

In der Schwebel. Subjektivität und Ästhetik in Botho Strauß'
Dramen *Besucher*, *Schlußchor* und *Das Gleichgewicht*

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität
München

vorgelegt von

Patrizia Zugmann

Erster Gutachter: Professor Dr. Martin Huber
Zweiter Gutachter: Professor Dr. Hartmut Reinhardt
Tag der Disputation: 7. Juli 2003

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt Professor Dr. Martin Huber, der mich mit dem Promotionsprojekt „Botho Strauß“ aufgenommen und mir die entscheidenden Anstöße für eine intensivere Auseinandersetzung mit Sprach- und Literaturtheorie gegeben hat. Hätte er mich nicht zur rechten Zeit auf den Abschluss der Arbeit hingelenkt, läge diese Dissertation noch nicht vor. Danke für das Engagement und die Unterstützung. Professor Dr. Jürgen Scharfschwerdt danke ich dafür, mein Interesse für Botho Strauß geweckt und mit seinen Seminaren den Grundstein für mein Verständnis der schwierigen Texte gelegt zu haben. Von Herzen danke ich Bogdan, der mir mit Geduld und Optimismus zur Seite stand, mit mir über rätselhafte Literatur diskutierte und die technische Erstellung der Arbeit übernahm.

Abstract

This dissertation addresses Botho Strauß' work in the period around 1990. The research literature describes the author's change in this period to Real Presences and the Metaphysical. Strauß' Essay, *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt*, which he wrote as an epilogue to Georges Steiner's *Real Presences*, is decisive for this interpretation. This dissertation, however, proves through an exact analysis of this essay that Strauß did not use notions of godly presence, but remained within the semiotic paradigm. He does not draw on a real presence of theological derivation for his aesthetics, but postulates a presence which semiotically corresponds to Pierce's Index. In the plays under examination, *Besucher*, *Schlußchor* and *Das Gleichgewicht*, the presence of the signified can be derived from its performance. The question as to what the aesthetic sign refers to, leads to Strauß' remarks about the unutterable, which may only be understood as a whole and cannot be rationally divided into individual parts. In this way it is the experience of art and beauty, in which the self awareness of the subject is fulfilled. Based on the premise that subjectivity is in a constant to and fro between the finite and infinite ego and remains in the balance ("in der Schweben", Walter Schulz), the dramas at hand show different incarnations of the subjectivity problem: the conflict between the finite, everyday ego and the phantasmagoric ego (*Besucher*), the interpretation of one's own ego as an indecipherable whole (*Schlußchor*), as well as the to and fro between the concrete sphere of the body and passion for the infinite (*Das Gleichgewicht*). The main thesis of this dissertation is that the intrasubjective conflict between the finite and infinite ego is implemented in the theatre as intersubjective actions. The finite and infinite ego or indeed the reflexive self is divided into different characters. The to and fro, the permanent swaying of subjectivity is expressed in Strauß' mode of expression, which constantly undermines his statements and keeps what has been said in the balance.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	7
1.1	Zur Forschungsliteratur.....	9
1.1.1	Zur Problematik von Botho-Strauß-Texten.....	10
1.1.2	Von linksintellektueller Dialektik zum <i>Bocksgesang</i>	13
1.1.3	Ästhetik der Präsenz.....	14
1.1.4	Subjektivität.....	21
1.2	Methodische Überlegungen.....	22
1.3	Zum Modell der Schweben.....	24
1.4	Aufbau der Arbeit.....	27
2	<i>Der Aufstand gegen die sekundäre Welt: Präsenz im Zeichen und Ereignis</i>	29
2.1	Der Bruch zwischen Wort und Welt.....	29
2.1.1	Die Krise der Repräsentation (Nietzsche, Hofmannsthal, Derrida).....	31
2.1.1.1	Zweifel an der Referenz.....	32
2.1.1.2	Präsenz als Gegenmodell zur Referenz.....	33
2.1.1.3	Die Destruktion des Signifikats.....	36
2.2	Kritik an linksintellektueller Aufklärung.....	39
2.2.1	Journalismus als Inbegriff des Sekundären.....	42
2.2.2	Kulturkritik im <i>Bocksgesang</i>	45
2.3	Das Gedankenexperiment einer „sakralen Poetik“.....	47
2.3.1	Die Frage nach Gott.....	48
2.3.2	Das sakramentale Zeichen.....	49
2.3.2.1	Die Differenz zwischen Zeichen und Bezeichnetem.....	49
2.3.2.2	Anzeichen von Präsenz (Ritual und Index).....	57
2.3.2.3	Absolute Vergegenwärtigung.....	60
2.4	Das Erlebnis von Kunst und Schönheit.....	64
2.4.1	Anwesenheit des Unaussprechlichen.....	64
2.4.2	„Augenblicke einer ungeahnten Ergänzung“ (<i>Die Erde – ein Kopf</i>).....	66
2.4.3	Der Ursprung in der Sprache.....	71
2.4.4	Das Konzept von „viel Sprache“ (<i>Die Distanz ertragen. Über Rudolf Borchardt</i>).....	72
2.5	Das geschichtliche Ereignis.....	74
2.6	Zusammenfassung.....	78
3	<i>Besucher: Verlust des Einen</i>	79
3.1	Die zersplitterte Subjektivität.....	80
3.2	Subjektive Restriktionen.....	82
3.2.1	Ablehnung der deutschen Wohlstandsgesellschaft.....	82
3.2.2	Die Flucht ins Großartige.....	86

3.3	„Kopräsenz von Nähe und Ferne“	87
3.3.1	Augenblick der Ergänzung.....	89
3.3.2	Das Begehren nach Selbst-Präsenz.....	90
3.3.3	Das unerfüllbare Begehren.....	91
3.4	Der Verlust der wahren Liebe.....	93
3.4.1	Sexuelle Realität.....	95
3.4.2	Das Motiv der Wiederkehr.....	97
3.4.3	Leben ohne Grund.....	101
3.4.3.1	Haltlose Liebe.....	101
3.4.3.2	Der fehlende Ursprung.....	102
3.5	Fazit.....	104
4	<i>Schlußchor: Die Illusion von der Einheit</i>	105
4.1	Vereint in tiefer Schuld.....	105
4.1.1	Das undarstellbare Ereignis.....	105
4.1.2	Performative Individualität.....	109
4.1.3	Die Frage nach der menschlichen Existenz.....	111
4.1.3.1	Das unfassbar Böse.....	112
4.1.3.2	Die einende Kraft des Negativen.....	113
4.1.3.3	Gegenwart archaischer Gefühle.....	114
4.1.3.4	Ausschluss existenzieller Tiefe.....	115
4.2	Lorenz' „große Schuld“	117
4.2.1	Der Blick auf die „Blöße“	118
4.2.1.1	Die Lichtgestalt.....	118
4.2.1.2	Der Blick auf sich selbst.....	122
4.2.2	Der verächtliche Blick.....	123
4.2.2.1	Das Ende der Geschichte von Mann und Frau.....	127
4.2.2.2	Schwankender Charakter.....	129
4.2.2.3	Die deutsche Schuld.....	130
4.2.3	Die Blindheit der Begierde.....	131
4.3	Wechsel ins Paradigma der Undurchschaubarkeit.....	134
4.3.1	Die Welt der Väter.....	134
4.3.1.1	Verhinderte Vaterlandsliebe.....	135
4.3.1.2	Mythos „Landesvater“	137
4.3.1.3	Der Adler als Symbol der Einheit.....	138
4.3.2	Die Lüge von der Einheit.....	139
4.3.2.1	Die Illusion vom Einigen.....	139
4.3.2.2	Reine Oberflächlichkeit.....	140
4.3.2.3	Die Illusion von der Veränderung.....	142
4.4	Fazit.....	143

5	<i>Das Gleichgewicht: Die flüchtige Verbindung</i>	146
5.1	Die Nähe-Ferne-Dichotomie.....	146
5.2	Das Gleichgewicht zwischen dem Unfassbaren und dem Rationalen.....	148
5.2.1	Übermäßige Leidenschaft.....	148
5.2.2	Der Kontakt zum Primären in der Kunst.....	149
5.3	Leben in der Kunst.....	154
5.3.1	Die körperliche Grenzerfahrung von Schmutz und Ekel.....	154
5.3.2	Die „Versprechungen des Herzens“	157
5.3.2.1	Selbsterschaffung in der Liebe.....	158
5.3.2.2	Die Kunst zum Leben erwecken.....	159
5.3.3	Gehemmte Sehnsucht.....	161
5.4	Der Ausschluss archaischer Gefühlsschichten.....	163
5.4.1	Mäßigung der Leidenschaft.....	163
5.4.2	Modelle subjektiver Einheit.....	166
5.4.3	Die Mediokrität des gesellschaftlichen Systems.....	167
5.5	Die flüchtige Verbindung.....	170
5.5.1	Das Ende des Gleichgewichts.....	170
5.5.2	Vermittlung von Körper und Geist in der Berührung.....	171
5.6	Fazit.....	173
6	Schlussbetrachtung	174
7	Literaturverzeichnis	176

1 Einleitung

Im Jahr 2000, mit dem Prosaband *Das Partikular*, scheint der Botho Strauß der 70er und 80er Jahre zurückgekehrt zu sein: der detailgenaue Beobachter von Gegenwartsmensch und menschlichem Miteinander, der Autor mit dem kritischen Blick auf bundesrepublikanische Befindlichkeiten, jener Botho Strauß also, den die Zeitungskritiker noch von den literarischen Momentaufnahmen in *Paare*, *Passanten* (1981) oder den erfolgreichen Dramen *Trilogie des Wiedersehens* (1976) und *Groß und klein* (1978) in Erinnerung haben. Beendet scheint die mythenschwere und politisch umstrittene Phase. So schreibt Joachim Kaiser in seiner Rezension des *Partikular*:

Da ist er also wieder: der süchtigmachende Botho-Strauß-Sound. Vor gut sieben Jahren hat dieser Schriftsteller die deutschen Intellektuellen mit seinem „Anschwellenden Bocksgesang“ nachhaltig zu verstören, zu ärgern vermocht. Und auch seine poetischen Veröffentlichungen (etwa: „Der Kongress“) riefen recht gemischte Gefühle hervor. Nun aber schreibt er bemerkenswert entspannt und triftig zugleich.¹

Auch in der Spiegel-Kritik zu dem ein Jahr später uraufgeführten Drama *Der Narr und seine Frau heute abend in Pancomedia* hallt noch die Erleichterung nach über die Rückkehr zum klugen Boulevardtheater:

Der Dramatiker Strauß wirkt in seinem neuen Stück wie erlöst von allem politischen und poetischen Überdruck, der ihm in den vergangenen Jahren anzumerken war: Nichts mehr also von allem Rechtfertigungsnachhall auf seinen „Bocksgesang“-Aufsatz, der 1993 im Spiegel erschien. Nichts mehr von den ganz großen Mythen (die Heimkehr des Odysseus in „Ithaka“) oder mittleren Wundern (wie dem Auftritt des Obergotts Jupiter im „Kuss des Vergessens“), die seinen Dramen allerhöchste Bedeutung verleihen mussten.²

Rund zehn Jahre bevor Botho Strauß zur Freude des Feuilletons wieder verständlicher schreibt, hat er Kritiker wie Wissenschaftler vor schwierigere Aufgaben gestellt. Sein Schreiben wurde hermetischer, griff zu gnostischem und mythischem Wissen, aber auch zu naturwissenschaftlichen Erkenntnissen und stieg in ästhetische Höhen. So wie der *Anschwellende Bocksgesang* einen politischen Wendepunkt markiert, so wurde der Essay *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt* folgenreich für die Einschätzung von Strauß' Ästhetik. Die Kritiker folgten den Schlüsselbegriffen einer „sakralen Poetik“ (AW 41), „theophanen Herrlichkeit“ (ebd.), die der Autor vorgab und deren Leitbegriff die „Realpräsenz“ (ebd.) ist. Der früher als Gesellschaftskritiker eingestufte Autor galt nun als Vertreter einer „Sakralisierung der Kunst“³.

¹ Joachim Kaiser: Sympathie für Sonderfälle. Hochdifferenzierte Prosa: „Das Partikular“ von Botho Strauß. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 6. April 2000, S. 17.

² Wolfgang Höbel: Strandgutmenschen im Hotel. Was ist dran an Botho Strauß' Stück „Der Narr und seine Frau ...“, das nun in Bochum herauskam? Der Dichter kehrt zurück zu seinen Anfängen – und zum amüsant verplauderten Tiefsinn. In: *Der Spiegel* 16/2001 vom 14. April 2001, S. 173.

³ Thomas Oberender: Die Wiedererrichtung des Himmels. Die „Wende“ in den Texten von Botho Strauß. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Botho Strauß. Text + Kritik*, Heft 81, München 1998², S. 96.

Diese Arbeit setzt an dem ästhetischen Wendepunkt um 1990 an, der noch wenig erforscht ist. Im Rahmen der theoretischen Diskussion, die Strauß' Essays auslösen, gilt das Interesse der einfachen wie grundlegenden Frage, wie Realpräsenz und damit der ästhetisch zentrale Begriff für diese Werkphase zu verstehen ist. Dies soll vor allem anhand des poetologisch bedeutsamen Essays *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt* geschehen, der 1990 als Nachwort zu George Steiners *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?* erschien. Einbezogen werden des Weiteren *Distanz ertragen. Über Rudolf Borchardt* (1987), *Die Erde – ein Kopf* (1989) und *Anschwellender Bocksgesang* (1993). Das Ziel ist, die damals neue poetologische Haltung des schwer verständlichen Autors zu erfassen, zu positionieren und damit die theoretische Vorbereitung für die Analyse der fiktionalen Texte zu treffen.

Die Frage nach den tragenden Gedanken in Botho Strauß' Schaffen um 1990 richtet sich vor allem an sein künstlerisches Werk und hier an die Theatertexte „von unserem großen Gegenwartsdramatiker“⁴, wie Peter Kümmel ihn in der *Zeit* bezeichnete. Als Haupttext bietet sich zweifellos der im Zentrum der poetologischen Wende entstandene und wegen des Themas der deutschen Wiedervereinigung vielbeachtete *Schlußchor*, der am 1. Februar 1991 in den Münchner Kammerspielen uraufgeführt wurde. Um den Zeitraum etwas genauer zu beleuchten und dabei dem Anspruch einer intensiveren Analyse gerecht werden zu können, wurden in die Textgrundlage nur zwei weitere Dramen aufgenommen, von denen das eine zeitlich etwas früher, das andere etwas später als der *Schlußchor* liegt. Die Wahl fiel auf *Besucher* (1988) und *Das Gleichgewicht* (1993), da diese Theaterstücke trotz der zeitlichen Nähe formal und inhaltlich anders gelagert sind als das in drei Teile zerfallende, abstrakte und ernste Deutschlandstück: *Besucher* ist eine Komödie um einen jungen Schauspieler, der große Mühe mit seiner Theaterrolle hat und immer wieder scheitert, *Das Gleichgewicht* stellt in räumlicher und zeitlicher Geschlossenheit eine Dreiecksgeschichte im Berlin kurz nach der Wiedervereinigung dar.⁵ Die Unterschiedlichkeit der Stücke soll ein gewisses Spektrum eröffnen, soweit das im Rahmen der Fokussierung auf einen engen Zeitraum möglich ist.

Mit Realpräsenz, welche vorläufig als eine Form von Unmittelbarkeit definiert sein soll, und einer Annäherung der Kunst an eine „metaphysische Tätigkeit“⁶ rückt das Subjekt in den Blickpunkt. Denn Realpräsenz und Metaphysisches werden erfahren bzw. beziehen sich auf ein Subjekt, von dem zu erwarten ist, dass es im Gegensatz zur postmodernen „Auflösung des Subjekts“ eine Aufwertung und Möglichkeit der Identitätsbildung erfährt. Vorliegende Arbeit setzt deshalb „Subjektivität“ als einen thematischen Schwerpunkt und geht von der

⁴ Peter Kümmel: Im Bauch der Welt. Schläft ein Code in allen Dingen: „Pancomedia“, das neue Stück von Botho Strauß, ist in Bochum uraufgeführt worden. In: *Die Zeit* vom 11. April 2001, S. 43.

⁵ Die weiteren Dramen aus diesem Zeitraum sind: *Die Fremdenführerin* (1986), *Angelas Kleider* (1991), *Die Zeit und das Zimmer* (1988) und *Sieben Türen* (1988).

⁶ Nietzsche spricht in der Vorrede zur *Geburt der Tragödie* „von der Kunst als der höchsten Aufgabe und der eigentlich metaphysischen Thätigkeit dieses Lebens“ (KSA 1, S. 24). Er ist der Ansicht, dass es in der Kunst nicht um ein „Schellengeklingel zum ‚Ernst des Daseins‘“ gehe, sondern um diesen selbst. Nietzsche zitiert die Formulierung von der Kunst als metaphysische Tätigkeit auch in den nachgelassenen Fragmenten und nennt sie dort ein „Artisten-Evangelium“ (KSA 13, S. 522).

Hypothese aus, dass diese von Dissoziationen gezeichnet ist, welche ästhetisch umgesetzt bzw. überwunden werden sollen. Das in der Dissoziation Verlorene, so ist zu ergänzen, kreist bei Strauß stets um das Undarstellbare und Inkommensurable. Sowohl in der Ästhetik als auch für das Subjektivitätskonzept erscheint als Ziel eine Unmittelbarkeit, die in der Nahholung des fernen Ungreifbaren und dessen Einbindung in das Gegenwärtige besteht. Diese Verbindung ist, so lautet die These, nicht von Dauer und kann auch nicht von Dauer sein, da das Undarstellbare stets das sich Entziehende ist. Nur in flüchtigen Momenten, nur in der Schweben – die somit als ereignishaft Vermittlungsform begriffen wird – findet das Gegensätzliche zusammen.

