Zwischen Architektur und literarischer Imagination

Andreas Beyer | Ralf Simon | Martino Stierli (Hg.)

eikones

Herausgegeben vom Nationalen Forschungsschwerpunkt
Bildkritik an der Universität Basel

Zwischen Architektur und literarischer Imagination

Andreas Beyer | Ralf Simon | Martino Stierli (Hg.)

Wilhelm Fink

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2013 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn

Schutzumschlag: Pieter Bruegel der Ältere (1525/30–1569), Turmbau zu Babel, 1563. © Kunsthistorisches Museum Wien.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

© 2013 Wilhelm Fink Verlag, München

(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn). Internet: www.fink.de

eikones NFS Bildkritik, www.eikones.ch

Die Nationalen Forschungsschwerpunkte (NFS) sind ein Förderinstrument des Schweizerischen Nationalfonds.

Gestaltungskonzept eikones Publikationsreihe: Michael Renner, Basel

Layout und Satz: Mark Schönbächler, Basel

Lektorat: Franziska Harder, Danielle Schwab

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5514-7

Inhaltsverzeichnis

Ralf Simon, Martino Stierli

- 9 Einleitung. Zwischen Architektur und literarischer Imagination**

Michael Mönninger

- 27 Die Imagination des Realen. Die Erlösung von Stadt und Architektur in Sprache. Zu Martin Mosebachs Stadroman *Westend***

Martino Stierli

- 49 Der Architekt als Ghostwriter. Zu Rem Koolhaas' Architektur- und Städtebautraktat *Delirious New York***

Melanie Beschel

- 77 Der Kegelbau in Thomas Bernhards *Korrektur***

Ralf Simon

- 91 Weltbild: Imagination und Architektur (Arno Schmidt, ausgehend von *Kosmas* oder *Vom Berge des Nordens*)**

Nina Herres

115 **Kammerspiel und Raumangst.**

**Filmische Innenarchitekturen zwischen Expressionismus
und Film noir**

Matthias Noell

145 **»Ich aber bin entstellt vor Ähnlichkeit mit allem,
was hier um mich ist.« Das Motiv des architektonischen
Selbstporträts in Literatur und Architektur**

Winfried Nerdinger

169 **Vom Bauen imaginärer Architektur**

Heinz Brüggemann

197 **Passagen: terrain vague surrealistischer Poetik und
panoptischer Hohlraum des XIX. Jahrhunderts**

Hans-Georg von Arburg

243 **»Gefrorene« oder »stumme« Musik? Zur Kritik eines Denk-
bildes für Architektur bei Goethe, Nietzsche und Valéry**

Harald Tausch

- 275 **Architektur und Bild in Goethes Roman *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1821)**

Johannes Grave

- 317 **Architektur ohne Grund und Raum.
Caspar David Friedrichs *Kathedrale***

Sonja Böni

- 341 **Höhlen in der Höhle–Transgressionen
des Architekturen bei Jean Paul**

Matteo Burioni

- 357 **Das Ich der Baukunst. Traumwandlerischen Architekturen
der *Hypnerotomachia Poliphili***

- 387 **Autoren- und Herausgeberbiografien**

Weltbild: Imagination und Architektur. (Arno Schmidt, ausgehend von *Kosmas oder Vom Berge des Nordens*)

Ralf Simon

Es ist über alle Maaßen entsetzlich, ich zu sein!!
(11379:003)¹

I

Wollte man den vermittelnden Begriff zwischen dem in jeder Hinsicht soliden Architektonischen einerseits und dem flatterhaften Imaginären andererseits suchen, so würde man ihn im Begriff des Bildes finden. *Bild* nennen wir normalerweise (neben vielem, was sonst auch Bild genannt wird) diejenige Strukturierung des Imaginierens, die sich als anschauliche Konstanz erhält, ohne dass sie sich zu einem Gegenstand materialisiert (den materialisierten Gegenstand nennen wir Bildträger). Legen wir dabei dasjenige Imaginieren zugrunde, welches sich die Form der sprachlichen und näherhin poetischen Artikulation gegeben hat, so öffnet sich der Begriff des Architektonischen einer metaphorologischen Alternative.

Einerseits kann er das Gebautsein eines Textes meinen, seine Struktur, seine Poetik, sein weltmodellierendes Gerüst, also das, was die Strukturalisten ein sekundäres modellbildendes System genannt haben.² Der poetische Text hätte dann eine Architektur, die ihn befähigt, eine Welt vorstellig zu machen. Insofern diese Welt imaginiert wird, aber zugleich eine sprachliche Konstanz besitzt, die modellhaften Charakters ist, können wir von einem *Weltbild* reden. In diesem Sinne hat die ältere Literaturwissenschaft von der

Ralf Simon

Weltbild: Imagination und Architektur. (Arno Schmidt, ausgehend von Kosmas oder Vom Berge des Nordens)
Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2013 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn

weltentwerfenden Funktion der Poesie gesprochen, davon, dass z. B. ein Roman *Welt* vorstellig macht, sie im Modus der ästhetischen Anschauung *exponiert*, bildhaft *vor* das innere Auge *stellt*.

Andererseits mag man den Begriff der imaginierten Architektur wörtlicher nehmen—schon um zur metaphorologisch ange deuteten *alten* Terminologie eine Alternative zu haben—und die reale oder in den Texten *dargestellte* Architektur aufsuchen. Aber dieser vermeintlich positivistische Zug hat seine Tücken. Denn der Begriff der Architektur impliziert den Inbegriff einer symbolhaften Form. Die mit dem Gebauten gegebene Innen-Außen-Differenz faltet sich im Inneren mehrfach in sich hinein, so dass die Topographie des Gebäudeinneren sofort zu einer symbolischen Repräsentation der Außenbezüge wird. Schon den einfachsten ethnographischen Recherchen entdecken sich die Behausungen als Repräsentationen des Kosmos.³ So führt gerade der Verweis auf die realiter beschriebenen Bauten in der Literatur auf das Modell einer symbolischen Institution.

Dass derart die Imagination von Architektur auf das Imaginative trifft, das der Architektur an sich selbst schon innewohnt, führt im Falle der sprachlichen Imagination zu der These, dass die Poesie mit ihrem strukturell gegebenen Potential der poetologischen Selbstreflexion ein exklusiver Ort eben dieses Verhältnisses von Architektur und Imagination ist: Sie setzt es ins Bild, aber in eine solche Bildform, die immer schon reflexiv gewendete Bildkritik ist.

Die Hintergrundmetaphorik der Architektur mit ihren ganzen Implikationen ist offenkundig in Begrifflichkeit nicht aufzulösen. Der Grund (Baugrund); auf ihm aufbauend das Fundament; es strukturierend die Einschreibung des Grundrisses; ihn im Bau verdeckend das Gebäude in seinem Aufriss; die Kombination von waagerechter Fundierung und vertikalem Hinaufstreben des Gebäudes, gesichert durch Querverstreibungen, die ins Kleine hinein die Stabilität des rechten Winkels ausnutzen; die Etablierung von Zimmern durch die nach innen gefaltete Verkleinerung der rechtwinkligen Kastenform; die Relation von Ausblick und Einblick; der Eingang mit der Schwelle; die Lichtverhältnisse von hell und dunkel, jeweils tageszeitabhängig invertiert;⁴ die Hybris der Höhe und die Solidität der gefestigten Ebene: Dies alles—und noch mehr—ist mit dem Bau gegeben, eine unmittelbare Symbolik, die auf den elementarsten Unterscheidungen vieler modellbildenden Systeme aufbaut. Aus diesem Grunde ist es mehr als nur eine metaphorische Lizenz, den Begriff der Architektur als dasjenige zu verhandeln, was einem poetischen Text—und übrigens auch einem philosophischen Systementwurf—Struktur und

Festigkeit verleiht. Es lässt sich gar nicht umgehen, diese Redeweise zu benutzen. Weil dies so ist, wandert die Metaphorologie des Architektonischen nicht nur als strukturierende Instanz in die Begrifflichkeit des Imaginativen hinein, sondern das Imaginative notwendigerweise auch in das Architektonische. Weil der Begriff der Architektur auf der Metaphorik des Grundes beruht und also zur Repräsentanz jeglicher möglicher Semantik in ihrem topologischen Aufriss führt, ist schon die bautechnische Relation von Baugrund und Fundamentlegung ein symbolischer Akt, der sich in einem permanenten Rhythmus bis zur Symbolik der Schwelle wiederholt.

