

William T. Kolderup als unzuverlässiger Erzähler

(Zur narrativen Struktur von Arno Schmidts Roman *Die Schule der Atheisten*)

Levan Tsagareli, Tbilissi

Abstract

The article analyses the narrative structure of a later novel of the German writer Arno Schmidt *Die Schule der Atheisten*. The novel consists of three different diegetic levels. The intradiegetic story about the journey to the Spenser Island is narrated by the old senator William Kolderup. With this semi-fictional story, which apparently should have happened 45 years ago, he aims to construct a sort of the common past for his honourable guests, foreign ministers of the USA and China. These countries are involved in the permanent conflict, however now in 2014 in the face of the invasion from the outer space the consolidation of the rests of the world civilisation (represented by the USA, China and the small cultural reservation in Tellingstedt) is more important than ever. And the old senator constructs a story that is going to reconcile the hostile powers.

There are many signals in this story which point to the narrator's unreliability. Still it is its being fictive that helps to save the planet and the small cultural reservation in the middle of Europe. Thus the fiction as a result of the unreliable narration appears to be a means of the reconciliation of the mankind with the preservation of the culture.

Im vorliegenden Artikel wird die Erzählstruktur eines späten Romans von Arno Schmidt *Die Schule der Atheisten* analysiert. Der Roman besteht aus drei diegetischen Schichten. Die intradiegetische Geschichte von der Reise zur Spenser Island wird von dem greisen Senator William Kolderup erzählt. Mit dieser Geschichte, die sich vor 45 Jahren ereignet haben soll, versucht er eine Art gemeinsamer Vergangenheit für seine verehrten Gäste – die Außenminister der USA und Chinas – zu schaffen. Die beiden Großmächte befinden sich im kalten Krieg, allerdings ist im Jahre 2014 angesichts der Raumgefahr die Konsolidierung der Kräfte mehr denn je vonnöten. Eben dieser Konsolidierung dient die vom Senator sorgfältig konstruierte Geschichte.

In der Binnengeschichte lassen sich mehrere Hinweise finden, die auf die Unzuverlässigkeit des Erzählers hindeuten. Allerdings ist es gerade die Fiktionalität dieser Geschichte, die die Rettung des Planeten sowie des kleinen, nach dem Atomkrieg einzig übriggebliebenen Kulturrenants in der Mitte Europas ermöglicht. Die Fiktion als Ergebnis des unzuverlässigen Erzählens erweist sich somit als ein Mittel, Frieden zu stiften und Kultur zu retten.

1. Zum ‚unzuverlässigen Erzählen‘

Dem Begriff *unzuverlässiges Erzählen* begegnen wir zuerst 1961 beim amerikanischen Literaturwissenschaftler Wayne C. Booth. In seiner bekannten Arbeit *The Rhetoric of Fiction* wird der Erzähler als unzuverlässig angesehen, wenn er nicht in Übereinstimmung mit den Normen des Werks handelt. Dabei setzt Booth die Normen des Werks schlichtweg mit denen des *impliziten Autors* gleich (Booth 1961: 158 f.). Hauptsächlich eben wegen des problematischen Konzepts des impliziten Autors ist Booths Theorie auf vielseitige Kritik gestoßen, so dass die Instanz des impliziten Autors letztendlich für überflüssig erklärt wurde (vgl. Genette 1998: 283-288; Kindt & Müller 1999). Der Begriff des „unverlässlichen Erzählers“ tauchte jedoch schon bei Stanzel wieder auf, allerdings in einer zu weit gefassten Form, denn als solche wurden teilweise und potentiell alle Ich-Erzähler eingestuft (Stanzel 1995: 200). Außerdem wurde von Stanzel die Reflektorfigur aus der Diskussion ausgeschlossen, was dem wirklichen Tatbestand völlig widerspricht (Stanzel 1995: 202).

Später hat man versucht, den Begriff zu retten, indem man den Akzent vom Autor und Text auf den Leser verlagerte. Für Ansgar Nünning ist es nämlich der Leser, der mit Hilfe seines Weltwissens den „unglaublichen Erzähler“ zu erkennen vermag. Laut Nünning handelt es sich beim „unglaublichen Erzählen“ um ein mit der dramatischen Ironie verwandtes Phänomen. Die Wahrnehmung der Unglaublichkeit ergebe sich „aus der Diskrepanz zwischen den Wertvorstellungen und Absichten des Erzählers und den Normen und dem Wissensstand des realen (nicht eines impliziten) Lesers“ (Nünning 1998: 17). Anhand bestimmter textueller Signale und des kontextuellen Bezugsrahmens täten sich dem Leser Zusatzbedeutungen kund. Unter den letzteren meint Nünning „das in einer Gesellschaft vorherrschende Wirklichkeitsmodell“, „das individuelle Werte- und Normensystem des Rezipienten“ und allgemeine literarische Konventionen (Nünning 1998: 30). Ein solches Differenzierungsmittel scheint kaum brauchbar zu sein nicht nur, weil sich die Weltbilder heutiger Leser kaum mit denen aus der Entstehungszeit des Werkes koordinieren lassen – worauf Gernot Müller zu Recht hingewiesen hat (Müller 2005) –, sondern auch schon wegen des Fehlens eines einheitlichen Wirklichkeitsmodells innerhalb einer Kulturgemeinschaft auf jeder Stufe ihrer historischen Entwicklung. Demgegenüber wirken die von Nünning aufgelisteten textuellen Signale der Unzuverlässigkeit auch heute ziemlich überzeugend. Darunter seien erwähnt: Explizite Widersprüche des Erzählers innerhalb des narrativen Diskurses, Diskrepanzen zwischen den Aussagen und den Handlungen eines Erzählers, Divergenzen zwischen der Selbstcharakterisierung des Erzählers und dessen Fremdcharakterisierung durch andere Figuren, Diskrepanzen zwischen der Wiedergabe der Ereignisse durch den Erzähler und seinen Erklärungen und Interpretationen des Geschehens sowie weitere Unstimmigkeiten zwischen *story* und *discourse*.