1.1 Zur Forschungsliteratur

Die Literatur zu den Dramen *Besucher*, *Schlußchor* und *Das Gleichgewicht* ist wenig entwickelt und besteht zumeist noch aus Zeitungsartikeln, Aufsätzen, einzelnen Kapiteln und Absätzen in Abhandlungen. Es gibt kaum geschlossene Darstellungen, die sich in These, Beweisführung und Ergebnis gliedern; man sieht sich vielmehr punktuellen Zugriffen, Motivinterpretationen und fragmenthaften Erkenntnissen gegenüber, was auf die besondere Textlage bei Strauß hinweist. Relativ ausgeprägt ist die wissenschaftliche Auseinandersetzung jedoch zur Ästhetik. Insbesondere die Wende um 1990, welche für vorliegende Arbeit bedeutend ist, wurde intensiv diskutiert. Deshalb wird dieser Forschungsüberblick thematisch geordnet sein und die Diskussion zu den Damentexten unter den übergreifenden Gesichtspunkten der Ästhetik um 1990 und einer Darstellung zur besonderen Textproblematik bei Strauß einbeziehen. Da der *Anschwellende Bocksgesang* eine heftige Debatte um die „rechte“ politische Gesinnung Botho Strauß' auslöste, die an Vehemenz die Besprechung jedes Theaterstücks übertraf, soll wenigstens kurz darauf eingegangen werden.

1.1.1 Zur Problematik von Botho-Strauß-Texten

Viele Interpretationen münden in das Urteil, es handle sich bei Strauß um hermetische Literatur⁷. Es gibt zwar, wie Rüdiger Görner feststellt „eine ausgeprägt leitmotivische Schreibweise mit einem eher begrenzten Reservoir an Themen: Beziehungsangst, Leere, Ethos der Einsamkeit und Suche nach dem deutschen ‚Etwas‘.“⁸ Doch, so fährt Görner fort:

Diese Themen hat Strauß in seinen Stücken, Prosatexten und Essays nicht verspielt variiert, sondern in einen immer genauer gefügten Zusammenhang gebracht, der seinerseits – ein künstlerisches Paradoxon – auf diese Weise immer ‚dunkler‘, nebulöser, undeutlicher geworden ist.⁹

Botho Strauß ist sich der Verslossenheit seiner Stücke bewusst und sagt, er schreibe „diese sonderbaren Stücke, in denen nichts klar ist, die Unschärfe selbst der Held“¹⁰ sei. Der Theaterzuschauer und Leser wird nicht nur mit einem dichten Motiv-Geflecht konfrontiert, sondern hat es auch mit einem Autor zu tun, der es vermeidet, einen festen Standpunkt zu beziehen. Einmal gesetzte Thesen lösen sich immer wieder ins Vage auf:

Ein Grundzug des Schreibens von Strauß, der bisher in fast allen Bereichen festzustellen war, ist das permanente antithetische Unterlaufen der eigenen Positionen, das ständige ‚Schwanken‘ (...)¹¹

Neben dem „Schwanken“ in den Positionen zeigt sich eine Vermischung von Diskursebenen. Wiederholt erkennt die Forschung bei Strauß die Vermengung von politischer und ästheti-

⁷ So ist Strauß in den Augen von Josef Quack „ein echter Hermetiker“ (Josef Quack: Fiktionen des Wissens. Über Botho Strauß und Ingomar von Kieseritzky. In: Wirkendes Wort 1/94, S. 128). Hans-Joachim Ruckhäberle nennt Strauß' Stücke „hermetische Texte in dem Sinne, daß das Gesagte auf anderes verweist. Immer wird mehr ausgesagt als gesagt wird“ (Hans-Joachim Ruckhäberle: Botho Strauß. In: Hartmut Steinecke (Hg.): Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts, Berlin u.a. 1994, S. 877). Helga Kaußen spricht von „hermetischen Verfahrensweisen“ (Helga Kaußen: Kunst ist nicht für alle da: Zur Ästhetik der Verweigerung im Werk von Botho Strauß. Aachen 1991, S. 352), Reflexion und Allegorese sind für sie „die konstitutiven Grundpfeiler einer Ästhetik der Verweigerung“ (ebd., S. 340). Und Endre Hárs entdeckt ausgehend von dekonstruktivistischer Prämisse in Strauß' Roman „Der junge Mann“ ein Literaturkonzept, das danach strebt, „den kulturell bedingten Verständnisleistungen des Lesers entgegenzuarbeiten, ja (fiktionales bzw. jedwedem) Verstehen gerade zu verhindern, und zwar aus einem Grund, der im Wesen der Sprachlichkeit des Textes liegen soll“ (Endre Hárs: Postmoderne, die deutsche Version. Botho Strauß und die Narration deutscher Nachkriegsgeschichte. In: Gerhard P. Knapp und Gerd Labrousse (Hg.): 1945 – 1995. Fünfzig Jahre deutschsprachige Literatur in Aspekten. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Band 38/39 - 1995, Amsterdam - Atlanta 1995, S. 563). Henriette Herwig schreibt im ersten Satz ihrer Einleitung zu „Verwünschte Beziehungen, verwebte Bezüge“: „Eigentlich will Botho Strauß nicht interpretiert werden.“ (Henriette Herwig: Verwünschte Beziehungen. Verwebte Bezüge. Zerfall und Verwandlung des Dialogs bei Botho Strauß. Tübingen 1986).

⁸ Rüdiger Görner: Im Schatten des Mythos: Botho Strauß und die Prägnanz der Undeutlichkeit 1995. In: Knapp/Labrousse (Hg.): 1945 – 1995, S. 548 f.). S.a. Steffen Damm: „Noch jede seiner Arbeiten war auf je unterschiedliche Weise mit dem übergeordneten Projekt einer ‚Mythenumschrift der Bundesrepublik‘ (DJM, 206) befaßt.“ (Steffen Damm: Die Archäologie der Zeit: Geschichtsbegriff und Mythosrezeption in den jüngeren Texten von Botho Strauß. Opladen 1998, S. 141).

⁹ Görner: Schatten des Mythos, S. 549.

¹⁰ Botho Strauß: Auge und Augenblick. In: Die Zeit, 2. August 1991, S. 16.

¹¹ Herwig Gottwald: Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur. Stuttgart 1996, S. 141. S. a. Christine Winkelmann, die eine „für Strauß typische Unentschiedenheit und Positionslosigkeit“

scher Betrachtung. So stellt zum Beispiel Steffen Damm fest, „daß Strauß sowohl im *Bocksge-sang* als auch in *Aufstand gegen die sekundäre Welt* eine Übertragung ästhetischer wie auch religiöser Kategorien auf zeitgeschichtliche Phänomene vornimmt“¹².

Die Theatertexte lassen einen klaren inhaltlichen Aufbau vermissen. Stücke, bei denen meist die Fabel schon schwierig zu benennen ist, zerfallen noch in unverbundene Einzelteile. Und nicht selten wird die Frage gestellt, ob es sich überhaupt noch um „ein Stück“ handelt. Exemplarisch sei hier aus Marion Gräfin Dönhoffs Rezension von *Schlußchor* zitiert:

Das Stück „Schlußchor“ von Botho Strauß handele – so hieß es – von den Ereignissen, die mit der Einswerdung Deutschlands zu tun haben. Ich war gespannt: Ein Stück zu diesem komplizierten Thema, schon nach Jahresfrist auf der Bühne...? Nachdem ich es im Hamburger Thalia Theater gesehen habe, hat die Verwunderung nachgelassen. Es ist nämlich kein Stück über die deutsche Einheit. Eigentlich ist es überhaupt kein Stück; es sind vielmehr drei Sketches, die miteinander nichts zu tun haben (...) ¹³

Auch der wissenschaftlichen Analyse offenbart *Schlußchor* keine Struktur. Laura Sormani erklärt die Suche nach einem semiotischen Modell für aussichtslos und sieht die einzige Form von Kohärenz in einem zersplitterten Leitmotiv:¹⁴

In der orientierungslosen Gesellschaft der Straußschen Farce werden alltägliche Sprachformen als sinnlos entlarvt, die Figuren reden ständig nur aneinander vorbei, und die Sprache hat ihre Hinweisfunktion verloren. Deswegen irritiert dieses Stück auch jeden Interpreten, der (...) versucht, ein in sich geschlossenes, kohärentes semiotisches Modell aufzubauen. Botho Strauß verwendet hier ein höchst differenziertes, provokatives Vokabular und scheint schließlich nur in der Unbegreiflichkeit, in der Inkohärenz und in der unendlichen Kette der Verweise ein in tausend Facetten zersplittertes Leitmotiv zu finden.¹⁵

Als dieses Leitmotiv nimmt Sormani den Blick, welchen Strauß selbst für das Stück benennt. „Es handelt in allen drei Teilen vom Auge und vom Augenblick, den man nicht gewärtigen, nicht ‚sehen‘ kann.“¹⁶ Bei dem unübersichtlichen Text geht sie dennoch davon aus, dass das Thema Wiedervereinigung literarisch verarbeitet werde, „indem Spaltung und Drang zur Vereinigung in verschiedenen Variationen authentisch dargestellt werden“.¹⁷ Als Methodik bleibe hier nur, Motiven nachzuspüren.

konstatiert. (Christine Winkelmann: Die Suche nach dem „großen Gefühl“. Wahrnehmung und Weltbezug bei Botho Strauß und Peter Handke, Frankfurt u.a. 1990, S. 31).

¹² Damm: Archäologie der Zeit, S. 143.

¹³ Marion Gräfin Dönhoff: Ein Stück über die deutsche Einheit? Anmerkungen zu Botho Strauß' „Schlußchor“. In: Die Zeit Nr. 26 vom 21.6.91, S. 57.

¹⁴ Laura Sormani bezeichnet *Schlußchor* als Farce: „Als einzige Möglichkeit, in der modernen Welt eine Tragödie zu schreiben, wählt Botho Strauß hier die Gattung der Farce.“ (Laura Sormani: Semiotik und Hermeneutik im interkulturellen Rahmen. Interpretationen zu Werken von Peter Weiss, Rainer Werner Faßbinder, Thomas Bernhard und Botho Strauß. Frankfurt a. M. u. a. 1998, S. 290).

¹⁵ Ebd., S. 300.

¹⁶ Botho Strauß: Auge und Augenblick, S. 16.

¹⁷ Sormani: Semiotik und Hermeneutik, S. 278.

Die Auflösung des Dramenkerns setzt sich in der Gestaltung der Figuren fort. Zum einen entstehen widersprüchliche Figuren, die „so in den Handlungskontext gestellt sind, daß es keine Vereinbarkeit oder Versöhnung der jeweils relevanten Anschauungen und Verhaltensweisen gibt. Selbst da, wo Übereinstimmung entsteht, muß sich im anschließenden Handlungsverlauf nur ein um so größerer Bruch in und zwischen den Figuren zeigen. Das Höchste muß sich mit dem Banalsten, das Sinnlichste mit dem Unfaßbarsten zu diesem Zweck verbinden.“¹⁸ Zum anderen gibt es auch Figurentypen, die weder dem Anspruch des Handlungsträgers noch dem, einen Charakter zu verkörpern¹⁹, genügen und somit keine Figuren in herkömmlichem Sinne sind:

So sind die Gesprächsanteile im 1991 uraufgeführten *Schlußchor* oder in zwei Stücken aus dem Jahr 1998, *Die Ähnlichen* und *Der Kuß des Vergessens*, vielfach nicht mehr an einzelne Personen geknüpft, sondern scheinen frei im Raum zu flottieren und durch die Figuren hindurchzugehen, die gleichsam als Trägermasse der Sprache auf der Bühne fungieren.²⁰

Vergleichbar mit *Schlußchor*, wurde auch an *Besucher* die mangelnde Kohärenz kritisiert. Reinhard Baumgart meint in der *Zeit*, Regie und Schauspielern werde „die Aufgabe aufgebürdet, ein Stück zu suchen, zu finden oder zu erfinden, das der Autor in sein längliches Divertimento nur hineingerätselt, hineinversteckt hat. Eine unlösbare Aufgabe.“²¹ Ein weiteres Problem des Stückes sind seine tiefsinnigen, schwer verständlichen Passagen. Ohne diese, lautete der Tenor der Kritiken, wäre es eine rundum gelungene Komödie. Peter von Becker fasst in *Theater heute* die Zeitungsrezensionen damit zusammen, dass das Stück zwar „hoch gerühmt“ worden sei, aber: „Wie zuletzt im ‚Park‘ und in der ‚Fremdenführerin‘ habe der Autor wieder seinem Hang zum Übersinnlichen und Abermythischen nachgegeben und die leichte Komödie noch mit zuviel Tiefsinn befrachtet.“²²

Bernd Graff setzt in seinen kursorischen „Überlegungen“ unter dem Titel „Wirklichkeit ist das, was wirkt“ beim Verhältnis von Fiktion und Realität an und sieht in *Besucher* die eigenständige Kraft von Theater und Erinnerung zur Darstellung gebracht.

Postmoderne und Posthistoire bilden die Folie, von der sich Strauß dadurch absetzt, daß er gegen und hinter sie die Eigenständigkeit von Sprache, Erinnerung und gestaltender Fähigkeiten des Theaters selbst aufführt.²³

¹⁸ Fritz Wefelmeyer: Pan als Allegoriker. Erinnerung und Überbietung im Werk von Botho Strauß. In: Michael Radix (Hg.): *Strauß lesen*. München 1987, S. 79.

¹⁹ Ich stütze mich hier auf die Definition von Manfred Pfister: „Positiv ist dagegen die dramatische Figur zu definieren als die Summe ihrer strukturellen Funktionen der Situationsveränderung und der Situationsstabilisierung, und der Charakter (im neutralen Sinn der Identität) einer Figur als die Summe der Korrespondenz- und Kontrastrelationen zu den anderen Figuren des Textes.“ (Manfred Pfister: *Das Drama*. München 1987, S. 224.)

²⁰ Stefan Willer: *Botho Strauß zur Einführung*. Hamburg 2000, S. 41.

²¹ Reinhard Baumgart: „Sechs Personen suchen ein Stück“. In: *Die Zeit*, 14.10.1988, S. 71.

²² Peter von Becker: „Jeder des anderen Narr“. In: *Theater heute*. 1988. H 11. S. 4.

²³ Bernd Graff: *Wirklichkeit ist das, was wirkt. Oder: Die Schaubühne als ‚neutraler Boden der Nation‘ – Überlegungen zu Botho Strauß‘ ‚Park‘ und ‚Besucher‘*. In: *Weimarer Beiträge*, hrsg. von Peter Engelmann et al., Wien 1994, Heft 2, S. 239.

Mit *Das Gleichgewicht* (1993) betritt Strauß traditionellere Theaterpfade:

„Das Gleichgewicht“ frappte die Rezensenten durch die kaum gebrochene Mimetik von Raum, Zeit und Figuren, mit der Strauß das Drama zwischen „alter Seele“ und emanzipiert hybridem Ich im modernen Großstadtmilieu zu einem tragischen Ende führt (...).²⁴

1.1.2 Von linksintellektueller Dialektik zum *Bocksgesang*

Wie Strauß in einem von Volker Hage aufgezeichneten Gespräch sagt, habe er Blochs „Prinzip Hoffnung“ einst wie seine Bibel gelesen.²⁵ Walter Benjamin nennt er als Beispiel für seine Wurzeln im dialektischen Denken. Hage zitiert:

„In meiner intellektuellen Erziehung hat halt die dialektische Schule eine große Rolle gespielt“, sagt er. „Man las alles von Benjamin und verschaffte sich mit einem Zitat das entsprechende Fluidum. Aus dieser Schulung bin ich nie herausgetreten und werde da wahrscheinlich auch nie herauskommen.“²⁶

Diese Worte Strauß' stammen aus dem Jahr 1980. Inzwischen hat die Forschung eine Abkehr des Autors von gesellschaftsutopischem und dialektischem Denken konstatiert. In *Paare, Passanten* (1981) werden Adornos *Minima Moralia* im Gestus des Rückblicks erwähnt (PP 115), gefolgt von einer Absage an das dialektische Denken: „(Ohne Dialektik denken wir auf Anhub dümmer; aber es muß sein: ohne sie!)“ (ebd.). Andreas Enghart fasst den Wandel unter philosophischem Blickwinkel und erklärt, „(d)añ Strauß sich zu Beginn der achtziger Jahre nicht mehr vom marxistisch-dialektischen Denken eine Verbesserung erwartet, sondern sich einem existentialistischen Denken in Anlehnung an Kierkegaard und Heidegger zuwendet (...).“²⁷

Während die „dialektische Schule“, auf die Strauß sich bezieht, linksintellektuell ist, ordnet sich Strauß in *Anschwellender Bocksgesang* 1993 rechts ein. Der Essay löste große Empörung, Kritik und eine Flut von Publikationen aus, wobei trotz der offensichtlichen Hinwendung zum konservativ-rechten Lager eine genaue Bestimmung von Strauß' Position schwierig blieb. Henk Harbers²⁸, der einen gründlichen Überblick über einschlägige Essays und Zeitungsartikel gibt, stellt die Frage, ob Strauß der „liberaldemokratischen Aufklärungstradition, die das geistige Zentrum der westdeutschen Nachkriegsentwicklung ist, treu“ geblie-

²⁴ Monika Ritzer: „Es gibt keine andere Welt, es gibt nur eine weitere“: Realitätsbegriff und Ästhetik bei Botho Strauß. In: Hans-Jörg Knobloch, Helmut Koopmann (Hg.): *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur*. Tübingen 1997, S. 152.

²⁵ Volker Hage: *Schreiben ist eine Séance: Botho Strauß*. In: ders.: *Alles erfunden. Porträts deutscher und amerikanischer Autoren*. München 1995, S. 216.

²⁶ Ebd., S. 220.

²⁷ Andreas Enghart: *Im Labyrinth des unendlichen Textes: Botho Strauß' Theaterstücke 1972 - 1996*. Tübingen 2000, S. 78.

