

BERNHARD SORG

DIE GESTALT DES MENSCHENFEINDES IM FRÜHWERK ARNO  
SCHMIDTS

Vorbemerkung Juni 2010: Der Text entstand als Antrittsvorlesung nach erfolgter Habilitation für das Fach Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Philosophischen Fakultät der Universität Bonn und wurde gehalten am 16. Dezember 1982. Er wird hier unverändert - abgesehen von einigen kleineren stilistischen Verbesserungen - wiedergegeben. Er gehört in den Zusammenhang meiner Überlegungen zur Misanthropen-Gestalt in der europäischen Literatur, die 1989 in Buchform erschienen sind im Max Niemeyer Verlag: *Der Künstler als Misanthrop. Zur Genealogie einer Vorstellung.*

„Die Welt ist eine Kloake / aus welcher es einem entgegenstinkt.“ So knapp und unmißverständlich formuliert der Weltverbesserer in Thomas Bernhards gleichnamigem Theaterstück (Th.B.: *Der Weltverbesserer*. Frankfurt am Main 1979, S. 81) seine Welt-Anschauung und Welt-Verurteilung, und so, auf diesen elementaren Nenner gebracht, empfinden alle literarischen Misanthropen ihre Situation und die der ganzen Menschheit. Angeekelt von einer Realität, in der der Mensch dem Menschen nicht ein Wolf, sondern, schlimmer, eben ein Mensch ist - „das wildste Tier / Zeigt Lieb ihm mehr, als je die Menschen hier“ sagt Shakespears Timon (William Shakespeare: *Timon of Athens*, IV,1: „Timon will to the woods, where he shall find / Th' unkindest beast more kinder than mankind.“) - abgestoßen von gesellschaftlicher Konvention, die Lüge und Verstellung als zivilisatorische Errungenschaft preist, wendet sich der Menschenfeind von allem und allen ab und erhofft Erlösung aus der Hölle, die die anderen sind, in der kompromißlosen Einsamkeit. Je härter und unversöhnlicher der Einzelne den Konflikt zwischen seinem Anspruch auf unverstellte Wahrheit und dem Anspruch der Gesellschaft auf Anpassung und Partizipation an ihren Lebenslügen erfährt, desto lockender erscheint die Vision eines individuellen Refugiums fern der verkommenen Menschheit. Nichts entspricht dieser Idee mehr als der Traum vom *Leben auf der Insel*, allein und in pathetischer Distanz zu den anderen. Ähnlich vielen utopischen Staats-Entwürfen, nur bewußt ins Private und Negative gewendet, siedelt dann dort der exemplarische Enttäuschte, verzweifelt angesichts der falschen Schöpfung, angesichts des Demiurgen, der dies alles erschaffen, und angesichts des Dämons, der seine Geschöpfe zu ihrer Existenz verdammt hat. Diesen radikalen Endpunkt des Lebens und des Denkens steuert der literarische Menschenfeind mit kalter Leidenschaft an; von da her artikuliert er seine intransigenten Erkenntnisse und Verdammungs-Urteile.

Beispielsweise in Arno Schmidts (1914 – 1979) erster von ihm selbst veröffentlichter Erzählung „PHAROS, oder von der Macht der Dichter“. In diesem Text, der wahrscheinlich unmittelbar nach Kriegsende 1945, vielleicht in englischer Kriegsgefangenschaft, geschrieben und erst 1975 in *Abend mit Goldrand* publiziert wurde, finden wir uns in die archetypische Situation extremer Einsamkeit versetzt. Der Ich-Erzähler, ein junger Schiffbrüchiger, wird vom einzigen Bewohner einer Insel mit einem Leuchtturm, einem älteren geheimnisvollen Mann, gleichzeitig gerettet und versklavt. Beide existieren nicht nur in einem ständigen Kampf gegen die Natur-Elemente, sondern fundamentaler noch gegeneinander. Dabei kann in dieser Auseinandersetzung von Waffengleichheit nicht die Rede sein - zu übermächtig ist der Ältere, physisch wie psychisch. Der Ich-Erzähler revoltiert, immer verzweifelter und hoffnungsloser. Zunehmend fühlt er sich von der magischen Kraft des Kontrahenten angezogen, von dessen hochfahrender luziferischer Intelligenz fasziniert bis in die Träume hinein. Also ein Vater-Sohn, Lehrer-Schüler, Herr-Knecht-Verhältnis. Nach und nach zieht der Ältere den Jungen - beide bleiben namenlos - auch in seine Gedankenwelt hinein, die in manichäischer Simplizität und Unerbittlichkeit von der Dichotomie strukturiert wird, die das gesamte Frühwerk Arno Schmidts - und Teile des Spätwerks - bestimmen wird: dem Antagonismus empirische Welt versus Kunst, Leben versus Geist, Wille versus Vorstellung.

In diesem „Pharos“-Text wird die dualistische Konzeption hart und unvermittelt, mit apodiktischer Wucht und ohne die Möglichkeit einer Modifikation oder Explikation von dem rätselhaften Einsiedler quasi herausgeschleudert. Hier herrscht nicht nur die archaische Gewalt einer fessellosen Natur und der menschlichen Unerbittlichkeit, sondern auch der Terror einer Idee, die gerade in der Befreiung von der Kontingenz und Brutalität der Empirie die höchste Aufgabe und Würde des Geistes erblickt.

