

BERNHARD SORG

**LEVIATHANISCHE TAGE OHNE GOLDRAND: EINE
EINFÜHRUNG IN DAS SPÄTWERK ARNO SCHMIDTS**

Staat heißt das kälteste aller kalten Ungeheuer.

Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*

Das Werk des 1914 geborenen und 1979 verstorbenen Arno Schmidt steht für eine Möglichkeit, gnostisches Denken in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in origineller Form zu rezipieren und zu einer ideellen Basis von Literatur zu machen, sowohl in einer affirmativen Ästhetik in den Arbeiten der 50er und frühen 60er Jahren wie auch entschieden kritisch in den Typoskripten der 70er Jahre.

Arno Schmidt wurde am 18. Januar 1914 in Hamburg geboren. Der Vater war Polizei-Oberwachtmeister und stammte, wie auch die Mutter Arno Schmidts, aus Schlesien. Der junge hochbegabte und extrem scheue Arno hat, nach allem was wir wissen und darüber sagen können, den Vater gehaßt; seine Vulgarität, Unkultiviertheit und der zunehmende Alkoholismus haben den Jungen abgestoßen und seinen lebenslangen Abscheu vor Uniformen und Uniformität initiiert, einen Abscheu, der sich gesteigert hat im Verlauf von Schmidts soldatischer Existenz 1940 - 1945.

Die Schmidts - es gibt noch eine etwas ältere, 1911 geborene, Schwester - leben zwar nicht in ärmlichen, aber doch bescheidenen Verhältnissen, was in dem jungen Arno nicht die Sehnsucht nach Luxus und hedonistischer Lebensführung weckt, sondern die nach totaler Unabhängigkeit und Einsamkeit. Symbol dafür ist in seinem Werk *die Insel*, als Metapher und Realität, in den unterschiedlichsten Formen und Verwandlungen. Der Vater stirbt schon 1928; die Mutter zieht daraufhin mit Tochter und Sohn zurück in die schlesische Heimat, nach Lauban. Arno Schmidt besucht die Oberrealschule in Görlitz, wo er auch im März 1933 sein Abitur ablegt.

Um die Jahre danach hat Schmidt selbst zahlreiche Mythen gesponnen. Es war die Rede von einem Studium der Mathematik und Astronomie in Breslau, das er aus politischen Gründen (Heirat der Schwester mit einem jüdischen Kaufmann) abgebrochen habe oder habe abbrechen müssen. Das ist reine Erfindung. Schmidt war nie an irgendeiner Universität immatrikuliert, hat nach dem Abitur ein völlig zurückgezogenes und unpolitisches Leben geführt, erst als Kaufmännischer Lehrling (1934 bis 1937), dann als Graphischer Lagerbuchhalter (1937 bis 1940) bei den Greiff-Werken im schlesischen Greiffenberg (die, auch ihres Namens wegen, in den meisten seiner Werke verewigt sind). 1937 heiratet er die Arbeitskollegin Alice Murawski (1916 - 1983); die Ehe bleibt kinderlos. In den Jahren bis zu seiner Einberufung 1940 lebt er als kleiner Angestellter mit den dazugehörigen Problemen, völlig unbeachtet - und aus welchen Gründen hätte es auch anders sein sollen?

Zwar schreibt er in jenen Jahren eine Fülle von Prosatexten (nachzulesen in dem Band *Kleinere Erzählungen. Gedichte. Juvenilia*. Bargfelder Ausgabe, Werkgruppe I, Band 4, 1988), aber veröffentlicht nichts. Niemand, außer der Ehefrau und einigen Freunden, weiß von seiner geheimen Liebe, der Literatur. Er hat sich auch politisch nicht betätigt, in keiner erkennbaren Weise. Die Texte jener Zeit sind spätromantisch, hochgradig sentimental und epigonal. Eigentlich deutet nichts auf die künstlerische Eruption der Nachkriegsjahre. Diese Zeit scheint ihm später selbst unheimlich gewesen zu sein; seine Versuche, das Schweigen umzudeuten als stummen Schrei wider Barbarei und Sprachverfall kann man nur deuten als Geste des nachgeholten Widerstandes - ein gängiges Phänomen der fünfziger und sechziger Jahre. Es ist ungefährlich und eine Art Gratismut, gegen die Politik und die Politiker der Bundesrepublik das Pathos von Freiheit, Menschenwürde und moralisch überlegenem Pazifismus wie eine Flagge immer und immer wieder zu schwenken.

Im Jahr 1940 wird er einberufen, bleibt Soldat bis März 1945. Dabei hatte er noch, wie man nicht anders sagen kann, Glück; er war praktisch die gesamten Kriegsjahre in Norwegen stationiert. Erst im Spätwinter 1945, den letzten Wochen vor der Kapitulation, lernt er bei einem Fronteinsatz in Schlesien den eigentlichen Krieg kennen. Diese Erfahrungen von tödlicher Ausgesetztheit, Rechtlosigkeit und menschlicher Brutalität dürfen dann das gültige Werk entfesselt haben. Jedenfalls entstehen nach 1945/46 (er ist zunächst in britischer Kriegsgefangenschaft, wird im Dezember 1945 entlassen und arbeitet von da an unter zunächst beträchtlichen finanziellen Schwierigkeiten als sogenannter freier Schriftsteller) in kurzer Zeit die ersten Erzählungen: "Pharos, oder von der Macht der Dichter", dann "Leviathan oder Die beste der Welten", Oktober 1946, "Enthymesis oder W.I.E.H.", Frühjahr 1946 und "Gadir oder Erkenne dich selbst", Frühjahr 1948. Schmidt wird bereits mit der ersten selbständigen Veröffentlichung *Leviathan*, 1949, der diese Erzählung, "Enthymesis" und "Gadir" zusammenfaßt, bekannt und gefürchtet als angeblich radikaler Ikonoklast. Es dürfte schon damals dem aufmerksamen Leser das Unsinnige dieser Einschätzung aufgefallen sein, aber in den fünfziger Jahren erringt Schmidt tatsächlich den Ruf eines rabiaten und nichts respektierenden wilden Mannes, eines Einzelkämpfers gegen Gott und die Welt. Manches daran ist zutreffend; was aber von fast allen übersehen wurde, war der tief kulturkonservative Zug, der alle seine Texte grundiert.

Im November 1958 erfolgt der Umzug in das "Häuschen im Grünen", nach Bargfeld, einem Dorf in der Nähe von Celle, in der Lüneburger Heide, nicht weit von der prägenden Stadt Hamburg. Es ist die sehnsüchtig herbeigesehnte private Insel, aber es ist gleichzeitig auch das selbstgewählte Gefängnis, das ihn nicht mehr freigibt bis zu seinem Tod am 3. Juni 1979.

Erst mit dem Spätwerk, den riesigen Typoskripten (DIN-A-3) *Zettels Traum*, 1970, *Die Schule der Atheisten*, 1972, und *Abend mit Goldrand*, 1975, und dem unvollendeten, nur zu einem Drittel fertiggestellten, Text *Julia, oder die Gemälde*, der postum 1982 erschien, sicherte sich Schmidt nicht nur seinen Platz als innovativer und ästhetisch kompromißloser Autor, sondern ließ mehr als nur ahnen, daß seine unerbittlichen Urteile über Gott und die Welt einem melancholischen Konservativismus abgerungen waren und einer Überzeugung, die in den Jahren nach 1945 direkt aus gnostischen Wurzeln ihre Wut und ihre Kraft zur Beschreibung und Verurteilung der bösen Welt bezogen hatte. Das Spätwerk der 70er Jahre speist sich dagegen aus der resignativen Erkenntnis, daß auch die Gnosis nur eine mythische Hilfskonstruktion zum Verstehen der Existenz bereitstellt, keine Wahrheit ist, sondern eine poetische Mystifikation, deren Trost keinen Bestand mehr hat angesichts der eigenen körperlichen Hinfälligkeit und des nahenden Todes. Es sind Konstruktionen, die am Ende die Schwere des eigenen Lebens nicht mehr tragen können.

Der erste literarische Text, den Schmidt freilich erst sehr viel später veröffentlicht hat, ist die schon erwähnte Erzählung "Pharos, oder von der Macht der Dichter". Er hat sie in überarbeiteter Form aufgenommen in das Typoskript von *Abend mit Goldrand*, 1975. Sie wird dort vorgestellt als genialisches Frühwerk eines Achtzehnjährigen. Auf Schmidts Leben projiziert ergäbe dies das Entstehungsjahr 1932. Auch die Herausgeber der Bargfelder Ausgabe wissen nicht, wann genau der Pharos-Text entstanden ist, aber wer nur eine der in den dreißiger Jahren entstandenen Texte Schmidts kennt, wird nicht zweifeln, daß die Erzählung deutlich später entstanden sein muß. Sprache und gedanklicher Duktus, die Art und Gedrängtheit der Handlung sowie der ideelle Hinter- und Untergrund legen es nahe, die Erzählung anzusehen als die erste, die aus dem unmittelbaren Erleben des Krieges entstanden ist, also vielleicht in britischer Kriegsgefangenschaft im Sommer/Herbst 1945.

Ich gehe deshalb so einigermaßen pedantisch auf diese Frage ein, weil die Bedingungen der Entstehung von "Pharos" mir relevant erscheinen für das Verständnis der untergründigen Erschütterungen, die diese fragmentartige Prosa konditionieren. Wer ihn neben die epigonalen Harmlosigkeiten des Frühwerks stellt, erblickt unmittelbar den Abgrund, der beide trennt. Und dieser Abgrund heißt: Krieg, Unmenschlichkeit, Erfahrung von Ausgesetztheit und Kontingenz. Sie machen aus dem spätromantischen Träumer den kompromißlosen häretischen Schriftsteller. Der blickt sich um und sieht: Er ist allein. Kein christlicher Gott, kein metaphysischer Trost der Philosophie kann das Gefühl der Geworfenheit mindern oder aufheben. Der elementare Zustand der radikalen Fremdheit in der Welt, einer sich steigernden Feindseligkeit von Ich und Kosmos, bildet das Fundament für die Aufnahme jener manichäischen Dualismen, die von jetzt an bis in das Spätwerk, zunächst mit existentiellern Ernst und schließlich in ironischer und sarkastischer Brechung, sein Oeuvre inhaltlich bestimmen und es gleichzeitig als notwendige Gegen-Welt zur mißratenen materiellen ästhetisch legitimieren.