²⁸ Ein weiterer Beitrag hierzu stammt von Michael Braun: „Anschwellender Bocksgesang“ und die Folgen. In: Gerd Langguth (Hg.): *Die Intellektuellen und die nationale Frage*. Frankfurt a. M. 1997.

ben ist.²⁹ Harbers diskutiert das Problem auf dem Hintergrund der in den 90er Jahren geführten öffentlichen Debatte, ob in Deutschland eine neue Rechte entstehe. Strauß habe

(...) in seinem ‚Bocksgesang‘-Essay die liberale und aufgeklärte Demokratie aufs vehementeste angegriffen und sich selbst provokativ ‚rechts‘ dargestellt. Die Reaktionen darauf waren so scharf und so kontrovers, wie es zu erwarten war. Sie reichten von der Frage, ob Botho Strauß ein ‚Faschist‘ sei, über Verteidigungen seiner ‚Gegenaufklärung‘ bis zum Willkommensgruß von seiten des neurechten Lagers, unter anderem in *Junge Freiheit*.³⁰

Harbers kommt zu dem Schluss, dass Strauß „Positionen bezieht, die potentiell die demokratische Gesellschaftsform gefährden und so letzten Endes die von ihm nicht gewollte Gewalt gerade herbeiführen könnten (...). Ihn deswegen schon als halben Faschisten bezeichnen zu wollen, ist aber völlig verfehlt.“³¹

Die Frage nach Strauß‘ Standpunkt ist schwer zu beantworten, weil im *Bocksgesang* politische und ästhetische Begriffe bis zur Ununterscheidbarkeit vermengt sind. Dabei ist, wie Sigrid Berka deutlich macht, nicht ein Wandel der ästhetischen Position leitend, sondern:

Neu am *Bocksgesang*-Essay ist das Aussprechen dessen, was in Strauß‘ Kunstwerken immer schon hermetisch, allegorisch oder gleichnishaft vorhanden war. Das nur partielle Übersetzen der verschlüsselten Botschaft in den journalistischen, das heißt polemischen Klartext und daher auch politischen Kontext mußte also schon von seiner Konzeption her mißlingen.³²

Stefan Willer analysiert den Aufbau der unterschiedlichen *Bocksgesang*- Fassungen³³, von denen keine argumentativ schlüssig sei, und stellt die „immer wieder inszenierte(n) Selbstbezüglichkeit des Textes“³⁴ heraus. Die „Verwirrung der Fassungen“ finde ihre „Entsprechung in Widersprüchlichkeiten, Paradoxa und Unschärfen, mit denen der *Anschwellende Bocksgesang*, weg vom politisch Gemeinten, auf seine eigene Textur verweist.“³⁵

1.1.3 Ästhetik der Präsenz

Während der programmatische Text *Sigé* in *Fragmente der Undeutlichkeit* (1989) relativ wenig Beachtung fand, erzielte das Nachwort zu George Steiners *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?* (1990) eine umso größere Wirkung. „Die Auseinandersetzung mit Steiner führt“, wie Christoph Parry feststellt, „auch weg von dem Umgang mit Mythischem, der

²⁹ Henk Harbers: Botho Strauß‘ „Bocksgesang“ oder Wie die Literatur im Essay ihr Gleichgewicht verliert. In: Knapp/Labrousse (Hg.): 1945 – 1995, S. 584.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd., S. 606.

³² Sigrid Berka: Botho Strauß und die Debatte um den ‚Bocksgesang‘. In: Weimarer Beiträge, hrsg. von Peter Engelmann et al., Wien 1994, Heft 2, S. 167.

³³ Wie Stefan Willer darlegt, finden sich im Jahrbuch „Der Pfahl“ (VII, 1993, S. 9-25), im Sammelband „Die selbstbewußte Nation“ und in der Essay-Sammlung „Aufstand gegen die sekundäre Welt“ jeweils erweiterte und zum Teil voneinander abweichende Fassungen. Eine gekürzte Textversion veröffentlichte die Zeitschrift „Der Spiegel“ am 8. Februar 1993.

³⁴ Willer: Botho Strauß, S. 11.

³⁵ Ebd.

Strauß' Arbeit in den achtziger Jahren kennzeichnete.“³⁶ In der Hauptsache erfolgte mit dem Essay *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt* die Hinwendung zu einer „sakralen Poetik“ (AW 41), einer „Befreiung des Kunstwerks von der Diktatur der sekundären Diskurse“ (ebd.) und der Forderung nach der „Wiederbegegnung mit dem Primären“ (ebd.). Strauß übersetzt Steiners „Real Presences“ mit dem Begriff „Realpräsenz“, den er aus der Theologie übernimmt. Der Dramaturg und Bühnenautor Thomas Oberender formuliert die Ratlosigkeit, vor die Strauß' die literarische Welt mit seiner Rede von Sakralität und Anwesenheit stellte. Die Antwort Oberenders ist, dass nun offenkundig die Metaphysik ihren Platz im Werk des Autors eingenommen habe.

Was ist es, das nun, nach 1989, plötzlich in Erscheinung tritt? Was offenbart sich jetzt? Die „Realpräsenz“ des Numinosen oder ein Triumph der Immanenz, einer liberalen Demokratie ohne Jenseits? Das Nachwort zu George Steiner und der Essay „Anschwellender Bocksgesang“ zwei Jahre später sind mächtige Entwürfe gegen diese Präsenz der reinen Gegenwart. An die Stelle dieser Gegenwart setzten sie das Gewärtigen einer anderen Gegenwart – einer metaphysischen „Anwesenheit“, deren Spuren sich im Straußschen Werk seit den frühen achtziger Jahren deutlich abzeichnen.³⁷

Herbert Grieshop, der Strauß als Augenblicks-Ästhetiker auffasst, sieht den Begriff der „Emergenz“ als zentral an und leitet wie Oberender³⁸ die Erfahrung des ganz Anderen ab.

Das emergente Ereignis stellt qua definitione einen Augenblick dar, in dem ein Unerwartetes und Unvorhersehbares erscheint, etwas, das absolut neu und aus bisher Bekanntem nicht ableitbar ist, kurz: ein „Ganz Anderes“. Diese Analogie von Emergenz und „Ganz Anderem“ ist zentral für die Überlegungen von Strauß.³⁹

Hervorzuheben an Herbert Grieshops Untersuchung ist, dass er das Drama *Schlußchor* nach dem Maßstab einer Ästhetik der Anwesenheit analysiert. Grieshop geht davon aus, dass der Text den nichtdarstellbaren Moment, in dem sich Präsenz ereignet, „performativ vermitteln“⁴⁰ müsse und operiert damit auf einer Ebene, in der sich bei der Theateraufführung „Produktion und Rezeption des Kunstwerks“ in einem „performativen Akt ereignen“⁴¹. Die besonderen Momente der Präsenz verortet er dort, wo sich unmittelbare Erfahrung, die wohl im Sinne von unwillkürlich zu verstehen ist, in Gelächter Ausdruck verschafft.

³⁶ Christoph Parry: Der Aufstand gegen die Totalherrschaft der Gegenwart. In: Text + Kritik, Heft 81, S. 63. Vgl. Gunnar Decker: „Botho-Strauß-Texte sind Mythos-Variationen.“ (Gunnar Decker: Der Ursprungsbildner. Botho Strauß und die Macht der Anfänge. In: Text + Kritik, Heft 81, S. 66). Zum Mythos bei Strauß s. a.: Sigrid Berka: Mythos-Theorie und Allegorik bei Botho Strauß, Wien 1991; Bernhard Greiner: Der Ursprung als Ziel: Botho Strauß' Theater mythischer Gegenwart (Der Park; Kall-dewey Farce; Schlußchor) In: ders.: Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen. Tübingen 1992, S. 468–483.

³⁷ Oberender: Wiedererrichtung des Himmels, S. 77.

³⁸ Oberender deutet die Emergenz, die Strauß in *Aufstand gegen die sekundäre Welt* anführt, als Einbruch des „Ganz anderen“. (Oberender: *Wiedererrichtung des Himmels*, S. 85.)

³⁹ Herbert Grieshop: *Rhetorik des Augenblicks. Studien zu Thomas Bernhard, Heiner Müller, Peter Handke und Botho Strauß*. Würzburg 1998, S. 187.

⁴⁰ Ebd., S. 13.

⁴¹ Ebd., S. 232.

Auch in *Schlußchor* (...) werden an verschiedenen Stellen nicht nur sprachlich, sondern auch theatertechnisch Grenzen der Repräsentation gezeigt, insofern realistische Theaterkonventionen außer Kraft gesetzt werden. Performativen Charakter im Sinne einer unmittelbaren Erfahrung für den Zuschauer gewinnt der Text aber gerade nicht an diesen Stellen, sondern viel eher in solchen Momenten, in denen die mit Wortspielereien gespickten Dialoge ein sinnauflösendes Gelächter hervorrufen. Für einige Momente kann so das Theater zu einem Ort der Präsenz werden, an dem vom Zuschauer vielleicht ein Anderes zum rationalen Diskurs „gewärtigt“ wird.⁴²

Bernhard Greiner versteht unter Präsenz die Vergegenwärtigung des Mythos und unter „Theater der Präsenz“ ein solches Theater, in dem der Mythos „nicht nachgespielt, sondern neue Gegenwart“ wird⁴³. Er verweist darauf, dass Strauß den Diskurs über Präsenz in die Handlungsebene des Theaters übersetzt:

Strauß' Stücke aber lassen als Strategie erkennen, diese erstrebte Öffnung für Präsenz auf der Diskursebene dadurch zu sichern, daß sie sie auf der Handlungsebene (das heißt in der durch die Stücke vorgestellten Welt) gleichfalls berufen. Dann praktizieren die Stücke, wovon sie handeln, und machen in diesem Sinne das Vorgestellte zum ‚Ereignis‘. Das war von jeher das doppelte Anliegen der mythischen Orientierung von Strauß' Dramaturgie (das selten erkannt und darum viel kritisiert wird): in der vorgestellten Welt Mythen zu zitieren, um dies durchschlagen zu lassen zu einer Wiederholung, einer neuen Gegenwart des Mythos im dramatischen Akt selbst, als Öffnung für ein Theater der Präsenz, des ‚Ereignisses‘.⁴⁴

Strauß ziele auf „ein dionysisch-kultisches Theater der Präsenz (...), ein Theater, das sich – Jakobinisch – dem ganz Anderen, dem unstrukturierten Totalen mythischer Wirklichkeit aussetzt.“⁴⁵ Mit *Schlußchor* sei „Botho Strauß in drei Schritten, vom Gleichnispiel über das mythologische Spiel zum umgekehrt allegorischen Spiel, zu einer Öffnung für ein Theater der Präsenz gelangt“⁴⁶. Während Theater hier von der Repräsentation zum Ereignis werde, kehre Strauß mit dem *Gleichgewicht*, für das er als Handlungszeit präzise „Berlin. Sommer bis Herbst 1992“ angibt, zum „Theater der Re-Präsentation“⁴⁷ zurück.

Präsenz wird also in der Forschungsliteratur als Präsenz des ganz Anderen (sei es nun in der Formel des Mythos oder nicht) verstanden. Dies führt zur Frage nach Gott, zumal George Steiner, an den Strauß sich anlehnt, sein Modell der Unmittelbarkeit in Gott begründet. In der Analyse des Romans *Der junge Mann* (1984) hatte Sigrid Berka noch festgestellt, dass

⁴² Ebd.

⁴³ Zu Strauß' Figuren als „Medien der Vergegenwärtigung mythischer Schichten“ siehe Berka: Mythos-Theorie und Allegorik, S. 25; Steffen Damm, dessen Arbeit diesem Ansatz der Übertragung des Mythos in die Gegenwart verpflichtet ist, abstrahiert das Motiv der Zeit. Seine These lautet, „daß die Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Zeit eines der zentralen Motive, wenn nicht das zentrale Motiv im Werk des Dramatikers und Prosaisten Botho Strauß darstellt“ (Damm: Archäologie der Zeit, S. 9). Es geht ihm darum zu zeigen, „daß Strauß' Werk als Übertragungsversuch mythologischer Zeit- und Raumvorstellungen auf die Gegenwart, und zwar im Medium des Dichterischen, zu verstehen ist.“ (ebd., S. 11).

⁴⁴ Bernhard Greiner: „Beginnlosigkeit“ – „Schlußchor“ – „Gleichgewicht“. Der ‚Sprung‘ in der deutschen Nachkriegsgeschichte und Botho Strauß' Jakobinische Dramaturgie. In: Weimarer Beiträge, hrsg. von Peter Engelmann et al., Wien 1994, Heft 2, S. 251.

⁴⁵ Ebd., S. 262.

⁴⁶ Ebd., S. 256.

⁴⁷ Ebd., S. 258.

Strauß die Kunst „in ihrer absoluten Immanenz kreiseln“⁴⁸ lasse und bei Strauß wie Derrida eine „Selbstreflexivität und Destruktivität der Diskurse“⁴⁹ zu erkennen sei. Zu Dramen aus den 70er Jahren stellt Ursula Kapitza hinsichtlich religiöser Anspielungen fest: Sie „bleiben tot, jede mögliche religiöse Bedeutung haben sie eingebüßt.“⁵⁰ Doch Herwig Gottwald vertritt die Ansicht, dass Gott für Strauß immer wichtiger wird: „Gott muß bei Strauß zusehends als Galionsfigur eines politischen, ästhetischen und kulturellen Wende- und Erneuerungsprozesses gesehen werden (...).“⁵¹ Gottwald sieht bei Strauß wie bei Steiner den „Ruf nach ‚Gott‘ als Garant von Bedeutung“⁵², was bereits bei George Steiner als wissenschaftlicher Rückschritt betrachtet wurde.⁵³ Den Versuch, von der Meta-Ebene der Interpretation zu neuer Authentizität zu gelangen, wertet Klaus-Michael Bogdal als „ästhetischen Fundamentalismus“:

Botho Strauß hat in seinem den gedanklichen Reichtum Steiners auf deutsches Dichtermaß zurückschraubenden Nachwort gerade diese Idee aufgenommen, daß Interpretation die ‚Welt arm und leer mache‘, um einen neuen ästhetischen Fundamentalismus zu begründen (...)⁵⁴

In einem breiten Konsens wird Strauß in Folge von *Aufstand gegen die sekundäre Welt* eine Sakralisierung der Kunst attestiert. Wie Thomas Oberender⁵⁵, Gert Mattenklott⁵⁶ und Christian Klotz⁵⁷ tut dies auch Sabine Haupt⁵⁸:

⁴⁸ Sigrid Berka: „Vorsicht Lebensgefahr“: die Spätfolgen der Romantik bei Botho Strauß. In: Erika Tunner (Hg.): Romantik – eine lebenskräftige Krankheit: ihre literarischen Nachwirkungen in der Moderne. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik Bd. 34, Amsterdam – Atlanta 1991, S. 197.

⁴⁹ Ebd., S. 203.

⁵⁰ Ursula Kapitza: Bewußtseinsspiele. Drama und Dramaturgie bei Botho Strauß. Frankfurt am Main 1987, S. 49.

⁵¹ Gottwald: Mythos und Mythisches, S. 140.

⁵² Ebd., S. 157.

⁵³ Vgl. Christoph Bode: „Allein es muß verblüffen, mit welcher Vehemenz Steiner ausgerechnet die religiöse Notbremse zieht, statt der anderen, bewußt umgangenen, von Anfang an nicht ernsthaft geprüften Möglichkeit wacker ins Auge zu schauen: daß Bedeutung tatsächlich allein hier unten auf Erden gemacht wird.“ (Christoph Bode: Den Text? Die Haut retten! Bemerkungen zur „Flut der Interpretationen“ und zur institutionalisierten Literaturwissenschaft. Graz - Wien 1992, S. 15.)

⁵⁴ Klaus-Michael Bogdal: Kann Interpretieren Sünde sein? Literaturwissenschaft zwischen sakraler Poetik und profaner Texttheorie. In: Hansjörg Bay und Christof Hamann (Hg.): Ideologie nach ihrem ‚Ende‘. Gesellschaftskritik zwischen Marxismus und Postmoderne. Opladen 1995, S. 135.

⁵⁵ Oberender: Wiedererrichtung des Himmels, S. 96.

⁵⁶ Gert Mattenklott: Schönheitslinien nach dem Schweigen der Ideen. In: Christoph Wulf/Dietmar Kamper/Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.): Ethik der Ästhetik. Berlin 1994, S. 141.

⁵⁷ Christian Klotz: Botho Strauß: Die Krise des Subjekts in der Moderne und ihre ästhetische Bereinigung. In: Keith Bullivant und Bernhard Spies (Hg.): Literarisches Krisenbewußtsein. Ein Perzeptions- und Produktionsmuster im 20. Jahrhundert. München 2001, S. 164 f.

⁵⁸ Grieshop hingegen wagt den Schritt nicht, dezidiert von einer Kunstreligion oder Sakralisierung der Kunst bei Strauß zu sprechen: „In den jüngeren Texten von Strauß besteht dagegen – vorsichtig formuliert – die Tendenz, die strenge Scheidung von Kunst und Religion aufzuheben. Der Gottes-Diskurs aus *Beginnlosigkeit* und *Sigé* deutet wie Strauß‘ Lobrede auf Steiners Buch *Real Presences* (...) darauf hin, daß er die Vorstellung von der unmittelbaren Gegenwärtigkeit des Absoluten im Kunstwerk nicht länger ablehnt.“ (Grieshop: Rhetorik des Augenblicks, S. 194.)

Ganz explizit um Resakralisierung geht es Strauß in seiner Interpretation von George Steiners Theorie der „Realpräsenz“, die ganz im Sinne einer verbalinspiratorischen „Theologie des Textes“ das ästhetische Ereignis mit religiösen Ritualen der Transsubstantiation in Verbindung bringt (...).⁵⁹

Gert Mattenklott, der eine „Avantgarde profaner Dichter-Priester“⁶⁰ erkennt, sieht damit Strauß als Vertreter einer literarischen Strömung.⁶¹ Wolfgang Braungart erkennt eine Hinwendung zur Kunst, wie sie schon bei den zwei vorangegangenen Jahrhundertwenden zu beobachten gewesen sei:

Strauß' jüngste Wendung zu einer mehr programmatisch geforderten als literarisch realisierten (wie sollte das auch gehen?) Ästhetik der Präsenz erinnert an den Weg, den das utopische Schreiben seit der Aufklärung überhaupt genommen hat. Es ist auch bei Strauß ein Weg zur Kunst, der sich, wie schon um 1800 und um 1900, zunehmend mit einer heftigen, grundsätzlichen Kulturkritik verbindet (...).⁶²

Eine Annäherung an die Religion bezweifelt Braungart aber. Er geht davon aus, dass „Botho Strauß' viel diskutierte Wendung zum Religiösen (...) jedenfalls keine Wendung zu einer christlich-humanitär gefärbten Religiosität“ sei.⁶³

Neben denjenigen, die Strauß um 1990 mit Steiner den Weg zu Gott gehen sehen und ihn als neuen Dichter-Priester betrachten, gibt es auch Stimmen, die auf die bestehenden Interpretationsschwierigkeiten hinweisen, welche eine Bestimmung von Strauß' Standort erschweren und eine Zuschreibung von Religiosität nicht zulassen.

