglichen Unendlichkeitsfimmels. Politisch und soziologisch hoch interessiert; aber vorsichtig in der aktiven Einmischung. Alles überragen gesellschaftsphilosophische und künstlerische, präziser : literarische Problem. Und seine Spannweite ist hier überaus groß : er kennt alle Spielarten des Intellektuellen, den nasenhaft frechen Literasten, und den ehrlich=überarbeiteten Wortkünstler [...] über den großen, verächtlichen Christusgegner [...] und den rebellischen, zur Emigration gezwungenen Höhlen=Literaten [...] Freundschaft gibt es, ja, aber eigentlich nur vom Kopfe her. Dafür ein weiteres Zentralproblem : die Liebe.“⁴⁵³

Schmidt wie auch Karl Richter in *Kaff* sind optisch der Bevölkerung angepasst, in der eigenen Welt gefangen und nach außen hin unauffällig. Als Schmidt sein Refugium in Bargfeld mit Alice bezieht, entpuppen sich ausgedehnte tägliche Spaziergänge in der Natur als Entspannung zwischen dem Schreiben. Diesen privaten Eindrücken sind die Szenen mit Hertha und Karl in Giffendorf nachempfunden. Wilhelm Michels erläutert Schmidts Eingliederung in die Bargfelder Bevölkerung: *„Es wird wohl nicht mehr allzuviel Zeit vergehen, da wird Arno Schmidts Äußeres fast so aussehen wie das von Leuten, vor denen er bisher entsetzt >ein Nazi< aufschrie. [...] Lange Gummistiefel hat er schon.“⁴⁵⁴*

Wilhelm Michels liefert in einem Interview mit Bernd Rauschenbach wichtige Ansätze zur Person Schmidt, dessen Verbindung und Differenzierung zu den Rollen seiner Werke und im Speziellen zur Figur Karl Richter Aufschluss gibt. Im Leben Karl Richters spielt Sexualität als Erscheinung einer Askese, eine erhebliche Rolle, die sich infolge einer tollwütigen 180 Grad Wendung nur scheinbar in ihr Gegenteil verkehrt⁴⁵⁵. Alles wird sexualisiert, die Gegend, Pflanzen, Tiere, die Personen in seiner Umgebung. Jan Philipp Reemtsma spricht von einer unterschwelligen Bearbeitung des nichtsahnenden Lesers durch einen raffinierten Schriftsteller. Der Leser wundere sich danach, wieso er erotisiert ist. Wobei der Ge- und Missbrauch der Methode sich selbstredend nicht auf die Sexualität beschränken, sondern sich auf alle Gebiete menschlicher Betätigung erstrecken.⁴⁵⁶ Diese Obszönitäten sollen aber keinesfalls einen billigen Effekt erzielen, sondern dienen dazu, die Gedankenbildung der Figuren, vor allem Karl Richters, nachzuvollziehen und sich in die Figur einzufühlen.

Karl Richter ist wie Arno Schmidt auf einer schriftlichen und gedanklichen Ebene äußerst sexuell aufgeladen. Je älter die Figuren Schmidts werden, und hierzu gehört Richter mit seinen 46 Jahren dazu, desto impotenter werden sie und so verwandelt sich deren Sexualität

⁴⁵³ Schmidt, Arno, „Wieland“ aus *Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe II. Dialoge. Band I*, S. 290-291.

⁴⁵⁴ Schmidt, Arno, *Der Briefwechsel mit Wilhelm Michels*, S. 97.

⁴⁵⁵ Vgl. Ebda. S. 50.

⁴⁵⁶ Vgl. Reemtsma, Jan Philipp, *Sind wir noch ein Volk der Dichter & Denker*, S. 70.

im Schlafzimmer ins pornografische Lachkabinett. *Kaff* sagt man demnach nach, dass es ein einziger Unterleibswitz sei.⁴⁵⁷

Karl Richter ist weiters schonungslos offen und nimmt kein Blatt vor dem Mund. Dies hat er mit Tante Heete gemein. Hertha ist von dieser Offenheit schockiert und teilweise auch gelähmt. Mit Karl Richter gelingt Schmidt das Paradebeispiel des „kleinen Mannes“. Während er sich selbst als isoliertes „Gehirntier“⁴⁵⁸ sieht, sind seine Werke bevölkert von nach außen hin unscheinbaren, schwächeren Gliedern der Gesellschaft, die ähnlich isoliert und alleine sind, einem Beruf entsprechend einer klassischen kleinbürgerlichen Alltagsstruktur nachgehen.

Wie Karl Richter sind alle Schmidt'schen Protagonisten überzeugte Einzelgänger. Es existieren in den von mir gesichteten Werken keine Kinder oder auch kein Drang zur Vermehrung, obwohl nahezu alle männlichen Figuren einen, wenn auch teilweise nur im Gedanken, ausgeprägten Sexualtrieb haben. Keine Kinder zu haben sei für Schmidt ein Ausdruck äußersten Protestes gegen „*Gott und die Welt*“⁴⁵⁹.

Die latente Sexualität, die den Figuren innewohnt und die Vielfalt der sprachlichen Andeutungen lassen auf einen sehr freizügigen Geist Schmidts deuten.

Im *Steineren Herz* existiert folgende Textpassage: „*Je älter man wird, desto widerlicher : so stinkig hab ich doch früher nich geschissen ! Brauen heben und bekümmert den Gedanken wegschütteln.*“⁴⁶⁰ Wilhelm Michels erinnert sich in diesem Zusammenhang an eine Anekdote, die Aufschluss über die Freizügigkeit geben kann und beschreibt:

„*Ich war in seiner Wohnung zu Besuch, mußte auf's Klo und kam zurück und sagte ihm: Ich hab' doch sonst nicht so stinkig geschissen. [...] Darüber war er sehr pikiert, überhaupt wenn ich sowas sagte, dann sagte er immer: Das sagt man nicht, das schreibt man nur.*“⁴⁶¹

Auf die Frage Bernd Rauschenbachs, ob denn die Sprache, die in den Büchern vorkommt, nicht auch dem Autor selbst gehöre, antwortet Michels mit einem klaren Nein und ergänzt, dass ihm selten oder nie ein Mensch begegnet sei, der so prude war, wie Schmidt und seine Frau.⁴⁶² Die derbe, provokativ sexualisierte Sprache ist daher ein Ventil Schmidts, das mit der Person und dem Lebensstil nichts gemein hat.

⁴⁵⁷ Vgl. Schmidt, Arno, *Siebzehn sind zuviel!*, S. 253.

⁴⁵⁸ <https://www.idmarch.org/document/Lars+Clausen++Laudatio+auf+Arno+Schmidt/24mz-show/Lars+Clausen++Laudatio+auf+Arno+Schmidt>, S. 7 von 11 – Recherchezugriff am 06.01.2015. Dem „Gehirntier“ wohnt übrigens nach Schmidt ein Hochintellektueller inne, der an Eitelkeit und einem Gemisch an Größe und Erbärmlichkeit leide. Vgl. Schmidt, Arno, *Belphegor*, S. 159.

⁴⁵⁹ Schmidt, Arno, „Das steinerne Herz“ aus *Bargfelder Ausgabe, Werkgruppe I Band 2, Romane Erzählungen Gedichte Juvenilia*, S. 86.

⁴⁶⁰ Ebda. S. 50.

⁴⁶¹ Schmidt, Arno, *Der Briefwechsel mit Wilhelm Michels*, S. 331.

⁴⁶² Vgl. Ebda. S. 332.

Wenn man von der Hauptintention des Autors ausgeht, nämlich einer Annäherung an die Wahrheit mit den Möglichkeiten einer erweiterten Kunst, dann scheint seine Aussage schlüssig:

„Der Poncho unbeteiligter Anonymität, wie ihn ängstliche Verfasser zu tragen pflegen, die prinzipiell jedwede Ähnlichkeit ihrer Helden & der um jene herumliegenden Ortschaften, mit der Realität oder gar mit sich selbst, gleich auf der ersten Seite abschwören – besagter Poncho also dürfte löchrig werden. Aber sich aus solchen Beweggründen <Blößen zu geben> – um dem Menschen den Menschen begreiflicher zu machen – ist in meinen Augen respektabler als der befördertste Gerok.“⁴⁶³

Diese Aussage ist insofern spannend und typisch für Schmidt, weil sie die Widersprüchlichkeit, mit der Schmidt arbeitet, aufzeigt. Es wurde in der Einleitung bereits auf das Vorwort in *Kaff* hingewiesen, welches eine die Annahme einer Ähnlichkeit mit jeglichen Personen und Ortschaften per Strafe verbietet. Dies widerspricht dem oben angeführten Zitat und spiegelt somit die kreative Schaffenskraft wider, mit der Schmidt spielt. Dieses Kapitel sollte den Zugang zur Ähnlichkeit und Ambivalenz zwischen Autor und Figur des Karl Richter verdeutlicht haben.

II.2.2. Sprache und Orthographie als Regieanweisung

Im vorangegangenen Kapitel *Zur Auffassung von Kunst und Theater bei Arno Schmidt* wurde die Szenerie des Besuches der Schülertheatervorstellung bereits erörtert und so ein erster Eindruck des Schriftbildes und der Funktionalität dieser Sprachanwendung gegeben. Im Folgenden soll dieser Sachverhalt näher beleuchtet werden.

In einer der bereits erwähnten Funkessays stellt sich die Figur B ablehnend der Sprache James Joyces' gegenüber und empfindet, dass es seit Dada keine solche Verwilderung⁴⁶⁴ der Sprache mehr gegeben habe. Die Schreibkunst, der eine absichtliche Verschlüsselung⁴⁶⁵ und ein „*Rätselraten in Höherem Ton*“⁴⁶⁶ zugrunde liegt, kann B nur wenig abgewinnen. Kritiker Schmidts sprechen von einer Sprachmanieriertheit⁴⁶⁷. Die Figur A entgegnet mit folgendem Ansatz: „...daß Sie es ja vielleicht auch als eine schöne <Wissensprobe> ansehen könnten; um eine Herausforderung an Sie, wieweit Sie Ihre Kenntnisse, die Summe Ihrer Bildung, parat haben.“⁴⁶⁸

Dieser Dialog, der in weiterer Folge Witz, Humor und dramaturgisches Feingefühl bietet, liefert einen guten Einstieg in die Grundidee der Schmidt'schen Orthographie. Beeinflusst und fasziniert von der Sprachkunst eines James Joyce, beschäftigt sich Schmidt ab der

⁴⁶³ Reemtsma, Jan Philipp, *Sind wir noch ein Volk der Dichter & Denker*, S. 75.

⁴⁶⁴ Vgl. Schmidt Arno, *Siebzehn sind zuviel*!, S. 220.

⁴⁶⁵ Vgl. Ebda. S. 222.

⁴⁶⁶ Ebda. S. 222.

⁴⁶⁷ Vgl. Fischer, Susanne, *Alice Schmidt. Tagebuch aus dem Jahr 1954*, S. 166.

⁴⁶⁸ Schmidt, Arno, *Siebzehn sind zuviel*!, S. 222.

Arbeit an *Kaff* mit dem speziellen Schriftbild, einer Lautschrift, der Symbolik eines Schriftbildes und dessen Mehrdeutigkeit. Wie bei Joyce juristische und persönliche Gründe zum Wunsch seine Werke mittels der Orthographie⁴⁶⁹ unangreifbar zu machen, hat sicher auch Schmidts *Pocahontas*-Prozess ein Umdenken in der Direktheit seiner Sprache und Artikulation bewirkt. Zu den juristischen Gründen dürften gewisse Urheberrechte auf einzelne Werke zählen, die ein Zitieren für einen gewissen Zeitraum für Schmidt unmöglich machten. Demnach wendet Schmidt Verschleierungen an, die zwar alles besagen und enthalten, aber unangreifbar sind.⁴⁷⁰ Schmidt spricht hier auch von der Idee und dem Wunsch einer Voll-Biegsamkeit der Sprache.⁴⁷¹

Diese zeigt sich in *Kaff* in Wörtern wie „Cream=hilled“⁴⁷², „Dschie=Ei“⁴⁷³, „Calton Creek“⁴⁷⁴, „Muh=niezjohn“⁴⁷⁵ und „Juh=Eß=Boy“⁴⁷⁶.

Schmidt setzt die Sprachspielereien mit dem „*Fantasieren auf der Zunge*“⁴⁷⁷ gleich, dessen Eigentümlichkeit man anfangs erst nach mehrfachem Lesen auf die Schliche kommt.

Zugrunde liegen dürfte hier Schmidts Angst, nicht vielfältig, intelligent und gehaltvoll genug zu schreiben. An Wilhelm Michels schreibt er 1961, am Beginn seiner orthographischen Exzesse:

*„Ich habe, wie immer bei meiner Überängstlichkeit, Material für circa 6 Nachtprogramme beisammen; es müßte also eine scharmant=gedrängte Angelegenheit werden, übervoll von Wissenswertern, jegliches Wort mit 3 bis 4 Bedeutungen geladen, mit sinnreichen Vorsilben wohlversehen, mit hinterlistigen Endsilben geschwänzt, in der Mitte Wortkerne – was sag´ ich : Protonen von Tiefsinn...“*⁴⁷⁸

Zur Entzifferung der Schmidt'schen Orthographie lässt sich die Formel „60% von der Aussprache, zu 40 vom Schrift=Bild“⁴⁷⁹ ableiten. Dies besagt, dass sowohl Worte, Wortgruppen als auch ganze Textpassagen für ein Gesamtverständnis bedacht werden müssen.

Am besten lässt sich die Dimension und Doppelbödigkeit der Orthographie, des verborgenen Humors und der sprachlichen Kreativität in der Weiterführung des Dialoges zwischen A und

⁴⁶⁹ Vgl. Ebda. S. 224.

⁴⁷⁰ Vgl. Schmidt, Arno, *Der Briefwechsel mit Wilhelm Michels*, S. 257.

⁴⁷¹ Vgl. Schmidt, Arno, „Schwänze“ aus *Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe I. Romane Erzählungen Gedichte Juvenilia. Band 3*, S. 330.

⁴⁷² Schmidt, Arno, *Kaff auch Mare Crisium*, S. 100. Gemeint ist hiermit Kriemhild aus der Nibelungensage.

⁴⁷³ Ebda. S. 102.

⁴⁷⁴ Ebda. S. 107.

⁴⁷⁵ Ebda. S. 109.

⁴⁷⁶ Schmidt, Arno, *Kaff auch Mare Crisium*, S. 109.

⁴⁷⁷ Schmidt, Arno, *Siebzehn sind zuviel*, S.224.

⁴⁷⁸ Schmidt, Arno, *Der Briefwechsel mit Wilhelm Michels*, S.205.

⁴⁷⁹ Schmidt, Arno, *Siebzehn sind zuviel*, S.228.

B über James Joyces Werk *Finnegans Wake* erkennen, wenn B ein Beispiel aufschreibt und mit der Bitte um Lösung an A stellt:

„(A erstaunt = lateinisch murmelnd): <dii currendum serum>...? – Hm... ...
Also das erste Wort wohl von <Dii> : Götter. [...] Oder <dies>; der Tag? [...] Oder, italienisch, <la sera>, der Abend. [...] <Der Tag eilt dem Abend zu>. [...] Oder eben auch : <Götter eilen mit Heilung herbei>. [...] Ich jedoch [...] auch auf eine ad-absurdum = Führung gefaßt, nehme mein Herz in beide Hände; und wähle die dritte, jute =fädige, Möglichkeit : (mit Nachdruck): <Die Kuh rennt um’n See rum !>“⁴⁸⁰

Es lässt sich an diesem Beispiel einerseits ein Lesemodell erkennen, welches man je nach Stimmung⁴⁸¹ und etwaigen bildungstechnischen Voraussetzungen bewusst als Leser wählt. Zusätzlich ist an diesem Beispiel die Wichtigkeit der Interpunktion bezeichnend, wann beziehungsweise wo Pausen oder dergleichen gesetzt sind. Andererseits ist der dem Lesemodell innewohnende Witz dem Humor des Autors zuzuschreiben, der die Spannung der Werke zusammenhält. Dieser weist die gesamte Bandbreite an Groteskem, Derbem und Sexuellem auf. Naheliegend bei der Wahl des Lesemodells ist zusätzlich die Autobiographie Schmidts, die sich im Werk, vor allem aber in der Feinheit der Orthographie widerspiegelt.

Schmidt äußert sich zum Problem, das dem Autor nächste Lesemodell zu entschlüsseln, wie folgt:

„Ver = schlüsseln ist um 500% und fast unanständig, leichter, als das Wieder =Entschlüsseln ! Denn wohl ist 2 mal 2 gleich 4 ; und <ganz leicht & einfach>. Wenn aber der Entzifferer die <4> sieht; dann kann das ja 121 weniger 117 sein; oder 64 durch 16; oder Logarithmus 10.000; unendlich verwirrende Möglichkeiten präsentieren sich zunächst einmal.“⁴⁸²

Hier erläutert A eine ganz einfache Formel zu Joyces Werk, welche sich direkt auf Schmidt und Kaff sowie alle seine Werke mit seiner typischen Orthographie umlegen lassen: „Das Geheimnis des Inhalts [...] heißt <Autobiographie>. Das Geheimnis der Schreibtechnik : <Mehrfach = Formung>.“⁴⁸³

Jene Entzifferung beziehungsweise Entzifferungen einer Mehrfachformung liegen dem allgemein gültigen Wortverständnis im Gehirn zugrunde, die durch das Schriftbild⁴⁸⁴ aufgebrochen wird. Das bündelnde, polyvalente linguistische Grundgewebsgebilde⁴⁸⁵, welches Schmidt auch als die Lehre vom Echten bezeichnet, wird nach Schmidt Etymologie⁴⁸⁶ genannt, deren Einzelfaktoren Etyms sind. Demnach sei jedes Wort, das wir äußern mehrfach überdeterminiert⁴⁸⁷, so Schmidt, und hat sozusagen Drehscheiben-,

⁴⁸⁰ Ebda. S.230-231.

⁴⁸¹ Vgl. Ebda. S. 244.

⁴⁸² Schmidt, Arno, *Siebzehn sind zuviel!*, S. 246.

⁴⁸³ Ebda. S. 248.

⁴⁸⁴ Vgl. Ebda. S. 278-279.

⁴⁸⁵ Vgl. Ebda. S. 279.

⁴⁸⁶ Vgl. Ebda. S. 279.

⁴⁸⁷ Vgl. Ebda. S. 279.

Weichen-Charakter⁴⁸⁸, „sodass die Verzweigungen unserer Gedankenfolgen, die oftmals putzig wirkenden, allein schon unter diesem Aspekt betrachtet, gar nicht so willkürlich-absurd sind.“⁴⁸⁹ Es ist daher, laut Schmidt, von der Theorie auszugehen, dass jeder Mensch gleichsam zwei Sprachen in sich beherberge⁴⁹⁰, und zwar die eine aus den „Worten“ und die andere aus „Wortkeimen“⁴⁹¹, jenen Etymen, bestehend. „Die ‚Worte‘ sind zahlreicher, aber ernsthaft – > konkreter < ; die Etymen dafür vielseitiger, witzig-begattungslustig.“⁴⁹² Schmidt veranschaulicht seine Theorie mittels eines Stockwerksystems, in dem man sich ganz oben, im Bewusstsein, der Worte⁴⁹³ bedient. Diese Worte entsprechen jener standardisierten Orthographie, wie sie auch im Duden verbreitet ist⁴⁹⁴. In den darunter liegenden Stockwerken – „zur Hälfte durchaus bewusstseinsfähig, zur Hälfte im Unbewussten wuchernd“⁴⁹⁵ – sprechen die Etymen.

Die beiden Sprachen sind nicht strikt voneinander trennbar, das bedeutet, sobald die eine Sprache etwas äußert, schwingt die andere Sprache⁴⁹⁶ automatisch mit. Dies schafft den gewünschten Effekt, oberhalb der Zensur-Schwelle zu artikulieren⁴⁹⁷, während die Etym-Sprache mitdenkt. Dies bedeutet nicht zwangsläufig, dass die Etym-Sprache die „einzige“ Wahrheit darstellt. Vielmehr handelt es sich um zusätzliche Möglichkeiten, Träume, Fehlleistungen und auch Assoziationen⁴⁹⁸.

Hier wird nun noch einmal meine eingangs gestellte Annahme aufgegriffen, indem ich dem Werk *Kaff* eine gewisse Handlungsarmut und einen fehlenden Spannungsbogen attestiere.

In *Nichts ist mir zu klein* erläutert der erste Sprecher jenen Sachverhalt:

„Nicht dies ist das Kennzeichen des literarischen Realisten, daß er – oft in betonter, provozierender Rücksichtslosigkeit – Vorgänge und Dinge beschreibt, die dem Bürger unangenehm oder, um es mit einem rechten Philisterwort herauszusagen: >>peinlich<< sind : die Verfahren, bosheitsfroh ausgeübt, führt letzten Endes nur gefährlich in die Nähe einer, aus dem Naturalismus bekannten >>Apotheose des Misthaufens<<. Nein : das Verfahren des echten Realisten ergibt sich ihm aus der Erkenntnis, daß >>In Wirklichkeit<< viel weniger >>geschieht<< als die katastrophenfreundlichen Dramatiker uns weismachen wollen. Das Leben besteht, was >>Handlung<< anbelangt, aus den bekannten kleinen

⁴⁸⁸ Vgl. Ebda. S. 279.

⁴⁸⁹ Ebda. S. 279.

⁴⁹⁰ Vgl. Ebda. S. 280.

⁴⁹¹ Vgl. Ebda. S. 280.

⁴⁹² Ebda. S. 280.

⁴⁹³ Vgl. Ebda. S. 280.

⁴⁹⁴ Vgl. Ebda. S. 280.

⁴⁹⁵ Ebda. S. 280.

⁴⁹⁶ Vgl. Ebda. S. 280.

⁴⁹⁷ Vgl. Schmidt, Arno, *Siebzehn sind zuviel*, S. 280.

⁴⁹⁸ Vgl. Ebda. S. 281.

*Einförmigkeiten : also verweigert man sich als Realist >>um der Wahrheit willen<< der Fiktion pausenlos=aufgeregter Ereignisse...*⁴⁹⁹

Diese Inhaltslosigkeit bezieht sich in *Kaff* auf ein „leichtes, süßwucherndes Geranke von >Oberstimmen<“⁵⁰⁰ wie es Schmidt nennt. Im Untertext, im Kontext der Arbeit des Schauspielers auch Subtext genannt, sind hingegen unermüdlich Anspielungen auf alle möglichen Themenbereiche vertreten. Hier werden Literatur, Mythologie, Historie und Zwischenmenschliches gleichermaßen behandelt. Reemtsma spricht von einem „Echoraum“, der mittels der Etymen an der Oberflächenbehandlung des mageren Inhalts produziert wird, demzufolge dem Leser ein doppeltes, oder sogar mehrfaches Leseglück⁵⁰¹ beschert werden kann. Daher wäre inszenatorisch genügend Sprach- und Subtextmaterial für das Anlegen und die Gestaltung der Figuren in *Kaff* gegeben.

Weiters kommt hinzu, dass sich Schmidt vehement gegen simple, einfältige Textproduktion ohne Gehalt wehrt. Dies wirft er zum Beispiel Adalbert Stifter vor, wenn er schreibt: „Was wird hier nicht alles weitläufig betrachtet und geschildert ! Es fehlt nur noch die Betrachtung der Wörter, womit man schildert...“⁵⁰²

Die Orthographie Schmidts sowie die Etym-Lesbarkeit bedürfen einer systematischen, geschulten Lektüre, ohne die Schriftbild und Inhalt als Unsinn verkommen. Die Technik des „double-dealing“⁵⁰³, also der Möglichkeit Aussprache, Rechtschreibung sowie Schriftbild⁵⁰⁴ gleichermaßen unkonventionell aufzubrechen und den Doppel-, Drei- und Mehrfachsinn der Sprache⁵⁰⁵ zu bedenken, erweist sich als die wahre Kunst, die Schmidt seinen Lesern darbietet.

Einen Kritiker, der die Klammern als „Mätzchen“ in einer seiner Rezensionen bezeichnete, belehrt Schmidt eines Besseren: „[...] ich mache in meinen Büchern schon immer den Unterschied zwischen den deutschen Gänsefüßchen („...“) zur Bezeichnung der direkten Rede. Und verwende die romanischen Winkelchen (<<.....>>) zur Kennzeichnung plakathaft, formelhaft, wirkender Begriffe. [...] ..es ergibt sich daraus beim Lesen eine besondere Art der Hervorhebung.“⁵⁰⁶ In Klammern gesetzt werde nach Schmidt demnach Kleinmaterial wie Hinzugedachtes, Erklärendes und nachträglich Eingefallenes.⁵⁰⁷ Mit diesen Erkenntnissen lässt sich das Primärwerk *Kaff* gut bearbeiten und man kommt einem Umgang mit dem Prosatext in einer dramatischen Umsetzung bereits sehr nahe.

⁴⁹⁹ Schmidt, Arno, „Nichts ist mir zu klein...“ aus *Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe II. Dialoge, Band I*, S. 131.

⁵⁰⁰ Schmidt, Arno, *Siebzehn sind zuviel!*, S. 282.

⁵⁰¹ Vgl. Reemtsma, Jan Philipp, *Sind wir noch ein Volk der Dichter & Denker*, S. 71.

⁵⁰² Schmidt, Arno, „Der sanfte Unmensch“ aus *Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe II. Dialoge. Band 2*, S. 83.

⁵⁰³ Schmidt, Arno, *Siebzehn sind zuviel!*, S. 287.

⁵⁰⁴ Vgl. Ebda. S. 287.

⁵⁰⁵ Vgl. Ebda. S. 319.

⁵⁰⁶ Fischer, Susanne, >>Und nun auf, zum Postauto!<<, S. 51-52.

⁵⁰⁷ Vgl. Ebda. S. 54.

In den Werkausgaben tauchen – vermutlich aufgrund der jeweiligen Verfügbarkeit – verschiedene Formen der Klammern auf. Dies wäre im Falle einer tatsächlichen Inszenierung von Interesse, um mögliche Ausgaben des Werkes *Kaff*, die zeitlich und damit auch drucktechnisch etwas auseinander liegen, auf Gleichheit zu prüfen oder Feinheiten zu evaluieren. An dieser Stelle können mögliche abweichende Fassungen des Werks *Kaff* keine nähere Behandlung finden.

Bedenkt man die technischen Mittel der damaligen Zeit, dürfte das Verlegen beziehungsweise der Druck von Schmidts Werken ein schwieriges Unterfangen gewesen sein. Nicht zuletzt, da offensichtlich manche Setzer von gravierenden Schreibfehlern im Schriftbild Schmidts ausgingen und eigenmächtig zu korrigieren begannen, legte Schmidt besonderen Wert auf die Genauigkeit der Übertragung. Die *Gelehrtenrepublik* betreffend weist Schmidt an:

„...hämmern Sie nur dem Setzer ein, daß er jedes <Selbstdenken> unterläßt!! Sagen Sie ihm meinetwegen hinter der Hohlhand, daß er es mit einem Verrückten zu tun hätte, einem Semikolonhäscher, Silbenstecher, Klammernfex – was Sie wollen: er könne seine Hände in jeder möglichen Unschuld waschen, ich müßte ja den Namen zum Buche hergeben und nicht er!“⁵⁰⁸

Die von Schmidt vorgegebene Orthographie, beinhaltet somit, wie bereits aus dem Titel dieses Kapitels hervorgeht, schon Regieanweisungen und Spielansätze für Darsteller, die im Falle von *Kaff* Aufschluss über die tendenzielle Richtung und Auslegung einer Spielweise oder grundsätzlichen Herangehensweise an den Text geben können.

In einem Brief an Andersch schreibt Schmidt: *„Jedenfalls ist es genau wie seinerzeit bei der >Schweren Artillerie< : wenn’s trifft, ist der Betreffende bedeutend=vernichtet; wenn’s nicht trifft, ist aber immer noch >die morallische Wirkung an un’gheure< (ist wienerisch zu sprechen).“⁵⁰⁹*

Dass das sprachliche Klangbild immer eine Bedeutung hat, beschreibt Schmidt auch in der dialogischen Abhandlung *Die Schreckensmänner*: *„[...] indem er langsam und nachdenkend die Salzkörner darauf streuete [...] <streuete> nicht <streuete> ! : nur bei einem weiteren <e> sieht man die Körner richtig rieseln !“⁵¹⁰* Die Tatsache, dass jene Feinheiten für einen möglichen Durchschnittsleser absolut unzugänglich⁵¹¹ sind und man sich nun der Feinarbeit von Theatermachern annähert, entspricht dem gewünschten Zugang zu meinem Inszenierungskonzept.

⁵⁰⁸ Schmidt, Arno, *Die Gelehrtenrepublik*, S. 206.

⁵⁰⁹ Schmidt Arno, *Der Briefwechsel mit Alfred Andersch*, S. 144.

⁵¹⁰ Schmidt, Arno, „Die Schreckensmänner“ aus *Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe II. Dialoge. Band I*, S. 411.

⁵¹¹ Vgl. Ebda. S. 411.

Nicht außer Acht zu lassen ist der Klang, der von der Orthographie ausgeht. Der Klang betrifft das einzelne Wort, sowie die Höhen und Tiefen der Vokale, die von jenem Wort ausgehen und so zur Bestimmung eines Bildes⁵¹² beitragen. Mit dem Klang geht die Rhythmik der Orthographie einher. So bleibt bezüglich der Gesamtkomposition eines Satzes oder einer gesamten Textpassage nichts dem Zufall überlassen. Der Takt und der Rhythmus eines Satzes ergeben sich anhand der Silbenanzahl, der Silbenbetonung und deren Anordnung im Satz. Die Vokalharmonie funktioniert nur durch die penible Vorbereitung aus den Zettelkästen, in der Worte nach Silbenanzahl und Wortklang vorselektiert werden.