Kurz einige Sätze zum Inhalt, dem Handlungsgang der "Pharos"-Geschichte. Der Schauplatz ist eine Insel. Es erscheint von heute betrachtet höchst signifikant, mit welcher inneren Notwendigkeit Schmidt seinen ersten ernsthaften literarischen Text auf einer Insel situiert und damit sofort sein Zentral-Symbol gefunden oder besser: radikalisiert hat, denn schon in den Juvenilia entwirft er vergleichbare Situationen. Auf dieser Insel hausen zwei Menschen, ein Schiffbrüchiger: der Ich-Erzähler, ein junger dort gestrandeter Student (Literatur) *und* ein Einsiedler: namenloser Über-Mensch, Intellektueller, Halb-Gott, archetypischer Vater und gescheiterter Aufrührer in einem. Die Insel wird überragt von einem Leuchtturm, worauf schon der Titel der Erzählung deutet: Pharos war/ist eine Insel in der Nähe der ägyptischen Hafenstadt Alexandria, und auf ihr ließ Ptolemaios II. im Jahr 279 v. Chr. einen Leuchtturm errichten, der bald zu den sieben Weltwundern gezählt wurde. In Schmidts Erzählung ragt sein Leuchtturm nur noch als sinn- und funktionslose Erinnerung an unwiederbringliche Vergangenheiten in den leeren Himmel.

Der Einsiedler, ein Misanthrop par excellence, ist ein intellektueller und physischer Gewalt-Mensch, dessen Kraft und gedankliche Dominanz den jungen, naturgemäß verschüchterten und gleichzeitig aufmüpfigen Ich-Erzähler mehr und mehr in seinen Bann zieht. Was wir lesend erleben, ist zunächst ein klassischer Vater-Sohn-Konflikt, die ödipal strukturierte Auseinandersetzung des Machtlosen mit dem Mächtigen, des Knechts mit dem Herren. Aber der eigentliche Kampf der beiden ist der um die wahre Interpretation der Welt. Dabei hat der Jüngere dem Wissen und der Kenntnis des Älteren wenig bis nichts entgegenzusetzen, und dieses Wenige stammt noch dazu aus Büchern, meistens Romanen und Erzählungen der Romantik (ein deutlich autobiographisches Moment). Der Alte dagegen verfügt tatsächlich über das *Wissen, die Kenntnis* der Welt im emphatischen Sinn der Gnosis: Er ist ein Initiierter. Vielleicht auch ein Wahnsinniger. Denn der knappe Text beschreibt in immer kühneren Bildern die Angleichung des Jüngeren an den Älteren und sein Herabgleiten in den Wahn, die vollständige Entgrenzung. Ob der Jüngere am Ende den Über-Vater getötet hat bleibt offen. Es ist ein Aufstand gegen das herrschende Wissen des Älteren - ein Aufstand, der ununterscheidbar ist von einer Identifikation mit dem Wissenden; es ist Mord, Suizid und Selbst-Inthronisation in einem.

Alles in dieser fiebrigen und gelegentlich etwas konfusen Erzählung ist expressionistisch verdichtet, aufs äußerste verknappt, ohne Explikationen und Introspektionen. Die Struktur ist mythisch: zwei Überlebende auf einer einsamen Insel, ein Wissender und ein Lernender. Der Wissende, anfangs schweigsam, ja autistisch, weist schließlich seinen Lehrling in die Geheimnisse der Welt ein. Es ist eine finstere Aufklärung, eine Hinführung zur Finsternis der Welt, der Materie, des Universums.

Die Figurenkonstellation deutet schon hin auf die zentrale Struktur des Kosmos, die sich dem Jüngeren langsam enthüllt. Es ist dies der Dualismus, der unversöhnliche Gegensatz aller Dinge, Begriffe und Werte. Er kulminiert in dem Oppositionspaar Gott - Mensch. Damit ist nicht primär die Auseinandersetzung auf der Erzählebene gemeint, sondern die prinzipielle Dichotomie von Schöpfer und Geschöpf. Sie erscheint als letztmögliche Anti-Utopie. War die Insel in Literatur und Philosophie häufig ein Ort der Realisation utopischer, dh. menscheitsbeglückender, Entwürfe, so wird sie hier zum Schau-Platz der radikalen Des-Illusion.

Alle jugendlichen, romantischen und aufklärerischen Illusionen vergehen vor der Kraft des Wissenden. Sein höchstes Wissen ist *die Einsicht in das fundamental Böse der Natur*. Das wird nicht in diskursiver Rede entfaltet, sondern in einzelnen, mehr oder minder klaren Sätzen herausgeschleudert. Es heißt da zum Beispiel: "Er strich mit der Hand in die Luft und sagte: 'Das Anorganische ist sauberer als das Organische - Vorteil des physikalischen Weltbildes.'" Und etwas später sagt er: "Leben ist verschieden vom Geist: nicht identisch, zu speziell." Damit haben wir schon zwei Oppositionspaare: das Organische versus das Anorganische, Leben versus Geist.

Womit sich bereits das gnostische Modell abzuzeichnen beginnt, innerhalb dessen die Sphäre des Lebens eindeutig abgewertet wird gegenüber der des Geistes; das Anorganische ist zwar auch "Materie", aber nicht lebendige, also reproduktionsfähige, Materie, nicht Moment von Fortpflanzung, Entstehen und Vergehen, also nicht der Zeitlichkeit unterworfen. Das Anorganische partizipiert folglich an der Zeitenthobenheit des Geistigen. Das mag nicht gänzlich konsequent erscheinen, aber der Dualismus des Einsiedlers wird gespeist von seinem Haß auf alles Lebendige, auf alles vom Willen zum Leben Vorangetriebene. Denn alles, was entsteht, ist wert, daß es zugrundegeht - die bekannte Maxime Mephistos ist auch das heimliche Motto des Schmidtschen Misanthropen.

"Die Reinheit ist kein Erzeugnis des Schmutzes; sie läuft neben- bzw. darüberher; ist nicht bedingt durch, 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.: *Abend mit Goldrand*, 1975. S. 186) Eine bemerkenswerte Sentenz, die Schmidts Kunst-Theologie aus gnostischem Geist hervortreten läßt. Reinheit und Schmutz stehen sich nicht in kausaler Abhängigkeit zur Seite oder gegenüber, das eine entsteht nicht evolutionär aus dem anderen, sondern es ist zu verstehen als kategorial andere Existenzform. Indem der Alte von "Chaos" spricht, definiert er den Grund der Welt als ziel- und sinnloses Aggregat. Der "Geist war ehe" die Materie geschaffen wurde und mit ihr Verwirrung, Zwietracht und Untergang in das reine Reich des Geistigen kam. Materie ist assoziativ verknüpft mit Schmutz, mit dem Leben. Davor und darüber existiert der Geist, dessen Sphäre eine der Reinheit ist.

Paradigmatisch dafür werden Platon und Schopenhauer genannt; nicht nur, weil sie als Denkende für die Sphäre des Geistes stehen, sondern auch und vielleicht in erster Linie, weil ihre Philosophien den Primat des Geistes vor der Materie gelehrt haben, jedenfalls in der Überzeugung des Initiierten. Was für Schopenhauer dann zutrifft, wenn man eine Hierarchie der Dignität aller Seinsbereiche aufstellt; ansonsten ginge es an seiner Willens-Metaphysik wohl vorbei, innerhalb derer der Geist ein Entstandenes ist, das erst im Prozeß der Evolution auf dessen höchstem Punkt, eben im Menschen, zum Bewußtsein seiner selbst kommt. "Die Welt ist die Selbsterkenntnis des Willens."

Schmidt bekennt sich tapfer zu seiner eigenen Geist- und also Erlösungshierarchie, indem er die Dichter an die Spitze stellt, als "Vollendung". Womit natürlich schon hier, am Anfang seiner Existenz als Künstler, nicht nur eine manichäische Perspektive eröffnet wird, sondern auch bereits der Weg hinaus aus der Welt des Materiell-Organischen gewiesen wird. Es ist die kausal mit den Dingen der Welt unverbundene Arbeit des Geistes, die erlöst. Womit die Dichtung gemeint ist. Später kommen hinzu: "reine" Naturwissenschaften und das Naturschöne. Oder, wie es der Misanthrop des Pharos-Textes formuliert: "Geistgebilde, plan gesprochen 'Phantasie', sind das Oberste Göttliche schlechthin." (A.S., a.a.O., S.186)

Der Satz schließt nicht nur die Hierarchie ab, auch der sakrale Charakter ihrer Erscheinungen tritt scharf hervor. Wer die Phantasie zum Obersten Göttlichen erklärt, verfügt über ein Welt-Modell, das sich zwar von herkömmlichen kirchlichen Dogmen und soteriologischen Entwürfen klar absetzt, aber doch elementar im Religiösen verwurzelt ist.

Schmidt hatte in den fünfziger und sechziger Jahren den Ruf eines ästhetischen Avantgardisten und politischen Linksradiكالen. Ersteres wohl zu Recht, wiewohl auch da einige Bedenken anzumelden wären, letzteres ganz zu Unrecht. Der in der Tat immer wieder bekennnerhaft geäußerte Pazifismus, Anti-Militarismus, der Haß auf jedwede Art von Uniform, das Ressentiment gegen Konrad Adenauer und die CDU - das ist nicht genug, um aus Schmidt einen überzeugten Kämpfer für die gute Linke Sache zu machen. Die meisten seiner Texte wurzeln in einem tief konservativen Gedanken- und Literaturfundament; von ökonomischen Fragen hat er nichts verstanden; und Aversionen gegen Rußland/die Sowjetunion (und die USA) durchziehen sein gesamtes Oeuvre. Es war daher nicht wirklich überraschend und nur für die bornierteren unter seinen Lesern ein Skandalon, als er bei der Entgegennahme des Goethe-Preises der Stadt Frankfurt 1973 - nicht er, um ganz korrekt zu sein, nahm den Preis entgegen und sprach die vielbeachtete Dankesrede, sondern seine Frau Alice las den Text vom Blatt ab, Arno Schmidt blieb zu Hause in Bargfeld - zu einem verbalen Rundumschlag gegen den neo-linken und libertären Zeitgeist ausholte und unterschiedslos alle zu Boden streckte: die faulen Arbeiter ("40-Stunden-Wöchner"), die bärtigen, gammelnden, kultur- und leistungsfeindlichen Studenten, die sexuell enthemmten Frauen und ganz allgemein das eigentlich schon untergegangene Abendland.

