

Überlebenskunst. Zur Schopenhauer-Rezeption bei Thomas Bernhard und Arno Schmidt

Von Bernhard Sorg (Bonn/Fulda)

Ein alter Mann sitzt an jedem zweiten Tag, Montag ausgenommen, auf einer ganz bestimmten Bank in einem ganz bestimmten Saal des Kunsthistorischen Museums in Wien und betrachtet ein ganz bestimmtes Bild, den Weißbärtigen Mann von Tintoretto. Manchmal betrachtet er auch die vorbeihastenden, die gelangweilten oder gequält dreinschauenden Besucher, oder er liest in einem literarischen oder philosophischen Buch. Warum er so dasitzt, monoton in der absurden Regelmäßigkeit, absurd in der Monotonie der immer gleichen Erlebnisse, das erfahren wir nur zum Teil, denn der alte Mann, Reger mit Namen, ist Moment einer künstlerischen Konstruktion, des Romans *Alte Meister* (1985) von Thomas Bernhard. Über eine fiktive Gestalt erfahren wir nur, was der Autor uns mitteilen will — also hier die Gründe für diese so seltsame Gewohnheit, und dies geschieht nach und nach, aber nie bis zum Punkt eines psychologisch nachvollziehbaren Begreifens. Was wir erfahren, erfahren wir, in direkter Rede, von Reger selbst, und von seinem Freund und Schüler, einem Herrn namens Atzbacher. Beider Redestrom entwickelt das Leben des alten Mannes und läßt zumindest *ahnen*, warum er zwanghaft auf gerade diese Sitzbank im sogenannten Bordone-Saal des Kunsthistorischen Museums fixiert ist, seit vielen Jahrzehnten. Sie ist buchstäblich wie metaphorisch sein *Fixpunkt* im Chaos des Lebens, und zwar durch ihre Nähe zur Kunst der Alten Meister *und* deshalb, weil er auf ihr seine spätere Ehefrau kennengelernt hat, vor vielen Jahrzehnten. (Außerdem ist der Saal angenehm klimatisiert und schon darum von unschätzbarem Wert für einen klaren Kopf wie Reger.) Der einzig geliebte Mensch, seine Frau, ist, wenige Monate vor dem Einsetzen der auf einen Tag komprimierten Romanhandlung, gestorben, durch die Nachlässigkeit der Gemeinde Wien und die ärztliche Pfuscharbeit der sie in einem katholischen Spital behandelnden, nein: mißhandelnden Mediziner. Indem er, nach Monaten tiefster Verzweiflung, wieder auf seine Bank im Museum zu gehen in der Lage ist, versucht er, dem Adlatus Atzbacher sein Leben und das heißt: seinen Kampf gegen die Verzweiflung und die universale Gleichgültigkeit zu explizieren. Niemand konnte ihn in dieser Zeit der Trauer und der totalen Lebensleere erreichen, kein Mensch und kein Philosoph und Dichter. Ausgenommen Schopenhauer. Er allein bleibt

verschont vom Urteil der Belanglosigkeit, das die lebensweltliche Verzweiflung über die Alten Meister und die Großen Geister verhängt. Alle anderen und alles andere verfällt dem Verdikt der Irrelevanz. Schopenhauer aber hat ihn gerettet; "Schopenhauer war es, immer wieder ein paar Zeilen Schopenhauer; auch Nietzsche war es nicht, nur Schopenhauer."¹ Hatten die Künstler vor dem Tod des geliebten Lebensmenschen die Probe einer durch und durch *intellektuellen* Betrachtung auszuhalten, der sie nur in den seltensten Fällen gewachsen waren, handle es sich um Goethe oder Gustav Mahler, Stifter oder Giotto, El Greco oder Tintoretto, so werden sie *nach* dem Tod der Frau Objekte einer *existentiellen* Probe, die niemand von ihnen aushält. Nur Schopenhauer bleibt von der radikalen, ja vernichtenden Kritik verschont, weil er den Verzweifelten und an sich Lebensüberdrüssigen *im Leben* hält und so seine Hoffnungslosigkeit, durch Schopenhauers Sätze hindurchgegangen, ihre suizidäre Schwere und Richtung verliert und ihn nach langen Wochen und Monaten wieder zu sich und einem freilich von grotesken Elementen nicht freien Existieren kommen läßt. "Ich setzte mich im Bett auf und las ein paar Zeilen Schopenhauer und dachte darüber nach und las wieder ein paar Schopenhauer-Sätze und dachte darüber nach, so Reger. Nach vier Tagen nur Wassertrinken und Schopenhauerlesen, aß ich zum ersten Mal ein Stück Brot, das so hart gewesen ist, daß ich es mit einer Fleischhacke vom Wecken herunterhacken habe müssen."² Schopenhauers Sätze sind ein Überlebensmittel, seine Philosophie, die im Romantext weder expliziert noch diskutiert wird, erlöst den Verbitterten aus der Starre, läßt ihn wieder zurückkehren in die naturgemäß gemeine und stupide Welt der Vielzuvielen. "Hat mich vor allen anderen, Goethe, Shakespeare, Kant beispielsweise eingeschlossen, geekelt, so habe ich mich einfach auf Schopenhauer gestürzt in meiner Verzweiflung und habe mich mit Schopenhauer auf den (...) Schemel gesetzt, um überleben zu können, denn ich wollte ja auf einmal überleben und nicht sterben, meiner Frau nicht *nachsterben*, sondern *dableiben*, *auf der Welt* bleiben, hören Sie, Atzbacher, so Reger im Ambassador. Aber natürlich habe ich auch bei Schopenhauer nur deshalb eine Überlebenschance gehabt, weil ich ihn für meine Zwecke mißbraucht *und tatsächlich auf die gemeinste Weise verfälscht* habe, indem ich ihn ganz einfach zu einem Überlebensmedikament gemacht habe, das er in Wirklichkeit ja gar nicht ist, wie die anderen, die ich schon genannt habe, auch."³ Wir erfahren nicht, auf welche gemeinste Weise er ihn verfälscht hat, ahnen nur, daß es die intellektuelle Kraft und Wahrheit ist, die Schopenhauer an diesem lebensentscheidenden Punkt hervortreten läßt aus der Galerie der Großen

¹Thomas Bernhard: *Alte Meister*. Frankfurt a. M. 1985, S. 282.