Zu Schmidts Sprache und Orthographie sei weiters gesagt: „*Keine Experimente um des reinen Experiments willen.*“⁵¹³ Nun könnte man theoretisch Schmidt den Vorwurf machen, alles in den Text hineinzustopfen, um maximale Wirkung entfalten zu können⁵¹⁴. Man könne Schmidt sogar ankreiden, dass es sich um ein oberflächlich recherchiertes Wirrwarr, einen toll gewordenen Brockhaus⁵¹⁵ handle, was den Inhalt dieser Texte betrifft. Die Annahme ist nicht ganz falsch, wenn auch nicht zutreffend. Die scheinbare Überladenheit an Verweisen, Anspielungen und anekdotischen historischen Witzen ergibt sich aufgrund der puzzleartigen Zusammensetzung seiner Arbeit aus den Zettelkästen. Und letztlich ersetzen sie in ihrer Fülle die Handlung.

Ein Beispiel der spielerischen Sinnhaftigkeit der Schmidt'schen Orthographie liefert *Kaff*:

„TAO ? : >>**Oh meine Tao=be !** << : **Du bist 1 Tao=genichz.** << versetzte sie prommt. / >>Mein Tao=send-schönchen ?<< : >> <ER> tao=gt nichz mehr.<< / >>Fahren wir zusammen in den Tao=Nuß ? Und überlassen uns dort dem Sinnes=Taoml ? – : Hertha : dürfte ich 1 Mal <Techtl=Mechtl> zu Dir sagn ? << schloß ich schtürmisch. Und sie erlaupte es, nach schicklichem Zögern, erschtaont.“⁵¹⁶

Schmidt rechtfertigt seine Arbeitsweise mit den Worten: „*Die Welt ist doch wirklich gross genug, als dass wir alle darin Unrecht haben können.*“⁵¹⁷

Die „Verschreibekunst“ Schmidts zieht sich bis in die Verschleierung seines Namens selbst, mittels eines Anagramms. So ist Schmidts Name sowohl aus dem Anagramm CHRMSTADION⁵¹⁸ aus der *Gelehrtenrepublik* erkennbar als auch als „>Dr. Mac Intosh<“⁵¹⁹, genauso wie in *Kaff* als Herr „D. Martin Ochs“⁵²⁰.

Reemtsma erinnert sich an das angedachte Vermächtnis Schmidts, das er sprachlich wie orthographisch geschaffen hatte: „*Er sagte: Ich, Schmidt, möchte immer so schreiben, dass*

⁵¹² Vgl. Ebda. S. 396.

⁵¹³ Film über Arno Schmidt, *Mein Herz gehört dem Kopf!*, Minute 33:19.

⁵¹⁴ Vgl. Schmidt, Arno, *Siebzehn sind zuviel!*, S. 189.

⁵¹⁵ Vgl. Ebda. S. 233.

⁵¹⁶ Schmidt, Arno, *Kaff auch Mare Crisium*, S. 152.

⁵¹⁷ Film über Arno Schmidt. *Mein Herz gehört dem Kopf!*, Minute 33:32.

⁵¹⁸ Schmidt, Arno, *Die Gelehrtenrepublik*, S. 208.

⁵¹⁹ Fischer, Susanne, >>Und nun auf, zum Postauto!<<, S. 176.

⁵²⁰ Schmidt, Arno, *Kaff auch Mare Crisium*, S. 7.

*andere Autoren an mich anknüpfen können. Vielleicht nicht jetzt, vielleicht in zehn Jahren... Bei Zettels Traum sagt er dann: In 200, 300 Jahren wird dieses Buch die Regel sein.*⁵²¹

II.2.3. Sprache als Inszenierungsgrundlage

Die Sprache bei Arno Schmidt ist modern, seine Prosa entschlackt⁵²² und dennoch ungemein reichhaltig. Wilhelm Michels spricht von einer „dehydrierten Sprache“ – einer Sprache, die „wir sprechen aber noch nicht schreiben können.“⁵²³

In jedem stark gesprochenen Wort, das äußerst präsent ist und unheimlich viel Widerständiges⁵²⁴ in sich birgt, gibt es gleichzeitig einen erzählenden Anteil, der die Alltagssprache aufnimmt und variiert⁵²⁵. Sprachspiele⁵²⁶ im Allgemeinen sind die Folge. Jan Philipp Reemtsma analysiert den Sprachstil Schmidts folgendermaßen: *„Es sind ganz kurze Momentaufnahmen, verbunden mit einer poetischen Aufladung der Sprache, die man normalerweise im Genre des Realismus gar nicht hat.“*⁵²⁷ Tatsächlich lebt auch Kaff überwiegend von einer immensen Vorstellungskraft. Uwe Timm, deutscher Schriftsteller, erinnert sich an die Herkunft dieser Form der Wahrnehmungsgabe, dass *„Arno Schmidt so eine detailbesessene Wahrnehmungsform hatte, dass er die Wirklichkeit so in der Breite nicht ertrug und sich zurückziehen musste und es ins Literarische verlagert hat.“*⁵²⁸

Wenzel Storch, deutscher Regisseur, fügt dem hinzu: *„Wenn der humorlos gewesen wäre, wäre das glaube ich ein ganz unerträglicher Wust an Buchstaben.“*⁵²⁹ Alfred Andersch beschreibt es als *„Diskrepanz zwischen [...] dieser Sprachkraft und dem, was damit bewegt wird“*⁵³⁰. Weiters verbildlicht er: *„Es kommt mir so vor, als benutzten Sie ein Atomkraftwerk zum Eierkochen.“*⁵³¹

Dass die Orthographie nicht bloß effektbeladenes Stilmittel ist, sondern die Entstehung von Gedankengängen und gedachten Vorgängen wiedergibt, somit unmittelbar mit der Person, die jene Äußerung trifft, verbunden ist, und der in weiterer Folge definitiv inszenatorische Qualitäten innewohnen, zeigt jenes Beispiel der Gestaltung der Orthographie: *„Es wurde so dunkel, daß wir die Straße nicht mehr zu sehen vermochten ! (Oder nein; weg mit dem Ausrufungszeichen : so stenografenhaft schnell erfolgte der Vorgang doch nicht ganz;...)“*⁵³²

⁵²¹ Film über Arno Schmidt, *Mein Herz gehört dem Kopf!*, Minute 57:31.

⁵²² Ebda. Minute 07:16.

⁵²³ Schmidt, Arno, *Der Briefwechsel mit Wilhelm Michels*, S. 42.

⁵²⁴ Vgl. Film über Arno Schmidt, *Mein Herz gehört dem Kopf!*, Minute 19:28.

⁵²⁵ Vgl. Ebda. Minute 07:35.

⁵²⁶ Ebda. Minute 07:35.

⁵²⁷ Ebda. Minute 08:11.

⁵²⁸ Film über Arno Schmidt, *Mein Herz gehört dem Kopf!*, Minute 24:31.

⁵²⁹ Ebda. Minute 08:22.

⁵³⁰ Schmidt, Arno, *Der Briefwechsel mit Alfred Andersch*, S. 94.

⁵³¹ Ebda. S. 94.

⁵³² Schmidt, Arno, *Nebenmond und rosa Augen*, S. 127.

Ein weiteres Beispiel auf *Kaff*: „<Thrän´n> mit <Th> am Anfang zu schreibm, und das <e> vermittelst 1 Appo=Stroffs zu eliminieren – ich finde, es sieht so viel schweermüthiger aus ; also richtiger“⁵³³

Sprache ist in diesen Beispielen zufolge nicht nur als Mittel zur Beschreibung von Sachverhalten oder zur Behauptung von Tatsachen zu verstehen, sondern, nach Susanne Schulz zu urteilen, gleichzeitig als Vollzug von Handlung und Emotion zu betrachten.⁵³⁴ Etwas zu sagen impliziert daher nicht nur eine Bedeutung, sondern man tut auch etwas dabei. Schulz prägt den Ausdruck der „performativen Äußerung“⁵³⁵ in diesem Zusammenhang.

Die Interpunktion, also „Keile, Striche, Bogen, Punkte zur Akzentuierung, Darstellung von Pausen verschiedener Länge, Definierung von Stimmlagen, Hebung und Senkung“⁵³⁶, spielt bei Schmidt als beschreibendes Moment eine wesentliche Rolle und dient dazu, Gedankenvorgänge, Kommentare, direkte Reden, Ideen zu differenzieren.

Die Verwendung ist vielseitig, wenngleich gewöhnungsbedürftig. Vor allem die von Schmidt verwendeten Kurzformen sind für die Spielweise entscheidend. Schmidt gibt selbst ein erklärendes Beispiel:

„>>Kää-te !<< : – : Sie sah herüber: ? Im >>alten Stil<< hätte dafür etwa stehen können : Er rief laut ihren Namen: >>Käthe !<< Schon nach ein paar Augenblicken hatte sie ihn entdeckt, sah herüber und fragte zurück : >>Was gie-hiebs ? !<<. Für den ganzen letzten Teil dieses Gelalles schreibe man einfach >>: ?<<; es besagt genau dasselbe ! Bei einiger Übung im Lesen sieht man gültig das neugierig geöffnete Gesicht der Gefragten; mehr noch : man hört keine notdürftig gewortete Frageformel, sondern >>die Frage<< schlechthin.“⁵³⁷

Hier wird eindeutig sichtbar, welche Strategie Schmidt mit seiner Werksgestaltung anstrebt. Wie bereits schon erwähnt, geht es hier nicht um einen Inhalt oder eine kontinuierliche Fabel, sondern um die Umsetzung seines experimentellen Werkstils. Der Detailreichtum, der sich in jedem einzelnen Satz, jeder Szene wiederfindet, ist für Schmidt entscheidend. Schmidt fühlt sich in diesen kleinen Feinheiten und Nuancen wohl, so ist auch seine Aussage zu deuten: „Man gebe die >>Unendlichkeit<< auf für die Endlichkeit.“⁵³⁸

Das soeben gezeigte Beispiel weist weiters auf die Dichte an Vorgängen innerhalb des Werkes *Kaff* hin. Statt den Vorgang zu beschreiben wie Käthe sich fragend umdreht nachdem sie ihren Namen gehört hat, setzt Schmidt bloß ein Fragezeichen. Damit lässt er

⁵³³ Schmidt, Arno, *Kaff auch Mare Crisium*, S. 270.

⁵³⁴ Vgl. Schulz, Susanne, *Die Figur im Theater Christoph Marthalers*, S. 18.

⁵³⁵ Ebda. S. 18.

⁵³⁶ Schmidt, Arno, *Der Platz, an dem ich schreibe*, S. 12-13.

⁵³⁷ Schmidt, Arno, *Der Platz, an dem ich schreibe*, S.13.

⁵³⁸ Ebda. S.16.

die Bilder durch sein Schriftbild – statt einer ausführlichen Handlungsbeschreibung – im Kopf des Lesers entstehen.

Ein weiteres Beispiel aus *Kaff* verdeutlicht diese These. Karl Richter möchte sich Hertha wieder einmal erotisch nähern, hat aber beim Spaziergang das Fernrohr vergessen:

„ >> Nischt wirt draus ! – : Kee Fernrohr – und noch ann Kuß ? << (und, ins Bedeutend=Allgemeine gehoben) : >>Nur Männer mit Fernrohr will ich gehören . . . <<. : >>So ? ! : Wenn demnach der Diereckter von Maunt Pallomar käm'- : der dürfte sich sofort festsaugn ? <<. (Unt sie klapperte künstlich mit den Augen; und vampe mit dem Mund, soviel sie vermochte : ! . Neit=voll : >>Sonn=Munt hasDe bei mir noch nie gemacht. << Sie zuckte nur käuflich die Schulter : >>Bei Ee'm ohne Fern=Rohr . . . “⁵³⁹

Ein sexuell erreichter Höhepunkt von Hertha und Karl wird nur mehr als „< Sicherheitshaltzuversicht & Coo > : sooo – – .) / – . –“⁵⁴⁰ dargestellt.

Aus diesem Beispiel stellt sich die Frage, wie ein nicht-dramatischer Text, der aber dennoch so viel Eigenleben birgt, szenisch umgesetzt werden kann. Dass es sich um szenisch angelegte Textpassagen handelt, konnte bisher bewiesen werden. Im Folgenden wird ein Zugang zu einer Inszenierbarkeit gesucht.

II.2.4. Postdramatik. Theater jenseits von Handlung und dramatischem Spannungsboden

Es wurde eingangs auf das Werk *Massenbach* hingewiesen, welches in Literaturkreisen dem Begriff des Lesedramas zugeordnet wird. Die Arno Schmidt Stiftung Bargfeld sieht darin weiters den Gattungsbegriff der „NovellenComödie“⁵⁴¹ verankert. Als Erläuterung des Begriffs schreibt die Stiftung:

„Diese Form besteht hauptsächlich aus Dialogen, wäre aber trotzdem im Theater nicht ohne weiteres umsetzbar: Lange Zwischentexte, eingeblendete Zitate und einmontierte Bilder machen diese Literaturform zu einem polyphonen Kunstwerk, das nicht nach starren Regeln organisiert ist, aber dennoch nicht weniger komplex erscheint als Zettels Traum.“⁵⁴²

Weiters erschweren die zusätzliche Handlungs- sowie die Spannungsarmut in *Kaff* den konventionellen Zugang eines Inszenierungskonzeptes.

Zur Handlungsarmut von *Kaff* verweist Schmidt auf Cooper und das geschriebene Funkessay, worin er gleichnamigen Autor sagen lässt:

„[...] es gibt zwei Arten von Schriftstellern. Die einen ergreifen den Leser durch die mächtige, wohlzusammenhängende Handlung. Bei den anderen aber ergibt sich die >>Fabel<< aus den Zuständen und Denkweisen. [...]

⁵³⁹ Schmidt, Arno, *Kaff auch Mare Crisium*, S. 220.

⁵⁴⁰ Ebda. S. 165.

⁵⁴¹ <http://www.arno-schmidt-stiftung.de/Prosakunst/NovellenComoedie.html> – Recherchezugriff am 10.01.2015.

⁵⁴² Ebda.

*ich brauche gar keine Handlung. Die <Wahrheit> kennt doch gar keine Handlung [...].*⁵⁴³

Diese Aussage verbindet die beiden Autoren – Schmidt und Cooper – und somit deren Grundhaltung zur Substanz ihrer Arbeit. In Wahrheit geschehe demnach in der Wirklichkeit viel weniger als man den Leser gerne glauben lassen möchte und als die katastrophenfreundlichen Dramatiker weismachen wollen⁵⁴⁴. Für den literarischen Realisten bestehe das Leben daher, was Handlungen anbelangt, aus bekannten, kleinen Einförmigkeiten.⁵⁴⁵ Daher sind auch die Personen nicht mehr Träger der Handlung, sondern eben Träger von Denkweisen, Zustände, Funktionen und Befindlichkeiten⁵⁴⁶. Schmidt findet daran Gefallen, dass es lediglich um Zustände gehe: *„...wie da Züge der äußersten Einsamkeit versammelt werden. Alle Ereignisse hören auf; nur die Denkweise und die Befindlichkeit erzwingen das unvergeßlich glühende Bild.*“⁵⁴⁷

Daher muss die Inszenierungsidee sich mit einer Bühnenästhetik decken, die Zeit, Raum und Figur in eben jenem, oben benannten polyphonen Werk entstehen und entfalten lässt. Konventionelle Inszenierungs- und Regieansätze müssen daher zwangsläufig bereits am Fehlen der aristotelischen Einheit (Handlung, Ort und Zeit) scheitern.

Hierbei stoße ich unweigerlich auf die Arbeitsweise von Christoph Marthaler, dessen theaterspezifischer Ansatz sich mit den werkimmanenten Aspekten *Kaffs* verknüpfen lässt. Es sei an dieser Stelle gesagt, dass die Wahl des spezifischen Werks *Kaff* sowie die Verbindung und Affinität zu Marthalers Handschrift auf eine persönlich gedachte Linie verweisen, allerdings nicht als einzig mögliche Umsetzung angedacht werden kann. Das postdramatische Theater ist ein weites Forschungsfeld, welches an dieser Stelle nur insofern Erwähnung findet, als eine Konzeption für *Kaff* gesucht wird. Die Theaterarbeit Marthalers scheint ein gewinnbringender Bezugspunkt zu sein, da zu ihr inzwischen genügend Sekundärliteratur und damit eine wissenschaftlich fundierte Analyse seiner Arbeit vorliegt.

*„Am Beginn der neunziger Jahre, als der Volksbühnen-Intendant Frank Castorf mit der Ästhetik der Zertrümmerung sein Theater international berühmt machte, schuf Marthaler mit seiner Poetik der Langsamkeit ein Paralleluniversum. Während Castorfs Aufführungen sich von der rohen, ungezügelter Kraft der Revolte speisen, zeichnen sich die Inszenierungen von Marthaler durch eine stillere Anarchie aus.“*⁵⁴⁸

In diesem Zitat werden die Komponenten Zeit und Raum in Marthalers Theaterabenden ersichtlich und es beinhaltet gleichzeitig die entscheidenden Attribute, die auch Schmidts

⁵⁴³ Schmidt, Arno, *Siebzehn sind zuviel*, S. 35.

⁵⁴⁴ Vgl. Schmidt, Arno, *Die Ritter vom Geist*, S. 57.

⁵⁴⁵ Vgl. Schmidt, Arno, *Der Platz, an dem ich schreibe*, S. 63.

⁵⁴⁶ Vgl. Ebda. S. 63-66.

⁵⁴⁷ Schmidt, Arno, *Die Ritter vom Geist*, S. 58.

⁵⁴⁸ Dermutz, Klaus, *Christoph Marthaler. Die einsamen Menschen sind die besonderen Menschen*, S. 23.

Werk *Kaff* ausmachen: Langsamkeit und Anarchie, sowie die Schaffung eines Paralleluniversums. Diesen drei Begriffen widmet sich dieses Kapitel.

Zu diesem Zweck sei die Arbeits- und Zugangsweise Marthalers näher betrachtet.

Hierzu erinnert sich Frank Castorf über eine Arbeit Marthalers:

„[...] war das Merkwürdige, dass ich zum ersten Mal etwas sah, das nichts mit Performance, mit Musik, mit Theater zu tun hatte. Menschen saßen, glaube ich, fünfzehn Minuten da (eine Uhr war an der Wand) [...] sie bohrten in der Nase, nach langer, langer Zeit endlich einmal ein erlösendes Rülpsen. Das war schon so viel Humor [...] Und irgendwann hat dieser Einstieg von zwanzig, dreißig Minuten etwas Rauschhaftes [...] Das war ein politischer Akt von jemandem, der sich weigert, politisch oder ideologisch zu sein [...] Man kann bei ihm [...] den Einzelnen beobachten. Die Menschen sitzen und sitzen und sitzen, sie werden nie heimisch [...] Sie sitzen und haben eine große Form der Sehnsucht, miteinander auszukommen, aber sie sind auch immer wieder fremd.“⁵⁴⁹

Marthalers Inszenierungen sind weder Happenings, noch Performances, noch einer Logik des Dadaismus zu unterwerfen⁵⁵⁰. Es handelt sich dabei um streng durchkomponierte Strukturen, nicht um Improvisation, wenngleich, zumindest von außen betrachtet, Marthaler auch aufgrund seiner Schweizer Herkunft in einer Linie mit dem Dadaismus und dessen Cabaret Voltaire genannt wird⁵⁵¹. Der anarchische Impuls, Fassaden auf die tatsächliche Substanz abzuklopfen und einen Zugang zur ursprünglichen Einfachheit des Instinktes⁵⁵² zu finden, kann ihnen zugeschrieben werden. Zusätzlich ist die Affinität zum Absurden, welches bei Marthaler als ein Angriff auf festgefahrene Logik und Verständigungsstränge in der Gesellschaft verstanden wird⁵⁵³, auffallend. Diese Gemeinsamkeit verbindet ihn mit Schmidt, der die Absurdität in der Sprache und deren Orthographie zu finden sucht, eingefahrene Denk- und Sprachmuster unterwandert und so auch einen drucklosen, entfesselten Humor freisetzen kann.

Marthalers Theater entlastet weiters vom Anspruch, ausschließlich Theater zu sein⁵⁵⁴, was meiner Inszenierungsidee in Verbindung mit Schmidts Roman entgegenkommt.

Marthalers Aufmerksamkeit gilt der „minderen“ Geschichte, welche nicht in einer Geschichtsschreibung vorkommt, weil sie als zu unbedeutend angesehen würde⁵⁵⁵. Ein Umstand, der sich mit Schmidt in Bezug auf Themenbehandlung und Handlung deckt.

Über die Figuren bei Marthaler kann ein Rollenzugang zu *Kaff* entwickelt werden.

In der Abhandlung von Susanne Schulz wird Erika Fischer-Lichte über die Identität der „Rollenfigur“ zitiert:

⁵⁴⁹ Ebda. S. 194.

⁵⁵⁰ Vgl. Schulz, Susanne, *Die Figur im Theater Christoph Marthalers*, S. 10.

⁵⁵¹ Vgl. Dermutz, Klaus, *Christoph Marthaler*, S. 34.

⁵⁵² Vgl. Ebda. S. 34.

⁵⁵³ Vgl. Dermutz, Klaus, *Christoph Marthaler*, S. 137.

⁵⁵⁴ Vgl. Ebda. S. 112.

⁵⁵⁵ Vgl. Ebda. S. 28.

*„Der Schauspieler braucht nur auf der Bühne zu erscheinen, und der Zuschauer hat bereits in diesem Augenblick Informationen erhalten, die es ihm erlauben, die dargestellte Rollenfigur als eine bestimmte zu identifizieren. Dies trifft auch auf die Figuren in Marthalers Projekten zu. Sie lassen sich sowohl durch ihr Äußeres, also durch das genannte bloße Erscheinen auf der Bühne, als auch im weiteren Verlauf in der speziellen Hervorbringung, Kombination und Wiederholung spezifischer Aktionen beschreiben [...]“*⁵⁵⁶

Susanne Schulz umgeht den klassischen stattfindenden Theaterprozess von Erika Fischer-Lichte in ihrer Analyse, der auf der Grundlage „A verkörpert B, während C zuschaut“ (Eric Bentley nach Peter Brook) basiert und die Frage „Wer ist B?“ aufwirft.⁵⁵⁷ Schulz' Modell geht von der Idee „A ist A, während C zuschaut“⁵⁵⁸ aus, was weder eine Rolle im theatralen, dramatischen Sinne einer Szenenvorgabe noch eine vorgegebene Rollenbeschreibung voraussetzt. Weiters kommt man mit Schulz Modell Schmidts Identifikation mit seinen geschriebenen Romanfiguren sehr nahe, sowie einer Brechtschen Spielweise, die eben auch Verfremdungen zulässt.

Es sei an dieser Stelle noch auf die genaue Definition und Begrifflichkeit der Termini „Rollenfigur“ und „Figur“ hingewiesen. Der Begriff „Figur“, wie diesen auch Susanne Schulz verwendet, bezieht sich auf die, auf der Bühne dargestellte Gestalt, die, ausgehend von einer durch einen lebenden Spieler in einem theatralen Gefüge in einer in sich geschlossenen Einheit, die optische und akustische Zeichen trägt und sendet, realisiert wird. Im Gegensatz dazu kann der abgegrenzte Terminus der „Rollenfigur“ als eine durch einen Dramentext schriftlich fixierte und auf der Bühne realisierte, Figur verstanden werden⁵⁵⁹.

Da es sich bei *Kaff* um keinen Dramentext handelt, sondern um eine Romanvorlage, wird der Begriff der „Figur“ bevorzugt verwendet.

Die soeben genannte Brecht'sche Spielweise ist für das Theater Marthalers handlungsleitend, im Gegensatz zur Methode nach Stanislawski. Brecht wie Marthaler gestehen dem Schauspieler eine eigene Welt abseits der Figur zu, die einen Unterschied zur Welt des Dichters bildet und ihm erlaubt, den Figuren gegenüber „Interessen“ zu haben und somit eine neues Verhältnis zwischen Spieler und Figur darstellt⁵⁶⁰. Dies scheint nach Analyse der vorangegangenen Kapitel auch auf das Verhältnis zwischen Schmidt und seinen Figuren, im Speziellen auf Karl Richter zuzutreffen. In dieser Ambivalenz zwischen Untereinstimmung und Eigenständigkeit der Figur mit dem Autor erscheint die Figur privat, bei Marthaler wie im angedachten Inszenierungskonzept.

⁵⁵⁶ Schulz, Susanne, *Die Figur im Theater Christoph Marthalers*, S. 12

⁵⁵⁷ Vgl. Ebda. S. 13.

⁵⁵⁸ Ebda. S. 13.

⁵⁵⁹ Vgl. Schulz, Susanne, *Die Figur im Theater Christoph Marthalers*, S. 15.

⁵⁶⁰ Vgl. Ebda. S. 31.

Der Faktor Zeit beziehungsweise die Nicht-Zeit und die damit verbundene Langsamkeit, die Marthalers Inszenierungen inne wohnt, deckt sich mit dem Leseindruck bei *Kaff*.

Der große Unterschied zwischen dem Schreiben eines Romans und dem Schreiben für das Theater besteht laut John von Düffel in den ans Theater gebundenen Zeit-Konventionen.⁵⁶¹

Das Einhalten von Pausen, das Konzentrationsvermögen des Publikums und Spannungsbögen müssen am Theater beachtet und in die Inszenierung miteinbezogen werden. Die immerwährende Sorge ein abfallender Spannungsbogen könnte ein sogenanntes „Loch“ erzeugen, also einen Moment, in dem weder Figuren, Handlung, Dialog noch Bühnenbild und Ähnliches die Spannung aufrechterhalten können⁵⁶², würde auch *Kaff* betreffen. Im Roman ist dieses Problem nicht gegeben. Nach von Düffel zu schließen, erlangt der Romanschreiber in der Prosa eine Souveränität gegenüber der Zeit und kann die Zeit sogar anhalten und im aktionslosen Moment innehalten.⁵⁶³

Marthalers Arbeit basiert auf dieser Grundidee, meist ohne Pausen und ohne Rücksicht auf Zeitrhythmen des Publikums mittels einer eigentümlichen Langsamkeit, seinen Werken eine ästhetisch ganz eigene Zeit einzuschreiben. Dies begründet er wie folgt:

„Um seinen zerstreuten Zuschauer zu zerstreuen, muß das Theater ihn zuerst konzentrieren. Es muß ihn aus einer lärmenden Umwelt heraus in seinen Bann ziehen. Das Theater hat es mit einem müden, von rationalisierter Tagesarbeit erschöpften, von sozialen Friktionen aller Art gereizten Zuschauer zu tun.“⁵⁶⁴

Aufgrund der Leseerfahrung bei *Kaff* lässt sich diese Idee ebenfalls anwenden. Durch die eigenwillige Ästhetik der Dauer in Hinblick auf Zeit entsteht laut Marthaler ein kritischer Blick auf das Individuum und die Gesellschaft⁵⁶⁵, was auch Schmidt naheliegt.

In diesem Zusammenhang sei die Einsamkeit, die Schmidts Figuren wie auch die Figuren Marthalers zu schaffen machen, erwähnt. Durch die Langsamkeit in Marthalers Werken entsteht in den Figuren eine eigentümliche Spannung. Marthaler analysiert:

„Je näher sich die Menschen kommen, desto einsamer werden sie [...]. Die Einsamen sind besondere Menschen. Ich mag im Theater die großen dramatischen Gesten nicht. Das ist nicht meine Welt. In bestimmten Kneipen [...] sitzen meistens Männer, jeder an einem Tisch. Und sie schweigen vor sich hin. Und manchmal sagt einer etwas, und weit hinten antwortet ein anderer. Und die anderen bewegen sich nicht. Dieses seltsame Kommunikationsnetz ohne Blicke. Dieses Dämmern. Das hat eine große Spannung. [...] Auch dass jemand etwas sagt, und Minuten später kommt eine Antwort von irgendwoher. Über die Antwort wurde lange gegrübelt.“⁵⁶⁶

⁵⁶¹ Vgl. Ebda. S. 34.

⁵⁶² Vgl. Ebda. S. 35.

⁵⁶³ Vgl. Ebda. S. 35.

⁵⁶⁴ Ebda. S. 35.

⁵⁶⁵ Vgl. Schulz, Susanne, *Die Figur im Theater Christoph Marthalers*, S. 36.

⁵⁶⁶ Dermutz, Klaus, *Christoph Marthaler*, S. 11-12.

Weiters konkretisiert Marthaler den Zusammenhang zwischen Zeit und Einsamkeit:

„Das Verlangsamen von Handlungen, die Ausdehnung der Zeit machen uns bewußt, wie viel wir vergessen, die Langsamkeit ist ein genaueres Hinsehen, eine geschärfte Wahrnehmung: eine Wahrnehmung, die die Wertigkeit anders verteilt als die gesellschaftlich verabredete Wahrnehmung, die das Zugehörigkeitsgefühl erzeugt. Das Theater kann gar nichts anderes tun, als sich gegen die Zugehörigkeiten zu verhalten. Deshalb sind die Menschen auf der Bühne so einsam.“⁵⁶⁷

Mit dieser Aussage schließt sich der Bogen zu Schmidt sehr gut, dessen Intentionen und Ansichten in den Aussagen Marthalers gelesen werden können. Marthaler bezeichnet diesen Prozess als „*stille Anarchie*“⁵⁶⁸, die ebenfalls bei Schmidt zu finden ist, und will damit einen ästhetischen Ausdruck eines Ankämpfens gegen das Vergessen prägen. Auch hier findet sich Schmidts Idee wieder.

Das Spiel mit dem Faktor Zeit, der sich in Langsamkeit und Stille äußert, ist ein flächendeckendes Gesamtkonstrukt, welches sich bei Marthaler durch das Œuvre zieht. Langsamkeit als ästhetisches Moment wirkt bei Marthaler im schnelllebigen modernen Zeitalter, wo Geschwindigkeit alles zu sein scheint, beinahe als subversive Provokation. Es entsteht dabei eine sehr ruhige, fast meditative Stimmung, die dem Zuschauer neue Dimensionen und eine erhöhte Aufmerksamkeit ermöglichen. Die Beobachtungen, die der Zuschauer in diesem Prozess macht, nennt Schulz die „*überkorrekte Beobachtung des Lebens*“⁵⁶⁹. Der Zuschauer wird gegen die eigene Beschleunigung gezwungen, eine Reduktion genau wahrzunehmen⁵⁷⁰. So passiert trotz wenig bis gänzlich fehlender Handlung sehr viel. Sowohl Zuschauer als auch Spieler auf der Bühne haben Zeit, zu reflektieren, sich sozusagen in die „*Welt der Innenschau*“⁵⁷¹ zu begeben. Die Langsamkeit ist also keinesfalls Phlegma, sondern als eine Grundstimmung latenter Katastrophe zu verstehen⁵⁷², ein Merkmal, dass sich ebenfalls beim Lesen von *Kaff* einstellt.