Eine differenziertere Klassifikation der Unzuverlässigkeitssignale wurde erst später von Tom Kindt in Anlehnung an Gricesche Konversationsmaximen erarbeitet. Das unzuverlässige Erzählen liegt laut Kindt dann vor, wenn eine oder mehrere der folgenden Maximen verletzt werden:

- a) Erzähler verletzen die Maxime der *Quantität*, indem sie Angaben zensieren, Bemerkungen repetieren oder von Ereignissen und Erlebnissen berichten, die jenseits ihres Wissens- und Wahrnehmungshorizonts liegen.
- b) Gegen die Maxime der *Qualität* verstoßen Narratoren, indem sie sich in Widersprüche (oder Unstimmigkeiten) verstricken, Mutmaßungen anstellen oder mit Unwahrscheinlichkeiten aufwarten.
- c) Eine Mißachtung der Maxime der *Relation* liegt vor, wenn sich ein Erzähler nebensächlicher Fragen annimmt, von bestimmten Themen ablenkt oder ihre Behandlung nur vorgibt.
- d) Narratoren handeln der Maxime der *Modalität* zuwider, wenn sie Berichte liefern, die vage oder chaotisch, umständlich oder mehrdeutig sind (Kindt 2003: 60).

Ferner gelingt es Kindt, durch die Umformulierung der Definition von Booth eine plausiblere Bestimmung des Phänomens zu liefern. Zu diesem Zweck unterscheidet Kindt zwischen zwei verschiedenen Arten der erzählerischen Unzuverlässigkeit, nämlich einem normativ und einem narrativ unzuverlässigen Erzähler:

Explikat 1 – *axiologisch (un-)zuverlässig*: Der Erzähler eines Abschnitts A eines literarischen Textes T ist *axiologisch zuverlässig*, wenn er ausdrücklich für die Leitwerte eintritt oder in

Übereinstimmung mit ihnen handelt; er ist *axiologisch unzuverlässig*, wenn dies nicht der Fall ist. (Es kann gelten $A = T$.)

Explikat 2 – *mimetisch (un-)zuverlässig*: Der Erzähler eines Abschnitts A eines literarischen Textes T ist *mimetisch zuverlässig*, sofern es keinen als Bestandteil einer Strategie beschreibbaren Anlaß gibt, an der Angemessenheit seiner Präsentation der Geschichte (oder Welt) zu zweifeln; er ist *mimetisch unzuverlässig*, wenn dies nicht der Fall ist. (Es kann gelten $A = T$.) (Kindt 2004: 57 f.)

Während das erste Explikat im großen und ganzen (unter dem Verzicht auf das Konzept des *impliziten Autors*) der Definition von Booth folgt, enthält das zweite Explikat einen völlig neuen Ansatz. Das Phänomen des unzuverlässigen Erzählens setzt also zwei Faktoren voraus: 1. die narrativen Anomalien sollen sich auf eine Strategie zurückführen lassen; 2. die narrativen Anomalien sollen dem Leser Anlass geben, an der Glaubwürdigkeit des Erzählten zu zweifeln.

Während Kindt sich vorwiegend mit der narrativen (mimetischen) Unzuverlässigkeit befasst, liegt der Schwerpunkt von Dorrit Cohns Untersuchung auf dem theoretisch unzuverlässigen Erzählen, oder wie sie es nennt – *Discordant narration*. Bei diesem Typ des Erzählens ist der Erzähler – grob gesagt – in der normativen Hinsicht nicht der Aufgabe gewachsen, die Geschichte zu erzählen, die er sich zu erzählen vornimmt. Dabei entspricht es der Absicht des Autors, dass der Leser die Geschichte anders versteht, als der Erzähler es tut (Cohn 2000: 307).¹ Laut Cohn kann sich die normative Unzuverlässigkeit in zwei möglichen Formen im Text niederschlagen: 1. gnomisch, bei allgemeinen Behauptungen, die vom restlichen Text meistens durch die Verwendung von Präsens-Formen hervorgehoben werden; 2. adjektivisch, bei Urteilen über die anderen Figuren oder die fiktive Welt. Für die Entstehung der normativen Unzuverlässigkeit ist es jedoch erforderlich, dass die Ansichten des Erzählers auf ein oder andere Weise im Gegensatz zur Geschichte stehen (Cohn 2000: 308). Cohn teilt die Ansicht Nünning darüber, dass das unzuverlässige Erzählen auch beim heterodiegetischen Erzähler möglich ist (Nünning 1998: 10), allerdings mit der Einschränkung, dass dies nur im Falle der normativen, nicht aber bei der mimetischen Unzuverlässigkeit denkbar wäre. Im Allgemeinen gilt, – so die Schlussfolgerung Cohns – je weniger sich ein Erzähler gnomisch äußert, desto geringer ist der Anlass für die Annahme, er sei normativ unzuverlässig (Cohn 2000: 312). Was uns an Cohns Theorie unplausibel erscheint, ist die Tatsache, dass sie die normative Unzuverlässigkeit des Erzählers als ein von der Wahl des Lesers abhängiges Phänomen sieht. In ihrem Artikel tauchen die Worte wie *discordant reading*, *discordant experience* usw. auf, und dadurch macht sie aus einem erzähllogischen Verfahren bloß eine Sache der Interpretation, was m.E. nicht gerechtfertigt werden kann, vor allem wenn man bedenkt, dass sich sowohl die normative als auch die narrative Unzuverlässigkeit auf der textuellen Ebene anhand erzähllogischer Widersprüche manifestieren.

Die Unterscheidung zwischen beiden Typen der erzählerischen Unzuverlässigkeit finden wir auch bei Martinez und Scheffel, allerdings um einen weiteren Typ ergänzt. Für unzuverlässig halten sie die „Erzähler, deren Behauptungen, zumindest teilweise, als falsch gelten müssen mit Bezug auf das, was in der erzählten Welt der Fall ist“ (Martinez & Scheffel 2000: 100).