Die knappen Lehr-Sätze des guruhaften Einsiedlers variieren stets den gleichen Gedanken: Reinheit ist einzig im Geist, das Leben ist schmutzig. Es heißt da: „Das Anorganische ist sauberer als das Organische.“ (Arno Schmidt: „PHAROS oder von der Macht der Dichter“ in: A.S.: *Kleinere Erzählungen. Gedichte. Juvenilia*. Bargfelder Ausgabe I,4. Zürich 1988, S. 622. [Aus Gründen der Leserfreundlichkeit zitiere ich jetzt, 2010, nach der Bargfelder Ausgabe, die bei der Formulierung der Antrittsvorlesung noch nicht existent war. Notwendige Bemerkung Juni 2010]) Und: „Leben ist verschieden vom Geist; nicht identisch; zu speziell;“ (A.S., a.a.O., S.622) Deutlich wird, daß diese und ähnliche pointierte Bestimmungen und Zuordnungen umstandslos übergehen in eine Wertung, die axiomatisch die Einheit, Klarheit und Ent-Materialisierung über die Vielfalt und Ungeschiedenheit der naturhaften Prozesse stellt. Eine solche ent-materialierte Welt der Reinheit und abstrakten Ordnung findet sich in Philosophie und Kunst, und eigentlich nur dort. „'Die Reinheit ist kein Erzeugnis des Schmutzes; sie läuft nebenher, ist nicht bedingt, nicht ursächlich an das Chaos gekettet. Geist war, ehe ...' Er brach ab; dann nannte er Namen: 'Platon, Schopenhauer, - obwohl die Dichter die Vollendung sind.'“ (A.S., a.a.O., S.622)

An keiner Stelle des Textes wird der Versuch unternommen, die individuellen Erfahrungen zu konkretisieren, die zu dieser säkularen Zwei-Welten-Lehre geführt haben mögen - sie wird als apriorische Idee aller Realität entgegen- und vorangestellt. Die Position des Jüngeren ist nun keineswegs eine oppositionelle - nicht auf der rationalen Ebene - seine Funktion ist nicht die eines intellektuellen Widersachers. Vielmehr reduzieren sich die schwachen Gesten der Abwehr auf eine Art moralischer Disqualifikation des Anderen: „aber er muß Unrecht haben - ich will es; er ist doch unsozial, brutal, krank - -“ (A.S., a.a.O., S.622).

Jeder Tag auf der winzigen Insel führt ihn näher hin zu jenem seelischen Chaos, das der Ältere stets verbal beschworen hatte - einem Chaos des Inneren, das die archaische Natur verdoppelt. Die Anspielungen auf mythische Mächte und Sphären häufen sich, chthonische Gestalten tauchen auf, „unterirdische Räume“ locken und drohen; schließlich sieht er sich selbst als Hagen, die Lichtgestalt Siegfried erschlagend.

Die Erzählung beschreibt mit kalkulierter Kunstfertigkeit und expressionistischem Furor das Hinabtauchen des Jungen in den Wahnsinn und läßt offen, ob mit dem Ich-Erzähler ein inhaltliches Korrektiv oder eine noch unfertige Vorstufe zum Misanthropen entworfen wird, ob seine Sehnsucht nach den Menschen die notwendige Voraussetzung einer sich anschließenden absoluten Des-Illusionierung ist oder eine inferiore Position zur philosophischen Radikalität des Über-Menschen.

Dessen Idee einer unabänderlichen Verderbtheit alles Naturwüchsigen partizipiert zwar an den Grundüberzeugungen fast aller literarischen Menschenfeinde, geht jedoch - bezeichnend für das Werk Arno Schmidts - in einem zentralen Punkt über sie hinaus: nämlich in der eigen-sinnigen Konstruktion einer dem Nihilismus der Schöpfung entgegensetzenden Schöpfung des Geistes, aus dem Geist des Geistigen. „Geist, d.h. Phantasie ist das oberste Göttliche schlechthin -“ (A.S., a.a.O., S. 622) Einer empirischen Welt, die nicht einfach nur böse, sondern die *das Böse* an sich ist, antwortet folgerichtig eine Welt der Vorstellung und der künstlerischen Wahrheit. Alle Dichter, deren Bücher der Ältere in seiner Kammer hoch oben auf dem Leuchtturm um sich versammelt hat, sind zeitlos und aufgeladen mit sakraler Bedeutung - zeitlos, weil sie von der Wahrheit der welt-transzendierenden Kraft des Geistes künden, sakral, weil sie als einzige partizipieren an der Sphäre des Geistes und des Lichtes.

Diese Ideen lassen sich in unserem Kontext unter zwei Aspekten näher betrachten: unter einem ideengeschichtlichen und einem literaturhistorischen. In beiden Fällen ist die Radikalität der Konstruktion signifikant. Die kompromißlose Scheidung aller Phänomene in solche der Reinheit und solche des Schmutzes, in Geist und Körper, Kunst und Empirie wiederholt den manichäisch-gnostischen Dualismus von Gut und Böse. Unter dem Fluch des Demiurgen wie erstarrt, repetiert die Schöpfung, das Prinzip des Negativen, in immer neuen Ausformungen den gleichen Kosmos der Hoffnungslosigkeit. Einzig die Emanationen des Geistes treten dem entgegen, aber ohne die Möglichkeit einer grundlegenden Erlösung. Wie freilich der Wissende Einzelne in autonomer Kraft zu sagen vermag: Es werde Licht, und es erscheint die Kunst - das bleibt in diesem Text des gar nicht so jungen Arno Schmidt - er war 1945 einunddreißig Jahre alt - dessen Kenntnis gnostischer Quellentexte begrenzt gewesen sein dürfte, unklar.