²Thomas Bernhard: *Alte Meister*, S. 282f.

³Thomas Bernhard: *Alte Meister*, S. 287.

Geister und er als Einziger bestehen kann vor der Verlustsituation des alten Mannes. Die Kunst, der er sein ganzes Leben gewidmet hatte, wird schal und belanglos angesichts des Todes des geliebten Menschen, die Philosophie, in die er sich versenkt hatte, weiß jetzt, wo sie eigentlich und wahrhaft gefordert ist, keine Antwort auf die Frage nach dem Warum, auf die Frage nach der Sinnhaftigkeit des fundamental isolierten Ich. Nur Schopenhauer taugt, im Kontext der Regerschen Lebenskonstruktion und vor dem Hintergrund des unwiderruflichen Verlustes, als Mittel des Überlebens; sein Denken erlöst, kathartisch, den Verlassenen aus der Todesstarre, erlöst ihn, paradox genug, zum Leben einer vertieften Desillusion und der finalen verbalen Abrechnungen. Nicht die Inhalte des Schopenhauerschen Philosophierens erlösen zum Leben — und zu einer Verneinung des Hier und Jetzt — sondern die Erfahrung einer befreienden intellektuellen Ehrlichkeit und geistigen Überlegenheit. Indem sich Reger dieser Überlegenheit Schopenhauers anvertraut, partizipiert er an einer Weltsphäre, die ihm das Überleben möglich und erträglich macht. Schopenhauer zu lesen bedeutet, in der Verkommenheit der empirischen Welt den Funken jenes Logos zu spüren, der über die falsche Welt hinaustreibt, ohne eine ungläubhafte Transzendenz zu konstruieren. Indem Reger Schopenhauer *zu sich nimmt* wie ein Geistesmanna, verleibt er sich ein Stück des einzig denkbaren und erfahrbaren Absoluten ein — und das ist der Geist der Philosophie. Das Überleben ist denkbar und wünschbar, wenn und weil es ein Leben aus dem Geist und für den Geist darstellt. In Bernhards Œuvre ist dieser philosophische Geist untrennbar von der Kunst, verwirklicht sich in ihr, lebt von ihr als elementares Prinzip wider das stumpfsinnige und dennoch geliebte Leben; aber auch die Kunst, so sagt es der Roman *Alte Meister*, zerfällt unter dem unbestechlichen und unermüdlichen Blick des "Geistesmenschen", wie Bernhard den Intellektuellen und Künstler zu nennen pflegt. Lediglich Schopenhauers Philosophie erweist sich als die wahre, die einzige Überlebenskunst.

Das hier ansatzweise skizzierte Verfahren einer Destruktion der erhaltenen Werke der philosophisch-künstlerischen Tradition vollzieht sich in den Romanen und Erzählungen Thomas Bernhards nie argumentativ entfaltet oder in Begründungen strukturiert. Stets erscheint das Urteil als apodiktische Aburteilung, als Bannfluch eines unfehlbaren Welten- und Kunstrichters. Nicht zufällig dürfte dabei sein, daß es lediglich ganz wenige Namen sind, die von der Zerstörung ihrer Aura verschont bleiben. Es sind dies, neben Schopenhauer, der eines der zentralen Leseerlebnisse des jungen Bernhard war, Montaigne, Pascal, Novalis und Wittgenstein. Mit aller Vorsicht vor raschen Generalisierungen kann doch gesagt werden, daß es Denker gegen die Systeme sind, die Bernhard favorisiert, Denker der konkreten Existenz, in deren Sprache sich die Welt öffnet für eine

