

Friedhelm Rathjen (Hg.)
Arno Schmidt
im Literaturbetrieb
der frühen Jahre



et+k

edition text + kritik

Arno Schmidt im Literaturbetrieb der frühen Jahre

Aufsätze und ein Gespräch aus dem »Bargfelder Boten«

BB Extrakt

Herausgegeben von
Friedhelm Rathjen

Arno Schmidt im Literaturbetrieb der frühen Jahre

**Aufsätze und ein Gespräch aus dem
»Bargfelder Boten«**

Herausgegeben von
Friedhelm Rathjen

et+k

edition text + kritik

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-96707-629-5

E-ISBN 978-3-96707-630-1

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: Alice Schmidt / © Arno Schmidt Stiftung, Bargfeld

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2022
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Druck und Verarbeitung: Laupp & Göbel GmbH, Robert-Bosch-Straße 42, 72810 Gomaringen

Inhalt

FRIEDHELM RATHJEN	
Vorbemerkung	7
SABINE KYORA	
»Lost Generation«	
Arno Schmidt und die Nachkriegsliteratur	9
BERND KORTLÄNDER	
Arno Schmidts Bewerbung um den Düsseldorfer Immermann-Preis 1948	24
MICHAEL TÖTEBERG	
»Das ist ein genialischer Mann mit tausend Unarten« Ein Blick in Verlagsinterna: Gutachten, Aktennotizen und Briefdurchschläge im Rowohlt-Archiv	30
SABINE KYORA	
Prekäre Allianzen Schmidts Positionierung im Literaturbetrieb der 1950er Jahre	83
BRIGITTE HACKH	
Gespräch mit Max Bense und Elisabeth Walther	102
TIMM MENKE	
Arno Schmidt und Martin Walser: eine intrikate Beziehung Vier Thesen	118
HELMUT HEISSENBÜTTEL	
Arno Schmidt und Radio-Essay	138
ELSBETH WOLFFHEIM	
Hans Henny Jahnn – »einer aus der ›Sybillengilde««	150

THEMENBIBLIOGRAFIE	165
NACHWEISE	172

Vorbemerkung

Die Beiträge dieses Bandes beleuchten auf unterschiedliche Weise Arno Schmidts Positionierung im Literaturbetrieb der Nachkriegszeit. Diese Positionierung ist in mehrerlei Hinsicht nicht frei von Widersprüchen. Schmidts Erstling »Leviathan« erschien gleich in einem der führenden deutschen Verlagshäuser, nämlich bei Rowohlt, doch sah sich Schmidt vom Verlag vielfach schlecht behandelt und fühlte sich im Programm an den Rand gedrängt. Zwar bekam Schmidt für seine erste Buchveröffentlichung einen medial beachteten Literaturpreis, doch die Verkaufszahlen seiner Bücher waren und blieben desolat. Zwar geriet Schmidt schon zu Beginn seiner Karriere in Kontakt mit geschätzten Vorbildern (Hermann Hesse, Alfred Döblin, Hans Henny Jahnn) und fand einflussreiche Förderer in Kollegen- und Medienkreisen (Ernst Kreuder, Alfred Andersch, Max Bense, Hermann Kasack, Martin Walser, später Helmut Heißenbüttel), doch weigerte er sich, aktiv auf seine Vernetzung im Literaturbetrieb hinzuarbeiten, verweigerte die Teilnahme an den Treffen der Gruppe 47 oder sonstigen Tagungen und Zusammenkünften. Die journalistischen Medien strafte Schmidt gern mit Verachtung, dennoch verdiente er durch seine eigenen Beiträge für die Presse und insbesondere für den Rundfunk, von ihm selbst als »Brotarbeiten« abgetan, schon bald weitaus mehr als mit seinen Büchern.