Deutlicher ist der *literaturhistorische* Ort der „Pharos“-Erzählung und ihres misanthropischen Protagonisten samt expressionistischem Schüler. Die Idee des Textes konkretisiert sich im emblematischen Bild des freiwillig Einsamen auf der Insel, Zeichen eines begründungslosen und unversöhnlichen Abbruchs aller Beziehungen. Was den meisten anderen Menschenfeinden - und ich komme gleich darauf ausführlicher zu sprechen - tiefste Lust ist, nämlich die unermüdliche Verbalisierung ihres Abscheus gegenüber Gott und Welt, das spielt hier keine Rolle. Wer so durchdrungen ist von der absoluten Wertlosigkeit dessen, was materialiter entsteht, wie unser Insel-Übermensch, der vermag in der denunziatorischen Negation nur das zu erkennen, was es tatsächlich ist oder sein kann, nämlich ein Mittel letzter Kommunikation, eine Möglichkeit, den anderen den eigenen Haß auch intellektuell fühlen zu lassen. Das völlige Schweigen, im Grunde die einzig adäquate Ausdrucksform des Misanthropen - auch hier kann es nur als Ideal am Horizont des Verstummens erscheinen. Denn natürlich ist der vollkommen solipsistische Einsiedler nicht mehr literarisierbar, weder im Drama noch im Roman, und in der Lyrik schon gar nicht.

Schmidts Text gewinnt deswegen zunehmend an Qualität und Faszination, weil er den Zusammenprall eines jungen, naiv-bildungsbehafteten Erzählers mit einem rabiaten misanthropischen Einsiedler unmittelbar Sprache werden läßt und dadurch auch eine weitere Position konstitutiv gestaltet. Das Ende bleibt offen; jedenfalls bedeutet es nicht die sklavische Übernahme der Position des Über-Menschen. Der tiefe Widerspruch aller Misanthropen-Darstellungen stellt sich auch hier mit aller Schärfe: eine literarische Figur so entstehen zu lassen, daß sein Rückzug gleichzeitig glaubwürdig *und* darstellbar ist. Hinzu kommt, daß der Zustand der absoluten Des-Illusionierung vielleicht literaturfähig, aber ästhetisch nicht mehr sehr ergiebig ist.

An diesem Punkt möchte ich einen Blick zurück werfen und den Versuch einer literarischen Genealogie wagen, einer Genealogie der wichtigsten Gestalten konsequenter Misanthropie. So läßt sich auch Schmidts kurze Erzählung besser verstehen und interpretieren.

William Shakespeares *Timon of Athens* (wahrscheinlich 1606 - 1608; zu einem Handlungs-Ende gebracht und doch unvollendet) ist die Geschichte eines Idealisten - ich benutze den Begriff in einer eher umgangssprachlichen denn philosophischen Bedeutung. Ein reicher Athener, eben Timon, glaubt sich von *Freunden* umgeben, von ihnen geliebt und geachtet. Aber er und sein Geld wird nur ausgenutzt, weil er diesen Reichtum weitestgehend wahllos verschenkt. Seine philanthropische Idee vom Menschen gestattet zunächst nicht, nach ihren wirklichen Absichten skeptisch zu fragen, vielmehr wirkt sie exzentrisch. Einerseits beruht sie auf der apriorischen Vorstellung allgemeiner Güte und Menschen-Freundlichkeit, andererseits verstellt er sich selbst den Weg zur rationalen und ausgewogenen Erkenntnis durch seine überwältigende und indiskriminierende Freigiebigkeit. Der englische Begriff dafür, schon in einem der ersten Sätze des Dramas gesprochen, lautet „magic of bounty“ und bezeichnet die rätselhafte Verblendung, die von dem Reichtum und dem Überfluß Timons ausgeht, eine unbegreifliche Blindheit denen gegenüber, die ihm schmeicheln und ausplündern, eine negative Magie des Geldes und Goldes.

Am Beginn der Misanthropie, der europäisch-literarischen wie der anthropologischen, sofern sie ästhetisiert ist, steht eine grenzenlose Philanthropie. Timon beschenkt alle, die zu ihm kommen und gibt siebenfachen, die ihn einmal beschenkt hatten. Aber diese Magie seines Reichtums bedeutet: Er benutzt das Geld nicht dazu, der Welt einen Beweis seiner Mildtätigkeit zu geben oder sie zu verbessern, sondern sie auf Abstand zu halten, *sich nicht wirklich auf sie einlassen zu müssen*. Der späteren radikalen Verfluchung entspricht am Anfang eine ziel- und sinnlose Umarmung. Vordergründig erscheint dies der Naivität eines gutmütigen Narren zu entspringen. In Wahrheit hat das Gold, das Timon zuerst verschenkt und dann dämonisiert, eine elementare *Entlastungsfunktion*: Es schützt ihn vor der schwierigen lebensweltlichen Aufgabe der moralischen Differenzierung, des Kompromisses und der Herausbildung des Realitätsprinzips.