Nichts anderes lässt sich für die Poesie behaupten. Der russische Strukturalist und Semiotiker Jurij Lotman hat bekanntlich die grundlegende Dynamik einer jeden semantischen Bewegung in dem anfänglichen Akt einer Grenzziehung und der Notwendigkeit ihrer Überschreitung gesehen.⁵ Am Anfang einer jeden semantisch qualifizierten Operation steht ein *a versus b*, eine Trennung also zwischen zwei Bereichen und die Notwendigkeit, dass eine Bewegung stattfindet, also *a zu b gehen* muss. Tatsächlich besteht der Grundakt der Erzählung ja nicht darin, dass sich zwei Positionen gegenüberstehen, sondern darin, dass eine Bestimmtheit in den Bereich der anderen Bestimmtheit hineintritt. Anstelle *a versus b* ist zu sagen: *a geht zu b*; und also: *a kommt bei b an*.

Der Ort dieses Ankommens ist ein definierter Ort. In der überwiegenden Zahl der Fälle ist es ein Haus, an dessen Tür angeklopft wird. Genauso klopft in der Lyrik das eine Wort mit dem Begehrt des Eingelassenwerdenwollens an das andere Wort an.⁶ Die Szene der Erzählung – transformiert aber auch die Szene des Gedichtes – ist immer eine Szene des *Begehrens, eingelassen zu werden*. Das *Gebäude* ist nichts anderes, als das *Bild* dieser *semantisch-narratologischen* Ur-Situation; deshalb ist es naheliegend, die Narratologie vom Begriff des Bildes her zu entwickeln: Ikononarratologie. Noch einmal mit anderen Worten: Soll in einem poetischen Text überhaupt eine semantische Bewegung sein – und dies ist die *conditio sine qua non* seiner Existenz –, dann muss es eine wie auch immer transformierte Szene geben, in der *a* auf dem Weg zu *b* ist, dort ankommt und an diesem Ort eine adäquate symbolische und handlungsermöglichende Topographie für sein *Begehren, eingelassen zu werden*, vorfindet. Diese adäquate Topographie ist in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle eine Architektur. Die Hütte, das Haus oder das große Gebäude, sie alle haben diese eine Eigenschaft, dass sie eine Grenze errichten, aber mit der Tür die Möglichkeit instituieren, sie zu überschreiten.

Lotman nennt dies die Sujethaftigkeit des Textes (also: Sujet = Grenze mit Tür).

Es lässt sich ein erstes Fazit formulieren: Die Metaphorologie der Architektur mit der ihr innewohnenden Metaphorologie des Grundes grundiert die Imagination immer dann, wenn diese ihren Vorstellungsstrom so bestimmt, dass er sich in die Stabilität des Bildes hinein verfestigt. Und umgekehrt: Weil die Metaphorologie der Architektur grundsätzlich der Ort ist, an dem eine jede semantische Bewegung ihren Rhythmus von Grenzsetzung und Grenzüberschreitung auszutragen hat, ist notwendigerweise diese Metaphorologie durch die ganze imaginative Energie infiziert, die mit der Entbindung semantischer Prozesse einhergeht.

II

Als Jean Paul den Satz auf seinem Grabstein geschrieben wissen wollte, dass kein Mensch mehr Gleichnisse gemacht habe als er,⁷ konnte er Arno Schmidt nicht kennen – dieser aber jenen. Schmidts Prosa, die an jeder Stelle durch die vorherrschende Ich-Perspektive zur Neukonstruktion gerade auch der Alltagssprache ansetzt, unterläuft die Differenz von eigentlicher und uneigentlicher Sprache durch eine insistente Permanenz von Metaphorik, die in der deutschen Prosa singulär ist. Man kann in der Rekonstruktion der literarischen Topographie seiner Erzählungen, wie sie hier am Beispiel von *Kosmas* vorgenommen werden soll, kaum mehr unterscheiden, wo die Grenzlinie zwischen Thema und Rhema, Imaginiertem und Reflektiertem liegt.

Wenn zur Orientierung eine kurze Inhaltsangabe gegeben wird,⁸ so steht diese also schon unter dem Vorbehalt, mit der Identifizierung einer literalen Ebene eine hermeneutisch fragwürdige Verfahrensweise zu offerieren. Die Erzählung spielt im fünften nachchristlichen Jahrhundert und thematisiert den Kulturbruch zwischen Spätantike und Frühchristentum, indem sie die Herrschaftsverfahren der christlichen Mandatsträger kritisiert. Es stehen sich zwei Parteien gegenüber, einerseits der 20jährige, naturwissenschaftlich interessierte Agnostiker Lykophron mit seinem Lehrer Eutokios und seinem Vater Marcellus und andererseits der wegen Korruption zeitweilig auf das Land verbannte Funktionär Anatolios und seine Tochter Agraule, begleitet von dem dogmatischen christlichen Lehrer Gabriel von Thisoa. Mütter fehlen, aus Gründen, die noch dargelegt werden. Die Handlung besteht darin, dass der Priester Gabriel von der Existenz seines verhassten Widersachers Eutokios erfährt

und dessen Verhaftung wegen unchristlicher Umtriebe einleitet, so dass dieser und Marcellus flüchten müssen. Gleichzeitig entspinnt sich eine Liebesgeschichte zwischen Lykophron und Agraule,⁹ die von Anatolios zu deren Verheiratung ausgenutzt wird, um auf diese Weise den Besitz der beiden involvierten Landgüter zu sichern. Auf der ideologischen Ebene widerlegt Lykophron mit dem Wissen seines Lehrers Eutokios das christliche Weltbild des Kosmas Indikopleustes,¹⁰ welches der Lehrgegenstand des Priesters Gabriel ist, der an die Existenz dieses Weltbildes die Geltung seiner christlichen Glaubenssätze bindet und deshalb naturwissenschaftlichen Argumenten nicht zugänglich ist.

Die Topographie der Erzählung besteht zunächst darin, dass Lykophron zwischen den beiden Landgütern hin und her läuft; schnell etablieren sich aber weitere Orte, so eine in der Ufergegend zum Meer hin gelegene kleine Hütte, die kleine Hafenstadt und die Großstadt (Byzanz). Diese realen Orte werden durch topographische Imaginationen ergänzt. Es ist im Text von einer Hohlwelt die Rede,¹¹ die als Angstvorstellung des finalen Eingeschlossenseins in ein Gefängnis vorstellig wird.¹² Es gibt entsprechend einen Hohlwelt-Traum des Lykophron (11483:026ff.), sodann aber weitere Hohlwelten, zum Beispiel die hohle Zentralsäule¹³ der Villa von Anatolios, das Fass des Diogenes,¹⁴ aber auch die Kastenwelten, in denen Tiere gehalten werden (Kiste für die Katzen (11455:011ff.), Seidenraupenkasten (11452:039ff.), Spitzmausgarten (11455:031ff.), Entengehege (11456:003ff.)) oder Menschen wie Tiere agieren, so im Zirkus (Hippodrom, vgl. 11486:036ff.).