¹ Dass das theoretisch unzuverlässige Erzählen ein Fiktionalitätsindiz ist, wird von Cohn auch andernorts, nämlich in ihrer Untersuchung zu Thomas Manns *Tod in Venedig*, bestätigt. Siehe Cohn 1995 (2)

Die von Martinez und Scheffel entworfene Typologie enthält folgende Formen des unzuverlässigen Erzählens: 1. Das theoretisch unzuverlässige Erzählen, welches nur von einem heterodiegetisch-homodiegetischen Erzähler hervorgebracht werden kann, indem er das Erzählte unangemessen bewertet und kommentiert; 2. Das mimetisch teilweise unzuverlässige Erzählen, welches dann vorliegt, wenn es sich zu einem gewissen Zeitpunkt erweist, dass die geschilderten Ereignisse in der fiktiven Welt nie stattgefunden haben; 3. das mimetisch unentscheidbare Erzählen, welches vor allem in den Werken der Moderne und Postmoderne vorkommt, in denen nicht mehr entschieden werden kann, was in der erzählten Welt der Fall ist. Die Einsicht, die im Hinblick auf die Fiktionalität besonders einleuchtend erscheint, ist die von Martinez und Scheffel postulierte Doppelung der fiktionalen Kommunikation. Diese Doppelung sei mit der ironischen Kommunikation vergleichbar und komme beim unzuverlässigen Erzählen vor:

In diesem Fall kommuniziert der unzuverlässige Erzähler eine explizite Botschaft, während der Autor dem Leser implizit, sozusagen an dem Erzähler vorbei, eine andere, den Erzählerbehauptungen widersprechende Botschaft vermittelt. Die explizite Botschaft des Erzählers ist die nicht eigentlich gemeinte, die implizite des Autors hingegen die eigentlich gemeinte (Martinez & Scheffel 2000: 101).

Obwohl diese Behauptung dem theoretisch unzuverlässigen Erzählen gilt, kann sie m.E. ohne weiteres auch auf das mimetisch bzw. narrativ unzuverlässige Erzählen übertragen werden.

Aus einer semiotischen Perspektive betrachtet, entblößt das unzuverlässige Erzählen den doppelten Charakter fiktionaler Kommunikation. Eine derartige Entblößung ist „zweifelloso eine genuin literarische und wegen der Möglichkeit subtilster Nuancierung besonders reizvolle Aufgabe für Autoren“ (Martinez & Scheffel 2000: 101) und mehr noch – ein Verfahren, das nur in der literarischen Fiktion vorkommen kann und insofern als ein Fiktionalitätsmerkmal betrachtet werden darf.²

2. Zur narrativen Struktur des Romans

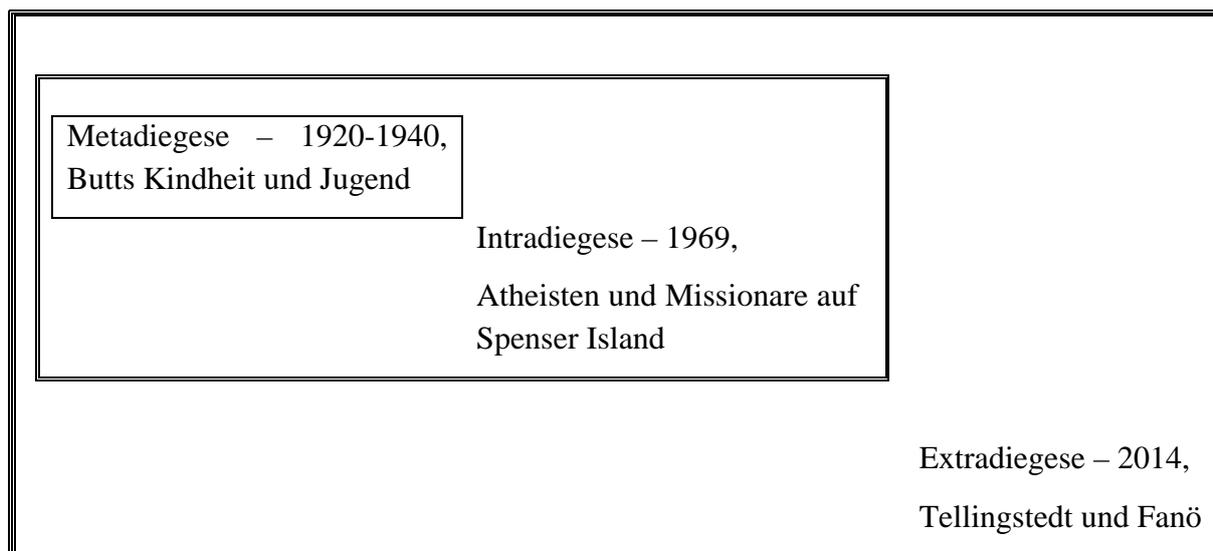
Die Schule der Atheisten ist der erste Roman Arno Schmidts, in dem die neue narrative Form verwirklicht wurde. Hier verzichtet der Autor zum ersten Mal auf den für sein Frühwerk geläufigen Ich-Erzähler zugunsten einer auktorialen Stimme. Die Form des Erzähltextes wird nun ebenfalls mit einer eher an ein Drama erinnernden Form ersetzt. Dieser Übergang findet schon auf den ersten Seiten des Romans statt, wovon die ursprüngliche Seitennummerierung zeugt. Die besagte formale Erneuerung schlägt sich auf allen Ebenen der narrativen Struktur nieder, die im folgenden im einzelnen erörtert werden sollen. Zunächst sollte man sich jedoch vergegenwärtigen, dass der Roman aus einer Rahmen- und Binnenhandlung besteht, die jeweils verschiedene Eigenschaften aufweisen.