Timons Idee vom Menschen ist exzentrisch: aus dem Zentrum gerissen. Sie hat keine Mitte und kein Maß. Der Menschenhaß des alten Timon verdankt sich so wenig der Erfahrung wie die Menschenliebe des jungen. Beides sind apriorische Konstruktionen. Erfahrungen, die diesen Namen verdienen, finden nicht statt. Das Erlebnis verweigerter finanzieller Hilfe der sogenannten Freunde, nachdem Timon sein eigenes Vermögen verschleudert hat, initiiert keine vertiefte Erkenntnis, sondern läßt bloß seine *Idee vom Menschen* schockhaft umschlagen. Dieser Wechsel ist nicht wirklich psychologisch motiviert - er ist unter den gegebenen Prämissen auch gar nicht psychologisch motivierbar. Der Umschlag vollzieht sich innerhalb eines mythischen Verblendungs-Zusammenhangs, der nur in Extremen zu denken und zu fühlen gestattet. Timon, der erste Menschenfeind der europäischen Literatur, kennt die Menschen nicht. Er überhäuft sie mit Geschenken oder er verflucht sie in alle Hölle. Er mißt sie und die Natur an seiner apriorischen Idee und findet alles erbärmlich. Sein Maßstab ist absolut, sein Urteil infolgedessen vernichtend. Ähnlich dem Schmidtschen Über-Menschen gelingt Timon am Ende ein wenn auch konsequent negativer Welt-Entwurf, ein Kosmos des Bösen, ein Sinn gerade in der Sinnlosigkeit. Diese Verwandtschaft von misanthropischem und ästhetischem Denken kann hier nur angedeutet werden und wird am Ende meiner Pharos-Interpretation wieder aufgenommen.



Shakespeares *Timon of Athens* gestaltet die Spannung zwischen der Sehnsucht des Einzelnen nach universaler Harmonie *und* einer gleichgültig-bösen Alltäglichkeit mit unerbittlicher Konsequenz. Das Stück stößt somit auch an die Grenzen der dramatischen Möglichkeiten. Wer sich so wie der alte Timon gänzlich von der ganzen Welt und allen Geschöpfen zurückzieht, ist auch theatralisch eher unergiebig. Shakespeare dürfte das gespürt haben, jedenfalls ist der Text vor allem zum Ende hin nicht durchgearbeitet, wirkt im letzten Drittel fragmentarisch und gelegentlich kontradiktorisch.

Der grundsätzlichen Crux einer nicht mehr auf der Bühne darstellbaren Welt-Abkehr suchen alle folgenden Misanthropen-Texte aus dem Weg zu gehen. Molières Menschenfeind *Alceste* droht zwar in der Schlußszene, alle Brücken hinter sich abzurechen und stürmt auch heftig von der Bühne, aber ob das sein letztes Wort ist oder nur Teil eines bekannten Rituals, bleibt unentscheidbar. In scharfem Kontrast zum *Timon* erleben wir nun einen Protagonisten, der von Anfang an in Opposition zur höfischen Gesellschaft steht. Aber innerhalb der höfischen bzw. großbürgerlichen französischen Gesellschaft um 1666. Er verlangt Wahrheit und Aufrichtigkeit grundsätzlich und unter allen Umständen. Schon die nachsichtige Höflichkeit der gesellschaftlichen Verkehrsformen ist ihm verhaßt. Wo andere lebenserleichternde Konventionen erblicken, sieht er Lüge und Heuchelei. Er selbst spricht und handelt tatsächlich nach seinen Maximen und will seine Umwelt ständig von ihrem unmoralischen Weg abbringen hin auf den einzig rechten. Dementsprechend lästig fällt er den Mitmenschen; zwar respektieren sie seine Integrität, machen ihn jedoch zu einem Außenseiter. Seine moralische Sensibilität ohne eine Fähigkeit zu Betrug und Selbst-Betrug führt notwendigerweise zu sozialer Marginalisierung; es bedarf dazu gar keiner apriorischen und absoluten Idee vom Menschen wie bei Shakespeares *Timon*. Molières tragische Komödie - so jedenfalls wollte sie der alte Goethe verstanden wissen - läßt keinen Zweifel an der gesellschaftlichen Notwendigkeit des Kompromisses, aber denunziert nicht den, der sehnsüchtig eine Welt erträumt, in der Wahrheit zwischen den Menschen sei.

Auch hier wird evident, wie nahe das Gefühl des Misanthropen, sein Wille zum Unbedingten in bedingter Welt, zum künstlerischen Schaffens-Impuls ist. Was aber dem Künstler nur in der Phantasie und in der Erschaffung einer ästhetischen Über-Welt erlebbar ist, führt für den Menschenfeind zum Bruch mit der Gesellschaft, ja mit aller Schöpfung. Denn er vertritt den Primat des Unbedingten über das Realitätsprinzip, ohne dem verderbten Kosmos etwas Seiendes entgegenstellen zu können. Literaturhistorisch betrachtet wird erst das 20. Jahrhundert beide Wege zusammenführen, nicht nur aber in besonderer Art und Weise bei Arno Schmidt.