Von all diesen und etlichen weiteren Aspekten ist in den nachfolgenden Beiträgen die Rede, teils aus der Innenperspektive der Beteiligten, teils auch in rückblickender Analyse. Sabine Kyora situiert Schmidt in der »Lost Generation« der Nachkriegsliteratur und zeigt in einem zweiten Beitrag, dass Schmidt allerdings nicht in jeder Hinsicht so isoliert war wie vielfach dargestellt. Bernd Kortländer erläutert, warum Schmidts Bewerbung um den Immermann-Preis von vornherein zum Scheitern verurteilt war. Michael Töteberg sichtet ausführlich die noch erhaltenen internen Dokumente des Rowohlt-Verlags zu Arno Schmidt. Timm Menke beschäftigt sich mit der ambivalenten Beziehung Schmidts zu Martin Walser, Elsbeth Wolffheim mit seiner eben-

falls ambivalenten Beziehung zu Hans Henny Jahnn. Als frühe und wichtige Kontaktpersonen zu Wort kommen Max Bense und Elisabeth Walther (im Gespräch mit Brigitte Hackh) sowie Helmut Heißenbüttel (mit einem Rückblick auf Schmidts nicht immer spannungsfreien Umgang mit Rundfunkredaktionen). Alle Beiträge erschienen zwischen 1985 und 2019 in Heftlieferungen der von Jörg Drews begründeten Zeitschrift »Bargfelder Bote«, die seit 1972 – also nunmehr schon ein halbes Jahrhundert – dem Untertitel gemäß »Materialien zum Werk Arno Schmidts« bereitstellt.

*

Zitiert werden alle Texte Arno Schmidts unter Verwendung des Kürzels »BA« und Angabe von Werkgruppen- und Bandnummer nach der heute maßgeblichen Bargfelder Ausgabe (15 Bände in IV Werkgruppen sowie 2 Supplementbände; Zürich: Haffmans 1986 ff., Frankfurt/M., später Berlin: Suhrkamp 2002 ff.).

»Lost Generation«

Arno Schmidt und die Nachkriegsliteratur

Arno Schmidt gilt als großer Einzelgänger, als der »Dagegen-Schmidt«, in der Nachkriegsliteratur. Nun kann man das einerseits durch sein Verhalten begründen oder durch die Originalität seiner Texte, andererseits kommen dabei der Kontext, in dem Schmidts Literatur entsteht, aber auch seine gar nicht so schlechten Beziehungen zu Kollegen zu kurz. Ich werde im Folgenden skizzenhaft und vor allem für die 1950er Jahre zu zeigen versuchen, an welchen Punkten Schmidt und seine Texte in die sich konstituierende bundesrepublikanische Literatur und den Literaturbetrieb »passten«, um von diesen Übereinstimmungen aus die besondere Qualität des Werks in den Blick zu nehmen.

1 »Lost Generation«

Der Literaturbetrieb war nach 1945 in den Westzonen und in der frühen BRD insgesamt eher durch die Kontinuität der Schriftsteller und ihrer Schreibweisen geprägt. Zum Teil kamen die Schriftsteller aus der Emigration zurück, zum Teil konnten emigrierte Autoren wie etwa Thomas Mann in Deutschland wieder wahrgenommen werden, schließlich spielten auch die Autoren der sogenannten Inneren Emigration weiter eine Rolle.

Schmidts erste Veröffentlichung 1949 zeigt aber, dass er jener Gruppe von Autoren zuzuordnen sein könnte, für die 1945 ein einschneidendes Datum war und die auf die Erfahrung des Krieges und die Desavouierung des Nationalsozialismus mit einer anderen Art von Literatur reagieren wollten. Um ihren innovativen Anspruch deutlich zu machen, bedienten sie sich im Wesentlichen zweier Konstruktionen: Sie verstanden sich als »junge Generation«, weil sie erst nach dem Krieg zu schreiben anfangen, und proklamierten 1945 als Nullpunkt für die deutsche Literatur.

Die Konstruktion einer »jungen Generation«, die nun erst in die Öffentlichkeit tritt, also während des Nationalsozialismus noch nicht