Der Wechsel von plötzlichen, energiegeladenen Bewegungen und Bühnenvorgängen und selbstreflexiven Momenten der Spieler, sowie das Voranschreiten der Handlung schaffen diesen eigentümlichen Verfremdungseffekt nach Brecht bei den Werken Marthalers, und die Linearität der Erzählung stört. Den Endpunkt solcher, in ausgedehnter Langsamkeit befindlicher Szenen bilden laut Susanne Schulz die sogenannte Annäherung an den Nullpunkt⁵⁷³. Diese sind nach Ansicht Schulz ein Merkmal des postdramatischen Theaters, welches sich von großer, überzogener Spielweise distanziert. Die Einfachheit des Spiels, das

⁵⁶⁷ Schulz, Susanne, *Die Figur im Theater Christoph Marthalers*, S. 37.

⁵⁶⁸ Ebda. S. 37.

⁵⁶⁹ Ebda. S. 44.

⁵⁷⁰ Vgl. Dermutz, Klaus, *Christoph Marthaler*, S. 119.

⁵⁷¹ Schulz, Susanne, *Die Figur im Theater Christoph Marthalers*, S. 44.

⁵⁷² Vgl. Dermutz, Klaus, *Christoph Marthaler*, S. 184.

⁵⁷³ Vgl. Schulz, Susanne, *Die Figur im Theater Christoph Marthalers*, S. 57.

auf ein Minimum an theatralen Zeichen reduziert wird und letztlich auf die simple Präsenz der Spieler⁵⁷⁴ verringert werden kann, macht die Spannung postdramatischer Werke wie jener von Marthaler aus. Die Störung des subjektiven Zeitgefüges des Zuschauers, das in der Darstellung einen Spannungsabfall und eine damit verbunden entstehende Leere evoziert, bewirkt eine bewusste Irritation und Brechung der Illusion⁵⁷⁵.

Diesem Prinzip ist eine intellektuelle Phantasie zugrunde gelegt, welche sich vom klassischen, konventionellen Theater abheben möchte. Daraus resultiert eine sehr authentische Spielweise, eigentlich viel mehr ein „non-acting“⁵⁷⁶, bei dem der Spieler sich nie so verhält, als wäre er jemand anderes als er selbst. Somit schließt sich der Kreis zur Annahme von Schulz, dass A A sei, während C zusieht. Daher können diese Figuren nicht mehr wie „strahlende Helden“ wirken, sondern wie Menschen mit Defekten, die trotzdem keiner Komik entbehren⁵⁷⁷. Die Figuren wirken privat und menschlich, die „ästhetische Distanz“ zu ihnen, wie Susanne Schulz definiert, fehlt⁵⁷⁸. Es haftet ihnen etwas Essentielles an.

Dennoch öffnen sich die Figuren nicht zur Gänze und erwirken dadurch eine Zuschaueransicht, deren Standpunkt permanent in Frage gestellt oder relativiert werden muss:

„Es [das Publikum] beobachtet das ihm offensichtlich zur Schau Gestellte und findet sich gleichzeitig als diskreter Zeuge von intimen Verhaltensweisen. Es durchschaut die Figuren, die ihm trotzdem ein Rätsel bleiben. Es lacht über die grotesken Handlungen, die ihm gleichzeitig menschlich erscheinen. Es verlacht die Figuren und leidet gleichzeitig mit ihnen.“⁵⁷⁹

Marthaler über seine Figuren:

„Meine Figuren werden nicht psychologisch gezeigt, sie werden nicht aufgebrochen. Diese Menschen haben eine Biographie, aber sie wird nicht auf der Bühne gezeigt. Sie öffnen sich nicht wirklich. Man lernt sie nicht von innen kennen. Deswegen kommt soviel aus ihnen heraus.“⁵⁸⁰

Alice Schmidt notiert in ihrem Tagebuch 1954 eine Kritik zu Kosmas: *„In keiner Ihrer Arbeiten wird so evident, daß Ihre Modernität sich fast ganz in d. Sprachgebärde erschöpft. Die Gesamtansicht auf d. Menschen u. d. Welt entspricht dieser Modernität nicht. Neue Einsichten, die Joyce, Proust u. andere Experimentatoren gewannen, fehlen hier.“⁵⁸¹* Der Fischer Verlag empfindet das Gesamtwerk Schmidts zusätzlich als eintönig, sowie

⁵⁷⁴ Vgl. Ebda. S. 57.

⁵⁷⁵ Vgl. Ebda. S. 58.

⁵⁷⁶ Ebda. S. 38.

⁵⁷⁷ Vgl. Ebda. S. 59.

⁵⁷⁸ Vgl. Ebda. S. 60.

⁵⁷⁹ Schulz, Susanne, *Die Figur im Theater Christoph Marthalers*, S. 69.

⁵⁸⁰ Ebda. S. 70.

⁵⁸¹ Fischer, Susanne, *Alice Schmidt. Tagebuch aus dem Jahr 1954*, S. 166.

einseitig.⁵⁸² Dies deckt sich mit der bereits eruierten Idee, dass die Genialität nicht in Handlung und Innovation oder in besonderen heldenhaften Figuren zu suchen ist. Im Gegenteil, kaum etwas spricht für Handlung, heldenhafte Figurenzeichnung noch Genialität der Erzählung. Damit ein Leser oder Zuseher sich in einer Figur wiedererkennen kann, muss die Geschichte eben dieser nicht zwangsläufig spannungs- oder handlungsreich sein. Dies erklärt die Faszination für die Literatur Schmidts und die Bühnenästhetik Marthalers.

Kaff ist nicht larmoyant, keines von Schmidts Werken verdient diese Zuschreibung. Der Schmerz oder besser gesagt die Zerrissenheit der Figuren, die zwischen Ohnmacht und Trostlosigkeit wandern, ist nicht einer bestimmten Gruppe oder einer Nationalität zuzuschreiben. Der geschilderte Schmerz hat vor allem mit der verbundenen Mitverantwortung zu tun, der man ohnmächtig gegenüber steht. Es sind eher einsame Kreaturen, als Menschen⁵⁸³.

Marthaler wie Schmidt zeigen Endpunkte von Lebensentwürfen.⁵⁸⁴ Marthaler sieht im einsamen Menschen, den besonderen Menschen⁵⁸⁵. Auch hier lässt sich eine Parallele zu Schmidt ausmachen.

II.2.5. Längeres Gedankenspiel in *Berechnungen* als Inszenierungshilfe

Im Jahr 1953 schreibt Schmidt einen Essay namens *Berechnungen*, bestehend aus *Berechnungen I* und *Berechnungen II*, den er Martin Walser zur Durchsicht schickt. Dieser scheint, anhand der vorliegenden brieflichen Dokumente, das Essay offensichtlich nicht oder falsch verstanden zu haben, worauf Schmidt Ende 1953 noch einmal an Walser schreibt: „[...] *Bin ich denn tatsächlich so unverständlich gewesen ? – Meine Frau sagt mir eben, ich sei es noch: dann stecken Sie also bitte den ganzen Silbensalat in den Ofen !*“⁵⁸⁶ Ende 1954 diktiert er nach langer Frustrationsphase seiner Frau eine neue Fassung der *Berechnungen* in die Schreibmaschine.

Auch Alfred Andersch vermerkt in einem Brief an Schmidt die Schwierigkeit an seiner Neuveröffentlichung der *Berechnungen*: „[...] *Ich habe überhaupt den Eindruck, daß Sie sich nicht bewusst sind, wie neu und fremdartig Ihre Welt für den geistigen Normalverbraucher ist [...]*.“⁵⁸⁷

Die Relevanz dieses Werkes liegt begründet in Schmidts grundsätzlicher Vorstellung, die sprachliche Beschreibung der Welt, welche er als Voraussetzung jeglicher Art von Beherrschung selbiger sieht, an die technisch-politische Entwicklung anzupassen und weiter

⁵⁸² Vgl. Fischer, Susanne, *Alice Schmidt. Tagebuch aus dem Jahr 1954*, S. 196.

⁵⁸³ Vgl. Ebda. S. 317.

⁵⁸⁴ Vgl. Dermutz, Klaus, *Christoph Marthaler*, S. 51.

⁵⁸⁵ Vgl. Ebda. S. 210.

⁵⁸⁶ Schmidt, Arno, *Der Platz, an dem ich schreibe*, S. 141.

⁵⁸⁷ Schmidt Arno, *Der Briefwechsel mit Alfred Andersch*, S. 81.

zu entwickeln⁵⁸⁸. Bis dahin wurde mit den gebräuchlichen Prosaformen großer Roman, Briefroman, Gespräch und Tagebuch, die dem 18. Jahrhundert entstammen und auf der klassischen Einheit von Ort, Zeit und Handlung fußen⁵⁸⁹, gearbeitet. Schmidt sieht seine Aufgabe in dieser Sache weniger im Entwickeln, sondern vielmehr im Experimentieren. Die gängige Verwendung der „Duden-üblichen“ Sprache versucht er aufzubrechen und deren Denkprozesse zu überdenken.

Ausgangspunkt für Schmidts „dehydrierte Prosa“⁵⁹⁰ ist die Feststellung, dass es keinen „epischen Fluss“ gibt, das heißt, dass die Ereignisse in unserer Erinnerung springen und nicht als gleichförmiges Kontinuum zu verstehen sind. Mit anderen Worten ergibt sich durch unsere mangelhafte Gehirnleistung mit ihrem Vergessen eine poröse Struktur unseres Daseins und die Vergangenheit erscheint uns daher immer als Rasterbild⁵⁹¹.

Die *Berechnungen* sind daher ein neuartiger, subjektiver Versuch Schmidts, entsprechende neue Prosaformen für Bewusstseinsvorgänge und Erlebnisweisen abzubilden beziehungsweise Gehirnvorgänge in einer besonderen Anordnung von Prosaelementen wiederzugeben⁵⁹². Weiters ist Schmidt der Überzeugung, dass viel mehr Dinge ins Unterbewusstsein verdrängt werden als nötig wäre.⁵⁹³ Diesen Prozess versucht er mittels seiner neuen Prosaformen aufzuhalten beziehungsweise wieder einzufangen.

Als eine neue Prosaform sieht Schmidt den Prozess des „Sich-Erinnerns“ an, der im Zeitraffer einzelner, sehr heller Bildern, die mit erläuternden, auch textlichen Kleinbruchstücken⁵⁹⁴, ergänzt sind, auftritt. Daher ist ein Fotoalbum für Schmidt die ideale Form sich zu erinnern. Die Bildintensität von damals kann je nach Anzahl und Länge der Fotos und Texte sowie deren rhythmischen und sprachlichen Feinbau variieren. Entscheidend ist hierbei, mit welcher Bewegungskurve und welchem Tempo sich der Handelnde im Raum bewegt, das heißt, dass es einen erheblichen Unterschied macht, ob jemand einen Ort rasch durchfahren muss oder ihn langsam zum Beispiel zu Fuß durchwandern kann⁵⁹⁵.

Als zweite neue Prosaform nennt Schmidt die „Löchrige Gegenwart“⁵⁹⁶. Schmidt verweist hier auf den Zustand des sich abends in Erinnerung Rufens des vergangenen Tages, also der jüngsten Vergangenheit. Auch hier ist wieder kein chronologisches Kontinuum auszumachen, sondern die in Erinnerung gebliebenen Ereignisse sind als „*Perlenkette*

⁵⁸⁸ Vgl. Schmidt, Arno, *Der Platz, an dem ich schreibe*, S. 7.

⁵⁸⁹ Vgl. Ebda. S. 7.

⁵⁹⁰ Ebda. S. 11.

⁵⁹¹ Vgl. Ebda. S. 11.

⁵⁹² Vgl. Schmidt, Arno, *Rosen & Porree*, S. 284.

⁵⁹³ Vgl. Ebda. S. 290.

⁵⁹⁴ Vgl. Schmidt, Arno, *Rosen & Porree*, S. 285.

⁵⁹⁵ Vgl. Ebda. S. 286.

⁵⁹⁶ Ebda. S. 292.

*kleiner Erlebniseinheiten, innerer und äußerer, aufgereiht*⁵⁹⁷. Diese beiden neuen Prosaformen sind Teil des Essays *Berechnungen I*.

Neben diesen beiden eben genannten neuen Prosaformen, die sich durch einfache Handlungsverläufe kennzeichnen lassen, existieren in *Berechnungen II* noch der Traum und das Längere Gedankenspiel (LG), wobei die Prosaform des Traums nie weiter von Schmidt ausgeführt wurde. Diese beiden zeichnen sich durch doppelte Handlungen aus. Einerseits die objektive Realität, auch Erlebnisebene I, (abgekürzt E I) und die subjektive Realität, auch Erlebnisebene II, (oder E II) genannt⁵⁹⁸. Die zugehörige Formel, die Schmidt aufstellt, lautet: „Längeres Gedankenspiel ergibt sich durch Erlebnisebene I und Erlebnisebene II, kurz LG = E I + E II“⁵⁹⁹.

Das Längere Gedankenspiel wird oftmals fälschlicherweise als Tagtraum bezeichnet. Genauer befindet es sich in der „Mitte zwischen Traum und Kunstwerk: was in der Nacht der Traum, das ist am Tag das Gedankenspiel“⁶⁰⁰:

*„Der Unterschied zwischen <Traum> und <Gedankenspiel>, liegt ja darin, daß die Traum=Ereignisse in ausschlaggebendem Maß passiv erlitten werden : wir erfahren nur zu oft unerwünscht = empörendste Rücksichtslosigkeiten, Alpträume, Gefangenschaften. Während beim Gedankenspiel das Individuum wesentlich souverän schaltet; aktiv = auswählend und anordnend. Was man in der Alltagssprache einen <Träumer> schilt, ist in Wahrheit nichts, als ein süchtig = fauler <Gedankenspieler> : die <Traumspiele> der Literatur sind im Grunde Gedankenspiele.“*⁶⁰¹

Beim Gedankenspiel handelt es sich keineswegs um einen seltenen oder extremen Vorgang, das LG ist fester Bestandteil unseres Bewusstseins. Bei jedem Menschen wird daher, unterschiedlich in Intensität und Länge, die objektive Realität ständig von LG überlagert. Selbstgespräche gehören ebenfalls in diese Kategorie und die Grammatik hat hierfür den Konjunktiv als Kategorie.⁶⁰²

Als fassbares Beispiel für ein Gedankenspiel nennt Reemtsma in der Abhandlung *Sind wir noch ein Volk der Dichter & Denker* den von einer Verkäuferin praktizierten Vorgang, sich im Kaufhaus als „berühmte Tänzerin“ zu imaginieren, worauf man anhand deren Geste des Sterbenden Schwans die spezielle Warenausgabe⁶⁰³ erkennt. Es handelt sich bei diesem Beispiel um den klassischen, gewöhnlichen Menschen, der mittels LG aus der Enge seiner funktionsgebundenen Stellung⁶⁰⁴ entflieht.

⁵⁹⁷ Ebda. S. 291.

⁵⁹⁸ Vgl. Ebda. S. 294.

⁵⁹⁹ Vgl. Ebda. S. 294.

⁶⁰⁰ Reemtsma, Jan Philipp, *Sind wir noch ein Volk der Dichter & Denker*, S. 74.

⁶⁰¹ Schmidt, Arno, *Siebzehn sind zuviel*, S. 146.

⁶⁰² Vgl. Schmidt, Arno, *Rosen & Porree*, S. 296.

⁶⁰³ Vgl. Reemtsma, Jan Philipp, *Sind wir noch ein Volk der Dichter & Denker*, S. 74.

⁶⁰⁴ Vgl. Schmidt, Arno, *Rosen & Porree*, S. 313.

Für Schmidt ist das Längere Gedankenspiel nicht unbedingt literarisch erfassbar⁶⁰⁵, wenngleich er Edgar Allen Poes *Pym*⁶⁰⁶ als Vorzeigebispiel eines gelungenen LG nennt. Das LG sei grundsätzlich wichtiger als sein Anlass⁶⁰⁷. Das Gedankenspiel ist sozusagen der Stoff, das Sprachspiel in Form, die Orthographie die dazugehörige Kunst.

Zur Veranlagung, ein LG erleben zu können meint Schmidt:

„Soweit ist die Fantasie, ungerufen, noch intakt, daß man 60 Minuten hinter'nander die Augen zulassen und 1 Gedankenspiel anstellen kann. Manche schreien immer gleich auf: >>Eingesperrt?! Oh das muß furchtbar sein; das ertrüg ich keine 3 Tage!<<. Können demnach keine großen Geister sein, [...] da wäre man in der Kriegsgefangenschaft weit gekommen, mit solchen läppischen Maximen [...].“⁶⁰⁸

Gemeinsam haben alle genannten Formen, dass sie den Verfasser mit dem Leser in Verbindung halten und diesem helfen sollen, die Sicht des Schreibenden zu erkennen.⁶⁰⁹

Eine Ursache für das Gedankenspiel an sich sieht Schmidt in dem *„Mißverhältnis zwischen einem phantastisch=überlegenen Geist, und seiner unverschuldet=niederziehenden Umgebung“*⁶¹⁰. Alles, was das Leben an Vollkommenheiten versagt und schuldig bleibt, muss demnach die Phantasie liefern⁶¹¹. Es ist daher die häufigste und wichtigste Bewusstseinsform, in der sich die Diskrepanz zwischen einem frustrierten Individuum und der umgebenden Außenwelt literarisch umsetzen⁶¹² lässt. Es findet sozusagen eine Verlagerung in ein bevorzugtes Teil-Ich-Ideal statt, welche die Persönlichkeit zu diesem Zeitpunkt zerteilt, aber durch das LG zusammenhält.⁶¹³

Je nach Individuum untersucht Schmidt das quantitative Mengenverhältnis aus imaginären und realen Anteilen und teilt sie verschiedenen Typen zu. Es kommt in diesem Fall vor allem auf den (Gedanken)Spieler an, welche Bedeutung das LG für ihn selbst hat. Die Ausführung der einzelnen Typen würde an dieser Stelle zu weit führen und ist, was die Typen-Anwendung für *Kaff* betrifft, hier nicht von Bedeutung.

In *Kaff* hat Schmidt eine Zweispaltentechnik gewählt, indem er die bündigen Textabschnitte jeweils nach rechts beziehungsweise links „aus“rückt, um dem Leser das Erkennen der Umschaltung von Realität und Gedankenspiel und wieder zurück⁶¹⁴ zu ermöglichen.

⁶⁰⁵ Vgl. Schmidt, Arno, *Siebzehn sind zuviel!*, S. 147.

⁶⁰⁶ Vgl. Ebda. S. 151.

⁶⁰⁷ Vgl. Schmidt, Arno, „Caliban über Setebos“ aus *Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe I. Romane Erzählungen Gedichte Juvenilia. Band 3*, S. 526.

⁶⁰⁸ Schmidt, Arno, „Kühe in Halbtrauer“ aus *Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe I. Romane Erzählungen Gedichte Juvenilia. Band 3*, S. 339.

⁶⁰⁹ Vgl. <https://www.idmarch.org/document/Lars+Clausen++Laudatio+auf+Arno+Schmidt/24mz-show/Lars+Clausen++Laudatio+auf+Arno+Schmidt>, S. 7 von 11 – Recherchezugriff am 06.01.2015.

⁶¹⁰ Schmidt, Arno, „Abu Kital“ aus *Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe II. Dialoge. Band 2*, S. 38.

⁶¹¹ Vgl. Ebda. S. 38.

⁶¹² Vgl. Reemtsma, Jan Philipp, *Sind wir noch ein Volk der Dichter & Denker*, S. 74.

⁶¹³ Vgl. Schmidt, Arno, *Nachrichten aus dem Leben eines Lords*, S. 297.

⁶¹⁴ Vgl. Reemtsma, Jan Philipp, *Sind wir noch ein Volk der Dichter & Denker*, S. 74.

Grundsätzlich ist nach Schmidts Theorie in der linken Spalte E I (reale Handlung auf der Erde) zu finden, während sich auf der rechten Hälfte E II (utopische Handlung am Mond) befindet. Sobald E II sich einschaltet, wird E I abgeschaltet und dieser Spaltenteil bleibt leer. Je länger der Tag dauert, desto häufiger und länger sind die LG üblicherweise, welche sich durch Assoziationsketten und neue Eindrücke von außen schnell selbst vermehren.

Eine Szene aus *Kaff* schafft hier Klarheit:

„- : Das war das Ende ! ! ! – : mein Raumantzuck schlotterte um mich ! / (Ja. Völlich schlapp. Überall : Hhhh. . .) . / (Also war icch lenxt’oot. Und dies=demnach die Hölle ? : ich hatte da, es war noch gar nicht so lange her, bei unserm Rewwerennd n Tatsachenbericht gelesen ; mit Ap=Bildungen

*(Und Hertha, nicht minder befriedicht als <gepackt > – (ich < packte > sie aber auch, unerbittlich, an den entsprechenden Schellen, wie < Böse Geister > tun – : >>Au.- SissDe !
 : Au ! ! ! – Wie der Größere der Weißteufel biß & plapperte ! :
 Ihr Teufl=Ihr !⁶¹⁵*

Anhand dieses Beispiels ist der Wechsel der beiden Handlungsstränge, der realen Geschichte in Giffendorf und der Utopie auf dem Mond, klar zu unterscheiden. Die Verzahnungen, durch die die beiden Erzählungen von einander befruchtet und angeregt werden sind hier gut ersichtlich.⁶¹⁶ Bei Sichtung der Orthographie stößt man auf die Tatsache, dass der hauptsächliche Sprechanteil bei Karl Richter einerseits liegt, die LG andererseits, natürlich auch aufgrund der Ich-Perspektive des Erzählers, ausschließlich von ihm dominiert werden. Die beiden Handlungsstränge beeinflussen einander wechselseitig und regen einander zu neuen Impulsen und Gedanken an. Ersichtlich ist weiters, dass innere Monologe wie jener des verunfallten Raummenschen und direkte Reden wie Herthas „Aua“ sich mischen mit LG-Anteilen, sachlichen szenischen Erklärungen und Hinweisen wie Karls erneutes, sexuell-motiviertes „Anpacken“ von Hertha und gekonnten Überleitungen in den jeweiligen anderen Handlungsstrang.

Ein weiteres Beispiel aus *Kaff* soll die LG und den Wechsel zwischen den beiden Handlungssträngen verdeutlichen:

„Gewiss ; wir hatten nie Neger mitgenomm’; unter dem ziemlich fadenscheinijn Vorwand, daß diese < Tropengeschöpfe > das Mondklima=hier doch nicht verträgen : hic niger est ! – Wieso fiel mir heute immer dieser verfluchte billije Zitaten=Tinnef ein ? / : >> Sei froh, daß Dir überhaupt noch was einfällt. << belehrte er mich ; und, schtöhnend : >>Wenn man bloß nich immer diese Erde vor Augen hätte ! << – -

>>Wieso d’nn das ? << fragte Hertha verdachtsvoll. Dann, verschtändnisinnich : >> Achso : Erd=Heimweh der

⁶¹⁵ Schmidt, Arno, *Kaff auch Mare Crisium*, S. 242.

⁶¹⁶ Vgl. Schmidt, Arno, *Der Briefwechsel mit Wilhelm Michels*, S. 333.

Abkommandiertn. << / Dann aber, doch wieder beunruhichter :
 >> Oder – : **könn´** Die etwa nicht mehr zurück ? << . Und, jetzt
 voll drohend : >> Duu ? ! << / (Der Wind versuchte auch gleich
 im Laub al la Schlange zu rascheln ; ich hörte den Unterschied
 aber sofort, und lächelte nur schpitzfündich : DBR &
 Pessimismus ? : das gehört´och zusamm´, wie Potz Sand &
 Kotzebue ! / Wir gingen weiter durch den Chor der Rauschendr
 ; Sie Tittnpar; Ich insektn=angerannt.

(. : **denn dort=obn, wenn man den Kopf** nur 1 bißchen aus
 dem Höhlenmunt renkte, schtand sie : immerfort an derselben
 Schtelle ; groß & unschön. / : >>Ballt isse wieder voll.<< George ;
 halblaut. – Und, verdrossn, ich : >>ja; und gans dunkelroth ooch : viel
 fehlt nich mehr.<<⁶¹⁷

Man kann die LGs, die sich wie Monologe lesen, als „Poly =Monologe“⁶¹⁸ betrachten. Es greifen sozusagen mehrere LGs ineinander und überlappen beziehungsweise lösen auf anderen Ebenen neue Gespräche, Gedanken oder Stimmungen aus. Dadurch ergibt sich subjektiv der Eindruck, dass mehrere Monologe gleichzeitig laufen.

Aus diesen Beispielen wird erkennbar, dass der innere Monolog als Spezialform eine wesentliche Rolle bei *Kaff* spielt. Diesen inneren Monologen, denen kein E I zugrunde liegt, implizieren einen hohen Grad an Selbstbeobachtung, die sich in der autobiographischen Figurenzeichnung der Schmidt’schen Figuren widerspiegelt. Neben der Selbstbeobachtung ist die Schärfe jener Eindrücke von inneren Ereignissen⁶¹⁹ ebenso entscheidend, um jene Bilder überhaupt kreieren zu können.

Im Gegensatz dazu finden sich wenige direkte Reden und Gespräche als elementarste Inhaltsvermittlung, denen die scheinbare „*Nachbildung gesellschaftlicher Gepflogenheiten*“⁶²⁰ obliegt. Als Basis dienen derselbe Lebensraum oder Ort, ungefähr gleiche Erlebnisse, über deren Abweichungen man sich mittels Diskussion, Rede und Gegenrede, Lob, Frage und Widerspruch verständigt⁶²¹.

Die Spaziergänge in *Kaff*, welche eine gewisse Langsamkeit implizieren, bestärken die Entwicklung und Auslösung von LGs.

Zusammenfassend kann nun bewusst gemacht werden, dass es verschiedene Ansätze gibt, die ein Inszenierungskonzept nahelegen und andeuten lassen. Die bisher analysierten Erkenntnisse und Voraussetzungen, um von einer wissenschaftlichen Basis auf eine kreative Umsetzung schließen zu können, erheben nicht den Anspruch auf Vollständigkeit. Wünschenswert wäre eine intensivere die Arno Schmidt-Forschung im Bereich Orthographie seines Werkes und deren Bezug auf den Autor, nicht zuletzt, um den mediale Fokus – weg

⁶¹⁷ Schmidt, Arno, *Kaff auch Mare Crisium*, S. 18-19.

⁶¹⁸ Schmidt, Arno, *Die Ritter vom Geist*, S. 268.

⁶¹⁹ Vgl. Schmidt, Arno, „Die Schreckensmänner“ aus *Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe II. Dialoge. Band I*, S. 399.

⁶²⁰ Schmidt, Arno, „Wieland“ aus *Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe II. Dialoge. Band I*, S. 302.

⁶²¹ Vgl. Ebda. S. 302.

von reißerischen, provokativen Zitaten Schmidts – hin zu einer wissenschaftlich ernstzunehmenden Forschungsleistung zu lenken, die wiederum kreative Prozesse mit den Werken Schmidts in allen künstlerischen Feldern ermöglicht.

III. INSZENATORISCHES GEDANKEN-SPIEL

Aus den vorangegangenen Analysen ist nun bekannt, dass sich Schmidt bewusst mit seiner Frau von der Außenwelt abschirmte und sich sozusagen einen eigenen, völlig autonomen Schutzraum, eine eigene isoliert erlebte Privatwelt⁶²² entwirft, in der er sich geschützt entwickeln und entfalten kann. Selbsterkenntnis und Größenwahn mischen sich auf diesem Entwicklungsweg. Dass das Zwiegespräch, die dialoghafte Gestaltung sowie die monologischen Elemente seiner Orthographie aus der Konstellation mit seiner Frau als einziger umgebender Partnerin und Zuhörerinnen resultieren, ist naheliegend. Die Fremdheit nach außen beziehungsweise die Tatsache, dass andere Menschen anders leben, nehmen die Schmidts wahr, ihren eigenen Lebensstil verfolgen sie allerdings mit großer Selbstverständlichkeit. Jan Philipp Reemtsma schreibt in seinem Artikel „Die Fremden“: *„Im Falle Arno Schmidts haben wir eine Lebensführung vor uns, die Fremdheit nicht camoufliert oder wenigstens in Form einer präexistenten Rolle plausibilisiert, sondern sie auf irritierend direkte und unkaschiert-individuelle Weise zu leben versucht.“*⁶²³ Auch in der Prosa besteht hierbei auch gar keine unbedingte Kontaktaufnahme mit der Außenwelt, erst durch die Abgeschlossenheit des Karl Richter ist man dieser Figur scheinbar nahe.

Während sich Schmidt seiner Rollengestaltung als Dichter recht klar zu sein scheint, wirkt es, als finde sich Schmidt als Mensch in der Welt nicht wirklich zurecht. Nach Reemtsma sei es allerdings schwer zu sagen, ob man von einem Misslingen sprechen kann, oder aber, ob er in diesem Punkt keinen Wert auf Gelingen lege⁶²⁴. Schmidts Wunsch nach Nähe und Distanz gleichzeitig scheint auch letztlich seine produktive Triebfeder gewesen zu sein, die in diesem Konzept eine essentielle Rolle spielen soll.

In einem Interview, welches Reemtsma im Zuge der Hörbuchentstehung zu *Kaff* gibt, spricht er von einem Roman der Gattung „Endspiel“.⁶²⁵ Das Grundmuster, nach welchem es zu Ende ist oder vielleicht zu Ende geht⁶²⁶, stellt in jedem Fall ein Ende in der Vergangenheit, der Zukunft sowie der Gegenwart dar, *„in aller Komik, die ein solcher Text, der sich von jeglichem korrekten Abschiednehmen bereits verabschiedet hat, natürlich aufweisen muß,*

⁶²² Vgl. Fischer, Susanne, *Alice Schmidt. Tagebuch aus dem Jahr 1954*, S. 304.