Zur typologischen Abrundung und im Interesse einer umfassenden literaturgeschichtlichen Komplettierung sei ein kurzer Blick geworfen auf Friedrich Schillers Fragment *Der versöhnte Menschenfeind* (1788) und auf Ferdinand Raimunds *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (1828). In ihnen lernen wir zwei Variationen des Themas kennen, denen die Unerbittlichkeit Shakespeares oder die spöttische Distanz Molières fehlt. Vielmehr unternehmen sie den Versuch, einen Sinneswandel des Menschenfeindes auf der Bühne darzustellen. Schillers Szenen deuten das projizierte Ende im Titel an, ohne daß der Autor zu einer Ausarbeitung gekommen wäre.

Raimunds Stück leistet zwar eine Art Heilung des Menschenfeindes Rappelkopf von seiner Krankheit der Misanthropie, allerdings nur unter der märchenhaften Mithilfe des guten Alpenkönigs Astragalus. Herr von Rappelkopf ist der einzige Misanthrop, dem die Gnade - oder soll man sagen: das zweifelhafte Vergnügen? - einer Sinnesänderung tatsächlich zuteil wird. Sein Lamento im ersten Teil ist eine Variante der bekannten Klagen des Timon oder des Alceste; die Heilung des zweiten Teils eine originäre Wendung der Dinge und Verhältnisse. Denn die Verwandlung des Rappelkopf in seinen eigenen Schwager und die des Astragalus in den unleidlichen Menschenfeind läßt den zum ersten Mal *sich selbst erblicken*, und das führt über die Einsicht zur Besserung bzw. Heilung. Rappelkopfs Paranoia des Beginns erscheint als groteske und komische Fehldeutung alltäglicher banaler Ereignisse. Seine galligen Kommentare berühren jedoch den tragischen Grund allen Menschenhasses: die Einsicht in die fundamentale Unvollkommenheit von Natur und Mensch *und* der Glaube an eine bessere Möglichkeit der Gestaltung dieser Welt, eine den Dingen an sich inhärente Perfektibilität.

Dieser ersehnte Entwurf einer höheren Existenzform stellt die Texte vor die Frage, ob die Menschen nun ihr Telos gleichsam schuldhaft verfehlen oder ob die bessere Welt nur in einer ästhetischen Form erlebbar ist. In beiden Fällen ist zentral die Konstruktion des Zusammenpralls der schlechten Realität mit der guten Potentialität des Geistigen, der Kopfgeburten, der Kunst.

Deutlich wird dies auch in den wenigen Szenen, denen Schiller die Überschrift *Der versöhnte Menschenfeind* gegeben hat. Sie enthalten kaum mehr als die Exposition eines Theaterstücks; sie lassen jedoch den ideellen Kern klar hervortreten. Der Menschenfeind von Hutten leidet an der Diskrepanz einer angeblich im Menschen angelegten Vollkommenheit und seiner lamentablen alltäglichen Schabigkeit. In schärfstem Gegensatz zum Shakespeareschen Timon oder den Protagonisten Arno Schmidts ist ihm die *Natur* Vorbild des Menschen. In jener erblickt er das „Wandeln der Gottheit“ (Friedrich Schiller: *Der versöhnte Menschenfeind*, Siebente Szene), in diesem ein seiner idealen Bestimmung entfremdetes Wesen. Wer so den Entwurf einer menschlichen Naturhaftigkeit gegen den Menschen selbst ausspielt, kann folgerichtig auch von der Güte und Freundlichkeit seiner Mitmenschen nicht zu einer anderen Ansicht gebracht werden. Es existiert kein zweiter Misanthropen-Text, in dem so viele edle und nachsichtige Menschen den Menschenfeind ständig umsorgen. Von Huttens idealistische Verstiegtheit kann weder argumentativ noch durch Erfahrungen im geringsten berührt werden und wirkt darum noch undramatischer als die anderen Misanthropien. Vor allem nimmt die Antinomie von perfekter Natur und imperfekten Menschen der Konstellation jede existentielle Spannung. Wenn dann noch der Misanthrop in praxi ein mitfühlender Philanthrop ist wie von Hutten, wird vollends unklar, worin die dramaturgischen und intellektuellen Verwicklungen liegen könnten. Das Fragmentarische stellt sich hier dar als das notwendige Resultat eines allzu harmonischen Ansatzes.

Mein knapper Überblick hat einige der Texte ignoriert, die mit Fug ebenfalls unter das Rubrum der Misanthropie gefaßt werden könnten: Jonathan Swifts *Gulliver's Travels* (1728), Voltaires *Candide ou l'optimisme* (1759) und Johann Karl Wezels *Belphegor, oder die wahrscheinlichste Geschichte unter der Sonne* (1776). Die Nicht-Befassung geschieht aus Zeit- und Platz-Gründen und deshalb, weil sie zu nahe den Schmidtschen Ideen stehen - korrekter gesagt: Die Schmidtsche Welt-Sicht ist sehr nahe der Swiftschen, Voltaireschen und der des kaum noch bekannten Wezel. Er hat ja auch nie behauptet, in Fragen der Misanthropie sonderlich originell zu sein. Eher im Gegenteil: Die Übereinstimmung seiner Theoreme mit denen so vieler Großer Schriftsteller und Denker war ihm ein Garant ihrer prinzipiellen Richtigkeit.