geschrieben hatte und damit nicht kompromittiert war, taucht bereits in der unmittelbaren Nachkriegszeit in der Zeitschrift »Der Ruf« auf und ist auch konstitutiv für die frühen Jahre der Gruppe 47. So schreibt etwa Hans Werner Richter 1946 im »Ruf« im Namen der »jungen Generation«, die bisher »geschwiegen« habe. Man kann hier von einer Konstruktion dieser Gruppe sprechen, denn sie umfasste nach dem Verständnis der Beteiligten nicht etwa nur die Autoren, die ab etwa 1920 geboren waren, sondern ebenso Richter, Jahrgang 1908, und z.B. Günter Eich, Jahrgang 1907, der zudem während des NS-Regimes veröffentlichte, genauso wie die mittleren, die zehner Jahrgänge, zu denen Alfred Andersch, Heinrich Böll, aber auch Schmidt gehörten. Richter bezeichnet diese Generation der 25- bis 40-Jährigen als »verlorene Generation«¹ in Anlehnung an die *lost generation*, also an die US-amerikanischen Autorinnen und Autoren, die sich in der Zwischenkriegszeit in Paris aufgehalten hatten – diese Parallelisierung bringt einerseits etwas auf den Punkt, was sich in autobiografischen Äußerungen dieser Jahrgänge durchaus wiederfinden lässt, das Gefühl nämlich, vor allem durch den Krieg Lebens- und kreative Arbeitszeit genauso verloren zu haben wie die Möglichkeit, öffentlich gehört zu werden. Andererseits verdeckt die Analogie, die Richter etabliert, pauschal alle Beteiligung am NS-Regime und erklärt auch etwaige Veröffentlichungen – denn solche hatte es ja etwa bei Eich und Andersch durchaus gegeben – für irrelevant.²

Auch Schmidt verstand sich – unabhängig davon, ob er den Begriff kannte – als Angehöriger der *lost generation*; am deutlichsten zeigt sich dieses sicher in den bekannten Formulierungen aus der Goethepreis-Rede:

Was mein literarisches Werk und meine Arbeitsweise anlangt, vergönnen Sie mir, etwas voranzuschicken, das meist nicht genügend bedacht wird; obschon es kennzeichnend für unsere Schriftsteller ist, die kurz vorm Ersten Weltkrieg geboren sind: mein erstes Büchelchen ist erschienen, da war ich 36 Jahre alt. (Umstände mehrerer Art, ausschlaggebend die HitlerBarbarei, verhinderten ein früheres öffentliches Auftreten.) [...] Dagegen stand über *unserem* Start – ja, über der ganzen Laufbahn – ein böses <Zu spät!>. [...] Hinzukam

die unwahrscheinliche Energieleistung, mit 35 noch einmal neu anzufangen; und die fehlenden Jahre, um die man uns betrogen hatte, möglichst wieder einzubringen.³

Schmidt ordnet sich hier selbst in eine Generation – ein »wir« –, ein, die eine gemeinsame Erfahrung verbindet. Einerseits wird auch in seiner Äußerung das Jahr 1945 als Neuanfang markiert, andererseits liegt der Akzent auf der verlorenen Zeit. Mehr noch als der Jahrgang war für die Angehörigen der *lost generation* die Kriegserfahrung, genauer gesagt die Erfahrung des Soldatseins im Zweiten Weltkrieg, das entscheidende Bindeglied. Darüber hinaus war die Haltung dieser Schriftsteller zum NS-Regime eher davon geprägt, dass sie sich zumindest äußerlich mit ihm arrangiert hatten.

2 Nullpunkt

Der Behauptung, die neue deutsche Literatur entstehe durch einen Generationswechsel, korrespondiert die Vorstellung des Nullpunkts, von dem aus jetzt nahezu voraussetzungslos ein literarischer Neuanfang gemacht werden könne. Mit diesem Tenor trägt Alfred Andersch 1947 beim zweiten Treffen der Gruppe 47 einen programmatischen Text mit dem Titel »Die deutsche Literatur in der Entscheidung« vor, in dem er davon spricht, dass »die junge Generation vor einer tabula rasa [steht], vor der Notwendigkeit, in einem originalen Schöpfungsakt eine Erneuerung des deutschen geistigen Lebens zu vollbringen«⁴. Dass genau diese von Andersch beschworene Tabula-Rasa-Situation nicht gegeben war, macht schon sein eigener Text deutlich, der zu großen Teilen die seit 1918 entstandene deutsche Literatur durchgeht, um das Richtungsweisende vom »Veralteten« zu trennen. So erklärt er nicht nur Thomas Mann zum »größten lebenden Autor deutscher Sprache« und hält Brecht für zukunftsweisend⁵, sondern er bezeichnet auch die sogenannte Innere Emigration pauschal als nicht faschistisch und damit durchaus für würdig, daran anzuknüpfen – Letzteres im Gegensatz zu den tatsächlichen Emigranten wie etwa Döblin.⁶