Derartige Einschachtelungen der Gefängnisvorstellung ins Kleine korrespondieren ihrer Ausfaltung ins Große. Denn das Weltmodell, das Gabriel präsentiert, ist selbst eine Hohlwelt: Die Welt ist hier in einen Kasten eingeschlossen, welcher der Stiftshütte ähnelt.¹⁵ Damit schwindet die Differenz zwischen Welt und Architektur. Indem die Welt in eine gebäudeähnliche Formation eingeschlossen ist, wird sie zu einer Hohlwelt im Innenraum eines Baus. Alle Orte, die in der Welt sind, verkleinern sich in dieser Vorstellung zu Zimmern, zu Innenräumen dieses Gebäudes.

Der ideologische und weltgeschichtliche Kampf – der Kampf um das Weltbild¹⁶ –, von dem die Erzählung berichtet, wird auf dem Feld einer doppelten Auseinandersetzung ausgetragen. Indem sich das christliche Weltbild durchsetzt, ist die Imagination im Innenraum dieses Gebäudes gefangen. Die Herrschaftsstrategien des Christentums betreiben die Kontrolle der Zimmer und Räume des Gebäudes.

Wäre das heidnische Weltbild in Geltung, dann wäre die Welt offen – so scheint es (diese Option – Kugel oder Fläche – wird später zu widerlegen sein). Es geht also nicht nur um die Herrschaft partikularer Räume, sondern um die Einrichtung des Weltbildes so, dass die Anzahl der Räume bestimmbar wird, also eine Übersicht über die Totalität dessen, was ist, entsteht. Erst innerhalb dieser Totalität ist das Phantasma der vollständigen Herrschaft eine ebenso mögliche wie erschreckende Option. Der Priester Gabriel versucht dieses Phantasma ideologisch durchzusetzen und zugleich die konkrete Herrschaft über die jeweiligen Räume zu erlangen. Die Erzählung, die von der Notwendigkeit einer Flucht von Marcellus und Eutokios ebenso berichtet wie von der Möglichkeit einer inneren Emigration bei Lykophron, meditiert also Fluchtmöglichkeiten, äußere und innere. Sie tut dies angesichts einer sich aufbauenden weltanschaulichen Option, in der weder äußere noch innere Fluchtmöglichkeiten vorgesehen sind.

Das modellbildende System für die Frage nach der Fluchtmöglichkeit ist die Architektur, begriffen als gefängnishafte Umschließung dessen, was als Bewegungsraum überhaupt menschenmöglich ist. Alles entscheidet sich an der Frage, welches Weltbild sich durchsetzt, welche Architektur die Welt hat oder sogar: *ob* sie überhaupt in dem Modell einer Architektur zu denken ist. Arno Schmidt interessiert sich vor allen Dingen für diese Ob-Überhaupt-Frage. Ist eine Welt denkbar, die nicht nach dem Modell der Architektur gedacht werden muss?

Diese irritierende Frage lässt sich sehr einfach beantworten. Architektur ist an die Dreidimensionalität gebunden. Jede denkbare Welt in den Dimensionen entweder drei-minus-n oder drei-plus-n wäre, was immer sie wäre, jedenfalls keine architektonische Welt. Mit anderen Worten: Die Frage nach den Fluchtmöglichkeiten muss auf der Ebene der modellbildenden Systeme reflektiert werden. Findet die Imagination eine Möglichkeit, der Architektur in den Rücken zu gelangen? Wie immer diese Frage beantwortet werden kann, sicher ist, dass Arno Schmidts Erzählung auf dieser Ebene als eine Reflexion nach den *Bedingungen der Möglichkeiten des Architektonischen* zu lesen ist, es handelt sich um eine transzendentalpoetologische Imagination des Phantasmas der Architektur.

Methodologisch sei angemerkt, dass die Argumentation nun schon eine mehrfache Gegenwendung vollzogen hat. Wurde in den einleitenden Bemerkungen davon gesprochen, dass das Architektonische die Welt *symbolisiert*, so werden bei Schmidt Welt und Gebäude *identifiziert*. Diese Gleichsetzung ist eine direkte Folge der

Schmidtschen Ideologiekritik am Christentum. Wichtiger ist aber eine zweite Gedankenfigur: Gegen die einleitende These von der Unhintergebarkeit der Metaphorologie des Architektonischen versucht Schmidt offenkundig doch, ein Jenseits dieser Metaphorologie zu imaginieren. Weil Welt und Gebäude *identifiziert* sind und somit ein totalisiertes Gefängnis entsteht, speist sich seine Schreibenergie aus dem Willen zur *Flucht*, also daraus, *nicht-architektonisch imaginieren zu wollen*.

III

Die Notwendigkeit der Flucht ist im *Kosmas* thematisch gegeben, aber sie besitzt eine grundsätzliche Dimension,¹⁷ die exegetisch von den thematischen Realisierungen abgelöst werden kann und werden sollte. Hartmut Dietz¹⁸ hat in einem grundlegenden Aufsatz plausibel gemacht, dass bei Arno Schmidt ein orphisches Erzählmuster vorliegt. Der männliche Protagonist trägt die Züge eines Tricksters,¹⁹ der sich in der Verweigerung einer stabilen Identität einer Gefahr zu entwinden versucht. Sie besteht darin, dass weibliche Figuren, deren Typenreihe sich in die Aktantenposition der Großen Mutter zusammenfassen lässt, die männlichen Protagonisten in den Malstrom, den regressus ad uterum hineinzuziehen versuchen. Mit Tricks, Listen und Finten entzieht sich der männliche Held in einer langen Reihe von Prüfungssituationen immer wieder dieser Verlockung der Selbstaufgabe. Die Wasserwelten Arno Schmidts, das mehrfache Auftauchen der Protagonisten aus einem Unterwasserreich, die sich von oben überwölbende Mondwelt als Wasseranalogon und die ganze Differenz von sexueller Attraktion und der gleichzeitig damit gegebenen, verschlingenden und vernichtenden Weiblichkeit buchstabieren ein enges Motivsystem aus, mit dem eine ganze Reihe von Erzählungen der 50er Jahre in dichter Weise lesbar werden.

Dass freilich der Entwurf von Dietz, der gut mit den Überlegungen von Wollschlägers *Insel*-Aufsatz harmoniert, nicht das letzte Wort sein kann, wird durch zwei Einwände evident. Theweleits Lektüre der *Seelandschaft mit Pocahontas*²⁰ kann überzeugend nachweisen, dass es gerade die Sexualität ist, die die Subjekte nicht in den Bann der Regression einschreibt, sondern sie vielmehr befreit und zur eigentlichen, fast schon utopischen Subjektwerdung befähigt. Gerade in *Kosmas oder Vom Berge des Nordens* trägt Agraule einige Züge der Selma aus der *Seelandschaft*.