Zurück zu den Erzählungen des Schmidtschen Frühwerks. Die erste seiner Publikationen erschien 1949 unter dem Titel *Leviathan*. Leviathan ist ursprünglich ein Meeres-Ungeheuer der ostmediterran-semitischen Mythologie, erwähnt auch im Alten Testament (Psalm 74,14; Psalm 104,26). In Thomas Hobbes Philosophie (niedergelegt in *The Leviathan, or the Matter, Form, and Power of a Commonwealth, Ecclesiastical and Civil*, 1651), bezeichnet es den starken und dadurch die isolierten Einzelnen von gegenseitiger Vernichtung abhaltenden Staat. Arno Schmidt hebt in diesen Erzählungen den Begriff von der staatstheoretischen und quasi pragmatischen Ebene auf eine existentielle. Leviathan ist ihm Chiffre für einen unbegreiflichen *Dämon der Vernichtung* in uns und über uns. Sie sind der Versuch, über den „Pharos“ hinausgehend, den Menschen- und Welt-Haß als logisches und nachvollziehbares Resultat von Erfahrung und Reflexion zu bestimmen. Daß diese kommunikativen Variante - also die Misanthropie als philosophische Lehre plausibel zu machen - eine gedankliche Insuffizienz zur Voraussetzung hat, berührt nicht die Erkenntnis der künstlerischen Kraft, die von ihr ausgeht.

Die drei Erzählungen stellen drei vereinzelt, isolierte, sich isolierende Menschen ins Zentrum: ein uralter römischer Gefangener in karthagischer Haft; ein deutscher Soldat am Ende des Zweiten Weltkriegs und ein griechischer Landvermesser in der nubischen Wüste. Alle drei sind Gefangene – die einer Welt, die ein auswegloser Kerker ist. Die einzige Fluchtmöglichkeit ist die in die Innenräume der Phantasie. Der seit 52 (!) Jahren eingekerkerte Phythas von Massilia träumt sich mit ebenso klarer wie irrealer Vorstellungskraft hinaus in die Freiheit, in detaillierten Visionen – und wir erfahren am Ende der Erzählung durch eine Art auktorialen Erzählereinschub, daß es sein Sterben war, dem er so eine verzweifelte Hoffnung verliehen hatte. Die prinzipielle Gegen-Welt, die er der allgemeinen historischen Barbarei entgegenstellt, kreist um die Idee der Zweckfreiheit. Der erste Sündenfall des Universums, die Wurzel allen Übels ist *die Unterwerfung des Geistes unter die Gesetze des Nutzens und der Nützlichkeit*: „die wollen immer 'angewandte' Wissenschaften: auch ein Kennzeichen des barbarischen Geistes“ (Arno Schmidt: *Bargfelder Ausgabe*. Werkgruppe I, Band 1. Zürich 1987, S. 63) An anderer Stelle schreibt er verächtlich: „Meine mathematischen und geometrischen Hefte nehmen sie mir regelmäßig weg und schicken sie nach Karthago ein, 'ob was Brauchbares drin ist'“ (A.S., a.a.O., S.58). Dies ist das Zentrum der misanthropischen Zwei-Welten-Lehre: Der Widerstand, ja der Haß gegen alles „Verwertbare“ ist der Haß gegen alles, was aus dem Reich des Leviathan stammt oder zu ihm hinführt oder von ihm reklamiert werden kann. In diesem Reich der Determination herrscht das unumstößliche Gesetz der Kausalität und des pragmatischen Nutzens. Ein graues und grausames Fatum bestimmt alles, gelenkt von den Gesetzen der Kausalität, und ein immer blutiges Schicksal erwartet die Untertanen des Leviathan. Freiheit kann nur sein, wo der Geist herrscht, aber wo herrscht er? Schmidt ist da quasi unerbittlich. Der Geist herrscht einzig in der Kunst, in der reinen Mathematik, den reinen Naturwissenschaften im weiteren Sinn und in der ästhetischen Anschauung des Naturschönen. Nur sie unterliegen nicht dem Fluch der Materie, nur in ihnen ist oder durch sie kann entstehen so etwas wie Erlösung.

Es ist leicht zu erkennen, daß sich diese Konstruktion im wesentlichen der Philosophie Arthur Schopenhauers verdankt. Setzt man für „Leviathan“ „Wille“ und für „Geist“ das Wort „Vorstellung“, so hat man bereits die elementaren Strukturen der Schopenhauerschen Philosophie formuliert. Dem Reich des Leviathan entspricht der Kosmos des Schopenhauerschen Willens, dem rätselhaften Ding an sich. Aus der Welt des Willens hat Schopenhauer zwei Wege gewiesen: den der Verneinung des Willens durch den Heiligen und den der temporären Erlösung vom Druck des Willens in der willensreinen Anschauung, also in Kunst und Philosophie. Die schon bei Schopenhauer fragwürdige Institution des Heiligen erscheint bei Arno Schmidt nicht mehr. Weniger aus Gründen antiklerikalen Jakobinertums - Schopenhauers Heiliger gehört keiner religiösen Gemeinschaft an oder nur zufälligerweise - sondern weil eine solche Gestalt die Welt des Willens ja bereits hinter sich gelassen hat und daher eigentlich nicht mehr darstellbar ist; für wen Alles nur noch Nichts ist, für den ist auch die Kunst Nichts.