Programmatisch hat Schmidt erst in den »Berechnungen« neue Prosaformen in der deutschen Gegenwartsliteratur gefordert, in den Kurzromanen der 1950er Jahre taucht der »Nullpunkt« aber immer wieder

als konkrete, alltägliche Situation auf: In »Brand's Haide« notiert der Ich-Erzähler, gerade aus der Kriegsgefangenschaft entlassen, beginnend am »21. 3. 1946: auf britischem Klopapier«, seine Wahrnehmungen und Assoziationen; in »Schwarze Spiegel« muss der Protagonist nach der atomaren Katastrophe sein Leben neu ordnen; in »Die Umsiedler« wird der Neuanfang durch die Begegnung mit Katrin möglich. Immer befindet sich das erzählende Ich in einer Art von Pioniersituation: Es lässt seine Vergangenheit hinter sich, mustert die wenigen ihm verbliebenen Habseligkeiten und richtet sich mühsam neu ein. Insofern kann man die Situation des Schmidt'schen Ich-Erzählers durchaus mit anderen Schilderungen in Texten dieser Zeit vergleichen, etwa mit Günter Eichs bekanntem Gedicht »Inventur«, in dem das lyrische Ich die Dinge aufzählt, die ihm geblieben sind: »Dies ist meine Mütze, / dies ist mein Mantel, / hier mein Rasierzeug / [...] Konservenbüchse: / Mein Teller, mein Becher«⁷. Mit dem Besitz reduziert sich auch die Wahrnehmung, gleichzeitig sind in dieser Reduktion aber auch Zeichen für den kreativen, schriftstellerischen Neuanfang zu finden. So zählt Eich auch eine Bleistiftmine auf: »Tags schreibt sie mir Verse, / die nachts ich erdacht«.

In »Brand's Haide« finden sich wie bei Eich die Reduktion auf das Elementare, die Bestandsaufnahme, und die Zeichen für die neu einsetzende Kreativität des Ich-Erzählers: »Ich räumte meine Kiste aus: 3 Zeltbahnen [...], eine ganze Decke, ein winkliger rötlicher Rest. [...] Handtuch hatte ich noch, ein Stück Seife [...], Rasierapparat [...].«⁸ Als Nächstes bittet der Ich-Erzähler Grete um eine Konservenbüchse als Becherersatz, und am anderen Morgen schreibt er – um es mit Eich zu sagen – »tags« den »Vineta«-Traum auf, »den nachts er erdacht«. In dieser Situation der *tabula rasa* wird die NS-Vorgeschichte zunächst ausgeblendet, d.h. es wird tatsächlich ein radikaler Schnitt gemacht zwischen der Kriegssituation und dem Leben unter dem NS-Regime auf der einen Seite und der Nachkriegssituation auf der anderen. Diese okkupiert die Figuren durch den Mangel an allen möglichen, alltäglichen Dingen, ermöglicht aber auch die Konzentration auf den (kreativen) Neubeginn.