metaphysische Dimension ohne apriorische Begrifflichkeit, Denker einer poetischen Existenz, in der Erkenntnis und Ethik aus dem Geist einer *individuellen Verantwortung* entstehen und wieder in sie einmünden. Und so ist es nicht der ausgearbeitete Systemcharakter der Schopenhauerschen Philosophie, der seine Relevanz ausmacht, sondern die Erfahrung von Leid und Sterblichkeit als unhintergebar Basis alles Existierens und Reflektierens. In erster Linie jedoch die dualistische Konstruktion von Wille und Vorstellung, Materie und Geist, Leben und Kunst. Es ist der Einzelne, seine Würde und sein Status innerhalb eines gleichgültigen Kosmos, der darüber entscheidet, ob er sich einrichten will in dem Universum des Geistes oder dem Chaos der Empirie. Freilich ist die Verehrung Schopenhauers — des philosophischen Genies und der genialen Philosophie — die sich durch viele Texte Bernhards hindurchzieht und in *Alte Meister* besonders hervortritt, nicht ohne Paradoxa und ironische Brechungen. Wer, wie Bernhard und die Protagonisten seiner Romane und Theaterstücke, sich nur abgibt mit den hohen und höchsten und allerhöchsten Produkten der intellektuellen Tradition, muß schließlich, um gegen sie zu überleben, auch sie hineinnehmen in die Relativierung alles Geistigen, eine Relativierung, die sich ergibt als Konsequenz aus den Erfahrungen der Leiblichkeit, von Verfall und Tod. Je intensiver der fiktive Geistesmensch sich mit den Philosophen der Existenz abgibt, ihre Lehren mit dem Leben selbst kontrastieren kann, desto deutlicher werden die Insuffizienzen des Philosophischen. In Bernhards Theaterstück *Der Weltverbesserer* (1979) formuliert der titelgebende Geistesmensch diesen Sachverhalt stellvertretend so: "Einmal habe ich Montaigne vertraut/ zuviel/ dann Pascal/ zuviel/ dann Voltaire/ dann Schopenhauer/ Wir hängen uns so lange an diese philosophischen Mauerhaken/ bis sie locker sind/ und wenn wir lebenslänglich daran zerren/ reißen wir alles nieder."⁴ Das Zitat läßt ahnen, daß die Schopenhauer-Lektüre der Figuren und wahrscheinlich auch ihres Autors nicht in der Nachfolge der Weltverneinung kulminiert, also eine ethische und existentielle Konsequenz aus den metaphysischen Prämissen nicht wirklich gezogen wird. Zwar sind die Prosatexte und Bühnenwerke voll ausgesprochener oder angedeuteter suizidärer Wünsche, Sehnsüchte und ausgeführter selbstmörderischer Handlungen, aber gerade darin, so lehrt uns Schopenhauer, liegt ja ein besonders starker Akt der Bejahung des Willens. Bernhards Kunst-Welt ist eine *Tragödie*, in der ununterbrochen eine *Komödie* gespielt wird — als umfassende Welt-Metapher, wie wir und Bernhard von Schopenhauer gelernt haben.

Einen Ausweg aus diesem geschlossenen System gibt es bei Bernhard nicht; stattdessen — oder, anders formuliert: in Konsequenz dieser Ein-

⁴Thomas Bernhard: *Der Weltverbesserer*, Frankfurt a.M. 1979, S. 99.

sicht folgen die Geistesmenschen ihren philosophisch-künstlerischen Obsessionen bis zum Ende. Und dieses obsessive Insistieren auf der alleinigen Verbindlichkeit des solipsistischen Lebensentwurfs — sei es die angestrebte Niederschrift irgendeiner grundlegenden Studie oder der Bau eines bizarren Wohnkegels — enthält in sich stets Momente des Lächerlichen. Aber nicht nur die aussichtslose Arbeit zur Sinngebung eines an sich sinnlosen Lebens enthüllt sich als ridikul: “Alles ist lächerlich, wenn man an den Tod denkt” sagte Bernhard in einer Rede aus dem Jahr 1968,⁵ bei der Entgegennahme eines Literaturpreises — eine naturgemäß ebenfalls lächerliche Veranstaltung, und logischerweise hat Bernhard später jedwede öffentliche Partizipation am Kulturbetrieb verweigert. An diesem Grund der universalen Lächerlichkeit partizipieren alle philosophischen Versuche der Welterklärung und Welterhellung, auch der Schopenhauers. Sie sind nicht Moment eines philosophischen Triumphs über Ignoranz und Obskurantismus, sondern, auch als hohe und höchste und allerhöchste Zeugnisse abendländischer Intellektualität, Teil einer tiefen und unentrinnbaren Komik: das Leben verstehen und verstehend überwinden zu wollen. Vor dem auflösenden Blick des Beobachters und dem sezierenden Denken des Lesers enthüllt sich der tiefe philosophische Anspruch als Präntention: Es gibt keine Wahrheit, es gibt nur Perspektiven und Paradoxa; alles ist, wie es ist, und kein Begriff reicht in die existentielle Wirklichkeit des eigenen oder eines fremden Lebens. Was nicht bedeutet, daß jedes Denken gleich falsch ist; was aber bedeutet, daß auch die zutreffenden Analysen — und dazu zählt für Bernhard die Schopenhauersche Philosophie — nur geistige Mauerhaken sind, die am Ende das Gewicht des Lebens nicht tragen können. Darum ist alles Denken gleichzeitig tragisch und komisch; darum wird gerade Schopenhauer zum “Spaßphilosophen”, womit Bernhard einen Ausdruck Schopenhauers aufgreift, mit dem dieser in *Über die Universitäts-Philosophie* Hegel, Fichte und Schelling bedacht hatte, und ihn gegen den Urheber wendet. Das Lachen über die Anstrengung des philosophischen Begriffs ist jedoch kein Ver-lachen des Denkens oder des Denkers, sondern die einzig mögliche Befreiung aus den Fesseln der Kreatürlichkeit und des Anspruchs, die Fülle des Lebens und die Grenzsituation von Sterben und Tod philosophisch ‘bewältigen’ zu können. Philosophie und Kunst, der geistgezeugte und geisthervorbringende Logos in einer zutiefst falschen Welt, transzendieren zwar diese Falschheit der lebensweltlichen Materialität, begründen aber keinen eigenen metaphysischen Kosmos oder Sinn — wie es bei Arno Schmidt partiell der Fall ist, dem ich mich gleich zuwenden werde. Kunst und Philosophie stehen bei Bernhard stets kategorial über dem Leben, aber ihre Manifestationen — und dazu gehören

⁵Thomas Bernhard: “Rede”, in: *Über Thomas Bernhard*, hrsg. v. Anneliese Botond, Frankfurt a.M. 1970, S. 7.