Natürlich hatte Schmidt in dieser Diatribe manches provokativ zugespitzt, hatte früher einiges milder, sozusagen solidarischer gesehen - etwa die Arbeiter/Proletarier, denen er sich in den fünfziger Jahren zugerechnet hatte - aber etwas wirklich Neues brachte diese Rede als Summe der Ressentiments seines letzten Lebensabschnitts nicht ans Licht. Es war immer ein Mißverständnis, in ihm einen Mann es Fortschritts zu erblicken oder einen Ideologen der Gleichheit; man hätte nur die Äußerungen zu den beiden Weltmächten USA und UdSSR, zum Hedonismus der Gegenwart, zum Verfall aller Kultur, sein ständiges Lob des radikalen Individualismus, eben der Insel-Existenz, zur Kenntnis nehmen müssen.

Die gelegentlichen positiven Meinungen zur DDR in den fünfziger Jahren, vor dem Mauerbau, kann ich nicht rechtfertigen; aber sie gehören, will man sie verstehen, zum Komplex der "Neutralität" und damit letztlich wieder zur Insel-Symbolik, nämlich in dem Sinn, daß es die Aufgabe des Künstlers sei, in unkorumpierbarer Abgeschiedenheit sich von allem Politischen fernzuhalten, gleichsam auf dem Zaun *über* West und Ost zu sitzen, "neutral" zu sein angesichts des der Sphäre des Bösen zugehörenden Politischen. Schmidt war ein konservativer, misanthropischer Einzelgänger; kein Ungläubiger, sondern ein *Häretiker*. Ein auch nur halbwegs widerspruchsfreies Weltbild bei Schmidt gibt es nicht, lediglich Ressentiments, die jedoch Eines verbindet: *die Sehnsucht nach einem Austritt aus der Geschichte, aus der Empirie, aus dem Fluch der materiellen Existenz.*

Das Wissen des Alten - und wir sind immer noch in der Pharos-Geschichte - ist gnostisch: Die Welt ist böse, Erlösung liegt einzig in Manifestationen des Geistes, und deren höchste ist die Literatur. Womit gleichzeitig der Verfasser des Textes und Schöpfer der beiden Figuren sich inthronisiert als Bewahrer des göttlichen Pneuma in der Dunkelheit von Welt und Geschichte. Gleichwohl kennt der Text keinen Ausweg aus der Verzweiflung seiner Protagonisten. Die Idee der Insel-Existenz, die stets ambivalent ist - Ausgesetztheit und Zuflucht - wird hier lediglich in ihren negativen Konnotationen erfahren. Der Ältere ist ein Repräsentant der Macht-Sphäre *und* ein Wissender im Sinne gnostischer Sekten.

So erscheint der Aufstand, den der Jüngere schließlich beginnt und dessen Verlauf als Fiebertraum undeutlich und im Ausgang unentscheidbar bleibt, sowohl als eine Rebellion gegen die Tatsachen dieser Welt wie auch eine Revolte gegen jedwede Autorität, selbst die der Initiierten. Der verzweifelte Schlußruf "lest doch! lest doch!" verweist auf die toten Denker der Vergangenheit, aber ist primär eine Absage an die Autorität des Menschen schlechthin - was nicht ohne innere Widersprüchlichkeit ist. Auch der Initiierte ist eine Figur der Macht-Sphäre, auch seine Initiation ist ein Vorgang, innerhalb dessen sich die Situation der empirischen Verhältnisse wiederholt. Da hilft nur noch die Arbeit des Geistes. Freilich findet sich diese Schlußpointe ("lest doch! lest doch!") nicht in der Erstfassung. Da hieß es seltsamerweise "lebt doch! lebt doch!" -- womit der manichäische Vorrang des Geistes vor der Materie, der erlösenden Transfiguration und Ich-Werdung vor der biologischen Evolution und Kontingenz revidiert wird. Die Erstfassung schwankt zwischen einer radikalen Verneinung des Willens zum Leben, des Körpers, der Sexualität *und* einer elementaren Sehnsucht nach einer unreglementierten und unbedrohten Existenz. Es ist ein wirklich anti-autoritärer Aufschrei gegen Gott und die Welt, verbunden mit dem Ausdruck der unaustilgbaren Sehnsucht nach einem Zustand, in dem Geist und Leben sich versöhnen. Die Insel könnte dann zum Symbol individuellen Glücks werden und nicht mehr nur Chiffre einer existentiellen Ausgesetztheit sein. Davon träumen von jetzt an alle Texte Schmidts; in den Jahren unmittelbar nach 1945 überwiegt freilich der Haß auf ein Leben, das den Einzelnen zum Objekt der Geschichte, zum Spielzeug des Demiurgen, des Leviathan macht.

Womit ich bei den drei Leviathan-Erzählungen angekommen bin. Jede von ihnen trägt einen altmodischen Doppel-Titel: "Enthymesis oder W.I.E.H.", "Leviathan oder Die beste der Welten" und "Gadir oder Erkenne dich selbst". Um beim letzten zu beginnen: Gadir ist der antike Name der heutigen spanischen Küstenstadt Cadiz, am Atlantik. Er diente den Phöniziern als Ausgangspunkt für Handels- und Militärfahrten gen Norden, also in die Nord- und Ost-See. Da ihnen der Warentausch mit den dort lebenden Völkern phantastische Gewinne bescherte, hielten sie diese Schiffsrouten so gut es ging geheim. Zur Vorgeschichte von Schmidts erster "antiker" Erzählung gehört, daß ein Grieche, Phytheas von Massilia (= Marseille), sich als Matrose auf einem der phönizischen Schiffe verdingt, zwei lange Fahrten in den Norden mitmacht und, nach Griechenland zurückgekehrt, von seinen Reisen und Entdeckungen berichtet - und ausgelacht wird. Daraufhin verläßt er seine Heimat und verschwindet spurlos für immer. In Schmidts Konstruktion wird er von den Phöniziern gefangengenommen und lebenslänglich eingekerkert.

Die Erzählung rekapituliert Teile dieser Vorgeschichte und berichtet in Form von Tagebuchaufzeichnungen von den letzten Tagen des seit 52 Jahren im Gefängnis einsitzenden Phytheas. Während er glaubt, eine Flucht aus dem Kerker vorzubereiten und schließlich tatsächlich zu fliehen, wird dem Leser spätestens in einer editorischen Nachschrift deutlich, daß diese Flucht in Wahrheit ein *Fiebertraum* war, eine letzte, wohltätige Vision vor dem Tod.

Das ist der karge Inhalt der kurzen Geschichte. Auch sie beschreibt eine Insel-Situation: ein Gefängnis und ein uralter Mann, dessen letale Fieberträume wir miterleben. Gefangen ist er von der Geschichte, wegen seiner forschenden Neugier, realiter von den Phöniziern, deren einziges Ziel Reichtum und Hegemonie ist. Er dagegen sehnt sich nach dem Norden, weil der als Fluchtpunkt Freiheit verspricht, Weite und Unendlichkeit. Die Machtmenschen streben hin zur Unterwerfung der endlichen Welt, zu Herrschaft ohne Maß und Begrenzung. Schmidts Text amalgamiert zahlreiche historische Konstellationen und Figuren mit Anspielungen auf das 20. Jahrhundert, in erster Linie den Trojanischen Krieg der Moderne, also den Zweiten Weltkrieg. Seine "historischen" Erzählungen sind nur notdürftig verkleidete Geschichten aus unseren Jahrzehnten. Das setzt sich fort mit den Katastrophen-Bildern aus der Zukunft (etwa den "Schwarzen Spiegeln", 1951), die ebenfalls leicht zu entschlüsseln sind als Extrapolationen von Trends, Tendenzen und Ängsten aus der Zeit ihrer Niederschrift. Tatsächlich ist die Frage nach Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in Schmidts Prosa der 50er Jahre irrelevant gegenüber der Verfahrensweise und dem Resultat: der Erschaffung eines mythischen Raums.

Dies wird zum konstitutiven Prinzip seines Schreibens. Jeweils stehen sich gegenüber ein Ich, mit zwar stets differenten Attributen aber trotzdem immer ein alter ego Arno Schmidts, und die feindliche, von Bosheit, Gier und Sexualität getriebene Welt, eine Sphäre des Aufbruchs gegen Geist, Wissen und Kontemplation. Innerhalb dieser manichäisch zugespitzten Situation gibt es für das erkennende Ich keinen wirklichen Ausweg, höchstens temporäre Fluchten in den Kosmos der Phantasie. Es sind *Flucht-Träume* und *Flucht-Räume*, die sich das Ich erschafft und innerhalb von deren engen Grenzen es eine Ahnung von Glück erlebt.

Und der Untertitel "Erkenne dich selbst"? Man kann ihn ernsthaft lesen als Aufforderung, gegen alle und alles die Forderung, die über dem Eingang der Platonischen Akademie in Athen stand, zur Maxime des Lebens zu machen. Man kann ihn aber auch ironisch lesen: Wie sehr oder intensiv du dich auch erkennen magst oder es zumindest versuchst - du bist immer ein Gefangener, ein Sklave der Geschichte, der Macht, der irdischen Zustände und gesellschaftlichen Verhältnisse. Nur der Traum, die Phantasie, die Sehnsucht über die Dinge hinaus löst das Ich aus der Empirie. Nicht: 'Erkenne dich selbst' wäre dann die adäquate gnostische Maxime, sondern 'Entwirf dich selbst neu', beginne den Prozeß der Spiritualisierung, der über die Selbst-Erkenntnis hinausführt zur Erkenntnis und also zum Wissen, zur Gnosis.