Aber auch für den Essay zu Steiner gilt, daß Strauß sich bemüht, die Politik des „Steten Schwanken“ beizubehalten. Alle Behauptungen zur „Realpräsenz“ werden zwar mit Sympathie dargestellt, aber immer nur zitiert. Sein eigener Kommentar ist als unentschiedenes Streitgespräch zwischen skeptischem Kritiker und Epiphanie-Gläubigem angelegt. (...) Um es metaphorisch zu formulieren: Strauß möchte den Sprung in den Glauben, doch er traut sich nicht springen.⁶⁴

Steffen Damm weist zu Recht auf die begriffliche Ungenauigkeit Strauß' hin, die eine vor-schnelle Etikettierung als neuen Dichter-Priester begünstige:

Steiner gibt der realen Präsenz im Kunstwerk den Namen Gottes. (...) Strauß dagegen, der weder hier noch anderswo in seinen Schriften eine kategoriale Unterscheidung zwischen dem Numinosen und dem Präsentischen, dem Anwesenden oder dem Inkommensurablen vornimmt, bürdet sich ein Benennungsproblem auf, das zwar in

⁵⁹ Sabine Haupt: Schrift – (Bild) – Fleisch. Über An- und Abwesenheiten in der Texttheologie Peter Handkes (mit Seitenblicken auf Botho Strauß und George Steiner). In: von Arburg/Gamper/Stadler (Hg.): „Wunderliche Figuren“: Über die Lesbarkeit der Chiffreschriften. München 2001, S. 148.

⁶⁰ Mattenklott: Schönheitslinien, S. 149.

⁶¹ Vgl. auch Herwig Gottwald, der in den achtziger und frühen neunziger Jahren literarische und philosophische Strömungen feststellt, die sich vermehrt mit Gott und Metaphysik auseinandersetzen. (Gottwald: Mythos und Mythisches, S. 92.)

⁶² Wolfgang Braungart: „Theophane Herrlichkeit“. Utopie, Utopiekritik und Ästhetik der Präsenz bei Botho Strauß. In: Rolf Jucker (Hg.): Zeitgenössische Utopieentwürfe in Literatur und Gesellschaft. Zur Kontroverse seit den achtziger Jahren. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Band 41. Amsterdam - Atlanta 1997, S. 296.

⁶³ Ebd., S. 305.

⁶⁴ Grieshop: Rhetorik des Augenblicks, S. 194.

seinem dichterischen Werk als durchgängige theoretische Unschärferelation angelegt ist, das in dieser Form jedoch zu berechtigten Einsprüchen herausfordert. Es mag mit dieser neuen, bekennenden Nachbarschaft des Dichters zum Numinosen zusammenhängen, daß Strauß von seinen Kritikern in wachsendem Maße mit den Attributen des Priesterlichen und Pastoralen ausgestattet wird.⁶⁵

Auch wenn bei Strauß die Frage nach Gott und Glauben offen bleibt, wird er als Gnostiker eingestuft, was seinen Hermetismus in das Feld göttlicher Geheimnisse rückt. Bernd Graff spricht nach dem Essay zu *Real Presences* polemisch von einer „Wende zum antirationalen Heilsdiskurs unverständiger Werke“⁶⁶. Was Kunst sein soll, sei in Wirklichkeit Gnosis:

So eröffnet der Straußsche Panoramasturz nicht eine alternative Kunst, sondern - über den Rekurs auf die Aura - eine Gnosis, die nur deswegen noch Kunst heißen könnte, weil über sie auch auf deren ehemaligen Feldern spekuliert wird.⁶⁷

Auch für Sabine Haupt ist Strauß wie Handke ein Neognostiker. Sie gibt einen guten Einblick in die ausufernden Bezüge, in denen das Denken dieser Dichter steht:

Doch sind die Quellen für Peter Handkes und Botho Strauß' epigonal neognostisches Denken zu zahlreich, um sie hier im Einzelnen nachzuzeichnen. Implizit, oft auch explizit zitierend, beziehen sich beide Autoren nämlich auf die Neoplatonik, auf Spinoza, Jakob Böhme und Hamann, auf frühromantische Naturphilosophie, Schopenhauer, Vitalismus, Neoromantik und Expressionismus, auf die Ideen der sogenannten „konservativen Revolution“, auf Hugo Ball, Heidegger und Foucault sowie, auch das wurde schon nachgewiesen, auf östliche bzw. kalifornische New-Age Philosophie.⁶⁸

Ausgehend von *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt* ist in der Forschungsliteratur erneut die Verbindung zur romantischen Ästhetik hergestellt worden, so zum Beispiel von Lothar Pikulik:

Es verblüfft freilich andererseits, wie nahe er Novalis wiederum kommt, wenn er in seinem Kommentar zu George Steiners Buch „Von realer Gegenwart“ die sakramentale Funktion der Kunst beschwört und damit ebenso wie der Frühromantiker dem Kunstwerk die magische Kraft zutraut, das Nichtgegenwärtige gegenwärtig zu machen, und zwar nicht nur ästhetisch, sondern ontologisch.⁶⁹

⁶⁵ Damm: Archäologie der Zeit, S. 173.

⁶⁶ Graff: Wirklichkeit ist das, was wirkt, S. 228.

⁶⁷ Ebd., zu gnostischen Elementen in „Sigé“ siehe Gottwald: Mythos und Mythisches, S. 132 ff.

⁶⁸ Haupt: Schrift – (Bild) – Fleisch, S. 151 f.

⁶⁹ Lothar Pikulik: Romantisierung als Inszenierung. Magisches Welttheater bei Novalis und Botho Strauß. In: Herbert Uerlings (Hg.): „Blüthenstaub“. Rezeption und Wirkung des Werkes von Novalis. Tübingen 2000, S. 407. Zur Verbindung von Ästhetik der Präsenz und Romantik s.a. Klotz: Krise des Subjekts, S. 161.

Die Forschungsliteratur bezieht sich immer wieder auf Strauß' Nähe zu einer „romantischen Poetik“. ⁷⁰ Hinweise darauf gibt der Autor selbst, der in der Vorrede zu dem Roman *Der junge Mann* den Begriff „Romantischer Reflexionsroman“ (DJM 15) einbringt. Ausgehend von der Romantik sind für Strauß' Poetik bereits folgende Begriffe geprägt bzw. angewendet worden: Poesie der Reflexion⁷¹, romantische Universalpoesie⁷² und Poetik der Erinnerung⁷³.

Dennoch ist es nie gelungen, den Autor auf ein genuin romantisches Dichtungskonzept festzulegen. Beispielhaft hierfür ist das Ergebnis, zu dem Marieke Krajenbrink in ihrer Analyse der Wald-Welt in *Der junge Mann* kommt. In einem Wechselspiel von Anlehnung und Distanzierung „bleibt die Darstellung der ‚anderen Wirklichkeit‘ so wie auch das Verhältnis zur Romantik im Endeffekt ambivalent“⁷⁴. Zudem existiert die Ansicht, dass Strauß' Poetik mehr zum Sturm und Drang als zur Romantik tendiere:

Auch die Aufwertung des Schöpferischen, die Sakralisierung des Dichter-Genius, die aufklärungskritische Haltung insgesamt verbinden Strauß mehr mit wesentlichen Strömungen des Sturm und Drang als mit der Romantik.⁷⁵

⁷⁰ Strauß selbst gibt im Roman *Der junge Mann* den Begriff „Romantischer Reflexionsroman“ (DJM 15) vor. Zur Romantikrezeption s. a. Marieke Krajenbrink: „Romantiker der elektronischen Revolution?“ Zur Verwendung romantischer Elemente in Botho Strauß' *Der junge Mann*. In: Erika Tunner (Hg.): Romantik - eine lebenskräftige Krankheit: ihre literarischen Nachwirkungen in der Moderne, Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik Bd. 34, Amsterdam - Atlanta 1991. Sowie Heimo Schwilk: Kein Deutschland gekannt seit meines Lebens. Die Neoromantik des Botho Strauß. In: ders.: Wendezeit - Zeitenwende: Beiträge zur Literatur der achtziger Jahre. Berlin 1991, S. 140–147 (Heimo Schwilk ist Mitherausgeber des Sammelbandes, in welchen Strauß' *Bocksgesang* aufgenommen und, wie z. B. Franz Wille in einem Brief an Strauß aussprach, von Rechts vereinnahmt wurde: „Besonnene Stimmen hatten Ihre Thesen damals nicht reflexhaft verdammt, aber vor Beifall von falscher Seite gewarnt. Damit meine ich nicht ‚rechts‘ als vage Himmelsrichtung in der politischen Topographie, sondern die Vereinfachung und Instrumentalisierung Ihrer Überlegungen durch Personen, die meinen, aus der Prominenz eines Autors etwas Glanz in ihre trüb-reaktionäre Geistesstuben zu lenken. Nun aber ist genau dies geschehen durch die im Ullstein Verlag erschienene Aufsatz-Sammlung ‚Die selbstbewußte Nation‘, in der Ihr Essay als Leitmotiv für ein krauses Gedankengebäu ausgegeben wird, das sich als ‚Standortbestimmung der demokratischen Rechten‘ versteht.“ (Der Brief Willes ist abgedruckt in *Theater heute*, 12/94, S. 1.)

⁷¹ Helga Kaußen belegt, „daß ein maßgebendes Prinzip die Poesis des Botho Strauß bereits in ihren Anfängen bestimmt: das der Reflexivität.“ (Kaußen: Kunst ist nicht für alle da, S. 339.)

⁷² Vgl. Hans-Joachim Ruckhäberle: „Ästhetisch und politisch läßt sich das Werk von Strauß unter dem Aspekt der romantischen Universalpoesie sehen, durchaus auch dem von Goethe, Hegel und Schlegel beschriebenen Schicksal der ‚schönen Seele‘ verwandt.“ (Ruckhäberle: Botho Strauß, S. 878.)

⁷³ Claus Sommerhage verwendet die Formel „romantische Poetik der Erinnerung“ (Claus Sommerhage: Odeon oder der verschollene Krug. Über Botho Strauß' romantische Poetik der Erinnerung. In: Sinn und Form. Beiträge zur Literatur 43, 1991, S. 178.)

⁷⁴ Krajenbrink: „Romantiker der elektronischen Revolution?“, S. 182.

⁷⁵ Gottwald: Mythos und Mythisches, S. 114/Fußnote.

1.1.4 Subjektivität

Identitätsprobleme, Persönlichkeitsverlust, Ohnmacht und Auflösung der Subjektivität prägen schon die Figuren in Botho Strauß' Frühwerk. Kai Buchheister ist der Überzeugung:

Für Strauß ist Subjektivität von Beginn an ausschließlich Gegenstand eines literarischen Dissoziierungsprogramms, das heißt ein Thema, dem höchstens noch spöttisch-mitleidiges Angedenken gilt.⁷⁶

Mit der Wende zu einer Ästhetik der Präsenz ändert sich auch das Potential der Subjektivität. Die „Krise des modernen Subjekts“ werde, so Christian Klotz, von Strauß „postulierte(m) Offenbarungscharakter der Kunst“ beendet. Strauß reihe sich „in die von Brecht so genannte pontifikale Linie der deutschen Literatur von Novalis über George etc. ein.“⁷⁷ Im Angebot einer Erfahrung des ganz Anderen erkennt Andreas Englhart eine Chance, die in *Schlußchor* jedoch nur aufgezeigt und nicht wahrgenommen werde. Lorenz gelange nicht aus seiner Immanenz in das ganz Andere, weil er dem Irrglauben von der Autonomie des Subjekts erliege.

Mit dem Aufzeigen der Lächerlichkeit der Figur Lorenz holt Strauß zu einem Rundumschlag gegen die moderne abendländische Kultur aus. Das Streben nach philosophischer Einheit, wissenschaftlicher Beherrschbarkeit, politischer Machbarkeit und ökonomischer Unabhängigkeit ist für ihn ein absurder Versuch des Individuums, sein Schicksal vollkommen zu beherrschen oder von ihm abzulenken. Als einzigen Ausweg, der aber nicht begangen, sondern nur erahnt werden kann, bietet uns Strauß die Möglichkeit des ganz anderen an, seine Stücke sind daher (auch) theosophische Schauspiele.⁷⁸

Bernd Graff sieht die „Erfahrung der Unmittelbarkeit durch Kunst“ insofern negativ, als sie eine „Überwältigung des Ich und seiner Rationalität“ bedeute.⁷⁹

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die neuen religiös klingenden Töne in *Aufstand gegen die sekundäre Welt* die Forschung zu einer kritischen Betrachtung der Straußschen Poetik aufriefen. Die im Essay vertretene Ästhetik der Präsenz wird zum Teil als Fortsetzung von Strauß' Mythopoetik gesehen, im Wesentlichen aber wird sie als Sakralisierung der Kunst gewertet. In Ansätzen wird auf die Konsequenzen für das Menschenbild hingewiesen. Skeptisch wird dabei gesehen, dass in einer Ästhetik der Präsenz das Primat der Rationalität gebrochen wird.

⁷⁶ Kai Buchheister: Elfenbeintürme – leerstehend: zum Dementi von Subjektivität bei Peter Handke und Botho Strauß. In: Jahrbuch für internationale Germanistik, Bern u.a. 1997, S. 97. Zu Ohnmacht, Wirkungs- und Ortlosigkeit Straußscher Subjekte s.a. Kapitzka: Bewußtseinsspiele, S. 42 und Stefan Bollmann: Kaum noch etwas - Zur Poetik von Botho Strauß. In: Jochen Hörisch und Hubert Winkels (Hg.): Das schnelle Altern der neuesten Literatur. Essays zu deutschsprachigen Texten zwischen 1968 - 1984, Düsseldorf 1985, S. 90.

⁷⁷ Klotz: Krise des Subjekts, S. 163.

⁷⁸ Englhart: Im Labyrinth des unendlichen Textes, S. 262.

⁷⁹ Graff: Wirklichkeit ist das, was wirkt, S. 233.

1.2 Methodische Überlegungen

Die Forschungsliteratur zu den erst rund zehn Jahre alten Werken von Botho Strauß hat vielfach noch den Charakter von Literaturkritik. So werden aus dem Essay *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt* Begriffe wie „sakrale Poetik“ oder „Realpräsenz“ ohne differenzierte Klärung auf das poetische Werk angewendet. Diese Arbeit macht es sich zur Aufgabe, die zentralen Begriffe von Strauß' Ästhetik der Präsenz zu klären. Die Problematik, die hier zu bewältigen ist, deutete sich im Forschungsüberblick bereits an. Strauß wendet Schreibstrategien an, die das Gesagte einer Festlegung entziehen. In dem Nachwort zu Steiners *Real Presences* verschwimmen die Positionen. Denn bald ist unklar, wo Strauß nur Steiner referiert, wo er selbst poetologische Postulate erhebt, wo beide Positionen eins sind. Unklar ist auch, ob Strauß überhaupt eine Position vertritt.

Die Verschleierungen reichen bis in die Formulierungen der Wörter, so dass, um die Begriffe wie „sakrale Poetik“ oder „Realpräsenz“ sicher handhaben zu können, eine genaue Analyse notwendig erscheint. Diese ist aufwendig und geht ins Detail, rechtfertigt sich jedoch durch das Ziel, herauszufinden, was bei Strauß die Begriffe bedeuten, von denen immerhin ein Wandel seiner Poetik abgeleitet wird. Realpräsenz und Unmittelbarkeit werden, um mit einem möglichst klaren Modell arbeiten zu können, zeichentheoretisch zu erfassen gesucht. Ausschlaggebend für diesen Ansatz ist auch, dass Präsenz und Realpräsenz als Gegensatz zur Repräsentation gesehen werden, welche das Grundmodell des (sprachlichen) Zeichens darstellt. Die Essays, insbesondere *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt*, dienen dazu, für die Ästhetik Strauß' zentrale Begriffe zu klären und den Horizont aufzuspannen, in dem sich seine Beiträge zum intellektuellen Leben um 1990 bewegen. Die Erkenntnisse gehen in die nachfolgende Dramenanalyse ein. Jedoch soll eine kurzschlüssige Übertragung von Schlagworten vermieden und die Dramen, bei denen das Primat liegt, zuallererst in ihrer Eigenständigkeit betrachtet werden.

Botho Strauß' Werke bieten so reichhaltige intertextuelle Bezüge inklusive der Verweise auf unterschiedlichste Theorien, dass sich eine Vielzahl von Ansatzpunkten bietet, die den Interpreten nicht selten in ein „Labyrinth des unendlichen Textes“ (Englhart) zieht. Arbeiten wie die von Monika Sandhack⁸⁰ lösen sich geradezu in Bezugnahmen auf. Vorliegender Abhandlung hingegen geht es darum, in einem grundlegend hermeneutischen Ansatz ein weitgehend geschlossenes Verstehensmodell für die Dramen zu entwickeln. Auch wenn die Texte hermetisch sind, gibt es die gewinnbringende Aussicht, durch eine Arbeitsweise, die so nahe am Text bleibt wie möglich, in den Kern der Textproblematik vorzudringen. Es geht also darum, einen Beitrag zu interpretatorischer „Basisarbeit“ zu leisten, wie sie für ältere Autoren längst geschehen ist. Für Strauß' Dramen wurde sowohl die Suche nach einem geschlossenen semiotischen Modell für aussichtslos erklärt (Sormani) als auch ein dekonstruktivi-

⁸⁰ Monika Sandhack: *Jenseits des Rätsels. Versuch einer Spurensicherung im dramatischen Werk von Botho Strauß*, Frankfurt a. M. u.a. 1986.

vistischer Ansatz für ungeeignet erachtet.⁸¹ Diese Arbeit fragt nun in einem eher traditionellen, aber auch nach dem Poststrukturalismus berechtigten Ansatz, nach der Sinnhaftigkeit der Texte. Natürlich ist der Anspruch nicht, den *einen* Sinn zu entdecken. Damit würde man schnell bei der Autorintention anlangen, bei der manche Interpreten in den Wirren Straußscher Texte sogar wieder einen Anhaltspunkt suchen. Der hohe Grad an Intertextualität und die schwer zu ortende Position eines Sprechers lassen Straußsche Texte oberflächlich als bestes Beispiel für einen frei flottierenden Text verstehen. Der Autor ist in diesem Verständnis kein schöpferischer Urheber mehr, sondern nur noch ein „Umräumer“ des Textes, so wie Roland Barthes in *Der Tod des Autors* den Schreibenden darstellt: „Seine einzige Macht besteht darin, die Schriften zu vermischen und sie miteinander zu konfrontieren, ohne sich jemals auf eine einzelne von ihnen zu stützen.“⁸² Ich bin hingegen der Ansicht, dass der Text, der in der Auffassung des Poststrukturalismus ursprungslos ist wie die Sprache selbst, einen Autor hat. Sein Produkt allerdings ist ein eigenständiges Gebilde mit performativer Qualität: Es ersteht in jedem Rezipienten zwar nicht neu, aber auf andere Weise. Ich sehe zwischen dem Text als Produkt des Autors und dem Text in der Rezeption eine Type-Token-Relation: Die Schrift, die der Autor entlässt, ist wie eine abstrakte Matrix, die im Akt der Rezeption zur konkreten Äußerung wird. Ein Text wird immer mehr und etwas anderes sein, als der Autor selbst darin sehen kann. Jedoch bleibt er das von einem Autor Erschaffene.