3 Kriegserfahrung und Opfermythos

Für die frühe Phase der BRD konstatiert die historische Forschung übereinstimmend, in der deutschen Gesellschaft habe die Opferperspektive dominiert.⁹ Es entwickelte sich in der Literatur parallel zur gesellschaftlichen Sicht auf den Nationalsozialismus und den Krieg die Opfernarration, die besagt, dass die Deutschen Opfer der Machenschaften des NS-Regimes geworden seien, welches den Krieg verursacht habe, unter dem dann alle leiden mussten.¹⁰ Die Vorstellung, ebenfalls Opfer gewesen zu sein, die sogar in den programmatischen Texten der Nachkriegsliteratur auftaucht – Andersch behauptet, deutsche Intellektuelle seien die bevorzugten Opfer des Regimes gewesen¹¹, und Böll zählt als Sujets für den Trümmerliteraten den Vater auf, der seinen Sohn im Krieg verloren hat, und das Mädchen, deren Mutter durch eine Bombe umgekommen ist¹² –, macht nicht nur deutlich, dass man sich programmatisch und literarisch gegen die Kollektivschuldthese wendet, sondern auch, dass man ihr die Opfernarration entgegensetzt. Durch diese Themen entstand so etwas wie der Beginn der westdeutschen Nachkriegsliteratur: Der Konstruktion der »jungen Generation«, die dem Nationalsozialismus nicht zur Macht verholfen hat, weil sie zum Wählen noch zu jung gewesen ist, entsprachen Geschichten, die junge Soldaten als Opfer des von den Nationalsozialisten verursachten Krieges in den Mittelpunkt stellten. Bekannte Beispiele für diese Art von Darstellung sind Wolfgang Borcherts Drama »Draußen vor der Tür« von 1947 und Kurzgeschichten von Böll wie etwa »Wanderer, kommst du nach Spa« von 1950.¹³

Als Illustration für diese Opferperspektive mag Heinrich Bölls frühe Erzählung »Die Botschaft« von 1947 dienen. Dort überbringt der Ich-Erzähler der Frau eines in der Gefangenschaft gestorbenen Soldaten die Nachricht von seinem Tod:

Ich legte langsam den Trauring, die Uhr und das Soldbuch mit den zerschlagenen Fotos auf die grüne, samtene Tischdecke. Da schluchzte sie plötzlich wild und schrecklich wie ein Tier. [...] Die Erinnerung schien sie wie mit tausend Schwertern zu durchschneiden. Da wußte ich, daß der Krieg niemals zu Ende sein würde, niemals, solange noch irgendwo eine Wunde blutete, die er geschlagen hat.¹⁴

Hier liegt der Akzent auf den deutschen Opfern des Krieges, die nicht direkt vom Kampf betroffen sind: den Frauen der Soldaten, die »unschuldig« sind am Tod ihrer Männer und die mit ihm fertig werden müssen, und dem Soldaten, der in Bölls Erzählung nicht im Kampf stirbt, als er dem Gegner wirklich gefährlich ist, sondern hinterher als wehrloser Gefangener, weil die Alliierten ihre Kriegsgefangenen nicht gut genug versorgen. Dabei wird der Krieg bei Böll personifiziert, er schlägt die Wunden, die Frage nach den Tätern erübrigt sich dann.

Wie Jörg Drews und Jan Süselbeck bereits bemerkt haben, gibt es auch bei Schmidt nur deutsche Opfer: den von seinen Erinnerungen behinderten ehemaligen Soldaten in »Brand's Haide« und »Seelandschaft mit Pocahontas«, Katrins Amputation als Folge eines Luftangriffs in »Die Umsiedler«, Herthas Traumatisierung durch die Flucht aus Schlesien und den sexuellen Missbrauch in »Kaff«, der in ähnlicher Weise auch Line Hübner im »Steinernen Herz« zugestoßen zu sein scheint, schließlich die Toten beim Angriff auf die Eibia im »Faun« und die Flüchtlinge im »Leviathan«.¹⁵ Dagegen könnte man den Entwurf des Leviathan als die Personifizierung des Krieges und des Nationalsozialismus lesen. Durch sie vermeidet es der Ich-Erzähler, konkret Opfer und Täter zu benennen.

Man kann allerdings auch, vom Kontext einer Opfernarration ausgehend, die Schilderung des Bombenangriffs auf die Eibia anders verstehen, nämlich als Verstoß gegen diesen stillschweigenden Konsens. Zwar wird inhaltlich die deutsche Zivilbevölkerung zum Opfer – soweit teilt Schmidt den Konsens –, gleichzeitig wird aber der Ton der Anklage vermieden, der sonst häufig mitschwingt – vermieden einerseits dadurch, dass auch die Munitionsfabrik zerstört und deren Arbeiter getötet werden, die insofern nicht als unschuldige Opfer betrachtet werden können, als sie für die Fortsetzung des Krieges und damit für das Regime arbeiten. Andererseits wird die Gewalt ästhetisiert und der Ich-Erzähler dadurch zu einer Art Täter. Denn er ist es, der hier (sprachlich) Grausamkeiten begeht. Damit ist es nicht mehr möglich, die Passage als unverbindliche Anklage gegen die Unmenschlichkeit des Krieges zu lesen. Die Ästhetisierung des Geschehens zeigt nicht nur deutlich, dass der Ich-Erzähler sich nicht als Opfer definiert, sondern auch, dass die anderen Betroffenen diesen Status verlieren – sicher ein Grund für Sebalds Polemik gegen diese Stelle.¹⁶