Ein zweiter Einwand gegen das dennoch fruchtbare Modell von Dietz liegt darin, dass Arno Schmidts Prosa nicht nur gegen die

stets gefährdete Regression in den Mutterschoß anschreibt, sondern ebenso gegen die dem Faschismusverdacht ausgelieferte Versteifung des männlichen Identitätskonzeptes im militärischen Körper.²¹ Die männliche Parallelinstanz zum Joachim der *Seelandschaft* ist Erich, dessen einfache Umschreibung zu Er-Ich deutlich macht, dass hier eine Abspaltung innerhalb desselben Aktantenmodells vorliegt. Erichs Körper ist aber in der männlichen Verlängerung die Waffe:

»Laufbrünieren lassen, daß a nich in der Sonne blitzt!« fügte er, alter Frontsoldat, hinzu, und zog die Badehose noch tiefer, wahrscheinlich um keinerlei Zweifel aufkommen zu lassen, daß er männlichen Geschlechtes sei. (11401:026)

In diesem Sinne muss sich der Trickster nicht nur der Großen Mutter erwehren, sondern auch der formierten Gewalt, der faschistoiden Identifizierung von männlicher Identität, militärischem Körper und aggressivem Sexus. Der Inbegriff eben dieser Gefahr wird in Arno Schmidts Frühwerk *Leviathan* genannt.²² So versucht also der listenreiche männliche Protagonist als göttlicher Trickster beiden Gefahren gleichzeitig zu entgehen: der vollständigen Selbstaufgabe in der Rückkehr zur Großen Mutter und dem vollständigen Identischwerden mit dem militärischen Körper des Leviathan. Mitten inne zwischen falscher Nichtidentität und falscher Identität kann es aber keine stabile Position geben, sondern immer nur Fluchtvektoren im Kraftfeld von Auflösung und Versteifung.

Kosmas oder Vom Berge des Nordens trägt diese beiden Negativpositionen in der Eröffnungsszene in wünschenswerter Klarheit aus. Lykophrons Eingangstraum beginnt mit dem Verdacht, der auf dem freien Meer Rudernde vollziehe eine Kreisfahrt. Dem anzierten Poe'schen Malstrom²³ folgen zwei Meeresungeheuer, zuerst der Leviathan, dann, schmeichelnder, die verlockende Sirene, deren Schönheit durch die Krallenfäuste, die mit blauen Dolchreihen²⁴ besetzt sind und durch den Rochenschwanz mit dem Giftstachel²⁵ so gleich als tödliche Schönheit identifiziert wird. Lykophron kann in diesem Traum zwischen dem Leviathan und der Sirene als der Imago der Großen Mutter hindurch schiffen und sich in die temporäre Ichidentität des beginnenden Morgens retten.

Für die Erzählung ist damit die Grundsituation gelegt: Die Abwehr des Leviathan wird sich in der Auseinandersetzung der symbolisch verhärteten Identitätsposition der Herrschaft vollziehen, also in der Auseinandersetzung mit dem Christentum, das hier alle Züge des Leviathan trägt, während die Frage der Sexualität durch

die ganze Erzählung hindurch zwischen der Gefahr der Vernichtung und der Möglichkeit der Befreiung changiert.

Es handelt sich bei den Liebesszenen um eine offene Oszillation, die auf eine so nie geschriebene Weise unentschieden gehalten wird: die beiden ihre Liebe Suchenden sind in den erotischen Handgriffen so unerfahren, dass sie den begonnenen Beischlaf auf den nächsten Tag verschieben. Der verschlingende Sexus bleibt gewissermaßen im Vorspiel stecken. So wird in der Verhinderung des Aktes weder die Geliebte zu einer tötenden Sirene noch wird eine falsche, faschistoide Vermännlichung vollzogen, weil die Liebe diesseits des Aktes offen bleibt.

Also: Griffe: wir verfilzten uns düster, wir waren Anfänger, mit Gesichtern; Wind mischte sich ein; Finger würgten und bohrten, meine Hand wußte mehr als ich – bis sie einen Gächzer tat und treuherzig bat: »Ich kanns auch noch nich.: Aber morgen Abend machen wirs richtig: bei Licht! Och!« (11501:017)

So anrührend diese Szene ist, so konsequent erfüllt sie das Erzählprogramm. Die Koinzidenz von Rücksichtnahme und aufgeschobener Lust bleibt als coitus interruptus kunstvoll in der Schwebelage zwischen dem emanzipatorischen und dem verschlingenden Aspekt von Sexualität. Dieses Schweben hält die Fluchtmöglichkeit offen. Und es ist kein Zufall, dass wenige Sätze später die ökonomische Reflexion über die gewinnbringende Bewirtschaftung des Landgutes Oberhand gewinnt und damit die verhärtete symbolische Ordnung ihr Recht anmeldet. Liest man diese idyllische Schlusszene von *Kosmas oder Vom Berge des Nordens* – es handelt sich um eine der friedvollsten Szenen des Schmidt'schen Werks –, dann bleibt aus der Kenntnis eben dieses Gesamtwerks nur eine skeptische Bewertung möglich. Keine Idylle wird sich hier stabilisieren lassen, diese eine Situation wird der Ausgangspunkt einer notwendigen Flucht sein müssen, damit der Trickster nicht in die Gefahr gerät, eine stabile Identitätsform zu entwickeln.

Konstellationen der Flucht kennt dieses Frühwerk zur Genüge, und sie sind in der Forschung oft genug beschrieben worden. *Kosmas* kann noch einen kleinen Sieg über den Leviathan berichten, aber dieser Sieg hat in Arno Schmidts literarischer Topographie keinen möglichen Ort. Die Architektur der Herrschaft ist schon längst auch über die Hütte, die hier der Fluchtpunkt eines ausgesetzten Koitus ist, gespannt. Unser Liebespaar hat nur ein Zimmer in der

Hohlwelt des Leviathan bezogen. Eben deshalb stellt sich gerade von der Schlusszene der *Kosmas*-Erzählung her die Frage, wie jener doppelten Gefahr, die in diesem Text in der Eingangsszene skizziert wird, zu entinnen ist. Wie kann der Trickster sich erhalten, ohne dabei eine Identitätsform eingehen zu müssen, indem er der Großen Mutter ebenso wie dem Leviathan entkommt?

Wenn die Herrschaft eine Architektur ist und wenn die christliche Welt eine Situation der Unentrinnbarkeit formiert, dann kann das Entkommen nur durch eine *grundlegende Reflexion des Architekturprinzips* ermöglicht werden. Arno Schmidt unternimmt offenkundig das große Experiment, die *Kraft der Imagination gegen die Formierung des Architektonischen laufen zu lassen*. Sein Werk ist, so die These, die Dekonstruktion genau jener basalen Metaphorologie, die eingangs als Unhintergebarkeit der Verbindung von Architektur und Imagination im resultierenden Bild bestimmt worden ist. Wenn Arno Schmidt derart verfährt, dann *dekonstruiert er, der bilderreichste aller Autoren, das Bild selbst*.

IV

Experimentanordnungen, Weltbildreihen, Berechnungen: Schmidts Versuch, die Imagination gegen die Architektur laufen zu lassen, ist selbst wieder als ein typologisches Feld angelegt, welches in dieser Frage drei Optionen kennt.

Die erste Option besteht in dem Versuch, die Gefängnisvorstellung der Dreidimensionalität im Raum selbst, durch dessen Krümmung, zu unterlaufen, indem die am rechten Winkel orientierte Idee der architektonischen Struktur durch die Kugelgestalt ersetzt wird. In einem Weltbild, das von der Welt als Kugel ausgeht, kann man nach allen Richtungen davonlaufen und hinter dem Horizont verschwinden, eine verlockende Möglichkeit. Aber genauer betrachtet, vergrößert sie die Falle nur, wie in *Enthymesis* zu lesen ist:

Dies Wichtigste aber verschwieg ich: wo soll man denn hinfliehen, wenn die Erde eine Kugel ist? Daß man endlich einmal in kein Menschengesicht mehr entsetzt starren muß (und wirf auch jeden Spiegel weg, und schließe beim Trinken die Augen!). Könnten sich dann nicht von allen runden Seiten die geschäftigen Haufen händereibend näher drängen; und flüchtete man bis zum Pol, sie würden auch diese letzte Wölbung erwimmeln mit ihren zischen- den geilen Gesichtsscheiben und mit metallschmutzigen Höhnefingern auf den Einzelnen weisen, der angewiderten

Mundes die Gewänder um sich rafft! – Nein, nein, ich will, daß sie eine Scheibe und so unendlich sei: nun folgt doch, ihr gaffendes Pack, wenn ihr könnt! (11015:021)²⁶

In *Kosmas* wissen die Flüchtenden, dass das Weltbild einer im Gehäuse der Stiftshütte eingesperrten Hohlwelt falsch ist, aber sie wissen auch, dass die Welt eine Kugel ist.²⁷ Ihre Flucht ist daher vergebens, ihr Überlebenswille schon im Kern widerlegt. Selbst wenn man als *ultima ratio der Architektur* den rechten Winkel krümmt und die *Struktur* in die *Gestalt der Kugel* überführt, bleibt das Gefängnis geschlossen.