Die zweite Erzählung heißt "Enthymesis oder W.I.E.H.". Die vier Buchstaben stehen für 'Wie Ich Euch Hasse'. Sie geben die Richtung an, in die sich der Text mit seinem Protagonisten Philostratos, einem griechischen Landvermesser in der nubischen Wüste, beschäftigt mit der kartografischen Aufnahme des Landstrichs zwecks militärischer Nutzung, bewegt. Enthymesis, übersetzt mit 'das Denken', ist eine der zwar nicht zentralen, aber doch spezifischen Begriffe vieler in griechischer Sprache verfaßter gnostischer Texte. Der Gnostiker Simon Magus hatte die Schöpfung aus einem Ur-Feuer hervorgehen lassen, und was an Funktionen des Bewußtseins für den Menschen dabei entstand, nannte er Nous - Geist/Intellekt, Epinoia - Gedanke, Phone - Stimme, Onoma - Name, Logismos - Verstand und Enthymesis - Denken/Überlegung. Es ist also Enthymesis ein Moment dessen im Einzelnen, das zur Erlösung drängt und wodurch Erlösung möglich ist (so auch bei den Ophiten). Schmidt verwendet eine Art terminus technicus der Gnostiker, um die ideelle Perspektive der knappen Erzählung anzudeuten oder mehr als nur anzudeuten. Seltsamerweise scheint dies jahrzehntelang niemandem aufgefallen zu sein; die Einsichten in die gnostisch-manichäische Herkunft der meisten Vorstellungen Schmidts ist nur langsam gewachsen, eigentlich erst nach seinem Tod.

Philostratos zieht also mit einigen anderen durch die nubische Wüste, um sie zu vermessen. Es ekelt ihn davor, denn Vermessung heißt: Aufbereitung zur militärischen Eroberung. Sein Haß geht gegen die Welt der Zwecke, der Nützlichkeit, der Kausalität und der unerbittlichen Funktionalität. Der Geist, der sich in den Dienst der Macht stellt, wie subtil die auch in Erscheinung treten mag, verrät seinen eigentlichen Auftrag: die Arbeit an der Erlösung des Einzelnen aus den Zwängen des Materiellen, die Spiritualisierung. Nur eine interesselose Beschäftigung mit Natur und Mensch öffnet den Weg zum wahren Wissen. Schmidts Kritik an der Funktionalisierung des Wissens mag - mit oder ohne Kenntnis der gnostischen Hintergründe - verstiegen oder naiv sein, ist doch schwerlich eine menschliche Entwicklung vorstellbar, die nicht interessegeleitet, ja machtzentriert wäre oder gewesen wäre.

Der radikale Fluch auf alle Funktionalität ist nur dann ideengeschichtlich nachvollziehbar, wenn man ihn einordnet als Teil eines mythisch-häretisch-religiösen Modells. Dazu gehört die Angst des Philostratos, die damals von fast allen als Scheibe angesehene Welt könne sich als Kugel, als endlich-unbegrenztes rundes Ding unter Millionen anderer Kugeln herausstellen. Verständlich wird diese seltsame Furcht als Moment einer elementaren Existenz-Angst. Auf einer endlichen Kugel gibt es keinen unerreichbaren Flucht-Ort mehr, wie lange der Flüchtende auch laufen mag. Die Erde als Kugel ist in Wahrheit ein Labyrinth, ausweglos. Und alle Mächte der Welt werden daraus ein unentrinnbares Gefängnis und also die Hölle machen. So träumt sich auch Philostratos weg aus der Sphäre der Unerbittlichkeit, der Ausgesetztheit und der Hoffnungslosigkeit.

Das Ende ist märchenhaft. Philostratos verwandelt sich in einen riesigen Vogel, vielleicht ist das auch nur eine seiner zunehmenden Fieber- und Todes-Phantasien, verschwindet jedenfalls aus dieser Welt.

Verschwindet wie einige der Schmidtschen Helden, zum Beispiel in Kunstwerke hinein, deren integraler Teil sie werden, hinaus aus der Materialität in einen von ihr vollständig separierten Geistes-Kosmos.

Verschwinden/Verwandlung oder Tod - das ist das Ende aller drei Protagonisten dieser frühen Erzählungen Schmidts. Die dritte heißt "Leviathan oder Die beste der Welten". Der zweite Teil des Titels rekurriert auf die Formel des Gottfried Wilhelm Leibniz (1646 - 1716) von dieser Welt als der besten aller möglichen (*Theodizee*, 1710) und auf die diversen höhnischen Repliken von Voltaire (*Candide ou l'optimisme*, 1759) bis Schopenhauer. Leviathan ist ursprünglich ein Name aus dem Alten Testament, ein vielköpfiges Meereswesen. Den wenigen Stellen (etwa Jesaja 27,1 oder Hiob 3,8) kann man andeutungsweise entnehmen, daß Leviathan eine vor-monotheistische Chaos-Gestalt ist, eine Schlange, die in apokalyptischen Zusammenhängen als eschatologischer Feind Jahwes erscheint, so auch in gnostischen Texten. Die bekannteste Wiederaufnahme des Namens Leviathan in modernen Zeiten geschieht bei Thomas Hobbes, in einem Traktat über Staat und Gewalt: *The Leviathan, or the Matter, Form, and Power of a Commonwealth, Ecclesiastical or Civil*, 1651. Hier allerdings bezeichnet Leviathan die absolute staatliche Gewalt als einzige Möglichkeit, den anarchisch widerstreitenden Interessen, dem Krieg aller gegen alle, ein Ende zu bereiten, also die Anomie des gesellschaftlichen Naturzustandes zu überwinden mit dem Ziel des innerstaatlichen Friedens.

Schmidt verwendet im Frühwerk und in einigen späteren Erzählungen den Namen in einer dritten Bedeutung, nämlich als Benennung des *Demiurgen*, des bösen Schöpfer-Gottes, einer metaphorischen Schlange, die den Kosmos umschlingt und erdrückt.

Die Leviathan-Geschichte beschreibt in der Form von Tagebuchblättern, die ein amerikanischer Soldat gefunden und zusammen mit anderem Erbeuteten in die Heimat geschickt hat, die letzten Tage eines jungen deutschen Soldaten - wiederum ein alter ego des Autors - an der Ostfront, auf der Flucht vor den heranrückenden sowjetischen Soldaten, im Februar 1945. Schmidt gelingt dabei immens eindrucksvolle Bilder der Bedrohung und Zerstörung (im Hintergrund die Vernichtung Dresdens durch angelsächsische Bomben am 14./15. Februar 1945), expressionistisch verdichtete Gestaltungen von Todesangst und der Epiphanie des Bösen, des Leviathan. Schmidt exzelliert darin, die einfache Opposition Empirie - Geist nicht nur durch die Handlung deutlich zu machen, sondern auch, gelegentlich freilich etwas hölzern und schulmeisterlich, begrifflich zu erfassen und zu diskutieren. Der junge Soldat, altklug und belesen wie sein literarischer Schöpfer, erläutert einer jungen Frau, die er schon lange platonisch verehrt, die wahren Hintergründe von Elend, Krieg und der perversen Freude so vieler Menschen an Schlächtereien und Erniedrigung. Hier wie stets ist es das orthodoxe Christentum, in Gestalt eines Pfarrers, das von Schmidts speziellem und wortgewaltigem Zorn getroffen wird. Denn was sein alter ego, der noch junge, aber schon initiierte, Soldat verkündet, entspricht, vereinfacht gesagt, einer philosophisch-theologischen Kombination von Gnosis und Schopenhauer, angereichert mit naturwissenschaftlichen Einschüchterungs-Vokabeln.

Das Wüten des Leviathan, des Demiurgen, wird, ganz in gnostischer Tradition, als endlich, besser: beendbar, verstanden. Hinzu kommt die Idee des sterblichen Gottes (Dionysos) aus der Mythenwelt der Griechen. Über den christlichen Gott schüttet Schmidt die glaubensstarke Häme des Häretikers. Hoffnung ist einzig im Nichts, dem buddhistischen Nirwana - verstanden als kollektives Erlöschen des Willens zur Macht und nur ersatzweise als individuelles Ende.

Auf beides steuert der Text unerbittlich zu - auf symbolhaft verdichtete Bilder vom Untergang der abendländischen Kultur wie auf den Tod des jungen Soldaten, der nur seine kargen Notizen einer gleichgültigen amerikanischen und amerikanisierten Welt hinterlassen kann. Krieg und Zerstörung sind Epiphanien der Wahrheit der Welt; in der Apokalypse offenbart sich der böse Schöpfer-Gott. Dem tritt der Initiierte entgegen. Seine Hoffnung gilt nicht einer kollektiven Errettung, sondern einzig dem individuellen Prozeß der Vergeistigung, der Erschaffung einer Gegen-Welt, die sich radikal ablöst von der empirischen Geschichte. Auf der Insel - als Modell eines gnostischen Paradieses - soll sich die Rettung vollziehen, für den in die Wahrheit Eingeweihten. In der Sehnsucht nach der Überwindung der weltlichen Endlichkeit und Schuldverflochtenheit liegt der einzige Rettungs-Weg, der Pfad nach oben, in die Befreiung aus der satanischen Logik des Lebens.

Woraus sich zwangsläufig ergibt: Der Künstler, der initiierte Schriftsteller, ist der wahre Priester der Moderne. Innerhalb der Empirie ist das Böse unüberwindlich. Aber vielleicht gibt es diese Insel, auf der der Wissende seine Träume von einer befreiten, einer entmaterialisierten Welt träumen und in der Kunst, als der dem Menschen einzigen unmittelbar zugänglichen Erinnerung an das Reich des Geistes, aufbewahren kann.

Unter dem Spätwerk Arno Schmidts verstehe ich die drei vollendeten Typoskripte *Zettels Traum*, 1970, *Die Schule der Atheisten*, 1972, *Abend mit Goldrand*, 1975 und das letzte, unvollendete, *Julia, oder die Gemälde*, erschienen 1983. Begonnen hat Schmidt mit dieser sehr spezifischen Weise des Schreibens Ende der 60er Jahre, und das erste Resultat ist der Monumental-Roman *Zettels Traum*, erschienen 1970 nach mindestens fünfjährigen Vor- und Schreib-Arbeiten. Der Text setzt sich zusammen aus drei Spalten - die mittlere (erste) besteht aus Beschreibungen, Dialogen und Handlungskommentaren; die zweite (linke) Spalte notiert Zitate und Interpretationen zu Leben und Werk des Edgar Allen Poe, und die dritte (rechte) versammelt Assoziationen, Aphorismen und Zitate zum Handlungstext. Diesem relativ einfachen System, das sich, mutatis mutandis, auch in den folgenden Typoskripten wiederholen wird, liegen einige programmatische Prinzipien zugrunde, von denen hier zumindest zwei angedeutet sein wollen. Es sind dies die Etym-Theorie und die sogenannte Vierte Instanz.