Im Hinblick auf die narratologische Kategorie der Zeit lassen sich grundsätzlich sechs umfangreiche externe Analepsen unterscheiden, die über die gemeinsamen Ereignisträger,

² Das Adjektiv „unzuverlässig“ wird gewiss auch in der Alltagssprache mit Bezug auf historische, journalistische und viele andere faktuale Texte verwendet. In diesen Texten ist es jedoch immer der Autor, der unzuverlässig ist, während in den fiktionalen Texten nur der Erzähler unzuverlässig sein kann. Vgl. dazu Cohn 2000: 307

Handlungsorte und -zeiten verfügen. Analeptisch sind die Szenen 2, 4, 9, 10 aus dem Aufzug 5, Szenen 4, 5, 6 und teilweise 8 und 9 aus dem Aufzug 6. Gemeinsam bilden diese analeptischen Abschnitte eine zusammenhängende Geschichte, die sich viele Jahre vor der Rahmenhandlung ereignet hat und somit einen ausgeprägt externen Charakter besitzt. Innerhalb dieser Geschichte des simulierten Schiffbruchs ist eine weitere analeptische (Lebens-)Geschichte situiert, die ihrerseits ebenfalls außerhalb der zeitlichen Reichweite der Intradiegese liegt. Es handelt sich nämlich um die Lebensgeschichte des Professors Butt, deren einzelne Abschnitte jeweils in den Szenen 4, 6 und 8 des Aufzuges 5 von ihm selbst erzählt werden. Im Unterschied zur Binnenhandlung sind die Passagen aus Butts Leben weniger chronologisch, sondern viel mehr assoziativ-thematisch geordnet und greifen die Themen „Leben im Elternhaus“, „erste Liebe“ und „die Ehe“ auf. In der Binnengeschichte gibt es eine einzige interne Analepse, die wiederum in Verbindung mit Butts Erlebnissen steht: er erzählt nämlich in der 9. Szene des 5. Aufzuges von seiner angeblichen Paradiesreise.

Wie bereits angesprochen, ist die zeitliche Ordnung der Romanhandlung durchaus reich an anachronen Episoden. Es lassen sich drei Zeitschichten unterscheiden, deren Entfernung voneinander beträchtliche Zeitspannen umfasst:



Die Übereinstimmung der Erzählzeit und der erzählten Zeit ist fast vollständig. Die dominierende Darstellungsform ist also die Szene. Zwischen den Szenen lassen sich jedoch unbedeutende Zeitsprünge erkennen, die das Vorhandensein von Regieanweisungen mit aktuellem Situationszusammenhang notwendig machen.

Im Hinblick auf die Kategorien der Distanz und Fokalisierung zeichnet sich der Roman durch eine auffallende Polymodalität einerseits, sowie das Vorhandensein aller drei Formen der Fokalisierung. Formmäßig wird die Polymodalität durch die Mischung von narrativen Passagen und dramatischen Repliken erzielt, wobei die Anzahl der narrativen, durch die Kleinschrift auch visuell hervorgehobenen Passagen in *Die Schule der Atheisten* bedeutend höher ist als in den späteren Manuskriptromanen Schmidts. Dazu schreibt Marius Fränzel:

Die sogenannten ‚Regieanweisungen‘ sind in der Regel ganz klassisch erzählende Passagen, die Figuren einführen, den Ort der Handlung beschreiben, Landschaft, Wetter und

Atmosphäre herstellen und so weiter. In diesen Passagen und selbst in den Dialogen ist ein Erzähler gegenwärtig, der nicht mit Kolderup identifiziert werden kann (Fränzel 1995: 237).

Man soll allerdings auch die Tatsache in Betracht ziehen, dass diese narrativen Einschübe recht häufig eine Kurzfassung der Figurenrede enthalten (siehe z.B. S. 13). In den „Regieanweisungen“ finden sich ferner umfangreiche oder auch knappe Wiedergaben der Gedanken von Figuren (siehe S. 14f. u. S. 144). Die Gedankenzitate beschränken sich aber interessanterweise auf die Figur Kolderup, was noch einmal die konzeptionelle Zwischenstellung des Romans zwischen den früheren und späteren Werken Schmidts verdeutlicht.

Der Roman ist durchgehend von einer Nullfokalisierung geprägt. Die auktoriale Erzählerstimme meldet sich in den Regieanweisungen und liefert ihrer Allwissenheit und der Fähigkeit zur Introspektion entsprechende Mitteilungen. In diesen auktorialen Passagen ist jedoch eine deutliche Tendenz zum Fokuswechsel erkennbar. Der Fokus schleicht sich manchmal ganz unbemerkt in die innere Welt der Figur Kolderup. Das markanteste Beispiel für einen derart intern fokalisierten Abschnitt ist die erste Szene des Buches. Dieser beginnt mit ganz auktorialen Ankündigungen wie:

Tellingstedt. Haus Kolderup. / Nachts, gegen 2 Uhr; (also am Fuße des 7. Oktobers 2014). / William T. Kolderup, völlig correct in Grau gekleidet, geht, am Stock, langsam durch die Korridore, von halb=durchgebrannten Birnen matt beflimmert... (Schmidt 1994: 11)

Diese auktoriale Erzählerstimme geht langsam in die erlebte Rede Kolderups über, so dass wir am Ende dieser umfangreichen Passage Folgendes zu lesen bekommen:

Draußn – : lieber nochmal die Akt'n, für Freitag=Sonna'md, anseh'n; (wieder d'n ‚FriednsRichter‘ mach'n... der 1 Fall schien komisch=verworr'n; (wenn nich überhaupt=unentwirrbar)). (Hier; vd FlurGardrobe, die KleinTeile mitnehm'm: aus 2 kaputtn hölzernin WäscheKlämmerchin, 1 noch dienstfähige neue machn; (Sparsamkeit! (Auch hoffartlose WeltEntfernung).) (Schmidt 1994: 12)

Außerdem gibt es etliche Beispiele für die externe Fokalisierung:

Auch Sie gehen davon; über'n Korridor, und treppab; bis Ihre Unterhaltung unverständlich wird (Schmidt 1994: 108).

Zunächst jednfalls vernimmt man nur einzlne Stimmen (Schmidt 1994: 218).

[...] sein innerer Monolog verhallt id Entfernung (Schmidt 1994: 226).

Hier nimmt die Erzählung die Leser- bzw. Zuschauerperspektive ein. Dies geschieht durch eine explizite Konfrontation des „hier“ (auf der Bühne) und „dort“ (hinter der Kulisse), die für die dramatische Gattung charakteristisch ist.