Aber der Text diskutiert eine weitere Fluchtphantasie des dreidimensionalen Raums. Sie findet sich in dem Hohlraum-Traum des Lykophron, in dem die Fouqué-Zitate aus dem *Leben eines Fauns* geträumt werden: gestaltgewordene Bergwerke der Romantik. Die kluge Bemerkung von Jürgen Kind, diese Hohlwelt stelle »eine Inversion der kopernikanischen Welt dar«,²⁸ eröffnet die überraschende Möglichkeit, das Negativ der vorhandenen Welt als nach innen invertierte Falte, die sich in ein Labyrinth vervielfältigt, zu denken. Als ob man die Welt wie einen Handschuh verkehrt herum abstreifen und sie als mineralisiertes Dunkelreich der lebendigen Hellwelt verdoppelnd anhängen könnte, öffnet der Traum zur Stiftshütte des *Kosmas*-Weltbildes quasi dessen mindestens gleich großen Keller. Hinsichtlich der Imagination von Architektur handelt es sich hier um eine erstaunliche Idee: Was wäre, wenn der Sichtbarkeit eines jeden Gebäudes die Unsichtbarkeit eines ebenso tief in die Erde gehenden Kellers, quasi als nach unten hinein gebautes Gebäude, entspräche? Wird hier der Sache nach darüber reflektiert, dass nicht nur der Grundriss durch den Aufriss unsichtbar gemacht wird, sondern vielmehr sogar in dieser Unsichtbarkeit die Möglichkeit entsteht, der sichtbare Aufriss ginge in der gleichen Extension durch den Grundriss hindurch als Negativaufriss in die Erde hinein?

Die sich hier aussprechende Fluchtoption bleibt ein Traum, nur eine gedankliche Möglichkeit. Aber es stellt sich ein intensives *Bild* ein, das für andere Werke von Schmidt eine entscheidende Bedeutung hat. Denn die in die Erde hineingefaltete Hohlwelt ist ja tatsächlich nur durch eine Falte, die man aufheben muss, um in sie hinein zu schlüpfen, begehbar. Der *Gang in den Grund der Architektur* ist auch hier eine uterale Regression, aber sie besitzt eine sehr viel weitergehende Dimension. Die Fluchtphantasie von *Aus dem Leben eines Fauns* besteht nämlich genau in dem Versuch, der

Dreidimensionalität dadurch zu entkommen, dass der Protagonist auf einer zweidimensionalen Landkarte einen nicht markierten Ort entdeckt, genau dort quasi nur für einen kurzen Moment die Karte empor hebt, um durch die sich öffnende Falte aus der Leviathanwelt der Dreidimensionalität in die rettende kartographische Welt der Zweidimensionalität zu entkommen. Damit sind wir aber schon bei einer anderen typologischen Möglichkeit.

Die dritte Option ist als Fluchtphantasie in dem Zitat aus *Enthymesis* schon angedeutet: Eine Fläche, am besten eine von unendlicher Ausdehnung, würde den Erfolg der Fluchtbewegung zu einer Frage der Ausdauer machen – kein wirkliches Problem, wenn die Große Mutter und der Leviathan die Alternative bilden. Die Fläche evoziert die Vorstellung der Zweidimensionalität, und damit sind wir zugleich im Bereich des Papiers, also der ausgebreiteten Landkarte und der aufgeschlagenen Buchseite. Es scheint in der Tat so zu sein, dass Arno Schmidts leidenschaftliches Plädoyer für das Flachland – letztlich der Grund für seine Wohnungswahl in Norddeutschland – aus dieser sehr seltsamen Utopie motiviert ist, durch das unendlich detaillierte Studium kleinmaßstabiger Landkarten in Kombination mit den Hannoverschen Staatshandbüchern Orte des Flüchtens zu entdecken. Im *Steinernen Herzen*, im *Faun* und in vielen anderen Texten lesen die Protagonisten die statistischen Erhebungen der im 19. Jahrhundert jährlich erscheinenden Hannoverschen Staatshandbücher. Durch diese Tätigkeit entdeckt der Protagonist von *Aus dem Leben eines Fauns* die verlassene Hütte eines Deserteurs der napoleonischen Kriege. Weil dieser Ort in den gegenwärtigen Karten nicht verzeichnet ist, existiert er in den totalitären Archiven der Leviathanbürokratie nicht. Es handelt sich um einen Nicht-Ort, einen U-Topos, der nur noch in der Tiefe der Archive bezeugt ist. Dorthin kann sich der Protagonist in der finalen Szene des im Bombenangriff auftretenden Leviathans flüchten.

Diese Fluchtbewegung in den zweidimensionalen Raum als Verschwinden dorthin, wo die Karte nichts verzeichnet und also zweidimensional einen Ort durch Nulldeixis markiert, ist durch eine ihrerseits mit dem Begriff der Mehrdimensionalität operierende Leviathanexegese gestützt. Es ist nämlich die jeweilige $n+1$ Dimension, welche die Herrschaft ausübt, so die Argumentation im *Faun*:

»[...] wenn es Wesen mit zweidimensionaler Raumanschauung gäbe – die also hier in einer Ebene behaust wären –«
(ich strich sie mit der Hand in die Luft, dicht über dem Tisch) »– und ich durchstieße jetzt deren Lebensraum mit

den Fingern meiner Hand –« (ich ließ sie hängen wie die Fangarme einer Qualle) »– dann würden diese zweidimensionalen Wesen jetzt wahrnehmen –«: »5 Kreise«, sagte er stirnrunzelnd (hatte s bis jetzt also verstanden). »Ja. 5 Einzelwesen;« sagte ich finster, »Individuen. Ohne zu ahnen oder feststellen zu können, daß diese oben, im Dreidimensionalen, einer anderen Einheit–meiner Hand–untertan sind.«. »Oder: ich stoße zuerst meinen Daumen in ihre Weltebene –« (ich tat es:) »– dann ziehe ich ihn heraus –d. h. er verschwindet für Diedaunten; und nach einiger Zeit führ ich woanders den Zeigefinger in ihre Welt ein. Also für die: 2 Einzelwesen, durch Ort und Zeit weit getrennt; aber dennoch in der höheren Einheit meiner dreidimensionalen Hand verknüpft.« (11327:037)

Diese Reflexion wird auf die Nichteuklidische Geometrie Hilberts zurückgeführt und gleichzeitig zum Argument für das Ausgeliefertsein gegenüber einer jeweiligen Macht aus der $n+1$ Dimension.