naturgemäß auch die Bilder im Kunsthistorischen Museum, die Reger als hilflos und grotesk-lächerlich entlarvt, ohne von ihnen dauerhaft loszukommen — erreichen nicht den Kern der Person. Für den lebenslangen Prozeß des Überlebens bieten sie lockende Phantasmagorien sinnerfüllter *Andersartigkeit*, eine Alterität ohne Schuld und Subjektivität. Dadurch sind sie jedoch im intellektuellen Zersetzungsprozess zerstörbar. Sie sind vielleicht *Überlebensmittel*, aber nicht Ziel und Zweck der Existenz. Ob es ein Telos des je eigenen Lebens überhaupt gibt, bleibt in Bernhards *Œuvre* durchaus offen. Zwar leben die Geistesmenschen seiner Romane und Theaterstücke aus einer solchen Obsession, für sie und mit ihr, aber mit der gleichen Berechtigung könnte man sagen, daß alle diese fanatisch verfolgten Arbeiten der Unfähigkeit entspringen, sich selbst in einem anderen Menschen anzunehmen und einen Anderen in der und durch die eigene Subjektivität. Philosophie und Kunst wären — so betrachtet — Momente einer gewaltigen und nicht selten auch gewalttätigen Ablenkungsstrategie, mit der das Ich sich selbst und den Anderen entflieht. Der Geistesmensch konstruiert eine Hierarchie von Geist und Welt, in der die toten Genies und er selbst als ihr Erbe an der Spitze einer neuen Ordnung stehen, die autonom in sich kreist und dem Leben in strikter Opposition entgegeng gehalten wird. Als pure Konstruktion enthüllt sie sich durch die Übermacht dessen, was bei Schopenhauer "Wille" heißt und was in die Sphäre der "Vorstellung" tragisch oder komisch oder tragikomisch einbricht und ihre vermeintliche Superiorität als Schein entlarvt. So sind die Auserwählten des Geistes und der geistigen Welt auch immer "Spaßphilosophen". Auf seiner Bank im Bordone-Saal saß Reger, um die Alten Meister zu betrachten und sie ihrer artistischen Schwächen zu überführen; auf der gleichen Bank lernte er seine spätere Frau kennen, den geliebten Lebensmenschen. Das Romangeschehen zeigt ihn nun, nach ihrem Tod, wieder auf der Bank, vor dem Weißbärtigen Mann des Tintoretto. Noch viel weniger denn je ist das Leben ein Spaß, aber die Produkte der Genies, die Kunstwerke sind es, betrachtet man sie nur richtig, mehr denn je. Zwar stehen sie kategorial über dem Leben, aber angesichts des Todes taugen sie bestenfalls als Überlebensmittel, sind eine temporäre Überlebenskunst. Das ist Regers und wahrscheinlich auch Bernhards Fazit der Auseinandersetzung mit der Kunst, vom Ende her betrachtet. "Es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt."

Ist das Überleben der meisten Protagonisten Bernhards eines *gegen* die eigenen Obsessionen, *mit* ihnen und den toten Genies der Vergangenheit, so meint Überleben in den ersten Texten des 1914 geborenen Arno Schmidt ganz buchstäblich einen Kampf gegen die Vernichtungsorgien des 2. Weltkriegs. Ganz gleich, ob die Erzählungen aus den späten 40er und frühen 50er Jahren im gerade vergangenen, aber noch schockhaft fortwir-

kenden Krieg situiert sind oder in einer fiktiven Welt der Vergangenheit oder einer utopischen Zukunft — stets sind es Parabeln vom Überleben des Einzelnen in einer durch und durch feindlichen Welt. Hineingeworfen in den mörderischen Kampf Aller gegen Alle, erfährt das Ich der Texte seinen Kosmos, den Kosmos als Hölle. Der Weltkrieg, an dem Schmidt von 1939–1945 teilnehmen mußte — zwar überwiegend nur als Soldat im vergleichsweise ruhigen Norwegen, aber doch im vollen Bewußtsein, Teil einer globalen Schlächtereier zu sein — dieser Krieg also entstellt Mensch und Gesellschaft zur Kenntlichkeit: Töten und Getötetwerden. Schmidts literarisches Œuvre artikuliert diese Erkenntnis in einem sich oft variierenden, aber strukturell gleichen *Dualismus-Modell*. Die Erfahrung, daß der Mensch dem Menschen ein Mörder ist, wird ausgeweitet auf alle lebensweltlichen, auf alle globalen Prozesse, ja auf das gesamte Universum. Leben und Materie verkörpern das dunkle Prinzip, die satanische Seite der Existenz; und nur der Geist, also Philosophie und Kunst, Mathematik und reine Naturwissenschaften, partizipiert an der Helligkeit einer transmateriellen Sphäre, sie sind Zeichen für eine mögliche Erlösung aus den Fesseln der biologischen Kontingenz. Nur in der *Vorstellung* entsteht jenes Über-Leben, das eine Ahnung vom Göttlichen vermittelt.

Arno Schmidt amalгамиert in dieser Welt-Anschauung des Frühwerks erkennbar Schopenhauersche Ideen — vor allem die Willensmetaphysik und die abgehobene Stellung der Kunst als einer vom Willensdrang befreiten Gegen-Welt — mit gnostisch-manichäischen Lehren. Im Krieg wird die Erkenntnis von der Welt als Hölle augenscheinlich: die böse, die sinnlose Selbstzerstörung von Mensch und Natur und die Sehnsucht nach dem göttlichen Licht, das nur aus dem Geist entstehen und sich in ihm manifestieren kann. (Daß diese Konstruktion kompatibel ist mit einer ironisch gebrochenen Spießbürgerlichkeit, zeigt nicht nur das spätere Leben Schmidts oder sein Spätwerk, es ist auch immanent nachvollziehbar: als Suche nach dem schmerzenlosen Zustand, der *momentanen* Freiheit vom Drang des Willens, der dann sogar das Rad des Ixion stillstehen läßt; §38 W I, 231).