Worin sich Schmidt von anderen Autoren, die den Opferstatus der Deutschen gegen die Kollektivschuldthese ausspielen, auch unterscheidet, ist der Ingrim, mit dem er gelegentlich eben doch genau diese Kollektivschuldthese übernimmt: 95 Prozent aller Deutschen sind Nazis, verkündet der Ich-Erzähler in »Brand's Haide«, allerdings provoziert von seinem Gesprächspartner, der ebenso pauschal die Unschuld aller Deutschen behauptet.¹⁷

4 Kriegserfahrung II: Die Dämonisierung Hitlers und der Täter

Übereinstimmend wird in der historischen Forschung die Neigung zur Dämonisierung Hitlers und der führenden Nationalsozialisten als charakteristisch für die Auseinandersetzung mit dem Krieg in der frühen Nachkriegszeit angesehen: Hitler wird zum Verbrecher weltgeschichtlichen Ausmaßes, der das gesamte deutsche Volk getäuscht und in den Abgrund gestürzt hat – immer als Deckargument gedacht, um die eigene Verstrickung ins Regime und in den Krieg nicht reflektieren zu müssen.¹⁸ Diese Dämonisierung findet sich auch in der poetischen Darstellung. So kennzeichnet der Ich-Erzähler im »Leviathan« Hitler im Februar 1945 als großen Verbrecher und entspricht damit dem Muster des öffentlichen Diskurses:

Und der Verbrecher in Berlin hetzte das ganze Volk in Tod und Grauen, um immer <größer> und <einmaliger> zu werden, ein Zwitter von Nero und Savonarola; nur schade, daß er sich der Gerechtigkeit des getäuschten Volkes entziehen würde, feiger als jeder seiner Soldaten. Schon zu viel von ihm. – Mantelkragen hoch, und die Ohrenklappen runter; es ist hundekalt.¹⁹

Die Dämonisierung der Täter – wenn sie denn überhaupt auftauchen – lässt sich sehr deutlich noch bis zu Anderschs Roman »Sansibar oder der letzte Grund« von 1957 verfolgen: Hier gibt es mit Namen versehen Hauptfiguren, die alle aus unterschiedlichen Gründen dem Regime kritisch gegenüberstehen, und die Nazis, die pauschal als »die Anderen« bezeichnet werden. Als ihre Verkörperung erscheinen am Schluss des Romans SS- und Gestapo-Leute, die die Barlach-Plastik abholen und den Pfarrer töten, nachdem dieser sich ihnen heroisch und einen

von ihnen erschießend entgegengestellt hat. Zwischen diesen beiden Gruppen erscheinen zwar Nebenfiguren, die dem Regime Vorschub leisten, wie etwa der Wirt in Rerik und ein »Herr Doktor«: »Keiner von den Anderen, sondern ein Geschickter, Wendiger, ein Karrierist, der sich durchschlängelte, einer, für den es nur Taktik gab [...].«²⁰ Vom Nationalsozialismus ergriffen sind aber nur die politisch Herrschenden und ihre Schergen. Diese Trennung in die »Anderen« und den Rest der Bevölkerung führt dazu, dass die Verstrickung in den Nationalsozialismus nicht greifbar und nicht erklärbar erscheint. Wenn dagegen bei Schmidt Nazis auftauchen, dann sind sie anders als bei Andersch nicht so sehr der Inbegriff des Bösen, sondern der Dummheit. Trotzdem gehören sie wie bei Andersch zu den »Anderen«, von denen der Ich-Erzähler sich abgrenzt: »Unberührt vom Schicksal meines Volkes?!: Was sich dort braun gebärdet, Märsche töfft, und begeistert Groschenworte tauscht, ist nicht mein Volk! Ist das Volk Adolf Hitlers! (Eine halbe Million vielleicht sind anders, d.h. besser [...]).«²¹