Eigenartig ist der Roman auch im Hinblick auf die narratologische Kategorie der Zeit. Diese Eigenartigkeit besteht in der absoluten Vorherrschaft des gleichzeitigen und extradiegetisch-heterodiegetischen Erzählens. Dies verwundert umso mehr, als die Erzählhaltung sogar bei den Übergängen zu den intradiegetischen Abschnitten beibehalten wird. Diese Abschnitte sind dramatische Szenen, deren Handlungszeit deutlich analeptisch in Bezug auf die Rahmenhandlung ist. Diese Szenen werden infolge eines explizit erwähnten Erzählaktes hervorgebracht. Von einem textinternen Erzählakt zeugen die expliziten Hinweise, die jeder

einzelnen analeptisch-intradiegetischen Szene vorangestellt werden. Das sind Einführungsformeln wie die folgenden:

KOLDERUP: [...] „Das sind jetzt ... fünfundvierzig Jahre ... – : (Schmidt 1994: 162)

Er beginnt zu erzählen; die Aug'n kaminwärts gerichtet, – [...] Das Zimmer wird undeutlicher... (Schmidt 1994: 188)

ISIS: [...] „Bidte weiter=erzähl'n, Herr EXARCH'. [...] Ich interessier' Mich unbeschreiblich dafür. – : ? (Schmidt 1994: 217)

ISIS: [...] „Erzähl doch mal weiter. – “ (Schmidt 1994: 248)

ISIS: [...] „– Aber numa weiter... (?) – (Schmidt 1994: 277)

ISIS: „Erzähl doch noch weiter, Alter Herr: von Mutti & der Insel.“ (Schmidt 1994: 290)

Die darauf folgenden Szenen werden, statt von der intradiegetisch-homodiegetischen Stimme Kolderups erzählt zu werden, wiederum von dem extradiegetisch-heterodiegetischen Erzähler wiedergegeben, und zwar in der gleichen gemischten, dramatisch-narrativen Darstellungsform, so dass die Redepartien des Erzählers Kolderup ebenfalls in der direkten Rede gefasst sind und in den narrativen Passagen er selbst in der dritten Person erwähnt wird. Das Fehlen des zu erwartenden intradiegetisch-homodiegetischen Erzählers führt zu einer Vermischung der Grenzen zwischen der Extradiegeese und der Intradiegeese und lässt manche Forscher annehmen, dass „nicht Kolderup erzählt, sondern der Erzähler der Rahmenhandlung“ (Voigt 1999, 194). Diese Grenzüberschreitung ist aber nicht aus Versehen da, sondern stellt eine interpretatorisch relevante Angabe dar (dazu siehe unten).

3. *Narrative Metalepsen als Fiktion*

Die besagte Grenzüberschreitung wird durch die vorhandenen narrativen Metalepsen noch mehr verstärkt. Als narrative Metalepsen fungieren im Text die verwandschaftlichen Beziehungen zwischen den Figuren der Extra- und Intradiegeese. Eben diese Beziehungen geben den Anstoß zu Kolderups Erzählung. Ob diese tatsächlich bestehen, darüber könnte man nur spekulieren, denn keiner der Protagonisten der Rahmenhandlung hat je seinen Vorfahren gekannt (Schweighäuser), oder von diesem eine entsprechende Geschichte von Spenser-Insel gehört (ISIS).

Außerdem lassen sich im Text mehrere Hinweise auf die Unzuverlässigkeit des Erzählers Kolderup finden. Seine Aussagen sowie Urteile anderer Figuren charakterisieren ihn als jemanden mit einem Hang zum Erfinden. Hier ein paar Beispiele: Auf Seite 13 erklärt Kolderup: „So alt Ich bin, aber Dén'n würd Ich ‚Mythen‘ aufbindn! ...“ Später erteilt er einen Befehl: „Was Se nich wissn, erfindn Se“ (Schmidt 1994: 25). Anlässlich des hohen Besuchs sieht er seine Aufgabe „da=rin: Ihnen ein diskret=ablenkendes, wunderlich=zerstreuendes Maskenspiel vorzustündeln: ‚PrivatAlterthümer‘, als ‚Weiche‘ für eine lütte HypoCycloidnFahrt in altmodisch=Menschliches“ (Schmidt 1994: 133). Kolderup ist einer, der die eigentliche Etymologie der Wörter gern verfälscht (z.B. auf S. 28 leitet er das Wort „Telefon“ „VOM GRIECHISCHEN ‚TELEPHOS‘ = DER HIRSCHSAUGER“ ab), über sein Erinnerungsvermögen klagt („Ich bin alt – wenn Ich einen Menschn 4 Wochn nicht gesehen habe, weiß Ich nicht mehr, wie er heißt“ (Schmidt 1994: 135)), zugleich aber eine

Geschichte zu erzählen sich vornimmt, die sich angeblich vor 45 Jahren ereignet hat. Er gibt allerdings selbst die Unwahrscheinlichkeit seiner Erzählung zu: „Meine Geschichte hat keine ander Bürgschaft, als ihre Unwahrscheinlichkeit“ (Schmidt 1994: 290).

Bereits die ersten Worte der Binnengeschichte entlarven sich als eine Erfindung, da sie einem der Hauptprätexte des Romans entstammen und dies durch einen auffallenden Sprachenwechsel signalisieren (interlinguale Intertextualität): „On board a ship at sea“ (Schmidt 1994: 163) ist ein Zitat aus Shakespeares *The Tempest*. Auch innerhalb der Binnenhandlung wird mehrmals auf deren inszenierten Charakter hingewiesen. Beispielsweise auf Seite 171 beteuert der muscular christian Chadband: „Wir sind bereit; – für jeglichn Auftritt im ‚Mystery Play‘ dieses Daseins.“ Und letzten Endes wird die ganze Geschichte vom Schiffbruch und Rettung auf Spenser Island als eine Inszenierung zwecks Bekehrung Butts enthüllt:

(eine Stunde später: um den Platz des Hohlen Baumis stehen die Großn Kamera’s aufgebaut – (? ist’s ein Film? ist’s Fernseh’n?) – AtelierScheinwerfer strahlen id fernstn Eck’n: ‚Sssssss‘; (die Stecker ha’ m Die einfach in LianenBlütn reingeboxt & schon summt’e’s aus allen Richtungn. Die seltsam’ m KurzBefehle der Regisseure; das hastich=basislose Gewäsche der Reporter. / Marjorie muß das BaumLeben immer wieder back=play’ en: beim (nakkn) MorgnGebet ... ((?): ‚Kopf bitte noch=etwas himmlwärzer ... já-hält!’) – oder Sie muß, züchtich, (die kleine Rechde als SchurzFell; die Linke visionär zwischn den Brüsten), durch die Bäume heran=geschritt’n komm’ m (: ‚.....!’: dang=kè.) – undsofort. / (Kolderup ist nirgnds zu sehen.) / Die HauptFigur iss natürlich

BUTT (Schmidt 1994: 298)

Man muss sich anschließend fragen, ob die ganze Geschichte bloß ein Phantasie-Erzeugnis des alten Kolderups ist (vgl. Dehrmann 2000). Die einzige in der Rahmenhandlung anwesende Figur, die nach Kolderups Beteuerung die Reise auf Spenser Island mitgemacht haben soll, ist der Eiderschiffer Tukker. Als Alkoholiker ist er jedoch keine zuverlässige Instanz. Außerdem sind seine Aussagen genauso widersprüchlich wie die von Kolderup. Einerseits zweifelt er daran, Kolderup vor vielen Jahren gekannt zu haben („ – daß Wir=Uns damals, vor 45 Jahr’n, schon gekannt habm soll’n, Herr Sennator?!“ – (Oh Feluke & Speronare: a’so ICK glöw dat nich!)): „Obwohl’as, säbverß=tändlich!, währseinmac.“ (Schmidt 1994: 216)), andererseits teilt er einer „Ihn bedrängindin AphroditHermin“ mit: „Ich kenn’ den Herrn Eck=ßarchn-nää? ; seit 40 = & Jahr’n.“ Worauf die Replike Kolderups zu hören ist: „Schweign iss Gold, Tukker!“ (Schmidt 1994: 237) Dem alten Friedensrichter scheint viel daran zu liegen, dass seine sorgfältig aufgebaute Fiktion über die gemeinsame Reise nach Spenser Island nicht zusammenbricht. Die Geschichte enthält allerdings gewisse Details, deren Wahrheitsgehalt durch spontane Repliken Kolderups und Tukkers bestätigt wird. Hier ein Beispiel: beim Anblick Cosmo Schweighäusers, dessen Vater ihm ähnlich gesehen haben soll, stößt Kolderup unwillentlich den Ausruf „Schweighäuser!“ aus (Schmidt 1994: 83). Auch Tukker kommt die außerordentlich starke Stimme des übermäßig großen jungen Mannes vertraut vor: „Schöne S=tímme=ébm! : 1 Ma’ in Mein’ Leb m, a’s Schiffsjung noch, ha’ch was Ähnliches gehört“ (Schmidt 1994: 85). Und später gesteht er, sich auch an die anderen Figuren aus Kolderups Geschichte erinnern zu können:

und'às iss jetzt die Tochter von dieser Missjonarin=damals? (A'so Mir ìsis fast, a'ß könn'd Ich mich – so ganz=endfernt – da noch an erinnern? ...)“; (Er kneift die Augn zu, und denkt nach. Er murmelt): „Wenn Ich so die ßtimme von Dèm=da hör'...“ (Er zeigt mit dem Hinterkopf nach (,nüber): „ – dann iss Mir's, as seh' Ich Den=sein' Vater... ßteh'nd in so'n Boot... (Schmidt 1994: 178)

Außerdem findet sich in der Bibliothek Kolderups ein Buch mit der Signatur von Gottfehd Schweighäuser (Schmidt 1994: 93). Und im alten Haus in Sönderho findet sich noch manches, was „Schweighäuser noch erfreut betrachtet“ (Schmidt 1994: 182) hatte. Kolderup bezieht sich oft in seiner Rede auf Butt. Ob die von ihm wiedergegebenen Zitate tatsächlich dem Repertoire Butts – der Figur aus der Binnengeschichte – entstammen, lässt sich kaum eindeutig bestimmen.

Aus den oben angeführten Beobachtungen folgt, dass die meisten Aussagen Tukkers stark modalisiert sind und eher den Charakter einer Mutmaßung oder einer von Kolderup erpressten Erinnerung haben. Die Medialisierung von Tukkers Aussagen tritt besonders deutlich im folgenden Zitat zutage:

Nö; das war'n Drei damals. (Und nöch Zwei): Die s'nd'ann Alle unter gegangen – (oder dòch wider=nich? – Der Eine war'n Professor gewesn –). : Já ich weiß nich, hat er so geheißt? – “; (Er zieht unwillkürlich sein'n Budell. ß=töhnend): „Nadda iss'as scha nu woll aus... (Schmidt 1994: 103)

In dieser kurzen Passage wird die Widersprüchlichkeit von Tukkers „Erinnerungen“ evident. Somit erweist sich der alte Eiderschiffer – der einzige Zeuge der Begebenheiten von „damals“ – als höchst unzuverlässig. Dies erlaubt Kolderup, seine Phantasie uneingeschränkt in vollen Lauf zu bringen. In der Tat ist er nicht einmal selbst bestrebt, den fingierten Charakter seiner Geschichte zu leugnen. Er zeigt jedenfalls keinerlei Widerstand, wenn ISIS seine Erzählung als „Geschichte von jener ZauberInsel“ (Schmidt 1994: 277) bezeichnet. Daher scheint die kritische Bemerkung Fritz Dümpfeleus, des Freundes von Suse, durchaus berechtigt zu sein: „Der Mann iss ja'n Erz=Illusionist! – : Possn, Phantasien, Märchen d Vorzeit!“ (Schmidt 1994: 282)

Der fingierte Charakter vom „DazwischenSpiel“ wird noch mehr dadurch verstärkt, dass es gewisse Parallelismen in Bezug auf die Rahmenhandlung aufweist (vgl. Jenrich & Suselbeck 2000). Diese Parallelismen treten gleichzeitig auf mehreren Ebenen zutage: 1. die Konfiguration; 2. der Handlungsort; 3. die verbalen Parallelismen; 4. sonstige Details.