⁶²³ Ebda. S. 308.

⁶²⁴ Vgl. Fischer, Susanne, *Alice Schmidt. Tagebuch aus dem Jahr 1954*, S. 309.

⁶²⁵ Vgl. Booklet zum Hörbuch Schmidt, Arno, *Kaff auch Mare Crisium*. Ungekürzte Lesung mit Jan Philipp Reemtsma, 10 CDs mit Booklet, Hamburg: Hoffmann und Campe 2004., S. 12.

⁶²⁶ Vgl. Ebda. S. 12.

wenn er der Gefahr entgehen will, läppisch zu werden.⁶²⁷ Das Endspiel in *Kaff* wird durch diverse historische und literarische Katastrophenszenarien skizziert und erörtert – hierzu gehören der Zweite Weltkrieg, der Dritte Weltkrieg mit möglichen umweltbedingten Folgen, die Sintflut in einer Erzählung, die Abhandlung eines Schriftstellers über die Konstruktion der Arche Noah, das Dorftheaterstück, in dem auf einen Kometen-Einschlag gewartet wird⁶²⁸ und die aussichtslose Beziehung zwischen Karl und Hertha. Komik, Witz, Kalauer und auch Sexualität und Erotik braucht das Werk nach Reemtsma, um nicht sentimental zu sein⁶²⁹. In Verbindung mit eben genannter Gattung „Endspiel“ schaffen Lachen und Gelächter Distanz, sowohl zur Geschichte, als auch zu uns selbst⁶³⁰ als Leser und zur gesamten Menschheitsgeschichte, die Schmidt vermitteln möchte.

Kaff bietet Originalität und Humor. Der Ansatz einer möglichen Inszenierbarkeit ist hier in der Originalität des Denkens und der Denkart zu suchen, die der eigenen Vernunft permanent skeptisch und misstrauisch gegenüber steht.

Als Grundidee liegt ein Zitat Schmidts vor, dass an dieser Stelle den Zugang zum Konzept erläutern soll: „...wohl ist jedwedese Buch > öffentlich zu haben < ; studiert genossen entziffert aber, wird es doch immer nur unterhalb der eigenen Nase, im intimsten Zwie-Zwitt-Gespräch zwischen Leser-&-Autor.“⁶³¹ So ist der Inhalt letztlich vom Willen des Lesers beziehungsweise des Zuschauers abhängig. Jeder sieht sozusagen, was er sehen will und kann. Auf dieser Basis versuche ich im Folgenden mein Konzept aufzubauen.

Schmidts Œuvre liest sich als Versuch, für die Überzeugung von der Instabilität der Welt wie der des Einzellebens den künstlerischen Ausdruck zu finden: thematisch, formal, sprachlich.⁶³²

Wie nun die vorangegangenen Kapitel zeigen, sind für die Erarbeitung von Wissen zu Werk und Autor Materialaneignungen nötig. Der Zugang einer möglichen Inszenierbarkeit beginnt, wie weiter oben bereits erwähnt, über eine „Tischarbeit“ im Sinne Brechts, also einer Aneignung von Ideen, Analysen der Figuren, Vorgänge und Gesamtzusammenhängen⁶³³ *Kaff* betreffend. Es kann daher nicht von einer vorgefertigten Regieidee ausgegangen werden, die dann möglichst genau von den Darstellern umgesetzt wird. Es muss sich um einen Prozess der Erarbeitung und Aneignung von Wissen handeln, der weit vor der tatsächlichen Probenzeit beginnen muss. Dieser Prozess impliziert einen schrittweisen Aufbau der Figuren, wie dies durch Aneignung von Wissen zu dieser Arbeit entstanden ist.

⁶²⁷ Ebda. S. 12.

⁶²⁸ Vgl. Ebda. S. 14.

⁶²⁹ Vgl. Ebda. S. 14.

⁶³⁰ Vgl. Ebda. S. 15.

⁶³¹ Schmidt, Arno, *Nachrichten aus dem Leben eines Lords*, S. 266.

⁶³² Vgl. Schmidt, Arno, *Die Ritter vom Geist*, S. 235.

⁶³³ Vgl. Schulz, Susanne, *Die Figur im Theater Christoph Marthalers*, S. 22.

Letztlich wird dieses Wissen auf der Bühne nicht gespielt, es wird den Darstellern aber den nötigen, kreativen Freiraum geben, mit der Figur zu spielen.

Für das kreative, vorgeschlagene Inszenierungskonzept werden bewusst der Theaterbezug im Sinne der Bühnentauglichkeit, die tages- und kulturpolitische Gesinnung der österreichischen und gesamtdeutschsprachigen Kunst- und Kulturlandschaft sowie finanzielle und besetzungstechnische Fragen bewusst ausgeblendet, um das Konzept nicht durch vorgegebene Rahmenbedingungen und formale Gegebenheiten zu beschränken. Für den Fall einer Konzepteinreichung beziehungsweise dem Interesse eines Theaters an diesem Projekt können, nach Einverständnis der Autorin des Konzeptes, Ideen geändert und den Umständen entsprechend adaptiert werden.

Grundsätzlich kämen, im Sinne der Autorin, Theaterbetriebe auf dem Niveau eines Grazer Schauspielhauses oder eines Wiener Burg- oder Akademietheaters mit der Qualität der Darsteller dem Inszenierungskonzept entgegen.

Als Bühne, welche in einem gesonderten Part etwas später eingehender bearbeitet wird, ist nicht ausschließlich eine klassische Guckkastenbühne angedacht, sondern ein offenes Raumkonzept, in dem die Zuschauer im Zentrum sitzen und rund herum stationenartig Szenerien in verschiedenen Raumecken aufgebaut sind. An dieser Stelle fällt die Halle E im Wiener Museumsquartier als geeigneter Raum an Größe, Höhe und technischen Möglichkeiten ein. Dieser Raum verfügt sowohl über eine klassische Bühnenlösung als auch die Größe, um den gesamten weiteren Raum zu bespielen.

Ein im konventionellen Theaterbetrieb üblicher Probenzeitraum von sechs bis acht Wochen wäre für eine Produktion dieser Art nicht denkbar, weil die Probendauer zu kurz bemessen wäre.

Eine Schwierigkeit in der Arbeit mit den Darstellern wird wahrscheinlich der Faktor Zeit, der Prozess der Langsamkeit, wie im vorangegangenen Kapitel zur Arbeit Marthalers dargelegt.

Graham F. Valentine, Sänger und Darsteller bei Marthaler, analysiert: *„Es ist schwierig, den Schauspielern beizubringen, dass sie sich nicht produzieren müssen. Wenn es bei Proben Schwierigkeiten gibt, geht es oft darum, dass man einfach lernen muss, sich selbst zu begnügen.“*⁶³⁴ Auch die Schauspielerin Olivia Grigolli erinnert sich: *„Man muss nicht versuchen, perfekt zu spielen, sondern eher das Herumstehen auszuhalten.“*⁶³⁵

David Mamet findet hierfür ebenfalls treffende Worte: *„Ich bin nicht der Meinung, es sei Aufgabe des Schauspielers, interessant zu sein. Ich bin der Meinung, das ist Aufgabe des*

⁶³⁴ Dermutz, Klaus, *Christoph Marthaler*, S. 81-82.

⁶³⁵ Schulz, Susanne, *Die Figur im Theater Christoph Marthalers*, S. 39.

*Textes. Ich bin der Meinung, es ist Aufgabe des Schauspielers, wahrhaftig und mutig zu sein.*⁶³⁶

Die Textgrundlage *Kaff* müsste aus vorangegangenen Kapiteln bezüglich Inhalt und System der Arbeitsweise sowie Mehrdeutigkeit der Sprache und deren Inszenierungsmöglichkeiten hinlänglich bekannt und geläufig sein. Es kann an dieser Stelle keine Strichfassung oder dramatisierte Fassung des Romans geliefert werden. Hier wäre die Arbeit eines dramaturgischen Teams gefragt, sich mit möglichen Spielfassungen auseinanderzusetzen und eine Vorarbeit im Zuge einer möglichen Inszenierung zu liefern. Im Bildanhang der Arbeit ist exemplarisch eine beliebige Seite aus dem Werk *Kaff* abgebildet⁶³⁷, um die Dimension der Orthographie zu verdeutlichen. Im Zuge dieser Arbeit wurde mit der Fischer Taschenbuchausgabe des Werkes *Kaff* gearbeitet. Es wäre ratsam, während der dramaturgischen Erarbeitung an einer Spielfassung eine Beschäftigung mit möglichen älteren Fassungen anzudenken, die in bestimmten Passagen des angedachten Stückes weitere Feinheiten zu Tage treten lassen könnten.

In den analytischen Kapiteln wurden Anregungen zur Sprache und Orthographie gegeben. Eine Herausforderung wird die Umsetzung der Sprache in Verbindung mit der Orthographie für die Schauspieler darstellen. Angedacht ist hier eine Analyse aller Textpassagen, in der die Aufteilung in tatsächlich gesprochenen Text, darstellendes Spiel und (möglicherweise) akustische Überlagerungen mittels Einspielern eruiert werden. Sobald das System verinnerlicht ist, sollte sich eine Logik und Eigendynamik für die Schauspieler einstellen, sodass die Textmenge auch bewältigbar ist.

III.1. Allgemeines zum Inszenierungskonzept

Vorweg sei der Begriff des Konzeptes in diesem Zusammenhang noch einmal definiert. Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um ein Gedankenmodell, wenn man so will auch um ein Gedankenspiel nach Schmidt meinerseits, welches jeglicher realen finanziellen, rechtlichen, infrastrukturellen Grundlage entbehrt. Das Konzept befasst sich mit einer grundsätzlichen Machbarkeit und Umsetzbarkeit, weshalb es in seiner Basisausführung daher noch wenig konkret und wenig spezifisch ist. Daraus könnte in weiterer Folge ein Projekt, welches das theatrale Ergebnis der Stückentwicklung, also eine Aufführung, meint⁶³⁸, entstehen, auf dessen Grundlage wiederum eine konkrete Aufführung aufbauen könnte, im Sinne einer Präsentation einer erarbeiteten Struktur an einem speziellen Termin

⁶³⁶ Mamet, David, *Richtig und Falsch. Kleines Ketzerbrevier samt Common sense für Schauspieler*, Berlin: Alexander Verlag 1997, S. 152.

⁶³⁷ Schmidt, Arno, *Kaff auch Mare Crisium*, S. 244-245.

⁶³⁸ Vgl. Schulz, Susanne, *Die Figur im Theater Christoph Marthalers*, S. 19.

mit speziellen Spielern vor einem speziellen Publikum in einem speziellen Zeitrahmen und an einem bestimmten Ort⁶³⁹.

Schmidt erschließt sich mir als Mann der Theorie einerseits, aber auch der Fantasie andererseits. In *Belphegor* fällt das Zitat „*Lesen ist Lernen & Leben – Hören bloßer Ohrenkitzel!*“⁶⁴⁰, welches ich im Inszenierungskonzept nun um den Faktor Sehen erweitern möchte.

Alfred Polgar verweist auf einen wichtigen Hinweis den Unterschied zwischen Traumstück und psychoanalytischem Stück betreffend. Nun kann man bei *Kaff* nicht von einem psychoanalytischen Stück sprechen, da es sich um einen Roman handelt, allerdings ist die Aussage dahinter als grundsätzliche inszenatorische Haltung, weil sie Schmidt widerspiegelt, interessant:

*„Im Traumstück ist es so, daß der Held sich am Schluß den Schlaf aus den Augen reibt und erkennt: Alles, Gott sei Dank, war nur Traum. Im psychoanalytischen Stück erkennt er, sich trügerisch Klarheit aus den Augen reibend: Alles, auch der Traum ist, Gott sei's geklagt, Realität. In solchen Stücken werfen die Schatten Körper. [...] Mit seinem Ineinander von Komplexen, Verdrängungen, Übertragungen und Fixierungen unternimmt es das Schwierige: durch Auflösung zu gestalten.“*⁶⁴¹

Polgar trifft in seinem Werk die generelle Aussage, dass das bühnentauglich Machen eines Dichters zwangsläufig auch bedeute, ihm das Genialische auszutreiben und rät grundsätzlich von der Idee, aus einem Roman ein Theaterstück machen zu wollen, ab⁶⁴². Dennoch verdient meines Erachtens das Gedankenspiel, durchdacht zu werden.

Die Handlung in *Kaff* ist einfach und von innen heraus spannend, die Träume und Gedanken, Meinungen und Haltungen der handelnden Figuren von bedrängender Gegenständlichkeit⁶⁴³. Die Erzählweise Schmidts ist fern jeglicher Sentimentalität.

Es besteht meines Erachtens in einer inszenatorischen Überlegung die große Gefahr einer plakativen Abhandlung aufgrund der fehlenden Handlung. Schmidt selbst äußert sich hierzu in *Der Platz, an dem ich schreibe*: „[...] hoffe nicht zu jenen geistigen Armen zu gehören, die neben einem Lichtschalter eine Glühbirne abgebildet sehen müssen. Das ist eine der großen Gefahren unserer Zeit, diese Umgehung des Wortvorrats durch kindliche Bildchen [...]“⁶⁴⁴

Einen wichtigen Aspekt bildet der Faktor Zeit, der bereits im Kapitel zur Arbeit Marthalers erörtert wurde. Karl Richter hat Zeit, er ist im Wochenendurlaub, wenngleich er diesen zur sexuellen Befriedigung nützen möchte. Hertha hat Zeit, weil sie Ruhe und ebenfalls ein freies Wochenende in der Natur und anderer Umgebung genießen möchte. Tante Heete hat

⁶³⁹ Vgl. Ebda. S. 19.

⁶⁴⁰ Schmidt, Arno, *Belphegor*, S. 274.

⁶⁴¹ Polgar, Alfred, *Handbuch des Kritikers*, S. 16.

⁶⁴² Vgl. Ebda. S. 27 und 65.

⁶⁴³ Schmidt, Arno, *Aus dem Leben eines Fauns*, S. 1.

⁶⁴⁴ Schmidt, Arno, *Der Platz, an dem ich schreibe*, S. 116.

ebenfalls Zeit und ist über eine Abwechslung erfreut, da der Besuch der beiden ihren Alltag unterbricht. Sie ist am ehesten mit der Absicherung ihres Lebensabends und dem damit verbundenen Angebot, in Zukunft zu dritt im Haus zu wohnen, einem gewissen Druck ausgesetzt. Es geht daher vor allem darum, Zeit verstreichen zu lassen, sogar Zeit zu verlieren bis man am Wochenbeginn wieder in den Alltagsmodus zurückgekehrt ist.

III.1.1. Textimmanente Analyse, primäre inhaltliche Konstellationen und Figurenzeichnung – Hertha Theunert, Tante Heete und Karl Richter

Schmidt sieht eine Reihung seiner Prioritäten vor, wobei für ihn erster Stelle das Gerüst, an zweiter Stelle die Oberflächenbehandlung, also die Sprache stehe. Erst an dritter Stelle sieht er den Inhalt, dem Leser oder Zuschauer das scheinbar Wichtigste⁶⁴⁵.

Die grundsätzlichen Text-Strukturen betreffend, wurde bereits große Vorarbeit in vorangegangenen Kapiteln geleistet. Um die Analyse aber inhaltlich und systematisch kompakt zu halten, sei hier noch einmal kurz Textimmanentes und Basisrelevantes zusammengefasst.

Kaff bezeichnet neben einem kleinen Dorf auch das „*plattdeutsche Wort für Spreu, die für Hiob ein Sinnbild der Gottlosen*“⁶⁴⁶ darstellt. Das „Mare Crisium“, ein Meer am Mond, ist eine astronomische Bezeichnung.

Kaff spielt an einem Handlungsort, dem Ort Giffendorf zu Herbstbeginn 1959, jenem 190 Einwohner zählenden Ort, in dem Tante Heete ihr Einfamilienhaus, welches sie nach dem Tod ihres Mannes Ludwig nach 35 Jahren Ehe alleine bewohnt, besitzt. Die Handlung am Mond verlegt Karl Richter ins Jahr 1980. An jenem Wochenende bewohnen Karl und Hertha das Dachzimmer des Hauses. Als Zeitvertreib geht man in der Umgebung, auf Wiesen und in Wäldern spazieren und genießt die Natur. Mit der Isetta, dem Wagen von Hertha, wird eine Einkaufstour nach Celle⁶⁴⁷ gemacht.

Dieser Wagen dient auch zur An- und Abreise. Eines Abends besucht man das Dorfgasthaus, um die Schultheatervorstellung zu sehen. Ansonsten finden gemeinsame Stunden in der Stube des Hauses statt, im umliegenden Hof oder Garten.

Der Roman ist weder in Kapitel noch Akte eingeteilt, aus denen man eine Gliederung erahnen könnte. Kleine Sternchen⁶⁴⁸ bieten einzelne Szenenumbrüche, die allerdings weder einen zeitlichen noch räumlichen Szenenwechsel erahnen lassen könnten. Dieses

⁶⁴⁵ Vgl. Schmidt, Arno, *Deutsches Elend*, S. 83.

⁶⁴⁶ Bock, Hans-Michael, Hg., *Über Arno Schmidt. Rezensionen von >>Leviathan<< bis zur >>Julia<<*, Zürich, Haffmans Verlag 1984, S.107.

⁶⁴⁷ An dieser Stelle sei nun noch einmal auf die Querverweise zu Schmidts Biographie hingewiesen, wie jener vorkommende Ort Celle, die nächst größere Ortschaft bei Bargfeld, Schmidts Wohnort. Im Zuge der Figurenbeschreibungen wird noch mehrfach auf die Parallelen hingewiesen werden.

⁶⁴⁸ Hier exemplarisch an Schmidt, Arno, *Kaff auch Mare Crisium*, S. 48, 66, 82, 110 und 146 zu erkennen.

Phänomen der Sternchen müsste mit Hilfe der Dramaturgie näher erörtert werden. Allerdings befindet sich auf Seite 259 des Werkes *Kaff* die Bezeichnung „*III. Akt, 3 Szene : 1 ländliches Anwesen, mit 1 zierlich brabbelndn ISETTA davor; 2 Menschn schtürzn heraus. (Hertha, weil sie als Frau selbstverständlich noch mal mußte. Ich, weil ich Tanndte Heete ewwenntuell noch einije Tipps. . .*“⁶⁴⁹ Dieser szenisch einleitende Text, einem dramatischen Stück gleich, kommt zwei Seiten weiter noch einmal im Werk vor und leitet einen Szenenbeginn ein:

*„III. Akt, 4. Szene : 1 ländliches Anweesn mit 1 zierlich brabbelnden ISETTA davor. 2 Frauen schreiten darauf zu. In der Gartn=Tür 1 soignierter älterer Herr, mit auffällig feinen, durchgeistichtn Zügen. >>Wie ? << – (Sie zerrten nur grinnsnd den Munt ; Jede nach einer anderen Seite ; als hätten sie sich, aus Sümmetrie Gründn, verabredet.) / : >>Mach Dir um **DEN** ma keine Sorgen, Miendeern.<< (TH, gemütlich) : >>Das’ss’n Selbst=Redner ; schon ass Junge : der kann sich s=tunn’lang mit sich sääps unnerhaltn.“*⁶⁵⁰

Der Roman legt drei Hauptfiguren, Karl Richter, seine Freundin Hertha Theunert und Richters Tante Heete nahe. Zum Held Karl Richter passt ein Zitat aus Schmidts Werk Belphegor: „*Leider müssen unsere Helden, die Entdeckung machen, daß sie lediglich gemästet, und dann gefressen werden sollen!*“⁶⁵¹ . Karl Richter wurde in vorangegangenen Kapiteln immer wieder skizziert und analysiert, sodass an dieser Stelle noch Hertha und Tante Heete eine nähere Beschreibung verdienen.

Äußere Erscheinung der Figuren

Karl Richter und Hertha Theunert leben und arbeiten beide in Nordhorn und reisen übers Wochenende mit dem eigenen Wagen Herthas, einer Isetta, nach Giffendorf in der Lüneburger Heide. Karl Richter ist zu diesem Zeitpunkt ein 46-jähriger Lohnbuchhalter, Hertha, gebürtige Schlesierin, eine Anfang 30-jährige Designerin und Musterzeichnerin im selben Unternehmen wie Karl Richter. Hertha sagt zu ihrem Alter, am 24.6.1926 in Lauban geboren: „>>Alt genuck, daß ich BDM=Mädel hab schpieln müssn.<<“⁶⁵² Hertha scheint durch und durch Städterin zu sein, wenngleich sie die Natur sehr ansprechend und entspannend findet. Für die Arbeit scheint sie sich sichtlich inspirieren zu können: „>>**Da iss unsere Fahrt doch nie umsonst gewesen. – Ich war die letzn Wochn gans in de aps=tracktn Muster geratn – nu komm’doch Flanzn=Ornamente mit rein...**“⁶⁵³.

Hertha ist ein rot- und kurzhaariger, sommersprossiger Typ, ein „feuriger Igelkopf“⁶⁵⁴ mit gutem Körperbau. Heete beschreibt sie, als sie diese durchs Fenster der Waschküche bei der Körperhygiene ausspäht: „>>**Hier hat SIE üpriens nich viel.**<< (unt dazu die breite

⁶⁴⁹ Schmidt, Arno, *Kaff auch Mare Crisium*, S. 259.

⁶⁵⁰ Ebda. S. 261.

⁶⁵¹ Schmidt, Arno, *Belphegor*, S. 51.

⁶⁵² Schmidt, Arno, *Kaff auch Mare Crisium*, S. 51.

⁶⁵³ Ebda. S. 27.

⁶⁵⁴ Ebda. S. 145.

*Kelle ihrer Rechtn, unter Ihre=linke Brust ; [...] n büschn knochich iss'ie ! – Hüpsche lange Beine, jaa. Unn die rootn Haare überall : dascha **sehr** appard, nich ?<<.*⁶⁵⁵

Die junge Dame scheint nahe am Wasser gebaut zu sein, etwas „frigide und übertrieben tierlieb“⁶⁵⁶ nach Meinung Karls, die Anzahl ihrer bisherigen Beziehungen dürfte an einer Hand abzählbar sein. Der Altersunterschied wird anhand Richters körperlicher Gebrechen wie seiner Hämorrhoidenerkrankung deutlich. Richters Zudringlichkeiten und körperliche Annäherungen empfindet Hertha vor allem in der Öffentlichkeit unangenehm: „>>**Du so'ss nich immer so in=team werden...**“⁶⁵⁷

Richter, der Geschichtenerzähler der utopischen Geschichte am Mond, ist Hertha intellektuell überlegen und er spielt als Alleinunterhalter gekonnt damit und genießt dies sichtlich: „>>*Soll ich mich etwa schon wieder turlupinieren lassen ? ! << >>**Was heißt'nn das ?** <<. (Jetzt war sie doch wieder mal verblüfft. Man sollte das mit Frauen so oft wie möglich tun. Es ist natürlich nich gans leicht*“⁶⁵⁸

Hertha und Tante Heete begegnen einander an diesem Wochenende zum ersten Mal. Karl Richter berichtet:

*„In der Küche schwatzte es schon ein klein wenich; die vorsichtijie Kurzsilbichkeit erster Bekanntschaft schien überwunden. Das heißt, Tanndte Heete kannte ja keine Hemmungen, die war souverän. Aber Hertha war nicht leicht zu entkrampfen – hoffentlich paßte sie auf, daß kein Funke vom Heerd ihren Schoß traf ; **ich** war's dann jedenfalls diesmal nich.)“*⁶⁵⁹

Tante Heete im Gegensatz zu Hertha ist „breit und rüstich; ein schwarzes Kleid hielt ihre Fülle zusammen“⁶⁶⁰. Sie ist eine sehr offene, direkte ältere Dame, die sich kein Blatt vor dem Mund nimmt. Auf die Frage Herthas nach dem tatsächlichen Verwandtschaftsverhältnis Heetes und Karls antwortet dieser: „Also **meine Mutter** – ?<< (sie [Heete] nickte zu jeder der aufeinanderfolgenden Beschimmungen) : >>**Deren** 15 Jahre ältere Schtief=Schwester ? – : Von **Der=die=Tochter**.<< (Sie verdaute es mehrfach.) >>**Was'n Kaff**. – << sagte sie [Hertha] abweisend“⁶⁶¹

Heete trägt ihre Haare in einem klassischen Haarnetz, „obm dachte, unten schrickte sie“⁶⁶² bei den gemeinsamen Gesprächen am Abend. Heete empfindet Hertha als städtisches Nervenbündel⁶⁶³ und sehr verkrampft. Heete ist wie Karl, was das Thema Sexualität betrifft offen und abgeklärt. So informiert sie Karl vor dem zu Bett gehen: „Aso mein Jung' : auf'n

⁶⁵⁵ Ebda. S. 197-198.

⁶⁵⁶ Ebda. S. 135.

⁶⁵⁷ Ebda. S. 35.

⁶⁵⁸ Ebda. S. 34.

⁶⁵⁹ Ebda. S. 50.

⁶⁶⁰ Schmidt, Arno, *Kaff auch Mare Crisium*, S. 48.

⁶⁶¹ Ebda. S. 66.

⁶⁶² Ebda. S. 130.

⁶⁶³ Vgl. Ebda. S. 112.

linkn Ohr hör'ich schon schlecht; unn auf'as rechte **leg'**ich mich – wenn Ihr da nicht grad durche Degge kommd : **mich** s=tört Ihr nich. Aber paß'ir auf ; das giebt genuch Menschen auf'e Welt. – Wenn'as man bloß waam genuch iss.<< schloß sie besorgt⁶⁶⁴ Mit einem Gute-Nacht-Kuss an beide geht die Tante dann auch schlafen.

Die Szene des Austretens nach dem Theaterbesuch im Dorfgasthaus gibt weiteren Aufschluss über Karls Charakter:

„**(Auch sämtliche Beine wurden Einem hier schteifer als in der Schatt. (Und näßte mein Gesäß nich'och ? Ich bewegte unbehaglich die Backn.) .)**

>>Wolln wir noch ne Runde bei Mondschein drehen ? << (Dabei wußte ich genau, daß er erst hinter Mitternacht aufgehen würde – falls inzwischen nichts passierte. Aber wenn auch sonst nich viel Gescheutes : **das=Eine hatte ich im Leben doch allmählich gelernt, daß Frauen, gleichviel ob ledich oder verheiratet, **nie** wissen, wann der Mond aufgeht ! Ob der Ewije Richter freilich dereinst mit diesem=meinem Fündlein zufriedn sein würde ? Denn ansonstn hatte ich nich viel Pohsietiewes weiter zu bieten. (Neegattiewes allerdinx ooch nich. Aber ich bewegte doch wieder unbehaglicher die Backn.) .)**⁶⁶⁵

Politische Positionen

Alle drei sind kriegsgeschädigt, Karl Richter betont daher des Öfteren das Faktum, dass er sieben Jahre lang Soldat und Kriegsgefangener gewesen sei⁶⁶⁶. Tante Heete ist, wie die beiden anderen auch, politisch informiert, aber politverdrossen: „*[...] als der Kanzler wieder einmal mehr behauptete, <im Namen aller Deutschen gesprochen> zu haben. : >>In **mein'n nich.**<< s=ellte sie fest fest ; (und Hertha & ich nickten : in unserem ooch nich !)*⁶⁶⁷

Und von ihrem Wahlrecht macht die Tante auch nicht mehr Gebrauch: „>>Wähln geh' ich auch nich mehr, << sagte Tanndte Heete ablehnend : >>Ich fühl' mich da nich mehr zu=s=tändich : wie leichd könnde meine S=timme 1 Zwanzich=Jährijen – **der gar nich will !** – zu'n Milliteer verdamm' ?<<⁶⁶⁸

Einstellung zu Sexualität

Karl und Hertha bewohnen das Dachzimmer des Hauses, welches mit einem schönen breiten Bett ausgestattet ist. Am Abend der Anreise empfiehlt Heete als Abendgestaltung den Theaterbesuch. Beim Frischmachen im Zimmer sieht Karl Hertha beim Umkleiden:

„*Legte Kostümjacke und Bluse ab ; zog sich, aus dem was blieb, 1 Brust, und betrachtete sie kritisch; (klein, und mit zornroten Punktn, wie die einer*

⁶⁶⁴ Ebda. S. 146.

⁶⁶⁵ Ebda. S. 83.

⁶⁶⁶ Vgl. Ebda. S. 57.

⁶⁶⁷ Schmidt, Arno, *Kaff auch Mare Crisium*, S. 59.

⁶⁶⁸ Ebda. S. 59.

*Donnergöttin – kaum, daß ich sie küssen durfte; und ein bißchen mit der Faust hinein beißen. – : >>Mach Dich jetzt nie groß gemecke : Du kannst'ich nachher noch genuck ab=äschern !<< (Von <echauffieren> wohl?). Trat ich also, gekränkt, von ihr weck.*⁶⁶⁹

Solche Szenen, in denen Karl versucht, sich in jeglicher möglichen Situation sexuell und erotisch anzunähern und scheitert, ereignen sich im Laufe des Wochenendes unzählige Male.