Teil des Überlebens ist die Erkenntnis und das erfahrene Durchschauen der Bösartigkeit der Welt und der Ideologien, mit denen diese einfache und folgenreiche Wahrheit verdrängt und bestritten werden muß; also die jedem Schmidt-Leser vertraute Ahnengalerie religiöser und philosophischer Infamie: das optimistische Christentum als Lehre und verbrecherische Institution, die optimistischen Philosophen und frommen Gottessucher, der Klerikalismus jedweder Provenienz. Daß sein eigener Manichäismus in vergleichbarer Weise glaubensstark und intolerant gewesen ist, sei nur *en passant* angemerkt. Er wirkt auch dann besonders forciert, wenn es um eine begriffliche Bestimmung seiner *Hierarchie des Logos* geht, um die distinkte

Zuordnung der menschlichen Ausdrucksformen zu seinem System des universalen Dualismus. Ästhetisch gelungen scheint er dort, wo der literarische Text selbst von jener Überlegenheit des Geistes kündet, durch die die dunkle Welt der Materie und des Lebens transzendiert wird hin auf eine Ahnung der Sphäre eines schuldlosen Absoluten. Dieses Absolute bleibt unbegreiflich und unaussprechlich; wir können nur einen Abglanz erahnen in den Emanationen des Geistes, den oft genannten künstlerischen und mathematischen Spielen einer von der Funktionalität und Verwertbarkeit befreiten Phantasie.

Beides, Thematisierung des Dualismus und literarische Darstellung, findet sich in der Erzählung *Leviathan oder Die Beste der Welten* aus dem Jahr 1949.⁶ Es war die erste Veröffentlichung des damals 35 Jahre alten Arno Schmidt. Der biographische Hintergrund ist nicht nur die Kriegserfahrung, vor allem das Ende in Schlesien 1945, sondern auch das Gefühl, durch Diktatur und Militär um die produktiven, die eigentlich entscheidenden und fruchtbaren Jahre des Lebens betrogen worden zu sein. Das gibt diesen Erzählungen eine zusätzliche existentielle Dimension.

Der knappe Text, von dem am Anfang präntiert wird, er sei als ein Bündel eng bekratzter Seiten von einem amerikanischen Soldaten einem russischen Soldaten abgekauft worden, stammt von einem jungen deutschen Soldaten und thematisiert eine versuchte Flucht aus Schlesien, eine Flucht vor der näherrückenden Roten Armee, vom 14.–16. Februar 1945. Eine sich zufällig zusammenfindende Gruppe von Menschen versucht, mit Hilfe der requirierten Lokomotive nach Westen zu gelangen; eine Gruppe, die Schmidt aus ganz unterschiedlichen Menschen sich zusammensetzen läßt, um zumindest ansatzweise Konflikte und verbale oder non-verbale Kontroversen entfalten zu können: also neben dem vieles wissenden, an Arno Schmidt erinnernden Erzähler eine junge, früher von ihm heimlich verehrte Frau, die er nun zufällig wiedertrifft, einen protestantischen Pastor, zwei HJ-Fanatiker und einige mehr. Dem Erzähler wird als Stichwortgeber ein alter sterbender Mann zugeordnet, der dem Jungen, dem philosophisch gebildeten Arno Schmidt-Double, seine Welt-Interpretation durch geschicktes Nachfragen hervorlockt. Und diese Welt-Deutung, knapp herausgestoßen unter ständiger Lebensgefahr, bedroht von russischen Tieffliegern und in steter Furcht, die Gleise vor ihnen könnten zerstört sein — was sie auch schließlich sind und womit der Text sein offenes Ende findet — diese Lehre ist strikt dualistisch. Sie kontrastiert die Welt des Willens, der Materie und der menschlichen Geschichte mit einem davon kategorial abgesetzten *Reich des Geistes*. Die Welt des Willens ist die des *Leviathan*, des Dämonen der allseitigen Vernichtung. Alle Erfahrungen

⁶Hier zitiert nach der Ausgabe der Bibliothek Suhrkamp, Frankfurt a. Main 1970, S. 43–81.