Die Aufgabe nachfolgender Textinterpretation ist also, eines von nicht bezifferbar vielen möglichen Verstehensmodellen zu entwickeln, welches aber in sich schlüssig sein soll. In Literatur geht das Imaginäre ein, dieses

ist in seiner uns durch Erfahrung bekannten Erscheinungsweise diffus, formlos, unfixiert und ohne Objektreferenz. Es manifestiert sich in überfallartigen und daher willkürlich erscheinenden Zuständen, die entweder abbrechen oder sich in ganz anderen Zuständlichkeiten fortsetzen.⁸³

Doch wissenschaftliche Betrachtung definiert sich ja gerade dadurch, rational und konsequent zu sein. Es ist der Grundwiderspruch der Literatur- wie auch jeder anderen Kunst- oder Kulturwissenschaft, dem undefinierten Gegenstand mit Definition zu begegnen. Nicht zuletzt aus dieser Diskrepanz heraus hat sich eine Vielzahl methodischer Ansätze entwickelt.

⁸¹ „Daß Strauß die Kunst und die Möglichkeit für wahrer als alle Wirklichkeit erachtet, hat sich im Laufe der Untersuchung als eines der Leitmotive seines Denkens herausgestellt. Mit diesem Gedanken läßt sich aber erklären, weshalb man seinem Werk mit streng dekonstruktivistischen Analysen niemals gerecht werden kann. Seine Schriften zielen nicht darauf ab, die bei der Genese der Bedeutung entstehenden Aporien aufzudecken und den Sinn als sekundären Effekt im Spiel der Signifikanten zu entlarven. Zwar trachten auch sie danach, die Ebene der identifizierbaren Semantik zu verlassen; dies geschieht jedoch im Zuge des Versuchs, eine dahinterliegende tiefere Wahrheit ahnbar werden zu lassen. (...) Jene tiefere Wahrheit, das bliebe noch hinzuzufügen, gehört gleichsam den Abgründen der Sprache an.“ (Johannes Windrich: *Das Aus für das Über. Zur Poetik von Botho Strauß* Prosaband „Wohnen Dämmern Lügen“ und dem Schauspiel „Ithaka“. Würzburg 2000, S. 200).

⁸² Roland Barthes: *Der Tod des Autors*. In: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M. 2002, S. 108.

⁸³ Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*. Frankfurt a. M. 1993, S. 21.

1.3 Zum Modell der Schweben

Grundlegend für Botho Strauß ist ein Denken in Gegensätzen, das betrifft sowohl das Welt- als auch Subjektmodell. Zum einen entwirft er als Verständnis des zeitgenössischen Lebens das Bild der vernetzten Fläche, in der es kein Zentrum, keinen Anfang, kein Ende, keine Seinstiefe gibt. „Während die Spinne sieht, jedoch nicht weiß, wie sie ihr Netz webt, können wir kaum überblicken, was wir erweben, in welcher unmäßiger Feinheit der Bezüge wir jagen und leben.“ (FDU 47) Dieses Denkmodell zeigt Parallelen zu einem dekonstruktivistischen Modell, in dem alles, ohne Zentrum, ohne Urheber, ohne metaphysisches Dahinter oder Darüber, „Text“ ist. Die Konsequenz ist die in der Postmoderne viel beschworene Auflösung des Subjekts, die in den zu behandelnden Dramen als Menschen „ohne Kern“, als Personen ohne innere Wahrheit in Erscheinung treten. Diese Subjekte sind „dazugehörig in der vernetzten Fläche“ (PP 26).

Diese „Netzwelt“, die in Strauß' Werk als der Dämon der Gegenwart schon beinahe schablonenhaft wiederkehrt, ist nur der Widerstand, an dem die andere und für die Dramen wesentliche, nach tieferen Schichten des Lebens suchende Sicht- und Seinsweise hervortritt. Die Protagonisten der vorgestellten Dramen suchen allesamt nach der richtigen Lebensform. Ihr Dasein hat metaphysische Qualitäten, und wenn nicht, empfinden sie deren Abwesenheit als Verlust. Strauß entwirft Subjekte traditioneller Art, die nach Einheit und Vervollkommnung streben. Es sind diese differenzierter gezeichneten Subjekte mit metaphysischer Tendenz, die im Zentrum der Textanalyse stehen. Die Arbeit legt einen Subjektbegriff zugrunde, der von einer grundsätzlichen Dissoziation in unvereinbare Sphären ausgeht, welche die Subjektivität zu vermitteln versucht.

Die Grundprobleme der Subjektivität sind trotz aller geschichtlichen Wandlungen erstaunlich konstant. Sie sind sehr einfacher Natur, denn sie gehen alle auf den Sachverhalt zurück, daß das Ich seinen Weltbezug nicht in den Griff bekommen kann, so daß es zwischen Weltangst und Weltvertrauen hin und her schwankt.⁸⁴

Das Subjekt schwankt zwischen einem In-der-Welt-sein und einer Tendenz, sich aus dieser wegzubewegen. Es schwankt zwischen seinem endlichen und unendlichen Ich, wovon Philosophen des deutschen Idealismus inklusive des Dichterphilosophen Novalis bereits ausgegangen sind. In der Analyse der Straußtexte wird diese Spannung verschiedene Ausprägungen annehmen. Das Alltags-Ich konkurriert mit einer phantastischen Steigerung ins Großartige (Max in *Besucher*) oder das der Körperwelt verhaftete Ich steht dem Ich gegenüber, dessen Hoffen und Sehnen in die unendliche Welt der Kunst strebt (Lilly Groth in *Das Gleichgewicht*). So verstandene Subjektivität ist grundsätzlich haltlos und muss sich in dem Prozess, das Gegensätzliche zu vermitteln, konstituieren. In dieser Vermittlung des Widerstreitenden entsteht ein Schweben. Die „Metaphysik des Schwebens“ findet sich zuerst bei Fichte, aber auch bei Kant, Schelling, Heidegger und Kierkegaard.⁸⁵

⁸⁴ Walter Schulz: Ich und Welt. Philosophie der Subjektivität. Pfullingen 1979, S. 10. Die Darlegung des Verständnisses von Subjektivität folgt dem „§ 25 Zur Metaphysik des Schwebens“, S. 97–100.

⁸⁵ Schulz: Ich und Welt, S. 10.

Im Hinblick auf Strauß-Texte ist besonders Kierkegaards Auffassung interessant, da sie das Momenthafte des Schwebens herausstellt. Der Augenblick entsteht in der „Leidenschaft“, die temporär ist und den „Widerspruch“ der Existenz schließt⁸⁶:

Ein altes Wort sagt: oratio, tentatio, meditatio faciunt theologum; so gehören auch zu einem subjektiven Denker Phantasie, Gefühl, Dialektik in Existenz-Innerlichkeit mit Leidenschaft. Aber vor allem Leidenschaft, denn es ist unmöglich, existierend über Existenz zu denken, ohne in Leidenschaft zu geraten, weil das Existieren ein ungeheurer Widerspruch ist, von dem der subjektive Denker nicht abstrahieren darf – dann ginge es leicht –, sondern in dem er verbleiben soll. (...) Der subjektive Denker ist Dialektiker in Richtung auf das Existentielle; er besitzt Gedankenleidenschaft, um die qualitative Disjunktion festzuhalten.⁸⁷

Das Schweben ist, wie Walter Schulz im Anschluss an Kierkegaard definiert, „das Hin und Her, in dem und durch das die Subjektivität von einem Extrem zum anderen geht, das heißt die Grundtendenz gegen die andere absolut zu setzen versucht, weil sie eben nicht die Mitte findet“.⁸⁸

These dieser Arbeit ist, dass Strauß mit diesem Vorgang des „Hin und Her“ in seinen Theaterstücken experimentiert, indem er Gegensätze (Extreme) und fehlende Mitte auf verschiedene Figuren aufteilt, so dass die intrasubjektive Bewegung des Schwebens als interpersonale Aktion darstellbar wird. Doch lässt sich bei den behandelten Dramen eine zunehmende Konzentration der verschiedenen Komponenten in eine Figur feststellen: Während in *Besucher* ganz klar die Aufteilung zwischen den Figuren Edna (ein Extrem), Lena (anderes Extrem) und Max (haltloses Entweder-oder) gegeben ist, werden im späteren *Gleichgewicht* die Extreme in einer Figur (Lilly Groth) verbunden. Die Gleichung „Eine Figur = ein Subjekt“ geht also nicht auf.⁸⁹ Jedoch bietet jedes der drei Dramen mit den Protagonisten eine eindeutige zentrale Perspektive, von der aus das Thema Subjektivität interpretiert wird. Ausgangsmodell ist also ein Subjektivitätsverständnis, das von einer Gegensätzlichkeit und der Suche nach Vermittlung gekennzeichnet ist. Strauß, der in seinen Schriften mit der Dichotomie von Körper und Geist argumentiert, wirft insbesondere die Frage nach der Verwurzelung des Subjekts auf, nach der historischen Rückbindung und nach dem inneren Stabilitäts- und Schwerpunkt. Hierbei gelangt er zu einem Subjektivitätsverständnis, bei dem der Körper das Primat hat:

Es herrscht mithin eine beträchtliche Eifersucht des Geistes auf den Körper: daß jener ein so schwaches, umständliches, dieser aber ein so gewaltiges, aktives Gedächtnis besitzt ... (BL 71)

⁸⁶ Den Hinweis auf den „subjektiven Denker“ Kierkegaards verdanke ich Walter Schulz: *Ich und Welt*, S. 99.

⁸⁷ Sören Kierkegaard: *Unwissenschaftliche Nachschrift*. München 1976, S. 517 f.

⁸⁸ Schulz: *Ich und Welt*, S. 100.

⁸⁹ Ich halte es deshalb zum Beispiel für sehr schwierig, aus der Gestaltung der Frauenfiguren ein Frauenbild ableiten zu wollen. Dies müsste sehr differenziert geschehen. Denn in den Figuren mischen sich mimetische Menschendarstellung, Typisierungen und konstruierter Subjektivitätsdiskurs zu einem komplexen Ganzen.

Die konkurrierenden Sphären von endlichem Körper und unendlichem Geist bleiben auch in einem Modell der Schweben dichotomisch getrennt. Das „Hin und Her“ ist der Übertritt von einem ins andere. Wenn im Folgenden der Begriff der Vermittlung verwendet wird, so bedeutet dies keine Verbindung oder gar Verschmelzung. Es ist vielmehr ein Nebeneinander in Gleichberechtigung, was Strauß selbst mit der Wortschöpfung „Körpergeist“ (KG 99) ausdrückt. In der Frage, ob und wie die Vermittlung geleistet wird, wird sich eine Entwicklung zeigen. In *Besucher* wird sie scheitern, in *Schlußchor*, der auf dem Höhepunkt der Präsenz-Ästhetik verfasst ist, wird sie in der imaginierten Selbstidentität eine defizitäre Form annehmen und in *Das Gleichgewicht* wird das Konzept der Schweben am Ende des Dramas erreicht. Wichtige Merkmale der Schweben sind: die Verbindung des Gegensätzlichen, das Einberäumen des Unendlichen (Unbestimmten, undefinierten etc.) über die Imagination, die Augenblicklichkeit, das Dazwischen ohne Standpunkt. All diese Momente finden sich in Strauß' Ästhetik wieder: in der „complicatio, in der Eingefäßtheit aller Bedeutungen“ (AW 50), der Präsenz, den „Augenblicke(n) einer ungeahnten Ergänzung“ (DEK 35) und der Unentschiedenheit, die bei Strauß strukturelles Prinzip ist und im *Aufstand* als „Samstagslage“ (AW 51) der Kunst zitiert wird. Die Grundbedeutung von „Samstagslage“ ist die Phase zwischen Christi Tod am Karfreitag und seiner Auferstehung am Ostersonntag.

Ein Ansatz in der Forschungsliteratur, der ebenfalls nach einem Vermittlungsmodell fragt, ist der von Christine Winkelmann. Sie geht vom Widerspruch zwischen Rationalität und Emotionalität des Subjekts aus und kommt, indem sie auf der Ebene zwischenmenschlicher Kommunikation argumentiert, zu dem Modell der „unüberwindlichen Nähe“.

In der Reflexion der Möglichkeiten interpersonaler Verständigung sowie der Inszenierung von Kommunikation in den Dramen wie den erzählenden Werken von Botho Strauß findet sich ein strukturell homologer Vermittlungsversuch. Vermittelt werden sollen der Selbstanspruch des Subjekts nach Autonomie und die Lust nach der *passio*, nach dem den Menschen ganz ergreifenden Gefühl.

Die sich gegeneinander wendenden Ansprüche: die Lust an der Macht und die Lust an der Ohnmacht, werden in einem ausgleichenden System installiert. Im Gefühlsmotiv der *unüberwindlichen Nähe* findet sich eine paradoxe Bedeutung, die es erlaubt, sich in einer Art Gefühls-Tourismus den *großen Gefühlen* anzunähern, ohne den Anspruch des Geistes auf Alleinherrschaft aufzugeben.⁹⁰

„Unüberwindliche Nähe“ ist der Titel von sieben frühen Gedichten Strauß', die 1976 im *Tintenfisch* veröffentlicht wurden.⁹¹ Die Forschung hat diese paradoxe Vermittlung in erster Linie auf die Beziehung zwischen Mann und Frau bezogen. Doch wurde bislang nicht herausgestellt, dass Strauß diesen Ansatz weiterentwickelt und ästhetisiert hat. So spricht er 1989 von der „unfaßliche(n) Nähe“ (DEK 35), die jetzt eine Präsenzerfahrung in der Kunst benennt.

⁹⁰ Winkelmann: Suche nach dem „großen Gefühl“, S. 80.

⁹¹ Unüberwindliche Nähe. 7 Gedichte. In: *Tintenfisch 9. Jahrbuch für Literatur 1976*. Hg. von Michael Krüger. Berlin 1976, S. 57–63.

Der Begriff der „Schwebe“ bringt die parallele Anlage von Subjektivität und Ästhetik bzw. die enge Übersetzung der Subjektivitätsproblematik in das ästhetische Konzept zum Ausdruck. Der Schwebe inhäriert ein stetes Vermittlungskonzept, das eine Bewegungsrichtung hat: Das Ferne, Unendliche, Unbegreifliche oder Abwesende an das endliche Ich heranzuholen und zur Anwesenheit zu bringen. Botho Strauß arbeitet mit einer ganzen Reihe von Begriffen, die allesamt Modi dieser Bewegung des Heranholens sind: Erinnerung, Vergegenwärtigung, Begehren, Anwesenheit – und Realpräsenz. Auch die „Emergenz“ (AW 39), durch die das Unvermittelte im Gegenwärtigen Raum gewinnt, ist bei Strauß in diese Reihe einzuordnen. Um die Ästhetik von Botho Strauß zu bezeichnen, setze ich deshalb mit der „Schwebe“ einen übergeordneten Begriff an. Wie die Forschungsliteratur gezeigt hat, enthält die Ästhetik Strauß' Elemente verschiedener literarischer Ästhetiken und ist dabei keiner eindeutig zuzuordnen. So wird diese Arbeit keinen Einordnungsversuch unternehmen, aber an gegebener Stelle auf literaturgeschichtliche Vorbilder hinweisen.

Eine Aufgabe wird sein, die bei Strauß 1990 neue „Realpräsenz“ daraufhin zu befragen, ob sie nicht nur als Synonym für bereits eingeführte Begriffe verwendet wird. Vorweg seien Realpräsenz und Präsenz als rein relationale Begriffe definiert, die also weder schon eine Vergegenwärtigung des Mythos noch wie bei Grieshop eine letztlich unerklärliche, augenblickliche Anwesenheit eines „ganz Anderen“ bedeuten, sondern für sich besehen inhaltsleer sind. Es wird sich zeigen, dass die ungreifbare Seite des Selbst ebenso präsent gemacht werden soll wie ungreifbare Abstrakta, so etwa die Schuld oder das Böse in *Schlußchor* oder das existenzielle Hoffen im *Gleichgewicht*. Während Grieshop Präsenz als Effekt der Inszenierung auffasst und diese somit nur als Reaktion des Rezipienten in Erscheinung tritt, untersuche ich Präsenz auf der Textebene bzw. Handlungsebene⁹²: Präsenz, von der der Text erzählt, Präsenz, die sich in den Figuren ereignet und die eine Wirkung der Bühnensprache ist, wenn Undarstellbares in Signifikanten Ausdruck findet.

1.4 Aufbau der Arbeit

Zur theoretischen Grundlegung der Arbeit wird schwerpunktmäßig der Essay *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt* analysiert (Kapitel 2). Zunächst wird George Steiners These aufgenommen, dass der Verlust von Authentizität in der „sekundären Welt“ vom Bruch zwischen Wort und Welt herrühre (Kapitel 2.1), was durch Strauß eine Wendung in die Aufklärungskritik erfährt (Kapitel 2.2). Da im Weiteren zeichentheoretisch argumentiert wird, soll die Krise der Repräsentation wenigstens anhand einiger wichtiger Stationen dargelegt werden (Kapitel 2.1.1). Auf der gewonnenen Grundlage werden die auf Präsenz und Unmittelbarkeit zielenden Kernbegriffe des Essays untersucht (Kapitel 2.3 und 2.4): „sakrale Poetik“, „Realpräsenz“, „Emergenz“. Dabei werden zentrale Gedanken aus weiteren Essays um 1990 hinzugenommen. Diese Essays sind: *Die Distanz ertragen. Über Rudolf Borchardt* (1987), *Die*

⁹² Auch Bernhard Greiner verweist auf die Übersetzung des Präsenzdiskurses in die Handlungsebene, s. Anm. 44.