Einmal versucht er es mit gespielter Kunstlertheit: „Du bist'as Modell zu meinen sämtlichen Frauengeschalten.<< : >>Wer's gloobt.<< sagte sie mißtrauisch : >>Zu der dicken Ministerin ooch ? << : >>Erst recht : also schtrebe dem nach, Du Liebe. . . .⁶⁷⁰

Hertha leidet bei Dunkelheit an einer kurzzeitigen Nachtblindheit. Karl Richter weiß dies zu nützen:

„Und die ersten Mienutn draußn sah sie immer nichts. Es dauerte ungewöhnlich lange bei ihr, bis das Auge sich=ä . . . >>akkommodiert<< half sie ein : aber ich hatte das populäre Wort ja eben vermeidn wollen; Mist. Jedenfalls durfte ich die anmutich=Hilflose, nachdem ich sie an die ersten 2 Eichen hatte knallen lassen, mit schützenden Armen umzirken; auch die Hände vor die kost=barsten Schtellen legn ⁶⁷¹

Beim Spaziergehen kreuzen verschiedenste Themen die Gespräche der beiden. Man erinnert sich an die Zeit aus der Kindheit: „>>Du – : **ich hab bloß 4 Funt gewogen.** << teilte sie mir, angeregt, mit. <Erinnerte sich>, lächelnd & wundernd, jener vergangenen Tage. Dann, höflich : >>Und Du ?<< : >>12<< knirschte ich, mondkonzentrationsbemüht. Und sie, kalt: >>Natürlich. Du konnst ja **nie** Maß haltn.<<⁶⁷²

Karls Problem mit Herthas Verslossenheit und Prüderie diagnostiziert er folgendermaßen:

*„(Und da ich sie einmal bei den Ohren hatte, leider nur von hintn, küßte ich sie auch gleich – : der Genuß war ungefähr so groß, wie wenn man einen Besen küßt. (Wenn man nicht wüßte, daß es Einem=seine Hertha iss. – Ich schämte mich gebührend ; und küßte, zur Selbst=Schtrafe, den duftenden Besen noch einmal : richtig, natürlich, **das** war der Unter=schiet : Besen **riechn** nicht so gut. – Ts; wie vergeßlich von mir.)).⁶⁷³*

Als Hertha und Karl vom Theaterbesuch zurückkommen und Hertha sichtlich etwas zerwühlt ist, fällt Heete dies natürlich auf: „>>Mein Deern, daß er Dich bei'n Kopf gehabt hat, hab ich ja nun **einma** gesehen – ischa keien Schande für ne Frau : wenn n Mann verliebt iss ? << : >>Der iss nie verliebt; << sagte Hertha trauri=komisch⁶⁷⁴ An solchen Aussagen erkennt man, dass die Verbindung zwischen Karl und Hertha nicht stimmt und letztlich nicht funktionieren kann.

⁶⁶⁹ Ebda. S. 61.

⁶⁷⁰ Ebda. S. 62.

⁶⁷¹ Ebda. S. 83.

⁶⁷² Ebda. S. 91.

⁶⁷³ Schmidt, Arno, *Kaff auch Mare Crisium*, S. 99.

⁶⁷⁴ Ebda. S. 110.

Das Thema Körperlichkeit und Sexualität dominiert auch die Gespräche der drei miteinander. Hertha meint giftig: „Jedenfalls hat ma wieder ammall gesehen : daß die Männer eh & je & immer & überall nur an EINES gedacht habm = denkn ; und denkn **werdn**. Also ich bin doch weißgott ane moderne Frau; und nie prude“⁶⁷⁵ Heete ist nicht einer Meinung mit Hertha: „>>ich haddde vorhin manchma den Eindruck – : so in gewissn altn, einfachn, Dingn, sind wir, auf’n Lant=hier, doch wohl natürlicher.“⁶⁷⁶ Karl klagt Heete sein Leid mit Hertha: „>>Was denxu, Tanndte Heete, was ich mit dieser Zielgruppe manchma für Schwierichkeitn hab ! Wenn man Ihr manchma n **einfachn Kuß** gebm will . . . <<“⁶⁷⁷

Karl bittet in weiterer Folge Heete mit Hertha von Frau zu Frau zu sprechen, um mehr über sie zu erfahren. Hertha dürfte, Männer betreffend, eine festgefahrene Meinung die Treue und den sexuellen Hintergedanken haben. Heete spricht darauf an, dass bloßes Schauen noch kein Betrug wäre:

„>>**Midd’n Augn** ? – Das **jaa** ; **das** kanns natür’ch nich verhinnern. – << (und, schärfer) : >>**Das tuussu übrigens auch**, mein Deern : sei ma ehrlich.<< (Und das Prepparat errötete doch tatsächlich : nu seht Euch das an! [...]) (Und sie schtreichelte mich gerührt : mir ungewohnt : wie Öl auf eine Türangel ; wie <|> vor einem Konsonantn)“⁶⁷⁸

Karls Drängen hat vor allem mit seiner Angst zu tun, sexuell nicht mehr lange aktiv sein zu können. Worte wie „mit 46 kann jeglicher Kuß der letzte sein!“⁶⁷⁹ sagt er häufig. Karl merkt zunehmend, dies verstärkt das Wochenende, dass man nicht zueinander passt:

„[...] endlich schtülpte sie sich die Hosen ap !). (**Aber soo lang=sam : Oh Ihr Weiber !**) . / : >>Du soss nich so trammpln. – Wenn De nie geduldiejer wirsd, dann . . . <<. (Das war Ihre verfluchte Art, Sätze nicht=zu=beenden ! : >>Was denn ? : **LäßDu** dann nich? Oder überhaupt=**nie**=mehr ? – Ohertha könnedesDu nich ma am gantz Leibe vor Erregunk fliegn ? <<).“⁶⁸⁰

Das Pärchen harmoniert letztlich in keinerlei Hinsicht, Romantik ist ein Fremdwort: „Sie hatte 1 Art, die Augen auf <unendlich> zu schtellen –) ; schtellte auch die konwennzionelle Frage an jenes Schtückchen Fleisch, auf=dem=Bett=dort, das sich langsam zu erhohlen versuchte : >>Nawarsschön ? <<.“⁶⁸¹

Der Wochenendtrip hat allerdings auch sein Gutes, da Hertha tatsächlich erstmals Unwohlsein, Bedürfnisse und Kritik artikuliert:

„(**Unten ich : in jeder Hand** die dünne rotgoldne Waltze 1 Wade : obm 1 Eulenkreich. (Aber leiser, als ich erwartet hatte ; dafür etwas mondäner.)). / Dann Sie, geduldich=abgehärtet : >>Du lernstz, gloob=ich, nie.<<

⁶⁷⁵ Ebda. S. 117.

⁶⁷⁶ Ebda. S. 117.

⁶⁷⁷ Ebda. S. 117-118.

⁶⁷⁸ Ebda. S. 121.

⁶⁷⁹ Ebda. S. 84.

⁶⁸⁰ Schmidt, Arno, *Kaff auch Mare Crisium*, S. 148-149.

⁶⁸¹ Ebda. S. 151.

Dozierend : >>Bei Euch=Männern iss es anscheinend 1 Schmelzt=Punkt. : Bei Uns=Frauen ein breites Erweiterungsinnterwall.<< : >>Wo hasDu denn **das** Wort her ? ! <<. (Und sie nickte befriedicht : wie da der arme Wilde schtaunte, geltja ?)⁶⁸²

Und weiter:

„>> <erniedriejen>, tutt ihr mit Uns=Frauen mach'n.<< [...] Es iss doch sowieso immer a Kampf zwischn – << ; und unterbrach sich, und suchte nach Definitionen ; >> . zwischn Peinlichkeit & Genuß : mal iss's ann Ognblick schön. Dann schämt ma sich wieder. – Aber mit zuen Oogn, und ohne viele Worte : max gehen. – Aber dann wieder Eener=wie=Du, der dauernd seine Glossn drüber macht. Und manches sind noch Witze.“⁶⁸³

Dass Hertha grundsätzlich verschrobene Eigenheiten hat, die sich vor allem in Zwischenmenschlichem äußern, sieht Karl besonders an diesem Wochenende: „Puußt erst Eens von a Lichtern aus. << (Da sehen wir besser ; und uns sieht man schlechter : Fui=der=Könnerrinn !)“⁶⁸⁴ Auch wenn sich beide Mühe geben, Hertha die sexuellen Kontakte mit Karl duldet und über sich ergehen lässt, erkennt Karl: „Wenn sie so still hielt, war's ooch keen Genuß“⁶⁸⁵.

Hertha, die an diesem Wochenende, offensichtlich wie so oft, von Albträumen heimgesucht wird, schreckt in der Nacht hoch. Karl kennt offenbar deren Inhalt bereits:

„>>Ich haap wieder Kaddofflmehl machen müssn. Beim Pohln.<< – / (Ich weiß. – <Passiert> war ihr ansonstn damals nichts weiter ; sie hatte, 1945, mit 16, so klein & dürr & blutarm ausgesehen, wie 1 Zehnjährige. Nur als sie in'n Westn rüberwexeln, hatte 1 Pole=Star, nach Armbanduhren & Ringen lüstern, ihr den Mittelfinger ins Unterernährte reingeschteckt – das vergaß sie Rappatzkie's nie !“⁶⁸⁶

Tante Heete ist sexuell im Gegensatz zu Hertha auch im Alter noch offen und erzählfreudig:

„Ich hädda wohl **heut=manchma** noch Appetiet=zu. – Aber über 60 erleedicht man das woh besser inne Fantasie, unn midde Hant. – Ich weiß nich ; vielleicht probier'ich'ass auch noch ma. [...] Mit Onnkl Lutwich waa schon mit 50 nich mehr viel los. Unn'n Parrakleet an Schönheit & Sauberkeit & so, konnt man ihn, mit sein' dobbeltn Leistnbruch, auch nich grat nenn'n.<< Sie seufzte. – : >>Zumahl, wenn ner Ärpsn gegessn hadde ; unn'ass bei jeedn driddn S=toß rummsde. – Oder Linnsn Ts=ts : unn die **aaß** er doch so gern ! [...] >>**Nain** : Das waa kain Genuß ! – Die letztn 20 Jahre hat er meiß obm gesess und gewixt, und ich unt : iss'och kain Zus=tant.<< / (Also wieder 1 Haus mehr, in dem nur noch die Figuren einer Frau & eines Mannes rumgelaufen waren.“⁶⁸⁷

In einer privaten Minute besprechen Karl und Heete jenes Ereignis, als Karl, damals 17-jährig und die Tante 31-jährig, den Sommer in Giffendorf verbrachten. Karl, damals vom Badetag zurückkommend und nur in Badehosen bekleidet, trifft auf Heete, die in leichtem

⁶⁸² Ebda. S. 147.

⁶⁸³ Ebda. S. 188.

⁶⁸⁴ Ebda. S. 164.

⁶⁸⁵ Ebda. S. 193.

⁶⁸⁶ Schmidt, Arno, *Kaff auch Mare Crisium*, S. 171.

⁶⁸⁷ Ebda. S. 199-200.

Hemd und ohne Büstenhalter im Garten Wäsche aufhängt. Heete erinnert sich: „>>Kardl=sicher; bei Dier war=das schlimmer : man **sah** das ja, wie aufgereekt Du waas. – Aber so gans=einfach iss´ass für mich auch nich geweesn. Ich haap sehr wohl, die=wärsse Mahle, alln Ernssdes, erwoogn – : op ich Dir nich **doch** ma...“⁶⁸⁸

Letztlich bleibt es in diesem Sommer aber bei der erotischen Phantasie, wenngleich beide zugeben müssen, dass sie mit dem Gedanken, eine Sommeraffäre zu beginnen, gespielt haben. Seither bezeichnet Karl Tante Heete allerdings als „greise Nümmfe“⁶⁸⁹.

Dieses Gespräch fällt dann unweigerlich wieder auf Hertha zurück. Heete empfindet Hertha nicht als Schönheit und auch nur mäßig begabt im Haushalt und wundert sich daher, was Karl an ihr finde. Karl ist sich Herthas verschlossenem Naturell, „diesen Halbfrauen, die den ganzen Tag im Büro schuften“⁶⁹⁰, nervös Fingernägel beißen, über alle Maßen schüchtern sind und eine schlimme Kindheit hatten, bewusst. Er begründet das Zusammensein aber mit der Tatsache, selbst beruflich „ne null : n Scheiß=Lagerbuchhalter bei FALK ; mit 420 Mark=brutto im Monat. – Nein. Er=Schpaarnisse keine“⁶⁹¹, mit 46 Jahren keine Schönheit mehr und gesundheitlich am Ende zu sein. Karl leidet an Bluthochdruck und zwischendurch an Herzproblemen mit akuter Atemnot. Karl berichtet von der Aussage des Arztes: „>>Wenn ich <so weiter mache> – noch 5 Jahre. Oder so ungefähr. Wenn ich <vernümmftlich lebe> mehr ; vielleicht 10, ich weiß es nich.<“⁶⁹² Da Karl diese Aussage als sein persönliches Todesurteil sieht, besteht für ihn der Rest der Zeit darin, abzuwarten. Eine Heirat mit Hertha strebt er daher nicht mehr an, wozu auch für fünf Jahre, sagt sich Karl.

Es existiert eine humorige Szene, die gleichzeitig das Verhältnis der drei Personen sehr gut darstellt. Am Hof läuft eine schwanzlose Katze herum. Hertha ist berührt vom Schicksal des Tieres und „Sie schtreichelte die Katze ; und ich schtreichelte sie – sie merkte den Unterschied vor lauter Mitgefühl gar nich.“⁶⁹³ Erst Heete greift in die Situation ein: „Und nimm´azu die **Hant** aus´eem Meetchen raus : Kint er s=treichelt doch gaa nich die **Katze** : **Wach doch auf** ! – Was´n raffinierter Mensch – << , schloß sie in angewiderter Bewunderunk.“⁶⁹⁴

Letztlich kehren alle Gespräche zwischen Hertha und Karl zu dem Grundproblem, dass man nicht zusammen passe, zurück. Hertha analysiert Karl:

„>>**Manchmal hasDe mich so weit**, daß ich ans Schlußmachen denk. – Ich komm mit Dir nie klaar : einerseiz brauchsDú überhaupt keen` Menschn ; Du kannsDich mit Die´m eigenen Kopp ammüsiern ; ma siz ja wieder. In

⁶⁸⁸ Ebda. S. 199.

⁶⁸⁹ Ebda. S. 275.

⁶⁹⁰ Ebda. S. 202.

⁶⁹¹ Ebda. S. 203.

⁶⁹² Ebda. S. 204.

⁶⁹³ Schmidt, Arno, *Kaff auch Mare Crisium*, S. 208.

⁶⁹⁴ Ebda. S. 208.

der Liebe mussDe Dir ooch Alles gans genau vor=sagen, was De mit Ee´m machst . . . << / Und hob den Kopf ; und schprach mit altem dürrem Ernst weiter: >>Du hast keene Seele.<<⁶⁹⁵

Hertha findet auch Ursachen für Karls Art: „>>**SissDe. – Das iss wieder derselbe Fall : anne glänzzende Beobachtunk – aber blitzkalt & schnell & gans vom Ver=Schtande her : das geh bei Dir Alles so ficks & bunt & gelenklich durchannander...**“⁶⁹⁶. Meint aber auch: „>>**Dabei bissDe anderseiz imschtande, und koofst dem Hunde, von Die´m Gelt anne leichtere Kette. [...]** >>Womit ich **das** verdient hab : daß ich mein Leben uff amm **Karrussell** zubringn muss? – <<⁶⁹⁷.

Als Karl und Hertha einen kleinen Ausflug mit der Isetta machen, begegnen sie einem ländlichen Hochzeitszug. Sie müssen halten und nützen die Zeit, dem Treiben zuzusehen. Karl beobachtet die einzelnen Gestalten und fantasiert Hertha die Zusammenhänge und Sachverhalte:

„>>**Wahrscheinlich komm´ 2 große Bauernhöfe** zusamm´: er 324 Morgn, sie nur 278 : da muß sie – es ist ländlicher Brauch – in der Ehe fein den Munt haltn. Unt kricktz dennoch jeden Tack vorgeschmissn. In 10 Jahrn hat se 11 Kinder & 12 Fehlgeburten. Dafür Krammfadern, Vorfall aller Artn, n krumm´ Rückn, und keene Zeene mehr : Plattfüße besitzt se jetzt schon<<.⁶⁹⁸

Zum Bräutigam fällt Karl ein:

„>>**Er also macht** – es iss nich allzuschwer ; ich kann Dir´s bei Gelegenheit ja ma zeign . die erwähntn 11 Kinder ; und 12 Fehlgeburtn ; und auch die andern Male, bei denen´s nich schnappt. – Ja sepp=verschtántlich : auch der Nachbarinn fummelt er in der Ecklipptick rumm ; und hebt jeder Junk=maakt den misttriefenden Rocksäum.<< / >>**Arbeith** tu er wie sein Feerd [...] Sonntax geht er ins Gasthaus. Allwo er mit, vom langen Gebrauch eiförmich gewordenen, Schpielkartn Schkaat betreibt ; [...] Trinkt auch dazu den guten Doppelkorn [...] >>Wankt dann, obwohl nicht nennenswert schwereren Tritz als sonst, nach Hause. Drischt dort, <Trautes Heim>, die 4 erreichbaren, also dooweren, von seinen 11 Blondköpfm. Geht in den Schtall, und kickt unterweex die schwangere Hauskatze 10 Meter weit : wenn se Schwein hat, überleeht se´s ; wenn nicht, dann <Es lebe das Kristntum !>. Schlägt noch dem Feerd, das unruhich um sich kuckt, rasch 1 Auge aus. . . .<< [...] Schreitet dann, Septembers, <zur Urne> ; und wählt so weit <Rechz> wie möglich – worauf ihm dann, am nächsten Tag, die <Heimatzeitung> seine <politische Reife> bescheinicht.⁶⁹⁹

Am Ende der Autofahrt eskaliert die Situation und Hertha bricht in Tränen aus. Während Karl annimmt, dass Herthas Gefühlsausbruch mit seinen Witzen und Zudringlichkeiten zu tun hat,

⁶⁹⁵ Ebda. S. 222-223.

⁶⁹⁶ Ebda. S. 223.

⁶⁹⁷ Ebda. S. 223.

⁶⁹⁸ Ebda. S. 231.

⁶⁹⁹ Schmidt, Arno, *Kaff auch Mare Crisium*, S. 232-233.

erklärt Hertha, dass sie sich wieder an den polnischen Mann und seinen tätlichen Übergriff im Jahre 1945 erinnere. Karl erkennt:

*„Also nichts wie Mißverständnisse im Leebm ! / Mann kennt sich zu weenich. Viel zu weenich. / (Und Schefer hat vielleicht doch damit Recht, wenn er emmfiehlt : sich die Gattinn nur aus dem eigenen Geburzort zu wählen ? : **Nur=Die** kennt ja alle Schtraßn, Menschn, Schpiel=Winkl. Schpricht dieselbe Fammilien=Schprache ; glaupht dieselbm Götter. (Oder, richtiejer : Lockaal=Gottheitn : **nur=mit=ihr** ist 1 annähernd=volle Verständijunk möklich !).“⁷⁰⁰*

Am nächsten Tag machen Hertha und Heete in der Isetta einen Ausflug in die Stadt Celle. Währenddessen genehmigt sich Karl aus dem Keller einige Gläschen Schnaps, spielt mit dem Hund im Garten und nimmt die Post vom Briefträger Koch, den er von früher kennt, entgegen. Das Aussehen des Briefträgers irritiert ihn: „...der war doch nu ungefähr in mei'm Alter, und schaute gruntsätzlich wie Ende 20 drein“⁷⁰¹. Nach einem kleinen Schläfchen sind die Damen auch schon wieder zurück.

Vom Einkauf retour kommen sie akustisch begleitet vom leitmotivischen Geräusch der Isetta: „<Nichz Niemannt Nirgnz Nie> : <Nichz Niemannt Nirgnz Nie> : so plappert doch nur 1 Mottohr : Ihr=Mottohr!“⁷⁰². Heete erscheint im Herrenkurzhaarschnitt, gekauft hatte sie sich einen Bikini. Karl versteht die Welt nicht mehr: „>>Saag'ma – : wie schtellsDu Dir das vor? Wie Du=das prackdisch da=rein krix ?<< [...] >>Das laßß'u ma meine Sorge sein.<< versetzte sie schpitz.“⁷⁰³

Eine gute Minute später fragt nun Karl bei Heete nach, wie es mit Hertha gewesen sei. Heetes Meinung ist eindeutig: „Es iss mann'n verkrammftis S=tückchen Fleisch. Wie ich schon saachte. [...] >>n annern Betthaasn aufzugaabln traußDir nich mehr. ?<< – Monno log : >>Follgn tät Sie ja auf's Wort.<< (>>Kunst=schtück bei=Dier Tanndte : Du biß'ne Per=Söhnlichkeit.<<)“⁷⁰⁴

Hertha spürt die besondere Verbindung zwischen Karl und der Tante und spricht ihn darauf an: „>>HaßDu's eigentlich – kannßD's ruhich=ehrlich saagn – Dein allererstes Maal bei Tanndte Heete machen dürfn ?<<“⁷⁰⁵. Karl negiert.

Als am Nachmittag die Stimmung wieder entspannt ist, unterbreitet Heete dem Pärchen einen Erbschaftsvorschlag, nämlich will sie die beiden zu Erben machen, wenn sie bei ihr ins Haus einziehen. Das Haus würde adaptiert und saniert werden, überschüssiges Land würde sie verkaufen, ein paar Nutztiere, die Hertha dann betreuen müsste, würde sie anschaffen. Sie suche jemanden, der sich im Alter um sie sorgt und sie zusätzlich unterhält. Ihre

⁷⁰⁰ Ebda. S. 254.

⁷⁰¹ Ebda. S. 267.

⁷⁰² Ebda. S. 278.

⁷⁰³ Ebda. S. 280.

⁷⁰⁴ Schmidt, Arno, *Kaff auch Mare Crisium*, S. 283.

⁷⁰⁵ Ebda. S. 288.

Erbschaft ist an Bedingungen geknüpft. Karl und Hertha müssten heiraten und regelmäßig zur Kirche gehen, dürften keine Kinder kriegen.

Karl und Hertha können kaum reagieren. Karl:

„Siehma ; Du schtellst uns hier vor ne ast=reine <Ent=Scheidunk fürs Leebm> : da könn' wier doch nich in Seckundn=Schnelle ree=agiern. – Wir müßtn ja – um nur 1 zu nenn'n – : unsere Berufe auf=geebm. [...] >>Na Unnt ? ! << . (TH kalt, verschtändnis=los, nüchtern) : >>Was hapt Ihr denn schon an Euern <Be=ruufm> ? Schimmft ja sonnß immer drauf !<<“⁷⁰⁶

Im Dachzimmer, kurz vor der Abreise, reflektieren Hertha und Karl. Hertha meint: *„>>Sie hatt Dier=Unns prackdisch 1 sogn'freies, gesunndes Leebm an=getraagn“⁷⁰⁷*. Karl darauf: *„einerseiz wär mann ja'n Idiot, wenn man hier nich . . . : Kein'n Scheff mehr ; kein'Fabbriek=Geschannk: keine Ammie=Attohm=Kannohn...) >>Kee Katz=Buckln mehr. Ke Teele=Fohn. Keen'Kolleginn'n=Neit.<< : ergennsde Sie“⁷⁰⁸*.

Hertha beginnt beinahe zu schwelgen, aber dann: *„>>Künddiejunnk weegn Hei=raat . . . ?<<))) . – [...] >>SissDe, wie De schon's Gesicht ver=ziest ? – Och das hat gaa keen Sinn !<<“⁷⁰⁹*

Karl hadert zwischen der idyllischen Vorstellung, eigenes Gemüse und Früchte anzubauen und sesshaft zu werden und dem Problem der Heirat als Auflage⁷¹⁰. Letztlich folgt ein: *„ich kann mich nich dazu entschließn))) : ?“⁷¹¹*.

Man reist schließlich in der Isetta ab und die 300 Kilometer wieder retour in die Heimat. Im Auto sinniert man nochmal über Heetes Angebot. Hertha spricht Sätze wie *„>>Wolln wa umm=dreehn ? !<<“⁷¹²* oder *„>>Wenn wa aber doch=morgn – vielleicht – : künn=diejen ? – <<“⁷¹³*. Karl fragt nun, ob er ihr nach fast zweijähriger Beziehung nicht doch zu alt sei.

Das Werk endet im letzten Absatz mit den Worten *„>>KommsDe glei mitt zu mier ?<< – / (Nichtsniemandnirgendsnie : nichtsniemandnirgendsnie). – : >>Nachheer=vielleichd.<<“⁷¹⁴*, dem Leitmotiv, mit dem es auch begonnen hat.

Somit sind inhaltliche und grundsätzliche Konstellationen sowie Haltungen erörtert worden. Nun noch einige Worte zu den Figuren im Werk und zu einer möglichen Besetzung.

Aus dem Werk *Kaff* geht bereits hervor, dass den Figuren etwas Altmodisches anhaftet. Auch die örtlichen Gegebenheiten und das Haus Tante Heetes verstärken diesen Eindruck, dass auch die Figuren selbst nicht heutig wirken. Wie bei Marthaler, soll nach Möglichkeit nach Typ besetzt werden. Susanne Schulz spricht von einer Besetzungsstrategie, welche die

⁷⁰⁶ Ebda. S. 336.

⁷⁰⁷ Ebda. S. 344.

⁷⁰⁸ Ebda. S. 346.

⁷⁰⁹ Ebda. S. 347.

⁷¹⁰ Vgl. Ebda. S. 352.

⁷¹¹ Ebda. S. 354.

⁷¹² Schmidt, Arno, *Kaff auch Mare Crisium*, S. 359.

⁷¹³ Ebda. S. 361.

⁷¹⁴ Ebda. S. 362.

Eigenschaften, Fähigkeiten und die Persönlichkeit des Schauspielers eine der Figur konstituierende Dominanz verleihen.⁷¹⁵

Dies setzt eine unverwechselbare Erscheinung der Schauspieler voraus, deren Begabungen in den Bereichen Sprach- und Stimmbildung sowie Körperlichkeit als Voraussetzungen gegeben sein müssen. Weiters wird nach vielseitigen Schauspielern im Sinne der Textmenge, der Subtilität und Feinfühligkeit gesucht, die im Umgang mit dieser Form einer Inszenierungs-idee überzeugen können.

Schulz analysiert die Besetzungsstrategien im Theater Marthalers:

„[...] Körperlichkeit und Habitus des Schauspielers haben die Figur entstehen lassen und bilden ihr Hauptcharakteristikum als Typus. Dies allein wäre im Vergleich mit dramatischen Theaterformen, die sich des Typus bedienen, noch nichts Außergewöhnliches. In Marthalers Theater jedoch ersetzen Körperlichkeit und Habitus [...] jene Stellen, die der Autor des dramatischen Theaters durch Wortfolgen und Handlungen füllt. [So] [...] definiert der körperliche Gestus die Figur über weite Strecken. Er wird zum Bedeutungsträger: die Figur macht die Figur.“⁷¹⁶

Es wird so eine „Inszenierung von Authentizität“⁷¹⁷ angestrebt, die wiederum Schmidts Auffassung von Theater und Kunst im Allgemeinen entspricht.

Alle Figuren Schmidts, in diesem Fall speziell ausgeführt Karl Richter, sind Chronikgeschichten bürgerlicher Durchschnittsexistenzen, deren geistige Rebellion eminent politisch ist⁷¹⁸, wenngleich nach außen unbemerkt und unscheinbar. Es sind reale Menschen, die „wirklich“, nach Schmidt sogar ungewöhnlich wirklich⁷¹⁹ sind, meines Erachtens „erschreckend ehrlich“ durch die Möglichkeit, ihnen durch die Längeren Gedankenspiele beizuwohnen. Dieser Effekt verstärkt sich durch den Text, der den Eindruck des „speak what you think“⁷²⁰ vermittelt. Dadurch sind vorab Authentizität und Unmittelbarkeit sowie Echtheit gegeben.

Schmidt hierzu in einem Zitat: *„...von außen sah ich aus: fingerzahn, Bürgerheld, ein steifnasiger Angestellter: Ihr werdet euch wundern!“⁷²¹*

Wichtig für die Romanstruktur Schmidts ist die Tatsache, dass sich die Hauptfiguren aus der umgebenden Handlung und den Dialogen untereinander nicht weiter entwickeln, sondern eher weiter voneinander entfernen. Die Figuren wachsen daher nicht mit der Handlung kontinuierlich mit, sondern lösen sich sogar scheinbar immer mehr auf.

⁷¹⁵ Vgl. Schulz, Susanne, *Die Figur im Theater Christoph Marthalers*, S. 27.

⁷¹⁶ Ebda. S. 28.

⁷¹⁷ Ebda. S. 29.

⁷¹⁸ Vgl. Schmidt, Arno, *Aus dem Leben eines Fauns*, S. 1.

⁷¹⁹ Vgl. Schmidt, Arno, *Siebzehn sind zuviel*, S. 198.

⁷²⁰ Schmidt, Arno, „Die Gelehrtenrepublik“ aus *Bargfelder Ausgabe, Werkgruppe I, Romane Erzählungen Gedichte Juvenilia*, S. 317.

⁷²¹ Schmidt, Arno, *Aus dem Leben eines Fauns*, S. 156.

Karl Richter ist im sozialen Sinne nicht sympathisch, was Schmidt durchaus bewusst war: „*d[ie] Gestalten meiner Bücher gefallen mir im persönlichen Umgang gar nicht!*“⁷²². Dieses selbstentblößende Erkennen des Autors seiner Figuren gegenüber lässt ihn sagen: „*Es ist über alle Maaßen entsetzlich, ich zu sein!*“⁷²³

Die bürgerliche Erotik wird am Wochenende kurz erlebbar gewünscht, spielt sich letztlich aber immer mehr im Kopf ab, als in der Realität. Fast alle Figuren sprechen Dialekt in *Kaff*. Karl Richter spricht und denkt Hochdeutsch, Hertha Theunert spricht schlesisch und Tante Heete ist dialektal im Norddeutschen angesiedelt, weitere zur Verwendung kommende Sprachen sind britisches und amerikanisches Englisch, Russisch und Französisch. Schmidt ist der Ansicht, dass die Realisten dem Leser nicht vorlügen dürften, sie hätten auf ihren Recherchezügen allerorten das reinste Hochdeutsch à la >Duden< angetroffen⁷²⁴. Er sehe im Dialekt daher die Urquelle einer Sprache⁷²⁵, die viel Bedeutung für eine Rollenfindung einer Figur generieren kann.