Dass diese Perspektive auf den Nationalsozialismus und die Opfernarration eng zusammenhängen, macht noch Schmidts Reaktion auf Anderschs Buch und die Rezension durch Walter Muschg deutlich. Erst lobt er im Brief an Andersch vom 15.11.1957 die geglückte Darstellung des Faschismus in »Sansibar«, dann zieht er über Walter Muschg her, der sie als Schweizer nicht beurteilen könne, denn »[d]ie Leute wissen nichts von dem, was wir – z.B. Sie und ich – in diesen sechs Jahren durchgemacht haben.«²² Die Generationszugehörigkeit – »wir« –, das Leiden durch den Krieg und durch den Nationalsozialismus, der von den »Anderen« verursacht wurde, lassen sich also als Bindeglied zwischen Andersch und Schmidt annehmen, das sich als relativ stabil auch gegenüber literarischen Differenzen erwiesen hat. Dabei geht es mir vor allem um die gemeinsame Nachkriegsperspektive, die möglicherweise Unterschiede im tatsächlichen Verhalten der beiden Autoren während des Nationalsozialismus verdeckt.

5 Kurzgeschichten, Kurzromane und der Krieg

In der unmittelbaren Nachkriegszeit zeigt sich die Öffnung der sich konstituierenden BRD-Literatur zur internationalen literarischen Entwicklung auch am Interesse an bestimmten Genres. Gerade das von

der US-amerikanischen Literatur übernommene Genre der Kurzgeschichte mit seiner ausschnitthaften Wirklichkeitsdarstellung, die nur die Konzentration auf wenige Personen und einen klar umrissenen Plot zulässt, macht es dabei möglich, die Einbindung von Figuren in das »System« des Nationalsozialismus auszublenden, während die konkrete Kriegs- oder Nachkriegssituation, in der die Opfer Soldaten und die deutsche Zivilbevölkerung sind, im Vordergrund stehen. Die im »Ruf« und rund um die sich konstituierende Gruppe 47 immer wieder programmatisch geforderte »Wahrheit« der Literatur zeigt sich dann daran, dass hinter dieser Wirklichkeit meist die Botschaft hervortritt, dass Krieg nur Opfer fordere und deswegen verwerflich sei. Dabei werden alle genaueren Umstände des Krieges ausgeblendet. Für diese Botschaft eignet sich die Kurzgeschichte deswegen besonders, weil in ihr nur ein Ausschnitt erzählt, die Technik *medias in res* zu Beginn angewandt wird, also genau die Frage der Einbettung des jeweiligen Geschehens in die Gesamtheit des Kriegsgeschehens schon durch die Wahl des Genres nicht beantwortet werden muss. So spart etwa Borcherts berühmte Kurzgeschichte »Nachts schlafen die Ratten doch« eben die Situation aus, durch die der dort als Opfer des Krieges dargestellte kleine Junge seinen Bruder verloren hat. Sichtbar wird nur das traumatisierte Kind, nicht die Verursacher des Traumas. Bezieht man diese Konzeption auf die politische Lage, könnte man bei den Autoren rund um den »Ruf« und der sich konstituierenden Gruppe 47 von einem Tauschgeschäft sprechen: Einerseits beharrt man auf dem Opferstatus der meisten Deutschen und verlangt die Akzeptanz dieser Behauptung, gleichzeitig aber demonstrieren viele junge Autoren sozusagen programmatisch die Westbindung, indem sie die westdeutsche Literatur in westliche Literaturkonzepte bzw. -gattungen, nämlich die amerikanische *short story*, einbinden.

Nun hat Schmidt sicher keine typischen Kurzgeschichten geschrieben, vor allem deswegen nicht, weil sein Ich-Erzähler und dessen Gedankenwelt zu stark sind, um jene Außenperspektive zuzulassen, die für die *short story* eher typisch ist. Der »Leviathan« ist aber mit seinem *Medias-in-res*-Anfang – der im Übrigen ja in fast allen »Kurzromanen« Schmidts gegeben ist –, seinem Schwerpunkt auf den Dialogen, der Begrenztheit des Personals und der Situation, auch seines Umfangs