innerhalb der Empirie sind solche von Leid, Zerstörung und Tod. Was entsteht, entsteht nur zum satanischen Vergnügen dieses Dämons; wir sind nichts als Spielzeuge in der Faust des Leviathan. So wie die Gruppe verzweifelter Menschen in ihrer langsamen nach Wesen sich vorankämpfenden Lokomotive ihren diversen *Fluchtphantasien* nachhängt, worunter auch die jeweiligen politischen oder religiösen Trostideologien zu subsumieren sind, entwirft der Erzähler, entwirft Arno Schmidt, der Wissende, der Eingeweihte in die Wahrheit hinter den vergänglichen Erscheinungen und jenseits der stupiden Erklärungsmodelle der approbierten Theologie, *seine* Kosmogonie und *seine* Erlösungslehre. So ist er der Philosoph des einzig möglichen Überlebens. Diese Philosophie geht zwar aus von Schopenhauers Dualismus Wille - Vorstellung, verwirft aber den Glauben an die individuelle Befreiung durch eine Verneinung des Weltwillens. Denn der Einzelne kann sich nicht endgültig den Fängen des Leviathan entwinden; eine individuelle Erlösung *hic et nunc* ist undenkbar. Lediglich in Momenten geistgeschaffener Freiheit erfährt der Einzelne die Aufhebung der universalen Verstrickung, erlebt die Ahnung eines dauernden Friedens, einer tiefen Erleuchtung. Später, in Werken der 50er und 60er Jahre, wird Schmidt das präziser designieren, in welchen Tätigkeiten der Geist zu sich kommt und dem Leviathan entkommen kann: in Kunst, Mathematik und reinen, nicht funktionalisierten Naturwissenschaften. Nur in ihnen öffnet sich für Momente die Welt des Lichts, des Geistes, der befreienden A-Kausalität. Mit anderen Worten: *Nur im Geist liegt der Logos der Welt; nur in der Kunst erfüllt sich die soteriologische Sehnsucht des Menschen.* Es gibt kein Überleben außerhalb der schuldlosen und lichtdurchfluteten Helligkeit der menschlichen Vorstellung, in der der Einzelne eine Ahnung des göttlichen Lichts erfährt. Weder die primitive Welt der Leiblichkeit, der Materialität überhaupt — in der Erzählung buchstäblich verkörpert durch sexuelles Begehren und nationalsozialistisch-brutales Geschwätz — noch die offiziellen Doktrinen der christlichen Kirchen — wofür hier der Pfarrer steht — *erklären* die Herrschaft des Bösen und die gegenseitige Selbstzerfleischung der Lebenden. Politik und Christentum verfallen dem Verdikt des Zynismus und der bodenlosen intellektuellen Unredlichkeit: Weder der innerweltliche Kampf ums Dasein noch die Idee eines allgütigen und allwissenden Gottes sind in der Lage, Erkenntnis *und* Erlösungssehnsucht zu versöhnen; es bleibt immer nur das eine *oder* das andere, Macht *oder* Hoffnung, Wille *oder* Wahrheit. Das Modell einer Rettung, das Arno Schmidt mehr skizzenhaft entwirft als begrifflich klar entfaltet — wenn denn solches überhaupt möglich ist —, kulminiert in der Utopie einer Entwicklung des Welt-Ganzen hin zu einer Spiritualität, der irgendwann, in mythisch-unbestimmter Zukunft, *das* gelingen mag, was die Konzeption der "Verneinung des Willens" bei Schopenhauer nur antizipiert und was

weder nachvollziehbar noch realisierbar ist. Schmidts Erzähler-Ich denkt diese finale Vergeistigung innerhalb der Logik einer häretischen Sehnsucht nach der Selbstaufhebung der Materie:

“Ich sprach rasch: ‘Buddha. Lehrt eine Methodik des Entkommens. Schopenhauer: Verneinung des Willens. Beide behaupten also die Möglichkeit, den Individualwillen gegen den ungeheuren Gesamtwillen des Leviathan zu setzen, was aber in Anbetracht der Größendifferenzen zur Zeit völlig unmöglich erscheint, zumindest auf der ‘Menschenstufe’ der geistigen Wesen. Vielleicht löst sich die Bestie aber in ‘Diadochen’ auf (...), und diese wiederum in immer kleinere Einheiten, bis endlich ‘Buddhismus’ möglich wird und so das ganze Gebilde zur Aufhebung kommt’.”⁷

In dieser Konstruktion, die man verstiegen nennen möchte, entstünde sie nicht vor dem blutigen Hintergrund des Krieges, von der allerdings dahingestellt bleiben muß, ob sie den Trost bietet, den das Christentum dem Aufgeklärten versagen muß, erscheint die Vergeistigung als undifferenzierter Prozeß. Der Manichäismus, den Schmidt vorträgt, wird weder in seinen epistemologischen noch in seinen existentiellen Konsequenzen durchdacht und näher bestimmt. Das versuchen, wenn ich es richtig sehe, die späteren Schmidt-Texte, zunehmend auch gekennzeichnet von Selbstironie und universaler Skepsis, selbst diesem Logos gegenüber. Unbestreitbar dürfte sein, daß in Schmidts Œuvre eine *Selbstbespiegelung der Kunst* dominant und konstitutiv wird, nicht nur durch die hochkomplexe Zitatstruktur und das, was man heute ‘Intertextualität’ nennt, sondern in dem Sinne, daß die Kunst sich selbst feiert als die Erscheinung, das In-die-Welt-Treten des Geistes. Sie konstituiert sich, könnte man auch sagen, als Medium seiner, des Künstlers, Auserwähltheit. In ihr erreicht die Hierarchie der geistgezeugten Gegen-Welten ihren Gipfel. Sie steht über dem Leben — nicht zuletzt, weil sie das Leben des Autors buchstäblich verzehrt, es aufbraucht. Der Künstler verschwindet im Werk, löst sich in ihm auf. Indem er das Werk hervorbringt, vernichtet er sich. Die Kunst als letzte und höchste Form der Freiheit wird zum gnoseologischen Exerzitium, durch das der Künstler sich das wahre, das einzig mögliche Überleben sichert. Die unendlich komplexen und unendlich selbstreferentiellen späteren Werke Schmidts, vor allem die Typoskripte *Zettels Traum*, *Schule der Atheisten*, *Abend mit Goldrand* und der unvollendete Text *Julia, oder die Gemälde* nähern sich, soweit es menschenmöglich ist, dem unerreichbaren Ziel des absoluten Textes, einer vollkommenen Autonomie des Geistes und damit einer Epiphanie des

⁷Arno Schmidt: *Leviathan*, a.a.O., S. 80.

Lichts. Indem der Geist so an der Geschichte des schuldlosen Logos partizipiert, vergrößert er seine Suprematie über die Welt des schuldhaften Willens. Gleichzeitig bleibt der Zweifel — und er verstärkt sich im Leben und Schreiben Schmidts — an der Realisierbarkeit einer wie immer zu definierenden Erlösung.