Als spannenden Ansatz sehe ich die Verlagerung ins LG der Protagonisten:

„[...] sobald es ihnen >>äußerlich schlecht geht<<, verlagern sie dieses ihr immer wieder ganz auffällig bevorzugtes Teil-Ich-Ideal in eine erdachte >>Andere Welt<< ; präziser wohl : in für sie irgendwie gefährvollen Situationen tendieren sie dahin, ihre Persönlichkeit bezwecks >>Lebensrettung<< zu zerlegen, sie gewissermaßen zur sicheren Aufbewahrung zu >>verteilen<<, und >>Das Ganze<< lediglich noch durch das (freilich sehr starke !) Band eines >>Längeren Gedankenspiels<< zusammen zu halten.“⁷²⁶

Es besteht im Rahmen dieses Inszenierungskonzeptes nicht die Möglichkeit eine konkrete und ausführliche Figurenanalyse zu erzielen. Hingewiesen sei an dieser Stelle nur auf Eigenarten, die man in einer Inszenierung verwenden und einarbeiten kann.

So dürften zum Beispiel Schmidts Kurzsichtigkeit und das Tragen der Brille in Verbindung mit einer gewissen Form von Eitelkeit weitere relevante Aspekte aufweisen: „*Wenn mir ein Gespräch langweilig oder bodenlos zu werden beginnt,nehm´ ich grundsätzlich die Brille ab : Alles entfernt sich dann, inclusive moi.*“⁷²⁷ Genauso scheint die Hämorrhoidenerkrankung ein spannendes körperliches Moment zu sein, welches immer wieder auftreten kann. Diese Wiederholungen sollen den Eindruck verschaffen, dass sich das Leben wie das Werk letztlich um Nichts dreht, wie der leitmotivische Gedanke. Ein Leben ohne Aussicht wird damit suggeriert. Klaus Dermutz meint dazu: „*Einem Leben ohne Aussicht sind die Regeln*

⁷²² Schmidt, Arno, *Dichtergespräche im Elysium*, S. 154.

⁷²³ Ebda. S. 154.

⁷²⁴ Vgl. Schmidt, Arno, *Der Platz, an dem ich schreibe*, S. 92.

⁷²⁵ Vgl. Ebda. S. 92.

⁷²⁶ Schmidt, Arno, *Nachrichten aus dem Leben eines Lords*, S. 298.

⁷²⁷ Schmidt, Arno, „Die Gelehrtenrepublik“ aus *Bargfelder Ausgabe, Werkgruppe I, Romane Erzählungen Gedichte Juvenilia*, S. 95.

und Riten der Wiederholung eingeschrieben.“⁷²⁸. Dermutz geht sogar so weit und bringt die beiden Begriffe Erinnerung und Wiederholung in folgende Verhältnismäßigkeit: „[...] dass alles Erkennen ein Erinnern ist, [...], dass das ganze Leben eine Wiederholung ist. Wiederholung und Erinnerung sind dieselbe Bewegung, nur in entgegengesetzter Richtung. Denn was da erinnert wird, ist gewesen, wird nach rückwärts wiederholt, wohingegen die eigentliche Wiederholung nach vorwärts erinnert.“⁷²⁹

Wiederholungen können Emotionen in den Figuren auslösen, Humor und Groteskes hervorbringen. Bei Marthaler haben diese Wiederholungen einen positiven Effekt:

*„Man wiederholt sich, weil man sich durch die Bewegung des Wiederholens in eine andere Stratosphäre oder in eine andere Welt hineinschleudern will. Das Wiederholen ist eine Sehnsucht. Man wiederholt sich, um einen Ausbruch zu erzielen. Das Wiederholen ist Optimismus – keine Verzweiflung.“*⁷³⁰

Dieser Idee kann ich für das Inszenierungskonzept viel abgewinnen.

Spannend ist die Paarkonstellation zwischen Karl und Hertha, die sich abseits einer klassischen Handlungsstruktur abspielt, wenngleich viel Witz und Komik in den Szenen der beiden liegen. Zwei kriegsgeschädigte Einzelpersonen, die unfähig sind, einander zu lieben, während des Wochenendausflugs aber dennoch gut beieinander und aneinander vorbei leben und denken⁷³¹. Dass letztlich alles im leitmotivischen „Nichts Niemand Nirgends Nie“ endet, genauso wie es beginnt, ist als Grundgedanke für das Konzept spannend.

III.1.2. Bühne, Kostüm, Licht und Ton

Da man bei *Kaff* nicht von einer werktreuen Umsetzung an sich ausgehen kann, weil es sich einerseits um keinen dramatischen Text mit inszenatorischen Regieanweisungen handelt und bei Schmidt grundsätzlich eine Abneigung gegen das Theater und dramatische Umsetzungen vorherrscht, muss auch hier auf eine intuitive Idee zurückgegriffen werden.

Der zeitliche Ansatz eines inszenatorischen Konzepts ist heute, wenngleich man merkt, dass alle drei Figuren den direkten Anschluss an die Jetztzeit bereits verloren haben.

Bühne

Anna Viebrock, die als Bühnenbildnerin für die Gestaltung der Räume und Bühnen für die Inszenierungen Marthalers tätig ist, schreibt über ihre Vorliebe zur Raumgestaltung: „*Mich interessieren Orte, an denen Geschichte stattgefunden hat, und die jetzt verlassen sind.*“⁷³².

⁷²⁸ Dermutz, Klaus, *Christoph Marthaler. Die einsamen Menschen sind die besonderen Menschen*, Salzburg und Wien: Residenz Verlag 2000, S. 11.

⁷²⁹ Ebda. S. 11.

⁷³⁰ Ebda S. 80.

⁷³¹ Vgl. Booklet zum Hörbuch, S. 16.

⁷³² Masuch, Bettina (Hg.), „Damit die Zeit nicht stehenbleibt“ in Anna Viebrock. *Bühnen/Räume*, Keine Seitenangaben im Buch vorhanden.

Um ein Bild von dieser Aussage entstehen zu lassen, dienen folgende Bühnenbildimpressionen:

„Ein [...] Raum. Einmal müssen hier Gemälde und Objekte an den Wänden angebracht gewesen sein. Man sieht nur noch weiße rechteckige Flächen, die von nachdunkelten Rahmen umgeben sind [...]. Das Mauerwerk [...] ist von feinen Rissen durchzogen. [...] Regen ist durch ein undichtes Fenster gedrungen und hat die Farbe an einer Stelle aufgeweicht. Der Parkettboden ist abgenutzt. An manchen Stellen sind die Dielen vom Regenwasser aufgequollen. Sie haben sich sogar ein wenig vom Boden gelöst.“⁷³³

Vergangene Geschichte, auch Morbides und Schäbiges wird mit den Assoziationen des obigen Zitats verbunden. Lieblose Renovierungen, mit verschiedenen Materialien geflickt sowie abgetragene Kostüme erinnern an eine alte Zeit⁷³⁴, die sich speziell in Tante Heetes Haus bemerkbar machen. In einem Interview mit Anna Viebrock fällt die Erkenntnis: *„Das Ausgebleichte eines vergangenen Lebens, die Zeit ist weiter geschritten. Und die Figuren leben in diesem Raum, als würden sie in der Gegenwart leben, doch sind sie bereits von der Geschichte ausrangiert.“⁷³⁵*

Kaff ist als Geschichte sehr alltäglich, spielt sich lokationstechnisch nur zwischen dem Haus Tante Heetes, darin in verschiedenen Räumlichkeiten, Spaziergängen und Autofahrten ab.

In *Kaff* ist genau dieser Alltag immanent wichtig, weil er die Figuren am Leben hält. Viebrock hat hierzu eine klare Meinung:

„Ich finde es einfach schade, wenn die normalen Sachen, die eigentlich das Leben der Menschen bestimmen, auf dem Theater bzw. in der Kunst nicht vorkommen. So wie man sich als Kind ja auch immer fragt, warum die Schauspieler im Theater auf der Bühne nie aufs Klo gehen. Ich würde das normale Leben immer verteidigen, weil ich nicht mag, wenn auf der Bühne nur außergewöhnliche und exemplarische Menschen und Vorgänge gezeigt werden.“⁷³⁶

Viebrock sucht die Momente, wo sich Menschen gehen lassen und ungeschützt sind⁷³⁷, wenn sie in ihren Innenräumen existieren und leben. Daher verwandeln sich die Bühnenbilder Viebrocks, sie selbst nennt sie „geträumte Realräume“⁷³⁸, nicht, sie sind eher statisch und beschreiben den Zustand der Situation, mehr als sie zur Geschichte und Handlung beitragen. Die Proportionen ihrer Räume sind unrealistisch groß im Verhältnis zu den handelnden Personen, dadurch wirken die Menschen darin klein, einsam und verloren. Der vertraute Innenraum, wie in diesem Fall Tante Heetes Haus, kann daher nicht als

⁷³³ Dermutz, Klaus, *Christoph Marthaler*, S. 15.

⁷³⁴ Vgl. Ebda. S. 58.

⁷³⁵ Ebda. S. 62.

⁷³⁶ Masuch, Bettina (Hg.), „Damit die Zeit nicht stehenbleibt“ in *Anna Viebrock. Bühnen/Räume*, Keine Seitenangaben im Buch vorhanden.

⁷³⁷ Vgl. Ebda.

⁷³⁸ Ebda.

Rückzugsort angesehen werden, auch hier sind die Figuren verloren und suchen sich und den Sinn des Lebens. Josef Bierbichler, Mitglied des Ensembles Christoph Marthalers, prägt den Begriff des „Nicht-Versinken-Könnens“, da es keine Zuflucht gibt, nur Plätze des kurzen Niederlassens⁷³⁹. Die Räume etablieren daher nicht zwingend eine Theatersituation, sie erfüllen keine vorab bestimmte Funktion, sondern stellen Forderungen⁷⁴⁰, wie dies Viebrock erörtert. Diese Räume schaffen es auch letztlich, dass sich Karl nicht zu einem dauerhaften Bleiben in diesem Haus entschließen kann. Daher müssen die Räume äußerlich reduziert, wenn auch detailreich sein.

Viebrocks Räumen wohnt der Charakter des „Verschlissenen“ inne. In ihnen erkennt man bereits etwas Bekanntes, bereits Erfahrenes, etwas, das man zu kennen scheint. Auf den zweiten Blick wirken die Räume anders, fremd, nicht zuordenbar, auf gewisse Art und Weise sogar artifiziell⁷⁴¹.

Bei Viebrock traumatisiert das Konstrukt aus Wiedererkennbarem und Alltäglichem den Zuschauer und lässt somit eingefahrene Strategien vergessen⁷⁴².

Angedacht ist ein offenes Bühnenkonzept bestehend aus drei an den Außenwänden platzierten Hauptbühnen – Tante Heetes Wohn- und Esszimmer, das Gästeschlafzimmer im Dach und eine offene Autosituation. Diese sind jeweils an den äußeren Ecken der Halle E platziert, in deren Innenraum die Zuschauer auf 360° Drehstühlen sitzen und so einen kompletten Rundumblick gewinnen, je nach Szenenlage. Es soll daher kein klassischer Trennungsbereich zwischen Bühne und Zuschauerraum bestehen, sondern ein Gefühl des Mittendrinnen-Seins des Zuschauers beziehungsweise sogar, dass die Bühnenteile dem Zuschauer entgegen kommen. Der Zuschauer ist daher Teil der „Innenwelt“ von *Kaff* wie in einer Installation. Der Effekt, auf den Drehstühlen die eigene Perspektive und Blickrichtung auszuwählen entspricht dem Rundgang durch ein Stationentheater. Die Dreh-Bewegung schafft die Möglichkeit, eine eigene Form der Wahrnehmung zu entwickeln.

Die Wege der Schauspieler zwischen den einzelnen Schauplätzen, die auch durch das Publikum und zwischen den Drehstühlen kreuzen können, stellen Wege der Spaziergänge oder Passagen des LG dar.

In der Einleitung dieses Kapitels wurde als Raumidee⁷⁴³ bereits die Halle E des Wiener Museumsquartiers erwähnt. Der gesamte Raum, Zuschauer- und Spielbereiche umfassend,

⁷³⁹ Vgl. Masuch, Bettina (Hg.), „Eine Art Herberge“ in *Anna Viebrock. Bühnen/Räume*, Keine Seitenangaben im Buch vorhanden.

⁷⁴⁰ Vgl. Ebda.

⁷⁴¹ Vgl. Masuch, Bettina (Hg.), „Bereits erfahrene Räume“ in *Anna Viebrock. Bühnen/Räume*, Keine Seitenangaben im Buch vorhanden.

⁷⁴² Vgl. Ebda.

⁷⁴³ Vgl. <http://www.halleneg.at/de/halle-e/buehne> – Recherchezugriff am 15.01.2015. Es werden auf dieser Seite wichtige technische Daten genannt, die für das Konzept entscheidend sind. Die Halle E weist demnach ein mobiles Bühnensystem aus Aluminiumzargen und eine Drehbühne auf und lässt

soll eine relative Größe aufweisen, deren Proportionen nicht stimmig und harmonisch sind. Die enorme Höhe des Raumes dieser Halle ist dabei auch entscheidend. Darin soll letztlich etwas Klaustrophobisches, die beckettische Abgeschlossenheit, das Spielen, Traumata⁷⁴⁴ zu Hause sein können. Wichtig ist, dass sowohl Außen- als auch Innenszenen sowie der gesamte Raum an sich, trotz der Raumhöhe und der Größe das Gefühl des Eingeschlossen-Seins vermitteln, dem man nicht entkommen kann. Dieses Gefühl muss in den Spielern wie im Zuschauer entstehen. Dies soll dadurch verstärkt werden, dass hinter den Bühnenteilen eine den gesamten Raum umschließende ovale, weiße Vorhangwand gespannt ist, auf die in weiterer Folge Video- und Fotomaterial mittels Beamer-Geräten projiziert wird. Als technische Idee liegt ein Youtube-Video⁷⁴⁵ vor, welches die Dimensionen und Räume, die man mit den Wandprojektionen erreichen kann, besser verdeutlichen soll. Das Video darf bezüglich Schärfe und Qualität eines Konzertmitschnittes nicht täuschen. Lediglich die Technik soll Verwendung finden, Bild und Ton sind dem Stil der Bühne, Kostüm und Raum entsprechend.

Kaff wirkt auf mich geräuscharm und leise. Allerdings gibt es Klangkörper wie zum Beispiel einen Heizungs-Boiler in Tante Heetes Wohnraum, der ab und an ein eindringliches Geräusch macht, oder eine Heizung, die röhrt. Alle drei Bühnenelemente sollen real und korrekt aussehen. Viebrock beschreibt in ihrem Bühnendesign eine Vorliebe für Technik, die nicht reibungslos funktioniert, sozusagen eine Eigendynamik der Objekte⁷⁴⁶ besitzt:

„Wenn man von diesen ganz normalen kleinen Sachen ausgeht, kann man Verunsicherungen erzielen, durch die die Bühne plötzlich zu einer anderen Welt wird. Das Abbilden von Realität interessiert mich nicht, mich interessieren leichte Veränderungen des Gegebenen, die plötzlich ganz viel bedeuten können und einen Hinweis darauf geben, daß die Bühne eben nicht echt, sondern eine andere Welt ist.“⁷⁴⁷

Angedacht ist nach Viebrock daher eine konkrete Szenerie, die möglichst detailreich den Figuren entspricht, aber eben eine Verrückung, eine Merkwürdigkeit in Details aufweist, die die darin spielende Szene oder habituelle Abfolge von Tätigkeiten aus dem Realen heraushebt und ihre eigene Vorgabe ironisiert⁷⁴⁸. Dies kann eine immer in die falsche Richtung öffnende Türe sein, eine nicht funktionierende Spülung an der Toilette.

Diese Funktionsschwächen oder Defekte haben laut Viebrock folgenden Hintergrund:

eine vielfältige Raumnutzung zu. Sowohl die Art der Bestuhlung, die Größe der Bühne als auch die Größe der freien Fläche sind variabel. Der Raum verfügt über eine Größe von 850qm.

⁷⁴⁴ Vgl. Masuch, Bettina (Hg.), „Spiel mit Rahmungen“ in *Anna Viebrock. Bühnen/Räume*, Keine Seitenangaben im Buch vorhanden.

⁷⁴⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=i41qWJ6QjPI> – Recherchezugriff am 18.01.2015.

⁷⁴⁶ Vgl. Dermutz, Klaus, *Christoph Marthaler*, S. 65.

⁷⁴⁷ Masuch, Bettina (Hg.), „Damit die Zeit nicht stehenbleibt“ in *Anna Viebrock. Bühnen/Räume*, Keine Seitenangaben im Buch vorhanden.

⁷⁴⁸ Vgl. Masuch, Bettina (Hg.), „Geträumte Realräume“ in *Anna Viebrock. Bühnen/Räume*, Keine Seitenangaben im Buch vorhanden.

„Denn stets sind es gerade die unscheinbarsten, gewöhnlichsten, unter die Wahrnehmungsschwelle abgesunkenen, oder genauer: vom Aufmerksamkeitsradius des Theaters zuvor nicht erfaßten Orte und Dinge des Alltags, die unter ihrem Blick zu Kristallisationspunkten der unglaublichsten, verstörendsten und berührendsten, auch allerkomischsten Geschichten werden, an denen Einzelmomente von Figuren, Situationen, Verhältnissen zu Konstellationen zusammenschießen und sich die Koordinaten eines Stückes zu >>Atmosphäre<< verdichten.“⁷⁴⁹

Es soll möglichst keine klassische Bühnenanordnung gebildet werden, keine Erhöhung der Bühnenteile geben. Das Bühnenbild wechselt nicht, bleibt während einer gesamten möglichen Vorstellung statisch.

Nebenfiguren, wie die Theatervorstellung im Gasthaus oder der Hochzeitszug werden szenisch angedeutet und teils über die Videowand zu sehen sein.

Schmidt und die Landschaft, in der er lebt und die er verarbeitet, bilden einen immanenten Bestandteil der Inszenierung. Schmidt, der sich als Schriftsteller stark von der Landschaft abhängig sieht⁷⁵⁰, lehnt Giffendorf an Bargfeld an, wenngleich dieses Giffendorf überall in ländlicher Umgebung zu finden sein könnte. Hierzu sollen in Szenen des Spaziergangs in der Umgebung und Natur, die umliegenden weißen Wände mit Projektionen einer Naturszenerie bestrahlt werden, ebenso die Parallelgeschichte des Mondes. Die Qualität dieser Aufnahmen kann an Privataufnahmen Schmidts aus seiner Zeit und Liveaufnahmen vom Mond erinnern. Diese Aufnahmen können körnig, verwackelt und teils unscharf sein – einem Amateurfilm entsprechend. *„Man glaubt zu wissen, wo man ist, letztlich weiss man es aber doch nicht.“*⁷⁵¹ Viebrock zeichnet Gegenwärtiges als immer gerade Vergangenes, immer mit den Spuren des Gestern, immer in einer Verschiebung ins Gestern⁷⁵². Diese Idee soll auch hier spürbar werden.

Schmidt wie Richter pflegen ein sehr ambivalentes Verhältnis zur ländlichen Bevölkerung. Schmidt wird demnach von dieser als arrogant, eingebildet, überheblich gesehen. Als sich schriftstellerische Erfolge auch im ländlichen Raum medial verbreiten, wird er immerhin respektiert.

Heinz Jerofsky, Schmidts Schul- und Jugendfreund, erinnert sich an eine Anekdote, die bezeichnend für Schmidts ganzes Leben ist. Der Buchtitel >>Wu Hi?<<, welchen Jan Philipp Reemtsma gewählt hatte, entstammt einem sprachlichen, absichtlich oder unabsichtlich ist nicht bewiesen, Missverständnis. Schmidt habe demnach kurz nach seiner Übersiedelung nach Lauban in der Eisenbahn einem schlesischen Bauern gegenüber gesessen, der ihn unvermittelt mit den Worten >>Wu Hi?<< anredete. Schmidt, mit dem schlesischen Idiom

⁷⁴⁹ Masuch, Bettina (Hg.), „Wahnzimmer“ in *Anna Viebrock. Bühnen/Räume*, Keine Seitenangaben im Buch vorhanden.

⁷⁵⁰ Vgl. Fischer, Susanne, >>Und nun auf, zum Postauto!<<, S. 23.

⁷⁵¹ Masuch, Bettina (Hg.), „Geträumte Realräume“ in *Anna Viebrock. Bühnen/Räume*, Keine Seitenangaben im Buch vorhanden.

⁷⁵² Vgl. Ebda.

noch nicht vertraut, habe auf die Frage nach dem >Wohin< mit einer Verbeugung und der Vorstellung >>Arno Schmidt<< geantwortet.⁷⁵³

Kostüm

Vorab ein Denkansatz von Hans-Thies Lehmann zur Arbeit und Haltung Anna Viebrocks in Bezug auf die Kostümgestaltung im Konzept:

„Die Stoffe, die Dinge, die Kostüme, das Licht: das darf nicht einfach >>Zeichen für<< sein, schon gar nicht rasch gezimmerte Illustration. Ein bildhaftes, und, wenn man so sagen darf, stoffliches Denken ist in diesen Räumen, diesen Kostümen eingearbeitet, zum bildhaften Denken, taktilen Sehen leiten sie den Blick hin. Sanftheit des Nachfragens, leiser aber unerbittlicher Nachdruck, mit dem die halben, die ungenauen Ideen verworfen werden, die Strenge, die Genauigkeit, die Selbstkritik – und diese heilsame, fast körperlich spürbare Abscheu gegen das Prätenziöse, gegen die Denkfaulheit im Theater, gegen das schnell Ausgerechnete, das in der Theateroutine so nahe liegt.“⁷⁵⁴

Die Kostüme sollten möglichst nahe an einer Alltagskleidung liegen, die durchaus heute auch wieder modern geworden sein könnte, wenngleich es sich um Muster und Schnitte aus den 1950er und 1960er Jahre handelt. Vorzugsweise ist Schmidt in den 1950er und 1960er Jahren zu verorten. Dieses Etikett der Farben und Muster der Zeit ist auch in unaufdringlicher Weise zu suchen. Es kann der Hauch von Nostalgie in diesen Kostümen liegen. Viebrock kategorisiert ihre Figuren, indem sie sie mit Kassenbrillen, schlecht sitzenden Anzügen, zu engen Pullovern ausstattet⁷⁵⁵. Im Anhang findet sich das Titelcover des Dokumentationsfilms des TV-Senders Arte, den hier beschriebenen Stil Viebrocks sehr gut zeigend.

Diese Figuren in *Kaff* legen keinen Wert auf neue, teure Kleidung. Dafür fehlt Geld und auch die Sinnhaftigkeit. Wenngleich Hertha Musterdesignerin und Zeichnerin ist, ist sie eine einfache Angestellte, die am Lifestyle der Modewelt nicht partizipiert. Die Kostüme machen in jedem Fall die Figuren nicht schöner oder hässlicher als sie sind.

Viebrock dazu: *„Nichts ist nur das, was es darstellt. Alles enthält Erinnerung. Dem Material sieht man die Geschichte an. Jeder Gegenstand kann zur Metapher werden. Etwas geschah, was gerade vorbei ist. Man sieht die Spuren.“⁷⁵⁶*

Der Begriff des „Heute“, welcher nun mehrfach Verwendung gefunden hat, bezieht sich auf die Begrifflichkeit, dass das Werk *Kaff* heute, also in der Jetztzeit erzählt wird, nicht aber

⁷⁵³ Reemtsma, Jan Philipp, >>Wu Hi?<<, S. 56.

⁷⁵⁴ Masuch, Bettina (Hg.), „Spiel mit Rahmungen“ in Anna Viebrock. *Bühnen/Räume*, Keine Seitenangaben im Buch vorhanden.

⁷⁵⁵ Vgl. Dermutz, Klaus, *Christoph Marthaler*, S. 108.

⁷⁵⁶ Masuch, Bettina (Hg.), „Geträumte Realräume“ in Anna Viebrock. *Bühnen/Räume*, Keine Seitenangaben im Buch vorhanden.

zwingend das Stück „im Heute“ spielt⁷⁵⁷. Darin liegt ein wichtiger Unterschied. Der zeitliche Begriff des Heute ist ein von der Erzählzeit des Theaters ausgehender, nicht ein zwingend realistischer im Sinne von erzählter Zeit⁷⁵⁸.

Da es keinen vorgegebenen Theatertext mit dramatisch fiktionaler Zeit gibt, wird die herbstliche Umgebung als Zeitpunkt der Handlung angenommen. Denkbar ist, dass die Wände durch die Bespielung mit den Videos auch bewusst andere Jahreszeiten je nach Stimmung und Inhalt der Szenen hervorrufen. Es soll versucht werden, jegliche Form von Unechtheit und Gestelltem, was Schmidt am Theater, der Bühne, dem Ton der Schauspieler und dem Gesamtstaging abschreckend fand, zu vermeiden. Angedacht ist daher ein Arbeitsprozess, der einen Weg geht, ohne eine fertige Lösung oder einen Stil präsentieren zu wollen.

Licht und Ton

Das Licht soll auf unaufdringliche Art Stimmungen vermitteln. Es soll nicht aufdringlich und vor allem nicht künstlich wirken. Denkbar ist, dass die Lichtfarben in Tante Heetes Haus gelblich, vergilbt sind, während Szenen im Auto eher kühler ausgeleuchtet sein können.

Es geht hierbei nicht um große Effekte und Lichtspiele, sondern um klar definierte Stimmungen. Vielmehr wäre wünschenswert, wenn der Eindruck entstünde, in einem privaten Raum zu sein, bei dem man sich scheinbar gar keine Gedanken zum Licht gemacht hätte.

Da die akustischen Bedingungen in der Halle E erst geprüft werden müssten, ist an dieser Stelle von der Kraft der Sprechstimmen der Darsteller auszugehen, die an Tragweite genügen. Mikroports sind denkbar, nach Möglichkeit aber zu vermeiden. Einspieler wie Musik und Geräusche sind denkbar und auch angedacht. Die Akustik hat dabei einen untermalenden Charakter und soll „realistisch“ sich ins Gesamtbild einfügen.

III.1.3. Konzeptdetails und Inszenierungsideen

Die Inszenierung des Theaters o. N., die in Kapitel I.1. der Einleitung Erwähnung findet, muss an dieser Stelle noch einmal aufgegriffen werden.

Die analysierte Inszenierung hatte eine Länge von ca. 60 Minuten und bestand aus szenisch gespielten und vorgelesenen Textpassagen, die von einer weiblichen und einem männlichen Darsteller realisiert wurden. Der Part der Tante Heete wurde auf beide Darsteller aufgeteilt. Das Hauptgewicht lag auf der irdischen Handlung, weniger auf der erzählenden Mondhandlung. Die Szenerie dürfte detailreich, aber reduziert gewesen sein.

⁷⁵⁷ Vgl. Masuch, Bettina (Hg.), „Wahnzimmer“ in *Anna Viebrock. Bühnen/Räume*, Keine Seitenangaben im Buch vorhanden.

⁷⁵⁸ Vgl. Ebda.

Die Wahl meiner Konzeptidee fußt auf drei Darstellern, Hertha, Heete und Karl und sollte eine deutlich längere Spieldauer andeuten. Die Entscheidung, dass der irdischen Handlungsebene das Hauptaugenmerk geschenkt ist, kann ich mich anschließen, allerdings würde ich von einer szenischen Lesung absehen.

Im Folgenden werden nun einzelne Inszenierungsideen und Konzeptgedanken besprochen, die von Belang sein können. Es handelt sich hierbei nicht um ein vollständiges, fertiges Konstrukt, sondern vielmehr um Ansätze, in welche Richtung ein Konzept gehen kann.

Realer Zeitfluss

Nach Schmidt spielt sich das charakterliche Spektrum der Akteure seiner Werke zwischen Geselligkeit, Spieltrieb, Faulheit, Geilheit, Doofheit und Grausamkeit⁷⁵⁹ ab. Um all jene Zustände und Charakterzüge als Zuschauer beobachten zu können, befinden sich alle Darsteller immer auf der Bühne. Es soll daher nicht eine szenische Anordnung von einzelnen Bildern, sondern ein möglichst zeitlich realer ganzheitlicher Zeitabschnitt und Zeitfluss entstehen. Die Darsteller befinden sich daher schon vor Einlass des Publikums im Saal. Sind einzelne Figuren nicht gerade aktiv in eine Szenerie involviert, erlebt man sie daher in ihrem gewohnten Umfeld in all ihrer Privatheit. Sie tun dann ganz alltägliche Dinge, die sie unbeobachtet und nicht im „Rampenlicht“ stehend tun würden. Dadurch werden die autistischen Züge und Eigentümlichkeiten, wie sie auch Marthalers Figuren anhaften, spürbar. In diesen privaten Momenten sollten auch die Einsamkeit dieser Figuren und deren immer weiter voranschreitende Vereinsamung gut spürbar werden. *„Die Uhwertüre ist Wein´n; Röcheln das Finale; dazwischen Possn & höllische Dissonantzn“*⁷⁶⁰, unter diesem Motto soll ein Inszenierungsbogen erarbeitet werden.

Leitmotivisches Lied

Jeder Figur ist ein leitmotivisches Lied zugeordnet, welches im Zug einer tatsächlichen Inszenierung gemeinsam mit den Darstellern ermittelt werden müsste. Dies kann aus dem ländlich-musikalischen Kreis, der Popmusik, dem Chanson oder der klassischen Musik entnommen sein. Im Idealfall handelt es sich um ein Lied, welches die Grundhaltung der jeweiligen Figur widerspiegelt und das immer dann zum Einsatz kommt, wenn die Figuren einen „Nullpunkt“ erreicht haben, in dem es kein Weiterkommen mehr gibt. Dem Lied muss die Möglichkeit innewohnen, sowohl lustig, humorvoll, tragisch und bedrückend zu sein, je nach Situation. Das Lied wird a -cappella von den Darstellern zu singen sein und wann immer eine Figur mit dem Lied einsetzt, hält die komplette Handlung und das „private Tun“

⁷⁵⁹ Vgl. Schmidt, Arno, „Die Gelehrtenrepublik“ aus *Bargfelder Ausgabe, Werkgruppe I, Romane Erzählungen Gedichte Juvenilia*, S. 140.