Schon von Anfang an hat Schmidt, teils beeinflusst von James Joyce, den er erst Ende der fünfziger Jahre zu lesen (und dann unmäßig zu verehren) begonnen hat, teils eigenständig, die polysemantische Welt der Wörter zu *einem* seiner Konstruktionsprinzipien gemacht. Die meisten Wörter, auch und gerade die des gängigen Grundwortschatzes, transportieren neben ihrer quasi offiziellen und im alltäglichen Gebrauch mehr oder minder zweifelsfreien Bedeutung eine oder mehrere Unter- oder Nebenbedeutung *erotischen und/oder sexuellen Inhalts*. So Schmidt. In ihrem Zentrum liegt gleichsam ein Kern sexuellen Inhalts, ein gewaltiges Potential für eindeutig-zweideutige Wort-Spiele. Diesen Kern nennt er Etym. In Anlehnung an die Theorien Sigmund Freuds, den er um 1960 intensiv studiert und unkritisch rezipiert hatte, statuiert Schmidt, daß beide, Joyce wie Freud, ihr Oeuvre aufgebaut hätten auf dieser Sprach-Welt, deren Innerstes das sexuelle Begehren sei. *Die Sprache selbst insistiert auf einer archaischen Welt des Sexus unterhalb aller zivilisatorischen Über-Formung, Bändigung und Sublimierung*. Der Kosmos der Dinge, Relationen und Gefühle *scheint* nur vielfältig: Aus der Sprache selbst lernen wir, daß auf dem Grund aller scheinbar heterogenen Formen die ewig gleiche Homogenität der sexuellen Lüste ihr Wesen oder Unwesen treibt.

Nun kann man mit Fug sagen, daß eine solche Theorie mehr über ihren Erfinder verrät als über die *Sprache der Kunst*, aber damit ist nicht viel geleistet zum Verständnis seiner literarischen Welt. Denn die Texte Schmidts waren von Anfang an konditioniert durch mindestens *zwei Ebenen*: die einer naturalistischen (Pseudo-)Genauigkeit in der Wiedergabe alltäglicher Sprache, trivialer Handlungsvorgänge und gesellschaftlicher Zustände (oft mit Hilfe einer phonetischen Transkription der gesprochenen Sprache) *und* einer darunter sich abspielenden Welt des Begehrens, der archaischen Triebe und mythischer oder mythologischer Verflechtungen und Verweise. Das Etym bildet die komprimierteste Form der Doppelbödigkeit von Sprache, Bewußtsein und objektiver Welt. Alles ist, was es ist, und gleichzeitig viel mehr. Das sagt die Etym-Theorie. Mit jedem künstlerisch gesetzten Wort öffnet sich eine neue Welt (ein Gedanke, der sich dem auch sonst von Schmidt verehrten Expressionismus verdankt), eine Ober-Welt und eine Unter-Welt, eine des Geistes und eine des Körpers, eine der Erleuchtung und eine der Triebverfallenheit. Erst in diesen Jahren um 1960 scheint sich Schmidt bewußt geworden zu sein, daß *die Sprache selbst* jenen gnostischen *Manichäismus* in sich trägt, den er den Kriegsjahren als fundamentales Welt-Prinzip abgelauscht hatte.

Die Vierte Instanz, auf die ich noch ausführlicher eingehen werde, meint, kurz gesagt, jene vom Druck der Sexualität befreite Heiterkeit des Mannes jenseits der Fünfzig, die ihn den auf dem Begehren aufgebauten Welt-Dreck durchschauen und resignativ ablehnen läßt. Der Künstler jenseits der Fünfzig inkorporiert also weder das Freudsche Ich, noch das Es, noch das Über-Ich, sondern eben die Vierte Instanz der willensreinen Anschauung (copyright: Arthur Schopenhauer, der oft bei Schmidt, aber nie in diesem Kontext erwähnt wird).

Der Roman *Abend mit Goldrand* trägt den schönen und mit einem normalen PC nicht angemessen wiederzugebenden Untertitel: „Eine Märchen Posse / 55 Bilder aus der Ländlichkeit / für / Gönner der VerschreibKunst“. Ein Märchen und eine Posse - der Text macht nur zu evident, daß selbst auf der Oberfläche von Handlung und Konflikten diese MärchenPosse eine immense Kraft besitzt, ein Wüten gegen Gott und die Welt abbildet, daß diese Idylle tatsächlich bloß ein Schein ist, hinter dem sich Böses verbirgt, Chaotisches, Apokalyptisches. Die 55 Bilder - man könnte sagen: Kapitel, aber es sind tatsächlich Szenen wie in einem Theaterstück oder einem Film, mit vielen Dialogen und relativ wenig deskriptiver Prosa - entstammen einer dämonischen Ländlichkeit ohne idyllische Züge. Der Strich im Wort „Ländlichkeit“ steht im Original in der Mitte, ä und e wie durch einen Gürtel trennend, Ober- und Unter-Welt. Was sich in der Ländlichkeit des Textes abspielt, ist ein Satyrspiel, ein dionysisches Endspiel der Lendlichkeit, der sexuellen Unterwelt, des Unterleibes. Die Region unterhalb des Gürtels, getreu dem manichäischen Weltbild Schmidts, ist die Region des Dunklen, des Unheimlichen, eines bösen Prinzips. Freilich wird auch bald deutlich, daß die gewaltig obszönen Sprachwogen, die da über dem Leser zusammenschlagen, der verzweifelte Versuch des Autors sind, einer elementaren Verstörung Herr zu werden, einer Verstörung, die einige Rezensenten individualpsychologisch gedeutet haben als Angst vor oder dem Entsetzen angesichts schon eingetretener *sexueller Impotenz*.

Das zu beurteilen steht dem Leser freilich nicht zu; ein nachvollziehbarer Grund der unbestreitbaren Verstörung scheint mir eher in den gesellschaftlichen Entwicklungen der Jahre von 1968 an zu liegen, der sogenannten *sexuellen Revolution* der Zeit um 1970, eine Entwicklung, der Arno Schmidt nichts Befreiendes oder allgemein Positives hat abgewinnen können. Ganz im Gegenteil war es für ihn *der chaotische Einbruch radikal und irreversibel anti-zivilisatorischer Mächte in die letzten Residuen der Kultur*. Der Roman thematisiert, so betrachtet, den Untergang der auf Triebverzicht, Sensibilität und alexandrinischer Kunst-Produktion und -Rezeption aufgebauten abendländischen Zivilisation.

Die Handlung spielt sich ab während dreier Tage. Der Ort ist ein kleines Dorf im Norden Deutschlands, mit Namen „Klappendorf“, dem Schmidtschen Wohnsitz Bargfeld nachgezeichnet. Die Zeit ist die Gegenwart. Die ersten Szenen stellen, ganz wie in einem klassischen Drama, einen Teil des Personals direkt vor, also in Rede und Gegenrede, den anderen Teil in Vorausdeutung und interpretierender Spiegelung.

Direkt treten zwei junge Damen auf: Martina, 15 Jahre alt, ortsansässig, gebildet, sensibel und sinnlich, aber noch *virgo intacta*, Tochter des dann später erscheinenden eigenwilligen Haushalts um die „drei alten Männer“; und es erscheint Ann'Ev' Busiliat, 21 Jahre alt, Luxemburgerin, Anführerin einer Art herumziehender Hippie-Kommune, der „Busiliat'schen Rotte“, ein Elfengeschöpf als Göttin der Freien Liebe, gleichzeitig schwer herzkrank, was den ersten gar nicht so geheimen Bezug herstellt zu ihrem Schöpfer Arno Schmidt.

Ann'Ev' ist schon durch ihre beiden Vornamen herausgehoben als Urmutter Eva und, in der christlichen Ikonographie, als Mutter Anna der Gottesgebärerin Maria. Ebenfalls ist sie zu verstehen, in einer Beziehung, die das ganze Spätwerk Schmidts geradezu obsessiv bestimmt, als Parallel- und Kontrast-Figur zu *Anna Livia Plurabella*, dem weiblichen Prinzip (Figur kann man nicht sagen) in James Joyce's letztem Werk *Finnegans Wake*. Die selbst hergestellte Relation beginnt unmerklich in den 60er Jahren hervortreten und steigert sich in Schmidts Selbsteinschätzung während der Niederschrift der Typoskripte *zur obsessiv-megalomanen Idee von einer quantitativen und qualitativen Überbietung des großen Iren, also hin zum globalen Über-Joyce*.

Das mag man als spleenig oder irrelevant abtun, aber es zeigt einen der zentralen Traditionsstränge, die Schmidt für sich selbst in Anspruch genommen hat. Ann'Ev' ist wie Anna Livia die Verkörperung des Weiblichen, die archaische Mutter-Göttin (mit der Rotte als ihren Kindern) und das ungreifbare Märchenwesen. Ihr Leben erscheint als Alternativ-Existenz zum Leben Schmidts - als Sehnsuchts- oder Wunsch-Leben des alternden und kranken Schöpfers.

In beinahe noch höherem Maße trifft dieses strukturschaffende Prinzip des Wunsch-Lebens zu für die drei alten Männer des Hauses, das wir mit Bild 5 betreten. Es handelt sich dabei um den unterschenkel-amputierten Major Eugen Fohrbach, den Stiefvater Martinas, den - altfränkisch formuliert - pater familias; hinzu kommt der Bibliotheksrat a.D. Egon Olmers und, last but not least, um es in Arno-Schmidt-Englisch auszudrücken, der Schriftsteller Arno Ottokar Gläser. Die drei sind, wie leicht zu erkennen, Facetten ihres Schöpfers Arno Schmidt: Der nur Militaria lesende Fohrbach verkörpert ironischerweise das Realitätsprinzip des vermeintlichen Pazifisten Schmidt; Ego-n Olmers das lüsterne Prinzip des Es und Arno Ottokar Gläser die schriftstellerische Existenz, das intellektuelle Über-Ich, das Alpha und das Omega der Weltdurchschauung.