Letztlich reduziert sich die soteriologische Dimension dieser Texte auf die Beschwörung des ästhetischen Zustands der willensreinen Anschauung — was Schmidt noch zusätzlich abstützt mit der Konstruktion der sogenannten Vierten Instanz, die, jenseits der drei Freudschen Kategorien Ich, Über-Ich und Es, in wahrer Freiheit über die Sprache der Kunst herrscht. Im Sprechen des Künstlers artikuliert sich, so betrachtet, das erlösende Schweigen des Willens; wenn die Kunst redet, bleibt Leviathan still. Auf mehr ist, beim späten und skeptischen Arno Schmidt, nicht zu hoffen, aber diese Selbstfeier der Kunst ist der höchste Triumph der ästhetischen Vorstellung.

Ich habe versucht, einige grundlegende Aspekte und Spuren Schopenhauerschen Denkens — in Übernahme und teilweise recht freier Anverwandlung — im Werk zweier ebenso bedeutender wie unterschiedlicher Autoren der 2. Hälfte unseres Jahrhunderts nachzuzeichnen. Unterschiedlich in Herkunft, Alter und literarischer Thematik: zusammenzudenken in der literarischen Relevanz und der zentralen Kunstlegitimation. Arno Schmidt, 1914 von schlesischen Eltern in Hamburg geboren, war zeit seines Lebens ein Mann des deutschen Nordens, der Norddeutschen Tiefebene, von 1958 bis zu seinem Tod 1979 in dem winzigen Heidedorf Bargfeld, in der Nähe von Celle, lebend; lebend aber auch und vielleicht in erster Linie in der Literatur der Vergangenheit, vor allem der des 18. und 19. Jahrhunderts, mit gespielter oder echter Verachtung für seine Zeitgenossen und Konkurrenten; Thomas Bernhard, 1931 im niederländischen Heerlen als Sohn österreichischer Eltern geboren, seit 1965 überwiegend im oberösterreichischen Ohlsdorf lebend, von einer schweren, schließlich tödlichen Lungenkrankheit gezeichnet, ein Mann der künstlerischen Konzentration, trotz der sprachlich oft ausladenden und ausufernden Prosasätze, ein Mann auch der skeptischen Verehrung der hohen und höchsten Geistesmenschen, der Genies der Vergangenheit. Viele Differenzen, und meines Wissens haben sie auch voneinander keinerlei Notiz genommen. Um so bemerkenswerter die sich teilweise auf Schopenhauer stützende, von ihm ausgehende, tief im romantischen Denken wurzelnde Übereinstimmung in der Kunst-Konzeption. Die großen Geistesmenschen, die allesamt toten Genies erscheinen als Realisation der einzig möglichen Überwindung der Empirie, der Materialität aller Existenz, der Vernichtungsbereitschaft der Natur. Natur, gedacht und verstanden als Moment existentieller Erfahrung, ist die Stätte des Leviathan: Fressen und Gefressenwerden. Nur

als Moment einer willensreinen Anschauung kann die Natur Moment einer geistigen Sphäre werden. Aber erst die Kunst, die Philosophie, das reine, nicht funktionalisierte Denken, die willensüberwindende Arbeit des Genies öffnet den Raum einer trans-empirischen Welt, innerhalb deren der Künstler in radikaler Autonomie den wahren Logos der Welt nachschafft und tradiert. Diese gewaltige Anstrengung aus dem Geist für den Geist geschieht durchaus im Bewußtsein des Absurden und Vergeblichen, des tendenziell Lächerlichen und Abseitigen. Aber im Œuvre beider wird ebenfalls kein Zweifel daran gelassen, daß diese Fortführung der Tradition, dieses Sich-Einschreiben in die Geschichte der Kunst eine *Partizipation am Absoluten* ist. Das Absolute ist nur innerhalb dieser Hierarchie erfahrbar und darstellbar. Während bei Schmidt eine manichäische Teilung des Seienden untergründig und manchmal *expressis verbis* die Texte konstituiert, wobei Schopenhauer als Gewährsmann für die Wahrheit eines vernunftlosen und sinnlosen Weltfundaments herangezogen wird, rückt er bei Bernhard als Ikone der geistigen Tradition ins Zentrum der Werke und der ideellen Konfigurationen. Ähnlich wie bei Montaigne oder Pascal oder Wittgenstein steht er für die Freiheit des Einzelnen, für die Entschlossenheit des unabhängigen Denkers gegen die Dominanz der Dummheit und der leeren Begriffshubereien. Und wie alle anderen in der Galerie der nachwirkenden Geistesmenschen ist auch Schopenhauer *ein Gescheiterter*, weil alles Denken nur ein gescheitertes Denken sein kann, eines, das vor dem Medusa-Blick des Lesers und Kritikers — nein, nicht versteinert, sondern sich auflöst. Dieser Prozeß der De-Potenzierung der toten Genies geschieht nicht in diskursiver Kritik ihrer Begriffe oder Systeme, sondern durch die Erschaffung einer neuen, einer literarischen Welt. Im Roman-text wird nicht argumentiert, sondern — kunstgemäß — eine Geschichte der immensen Ambitionen erzählt, die in sich oder an den Verhältnissen scheitert. Dieses Scheitern jedoch, das auch ein Scheitern der Begriffe und philosophischen Diskurse ist, wird vom Künstler gewendet in die dauernde Kraft der literarischen und literarisierten Geschichte. So bedingen einander Scheitern und Gelingen, Untergang und Überleben. Arno Schmidts Dualismus ist, damit verglichen, weitaus härter und unversöhnlicher; Geist und Leben, Kunst und Natur — sie stehen einander kategorial ausgleichs- und vermittlungslos gegenüber. Freilich gilt das in dieser Strenge und Kompromißlosigkeit nur für die frühen Texte. Zunehmend läßt sich in seinen Romanen eine Tendenz beobachten, die man als Trauer und Melancholie über die lebensweltliche Dominanz eben dieses unversöhnlichen Dualismus interpretieren könnte, eine Trauer über die Unmöglichkeit, ein Leben des Geistes *als Leben* erfahren und bejahen zu können. Aber es gibt nur das eine *oder* das andere — das Leben oder den Geist; entscheidet sich der Einzelne für letzteres, entscheidet er sich — naturgemäß —