Aber die willensreine Anschauung, die Suspendierung vom lastenden Diktat des Willens, erfährt im Frühwerk Schmidts eine außerordentliche Bewertung. Bei ihm rückt der „Geist“, rücken die „Geistprodukte“, also die Kunst und die reinen Wissenschaften, nicht einfach in die Position eines Antagonisten des Leviathan, sondern sie erhalten die Würde einer ontologisch überlegenen Qualität. Kunst ist jetzt objektivierte Freiheit. Das in der Empirie herrschende Böse wird zwar nie und nirgendwo von der göttlichen Sphäre des Geistes tangiert oder gar zum Besseren verändert, vermag aber auch seinerseits die Welt des Geistes nicht zu beschmutzen. Das mag man naiv oder verstiegen idealistisch nennen; aber man kann ihm die innere Stringenz nicht absprechen. Zudem entfaltet es, wie ich zeigen zu können glaube, eine Legitimation der Kunst jenseits aller Nützlichkeit.

Arno Schmidts künstlerische Leistung in seinen frühen Erzählungen liegt nicht in der thesenhaften Entwicklung dieses philosophisch-ästhetischen Systems, sondern in der Anschaulichmachung der *Universalität des Schreckens*. Das Grauen der letzten Kriegsmonate gewinnt beispielhaften Charakter; es ist nicht eine zufällige Abirrung von einem an sich vernünftigen Pfad zivilisatorischen Fortschritts, sondern die Veränderung des Lebens hin zur Kenntlichkeit. Im namenlosen Schrecken der planmäßigen Vernichtung wird die Frage nach dem Warum jenseits der politischen Oberflächenrealität unabweisbar. Der Ich-Erzähler, wie meist ein alter ego des Autors Arno Schmidt, entwirft den quasi-religiösen Plan einer Schöpfung, die einem bösen Dämon ihre Existenz verdankt *und* ein Menschengeschlecht, das von diesem Leviathan geschaffen wurde und aus seinen Intentionen handelt. Alle immanenten Gründe für die Übel der Welt sind scheinhaft und vordergründig, weil sie von der Illusion einer Überwindung der Partial-Übel ausgehen. Eine Illusion, wahrlich, sagt Schmidt; in der empirischen Welt kann es keine dauerhafte Verbesserung und aus ihr kein Entkommen geben.

So ist es der größte Schmerz des antiken Astronomen Philostratos in der dritten Leviathan-Erzählung „Enthymesis oder W.I.E.H.“ (was „Wie Ich Euch Hasse“ bedeutet und auf Wezels *Belphegor* anspielt), daß er zwar von der Kugelgestalt der Erde weiß, dies aber aus existentiellen Gründen nicht akzeptieren will. Denn wohin soll der Einzelne, Erkennende, Verfolgte hinfliehen, wenn die Erde eine Kugel ist? Aus der zwar unbegrenzten, aber endlichen Kugel-Welt führt kein Weg in ein unbetretbares Refugium. Die Tagträume der späteren Schmidtschen Helden vom Häuschen im Grünen, autark und mit vielen Büchern, stellen bereits einen Kompromiß dar: nur noch eine winzige Insel im Meer der Brutalität, Banalität und des modernen Konsumismus, keine soteriologische Groß-Theorie mehr. So wird die alte Misanthropen-Idee gleichsam spielerisch bewahrt und literaturhistorisch eingeordnet. Auch Schmidts kulturkonservative Meinungen, Urteile und Vor-Urteile der siebziger Jahre ändern nichts an seiner fundamentalen Welt-Verdammnis aus dem Geist der Schopenhauerschen Verneinung. Der impliziten Komik mancher dieser literarischen Konstruktionen war er sich durchaus bewußt, ohne an der prinzipiellen Richtigkeit der misanthropischen Perspektive zu zweifeln.

Wir haben in Arno Schmidts Frühwerk drei voneinander getrennte, aber aufeinander bezogene Existenzsphären kennengelernt. Erstens die philosophisch fundierte Idee der verderbten Schöpfung und einer satanischen Natur des Menschen. Zweitens der Versuch, innerhalb dieser Welt in autarker Idylle abgeschieden von den Anderen zu leben. Und drittens die Idee der kategorialen und partiell erlösenden Gegen-Welt in Kunst und geistgezeugter Zweckfreiheit.

Auf der einen Seite findet der des-illusionierte Beobachter eine chaotische, in reiner Negativität sinnlos um sich kreisende Welt. Auf der anderen Seite steht der Einzelne, der Durchschauende, der eine ganz andere Welt und Welt-Deutung aus sich selbst heraus schafft. Das bringt die von Anfang an latente Verwandtschaft von misanthropischem und ästhetischem Denken zur produktiven Übereinstimmung. Wie kann, so fragt der Künstler wie der Misanthrop, in einer destruktiven Welt der ehernen Notwendigkeit so etwas wie Ordnung und Kohärenz, wie kann Freiheit und ein Artefakt aus Freiheit entstehen? Die Antwort der Einsiedler lautet, daß dies nur ohne die anderen Menschen entstehen kann, allein mit dem geistigen Erbe der Jahrtausende. So wird der Menschenhaß nicht überwunden - und warum sollte er auch überwunden werden müssen - sondern temporär vergessen in intellektueller und ästhetischer Introspektion. Die Vision einer menschenlosen Welt wird in diesen Erzählungen Schmidts oft mit Sehnsucht beschworen, am intensivsten im Text *Schwarze Spiegel* (1951), wo Schmidts alter ego durch ein Mitteleuropa nach der finalen Atomkatastrophe zieht; eine Landschaft freilich, die seltsamerweise bar jeden wirklichen Grauens ist und folglich geeignet für ein Leben des Geistes. Der Letzte Mensch in Europa erinnert eher an Robinson als an einen zufälligen Überlebenden der Apokalypse. „Und ich war erst Anfang Vierzig; wenn Alles gut ging (?) konnte ich noch lange über die menschenleere Erde schweifen: ich brauchte Niemanden!“ (A.S.: *Bargfelder Ausgabe*, I,1, Zürich 1987, S. 211)