Ebenfalls zum Haus, der Insel im Meer der chaotischen Welt- und Individual-Geschichte(n), gehören Frau Grete Fohrbach, die Stiefmutter Martinas, und die Hausgehilfin Asta. Ann'Ev's Gefolgschaft, die Welt da draußen, das chthonisch-dumpfe Brodeln enthemmter Sinnlichkeit, also die „Busiliat'sche Rotte“, wird unter-angeführt von Bastard Marwenne, dem Potenzprotz, und dem pseudo-intellektuellen Egg (: das Ei und das Ego, also wiederum eine Möglichkeit Arno Schmidts verkörpernd) plus dem 18jährigen Martin Schmidt, dem angehenden Schriftsteller, der die geniale Erzählung „Pharos, oder von der Macht der Dichter“ verfaßt hat.

Die wichtigsten Figuren sind damit vorgestellt. Der erste Tag der Handlung ist der 1. Oktober 1974. Die strukturelle Grund-Konstellation ist schon mehr als nur zu ahnen: zwischen Drinnen und Draußen, Außenwelt und Innenwelt, Insel und Meer, Geschichte und vita contemplativa, Körper und Geist, Oben und Unten. Im Verlauf der Handlung durchdringen sie freilich einander, lösen sich auf in einem Hexensabbat, der niemanden unaffiziert läßt. Daß dann am Ende doch die Logik des Geistes über die Kontingenz des Empirischen triumphiert, ist der Tatsache geschuldet, daß wir einen literarischen Text vor uns haben, ein Kosmos der Geistes, in dem das Wort das letzte Wort behält.

Die Szenerie des Anfangs ist friedlich, idyllisch. Martina und Ann'Ev', die so unterschiedlichen Schwestern der sehr spezifischen Arno-Schmidtschen-Weiblichkeit, erkunden das Haus der Fohrbachs, das Dorf und die Umgebung des Dorfes als Stätten außerhalb der Geschichte. Daß mit der Busiliat'schen Rotte genau dies - also das lockende Verhängnis des Lebens, der Vulgarität, der Sexualität und einer zivilisationsfeindlichen Gleichheit - in diese Umfriedung (Um-Friedung) hereinbricht, ist zwar zu erahnen, etwa durch die obszönen Sprüche des Bastard Marwenne, scheint aber weit weg. Noch ist das Haus der Fohrbachs samt den Bewohnern ein kulturelles Refugium, vielleicht gar ein Sanktuarium in den wilden Fluten einer aus den Fugen geratenen Welt. Der Wahnsinn tröpfelt gleichsam in unscharfen Vorausdeutungen (ähnlich den gängigen Horrorfilmen) ins Haus, am Anfang nur durch das Fernsehprogramm. Es ist ein schon in den 50er Jahren beliebtes Mittel Schmidts, dem Welt-Chaos Form und Gestalt durch die Fernsehbilder zu geben. Der Aberwitz der Welt, so wie der misanthropische Furor Schmidts ihn wahrnimmt, quillt allabendlich aus dem Kasten; satanisch glimmt und flackert das kalte Höllenfeuer aus der Ecke des Wohnzimmers. Dieser Apparat des Bösen bestätigt einerseits alle nur denkbaren Vorurteile der vor ihm Versammelten (gegen die faulen Arbeiter, die gammeln den bärtigen analphabetischen Studenten, die kastrationssüchtigen Feministinnen und die korrupten Politiker, den totalen Bildungsverfall und die allgemeine sexuelle Enthemmung), und er ist andererseits selbst Teil der technisch induzierten Welt-Verwüstung. Das gesamte Personal des Romans sitzt gebannt vor den Berichten über die dem Untergang zutaumelnde Welt, nicht wissend, daß sie selbst, handelnd und erleidend, schon am nächsten Tag in den Strudel der geschichtlichen und existentiellen Katastrophen hineingerissen werden. Am Ende des Ersten Tages stehen Gesten und Symbole des Abschieds: Die Elfenwesen Martina und Ann'Ev' wenden sich der Natur zu, den Büschen und Bäumen, denen sie symbolisch angehören, und A&O, der weise und zum Handeln unfähige Doppelgänger des Autors, bleibt „allein, allein“ zurück und schließt die Haustür von innen ab - eine Geste der Vergeblichkeit, denn das Unglück, das Grauen ist schon im Innern des Hauses und seiner Bewohner.

Der Zweite Tag ist der 2. Oktober 1974. Es ist sonnig und warm, aber schon mit Vorzeichen eines nahenden Wetterumschwungs. Die Szene belebt sich langsam, und das bedeutet hier: sie sexualisiert sich, unaufhaltsam. Die drei alten Männer, früh auf als unabwendbarer Teil ihrer nachlassenden Vitalität, tauschen sich über die an- und die abwesenden Damen aus (ich bin geneigt, das „sich über“ wegzulassen, nur um einen Eindruck vom Schmidtschen Verfahren zu vermitteln); das bedeutet jetzt wie auch später, einen mit eindeutigen Allusionen und Obszönitäten durchsetzten Sprachstrom der sexuellen Vergeblichkeit, man könnte auch sagen: der sexuellen Impotenz.

Dieses Motiv, unermüdlich, wenn man so sagen darf, variiert, hat zwei Aspekte. Einmal ist es ein Moment des umfassenden Themenkomplexes Altern und körperlicher Verfall im Altern; obsessiv und drastisch variieren die Drei die Schrecken ihrer Jahre, denen zwei Gegenmittel als temporäre Erleichterung zur Seite treten: das obszöne Reden und das Lesen abseitiger (nicht notwendigerweise pornographischer) Bücher - Bücher als Mittel der Auflösung des Ich im Geistigen. Der zweite Aspekt bezieht sich auf die schon erwähnte Vierte Instanz, also die Freiheit des Mannes nach dem fünfzigsten Geburtstag, nun das große Gelächter anzustimmen über die beendete Sklaverei des Sexus über den Körper. Diese Über-Instanz erlaubt und ermöglicht es dem Schriftsteller, als Kompensation des Verlustes des sexuellen Verlangens einzutreten in die Freiheit der rein geistigen Existenz.

Im Verlauf des Vormittags kommt es zu den beiden handlungsentscheidenden Annäherungen: von A&O und Ann'Ev' einerseits, und Grete, Asta und Bastard Marwenne andererseits. Die Beziehung des Schriftstellers zu dem ihm innerlich verwandten Elfengeschöpf ist eine zwar erotische, aber a-sexuelle amour fou; die Beziehung der Drei markiert den Beginn der sexuellen Enthemmung als Signum einer zivilisatorischen Regression, zurück in das vorgeschichtliche Stadium geschlechtlicher Anarchie.

Als Gegen-Welt erscheinen zwei Bilder im Text: einmal das Gemälde „Der Garten der Lüste“ (etwa 1510) des Hieronymus Bosch (1450-1516), es hängt im Prado zu Madrid, und eine Landkarte von Tasmanien, die die Herren eifrig studieren und kommentieren. Gemeinsam ist beiden der Charakter als ultimativer Fluchtort, als Kosmos der phantastischen Entgrenzung, als *Insel der Seligen*. In einem der märchenhaften Züge des Romans („eine MärchenPosse“) erblickt Ann'Ev' sich selbst in dem Bosch-Gemälde und tritt hinein in das Bild, eine verwandelte Verwandlerin. So verschwindet sie für Augenblicke im Kunst-Werk, wird Teil der Phantasmagorie des Irrealen. Die kurze Szene antizipiert das später ausführlich entfaltete Thema vom Verschwinden des Künstlers im Kunstwerk, von der Sehnsucht nach seiner Entkörperlichung, ohne Erdenrest zu tragen peinlich, ohne Sexualität. Die letztmögliche Konsequenz aus der gnostischen Geist-Materie-Dichotomie, dem Zentrum der Ästhetik Schmidts.

Im sich anschließenden Gespräch Ann'-Ev' - Martina wird zum ersten Mal länger des jungen Mannes gedacht, der als platonischer Freund und Sehnsuchtsziel Martinas am Dritten Tag eine zentrale Rolle spielen wird: Martin, 18 Jahre alt, Schriftsteller, der eine Erzählung namens „Pharos, oder von der Macht der Dichter“ geschrieben hat und sie nun A&O vorlegt zur Begutachtung. Natürlich stammt der Text von Arno Schmidt, aber nicht von dem 18jährigen, wie wir glauben sollen, sondern wahrscheinlich, wie schon gesagt, von dem durch die Kriegserlebnisse desillusionierten und radikalisierten Mann unmittelbar nach 1945. Wie auch immer: Martin ist das geträumte Ziel der jungen Martina, eine schwermütige Sehnsucht.

Die Kontrafaktur erscheint sofort - in Gestalt der einziehenden Rotte. Das infernalische Auftreten der Gammler, Hippies und Außenseiter jedweder Provenienz wird dreispaltig präsentiert: als Beschreibung und in Kommentaren von Martina/ Ann'Ev' einerseits und der Alten andererseits. Der surreale Aufmarsch der Rotte erinnert in gleicher Weise an die Mänaden des Dionysos, an mittelalterliche Sektenzüge, an karnevalistisches Narrentreiben und an zeitgenössische Kollektiv-Vergnügungen a la Woodstock. Albträume, mit anderen Worten, die Schmidt zum Teil am Fernsehen verfolgt hat und deren ambivalenter Faszination auch er sich nicht hat entziehen können. Gleichwohl scheint mir unbestreitbar, daß dieser Gaukler-Zug allegorisch zu lesen ist als Zeichen der Auflösung zivilisatorischer Ordnung, Symbol für den Einbruch der Barbarei.

Naturgemäß ist die Verlockung ihrer anarchischen Lebensführung, besonders ihrer sexuellen (Un)Sitten, auf alle Anwesenden groß; sie sind innerhalb des Schmidtschen Kosmos Bewohner und Repräsentanten der Unter-Welt, deren Verführungs-Kraft die schwachen Regionen der zivilisatorischen Umfriedung nicht standhalten können. So kommt es schon im Anschluß an den Zug der Rotte zur sexuellen Vereinigung von Egg und Asta einerseits und auch von Olmers mit der elfjährigen und elfischen, lolitahaften Babilonia, deren Name schon an das archaische Modell aller moralischen Verderbtheit, die Große Hure Babylon, erinnert.