Erde – ein Kopf. Dankrede zum Georg-Büchner-Preis (1989) und *Anschwellender Bocksgesang* (1993). Es wird sich das Bild eines auf Vermittlung angelegten Subjektivitäts- und Ästhetik-Projektes ergeben. Da für die Dramen möglichst geschlossene Lesarten gewonnen werden sollen und zudem Unterschiede hinsichtlich der Subjektivitätsproblematik und ästhetischer Umsetzung zu erwarten sind, werden die Theaterstücke nicht unter thematischen Gesichtspunkten zusammengefasst, sondern jedes einzeln und in chronologischer Folge behandelt. Dies soll bei der schwierigen Textlage auch eine klare Gedankenführung ermöglichen.

Das Theaterstück *Besucher* von 1988 (Kapitel 3), das vor Strauß' Eintreten für eine Ästhetik der Präsenz erschienen ist, thematisiert die Zerrissenheit und Haltlosigkeit des Subjekts. Bei diesem Drama ist noch keine Vermittlung der Gegensätze zu erwarten, sondern der resignative Rückzug auf die Position des endlichen Alltags-Ich. *Besucher* führt das Subjekt an jenem Scheideweg vor, an dem ihm die Orientierung auf das Eine (im Sinne einer Daseinsfundierung) verloren geht und es von der Auflösung in das oberflächliche, zentrumslose Viele erfasst wird. Strauß zeigt hier den Paradigmenwechsel im Welt- und Ichverständnis.

Das Drama *Schlusschor* von 1991 (Kapitel 4) arbeitet mit einer komplexen Symbolik und ist mythisch aufgeladen. Es ist das schwierigste und für die Ästhetik der Präsenz zugleich bedeutsamste der drei Dramen. *Schlusschor* zerfällt in drei Akte, von denen jeder das Thema der Einheit unter anderem Blickwinkel beleuchtet. Einheit und Vereinigung sind selbst undarstellbar und haben mit der Deutschlandfrage ihren Grund wiederum in etwas Ungreifbarem: in der Schuld, die Deutschland im Zweiten Weltkrieg auf sich geladen hat. Die untilgbare Schuld und die einigende Kraft der Untat – also Einheit in der Negation – eröffnen einen mythischen Diskurs. Im ersten Akt wird ersichtlich, wie in einer Ästhetik der Präsenz das Undarstellbare als Undarstellbares vergegenwärtigt wird (Kapitel 4.1.1). Der zweite Akt wendet die Frage der Schuld auf das Subjekt. Dieses erreicht im realpräsen-tischen Moment des Versehens zwar eine Form der Selbstvergegenwärtigung, die aber im selben Augenblick von Störfaktoren durchkreuzt wird, die sowohl in der Schuld, im Ende der Liebe als auch im körperlichen Begehren ihren Grund haben. Das Subjekt, das für einen Augenblick so hoch hinaus konnte, stürzt in das Nichts, in das Dazwischen der fehlenden Mitte von Körper und Geist. So wird im zweiten Akt Subjektivität zugleich in ihrer höchsten Möglichkeit und in ihrer Unmöglichkeit vorgeführt (Kapitel 4.2). Der dritte Akt hat den Mythos der „Einheit des Volkes“ zum Inhalt und entlarvt ihn als Lüge. Statt des Adlers steht am Ende der deutsche Wald als Symbol der zentrumslosen Undurchschaubarkeit.

Mit der Figur Lilly Groth in *Das Gleichgewicht* (1993) wird die Zerrissenheit des Subjekts zwischen körperlicher Leidenschaft und der ins Unendliche zielenden Sehnsucht des Herzens thematisiert. Zweitere hat ihren Ort und ihre Möglichkeit präsent zu werden in der Kunst. Strauß entwirft in Lilly Groth ein Gleichgewichtsmodell der zwei unvereinbaren Sphären, das zum Scheitern gebracht wird. Erst am Ende wird eine Verbindung der Schweben zwischen endlichem und unendlichem Ich hergestellt.

2 Der Aufstand gegen die sekundäre Welt: Präsenz im Zeichen und Ereignis

1989, als die Theoriediskussion von Intertextualität, Diskurs und Dekonstruktion bestimmt war und aus Texten nicht mehr der eine Sinn, sondern stets sich verschiebende Bedeutungen herausgelesen wurden, setzte George Steiner Gott als Garanten für den Sinn ein und plädierte für ein neues unmittelbares Erlebnis metaphysischer Werke. Diesen Ansatz legte er in *Real Presences* dar – auf Deutsch 1990 unter dem Titel *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?* erschienen. In seinem Nachwort zu diesem Werk wendet sich Strauß unter der Überschrift *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt* mit Steiner gegen die Dominanz von sekundären Diskursen, einem Sprechen-über, unter dem die unmittelbare Begegnung mit Kunst und Welt verloren gehe.

2.1 Der Bruch zwischen Wort und Welt

Strauß kennzeichnet die „sekundäre Welt“ als Welt ohne Authentizität und voll undurchsichtiger Verweisungen, als „Dickicht der Vermittlungen, Moderationen und Interpretationen“ (AW 44). Den Übergang von unmittelbarer zu mittelbarer Welterfahrung macht Strauß wie Steiner am Beispiel Stéphane Mallarmés und dessen moderner Sprachauffassung fest. Deren wesentliches Merkmal sei der Bruch zwischen Signifikant und Referent. Wort und Welt fielen auseinander, es entstand eine Kluft zwischen dem anwesenden Zeichen und dem abwesenden Bezeichneten. Die Sprache wurde autonom.

Für den Eintritt der Modernität in unser Sprach-Bewußtsein gibt Steiner ein präzises Datum an. Es geschah, als Mallarmé sagte: das Wort Rose bedeutet nichts anderes als die vollkommene Abwesenheit des so bezeichneten Gegenstands. (...) Bis dahin mochte man an Gott und der Welt zweifeln, mochte fromm oder aufgeklärt sein, jede Geisteshaltung verblieb dennoch im Vertrauen auf die Logos-Stiftung der Sprache. Nun aber war es zum Kontaktbruch zwischen Welt und Wort gekommen. Fortan sprach sich die Sprache selbst, und die Welt, Gottes Schöpfung, war ihr: die reale Abwesenheit: nicht da, wo Worte. (AW 49)

Was Strauß verkürzt als die Trennung von Welt und Wort wiedergibt, ist im Original bei Steiner präziser als die „Loslösung der Sprache von äußerer Referenz“⁹³ bezeichnet. De Saussure habe dieser Erkenntnis systematische Form verliehen. „Doch Mallarmé geht weiter, und der ontologisch kritische Schritt findet bei ihm statt.“⁹⁴ Steiner zieht Mallarmés Beispiel vom Wort „Rose“ heran, das gerade die Absenz aller Rosen bedeute. „Das, was dem Wort *Rose*, jener willkürlichen Ansammlung zweier Vokale und zweier Konsonanten, seine einzige Legitimation und Lebenskraft verleiht, ist, so konstatiert Mallarmé, ‚l’absence de toute rose‘.“⁹⁵ Entscheidend für das Problem realer Gegenwart ist, dass Steiner aus der von Mallarmé vertretenen Autonomie der Sprache eine reale Abwesenheit und Nihilismus ableitet. Die Grundkonstante abendländischen Denkens, der Logos als Bürge einer sinnvollen Welt, sei aufgegeben worden.

⁹³ George Steiner: *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?* München 1990, S. 129.

⁹⁴ Ebd., S. 130.

⁹⁵ Ebd., S. 131.

Wenn ich nicht fehlgehe, stehen wir hier genau an der Quelle philosophischer und ästhetischer Moderne, am Punkt, an dem mit der Ordnung des logos gebrochen wird, wie sie westliches Denken und Empfinden immer gekannt hatte, wenigstens seit der Tautologie, die aus dem brennenden Busch gesprochen wurde. (...) Eine auf den logos gegründete Ordnung impliziert (...) eine zentrale Annahme ‚realer Gegenwart‘. Mallarmés Zurückweisung der Vereinbarung von Referenz und sein Beharren darauf, daß Nicht-Referenz den wahren Genius und die Reinheit von Sprache konstituiert, implizieren eine zentrale Annahme ‚realer Abwesenheit‘.⁹⁶

Der Begriff „Logos“, der in der Philosophiegeschichte mehrere Wandlungen vollzogen hat, wird hier in der Grundbedeutung eines Garanten verwendet, auf den sich das ganze Gebäude des Denkens und Sprechens stützt und sich als ein sinnvolles erweist. Logos – stets konnotiert mit Vernunft, Verstand, Wort, Sinn – beschreibt den Hintergrund, der Sprechen sinnvoll macht und insofern die Beziehung zwischen Wort und Inhalt garantiert. Nur: In Berufung auf einen Logos verlässt Steiner nicht das Schema repräsentationaler Darstellung.⁹⁷ Denn jedes Repräsentationsmodell basiert auf einer grundlegenden Doppelbödigkeit oder „Zwei-Welten-Ontologie“, wie es Sybille Krämer nennt. Zeichen stehen für Objekte, wobei zwischen beiden Bereichen eine unaufhebbare Differenz besteht. Der Grad der Präsenz, der erreicht wird, ist im Gegensatz zu einer magischen, rituellen, mystischen oder mythischen Erfahrung lediglich der einer Vergegenwärtigung.

Das ist der Lebensnerv der Idee der „Repräsentation“: Nicht Epiphanie, also Gegenwärtigkeit, vielmehr Stellvertreterschaft, also Vergegenwärtigung, ist das, was die Zeichen für uns zu leisten haben.⁹⁸

Statt Realpräsenz kann Steiners Modell also nur Präsenz hervorbringen. Es geht ihm auch offenbar weniger um die Aufhebung einer „Zwei-Welten-Ontologie“ (was zum theologischen Begriff der Realpräsenz führen würde) als um den verbürgten Konnex dieser zwei Welten unter Einbindung des Subjekts. Denn seine Argumentation zielt auf die Wiederherstellung, die Heilung der Beziehung, die das Subjekt über die Sprache zur Gegenwart des Seins sowie zur Andersheit des Seins – was auf eine transzendente Sphäre hinweist – und zur Objektwelt erhält:

In jedem anderen Bereich [als dem des Todes, Anm. d. Verf.] ist die Phänomenologie des Sagens seit den Sumerern und den Vorsokratikern die einer unerläßlichen Beziehung zur Gegenwart und Andersheit des Seins und der Welt gewesen. Es war diese Unerläßlichkeit, die sich ganz zentral im Begriff und in der metaphorischen Reichweite des logos dargestellt hat, sowohl in Religion, Philosophie und Dichtung als auch in der Anrufung und streitbaren Auslegung des Gesetzes.⁹⁹

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Für „Repräsentation“ wird die von W. J. Thomas Mitchell formulierte Definition zugrunde gelegt, die sowohl für den Bereich der Ästhetik als auch für das Staatswesen gilt: „Repräsentation ist stets von etwas oder jemand, durch etwas oder jemand und für jemand.“ Die vierte Position bildet der „Urheber der Darstellungsintention“, der festlegt, welches Zeichen für jemanden was darstellen soll. (W.J. Thomas Mitchell: Repräsentation. In: Hart Nibbrig (Hg.): Was heißt ‚Darstellen‘? Frankfurt a.M. 1994, S. 18.)

⁹⁸ Sybille Krämer: Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität. In: Uwe Wirth (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M. 2002, S. 323.

⁹⁹ George Steiner: Von realer Gegenwart, S. 122.

Als entscheidende Differenz zu einem symbolistischen Ansatz Mallarmés erscheint die Beheimatung des sprechenden Menschen in dem, worauf seine Worte als Referenz verweisen. Denn der Bezug zum Signifikat als einer tieferen Bedeutung des Seins, im Sinne des Wesens der Dinge, wäre mit Mallarmés Kunst auch erreicht – jedoch evoziert von Form und Materialität der Sprache, also in einem Sprung über die sinnlich wahrnehmbare Welt hinweg. Das besagt das Rosen-Beispiel, das Steiner als Beleg für den Bruch zwischen Wort und Welt heranzieht:

Seine [Mallarmés, Anm. d. Verf.] Intention charakterisiert er in dem Gedicht ‚Prose pour des Esseintes‘ (1885) mit dem Begriff der Hyperbel als einem ‚Sprung‘ in ein Jenseits der Realität. Durch Evokation – nicht etwa durch Beschreibung – soll sein Gedicht das hinter der Wirklichkeit liegende Sein sichtbar machen. In einem berühmten Ausspruch hat Mallarmé diesen Prozeß am Beispiel des Wortes ‚fleur‘ beschrieben. Das Wort Blume, das sprachliche Zeichen also, läßt, der Musik vergleichbar, die Idee der Blume erstehen, die man in allen konkreten Blumensträußen vergeblich sucht.¹⁰⁰

Um die Lücke zwischen Wort, Welt und Subjekt wieder schließen zu können, führt Steiner das Vertrauen ins Feld. Er stützt sich dabei auf historische Praxis. Die ganze menschliche Geschichte hätte ohne diese Übereinkunft keine Bedeutung.

Diese Einsetzung des Vertrauens, dieser Eintritt des Menschen in die Stadt des Menschen, findet zwischen Wort und Welt statt. Nur im Lichte dieses Zutrauens kann es eine Geschichte des Bedeutens geben, die ihr genaues Pendant in einer Bedeutung der Geschichte hat.¹⁰¹

Sprachliche Bedeutung im Sinne des Referenzbezuges wird hier zum Axiom eines sinnvollen Lebens.

2.1.1 Die Krise der Repräsentation (Nietzsche, Hofmannsthal, Derrida)

Sprachphilosophisch gesehen, versucht Steiner die Wiedereinsetzung eines unkritischen, naiven Repräsentationalismus. Das wäre der Rückschritt hinter die Moderne und hinter eine Entwicklung, von der im Folgenden einige für die deutsche Literaturwissenschaft wichtige Stationen aufgezeigt werden.

¹⁰⁰ Jürgen Grimm/Margarete Zimmermann: *Literatur und Gesellschaft im Wandel der III. Republik*. In: Jürgen Grimm (Hg.): *Französische Literaturgeschichte*. Stuttgart, Weimar 1999⁴, S. 288. Analogien in der bildenden Kunst zeigen sich z. B. bei Paul Cézanne: „Das Wirkliche, das Wahre und das Richtige – die Werte jeder klassischen Kunst – beziehen sich bei Cézanne weder auf die unmittelbaren Wünsche und Objekte seiner Triebnatur, noch auf die äußere Erscheinung der sichtbaren Wirklichkeit, sondern auf die geistige Struktur, die er hinter dieser und durch diese wahrnimmt und die er in seiner Malerei aufzuzeigen und zu realisieren versucht. Alles ist Form, Maß und Proportion, alles ist Spannung und Gleichgewicht.“ (Sandro Bocola: *Die Kunst der Moderne. Zur Struktur und Dynamik ihrer Entwicklung. Von Goya bis Beuys*. Darmstadt 1997, S. 140.)

¹⁰¹ George Steiner: *Von realer Gegenwart*, S. 123.

2.1.1.1 Zweifel an der Referenz

Friedrich Nietzsche kehrte die Arbitrarität des sprachlichen Zeichens heraus und kritisierte die nur vermeintliche Repräsentation der wahren Dinge im Wort. Den Bruch zwischen Subjekt und Objekt überbrücke der Mensch durch Metaphernbildung, welche sich in zwei Stufen vollziehe. Über den „Sprachbildner“ heißt es in dem Aufsatz *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* von 1873:

Er bezeichnet nur die Relationen der Dinge zu den Menschen und nimmt zu deren Ausdrücke die kühnsten Metaphern zu Hülfe. Ein Nervenreiz zuerst übertragen in ein Bild! erste Metapher. Das Bild wieder nachgeformt in einem Laut! Zweite Metapher.¹⁰²

Das Wort definiert Nietzsche dementsprechend als „Abbildung eines Nervenreizes in Lauten“¹⁰³ und deckt mit seiner Darstellung auf, dass mit dem Wort nie das Ding erreicht wird, sondern Wörter nur vom Menschen verliehene Benennungen und Konventionen sind, deren Konstruktionscharakter ausgeblendet wird. Der Mensch „vergisst also die originalen Anschauungsmetaphern als Metaphern und nimmt sie als die Dinge selbst“¹⁰⁴. Nur in der Tautologie werde, allerdings auf Kosten von Erkenntnis, die Lüge vermieden.

Wenn er [der Mensch, Anm. d. Verf.] sich nicht mit der Wahrheit in der Form der Tautologie d.h. mit leeren Hülsen begnügen will, so wird er ewig Illusionen für Wahrheiten einhandeln.¹⁰⁵

Ein berühmtes literarisches Beispiel aus der frühen Moderne für die Sprachkrise und deren Auswirkung auf das Subjekt ist der Brief des Lord Chandos (1901) von Hugo von Hofmannsthal. Ausgehend von der Repräsentation als Darstellung von etwas, durch etwas, für jemanden, zeigt sich in diesem fiktiven Brief, wie die Relation zwischen Subjekt und Wort und damit auch die Relation zwischen Wort und Welt für den Ich-Erzähler verloren gegangen ist. Der symbolische Bezug löst sich auf.

Das Subjekt fällt heraus aus dem Zusammenhang, der die „geistige und körperliche Welt“, subjektives Bewusstsein und körperliche Existenz, geistige Abstraktion und materielle Konkretheit, Individuum und Gesellschaft, natürliches und gesellschaftliches Leben zur Einheit gefügt hat. Die Erfahrung einer zersplitterten Welt sprengt den Zusammenhang der Worte untereinander, welche ihren Repräsentationsanspruch einbüßen. Auch das Diktum eines „Urhebers“, der laut Mitchell den Repräsentationszusammenhang zwischen Zeichen, Ding und Subjekt einsetzt, verliert seine Gültigkeit.

¹⁰² Friedrich Nietzsche: *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*. In: Friedrich Nietzsche. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Kritische Studienausgabe, Band 1 (KSA 1). München 1988, S. 879.

¹⁰³ Ebd., S. 878.