In *Aus dem Leben eines Fauns*, aus dem die zitierte Passage stammt, wird sogleich die Anwendung durchbuchstabiert: einerseits in der Szene, in der der Protagonist seinerseits als Leviathan die sich im Wohnzimmer ausbreitenden Ameisen vertilgt,²⁹ andererseits in der Szene, in welcher er wie eine Ameise dem Bombenangriff ausgeliefert ist. Der Leviathan hat die Macht der jeweils höheren Dimension. Die Fluchtphantasie besteht darin, durch die Verkleinerung in die zweite Dimension und durch die Auslassung der dritten Dimension nicht mehr berührbar zu sein durch das, was ab der vierten Dimension ausgeübt wird. So entwischt der Protagonist durch sein Studium der Karte und des Archivs dem Bombenangriff (vierte Dimension) in die historische Archiv-Hütte (zweite Dimension), die in keinem gegenwärtigen Machtdispositiv protokolliert ist. Im eigentlichen Sinne des Wortes handelt es sich um die Urhütte, um die unmögliche Sichtbarmachung desjenigen Ursprungs der Architektur, der überhaupt erst eine Sichtbarmachung ermöglicht und also selbst nicht sichtbar gemacht werden kann. Diese Hütte steht im zweidimensionalen Raum, aber in der Erzählung ist sie realiter vorhanden, in strenger Korrespondenz zum Idyllion des Pfarrgartens³⁰ genau in der Mitte des Textes (auch ein utopischer Ort, der sich über einen realen legt). Die Flucht gelingt im *Faun* also durch ein strenges Kalkül: Auf die zweite Dimension (Archiv-Hütte) kann der Leviathan nicht zugreifen, weil er nur aus der vierten Dimension auf die dritte

Gewalt ausüben kann, aber nicht von der vierten unter Auslassung der dritten auf die zweite.–Es ist klar, dass dieser Gedanke Kalkül und Metaphorisierung vermischt und in dieser Mischung erschlichen ist. Arno Schmidt spielt hier *Alice in Wonderland*. Indem er dies tut, reflektiert er aber notwendig über die Ermöglichungsbedingungen von Architektur. Er kontraimaginiert die Gebundenheit des Architektonischen an die dritte Dimension.

Das Steinerner Herz. Historischer Roman aus dem Jahre 1954 vollzieht genau dieselbe Gedankenfigur. Man wird den Schatz, der am Ende gefunden wird, nicht allein einem trivialen Erzählplot überlassen wollen. Er allegorisiert vielmehr das symbolische Kapital des historischen Wissens. Auch hier hat der Protagonist topographische und Katasterkarten im 1:25 000-Maßstab studiert und Hannoversche Staatshandbücher konsultiert. Der Text lässt daraus ein enges Korrespondenzsystem zwischen den historischen Vergangenheiten von 1694, 1717 und der Gegenwart des Jahres 1954 entstehen, aber so, dass die Gegenwartszeit zu einer historischen wird, welche von der eigentlichen Gegenwart, nämlich der Korrespondenz der Jahre 1694 und 1717 gleichsam aufgesogen wird.³¹ Das Personal mitsamt seinen komplexen triebdynamischen Strukturen wird zur gespenstischen Wiedergängergemeinschaft der Ereignisse um die Prinzessin von Ahlden, als wäre die gesamte Topographie und die komplette Begehrensordnung aus einer Jetztzeit in eine vergangene Zeit transponiert worden. Dort in der Vergangenheit ist die Zeit schon passiert, kein Leviathan kann mehr eingreifen, es herrscht die angenehme Ruhe des Papiers, der zweidimensionalen Fläche, des mit Schrift bedeckten Flachlandes: Terrain des Historikers, der liest und studiert. Das *Steinerne Herz* projiziert die dreidimensionale Gegenwartswelt in die zweidimensionale historische Zeit, die nur noch als Papier existiert und erklärt diese Zeit als die wesentliche, welche die Jetztzeit steuert. Entsprechend wird die Architektur auch im *Steinernen Herzen* erwünscht: tendenziell zweidimensional. Denn auf die Frage nach seinem Ideal antwortet Walter Eggers:

–: »Also eine quadratische Stube« (5 mal 5 Meter, und 3 Meter hoch; in der Ecke die unsichtbare Tapetentür; rechts 2 nackte Fenster).

»Links oben ich«: auf einem Eins Fünzig hohen hölzernen Podium (die Schreibtischplatte also ziemlich dicht unter der Decke, die ich mit dem Haarpull leicht fege. Nur noch

mein Stuhl hat da Platz). »Schlafen?«: auf der Tischplatte – vielleicht das dünne Stuhlkissen, blaßgelb mit blauen Blumen, untern Kopf: »Wie Ihres hier.« (sie erschrak doch ein bißchen; mein neugieriges Kind!).

Dann Staatshandbücher und kritzeln in der Dämmerung. Rechts eine mannshohe weißblaue Vase für (mit?) Staub. Nichts essen brauchen und trinken (daß auch unten bei moi Ruhe ist).

»Zur Tapetentür muß der Schlüssel verlegt sein.« (und die Leute vergessen haben, daß dort noch ein Zimmer war.). Stille. Nicht mehr aufgefunden. Niemand mehr sehen.: Vertrocknen. (Halt son Ideal, nich?).(12101)

Diese als Ideal beschriebene Behausung hat vergleichbar der Hütte des *Fauns* die Funktion eines Nicht-Ortes, sie ist eine verkleinerte Hohlwelt im Sinne des Traums von Lykophron. Was ihr an Extension fehlt, gewinnt sie an Zweidimensionalität: Die Staatshandbücher sind mit dabei, sie ersetzen die Extension der Welt. Es handelt sich um ein Hineinschlüpfen in die Karte, um eine Mimikry an die antileviathansche Zweidimensionalität. – In seinem letzten Text *Julia, oder die Gemälde* wird die Unterscheidung von Fläche und Raum dann zum lakonischen Aperçu: »Die Fläche ist heilig; der Raum ist profan« (*Julia*, 118 [BA]).

Soweit reichen die Architekturvorstellungen Arno Schmidts: Er denkt die Inversion des in die Höhe Gebauten durch die in die dunkle Mineralisation hineingefaltete Negativwelt; er will den rechten Winkel in die Kugel krümmen; er verkleinert die Urhütte zu der Papierphantasie, die sie ist – in den zweidimensionalen Raum; er konzipiert das Weltbild als Gefängnis, indem er die Welt als Kastengebäude denkt; er sucht zweidimensional das Flachland des Papiers zu bewohnen; er erhofft sich die Welt als unendliche Scheibe. Überblickt man diese Positionen der Architektur, dann sind es allesamt Bestimmungen, die die Solidität des Gebauten entweder subvertieren oder disqualifizieren. Offenkundig rennt hier eine literarische Imagination gegen die Strukturierung des Imaginierten an. Imagination versucht bei Arno Schmidt das Architektonische als solches zu dekonstruieren; mehr noch: es eigentlich zur Gänze zu überwinden. Ist dies nicht ein sinnloses, ein verzweifelteres Unterfangen? In den einleitenden Überlegungen wurde die metaphorologische Unvermeidbarkeit

des Architektonischen für die Imagination betont. Ist Arno Schmidts Versuch, unter der Architektur in die Zweidimensionalität hinwegzutauchen, also eine Art von literarischem Selbstmord?