Das im Kontext der Beziehung Martin – Martina aufgekommene Motiv der autobiographischen Verarbeitung seiner Kindheit und Jugend wird von Schmidt nun immer handlungsbestimmender aufgegriffen und mit anderen Themen verwoben. Nie zuvor ist er so direkt darauf eingegangen. Einer der Gründe dafür dürfte sein, daß seine Mutter erst 1973 verstorben ist, in Quedlinburg. Teile seiner frühen Jahre werden erzählend rekapituliert: von A&O Gläser die Hamburger Jahre, von Olmers die schlesische Zeit in Lauban, Görlitz und Greiffenberg. Der bei der Niederschrift 60jährige Schmidt entwirft sie als Räume der Kälte, Geistlosigkeit und Vernachlässigung. Noch relativ gut kommt die Schule dabei weg; völlig der Verachtung anheim fallen die Eltern: der dumpfe, zum Alkohol und zu Seitensprüngen neigende Vater, die leichtlebige und in jeder Hinsicht treulose Mutter. Dem stellt der Erzähler seine Wunsch-Biographie in Gestalt des jungen Martin gegenüber, begabt, artikuliert und gefördert. Während der reale 18jährige Arno Schmidt, also um 1932, sanfte spätromantische Träumereien zu Papier brachte und keine erkennbare Opposition zu Staat, Gesellschaft oder Religion artikulierte, zerfetzt der junge Martin alle Illusionen von Religion und Philosophie, die Lebenslügen der Alten, schreit seinen Protest gegen Gott und die Welt in expressionistisch verdichteter, hochgradig erregter Prosa heraus. Also alles, was der 18jährige Arno Schmidt *nicht* getan hatte.

Den Abschluß des Zweiten Tages bilden zwei kontrastiv gegeneinander gestellte Szenen: ein langes Gespräch über Sekten in Vergangenheit und Gegenwart *und*, nicht bloß als Kontrast, sondern auch als Ergänzung dazu, eine ausgiebig zu obszöner Sprache werdende Szene zwischen Egg und Asta, Grete und dem Bastard Marwenne; beides wird von dem sowohl voyeuristischen wie auf Lolitas fixierten Olmers fotografiert - zum Zweck der Lust-Gewinnung, bzw. -Steigerung *und* dem der Erpressung durch die dabeistehenden Martina, falls ihr Stiefvater *ihren*, also Martinas, Lebenswandel jemals zu kritisieren wagen würde.

Noch einige Beobachtungen zu dem Sekten-Gespräch. Zweierlei daran scheint mir bemerkenswert. Erstens die zentrale und positive Rolle der Sexualität bei den meisten Sekten der Religionsgeschichte. Damit wird sakralisiert, was in den „offiziellen“, den institutionell gefestigten und dogmatisch und machtpolitisch abgesicherten Religionen entweder dämonisiert oder durch Riten und Rituale an den Rand gedrängt wird. Sekten sind, so könnte man prononciert sagen, *Manifestationen der Macht des Sexuellen*, oft verbunden mit chiliastischen Visionen, mit der Doktrin einer absoluten Gleichheit, Gütergemeinschaft und der Unterwerfung unter die oft skurrilen und/oder totalitären Regeln der Sekte, von denen nur einer ausgenommen ist: der alles beherrschende Guru. Damit geht einher Schmidts Interpretation der allegorischen Rolle der Sekten: als *Zeichen der Auflösung* der zivilisatorisch geordneten Gesellschaft, Zeichen des Untergangs von Recht und Ordnung, des durch Gesetze geschützten Eigentums, der kulturellen Verfeinerung und Differenzierung, Zeichen des Untergangs von Wissenschaft und Rationalität, Ironie und Humanität. Kurz: Sie sind Signen der Re-Barbarisierung.

Es hat in den 70er Jahren viele brave Schmidt-Leser und -Fans erstaunt, den verehrten Meister, den linken Wüterich, so vermeintlich oder tatsächlich kultur-konservative Vorstellungen artikulieren und mit Emphase verteidigen zu hören. Es geht nicht darum zu entscheiden, ob er Recht hat oder nicht, das möge jeder für sich entscheiden. Falsch ist jedoch, dies alles erst den Schmidtschen Texten der „Spätzeit“ zu entnehmen; es waren dies immer seine Überzeugungen. Nur daß sie meist in anderer Verkleidung auftraten: als Ablehnung von Luxus und Sport, Militär und katholischer Kirche. Falsch daran war für Schmidt das Un-Geistige, denn sie hielten die Menschen ab von zivilisatorischer Sensibilisierung, von Kultur und Verinnerlichung. Dieses Denken radikalisiert sich gegen Ende seines Lebens. Jetzt ist es nicht nur die Jugend, die sich vom Geist abwendet, jetzt huldigt die gesamte Gesellschaft dem falschen Gott namens „Hedonismus“. Schmidt weiß, daß seine Tiraden sinnlos sind; das gibt dem ganzen Roman den Ton eines abgründig Vergeblichen; das läßt ihn changieren zwischen Melancholie und bösem Spott, Trauer und Obszönität, Todessehnsucht und einer immer wieder aufflackernden Lebensgier.

Wir kommen zum Dritten Tag, dem 3. Oktober 1974, zum letzten Tag des Romans, dem Jüngsten Tag, ist man versucht zu sagen, dem Jüngsten Gericht, dem Ende der Zeiten, der Apokalypse. Das Wetter verändert sich, ein Sturm zieht auf. Die Beziehungen zerbrechen oder ordnen sich neu. Der Tag beginnt ordnungsgemäß mit dem Frühstück und Gesprächen über das zu bereitende Mittagessen. In diese arg lang geratenen Erörterungen sind verflochten Exkursionen über zauberische Künste Ann'Ev's, samt der Zubereitung von Liebestränken. Dieser Beginn des Dritten Tages ist unmäßig zerfahren geraten, tetardierend und redundant. Epische Langeweile, freilich ermüdender als sie sein darf. Nebenher erfahren wir, daß die Hausauflösung schon beschlossene Sache ist; Grete und Asta sind den sexuellen Künsten Eggs und des Bastard Marwenne, sowie ganz allgemein der anarchischen Libertinage der Rotte, so verfallen, daß sie dem Karten-Land Tasmanien zustreben, der Insel von Freiheit und Abenteuer. Damit löst sich die Familie auf; fraglich, so insinuiert der Text, ob sie je eine gewesen ist.

Langsam bewegt sich der Roman auf das ideelle Zentrum zu, die autobiographischen Erinnerungen A&O Gläasers, die solche Arno Schmidts sind, einschließlich der Geburts- und Todes-Daten der Vorfahren und des eigenen Geburtsdatums. Vorangestellt diesen Erinnerungen sind die bekannten Klagen Schmidts über die verkommene Gegenwart - incipit lamentatio Jeremiae - und beides zusammen ergibt ein tiefdunkles, nur von der Intellektualität des erzählenden Glaser erhelltes Panorama menschlicher Schäßigkeit und Erbarmenswürdigkeit. A&O rekonstruiert die Orte der Kindheit in Hamburg-Harburg, den Grundriß des Hauses, die Straße, die Situation, dh.: die Isolation des Kindes und die sich daraus ergebenden Flucht-Träume und ersehnten Flucht-Räume. Das begabte und von der Körperlichkeit der Eltern, der sexualisierten Atmosphäre des Elternhauses abgestossene Kind imaginiert sich hinaus in eine Welt ohne ekelhafte Gerüche, schmutzige Witze des Vaters und ohne Seitensprünge von Vater und Mutter. Er träumt sich hinein in Welt der Geistigkeit und der Allmacht der Phantasie. Und naturgemäß träumt er davon, Schriftsteller zu werden und auf der Insel der Unabhängigkeit Herr über *seine* Welt zu sein.

Zwei Szenen vollenden die Tagträume - aber wiederum ins Phantastische hinein. Zum einen sinken sich - gewissermaßen - nun Ann'Ev' und A&O in die Arme, die Elfe und der desillusionierte Zyniker, beide „herzleidend“ in des Wortes realer und symbolischer Bedeutung, eine amour fou, nicht frei von sentimentalischen Zügen. Daß gerade der kreative Zyniker, das Ich des empirischen Arno Schmidt, am Schluß des Buches sehnsüchtig und trostlos der zauberischen Elfe verfällt, kann nicht verwundern; von Anfang an ist sein Zynismus, ist seine Misanthropie angelegt als emotionale Abwehr eines Schwachen, eines zutiefst Gekränkten und zu oft Verletzten.

Die zweite Szene fördert das schon erwähnte „Pharos“-Manuskript zutage, die kurze Erzählung des achtzehnjährigen Martin Schmidt. In ihm vollendet der sechzigjährige Arno Schmidt die Erkundung seiner Jugend, durch eine Mystifikation jugendlicher Genialität, juvenilen Aufruhrs und einer fundamentalen Revolte gegen Gott und die Welt. Daß es sich ganz anders verhielt, muß hier nicht nochmals dargelegt werden. Der „Pharos“-Text enthält in a nutshell die konstitutiven Motive des gesamten Romans *Abend mit Goldrand*: der Insel-Traum, die Misanthropie, der intellektuelle Aufstand gegen Familie und Religion, die Heiligkeit der Sphäre des Geistigen, die tiefe Liebe zu den Büchern als den Chiffren für eine andere Welt. Daß der Text ein wenig zu sehr geprägt ist durch expressionistische Exaltiertheiten, dürfen die drei alten Männer natürlich nicht aussprechen. Die frühen Erzählungen Schmidts waren 1975 noch unveröffentlicht; sie erschienen erst 1988. Sie beweisen, daß der achtzehnjährige Arno Schmidt weit entfernt war von dem genialischen Aufruhr der „Pharos“-Geschichte.

Nachdem durch den „Pharos“-Text die Stafette des Schriftstellers an den jungen Martin Schmidt weitergegeben ist, neigt sich der Roman dem Ende zu. Es ist Abend-Dämmerung; ein Herbststurm zieht herauf. Es wird kalt. Die drei Paare Grete/Bastard Marwenne, Asta/Egg und Babilonia/Olmers verlassen - nachdem Ann'Ev', die Zauberische, noch Anschläge auf Leib und Leben sowie das Haus verhindert hat (ein weder zureichend plausibles noch im ganzen nachvollziehbares Motiv) - das Anwesen und ziehen mit der apokalyptischen Rotte gen Tasmanien, hin zur grenzenlosen Libertinage. Ein viertes Paar findet zusammen, Martina und Martin.