¹⁰⁴ Ebd., S. 883.

¹⁰⁵ Ebd., S. 878.

Worte und Sprache werden in ihrer selbständigen Materialität entdeckt, die weder einen Bezug zur Welt hat (Worte als „Wirbel, (...) durch die hindurch man ins Leere kommt“¹⁰⁶), noch einen Bezug zum Subjekt:

... aber sie [die Begriffe, Anm. d. Verf.] hatten es nur miteinander zu tun, und das Tiefste, das Persönliche meines Denkens, blieb von ihrem Reigen ausgeschlossen. Es überkam mich unter ihnen das Gefühl furchtbarer Einsamkeit; (...)¹⁰⁷

Im fiktiven Brief Hofmannsthals können die Worte – um mit Nietzsche zu sprechen – die Illusion von Wahrheit nicht mehr aufrechterhalten, weil das konstruierte Begriffsgebäude¹⁰⁸ brüchig und das Fehlen des Fundaments offenbar geworden ist. Es zeigt sich, dass der Zugriff auf Dinge und Wahrheit in Worten und den an Sprache gebundenen Gedanken unmöglich ist: „Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen.“¹⁰⁹ Als der Briefeschreiber an seine Tochter appellieren will, „immer wahr zu sein“, versagen ihm die Begriffe ihren Dienst. Das erzählende Ich ist nicht mehr in der Lage, ein Urteil zu fällen, also in Worten einen festen Standpunkt zu beziehen: „(...) die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze.“¹¹⁰

2.1.1.2 Präsenz als Gegenmodell zur Referenz

Das Grundmodell von Sprache ist laut Umberto Eco die begriffliche Abstraktion, die vom Konkreten und Partikularen auf eine Ebene des Allgemeinen gelangt:

Durch das Zeichen löst der Mensch sich los von der rohen Wahrnehmung, von der Erfahrung des *hic et nunc*, und abstrahiert. Ohne *Abstraktion* gibt es keinen Begriff, und ohne Abstraktion gibt es erst recht kein Zeichen.¹¹¹

Als Umkehrung dieses Prozesses setzt in der Krisenerfahrung des Lord Chandos eine Fokussierung des Partikularen ein: „Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen.“¹¹² An die Stelle eines geistigen Lebens voll intellektueller Zusammenhänge rückt das sinnlich erfahrene, punktuelle Augenblickserlebnis. Für diese „guten Augenblicke“¹¹³ fügt sich alles – Geist und Körper sowie Subjekt und Objekt – zur Einheit.

¹⁰⁶ Hugo von Hofmannsthal: Der Brief des Lord Chandos. In: Deutscher Geist. Ein Lesebuch aus zwei Jahrhunderten, Band 2, Frankfurt a. M. (Insel Verlag) 1982, S. 665.

¹⁰⁷ Hofmannsthal: Lord Chandos, S. 666.

¹⁰⁸ Vgl. Friedrich Nietzsche: Ueber Wahrheit und Lüge, S. 882: „Man darf hier den Menschen wohl bewundern als ein gewaltiges Baugenie, dem auf beweglichen Fundamenten und gleichsam auf fließendem Wasser das Aufthürmen eines unendlich complicirten Begriffsdomes gelingt; freilich, um auf solchen Fundamenten Halt zu finden, muss es ein Bau, wie aus Spinnfäden sein, so zart, um von der Welle mit fortgetragen, so fest, um nicht von dem Winde auseinander geblasen zu werden.“

¹⁰⁹ Hofmannsthal: Lord Chandos, S. 665.

¹¹⁰ Ebd., S. 665.

¹¹¹ Umberto Eco: Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte. Frankfurt a. M. 1977, S. 108.

¹¹² Hofmannsthal: Lord Chandos, S. 666.

¹¹³ Hofmannsthal: Lord Chandos, S. 667.

An die Stelle intellektueller Erkenntnis, die über Begriffe vermittelt wird, tritt die „Offenbarung“¹¹⁴ als unmittelbares Erlebnis. Die Erfahrung „höheren Lebens“ entzündet sich nicht am abstrakten Wort, sondern am Anblick eines alltäglichen Gegenstandes bzw. an sinnlich und geistig evozierter Vorstellung. Diese Gegenstände bzw. Bilder fungieren nicht als Repräsentanten (symbolische Zeichen), sondern sie sind das „Gefäß“, welches „gefüllt“ mit der „Flut göttlichen Gefühls“¹¹⁵ mit eben dieser Flut zu einer Einheit wird. Die Distanz des Verweisungscharakters entfällt.

Doch nicht nur das Wahrgenommene bildet eine Einheit, auch das Subjekt wird in der Wahrnehmung zur geistig-sinnlichen Ganzheit und nimmt das unmittelbar Erlebte in sich auf, ja verschmilzt damit. Es fühlt sich „mit einer solchen Gegenwart des Unendlichen durchschauert, von den Wurzeln der Haare bis ins Mark der Fersen“¹¹⁶. Die Partizipation geht einher mit Auflösungsgefühlen. Das Subjekt wird eins mit der imaginierten Welt: „(...) und es gibt unter den gegeneinanderspielenden Materien keine, in die ich nicht hinüberzufließen vermöchte.“¹¹⁷ Nicht nur Subjekt und Objekt werden eins, auch Verstand und Gefühl („mit dem Herzen zu denken“, ebd.), Körper und Geist werden ununterscheidbar. So spricht Lord Chandos von den erfüllten Augenblicken als „sonderbaren Zufällen (...), von denen ich übrigens kaum weiß, ob ich sie dem Geist oder dem Körper zurechnen soll (...)“¹¹⁸. Im Augenblickserlebnis partizipiert das Subjekt an einem „göttlichen Gefühl(es)“¹¹⁹.

Anstatt der verloren gegangenen Vergegenwärtigung über die Repräsentationsbeziehung erfährt das Subjekt ein erfülltes *hic et nunc*. Dieses steht abseits der logozentrischen „Zwei-Welten-Ontologie“, die mit jeder Signifikant-Signifikat-Relation aufgespannt wird. Folgerichtig stehen diese Erlebnisse außerhalb der Sprache.

Denn es ist ja etwas völlig Unbenanntes und auch wohl kaum Benennbares, das in solchen Augenblicken, irgendeine Erscheinung meiner alltäglichen Umgebung mit einer überschwellenden Flut höheren Lebens wie ein Gefäß erfüllend, mir sich ankündet.¹²⁰

Die dennoch beredete Darstellung thematisiert den Topos des Unaussprechlichen,

nämlich weil die Sprache, in welcher nicht zu schreiben, sondern auch zu denken mir vielleicht gegeben wäre, weder die lateinische noch die englische noch die italienische und spanische ist, sondern eine Sprache, von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekanntem Richter mich verantworten werde.¹²¹

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Ebd., S. 669.

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Ebd., S. 670.

¹¹⁹ Ebd., S. 667.

¹²⁰ Ebd., S. 667.

¹²¹ Ebd., S. 672.

Auch wenn die Sprache das Darzustellende nicht fassen kann, münden die Artikulationsversuche doch in einen zentralen Begriff: den der Gegenwart, der Präsenz. So beschreibt das erzählende Ich den Todeskampf vergifteter Ratten, welchen es sich in seiner Vorstellung bildlich ausmalt und nachempfindet, mit folgendem Gleichnis:

Sie entsinnen sich, mein Freund, der wundervollen Schilderung von den Stunden, die der Zerstörung von Alba Longa vorhergehen, aus dem Livius? Wie sie die Straßen durchirren, die sich nicht mehr sehen sollen ... wie sie von den Steinen des Bodens Abschied nehmen. Ich sage Ihnen, mein Freund, dieses trug ich in mir und das brennende Karthago zugleich; aber es war mehr, es war göttlicher, tierischer; und es war Gegenwart, die vollste erhabenste Gegenwart.¹²²

Diese Gegenwart wird Sprache nie erreichen.

Der Chandos-Brief zeigt modellhaft, wie in der Krise sprachlicher Repräsentation die Gegenbewegung hin zur Augenblicks-Präsenz erfolgt. Dabei problematisiert der Text, dass das präsentische Einheitserlebnis außerhalb der Sprache liegt, und zeigt, wie ein Autor versucht, Präsenz zu erzeugen, indem er mit den Mitteln der Sprache deren Grenzen überwindet. Er macht dies, indem er mit reichhaltigen erzählerischen Passagen, der Schilderung von Gleichnissen und mit dem wortgewaltigen Reden über das Nicht-Sagbare zu einer großen Sprachhandlung ausholt. Geht man von der erstmals von John L. Austin in *How to do Things with Words* getroffenen und von heutigen Theoretikern weitergedachten Unterscheidung aus, „(d)aß Sprache nicht nur eine referentielle Funktion erfüllt, sondern immer auch eine performative“¹²³, dann betont Hofmannsthal die performative Funktion der Sprache, um die Restriktionen ihrer repräsentationalen Struktur und damit ihrer referentiellen Ausrichtung zu überwinden. Dieser relativ frühe Text gibt bereits den Hinweis darauf, dass Präsenz – als Gegenbegriff zu bloßer Vergegenwärtigung – wesentlich über den Sprechakt und nicht die Repräsentationsleistung sprachlicher Zeichen erzeugt wird.¹²⁴

Festzuhalten ist aber auch, dass das Sprach- und Präsenzmodell dieses Textes aus der frühen Moderne noch auf der Annahme eines transzendentalen Signifikats und dem Glauben an etwas Letztes und Unverbrüchliches gründet, auf dem Dasein und Sprache basieren und das dem Menschen – hier in der Form göttlichen Fluidums – auch zugänglich werden kann. Dieses Vertrauen auf eine Sinngebung ist tief in der Tradition des Denkens verwurzelt:

¹²² Ebd., S. 668.

¹²³ Erika Fischer-Lichte: Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur. In: Uwe Wirth (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M. 2002, S. 290.

¹²⁴ Grundsätzlich gehe ich davon aus, dass beide Funktionen nicht völlig voneinander zu trennen sind, sondern ineinander wirken. Dies entspricht der Sprach-Auffassung von Paul de Man, der Rhetorik (diesen Begriff verwendet er im Sinne einer bedeutungserzeugenden Weise der Sprechhandlung und nicht im Sinne von Stilfiguren) und Semantik als sich gegenseitig unterlaufende und dabei stets gemeinsam auftretende Seiten der Sprache betrachtet. Vor allem literarische Sprache, aber nicht nur diese, gelange deshalb nie zu *einer* Bedeutung, sondern eine figurative und eine buchstäbliche Bedeutung konkurrieren ständig. Literatur zeichne sich durch „die rhetorische, figurative Macht der Sprache“ aus (Paul de Man: Allegorien des Lesens. Frankfurt a. M. 1988, S. 40). Das Moment der Dekonstruktion liegt, wenn man de Man folgt, in der Sprache selbst.

So, wie die westliche Philosophie ‚phonozentrisch‘ ist, auf die ‚lebendige Stimme‘ zentriert und der Schrift gegenüber zutiefst mißtrauisch, ist sie auch in einem weiteren Sinne ‚logozentrisch‘, dem Glauben an ein endgültiges ‚Wort‘, eine endgültige Präsenz, ein Wesen, eine Wahrheit oder eine Wirklichkeit verhaftet, die die Grundlage unseres ganzen Denkens, unserer Sprache und unserer Erfahrung darstellt. Sie hat sich nach dem Zeichen gesehnt, das allen anderen ihre Bedeutung gibt – dem ‚transzendentalen Signifikanten‘ – und nach dem fundamentalen, nicht mehr in Frage zu stellenden Sinn, auf den alle unsere Zeichen zu deuten scheinen können.¹²⁵

Die Verneinung von eindeutigem Sinn und feststehender Bedeutung hat im Poststrukturalismus die Krise der Repräsentation und des Subjekts verstärkt. Im folgenden Abschnitt wird anhand von Jacques Derrida eine exemplarische poststrukturalistische Position zu Repräsentation und Präsenz dargelegt.

2.1.1.3 Die Destruktion des Signifikats

Jacques Derrida, der mit seiner Philosophie der Dekonstruktion die abendländische Metaphysik destruieren wollte,¹²⁶ geht von einer grundsätzlichen metaphysischen Struktur des Zeichens aus. Das Zeichen und seine Differenzierung in Signifikant und Signifikat werden von ihm zurückgeführt auf die Repräsentanz einer nicht fassbaren Transzendenz, auf die Differenz zwischen sinnlicher und intelligibler Welt.

Die Differenz zwischen Signifikat und Signifikant gehört zutiefst in die Totalität jener großen, von der Geschichte der Metaphysik eingenommenen Epoche; ausdrücklicher und systematischer artikuliert sie sich in der begrenzteren Epoche des christlichen Schöpfungs- und Unendlichkeitsglaubens, der sich die Mittel der griechischen Begrifflichkeit zunutze macht. Die Zusammengehörigkeit ist wesentlich und unauflösbar: man kann die Bequemlichkeit und die „wissenschaftliche Wahrheit“ des stoischen und später des mittelalterlichen Gegensatzes zwischen signans und signatum nicht weiter beanspruchen, ohne daß man auch all seine metaphysisch-theologischen Wurzeln mit übernimmt.¹²⁷

Für die Aufhebung dieser metaphysisch begründeten Differenz zwischen Signifikant und Signifikat steht bei Derrida das Modell der Schrift (*Ecriture*), die nicht mehr nur die Verschriftlichung des mündlichen Wortes bedeuten soll. Schrift wird davon gelöst, das Sekundäre zu etwas Primärem zu sein. Sie wird, über den Bereich der Sprache hinausgehend, als Grundmodell eines gegenseitigen aufeinander Verweisens der Zeichen gedacht, das sich ohne Ursprung und ohne zweite Dimension der Bedeutungsschöpfung vollzieht. In dieser gewissermaßen eindimensionalen „Zirkulation der Zeichen“¹²⁸ geht auch das Signifikat auf.

¹²⁵ Terry Eagleton: Einführung in die Literaturtheorie. Stuttgart 1988, S. 114.

¹²⁶ Siehe Norbert Schneider: Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung. Stuttgart 1996, S. 251.

¹²⁷ Jacques Derrida: Grammatologie. In: Dieter Mersch (Hg.): Zeichen über Zeichen. Texte zur Semiotik von Peirce bis Eco und Derrida. München 1998, S. 284.

¹²⁸ Ebd., S. 276.

Nicht daß das Wort „Schrift“ aufhörte, den Signifikanten des Signifikanten zu bezeichnen; in einem ungewohnten Licht aber wird deutlich, daß „Signifikant des Signifikanten“ nicht länger eine akzidentelle Verdopplung und abgefallene Sekundarität definiert. „Signifikant des Signifikanten“ beschreibt im Gegenteil die Bewegung der Sprache – in ihrem Ursprung; aber man ahnt bereits, daß ein Ursprung, dessen Struktur als Signifikant des Signifikanten zu entziffern ist, sich mit seiner eigenen Hervorbringung selbst hinwegrafft und auslöscht. Das Signifikat fungiert darin seit je als ein Signifikant.¹²⁹

Mit den Signifikaten für die metaphysische Systematik der Sprache geht es hier um die großen Begriffe wie Wahrheit, auf die sich Denken und Sprache als etwas außerhalb ihrer Grenzen Gegebenes stützen. Während in den angeführten Texten zur Moderne (Nietzsches „Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne“ und der Chandos-Brief) der Sprache lediglich die Erfüllung ihrer Wahrheitsfunktion abgesprochen wurde, es aber noch Grundannahmen „hinter“ der Sprache gab, fällt nun die Wahrheit (als metaphysischer Wert) selbst. Die zwischen Signifikat und Signifikant aufgespannte Konstruktion fällt in der *Ecriture* zusammen. Die Signifikate werden hineingezogen in die *eine* Ebene der Schrift und in das Spiel der Signifikanten. Es gibt keine übergeordnete Position außerhalb der Sprache. Das berührt die Grundlagen der Sprachphilosophie.

Die Sekundarität, die man glaubte der Schrift vorbehalten zu können, affiziert jedes Signifikat im allgemeinen, affiziert es immer schon, das heißt, von Anfang, von Beginn des Spieles an. Es gibt kein Signifikat, das dem Spiel aufeinander verweisender Signifikanten entkäme, welches die Sprache konstituiert, und sei es nur, um ihm letzten Endes wieder anheimzufallen. Die Heraufkunft der Schrift ist die Heraufkunft des Spiels; heute kommt das Spiel zu sich selbst, indem es die Grenze auslöscht, von der aus man die Zirkulation der Zeichen meinte regeln zu können, indem es alle noch Sicherheit gewährenden Signifikate mit sich reißt, alle vom Spiel noch nicht erfaßten Schlupfwinkel aufstößt und alle Festen schleift, die bis dahin den Bereich der Sprache kontrolliert hatten. Strenggenommen läuft dies auf die Destruktion des Begriffs „Zeichen“ und seiner ganzen Logik hinaus.¹³⁰

Auch das Grundelement des abendländischen Denkens, der Logos, aus dem die obersten Werte ihre Bedeutung gewinnen und auf den sich George Steiner wieder beruft, wird in Derridas Sprachphilosophie der *Ecriture* irrelevant. Derrida definiert die Rationalität neu, sie – die umfassende Schrift beherrschend – „stammt nicht mehr aus einem Logos. Vielmehr beginnt sie mit der Destruierung und, wenn nicht der Zerschlagung, so doch der De-Sedimentierung, der Dekonstruktion aller Bedeutungen, deren Ursprung in der Bedeutung des Logos liegt. Das gilt besonders für die *Wahrheit*.“¹³¹ Denn jede metaphysische Bestimmung der Wahrheit sei verknüpft mit der „Instanz eines Logos oder einer von ihm abstammend gedachten Vernunft“¹³², unabhängig davon, welche philosophiegeschichtliche Definition des Logos man zugrunde lege.

¹²⁹ Ebd., S. 275.

¹³⁰ Ebd., S. 275 f.

¹³¹ Ebd., S. 281.

¹³² Ebd.