gegen das Leben in seiner erst lockenden, dann destruktiven Trivialität. Mehr und mehr sind die Versuchsanordnungen der Romane grundiert von einer ununterdrückbaren Melancholie über das der Kunst geopfert und so vertane Leben, das Leben vieler Protagonisten und Arno Schmidts. Die Zentralgestalten der Typoskript-Romane sind Schmidt-ähnliche alte oder alternde Männer, vergraben — und das ist beinahe buchstäblich zu verstehen — in Bücher und Erinnerungen. Sie stehen, so will es der Autor, jenseits der Welt des Willens, jenseits der nur vom Geist ablenkenden Sexualität, jenseits von Ich, Über-Ich und Es. Ihre radikale Freiheit, die Freiheit zur radikalen Betrachtung und Aburteilung der empirischen Verstrickungen und Lockungen wird von Schmidt stets zusammengedacht mit sexueller Impotenz. Folgerichtig erscheint ihre Existenz aus der Literatur und für die Literatur als ein Leben der Kompensation. So wie ganz allgemein die Kunst an die Stelle des göttlichen Lichts tritt — innerhalb dieser manichäisch-gnostischen Konstruktion — und damit säkularisiert, vielleicht trivialisiert wird, so ist es der erotische Blick des Begehrens (nicht eigentlich das Begehren selbst), der als gleichsam vergeistigter Ausdruck des Willens zum Leben die späten Texte Schmidts konstituiert. Daher die zahllosen Wortspiele, Anspielungen, Traumspiele der Lust und der Sehnsucht, die sich in der Phantasie und der Sprache, und nur dort, erfüllenden Begierden der immer anderen und immer gleichen alten Männer. Diese Typoskripte sind ein zutiefst melancholischer, ein bitterer, ja verzweifelter Kommentar zur romantischen Geniedoktrin, der sein Frühwerk so deutlich verpflichtet war. Am Ende der individuellen Existenz tröstet — und da berührt sich sein Denken und Schreiben wieder mit dem Bernhards — keine Kunst-Theologie mehr, trösten keine Großen Geister und Alten Meister. Denkt man die Prämissen zuende, dann zerstört die Partizipation am Absoluten das Leben des schreibenden Kunst-Priesters. Der Dienst an der Kunst als der höchsten Entfaltung des Geistes wird natur- und kunstgemäß erkaufte mit der eigenen Existenz; sie ist das Opfer auf dem Altar des schuldlosen Logos. Die Konstruktion einer Überlebenskunst wird entlarvt als Illusion, als eine vielleicht notwendige Illusion, aber als eine menschliche Tätigkeit, die das Leben in sich aufsaugt und verschwinden läßt. Die Spuren, die zurückbleiben, sind das Werk; aber dieses Werk trägt in sich die Schuld des lebenslangen Opfers. So enthüllt sich am Ende der Schmidtschen Kunst-Theologie die Sehnsucht nach dem schuldlosen Logos der Welt als *Sehnsucht nach einem Unerreichbaren*, als nur in ironischem Gelächter zu ertragende Implosion des Absoluten.

Dieser Übergang von der emphatischen Anbetung des Geistes in der und durch die willensreine Anschauung hin zur resignativen Gebärde des alternden Künstlers erinnert an den Übergang von der Erkenntnis der Welt zu ihrer Verneinung am Ende des Dritten Buches der *Welt als Wille und*

Vorstellung. Aber dieser Übergang vom ästhetischen Spiel zur existentiellen Konsequenz philosophischer Erkenntnis wird ja von Schopenhauer ausdrücklich in einen *logischen*, nicht einen biographischen Zusammenhang gestellt. Der Künstler ist kein Heiliger und muß keiner sein. Das subjektive Moment des kunstproduzierenden Genies ist für den Philosophen nicht wirklich von Interesse. Um so mehr für die Künstler des 20. Jahrhunderts. Schmidt wie Bernhard denken, auf höchst differente und doch in den zentralen Aspekten ähnliche Weise, die Genie-Konzeption zu Ende. Ihre Texte sind hochreflexive Spiegelbilder des Künstlers auf der Suche nach dem Logos der Welt. Dabei begegnen sie sich selbst als Moment einer universalen Tragödie und einer universalen Komödie. Hatte Schopenhauer noch geglaubt, die Kunst sei ein von Qual freies Schauspiel (§52 W I, 315), so zeigen die Romane und Erzählungen Schmidts und Bernhards die Kehrseite der das Leben wiederholenden Kunst: die unerbittliche Logik des Verzichts, die endliche Zerstörung des Künstlers. Auch das gehört zur Vorstellung einer das Absolute verkörpernden Kunst, gehört zur Konstruktion einer Überlebenskunst, die immer eine Konstruktion bleibt; "Kunsthäß, Kunstwahnsinn"⁸ nennt es der alte Reger auf seiner Sitzbank im Bordone-Saal, auf die er sich jeden zweiten Tag setzt, Montag ausgenommen, *um angesichts der Kunst zu überleben*. Das ist vielleicht keine Erfüllung der hohen und höchsten Wünsche, aber mehr kann man nicht erwarten von der Kunst und der Philosophie, und sei es die Arthur Schopenhauers.

⁸Thomas Bernhard: *Alte Meister*, S. 307.