Metaleptische Parallelismen in <i>Die Schule der Atheisten</i>	
Rahmenhandlung	DazwischenSpiel
<i>Parallelismen in der Konfiguration</i>	
Cosmo Schweighäuser	Gottfehd Scheighäuser
Nicole Kennan (genannt ‚ISIS‘)	Marjorie Kennan und Hoseas Chadband
Geschwister Butt	Karl Friedrich Butt
Seng Wu	Schiffskoch

<i>Räumlich-semantische Parallelismen</i>	
Raumgefahr	Schiffbruch
Kulturreservat	Spenser Island
<i>Verbale Parallelismen</i>	
Erste Verwendung der Redefloskel	Wiederholte Verwendung der Redefloskel
<i>Sonstige Details</i>	
Queen Candace	Königin Kandace
Erste Erwähnung des Fahrzeugscheiterns	Wiederholte Erwähnung des Schiffsbruchs

Im Hinblick auf die Konfiguration kann es offensichtlich kein Zufall sein, dass fast alle in der Geschichte Kolderups auftretenden Figuren die Vorfahren von Figuren sind, die sich nun 45 Jahre später in seinem Haus versammelt haben: Gottfehd Schweighäuser ist angeblich der Vater Cosmo Schweighäusers, er muss genauso groß von Wuchs gewesen sein, wie sein Sohn; Missionare – Marjorie Kennan und Hoseas Chadband sind Eltern der Außenministerin ISIS; Karl Friedrich Butt muss während der Reise auf Spenser Island die Nachricht von der Geburt von beiden Zwillingstöchtern erhalten haben, die 45 Jahre später vor Kolderups Gericht treten müssen und zwar gerade während des hohen Besuchs; Seng Wu, der geschlechtlose Nachkomme des damaligen Schiffskochs, ist in der chinesischen Delegation als Dolmetscher vertreten. Die Figuren Kolderup und Tukker sind die einzigen, die persönlich sowohl in der Rahmenhandlung als auch in der Binnengeschichte vorkommen, allerdings eignen sich die Aussagen von den Letzteren kaum als zuverlässige Beweise der Glaubwürdigkeit von der Spenser Island-Geschichte.

Der Parallelismus im Hinblick auf den Handlungsort ist metaphorischen Charakters. Tellingstedt und dem gesamten Reservat kommt dieselbe Rettungsfunktion zu, wie Spenser Island in der Binnengeschichte. Der zerteilten Zivilisation droht die außerirdische Gefahr, was man mit dem Schiffbruch aus der Erzählung Kolderups gleichsetzen kann. Angesichts dieser Gefahr ist eine Konsolidierung der Großmächte nötig. Innerhalb der Binnenhandlung entspricht dieser Konsolidierung die Bekehrung Butts. Das Ergebnis der Vorgänge in Tellingstedt ist der Vertrag von Sönderho, welcher Frieden und Sicherheit auf der Erde sichern soll. Das Ergebnis der Vorgänge auf Spenser Island ist die Rettung von antagonistischen Gruppen (Atheisten und Missionaren) sowie der Monolog Schweighäusers, der die ausschließliche Bedeutung der Kunst und Literatur im Gegensatz zu Wissenschaft und Religion für die Menschheit postuliert. Dank dem fingierten Schiffbruch wird die wahre Gestalt aller Figuren entlarvt und die Rolle der Fiktion (Kunst) verdeutlicht, dank der bevorstehenden Raumgefahr wird der Duldungspakt unterzeichnet und die Rolle der Kultur(reservate) für den Weltfrieden hervorgehoben. Die semantische Äquivalenz von Schiffbruch / Raumgefahr sowie Spenser Island / Kulturreservat ist offensichtlich.

Unter verbalen Parallelismen sind die einzelnen Phrasen, Repliken bzw. Aussagen gemeint, die im „DazwischenSpiel“ unverändert wiederholt werden. Dies wird meistens mittels phonetischer Schreibweise erreicht. Zum Beispiel auf Seite 290 sagt ISIS: „WIR WERDEN

SCHEITAN!“ Auf der nächsten Seite lesen wir die Aussage BUTTS: „O Schei^{tan}_{sse!}!“³ (Schmidt 1994: 291) Der Name ISIS taucht auch in der Binnengeschichte auf und zwar mit der Bedeutung „Ist es“, die assoziative Äquivalenz mit der ägyptischen Göttin wird jedoch mit Hilfe der Großschreibung hergestellt. Und Marjorie hat in der letzten Szene ein blaßbraunis ScheideGesicht, „DAS DER FÜRSTINN!“ (Schmidt 1994: 199), wobei in der Tat umgekehrt die Fürstin genannte ISIS als Tochter Marjories die Züge ihrer Mutter haben sollte. Interessanterweise kommen diese Phrasen bzw. Wörter zum ersten Mal immer in der Rahmengeschichte und erst nachher in der Binnengeschichte vor. Dies legt die Vermutung nahe, Kolderup verwende beim Erzählen dieselben Redefloskel, die er kurz vor dem Erzählakt gehört hat. Daraus könnte man wiederum den Schluss ziehen, dass der Erzähler Kolderup seine Geschichte frei, nach den gerade gewonnenen Eindrücken, zusammensetzt.