V

Die selbstdestruktive Dimension von Schmidts literarischem Prozess wird deutlich, wenn man sich der dritten Option des Entkommens zuwendet. Der Großen Mutter und dem Leviathan ist über die Kugel und die Hohlwelt nicht im eigentlichen Sinne zu entkommen und auch die Reduktion in die Zweidimensionalität bleibt nur eine Metapher: »Halt son Ideal, nich?« Hans Wollschläger gibt in seiner Rede über Arno Schmidt den wichtigen, den aufschließenden Hinweis, dass der spätere Schmidt, je näher er an *Zettel's Traum* heran kommt, die Metaphern durch Zitate ersetzt.³² Er schreibt tendenziell keine Metaphern mehr, er montiert die Reden anderer, akustische Masken, um mit Canetti zu reden. Zugleich aber demontiert er das Wort, indem er es in die Bestandteile einer wilden Etymologie auseinanderlegt und deren Dynamiken als die Triebchicksale der Sprache entziffert. Die sogenannten Etyms gehen der Sprache auf den Grund und dieser ist so bilderlos, wie die Triebdynamik selbst. »Wer die Etyms hat, ist der Herr der Wort=Weltn!«³³ Man kann sich hier mit einigem Recht an die Dialogizitätstheorie Michail Bachtins erinnern fühlen. Denn Arno Schmidt denkt schon dem einzelnen Wort eine komplexe mehrfache Intentionalität zu, ein Ensemble von triebdynamischen Richtungsvektoren, eine nicht mehr bezifferbare Mehrdimensionalität von Standpunkten. Genau diese Mehrdimensionalität ist es, der gegenüber kein noch so großer Leviathan eine $n+1$ Dimension namhaft machen könnte. Der *Herr der Wort=Weltn* schreibt *Zettel's Traum* deshalb so großräumig und vielstimmig als Anti-Architektur, weil er die jeweils endliche Dimensionalität verhindern möchte, die Weltbilder und ihre Architekturen überhaupt erst möglich macht. *Zettel's Traum* ist Arno Schmidts Versuch einer Schöpfungskonkurrenz, Konkurrenz zu einer Schöpfung, die als Werk des Leviathan misslungen ist.³⁴

Um in allem Ernst die Antwort auf die Macht des Leviathan und zugleich die Antwort auf die Versuchung der Regression in die Große Mutter in Form eines *großen Buches* zu geben, muss das interne semantische System von *Zettel's Traum* in der Dimensionalitätsspirale der n -plus-eins-Logik mithalten können. Nichts darf sich stabilisieren: keine Architektur, keine Bilder; vielmehr: die freien Fraktale der Etyms, als schnelle Bewegung. Weil die Zitate und die

Etymen in sich so vieldimensional sind, können sie weder architektonisch noch bildlich werden.

Zettel's Traum macht die Kritik radikal. Im früheren Werk findet man noch die Selbstanweisung: »Bildkraft üben« (12019:017). Der Sprache wurde die bannende Kraft der Benennung zugetraut und der Seele die Bildkraft, als Welt aneignende und formierende Fähigkeit. Aber die fortlaufende Analyse zersplitterte diesen semantischen Optimismus in die radikalste Sprach- und Bildkritik. In ihr geht die Sprache in den Grund der Etymen und die Bildlichkeit verliert sich in den Zitaten, den vielstimmigen Reden anderer. *Wort=Welt* ist der Terminus, der den des Gebäudes und des Weltbildes ersetzt hat, aber es ist ein Terminus, dem keine explizierbare Struktur, keine Anschaulichkeit und keine Architektonik korrespondiert.

Man mag diese Werkentwicklung selbstmörderisch nennen, aber man würde auch damit nur Schmidt zitieren, der schon früh, im Herderzitat, vom »feinsten Selbstmord« (22101:019) gesprochen hat und in *Enthymesis* seinen Protagonisten in die Wüste, also in die Utopie schickt, bis jede Spur fehlt. Der da in die Wüste geschickt wird, hat den Namen Philostratos.³⁵ Es lässt sich lange darüber rätseln, ob die Wüste der richtigste oder falscheste Ort für die Ekphrasis sei. Sicher ist aber, dass es sich um Bildkritik handelt.

Endnoten

- 1 Zitate nach: Arno Schmidt, Werke. Bargfelder Ausgabe (CD-Rom-Ausgabe), Frankfurt a. M. 1998 (Zitationsweise: erste Zahl: Abteilung, zweite Zahl: Band in der Abteilung, dritte dreistellige Zahl: Seitenzahl des Bandes, nach dem Doppelpunkt: Zeilenangabe).
- 2 Jurij Lotman, Die Struktur literarischer Texte, München 1981, S. 22ff. Roland Barthes, Mythen des Alltags, Frankfurt a. M. 1964, S. 92ff.
- 3 Vgl. eine berühmte und musterbildende Analyse des Hauses als Modell der Welt bei Pierre Bourdieu, Entwurf einer Theorie der Praxis, Frankfurt a. M. 1979, S. 48–65.
- 4 Der Tag mit seinem hellen Licht lässt den Innenraum dunkel erscheinen; in der Nacht leuchtet die Lampe aus dem Innen heraus.
- 5 Lotman, Struktur (Anm. 2), Kap. 8.
- 6 Bachtins Theorie der Dialogizität und Kristevas Theorie der Intertextualität lassen sich hier anschließen: als Formalisierung der Stimmen und Texte auf ihre jeweiligen diskursive Orte hin, die Bachtin als Wort und Kristeva als Double und später als Paragramm bezeichnet. Versucht man einer bildtheoretischen Initiative, dieser Terminologie die Szene zuzudenken, aus der das in ihr begriffene Geschehen entspringt, dann, wäre es wohl die Schwelle des Hauses; der Ort, an dem *a bei b ankommt*. Vgl. zur Ausführung dieses Gedankens: Ralf Simon, Ikononarratologie, in: Ralf Simon und Alexander Honold (Hg.), Das erzählende und das erzählte Bild, München 2009.
- 7 Karl August Böttiger überliefert von einem am 20. 1. 1799 stattgefundenen Gespräch den Satz Jean Pauls: »Man soll auf meinen Grabstein setzen, dass nie ein Mensch so viele Gleichnisse gemacht hat wie ich« (Eduard Berend (Hg.), Jean Pauls Persönlichkeit in Berichten der Zeitgenossen, Berlin 1956, S. 42).
- 8 Eine ausführliche Darstellung des sich über fünf Tage erstreckenden Handlungsverlaufes nach den ans Drama angelehnten Formschemata der Novelle findet sich in dem Aufsatz von Thomas Lautwein, »Kosmas« im Gesamtwerk, in: Lothar Meyer (Hg.), In christlicher Nacht. Ein Handbuch zu Arno Schmidts »Kosmas«, München 1989, S. 15–22.
- 9 Vgl. hierzu bes. den Aufsatz von Ernst-Dieter Steinwender, Kosmas oder Vom Berge des Nordens: »(Also hübsch ist sie beim besten Willen nicht!)«. Die »Liebesgeschichte« von Lykophron und Agraule im Spiegel der beiden Träume, in: Bargfelder Bote, Lieferung 116–118 (1987), S. 3–19.
- 10 Es handelt sich hier um einen Kaufmann und späteren Geographen, der seine Reisen mit naturkundlichen Interessen verband. Sein um 530 entstandenes Werk »Christi-anike Topographia« bildet in Schmidts Erzählung die textuelle Referenz für die kosmologischen Spekulationen. Vgl. dazu ausführlich den Stellenkommentar von Lothar Meyer, in: In christlicher Nacht (Anm. 8), S. 111–114. Eine kurze Charakteristik findet sich bei: Christoph Marksches, Die Welt im Koffer, in: Christoph Marksches, Ingeborg Reichle u. a. (Hg.), Atlas der Weltbilder, Berlin 2011, S. 22–30.
- 11 »Einmal kannte ich Einen« (und wurde doch finsterer: Ekklipsis des Gedankens durch die Phantasie; *ist* eine Gefahr!): »Der wollte behaupten, daß wir in einer *Hohlwelt* lebten. Von 75000 Stadien Durchmesser: *einer Blase im massiven steinernen Weltall*, in der Sonne und Gestirne umliefen: stell Dir das vor!!« / (Stell ich mir vor; leider).« (11483)
- 12 Vgl. Lothar Meyer, Weltbild und Obsession, in: In christlicher Nacht (Anm. 8), S. 28.
- 13 »Der Gang?« (ging die Atempfeife): »bis in die Villa: die Säule iss doch *hohl*, Mensch. Mit ner Schneckentreppe im Innern.— Nee: Familiengeheimnis; Gabriel hat keine Ahnung!«. (11496:003)
- 14 »Im Schatten von vorbeieilenden Fässern: könnte man, Diogenes, wohnen; liegenschnarchen; christlich lauern; zu Stühle gehen; (meinswegen auch Dithyramben schmieden oder »kniebeugt« machen; hinter Fässern. Aus der Mauer zertete leise das Küchenrinnsal).« (11497:003)
- 15 »Und jetzt das eigentliche Lehrgebäude: großer Irgendwer, im wahrsten Sinne des Wortes: ich gaffte nur immer die ungeheuerliche Zeichnung an. Und er freute