⁷⁶⁰ Bock, Hans-Michael, Hg., Über Arno Schmidt. Rezensionen von >>Leviathan<< bis zur >>Julia<<, S. 112.

aller anderen Figuren an. Eine Überlagerung, dass zwei oder mehrere Figuren gleichzeitig ihr Lied anstimmen, ist denkbar, allerdings eine Frage des musikalischen Arrangements. Das Lied ist daher als emotionales Äußerungsmerkmal einer Figur zu sehen, wenn Sprache, Text und Handlung nicht mehr adäquat sind. Da den Figuren, allen voran Karl Richter, ein gewisser Autismus innewohnt, aus dem diese auch nur schwer ausbrechen können, stellt das Lied im Idealfall eine Möglichkeit dar, die Figur in all ihrer Einsamkeit und Abgeschlossenheit zeigen zu können.

Doppelung und Vervielfachung

Die in Kapitel I.2. zitierte Aussage Reemtsmas, dass Schmidts Figuren ein Hang zur Merkwürdigkeit innewohnt, wird an dieser Stelle noch einmal aufgegriffen und in das Konzept eingebaut. Die Frage stellt sich einerseits, wie das LG in ihrer Mehrdeutigkeit darzustellen, und andererseits, wie Handlungsebene, Sprachebene und Metaebene der Etymen im LG umsetzbar sind. Liest man *Kaff*, merkt man, dass Karl Richter doppelt und mehrfach in Szenen erscheinen müsste, um alle Ebenen einzufangen. Je weniger Aktion und Handlung in *Kaff* passiert, desto aktiver und vielschichtiger werden die dazugehörigen Gedankenebenen. Naheliegend ist daher, die Person des Karl Richter mit der Vielschichtigkeit der Handlung und Gedankenwelt in Verbindung zu bringen. Barbara Klie prägt in ihrer Rezension *Die Vivisektion der Sprache* den Begriff des „Massenmenschen“⁷⁶¹, der hier seine Verwendung findet. Marthaler spricht von einem „Doppelten Menschen“, einem Double im Sinne eines Doppelgängers. Der Verlust der Identität und das Irrewerden am eigenen Ich resultieren aus dem Doppelgängertum⁷⁶².

Die Figur des Karl Richter wird aufzusplitten und auf mehrere idente Figuren eines Karl Richter aufzuteilen sein. Marthaler verwendet diesen Verfremdungseffekt dann, wenn die Tiefe einer Figur beziehungsweise deren Gedankenwelt nicht mehr mit herkömmlichen inszenatorischen Mitteln darstellbar ist. „Wer einen Doppelgänger sieht, heißt es in der Mythologie und im Märchen, sieht den Tod.“⁷⁶³. Nach diesem Prinzip ist das Werk Marthalers aufgebaut. In meinem Konzept soll die Komponente des Doppel- und Mehrfachgängers für die Ebenen des LG erweitert werden.

Angedacht ist, dass ident wirkende, real verkleidete Darsteller in mehrfacher Ausgabe in den Raum und somit in das Geschehen treten und auch wieder verschwinden können. Bis zu vier Doppelgängern sind denkbar. Diese fünf identen Figuren verteilen sich dann auf das

⁷⁶¹ Vgl. Bock, Hans-Michael, Hg., Über Arno Schmidt. Rezensionen von >>Leviathan<< bis zur >>Julia<<, S. 112.

⁷⁶² Vgl. Dermutz, Klaus, *Christoph Marthaler. Die einsamen Menschen sind die besonderen Menschen*, Salzburg und Wien: Residenz Verlag 2000, S. 18.

⁷⁶³ Ebda. S. 18.

gesamte Bühnengeschehen. Allen wohnt ein Eigenleben inne, spezielle Charaktereigenschaften müssen hervorgehoben werden.

Die Zudringlichkeit, die Hertha durch Karl empfindet, kann daher durchaus auch aus der Tatsache entstehen, dass sie sich mit zwei und mehr Karls überfordert sieht.

Hertha und Heete treten mit jeweils einer Figur in Kontakt und nehmen auch nur eine wahr. Die anderen sind als Metaebenen eines Karl Richter gedacht. Die Doppelung und Vervielfachung kann aber auch nur auf einer akustischen Ebene stattfinden, indem Stimmen und „Subtexte“ eingespielt werden und parallel zu einer Szene laufen. Die Figuren selbst dürfen davon nicht gestört oder irritiert sein. Das Gefühl, dass die Gedankenwelt verbildlicht wird und akustisch Anklang findet, soll damit erreicht werden.

III.1.4. Kritiken als Denkansatz

Kaff ist dem puren Nihilismus verschrieben. Karl Richter ist der Inbegriff an aussichtsloser Resignation, diesem Menschen bleibt im Werk nur der Rückzug ins Private, aber selbst das reicht nicht. Ein Rückzug ins Innerste muss stattfinden. Nur die Beschäftigung mit sich selbst sichert das Überleben. *Kaff* ist nach dem Wochenende wie es vorher war, nichts hat sich geändert, nichts wird sich ändern.

Kaff ist daher nicht positiv, will es auch gar nicht sein. Und dennoch hat man das Gefühl, ein weiterer Wochenendausflug könnte die Situation zumindest theoretisch stabilisieren.

Josef Bierbichler erkennt nach einer Produktion:

*„Am Ende bleibt nach nahezu jeder Aufführung zumindest bei mir das Gefühl, daß es auch diesmal wieder fast, aber doch noch nicht ganz geklappt hat – eine stille Unzufriedenheit. Die hält eine Unruhe am Leben, mit der ein neuer Versuch herbeigesehnt wird.“*⁷⁶⁴

Diese Wirkung wäre auch in diesem Inszenierungskonzept anzustreben.

In einer Rezension von Rolf Michaelis unter dem Titel *Schprachschprudl* wird die Kritik an der Diskrepanz zwischen ländlicher Provinzialität und dialektischer Sprachfärbung und der übersteigerten Sprachspielerei und sämtlichen literarischen Anspielungen laut. Weiters meint Michaelis: „*Schmidt bereitet seine Lesefrüchte und seine oft faszinierenden Hirngespinnste so wahllos aus, daß der Leser rasch ermüdet. Das Buch ist stellenweise ein literarisches Kreuzworträtsel für Leute, die viel Zeit haben.*“⁷⁶⁵ In einer weiteren Rezension zu *Kaff* ist die Ermüdung des Lesers in der Tatsache begründet, dass die inneren Monologe nur mehr wenige Spuren der Realität bergen und der Leser so keinen objektiven Wirklichkeitsbezug

⁷⁶⁴ Masuch, Bettina (Hg.), „Eine Art Herberge“ in Anna Viebrock. *Bühnen/Räume*, Keine Seitenangaben im Buch vorhanden.

⁷⁶⁵ Bock, Hans-Michael, Hg., *Über Arno Schmidt. Rezensionen von >>Leviathan<< bis zur >>Julia<<*, Zürich, Haffmans Verlag 1984, S. 108.

mehr hat, sondern dem subjektiven Bewusstsein Karl Richters ausgeliefert ist.⁷⁶⁶ Dieser Aspekt hat seine Berechtigung und wurde bereits an mehreren Stellen erwähnt. Eine große Herausforderung einer Inszenierung wird der zu spannende Bogen sein, der zwischen Resignation, banaler alltäglicher Handlung und unglaublicher intellektueller Leistung eines Karl Richters Balance finden kann. Hierzu muss eine kluge Strichfassung des Werkes gewählt werden, die nicht darauf besteht, alle Details und Informationen sowie literarische Querverweise behalten zu wollen. Hauptfokus sind drei Menschen und deren Einsamkeit.

Walter Widmer ist der Meinung, dass es ein herrlich erlösendes Gefühl sein müsse, sich ein solches Buch vom Herzen geschrieben zu haben.⁷⁶⁷ Diesem Motto ist einiges abzugewinnen und spricht die Direktheit und Authentizität der Figuren an. Dieser direkte Effekt soll aus der Anwesenheit der Figuren während des gesamten Stücks und der ungekünstelten Spielweise entstehen. Widmer gibt allerdings auch zu bedenken, dass die Originalität Schmidts schnell zu einer Masche⁷⁶⁸ verkommt, die Eintönigkeit und wenig Neues birgt. Hier müssten in einem möglichen Probenprozess Grenzen wie Spannungsbögen, Länge und Dauer des Stücks erörtert werden.

Das Spiel, die Inszenierung und die Darsteller müssen in der Schwere des Stücks eine Leichtigkeit entwickeln, die die Originalität in den Vordergrund rückt und somit spannend bleibt.

Hermann Naber attestiert dem Werk eine Tabulosigkeit hinsichtlich Leben und Liebe⁷⁶⁹. Diese kann in Verbindung mit dem extremen Individualismus, der dem Werk immanent ist, hinsichtlich der zu behandelnden Grundthemen für die nötige Spannung sorgen. Erotik und Obszönität sind dabei entscheidende Faktoren. Je schonungsloser und in ihrer Traurigkeit diese Szenen mit der nötigen Klarheit dargestellt werden, desto bedrückender und bewegender kann dieses Thema bearbeitet werden, ohne dass es dafür allzu sehr ins Pornographische abrutschen muss. Eine Gefahr, die bei einer möglichen Inszenierung besteht, wenn man sich Aussagen Schmidts wie dieser ins Gedächtnis ruft: „[...] *Tümpel von schillernden Farben: Braungrün und Eichelviolett (sehn S'ich ma Ihre an!)*“⁷⁷⁰

Anhand dieses Beispiels merkt man einmal mehr, dass Arno Schmidt wie Karl Richter Kontrahenten oder ein ebenbürtiges Gegenüber fehlen, die ihren Humor, ihr intellektuelles Niveau teilen. Er muss sich mit sich und seinem Geist, seiner Gedankenwelt beschäftigen, da äußerliche Reize oft nicht genügen, ihn nicht auslasten. Dies ist einer, wenn nicht der wichtigste Aspekt, den es in einer dramatischen Umsetzung von *Kaff* zu beachten gilt.

⁷⁶⁶ Vgl. Bock, Hans-Michael, Hg., Über Arno Schmidt. Rezensionen von >>Leviathan<< bis zur >>Julia<<, S. 118.

⁷⁶⁷ Vgl. Ebda. S. 109.

⁷⁶⁸ Vgl. Ebda. S. 109.

⁷⁶⁹ Vgl. Bock, Hans-Michael, Hg., Über Arno Schmidt. Rezensionen von >>Leviathan<< bis zur >>Julia<<, S. 114.

⁷⁷⁰ Schmidt, Arno, *Rosen & Porree*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1984, S. 65.

IV. CONCLUSIO

Arno Schmidt erschließt sich mir in meiner Recherchearbeit zu *Kaff* erst durch ein intensives Eintauchen in die Materie, das das mehrfache Lesen der Werke impliziert. Dies deckt sich mit Wilhelm Michels Eindruck: „*Ich muss deine Bücher öfter lesen, das ist mir aufgegangen...*“⁷⁷¹

Arno Schmidt und sein Œuvre sind meines Erachtens, nach einer zeitintensiven Auseinandersetzung damit, unterschätzt und zu wenig beachtet. Das Werk ist nicht leicht zugänglich und daher sperrig, wenngleich Michels betonte, dass nach seiner Kenntnis der Schmidt'schen Arbeitsweise jeder Satz historisch⁷⁷² belegbar sei.

Wer aber erst durch einen „Etym-Roman“ dieses Ausmaßes lesend gedungen ist, so schreibt Lars Clausen in seiner Laudatio, den durchklingelt diese Prosa derart, dass ihm die Mehrbödigkeit und das Verräterische in allem Gesprochenen zu Selbstverständlichkeiten werden. Der Leser sei seiner Meinung nach also nicht als herumgeschubstes Objekt eines „Prosaexperimentators“ zu sehen, sondern als ein lernendes Subjekt, das am Ende große Stücke seiner selbst und seiner Welt für seine Wirklichkeit gewonnen hat.⁷⁷³

Arno Schmidt lässt sich nur bedingt fassen und kategorisieren. Jeglicher Idee und Entscheidung in der Schmidtforschung muss die Option für ein „Aber“ offen gehalten werden, sonst wäre die Analyse an Werk und Autor verfehlt.

Als im Jahr 2014 Arno Schmidts 100. Jahre gefeiert wurde und in diesem Zuge unzählige Rezensionen und Essays medial verbreitet wurden, kam die Frage nach der Aktualität seiner Werke erneut auf. Der Grundtenor eines verbitterten, einsamen, grüblerischen Mannes, dessen Sprachkunst einer kleinen Literaturelite vorbehalten ist, war herauszulesen. Zusammenfassend sei an dieser Stelle mein Gesamteindruck *Kaff* und den Schriftsteller Arno Schmidt betreffend, ausgewiesen. *Kaff* ist ein Gegenwartsroman seiner Zeit, ein zeithistorisches Dokument, das hinsichtlich seiner zeitpolitischen Relevanz nicht an Brisanz und Aktualität verloren hat. Wenngleich noch kein Dritter Weltkrieg in unmittelbarer Sicht ist, sind zahlreiche politische Spannungsfelder in Europa auszumachen. Das Thema atomare Rüstung ist demnach aktueller denn je. Daher ist das Grundthema einer Katastrophe, welche im Werk immer mitschwingt, nicht nur in den 1960er Jahren zu verorten, sondern aus meiner Sicht zeitlos relevant.

Das zweite große Thema Schmidts behandelt die Frage, ob Frauen und Männer überhaupt zueinander passen. Diese beantwortet er zeitlebens skeptisch und auch die Frage, ob das Paar nach dem Wochenendausflug zusammen bleiben wird, bleibt offen. Als Leser ärgert

⁷⁷¹ Schmidt, Arno, *Der Briefwechsel mit Wilhelm Michels*, S. 194.

⁷⁷² Vgl. Ebda. S. 210.

⁷⁷³ Vgl. <https://www.idmarch.org/document/Lars+Clausen++Laudatio+auf+Arno+Schmidt/24mz-show/Lars+Clausen++Laudatio+auf+Arno+Schmidt>, S.6 von 11 – Recherchezugriff am 06.01.2015.

man sich „mal über ihn, mal über sie und [...] fragt sich [...], warum die beiden so sind, wie sie sind.“⁷⁷⁴ In *Kaff* lernt man „zwei versehrte Kinder der Katastrophe kennen: verstört, empfindlich und verhärtet zugleich, und vor allem: auf schmerzliche Weise unfähig, den jeweils anderen wirklich zu verstehen. Was die Menschheit sich im Großen angetan hat, das geht im Kleinen weiter.“⁷⁷⁵ Dass das Leben letztlich immer eine Form von Missverständnis sei, das nicht lösbar scheint und auch nicht lösbar ist, bleibt für Schmidt wie für Richter letztlich als Erkenntnis übrig. Ein Themenkreis, der nicht nur aktuell, sondern eine allgemeine Sinnfrage der Menschheit miteinschließt.

Der dritte Themenkreis schafft den Spagat zwischen Tragödie und Komödie. *Kaff* ist eindeutig der Komödie zuzuschreiben, wenngleich diese nicht in klassischer Form auftritt. Die Komik und das Groteske in *Kaff* sind vielmehr eine Kompensation des Leids und der Trauer⁷⁷⁶.

Ich hoffe, meine Grundfrage zu *Kaff* durch einen kreativen Ansatz deutlich gemacht zu haben. Es ist mir bewusst, in Schmidts Werk insofern einzugreifen, als eine Werkbearbeitung grundsätzlich nicht Schmidts Intention gewesen sein kann, sonst hätte er dramatische Texte für die Bühne verfasst. Entscheidend war für mich in der Arbeit daher die Tatsache, Schmidt Schmidt sein zu lassen und ich hoffe, dass Schmidts briefliche Unterschrift: „Arno Schmidt. *Ichbinderichbin.*“⁷⁷⁷ weiterhin zu erkennen ist. Schmidt schrieb Bücher als Versuch, die rapide Auflösung der eigenen Persönlichkeit aufzuhalten. In diesem Sinne ist ein Inszenierungskonzept gerechtfertigt. Falls es je zu einer tatsächlichen Realisation kommen sollte, möge es im Sinne Schmidt passieren.

⁷⁷⁴ Schmidt, Arno, *Kaff auch Mare Crisium*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2004, S. 311.

⁷⁷⁵ Ebda. S. 311.

⁷⁷⁶ Vgl. Ebda. S. 313.

⁷⁷⁷ Schmidt, Arno, *Der Briefwechsel mit Wilhelm Michels*, S. 164.

V. BIBLIOGRAPHIE

V.1. Primärliteratur

Schmidt, Arno, *Arno Schmidt. Der Briefwechsel mit Alfred Andersch. Mit einigen Briefen von und an Gisela Andersch, Hans Magnus Enzenberger, Helmut Heißenbüttel und Alice Schmidt*, Hg. von Bernd Rauschenbach, Arno Schmidt Stiftung Bargfeld, Zürich: Haffmans Verlag 1985.

Schmidt, Arno, *Arno Schmidt. Der Briefwechsel mit Wilhelm Michels. Mit einigen Briefen von und an Elfriede Bokermann, Erika Michels und Alice Schmidt*, Arno Schmidt Stiftung Bargfeld, Zürich: Haffmans Verlag 1987.

Schmidt, Arno, *Aus dem Leben eines Fauns*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1985.

Schmidt, Arno, *Belphegor. Nachrichten von Büchern und Menschen*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1985.

Schmidt, Arno, *Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe I. Romane Erzählungen Gedichte Juvenilia. Band 1*, Hg. von der Arno Schmidt Stiftung, Bargfeld, Zürich: Haffmans Verlag 1987.

Schmidt, Arno, *Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe I. Romane Erzählungen Gedichte Juvenilia. Band 2*, Hg. von der Arno Schmidt Stiftung, Bargfeld, Zürich: Haffmans Verlag 1986.

Schmidt, Arno, *Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe I. Romane Erzählungen Gedichte Juvenilia. Band 3*, Hg. von der Arno Schmidt Stiftung, Bargfeld, Zürich: Haffmans Verlag 1987.

Schmidt, Arno, *Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe II. Dialoge. Band I*, Hg. von der Arno Schmidt Stiftung, Bargfeld, Zürich: Haffmans Verlag 1986.

Schmidt, Arno, *Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe II. Dialoge. Band 1*, Hg. von der Arno Schmidt Stiftung, Bargfeld, Zürich: Haffmans Verlag 1990.

Schmidt, Arno, *Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe II. Dialoge. Band 2*, Hg. von der Arno Schmidt Stiftung, Bargfeld, Zürich: Haffmans Verlag 1990.

Schmidt, Arno, *Brand's Haide. Zwei Erzählungen*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1985.

Schmidt, Arno, *...denn 'wallflower' heißt >Goldlack<. Drei Dialoge*, Arno Schmidt Stiftung Bargfeld und Zürich, Haffmans Verlag 1984.

Schmidt, Arno, *Der Platz, an dem ich schreibe. 17 Erklärungen zum Handwerk des Schriftstellers*, Hg. von Bernd Rauschenbach, Arno Schmidt Stiftung Bargfeld und Zürich, Haffmans Verlag 1993.

Schmidt, Arno, *Deutsches Elend. 13 Erklärungen zur Lage der Nationen*, Hg. von Bernd Rauschenbach, Arno Schmidt Stiftung Bargfeld und Zürich, Haffmans Verlag 1984.

Schmidt, Arno, *Dichtergespräche im Elysium*, Arno Schmidt Stiftung Bargfeld und Zürich: Haffmans Verlag 1984.

Schmidt, Arno, *Die Gelehrtenrepublik. Kurzroman aus den Rossbreiten*, Arno Schmidt Stiftung Bargfeld: Haffmans Verlag 1993.

Schmidt, Arno, *Die Gelehrtenrepublik*, Zürich: Eine Edition der Arno Schmidt Stiftung Bargfeld: Haffmans Verlag 1987.

Schmidt, Arno, *Die Ritter vom Geist*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1985.

Schmidt, Arno, *Die Umsiedler. Prosastudie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1987.

Schmidt, Arno, *Kaff auch Mare Crisium*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag ³2005.

Schmidt, Arno, *Kaff auch Mare Crisium*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2004, S.309-314.

Schmidt, Arno, *Nachrichten aus dem Leben eines Lords. 6 Nachtprogramme*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1975.

Schmidt, Arno, *Nebenmond und rosa Augen. 16 Geschichten von Arno Schmidt*, Hg. von Bernd Rauschenbach, Arno Schmidt Stiftung Bargfeld, Zürich: Haffmans Verlag 1991.

Schmidt, Arno, *Nobodaddy's Kinder: Aus dem Leben eines Fauns, Brand's Haide, Schwarze Spiegel*, Zürich: Haffmans Verlag 1991.

Schmidt, Arno, *Rosen & Porree*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1984.

Schmidt, Arno, *Siebzehn sind zuviel! Funk=Essays. Band 3*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH 2000.

V.2. Sekundärliteratur

Best, Otto F./ Hans-Jürgen Schmitt, *Die deutsche Literatur. Ein Abriß in Text und Darstellung. Gegenwart I, Band 16*, Stuttgart: Reclam jun. GmbH & Co 2000, S.344-351.

Bock, Hans-Michael, Hg., *Über Arno Schmidt. Rezensionen von >>Leviathan<< bis zur >>Julia<<*, Zürich, Haffmans Verlag 1984.

Dermutz, Klaus, *Christoph Marthaler. Die einsamen Menschen sind die besonderen Menschen*, Salzburg und Wien: Residenz Verlag 2000.

Fischer, Susanne, Hg., *Alice Schmidt. Tagebuch aus dem Jahr 1954*, Bargfeld: Eine Edition der Arno Schmidt Stiftung im Suhrkamp Verlag 2004.

Fischer, Susanne und Bernd Rauschenbach (Hg.), *>>Und nun auf, zum Postauto!<<. Briefe von Arno Schmidt*. Eine Edition der Arno Schmidt Stiftung im Suhrkamp Verlag, Arno Schmidt Stiftung Bargfeld: Suhrkamp Verlag 2013.

Krawehl, Ernst, Hg., *Porträt einer Klasse. Arno Schmidt zum Gedenken*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1982.

Mamet, David, *Richtig und Falsch. Kleines Ketzerbrevier samt Common sense für Schauspieler*, Berlin: Alexander Verlag 1997.

Masuch, Bettina, Hg., *Anna Viebrock. Bühnen/Räume. Damit die Zeit nicht stehenbleibt*, Berlin: Theater der Zeit 2000.

Müller, Wolfgang/ Uwe Naumann, *Arno Schmidt*, Hamburg: Rowohlt Verlag ⁴1992.

Müller, Wolfgang, Hg., *Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Wolfgang Martynkewicz*, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 4. Auflage 2002.

Neumann, Gerhard Hg., *Szenographien: Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*, Freiburg im Breisgau : Rombach Verlag 2000.

Polgar, Alfred, *Handbuch des Kritikers*, Wien: Paul Zsolnay Verlag 1997.

Reemtsma, Jan Philipp, Hg., *Arno Schmidt. Über die Unsterblichkeit. Erzählungen und Essays*, Arno Schmidt Stiftung Bargfeld und Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2009.

Reemtsma, Jan Philipp/ Bernd Rauschenbach (Hg.), *>>Wu Hi?<<. Arno Schmidt in Görlitz Lauban Greiffenberg*, Arno Schmidt Stiftung Bargfeld und Zürich: Haffmans Verlag 1986.

Schulz, Susanne, Hg. *Die Figur im Theater Christoph Marthalers. Hochschulschriften BAND 8*, St. Augustin: Gardez! Verlag 2002.

Medien

Hörbuch:

Arno Schmidt. *Kaff auch Mare Crisium*, Regie: Charlotte Drews-Bernstein, 10CDs mit Booklet, Hamburg: Hoffmann und Campe Hörbücher 2004.

Filmdokumentation:

Regie: Oliver Schwehm durch ARTE, *Arno Schmidt. Mein Herz gehört dem Kopf!*, Deutschland 2013 (Erstausstrahlung). Dauer: 60:02 Minuten.

Online-Quellen

Heidkamp, Konrad, *>>Du immer mit Die'm Dscheuss<<*, Die Zeit, 25.11.2004
http://www.zeit.de/2004/49/KA-H_9arbuch49 – Recherchezugriff am 06.01.2015.

Laudatio Lars Clausen anlässlich der Goethe Preis Verleihung 1973:
<https://www.idmarch.org/document/Lars+Clausen++Laudatio+auf+Arno+Schmidt/24mz-show/Lars+Clausen++Laudatio+auf+Arno+Schmidt> – Recherchezugriff am 06.01.2015.

<http://www.arno-schmidt-stiftung.de/> -Recherchezugriff am 06.01.2015.

Ad Massenbach: <http://www.fischerverlage.de/buch/massenbach/9783596134953>
Recherchezugriff am 06.01.2014.

Homepage <http://www.hartmut-mechtel.de/> – Recherchezugriff am 06.01.2015.

<http://www.gasl.org/wordpress> – Recherchezugriff am 06.01.2015.

Theater ECHORAUM, Sechshauserstrasse 66 A-1150 Wien, www.echoraum.at – Recherchezugriff am 06.01.2015.

Homepage Theater o.N. <http://www.theater-on.com/> – Recherchezugriff am 06.01.2015.

<http://www.zeit.de/online/2007/28/bg-arno-schmidt/> – Recherchezugriff am 07.01.2015.

http://www.suhrkamp.de/buecher/tina_oder_ueber_die_unsterblichkeit-arno_schmidt_19387.html – Recherchezugriff am 07.01.2015.

<http://www.arno-schmidt-stiftung.de/Prosakunst/NovellenComoedie.html> – Recherchezugriff am 10.01.2015.

<http://www.halleneg.at/de/halle-e/buehne> – Recherchezugriff am 15.01.2015.

Fuchs, Barbara: Irrwitziges Gemisch. „Kaff auch Mare Crisium“ im Theater o.N. zitty, Berlin, Nr. 5, 24.02.2000.

V.3. Weiterführende Literatur

Albrecht, Wolfgang, *Arno Schmidt*, Stuttgart und Weimar: Metzler Verlag 1998.

www.mare-crisium.de – Recherchezugriff am 18.01.2015.

<http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/mr/mar/deindex.htm> – Recherchezugriff am 18.01.2015.

Best, Otto F. und Hans-Jürgen Schmitt (Hg.), *Die deutsche Literatur. Ein Abriß in Text und Darstellung. Band 16, Gegenwart I*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH 2000.

Menke, Timm und Robert Weninger Hg., *Der Prosapionier als Letzter Dichter. Acht Vorträge zu Arno Schmidt. Hefte zur Forschung*, Bargfeld: Arno Schmidt Stiftung 2001.

Poschmann, Gerda, *Der nicht mehr dramatische Theater text. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen: Niemeyer Verlag 1997.

Rauschenbach, Bernd (Hg.), *Arno Schmidt für Boshafte*, Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag 2007.

Rosenberg, Leibl, *Das Hausgespenst. Ein begleitendes Handbuch zu Arno Schmidt "Die Schule der Atheisten"*, München: Edition text + kritik GmbH 1977.

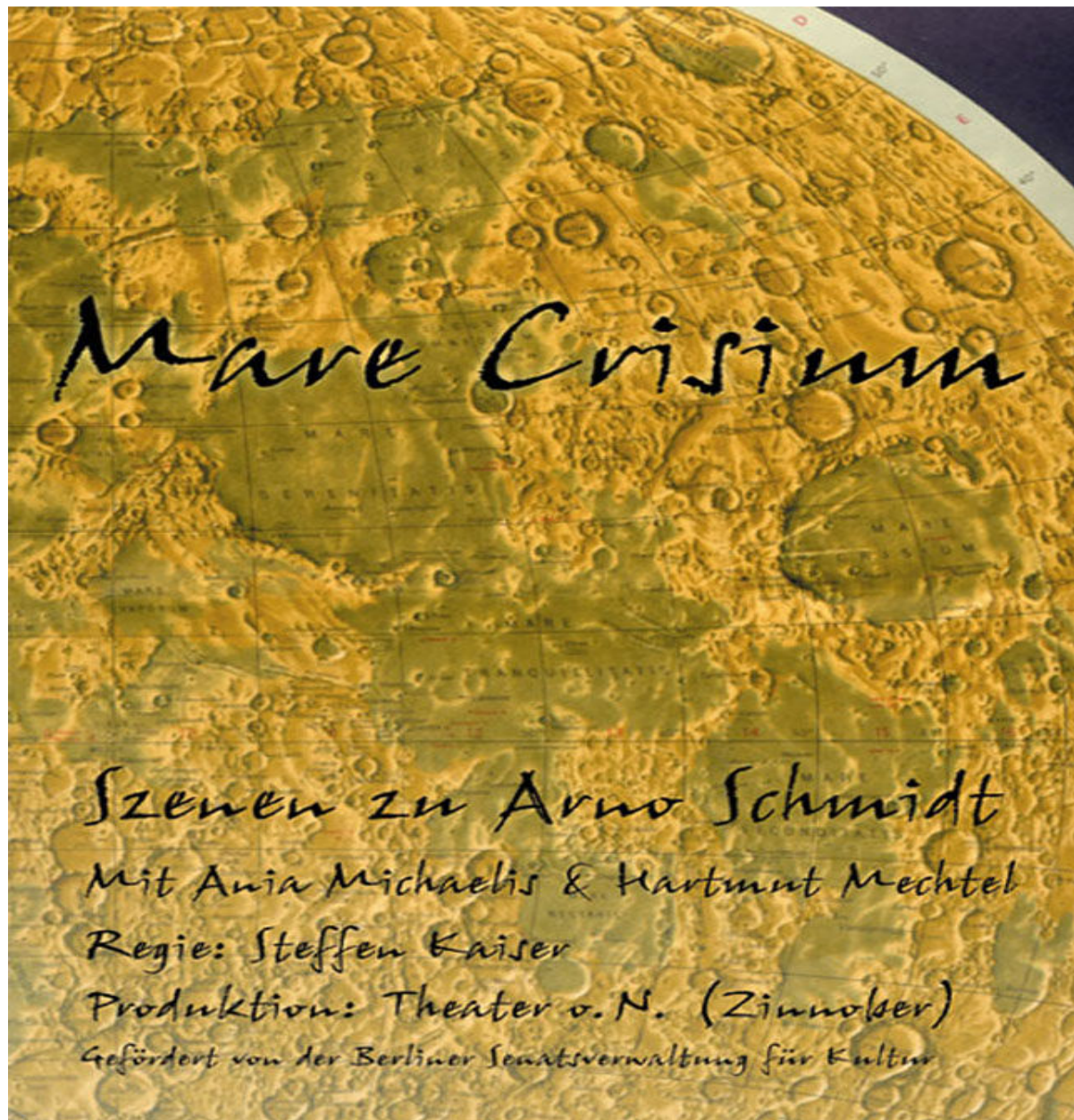
Theweleit, Klaus, *>>You Give Me Fever<<: Arno Schmidt. Seelandschaft mit Pocahontas. Die Sexualität schreiben nach WW II*, Frankfurt am Main: Stroemfeld Verlag 1999.