In den letzten Szenen vollendet sich der Traum A&Os. Er nimmt zwar, gezwungenermaßen, Abschied von Ann'Ev', aber sie schwören sich einhundertjährige Liebe und Treue: am 3.10.2074 werden sie sich wiedersehen. Das zutiefst Sentimentale dieser Emotionen und des Abschieds wird gekrönt durch eine gemeinsame Fahrt durch das Luftmeer, in Anlehnung an Jean Pauls „Das Kampaner Tal“, 1797.

Der Sturm zieht auf. Die Morgendämmerung graut. A&O und Eugen Forbach sitzen allein, desillusioniert und abgründig melancholisch, vom Leben verlassen, und von den Frauen, was nicht identisch ist, und was beide nicht sonderlich berührt (ein altes Arno-Schmidt-Motiv, schon aus den „Schwarzen Spiegeln“, 1951, bekannt). So geht das Leben weiter oder es steht still, und der Roman ist an seinem Ende angekommen.

Arno Schmidts Werk im ganzen und die Typoskripte im besonderen sind Beispiele eines seiner Situation und Problematik selbstbewußten künstlerischen Alexandrinismus - also einer Spät-Kultur, die ihr spezifisches Spät-Sein zur Basis eines elementaren Geistes-Aristokratismus macht. Die Typoskripte sind nicht nur dick und eigenartig, es sind auch Bücher aus Büchern, übervoll von intertextuellen Passagen, Anspielungen und Verweisen. Romane, die die Literatur der Vergangenheit zur Konstruktion ihrer literarischen Realität heranziehen, sind charakteristisch für das 20. Jahrhundert, aber Schmidts Spätwerk dürfte die meisten anderen übertreffen, was die schiere Fülle und die Komplexität des Intertextuellen anbetrifft. Dieses Verfahren macht die vielfältigen Ebenen und Spiegelungen überhaupt erst möglich, die durch die Zitate, Allusionen, Verweise und das Spiel mit den Etymen entstehen. Unterhalb der Welt des Alltäglichen um 1974 webt und west ein Kosmos der chaotischen Begierden, der destruktiven Sehnsüchte, des grenzenlosen sexuellen Begehrens und eines anti-zivilisatorischen Hedonismus. Tendenziell strebt jeder Handlungs-Abschnitt, jeder Satz, ja potentiell jedes bedeutungstragende Wort danach, die Fülle der Welt abzubilden und zu interpretieren. In diesem Verfahren einer unendlichen Reflexivität und dem Reich der zauberischen Spiegelungen verschwindet das Ich, verteilt sich, löst sich auf, verwandelt sich in vielerlei Sprach-Gestalten. Schmidts Anspruch, herausragender Teil der großen kulturell-literarischen Geschichte Deutschlands und Europas zu sein, erweist sich im Spätwerk als tief gespaltene Erfahrung: einerseits als Entwurf von megalomaner Bedeutung, und andererseits als vergebliche Anstrengung angesichts der allgemeinen zivilisatorischen Dekadenz. Hinzu kommt, daß das Verfahren Schmidts tendenziell den Leser wie mit Ketten an das Buch binden soll, also die Macht des Autors auch auf dieses Feld hin erweitert oder erweitert zu haben glaubt. Um das zu de-chiffrieren, was der Meister chiffriert hat, bedarf es mehr als der Stundenzahl der Konstruktion und der Niederschrift, und so, scheint Schmidt allen Ernstes gehofft zu haben, kann er, noch weit über seinen eigenen Tod hinaus, die Gemeinde der Leser als Herrscher im Reich der Etymen in seiner Gewalt behalten. Daß man den Text auch verstehen kann, ohne jede Allusion zu de-chiffrieren, bestreiten bis heute manche seiner fanatischen Exegeten; aber die sind, ähnlich ihrem Meister, hermeneutischen Reflexionen nicht zugänglich.

So wie die Vergangenheit von Kunst und Literatur *aufgehoben* sein soll in seinem Spätwerk (im Sinne Hegels: bewahrt; zerstört; auf eine höhere Stufe gehoben), so bricht doch immer wieder, und in *Abend mit Goldrand* sehr direkt und oft unvermittelt, die Sehnsucht des alternden und kranken Schriftstellers nach „Welt“ sich Bahn. Das ist nicht besonders originell. Aber es ist deshalb beim späten Schmidt ein besonderes komplexes Thema, weil sich mit vergleichbarer Kraft ein *konträres* Motiv durch alle Texte zieht, nämlich eine dunkle Abscheu vor der Empirie und die Sehnsucht nach der Flucht in den reinen Geist. In *Abend mit Goldrand* spaltet sich die Figur des Autors, übernehmen Olmers und A&O den Part des alternden Kopfmenschen voller Trauer und diffuser Sehnsüchte. Beides dominiert alle Typoskripte: der gnostische Welt-Ekel und die Sehnsucht nach einer unmittelbaren und positiven Welt-Erfahrung. Letzteres erweist sich als vergeblich; lediglich die ohne Intention auf Nachkommenschaft ausgeübte Sexualität kann das Ich temporär erlösen von der Last der Welt. Sie und die Kunst. Die Vierte Instanz des Spätwerks initiiert daher ein Gelächter über die Macht der Sexualität und ein Gelächter über die Trostlosigkeit dieser seltsamen neuen Freiheit der Impotenz. Man mag das skurril nennen, mir scheint es zu sein in erster Linie eine *Theorie der Entlastung*, mit der das Ich die Kunst als einzigmöglichen Ausdruck menschlicher Unabhängigkeit feiert. Eine Unabhängigkeit, für die es innerhalb des Empirischen keinen Platz gibt. Das Ich verschwindet im Werk, geht in ihm auf. Am Ende lebt von einem anständigen Menschen nur noch der Kopf, weiß der Erzähler von „Caliban über Setebos“ (in: *Kühe in Halbtrauer*, 1964). Ganz am Ende, so wäre die Sentenz fortzusetzen, lebt von einem anständigen Menschen nur noch *das Buch*, mit dem er sich von den Qualen der Welt erlöst hat in die Freiheit des Spirituellen.

Abend mit Goldrand ist ein Buch des Abschieds: von der kreativen Kraft des Autors und - intentional - als Dokument der Bewahrung angesichts des Erlöschens der abendländischen Kultur. Arno Schmidt war 60 Jahre alt, als er mit der Niederschrift begann, seit langem schon schwer herzkrank, in immer stärkerer sozialer Isolation lebend (in einer selbstgewählten, aber das ändert an der Tatsache nicht viel). Nach *Abend mit Goldrand* begann er, drei Jahre später, noch einmal mit den Vorarbeiten zu einem Typoskript; die Niederschrift gelangt nur bis zum Ende des ersten Drittels, dann beendet ein letaler Gehirnschlag die Arbeit an *Julia, oder die Gemälde*.

Nicht nur die individuelle Erschöpfung des Autors, seine Todesahnungen, -ängste und -sehnsüchte, bestimmen Ton und Inhalt des Romans, es ist darüberhinaus die sich zur Gewißheit steigernde Ahnung von der irreversiblen Auflösung der zivilisatorischen Verkehrs- und Kunst-Formen, die den Text mit tiefer Melancholie und verzweifelter Gelächter gründiert. Schmidts Interpretation der Jahre um 1968, oft als simplistisch und extrem kulturkonservativ geschmäht, scheint mir retrospektiv von großer Klarheit und Hellsicht. Nicht deklarierte *Geistfeindschaft* zerstört die überlieferte Kultur, wie naiverweise viele glauben, sondern die mit dem Symboljahr 1968 einsetzende *Gleichgültigkeit der Tradition* gegenüber. Noch einmal, bevor es zu spät ist, will der Künstler als Bewahrer einer geistigen *und also besseren Welt* die Summe des Überlieferten und Überlieferbaren ziehen, auch ironisch, obszön, melancholisch, bevor die Epoche der Banausen und der grenzenlosen Banalitäten beginnt. Die Busiliat'sche Rotte verkörpert buchstäblich die durch die Jahrhunderte ziehende Macht des „Es“, der triebgesteuerten Anti-These zur kulturellen Disziplinierung und des zivilisatorischen Triebverzichts. Schmidt folgt hier sehr deutlich nicht nur dem Modell des psychischen Apparats bei Sigmund Freud, sondern auch dessen Definition von Kultur, Ich-Stärke und Triebverzicht. In ähnlicher Weise wie zur gleichen Zeit Rolf Dieter Brinkmann, der selbst zur Generation der 68er gehört und sich um 1970 ekelerfüllt von ihr abwendet, erkennt Schmidt im selbstzufriedenen und als kulturelle Erweiterung sich tarnenden Hedonismus den eigentlichen Feind des Geistes.

So kann man diese Epiphanie des Barbarischen, die Zerstörung aller Ordnung, die sozusagen verschärfte Insel-Lage der zwei alten Männer am Ende des Romans, auch lesen als klammheimlich ersehntes Phänomen einer radikalen Trennung von Ich und Mit-Mensch, Ich und Welt, Ich und Natur im Namen der Freiheit; eine Freiheit, die einsteht für die Bewahrung der letzten Residuen von Kultur und Kunst. In der Zukunft werde es nur „Verbrecher oder Mönche“ geben, hat Gottfried Benn kurz nach 1945, unter dem Eindruck von Krieg und Nachkriegszeit, geschrieben. Dies dürfte auch Schmidts Welt-Modell damals gewesen sein, und die Jahre nach 1968 haben dann wieder, aus anderen Gründen und quasi aus anderer Richtung, diese Dichotomie neu entstehen lassen. Ob alle anderen Verbrecher waren und sind, sei späteren Zeiten zur Entscheidung überlassen, soweit sie sich für solche Fragen überhaupt noch interessieren. Daß Arno Schmidt ein *Mönch der geistigen Überlieferung* war, dürfte weder heute noch in Zukunft bezweifelt werden.

Nachbemerkung Dezember 2009: Der Essay beruht auf dem Text einer Vorlesung zum Verhältnis moderner gnostischer Welt-Modelle und zeitgenössischer Literatur im Wintersemester 1999/2000 an der Universität Bonn. Ich habe jetzt manches komprimiert, manches ausführlicher dargelegt als es eine Vorlesung gestattet. An meinen grundsätzlichen Einschätzungen Arno Schmidts und seines Oeuvres hat sich in der Zwischenzeit nichts Wesentliches geändert.