sich gnädig des Eindrucks, den mir die Stiftshütte Mosis als Erdmodell machte—« (11460:014).—Neben dem vom Text gegebenen Hinweis auf die Stiftshütte liegt ebenfalls die Erinnerung an die Arche Noah nahe. Der Kastenbau hat eine überraschende Ähnlichkeit mit den Darstellungskonventionen der Arche, die bei Augustin als *orbis terrarum* gedeutet wird und in vielen Texten als Modell des Kirchengeschiffs dient (vgl. Friedrich Ohly, *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1977, 188f., vgl. auch 175–178 und 244ff.). Der Beginn des Textes mit dem Angsttraum des Rudernden ließe sich mit dieser Assoziation gut zusammenbringen: Das Weltbild ist die schützende Architektur der Arche gegen die Gestaltlosigkeit des Wassers.

- 16 Schmidts Antikenerzählungen sind als Experimentreihe von Weltbild-Entwürfen bezeichnet worden (Meyer (Anm. 11), bes. aber Lautwein (Anm. 8), S. 17).—Reizvoll wäre ein Versuch, diese Weltbild-Reihe mit Heideggers Aufsatz »Die Zeit des Weltbildes« von 1938 in Beziehung zu setzen. Der Terminus »Weltbild« taucht in den Texten Schmidts verschiedentlich auf, so instruktiv in *Schwarze Spiegel*: »Es bleibt immer nachdenklich genug, daß die Menschheit tatsächlich alle drei Geometrien für ihr Weltbild verwendet hat: zu Homers Zeiten die euklidische (Ökumene als Ebene); dann Kosmas, dessen Terrarium eigentlich ein Stück Pseudosphäre repräsentiert, mit dem »Berg des Nordens« als Pol, und die auch jahrhundertlang gegolten hat; und endlich die Geoidoberfläche; interessant.« (11203:018)
- 17 Vgl. Hans Wollschläger, *Die Insel und einige andere Metaphern für Arno Schmidt*, Göttingen 2008, darin bes. den titelgebenden Aufsatz S. 141–216.
- 18 Hartmut Dietz, *Der Trickster bei den Großen Müttern. Über Arno Schmidts Erzählmuster*, in: *Bargfelder Bote* 182, 1993, S. 11–42.
- 19 Paul Radin, Karl Kerényi, C. G. Jung, *Der göttliche Schelm*, Hildesheim 1979 (Erstausgabe 1954).
- 20 Klaus Theweleit, »you give me fever«. Arno Schmidt. »Seelandschaft mit Pocahontas«, Frankfurt a. M. 1999.
- 21 Vgl. zu diesem Konzept: Klaus Theweleit, *Männerphantasien 1+2*, München 2009.
- 22 Dietz' Aufsatz ist also um die Abwehr des Leviathan zu ergänzen—and dies gilt ebenso für Wollschlägers *Insel*-Aufsatz. Es ist evident, dass es sich dabei um mehr als nur eine Ergänzung handelt. Der Trickster wehrt sich nicht nur gegen die Gefahr der Gestaltlosigkeit, sondern auch gegen die der falschen Gestaltwerdung.
- 23 Vgl. zur Wichtigkeit des Poe-Zitats bei Schmidt bei Ausführungen von Dietz, Trickster (Anm. 17), S. 14ff.
- 24 »Nur: aus dem bleiigen Wasser tauchten 2 furchtbare Krallenfüuste auf, klafferbreit rot, mit blauen Dolchreihen besetzt.« (11441)
- 25 »10 Schritte fern der drachige Rochenschwanz mit dem Giftstachel. Und er kam, periskopen, ja, bis zum Bord. Ich neigte mich über das harte Dreirohr Daumesdick: spitz geschliffen am knöchigen Ende, beinerne Nadel (»Nicht anfassen!«); der wankende Pfeil verschwand, und wir sahen uns wieder trauriger an.« (11441)
- 26 In der frühen Erzählung *Der Rebell* findet sich ein Parallelzitat: »(Da er keine Grenzen in sich fand, haßte er alles, was Grenze und Grenzpfahl war, und wer sie errichtet hatte; die Kugel mehr als die Fläche. Obwohl er in späteren Jahren ein eifriger Rechner wurde, war es doch bezeichnend, daß er nur die geheimnisvollen unendlichen Zahlen—Logarithmen—liebte, und im tiefsten Herzen stets der Erdscheibe der Griechen zugetan blieb.)« (14363:020)
- 27 Vgl. 11483:009 und 11494:014.
- 28 Jürgen Kind, *Zur Struktur der Träume*, in: *In christlicher Nacht* (Anm. 8), S. 63.
- 29 »Ameisen in der Stube! Hinter dem Bücherregal quollen sie zu Hunderten aus der Scheuerleiste. Gerda kehrte sie auf die breite graue Blechschaufel, und ich blies dünne Nebel aus DDT. (Schade. Sind kluge Kerls. Viele Morde und Katastrophen: wie werden die den Leviathan—d. h. mich!—anklagen [...])« (11316:035). Aus der Szene

Endnoten/Abbildungsnachweis

mit den Ameisen lässt sich auch die Funktion von Seidenraupenkasten, Spitzmausgarten, Entengehege in *Kosmas* aufhellen.

- 31 Vgl. zu dieser komplexen Umkehrfigur: Kurt Jauslin, Robinsons Archive oder Der 6. Dezember. Zu Arno Schmidts Roman ›Das steinerne Herz‹, in: Bargfelder Bote 1985, Lfg 87/88, 1985, S. 3–22.
- 32 Wollschläger, Insel (Anm. 16), S. 191.
- 33 Arno Schmidt, Zettel's Traum, Frankfurt a. M. 31977, S. 222.
- 34 In diesem Sinne schon früh: »Die Natur–d. h. der Leviathan–weist uns nichts Vollkommenes; sie bedarf immer der Korrektur durch gute Geister.« (11050:008)
- 35 Eine Identifikation mit dem Autor der *Eikones* ist ausgeschlossen. Der Geograph Eratosthenes von Kyrene, dessen Schüler der fiktive Philostrate aus Schmidts Erzählung ist, lebte 284–202 v. Chr., der Philostrate der *Eikones* um 200 n. Chr. Gleichwohl, die Erzählung behandelt das Auslöschen der Bilder und die Idee einer anderen Form der Wahrnehmung. Ein Bezug auf die komplexe Problematik der Ekphrasis ist gegeben, nicht aber der identifizierende zu dem klassischen Text der Ekphrasis.

Abbildungsnachweis

- 1 Arno Schmidt, 14. Januar 1954, zu *Kosmas*, Zeichnung basierend auf dem Weltmodell der Christianike Topographia (s. Bargfelder Ausgabe 11503).