Diese These wird auch durch unauffälligere Details bestätigt. Ein solches Detail macht die Tatsache aus, dass das Schiff der Atheisten und Missionare den gleichen Namen trägt („Königin Kandace“) wie die Rakete der US-amerikanischen Delegation (Queen ‚Candace‘). Ein anderes Detail: die am Meeresstrand von Fanö spazierenden Cosmo und Nipperchen erblicken „id Entfernung, ein lüttes gescheitertes Fahrzeug. das Meer muß es mal mit merkwürdijer Gewalt ans Ufer geschleudert haben; denn sein Mast ist nach untn gekehrt & steckt id Düne“ (Schmidt 1994:203). Es stellt sich die Frage: Wozu diese Beschreibung? Das oben erwähnte temporale Prinzip des Nacheinanders bleibt auch bei den letzten beiden Details bewahrt: Erstmal taucht das Element als Queen Landau, „gescheitertes Fahrzeug“, in der Rahmenhandlung auf und erst danach kommt es in der Binnenhandlung vor (Königin Kandace, ein Schiffbruch).

Zweifelsohne ließen sich im Text auch andere Beispiele für die beschriebenen Wiederholungen (Parallelismen) nachweisen. All diese Parallelismen bestätigen die oben angestellte Behauptung, dass Kolderup ein unzuverlässiger Erzähler ist. Die Geschichte vom Schiffbruch ist von ihm frei erfunden, die Figuren aus der Rahmenhandlung sind in die Binnengeschichte hineinprojiziert, die Gespräche unter den Figuren zwecks der Ermittlung eigener Gedanken und Ideen erdichtet worden. Und bei all dem verfolgt der greise Sennator einen einzigen Zweck, nämlich – die Erhaltung der Reservate. Alles, was er während des hohen Besuchs macht (demonstrative Zur-Schau-Stellung bzw. das Fingieren des kulturellen Lebens, das angeblich im Reservat geführt wird, sowie die Erfindung der Geschichte, die alle Beteiligten – obschon auf eine ganz zweideutige Weise – aufgrund der Bekanntschaft und der gemeinsamen Reise ihrer Vorfahren wieder vereinigen soll), ist auf dieses Ziel gerichtet. Und dieses Ziel wird dank seiner Bemühungen letzten Endes erreicht: Die Reservate dürfen bleiben. Im Text steht:

Da erfährt Er, zu unangenehmer Verwunderunc, : daß seine Geschichte von Spenser=Island es war, die Jenen den letztm Anstoß gab, sich ähnlich in Moos & Haidekraut flüchtn zu wollen; unter rauschnde Kiefern; id feierlich duftnde Einöde. (Schmidt 1994: 271)

Insofern hat die von Kolderup hervorgebrachte Fiktion ihre Berechtigung. Kolderup „führt mit der Geschichte *en passant* den Beweis, daß Literatur die – fiktionale – Welt verändern kann“ (Voigt 1999: 235). Die Fiktion wird im Buch als etwas gesetzt, was einschlägige

³ Die originelle Zeichensetzung konnte nicht getreu wiedergegeben werden.

Auswirkungen auf das Weltgeschehen ausüben kann. Die Fiktion (Literatur, Kunst) stiftet Frieden, rettet die Kultur und bewahrt die Vergangenheit – so die Botschaft des „DazwischenSpiels“.

Bibliographie

Booth, Wayne C. 1961: *The Rhetoric of Fiction*, Chicago/London

Cohn, Dorrit 1995 (1): *The Distinction of Fiction*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press

Cohn, Dorrit 1995 (2): „The ‘second author’ of *Death in Venice*“, in: *Cohn 1995 (1)*: 132-145

Cohn, Dorrit 2000: „Discordant Narration“, in: *Style 34.2 (2000)*: 307-316

Dehrmann, Mark-Georg: „‘Wie hört man sich das denn an?’ Schwierigkeiten mit dem Inhalt“, in: Denkler & Würmann (Hg.) 2000: 25-33

Denkler, Horst & Carsten Würmann (Hg.) 2000: „*Alles=gewendet!*“ *Zu Arno Schmidts „Die Schule der Atheisten*“, Bielefeld: Aisthesis

Fränzel, Marius 1995: „(wie die Theatermänner das machen, bin ich selbst neugierig)’. Erzählformen im Spätwerk Arno Schmidts“, in: *Zettelkasten 14 (1995)*: 219-244

Genette, Gérard 1998: *Die Erzählung*, München: Fink

Hrachovec, Herbert et al. (Hg.) 2004: *Kleine Erzählungen und ihre Medien*, Wien: Turia + Kant

Jannidis, Fotis et al. (Hg.) 1999: *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen: Niemeyer

Jenrich, Jan Jürgen & Jan Süselbeck: „D’s’s’s’n ganzer KurzRoman’. Zum Verhältnis zwischen Rahmen- und Binnenhandlung“, in: Denkler & Würmann (Hg.) 2000: 35-45

Kindt, Tom & Hans-Harald Müller 1999: „Der „implizite Autor“. Zur Explikation und Verwendung eines unstrittenen Begriffs“, in: Jannidis u.a. (Hg.) 1999: 273-287

Kindt, Tom 2003: *Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Zur Konzeption des Ich-Romans von Ernst Weiss*, Hamburg: Diss. phil.

Kindt, Tom 2004: „*Erzählerische Unzuverlässigkeit* in Literatur und Film. Anmerkungen zu einem Begriff zwischen Narratologie und Interpretationstheorie“, in: Hrachovec et al. (Hg.) 2004: 53-63

Martinez, Matias & Michael Scheffel 2000: *Einführung in die Erzähltheorie*, München: Beck

Müller, Gernot 2005: „Prolegomena zur Konzeptualisierung unzuverlässigen Erzählens im Werk Heinrich von Kleists“, in: *Studia Neophilologica 77 (2005)*: 41-70

Nünning, Ansgar 1998: *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis ungläubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag

Schmidt, Arno 1994: *Die Schule der Atheisten*, Bargfelder Ausgabe IV, 2, Zürich: Hoffmans
Stanzel, Franz K. 1995: *Theorie des Erzählens*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
Voigt, Stefan 1999: *In der Auflösung begriffen. Erkenntnismodelle in Arno Schmidts
Spätwerk*, Bielefeld: AISTHESIS

Levan Tsagareli
Abashidze Str. 49
GE-0179 Tbilisi, Georgien
Tel. +995 32 / 2 222 528
Mob. +995 / 577 237 787
E-Mail: levan_tsagareli@iliauni.edu.ge