Die gängige Rede vom jungen Arno Schmidt als linkem Ikonoklasten und rabiatem Aufklärer war immer ein leichtes Mißverständnis. Nichts soll im Glauben an die Vernunft und die Perfektibilität des Einzelnen und der Vielen verbessert, vielmehr alles in der Gewißheit der Herrschaft der radikalen Wider-Vernunft vernichtet werden. Daß das Ich eine gelegentliche Faszination durch die krude und verbal zugrundegerichtete Welt nicht leugnen kann, gehört zu den Ambivalenzen der Misanthropen-Gestalt von Shakespeares Timon an. Wer nur Liebe oder Haß, Einverständnis oder Verfluchung kennt, folgt einem im Kern religiösen Denken, will sich auf die Vielfalt der Welt und des Lebens gar nicht einlassen. Ihm bleibt als Kontrafaktur nur der Geist, die Kunst. So werden Künstler und Misanthrop identisch. Misanthropie und Kunst werden verstanden als die einzig mögliche Form geisterfüllter Opposition gegen die verderbte Schöpfung. Beides sind Konstruktionen, sind einer rationalen Prüfung nicht zugänglich: Metaphysik.

Mehr noch als die Naturwissenschaften erfüllt die Kunst die tiefste Sehnsucht des misanthropischen Weisen, nämlich eine neue Welt zu erschaffen, die *frei* ist von den Zwängen alles Lebendigen, *geordnet* wie nur eine Hervorbringung des Geistes, nie eine des Willens sein kann, und *sinnvoll* gegen das Chaos des Kosmos. Schopenhauer hatte die Kunst definiert als gestaltete Wiederholung der Welt im Medium der intellektuellen Anschauung, gereinigt vom quälenden Druck des Willens. Das wird bei Schmidt noch radikalisiert. Nur die Kunst und die reinen Naturwissenschaften stehen außerhalb des Weltverhängnisses, nur in ihnen findet der Suchende die Chiffren der Wahrheit: in mathematischen Formeln und poetischen Bildern.

Mindestens *eine* Frage ist noch offen geblieben. Die „Pharos“-Erzählung heißt ja mit ihrem vollständigen Titel: „PHAROS, oder von der Macht der Dichter“. Worin besteht die Macht der Dichter nun? Man könnte Ironie vermuten angesichts der vielbeschworenen Gewalt des Bösen und der Ohnmacht des Einzelnen. Aber gerade diese Ohnmacht ist der elementare Impetus des Künstlers, eine neue, eben die ästhetische, Realität zu erschaffen in autonomer Gestalt. Der zeitgenössische Künstler tritt dem Leviathan zwar nicht gleichberechtigt oder gleich mächtig, wohl aber verwandt in kreativer Potenz entgegen. Darin, und nur darin, liegt seine Macht. In der Welt des Geistes kann gelingen, was in der materiellen unmöglich ist: die Konstitution eines positiven Sinnzusammenhangs ohne Lüge und Schuld. Das mag vermessen sein oder usurpiert. Das Spätwerk Arno Schmidts thematisiert in ähnlicher und doch veränderter Weise sein altes Motiv der Spannung von Welt-Verachtung und Welt-Neugier, von Verdammung und Sehnsucht. Es siegt die Melancholie angesichts der kreatürlichen Hinfälligkeit und Endlichkeit. Aber in seinen jungen Jahren flackerte noch das Feuer des häretischen Gläubigen, die Hoffnung des Aufständischen angesichts der verzweifelten Welt- und Menschen-Verhältnisse. Der Pharos-Text endete ursprünglich mit dem emphatisch-desperaten Ausruf des Jungen „lest doch! lest doch!“ Der sich 1975 in *Abend mit Goldrand*, in dessen Handlung die Erzählung eingeschoben ist, anschließende Kommentar des alten Protagonisten und alter ego Schmidts lautet: „Ch könnt' mich übrijens verlesen haben (s' iss übertippt); vielleicht steht auch 'Lebt doch!' - obwohl das einen weit schlechteren Sinn gäbe.“

Nachbemerkung Juni 2010: Es scheint mir heute evident, daß ich damals dicht an die Schwelle der Erkenntnis von der *gnostischen Struktur* des Schmidtschen Oeuvres gelangt bin, aber wegen fehlender substantiellerer Kenntnisse - auch mein Wissen von der Gnosis und meine Belesenheit in gnostischen Quellentexten war begrenzt (s.S.6) - sie nicht überschreiten konnte. Natürlich waren die zahlreichen Hinweise auf Schopenhauers Philosophie nicht falsch, aber insuffizient. In meinem in der Vorbemerkung erwähnten Misanthropen-Buch habe ich diese Lücke, sozusagen, füllen können; auch der in den ONLINE-PUBLIKATIONEN nachzulesende Text zum Spätwerk Schmidts nimmt den philosophischen Komplex nochmals auf und versucht ihn auf dem heutigen Stand meiner Kenntnisse und Erkenntnisse zu beantworten.