Bildnachweis: Das Theaterplakat zum Stück „Mare Crisium. Szenen zu Arno Schmidt“ aus dem Jahre 2000 ist unter <http://www.hartmut-mechtel.de/nachzuweisen> Recherchezugriff am 06.01.2015 um 18:59.

http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=8480&ausgabe=200509 – Recherchezugriff am 18.01.2015.

<http://www.gabrielewolff.de/files/arno.html> – Recherchezugriff am 18.01.2015.

<http://www.wolldingwacht.de/as/einf.html#proben> – Recherchezugriff am 18.01.2015.



Briefverkehr zwischen Bernd Rauschenbach und Hartmut Mechtel zur Verfügung gestellt am 08.01.2014 um 14:48 per Mail.

Theater o. N. e. V. Kollwitzstraße 53 10405 Berlin
Arno Schmidt Stiftung
- Herrn Bernd Rauschenbach -

Theater o. N. e. V.
Kollwitzstraße 53
10405 Berlin
Tel. 030/4409214

Berlin, 08. 04. 2000

Sehr geehrter Herr Rauschenbach,
vielen Dank für Ihren kulantem Brief. Das Problem der nicht eingeholten Lizenz war mir durchaus bewußt, wenn auch nicht zum Zeitpunkt der Produktion; da war es mir weggerutscht (ich hatte davor Goethes "Reineke Fuchs" dramatisiert und in einer Aufführung von Miniaturen von Paul Scheerbart mitgewirkt; beide Autoren sind, im Unterschied zu AS, hinlänglich lange tot, sich um Lizenzen nicht mehr kümmern zu müssen; das Wissen um die Notwendigkeit war vorhanden, die Routine fehlte). Zur Premiere erreichte mich eine Mail von Charlie Muther, in der er mich – am Rande – fragte, ob wir eine Genehmigung haben. Da wurde es mir denn bewußt, aber es war ja eh zu spät, und ich habe Ihre Reaktion abgewartet. Etwa seit der Premiere bin ich Bezieher der ASml; mir ist nicht entgangen, daß Sie dort mitlesen und öfter auch posten. Ich wußte also, daß Sie es wissen. Glücklicherweise ist es tatsächlich so, daß die Aufführung gelungen ist (was man als Beteiligter wünscht, aber nicht objektiv einschätzen kann); die Berliner GASL-Mitglieder, die uns besuchten, waren alle sehr angetan davon (war ja auch in der Mailing-List zu lesen). Rezensiert worden ist das Stück bisher leider nur einmal (es ist als eines unter fast 200 Berliner Theatern und Gruppen oftmals schwer, einen Journalisten in die Vorstellung zu locken); ich nehme an, Sie kennen die Rezension; ich hatte das Link in der ASml gepostet; falls nicht: Sie steht auf meiner Homepage (URL s. u.).

Ehe ich direkt auf die Inszenierung eingehe, ein paar Worte über das Theater o. N. (Zinnober). 1980 gründeten Puppen- und Schauspieler das erste (und lange Zeit einzige) freie (Off-) Theater der DDR unter dem Namen "Theater Zinnober". Daß es von den Behörden beargwöhnt wurde, versteht sich von selbst. Es wurde nie genehmigt, aber (abgesehen von einzelnen Inszenierungen) auch nie verboten und hangelte sich stets am Grat zwischen Preisen und Behinderungen entlang. Das Theater war gut, so gut, daß einige Spieler mit einigen Inszenierungen sogar in den Westen reisen durften. Es gab niemals eine Leitung, Beschlüsse wurden stets von der Gruppe gefaßt, und selbst die Bezahlung funktionierte jahrelang wie in einer Kommune (die Spieler legten die Einnahmen in die Gruppenkasse, aus der jeder, der wollte, den gleichen Grundlohn erhielt, 300 Mark im Monat, damit kam man in der DDR gerade so durch). Wir sind, wie zu Gründungszeiten, immer noch 10 Personen, darunter sechs der Gründungsmitglieder. Die anarchische Grundstruktur ist uns geblieben, auch wenn wir uns, den Notwendigkeiten der Zeit folgend, 1995 zum e. V. erklärten (dessen Vorsitzender ich bin; ich vertrete das Theater nach außen hin). Es gibt keinen Dramaturgen, keine Geschäftsführung, keinen Apparat. Nur eine Spielstätte und zehn Spieler (de facto führe ich die Geschäfte, aber sehr ungern und sehr unvollkommen). Wir machen (fast) alles selber, Ausstattungen, Regie, Wartung des Theaters, Betreuung der Spieler und der Vorstellungen, Barauschank, Büroarbeit (am Rande: Ihren Brief fand ich erst heute, und auch dies eher zufällig – die Kollegin, die sonst den Briefkasten leert, ist verreist) etc. Damit spielen wir nicht einmal die festen Kosten (Miete, Strom, Telefon, Programm) ein. Wir hängen am Fördertopf der Stadt. Doch der ist leerer und leerer. In diesem Jahr fehlen uns 30000 DM, und es ist noch immer nicht klar, ob wir sie irgendwo auftreiben können, ob wir uns irgendwie durchmogeln können oder ob wir schließen müssen. Wie sich herausgestellt hat, sind die Finanznöte existentieller als einstens die ideologischen Barrieren. Wenn ein Stück verboten wurde, machten wir eben das

nächste; wenn wir in einer Spielstätte nicht auftreten durften, spielten wir woanders. Wenn wir aber die Miete nicht mehr zahlen können, fliegen wir raus. – Das mag etwas apokalyptisch klingen (und bezogen auf die Situation des Theaters klingt es zu Recht so), aber natürlich gibt es auch Glücksmomente im Theater: Wenn die Zuschauer das Stück annehmen, wenn wir zu Festivals geladen werden ("Reineke Fuchs" etwa wurde aus ca. 150 deutschsprachigen Off-Inszenierungen als eine der sieben besten Inszenierungen zum Festival "Impulse" nach Nordrhein-Westfalen geladen); und mit Kinderstücken können sich einige der Spieler über Wasser halten. Ich verdiene meine Geld mit Schreiben.

Aber wer einmal auf der Bühne gestanden hat, kann es nicht lassen. Als meine Spielpartnerin und ich aus einer anderen Inszenierung ausstiegen, beschlossen wir kurzfristig, eine eigene Inszenierung zu machen. Wir können uns bis heute nicht einigen, wer die Idee hatte, Arno Schmidt zu machen; vermutlich waren wir es beide gleichzeitig. Ursprünglich wollten wir nur eine Lesung machen; als aber als dritter noch ein Regisseur hinzukam, wurde es doch eher ein Stück (obwohl wir die ganze Zeit lesen). Das Genre ist schwer zu definieren; ich attache mal unseren Presstext (in dem auch ein paar Worte über AS stehen, weil der unbekannter ist, als ich mir vorstellen konnte, auch bei Journalisten).

Sie können sich sicher schon denken, worauf die Vorrede hinausläuft: In einem Theater, das nur durch eine Kette von Wundern noch existiert, gibt es natürlich so manches nicht, was an anderen Theatern selbstverständlich ist. Es gibt kein Programmheft (nur den Spielplan des Theaters mit drei Sätzen zu jeder Inszenierung), es gibt (bis jetzt) nur die oben erwähnte Kritik, es gibt (bis jetzt) weder eine Tonaufzeichnung noch ein Video. Allerdings wollen wir beides machen, falls es klappt, schon beim nächsten Spieltermin (14. 4.), ansonsten beim nächsten Mal (12., 13. und 14. Mai). Ein Plakat habe ich gemacht; es existiert (mangels Finanzen) allerdings nur in einem einzigen Exemplar. Wie es aussieht, können Sie auf meiner Homepage sehen (im Original ist es A 0). Allerdings erwäge ich derzeit, falls ich mit dem Schreiben demnächst etwas mehr Geld verdiene, ein paar Plakate kleiner und im Zweifarbdruk auf eigene Kosten herstellen zu lassen. Fotos gibt es (eines auch auf meiner Homepage); meine Spielpartnerin Ania Michaelis, die gerade mit einem anderen Stück auf Tournee ist, verwahrt sie. Ich schicke Ihnen natürlich gern, was wir dahaben (also: die Kopie der Kritik und die Fotos). Und wenn wir mehr haben (Plakat, Aufzeichnung), lasse ich auch das folgen.

Damit uns nicht wieder so etwas passiert wie mit "Kaff", teile ich schon jetzt mit, daß wir gern ein weiteres Mal Arno Schmidt auf die Bühne bringen würden (mit dem Schmidt-Lesen ist es so ähnlich wie mit dem Theaterspielen: Wenn man einmal damit angefangen hat, kann man es nicht mehr lassen). Ob es das neue Projekt (bescheiden "Zettel's Traum") überhaupt geben wird, ist zum gegenwärtigen Zeitpunkt völlig unklar. Es hängt davon ab, ob wir irgendwie trotz fehlender 30000 durch dieses Jahr kommen, und es hängt davon ab, ob der Senat das Projekt als förderwürdig ansieht. Ich attache die Konzeption (und weise darauf hin, daß sie nur geschrieben wurde, weil der Senat eine Antragsbegründung braucht; es ist keine Konzeption, die der Arbeit an der Inszenierung dient; dafür ist sie zu knapp und zu oberflächlich). Falls es uns dann noch gibt, möchten wir "Zettel's Traum" 2002 machen.

Mit Dank für Ihr Verständnis grüßt

Hartmut Mechtel

„Mare Crisium Presstext“ des Theaters o.N. zur Verfügung gestellt von Hartmut Mechtel am 08.01.2014 um 14:48 per Mail.

"Könnzde Dir nie ammal andre Ausdrücke

angewöhn'n? Gaa nie a bissel

Roh=Mann=Tick."

Mare Crisium
Szenen zu Arno Schmidt (1914 – 1979)

Ein Ausflug ins Wort-All mit Ania Michaelis und Hartmut Mechtel.

Regie: Steffen Kaiser.

Eine Produktion des Theaters o. N. (Zinnober)

Alle Auszüge und Szenen entstammen dem Roman "Kaff auch Mare Crisium" (erschienen 1960). Er schildert den Besuch des literarisch interessierten, phantasiebegabten Lagerbuchhalters Karl Richter und seiner Freundin, der Musterzeichnerin Hertha Theunert, bei Karls verwitweter Tante Heete in einem Kaff in der Lüneburger Heide. Zur Unterhaltung seiner Freundin erfindet Karl eine Geschichte, die in der Zukunft – nämlich 1980 – in der amerikanischen und später auch der russischen Mondkolonie spielt. Die Erde ist durch einen Atomkrieg zerstört, doch die letzten Überlebenden setzen sämtliche irdischen Torheiten fort. Der irdische, der Kaff-Teil konfrontiert dörfliche Enge mit gedanklicher Weite, und die Welt erscheint als "Mare Crisium", als "Meer der Gescheiterten" (wie Schmidt den Namen dieser Mondlandschaft anderenorts übersetzt).

Schmidt hat keinen Theatertext geschrieben, sondern Prosa, die allerdings durchaus theaternah, mindestens theaterfreundlich ist und ihre eigene Dramatik hat. Für diese Inszenierung wurde nicht versucht, die Prosa nachzudramatisieren und Szenen aus dem Buch nachzuspielen. So sind denn auch die Rollen des Stückes nicht identisch mit Figuren des Romans. Doch gibt es zwei Rollen, und es ist, obwohl fast durchgängig gelesen wird, eher Theater als eine Lesung. Ein Mann und eine Frau kommunizieren ausschließlich dadurch miteinander, daß sie Arno Schmidt lesen. Die so bizarre wie alltägliche Begegnung wird stets durch Schmidtsche Prosa reflektiert, die nicht in jedem Fall direkten Bezug auf die Situation zu haben scheint. Das wird zu einem vergnüglichen Streifzug durch das "Gedankengebrodel" von Arno Schmidts Wort-All. Die Spieler pirouettieren durch die Schmidtsche Ideenwelt und zeigen dabei, wieviel Spaß die Lektüre eines gelegentlich als schwierig bezeichneten Autors machen kann. Die Art der Präsentation – es wird gelesen, ist aber keine Lesung, es wird gespielt, ist aber kein Theater nach einem Buch, es gibt Rollen, ist aber keine szenische Lesung – ist ungewöhnlich: eine Synthese aus Lesung, szenischer Lesung und Spiel, nichts von alledem und mehr als das; wie die ersten Aufführungen zeigten, wird die Darbietungsform von sehr unterschiedlichen Zuschauern verstanden und angenommen, von Schmidtkennern ebenso wie von Leuten, die noch nie von dem Autor gehört haben. Im günstigsten Fall macht das Spiel Lust darauf, wieder einmal oder gar zum ersten Mal Arno Schmidt zu lesen, und es ist sicher auch ein Gewinn, zwei Leuten zuzusehen, die ihren Spaß an der Schmidt-Lektüre auf die Bühne bringen.

"Meinstu, das würde auf'm Mond weniger lankweilich sein, Hertha?"

"Na hörma", sagte sie, ehrerbietlich & entrüstet. "Uff'm Monde? Aber das schtellt ich ma doch *maß*=los intressant vor! Im Vergleich zu Giffendorf=hier?"

Zwei Kritiken zur Aufführung von *Kaff* des Theaters o.N. im Jahr 2000 zur Verfügung gestellt von Hartmut Mechtel 08.01.2014 um 14:48 per Mail.

Irrwitziges Gemisch

„*Kaff auch Mare Crisium*“ im Theater o. N.

Dieses Spiel erscheint so einfach und so leicht, und doch ist es eine raffinierte Gratwanderung der beiden Schauspieler – Ania Michaelis und Hartmut Mechtel – innerhalb

der klippen-und ebenenreichen Kunst-Welt des Arno Schmidt. Die zwei bilden ein ungleiches Paar, das allabendlich ein Ritual erfüllt. Sie lesen einander Arno Schmidt vor. Das ist ihre Kommunikationsform, ihre einzige. Sie lesen aus *Kaff auch Mare Crisium* (das 1960 erschien) und werden dabei (ohne eine eindeutige Zuordnung anzustreben) fast beiläufig den Romanfiguren ähnlich: dem kauzigen, phantasiereichen Lagerbuchhalter Karl Richter, der sich ausmalt, wie sich nach einem Atomschlag auf der Erde die irdischen Torheiten auf dem Mond fortsetzen, und seiner Freundin Hertha.

Handlungsort ist die plüschige Stube von Tante Heete in Giffendorf, einem Kaff in der Lüneburger Heide. Hier wird Front gemacht gegen die 50er-Jahre-Republik, hier wird dörflicher Enge ausschweifende Kosmologie entgegengesetzt, hier werden – immer mit dem Buch in der Hand – erotische Phantasien durchlebt. Das Nibelungenlied wird zu einer Travestie, einem „Heldengedicht aus dem 'Great Old War' von 40-45" umgedichtet. Es wird Fleisch gebrutzelt, das später aus dem Fenster fliegt, und Tee auf die Dielen geschüttet, als die SÜNDFLUTH naht. Weil der Autor Arno Schmidt „tausende von Fi- & Rafinessen in allen Spalten und Ritzen“ zu verstecken suchte (sozusagen überall Links gesetzt hat), entsteht ein irrwitziges Gemisch aus Phantasie und trister Wirklichkeit.

Die Spieler waren klug beraten, nicht den ganzen Reichtum der Beziehungen und Bedeutungen aufspüren zu wollen. Sie haben sich – trotz aller skurrilen Verlockungen – in der szenischen Umserzung beschränkt und sind dafür mir Genauigkeit und sinnfälliger Genussfreude den ausgefallenen Spracherfindungen von Arno Schmidt gefolgt. So erzeugen sie Lust, mal wieder oder überhaupt mal Arno Schmidt zu lesen.

BARBARA FUCHS

Zitty März/2000

Mondsüchtig – Arno Schmidts *KAFF auch Mare Crisium* als Kabinettstück im Theater o. N.

Alles beginnt mit einem Fall – der Astronaut Charles Hampden stürzt auf seinem Fußmarsch zur russischen Raumstation in die Tiefe, noch hält ihn das Nylonseil, doch da... Wird Teegeschrir auf den Tisch gestellt, die Erde hat uns wieder, denn Karl, das Alter ego des Mondspaziergängers, sitzt gemütlich im niedersächsischen Kaff Giffendorf, das Meer der Stürme ist weit. Und wir sitzen im Theater ohne Namen in Berlin-Prenzlauer Berg, und dürfen uns überlegen, ob dies alles nun ein Theaterstück ist oder eine szenische Lesung, vielleicht aber auch eine seltsame Mischung beider Möglichkeiten. Denn neben einigem heimeligen Hausrat ist die Bühne übersät von Büchern, aus denen die Darsteller abschnittsweise den Text vorlesen, sich und auch uns, als wären wir stumme Gäste beim Büchermenschen Arno Schmidt und seiner Frau Alice. Nicht nur die Unentschiedenheit der formalen Gratwanderung ist dabei im Sinne des Meisters, sondern auch der Weg, über den die Romanwelt Schmidts hier zu uns kommt. In Literatur wollte sich der Bargfelder Eremit zeitlebens auflösen, und folgerichtig scheinen nun die Bücher die Guckkastenwelt der Theaterbühne zu emanieren. Geboten wird dem Zuschauer irdisches aus den fünfziger Jahren, und in zwei längeren Höhenflügen die lunare Gegenwelt nach dem Dritten Weltkrieg gegen Ende jenes zwanzigsten Jahrhunderts, das wir dann (warum eigentlich ?) doch glücklich überlebt haben. Daß dies in der Hochphase des Kalten Krieges gar nicht so wahrscheinlich war, zeigen die zeitgenössischen Splitter aus der gar nicht so fernen Vergangenheit. Giffendorf liegt in Niedersachsen, mitten im Aufmarschgebiet der Supermächte und ihrer deutsch-deutschen Hilfstruppen, von denen man befürchten mußte, daß sie sich am Ende nibelungentreu für Freiheit oder Sozialismus verheizen lassen würden. Dies gibt dann post faktum den Überlebenden auf dem Mond – Deutsche sind übrigens nicht unter ihnen – auch tatsächlich Stoff für neue Heldensagen: In stories of our fathers, high marvels we are told. Aber auch auf der Erde ist der Weltuntergang Leitmotiv – hier in Form abstruser bibelforscherischer Theorien zur Sintflut, als dramaturgischer Gag mit Hilfe einer Tasse Tee und Keksen dargestellt, die als Naturkatastrophe en miniature auf die Dielen

regnen. Außerdem erwartet den Besucher ein Kurzlehrgang über Etymen an einer improvisierten Tafel, ein fliegendes Schnitzel und ein ganz besonderer Höhepunkt: die Schmidt-typische expressiv-bildliche Liebeszene im Mondenschein, in der Konsequenz der Inszenierung mit dem Buch in der Hand realisiert. Eigentlich ist Schmidts KAFF ein Drei-Personen-Szenario – neben Karl und seiner Freundin Hertha gibt es nämlich auch eine gewisse Tante Heete, im Text schlicht TH genannt. Deren Part wird von Hertha gleich mitgesprochen. Da jedoch darüber hinaus die weiblichen und männlichen Rollen frei zwischen dem Darsteller und seiner Partnerin wechseln, stellen sich interessante Verfremdungseffekte ein. Insgesamt bleibt das Stück angenehm erdenschwer, die Mondhandlung (im Schmidtschen Jargon "Erlebnisebene 2") ist in der mit wenig über sechzig Minuten Spielzeit sehr komprimierten Aufführung dadurch aber zurecht auf ihren Platz als Phantasie zweiter Ordnung verwiesen worden. Um die Erde geht es schließlich, um einen Ausschnitt des Lebens und Erlebens dreier Menschen zur Jahrhundertmitte, der uns hier äußerst lebendig präsentiert wird. Schmidt war ein Meister des Bewußtseinsstroms, ein minutiöser Beobachter menschlicher Sinneswahrnehmung, das macht die szenische Aufführung der KAFF-Passagen einmal mehr deutlich. Der Nuancenreichtum der Schmidtschen Dialog-Prosa entfaltet angesichts einer so gelungenen Darbietung wie im Theater o.N. erst die volle Wirkungskraft.

Internetrezension, GASL 2000

Mailverkehr zwischen Hartmut Mechtel und Katja Gerstl vom 08.01.2014:

Von: Hartmut Mechtel (hmechtel@online.de)

Gesendet: Mittwoch, 08. Jänner 2014 14:48:17

An: Katja Gerstl

Liebe Katja Gerstl,

Ihre Mail ist mir weggerutscht, was wohl hauptsächlich daran lag, daß ich im Krankenhaus lag (fünfmal im vergangenen Jahr) und den Anschluß an Realität und Tagesaktualität bis heute nur begrenzt wiedergefunden habe. Vielleicht ist es auch schon zu spät für eine Antwort; Diplomarbeiten sind ja terminiert. Und selbst wenn noch Zeit sein sollte – ich kann mit Informationen kaum dienen. Ein Fernsehteam interviewte uns und nahm einen Teil der Aufführung auf, der Beitrag wurde meines Wissens nie gesendet, aber man gab uns eine Kopie (auf Video), die verschollen ist. In meinem Besitz sind zwei Rezensionen, die ich der Mail anhängte, dazu den von mir verfaßten Presstext. Auf meiner Homepage (zu der ich den Kontakt vor 5 Jahren verlor und die darum hoffnungslos veraltet ist) kann das Plakat (das habe ich gemacht) und ein Foto besichtigt werden; die Szene, die wir gerade lesen, steht als Textauszug daneben (www.hartmut-mechtel.de). Zur Erklärung der Situation, aus der heraus unser Spiel um Schmidt entstand, hänge ich auch noch einen Brief an, den ich einst an Bernd Rauschenbach schrieb (als Anmerkung: Zu "Zettel's Traum" kam es nicht. Ich habe damals das Theater verlassen und seitdem nie wieder gespielt). Das war es dann aber auch schon. Immerhin habe ich soeben auch den kompletten Text unserer Lesung im Computer gefunden, den ich, wenn gewünscht, auch noch versenden könnte, obwohl es wenig bringt, denn was wir beim Lesen taten (u.a. Tee und später ungenießbares Essen kochen/braten), geht daraus nicht wirklich hervor.

Soweit erst mal.

Mit freundlichen Grüßen

Hartmut Mechtel



Bildnachweis: <http://www.booknerds.de/wp-content/uploads/2014/11/arno-schmidt-gewinnspiel-dvd-cover.jpg> – Recherchezugriff am 18.01.2015.

noch gans zu schweign, zu brülln an : Renn'n, renn'n, nischt wie renn'n ! : War denn nirgndz 1 Loch ? Daß ich weenichstns ma, und wenns für 5 Mienutn wär, volle Deckung ...). / Und auch um die Ecke noch rumm : etwas mußte jetz komm', Aut=Aut !, : entweder mein letztes Schtüntlein – (ich war schon so schlapp, daß ich den Forstn mit der Schulter mitnahm) – oder aber :

1 Licht ? ! : 1 gelbes trauliches Licht=Rechteck ?? – Hoch=kannt wie eine Thür ? : O Du mein Ent=schpurt – (und hinein in die freuntliche Helle ! – Und runde Gesichter ...)

(Und natürlich haarscharf ap=gepaßt, alter Könner aberjaa !, daß wir am Eisenwaren=Geschäft entlang flohen – : Und hinein in die trauliche Wärme=Helle !). / (Und runde erschaunte Menschn=Antlittse ...)

: ? . / Und Hertha, vergeistertn Gesichtz, alle Sinnes=Fortn weit offn, schtammelte : » Anne Kette; bitte. Für'an Satan. « (Und runde, erschaunte Menschn=Antlittse.) / Mit Recht. Ich griff lebenswürdig ein; gans alter Scharrmöhr. Lächelte sämtliche Drei an : ErsDich=Mammá ! Dann Dein leibriezendes Töchterlein : !. (Man sah's sofort : sie hatte dieselbe Wartze neben derselbm Nase.) Und dann noch=Dich, weiplicher Lehrlink : ! (Lange noch würdet Ihr von dem wohlge-waxenen, unwiderschtechlich=angegrautn Fremmdlink träu=men. / Dieser Lehrlink=übrijens könn=te – voraus-gesetzt, daß GOtt & das Kriexministerium ihm Zeit dazu ließn – dereinst eine größere Anzahl Haidjherhtzn knackn, sogn wa fuffzich. Milde ausgedrückt : en vérité würde sich die Wirkunk seiner=ihrer Reitze ja anders < äußern >. (Aber Wer hat schon Intresse an der Vérité ; < KommsDe mit in de Wehriete heut=Aaamd ? >). Und doch 1 bißchen neidisch seufzn : dann geh'ich längst am Shtock : < Es wirt a Wein=sein >.) –

Aber zur Sache : rann an die Mama : » Die Kette ist

natürlich für 1 Rieseneule. – « ; (verdammt; jetz war mir's selbst durcheinander geratn ! Was sag'ich ... achso, klar) : » Wir haltn nämlich Eine; auf unserm Gut. – ä=lank & fest; aber möklichst dünn. « / Sie führten Uns, Alle Drei, zur Want wo die Ketten hingen. (Hertha, tief beschämt, den Kopf zur Seite, und nach untu : Komm Süße; ich richt'Dich wieder auf : indem ich Deiner bedarf) :

» ä=Hertha : weißDu noch des Näheren, wie dick die ist, die er – ä=Sie : es ist ja eine SIE ! – zur Zeit um hat ? : Doch etwa wie die=hier, ja ? «. (Aber sie vermochte nur 1 gans klein=flehenden Nicht=Seitnblick. Und nickte dann schtumm ins Ap=Gewandt : .) / Also wählte ich eine um 4 Nummern dünnere : ? . Und sie beschträichtn es Alle wortreich : die könnte sie nich zerreißen. : » Auf kain'Fall. « : » Nie & Nimmer. « (Nichts-niemandnirgendsnie.)

» 8 Meter würd'ich sogn; was Hertha ? – Kürzn könn' wir immer noch. – : Also bitte. « (Und bloß rasch zahlen; und raus : Mein Haschelchen fühlte sich ja doch nich wieder eher froh. Und selbst das würde noch ein paar Schreck=Minutn dauern.) / Also weiter schpinn'n. (Die dramatischeren Shtellen kann ich ja jetz mit Kettngerrassl über=tarn'n. Beziehunxweise unter=mahln ...)

... runde ? : Gesichter ? : Ich fiel in runde Arme. (< Rund geöffnete ? > wandte mein Logie=Kuß=innen ein : Der war demnach noch nich bedient !). / Und fühlte mit dem Hintern ein Bretternes=Bankähnliches; man drückte mich drauf – nich mich=auf=den=Hintern : mich=auf=die=Bank. / Und es lächelte gutmütich=langbärtich : immer dasselbe Vierfach=Gesicht; ich konnt' sie erst gar nich unterscheiden.

: » Tür=zu ! : Tür=zu ! ! – « : so=kaum ich jappm konnte, so laut röchelte ich doch. (Und zeign & fum-meln : ! : Denn eben drängtn sich auch die beidn Ge-

ZUSAMMENFASSUNG (ABSTRACT)

Einleitend ist dieser Arbeit ein Überblick über die Biographie Schmidts und den daraus resultierenden ersten Gedanken zu einer Inszenierbarkeit der Romanvorlage *Kaff auch Mare Crisium* vorangestellt.

Im Hauptteil werden ausgehend von der Idee eines Inszenierungskonzeptes zum Werk *Kaff*, verschiedene analytische Schwerpunkte in Bezug auf Orthographie und Sprache bei Schmidt beleuchtet, wobei das Hauptaugenmerk auf die Verbindung zwischen der Romanfigur Karl Richter aus *Kaff* und dem Schriftsteller Arno Schmidt liegt. Beschrieben werden weiters die Auffassung von Kunst und Kultur bei Arno Schmidt, der Begriff des Gedankenspiels, die Sprache Schmidts sowie die damit verbundene Etymologie, seine Orthographie sowie die Handlungsarmut des Werks *Kaff*.

Der dritte Teil der Arbeit gibt einen Überblick, wie ein Inszenierungskonzept anzudenken und umzusetzen ist.

Abschliessend werden im Conclusio unter Rückgriff auf die vorangegangenen Analyseteile und das „Inszenatorische Gedankenspiel“ wesentliche Aspekte zusammengefasst und bieten eine Perspektive für meine Forschungsfrage und geben somit anhand der und durch die Vorschläge des entworfenen Inszenierungskonzeptes Aufschluss zur Frage nach der Inszenierbarkeit des Lesedramas *Kaff auch Mare Crisium*.

CURRICULUM VITAE

Persönliche Daten

Name	[Katja Gerstl, BA]
Wohnort	[1070 Wien]
Geboren	[01.1982]
Nationalität	[Österreich]
Kontakt	[justme_katja@hotmail.com]
Sprachen	[Deutsch, Englisch, Italienisch- Basiswissen]

Ausbildung

2015	Abschluss des Studiums Theater-, Film- und Medienwissenschaft mit Erlangung des universitären Grades Magistra [Mag. Phil.]
2007–2015	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft und Jus an der Universität Wien
2006	Erlangung des universitären Grades Bakkalaurea [BA]
2002–2006	Studium der darstellenden Kunst am Konservatorium der Stadt Wien
2000	Abschluss des Wirtschaftlichen Realgymnasiums mit Abschluss Matura
1992–2000	Wirtschaftliches Realgymnasium , St.Pölten NOE