Mit dem metaphysisch begründeten Zeichenverständnis kritisiert Derrida auch die damit verbundene Philosophie der Präsenz¹³³. Gegen diese Annahme des Gegenwärtigwerdens, der Präsenz im Zeichen, setzt Derrida sein Modell der Differenz (*différance*). Er ist der Auffassung, das „Zeichen wäre also die aufgeschobene (*différée*) Gegenwart“, da zwischen dem Dargestellten und dem Zeichen eine nicht zu überwindende Distanz bleibe. Statt der Präsenz tritt im Zeichen die Differenz zum Gegenwärtigen zu Tage. So stellt Derrida das Repräsentationsschema dar:

Das Zeichen, so sagt man gewöhnlich, setzt sich an die Stelle der Sache selbst, der gegenwärtigen Sache, wobei ‚Sache‘ hier sowohl für die Bedeutung als auch für den Referenten gilt. Das Zeichen stellt das Gegenwärtige in seiner Abwesenheit dar. Es nimmt dessen Stelle ein. Wenn wir die Sache, sagen wir das Gegenwärtige, das gegenwärtig Seiende nicht fassen oder zeigen können, wenn das Gegenwärtige nicht anwesend ist, bezeichnen wir, gehen wir über den Umweg des Zeichens. Wir empfangen oder senden Zeichen. Wir geben Zeichen. Das Zeichen wäre also die aufgeschobene (*différée*) Gegenwart.¹³⁴

Da Präsenz selbst jedoch nicht mehr überprüfbar sei, könne sie dem Zeichen keine Legitimität verleihen. Damit kann auch die sprachliche Repräsentation in ihrer Funktion der Vergegenwärtigung einer kritischen Überprüfung nicht standhalten. Sie erweist sich als ungegründet.

Die gegenseitige Stützung von Zeichen und Präsenz, durch die dieses jene und jene dieses bedingt, entlarvt eine Zirkularität, die diejenige Lücke oder Leerstelle aufdeckt, die die Strukturen der Repräsentation zerreißen, werden sie nach ihrem Grund befragt.¹³⁵

In dieser Philosophie – und in anderen poststrukturalistischen Ansätzen – ist das Moment der Dezentralisierung wesentlich. Es gibt im Spiel der Signifikanten keine festen Bedeutungen mehr. Zeichen sind zwar iterierbar, aber mit jeder Wiederholung haben sie eine andere Aussage. Das zweite Merkmal, das deutlich wurde, ist das der Nicht-Präsenz: Aus der kritischen Betrachtung des Repräsentations-Modells wird der Schluss gezogen, dass in Zeichen und damit in der Sprache niemals etwas vollständig präsent wird. Die Konsequenzen für das Subjekt, das sich selbst über Sprache reflektiert, sind Nicht-Identität und Auflösung der Subjektivität. Das einheitliche, mit sich selbst identische Ich wird zur überkommenen Illusion.

(...) es wäre eine Illusion zu glauben, daß ich in dem, was ich sage oder schreibe, jemals einem anderen völlig präsent sein könnte, denn Zeichen überhaupt zu gebrauchen, zieht nach, daß meine Bedeutung stets verstreut, zerteilt und niemals ganz mit sich selbst eins ist. Und nicht nur meine Bedeutung, sondern in der Tat auch ich selbst: da Sprache etwas ist, woraus ich bestehe, (...) muß auch der ganze Gedanke, daß ich eine stabile, einheitliche Entität bin, eine Fiktion sein.¹³⁶

¹³³ Vgl. Schneider: Geschichte der Ästhetik, S. 252 f.

¹³⁴ Jacques Derrida: Die *différance*. In: J. D.: Randgänge der Philosophie, hrsg. von Peter Engelmann, Wien 1988, S. 35.

¹³⁵ Dieter Mersch: Was sich zeigt: Materialität, Präsenz, Ereignis. München 2002, S. 219.

¹³⁶ Eagleton: Literaturtheorie, S. 113.

Mit poststrukturalistischer Theorie wird die Annahme widerlegt, sprachliche Repräsentation würde etwas für jemanden präsent machen. George Steiner möchte offenbar zur Anwesenheit zurück, indem er mit dem Logos und dem transzendentalen Signifikat „Gott“ wieder ein metaphysisches Gebäude aufbaut. Gerade an den dekonstruktivistischen Thesen, gegen die sich Steiner als Literaturwissenschaftler insbesondere wendet, wird deshalb anschaulich, dass es ihm mit dem Ansinnen einer „Realpräsenz“ auch darum geht, ein ungebrochenes Welt- und Seinsverständnis zu rehabilitieren.

2.2 Kritik an linksintellektueller Aufklärung

Im Unterschied zu Steiner identifiziert Strauß „die Epoche ‚nach dem Wort‘, den Epilog“ (AW 44) nicht nur mit Methoden wissenschaftlicher Textinterpretation, sondern insbesondere mit dem Zeitgeist Deutschlands nach dem Zweiten Weltkrieg.

Dieser [der Epilog, Anm. d. Verf.] setzte zwar mit Nietzsches Todesurteil für den Logos-Gott schon früher ein, aber das Imperium der Abschwörung und der Leugnung mit seinen unzähligen radikalen Provinzen und subversiven Satyrspielen des Intellekts konnte sich erst nach Zweitem Weltkrieg und Nazikult, als häßliche Aufklärung des Hassenswerten unbegrenzt entfalten. Das kritisch-soziale Zeitalter war geboren und ließ auf ein schöpferisches zurückblicken. (ebd.)

Strauß unternimmt in seiner Darstellung der „Epoche nach dem Wort“ eine Wendung zur Aufklärungskritik. Er wendet sich gegen die linksintellektuelle Haltung, die sich in Deutschland als Reaktion auf den Zweiten Weltkrieg und Holocaust herausgebildet hat. In der Kritik am „Imperium der Abschwörung und der Leugnung“ trifft er sich mit national-konservativer Kritik, welche vornehmlich den Linksintellektuellen vorwirft, nach 1945 in einer Überreaktion alles Deutsche desavouiert, deutsche Kultur diskreditiert und die Bildung einer national begründeten Identität verhindert zu haben. Gerd Bergfleth sei als Vertreter dieser „demokratischen Rechten“¹³⁷ aus einem 1984 publizierten Aufsatz zitiert:

Überblickt man die Geschichte des letzten Jahrhunderts, so kann man sagen: Die Deutschen schwanken haltlos zwischen Chauvinismus und Weltbürgertum hin und her, ohne zu einem gesunden Patriotismus finden zu können, der ihnen gerade von den beiden Extremen verwehrt wird. Wenn das Pendel nach der Ära nazistischer und rassistischer Beschränktheit ganz zur anderen Seite ausgeschlagen ist, so stellt das entsprechend keine gute Reaktion dar, sondern wiederum eine Radikalkur, die das Kind mit

¹³⁷ Gerd Bergfleth veröffentlichte auch einen Aufsatz in dem Band „Die selbstbewußte Nation“ (1994), in den der *Bocksgesang* aufgenommen wurde und den Franz Wille in *Theater heute* als „trüb-reaktionär“ einstufte. Er kritisiert das Buch, „das sich als ‚Standortbestimmung der demokratischen Rechten‘ versteht. Vor allem Beiträge von Brigitte Seebacher-Brandt, Ernst Nolte, Rainer Zitelmann, Gerd Bergfleth und Roland Bubik geben sich zwar oberflächlich als Ausdruck einer ‚demokratischen Rechten‘, aber unter dem dünnen Lack dieser Behauptung brechen immer wieder Sätze und Formulierungen durch, die solches unschwer als Camouflage und Lippenbekenntnisse erscheinen lassen.“ (Franz Wille: Bekenntnisse eines Unpolitischen? Ein Briefwechsel mit Botho Strauß. In: *Theater heute*, 12/94, S. 1.) Wie der Brief Willes zum Ausdruck bringt und zudem andere Autoren feststellen (s. Einleitung), ist Botho Strauß nicht in eine „rechte Ecke“ zu stellen oder gar einem neuen Faschismus zuzurechnen. Wohl aber berührt Botho Strauß Themenkomplexe, die (in anderer Weise) auch eine politische Rechte beschäftigen. Dazu gehört der Verlust des Heimatlandes, insofern als nach der NS-Zeit für einen Deutschen Patriotismus, wenn überhaupt, nur mit Brechungen möglich und somit eine Verwurzelung in nationaler Identität schwierig ist.

dem Bade ausschüttet. Eine Totalisierung ergänzt die andere, und beide sind gleichermaßen beschränkt. So züchtet die neue Aufklärung einen Unmenschen, der sich im Übergang zur Menschheit befindet –: einen Deutschen, der Europäer, Amerikaner, Jude oder was immer sonst sein darf, nur nicht er selbst. Er ist dank der linken Reeducation, die seine Kriegsniederlage erst vollständig macht, zum Gastarbeiter im eigenen Land geworden, ja weniger als das, denn dem fremden Arbeiter wird doch zumindest ein Rest eigener Kultur zugestanden, während der menschheitliche Unmensch das Gnadentrotz seiner Kultivierung von den linken Herrenzynikern der Aufklärungsmafia empfängt. Denn alle Kultur geht nach Aufklärungsverständnis von oben aus, von den Anwälten der Menschheit, wohingegen alles Untere a priori Provinz ist, Ideologie, die kritisch destruiert und zum Höheren erhoben werden muß.¹³⁸

In Strauß' Argumentation findet sich das Spannungsverhältnis zwischen oben und unten wieder: Oben steht die in Herrschaftsposition befindliche Aufklärungskultur, das „Imperium“, das eine radikale Abwendung von „Zweitem Weltkrieg und Nazikult“ vollzieht, welche Strauß mit den pejorativen Worten „Abschwörung und Leugnung“ herabsetzt. Unten sind die „Provinzen“ radikalisierte Ideologie und intellektueller Kapriolen angesiedelt, die aufklärerische Restriktionen in „subversiven Satyrspielen des Intellekts“ unterlaufen. Das Bild von Aufklärung und inhärenter Gegenaufklärung, das Strauß hier zeichnet, ist ein in Antihaltung begründetes und in einseitiger Übersteigerung verzerrtes: die „häßliche Aufklärung des Hassenswerten“. Immerhin bleibt der NS-Terror – was den Konservativen vom Neonazi unterscheidet – als das „Hassenswerte“ eindeutig negativ bewertet.

In Übereinstimmung mit dem neokonservativen Diskurs geht es hier um die Forderung nach einem neuen Umgang mit der Nazizeit, der linksintellektuelle Redeordnungen und Tabuzonen durchbrechen soll. Auch wenn Strauß nie explizit den Genozid am jüdischen Volk anspricht, entzündet sich gerade an diesem Thema das Verlangen der Neokonservativen nach einer restriktionsfreien Debatte. Als Beispiel sei hier die Rede Martin Walsers bei der Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels 1998 genannt und nochmal Gerd Bergfleth zitiert:

Es muß endlich erlaubt sein, das Verhältnis von Deutschen und Juden unbefangen zu untersuchen, unbefangen von rechten und linken Vorurteilen, und das schließt ein, daß man sich ebenso von unangebrachtem Hochmut wie von fußfälliger Prostration entfernt hält, ohne darüber in eine vage Neutralität zu verfallen.¹³⁹

Kritik an der Aufklärung übt Strauß bereits in dem Drama *Jeffers Akt I*, das erstmals 1989 in den *Fragmenten der Undeutlichkeit* veröffentlicht wurde: „(...) sie rasselten mit ihren krummen Begriffs-Bestecken in den leeren Blechnäpfen der Vernunft, die aufmüpfigen Gesellschaftsinsassen (...)“ (JA I, 24) Das Begriffsrepertoire, das die marxistisch geschulte Linke prägte,¹⁴⁰ greife nicht mehr, sondern produziere nur noch hohlen Lärm in einem Vernunft-Getöse, dem

¹³⁸ Gerd Bergfleth: Die zynische Aufklärung. In: Gerd Bergfleth et al.: Zur Kritik der palavernden Aufklärung. München 1984, S. 182.

¹³⁹ Ebd., S. 181.

¹⁴⁰ Dass Strauß hier ein Gesellschaftsbild entwirft, in dem intellektuell die Linke der 68er-Generation prägend ist, findet im Text weitere Anhaltspunkte, z. B. JA I, S. 25: „Aber die pazifistischen Veteranen stimmten die Meinung als erste um: ‚Politisch meint er nichts anderes als wir selbst zur Zeit des dreckigen Kriegs in Vietnam. Amerika, verschone die Welt mit deinen Idealen! (...)‘.“

die Grundlage entzogen ist. So lautet die Aussage dieser Metapher, die die Entkräftung der gesellschaftlichen Linken nach dem Scheitern der 68er-Revolution aufgreift. Explizit demontiert Strauß den Leitbegriff der Sozialkritik. Dadurch, dass er „sozialkritisch“ in „kritisch-sozial“ (AW 44) umkehrt und als Negativbegriff dem positiven Schöpferischen gegenüberstellt, entsteht eine pejorative Wendung: „Das kritischsoziale Zeitalter war geboren und ließ auf ein schöpferisches zurückblicken.“ (ebd.) Das Soziale, das eine an der Gesellschaft und dem Wohl der Menschen orientierte Zielsetzung ist, verliert hier die Priorität. Strauß knüpft an menschenverachtendes Gedankengut an, das er fiktional bereits in der Figur des unter Faschismusverdacht stehenden Jeffers erprobte:

„Ich meine nur“, so gab ich zur Antwort, „es wäre vielleicht besser gewesen, nicht Gott zuerst zu stürzen, feig wie wir sind, sondern den Menschen zuerst. Kein Individuum würde um den Tode der Menschheit trauern. Kein einzelner empfindet etwas für das Schicksal der Rasse. Es ist banal und unbegreiflich, das Ende von allen.“ (JA I, 25)

Die Kraft der linksintellektuellen Aufklärung erscheint bei Strauß verbraucht, es herrscht Stagnation. Nach dem hohlen Leerlauf, so die Forderung, müsse etwas Neues kommen bzw. Altes zurückkehren:

Der Autor weiß selbstverständlich, daß ihm gegenwärtig noch die Seminare und Redaktionen in Reih und Glied entgegenstehen. Er weiß aber ebenso sicher, daß die ideelle Macht der Abwesenheit und der Leugnung verbraucht ist, so wie die große Subversion und Selbstherrlichkeit Nietzsches ihr Jahrhundert gehabt hat und nur einen zerstreuten Haufen ‚kraftloser Empörer‘ (Dostojewski) übrigließ. Diese werden sich zweifellos noch lange und je bedeutungsloser, um so verbissener als die Bewahrer jener Thersites-Kultur ansehen, für deren Verbreitung die deutsche Intelligenz nach dem Krieg ihr Bestes gab, Zug um Zug häßlicher und liebloser werdend. Doch all dies enthält keinen Funken Aussicht, keine Kraft zur Erneuerung und Veränderung mehr. (AW 47)

Dass die Erneuerung vielmehr in der Wiederkehr des Alten gesehen wird, belegt Strauß vorausweisend auf den *Bocksgesang* mit der positiven Darstellung des Reaktionärs. Dieser ist der Wieder-Entdecker von „Anwesenheit, Sinn, Logos“, die zentrale Anliegen Straußscher Gesellschaftskritik wie Poetik sind. Der Reaktionär ist die Figur, in der die Einführung von Kunst und Politik ihren Ausdruck findet:

Der Reaktionär ist eben nicht der Aufhalter oder unverbesserliche Rückschrittler, zu dem ihn die politische Denunziation macht – er schreitet im Gegenteil voran, wenn es darum geht, etwas Vergessenes wieder in die Erinnerung zu bringen. Er hat jetzt und hier vor sich die dichten Schleier des technischen Scheins und der Bedeutungsleere, und er will sie teilen, zumindest für lichte Augenblicke, in denen Anwesenheit, Sinn, Logos offenbar werden. Nichts anderes verfolgt nach Steiner jedes große Kunstwerk und ist demnach auf eine zeitlose Weise ‚reaktionär‘; es kämpft gegen Vergeßlichkeit in jeder Epoche. (AW 49)

2.2.1 Journalismus als Inbegriff des Sekundären

Indem Strauß das kritisch gesinnte Zeitalter in Opposition zum „schöpferische(n)“ (AW 44) und schaffenden Zeitalter setzt, wird eine zerstörende und zersetzende Kraft der Kritik suggeriert. Das Primäre, das dem Schöpferischen entspricht, bildet so den Gegenpol zum Sekundären, das sich durch Sprechen-über und analysierende Zergliederung auszeichnet. Strauß wendet die Metapher des Parasitären auf literaturwissenschaftliche Textinterpretation an: „Die Schutzhülle des Textes ist zur Flechte des Parasiten geworden, der seinen Wirt zersetzt und überwuchert.“ (AW 46)

Diese zersetzende Wirkung entfalte über den Journalismus eine gesellschaftliche Dimension. Dieser sei der „Genius“ des „kritisch-soziale(n) Zeitalter (s)“ (AW 44), und, wie Strauß mit Steiner behauptet, der Inbegriff des Sekundären. Er sei bis in die feinsten Verästelungen des gesellschaftlichen Systems vorgedrungen:

Der Journalismus als letztlich die einzige, die höchststehende kulturelle Leistung der Nachkriegsdemokratie; längst nicht mehr nur als Institution zur Verbreitung von Nachricht und Meinung, sondern vielmehr als eine umfassende Mentalität des Sekundären, die tief eingedrungen ist in die Literatur, in die Gelehrsamkeit, die Philosophie und nicht zuletzt in den Glauben und seine Ämter. (AW 44)¹⁴¹

Das Pressewesen, das nach kritischen und sozialen Maximen organisiert ist, bleibt diesem gesellschaftlichen Grundkonsens nicht nur treu, sondern übt seine Aufgabe in der Darstellung Strauß' geradezu totalitär aus:

Der uns beherrschende Text, die tagtägliche Zeitung, entlarvt indessen überall das scheinhafte Wort, er macht das Gewebe der Welt fadenscheinig. Nichts anderes ist freilich ihre Aufgabe, und man brauchte kein Wort darüber zu verlieren, wären die Dienstleistungen des Durchschauens und des Mißtrauens nicht beinahe das alleingültige, konkurrenzlose Angebot, das heute allem öffentlichen und privaten Verstehen der Welt aufgenötigt wird, in und vermittels der Sprache. (AW 45)

Über ein rhetorisches Verfahren der Gegensatzbildung und der Auf- bzw. Abwertung gelangt Strauß in dem Essay zu einem Gesellschaftsbild, in dem die kritischen, sekundären Diskurse alles dominieren, es nur noch Vermitteltes und nichts Unmittelbares gibt, nur noch ein „Dickicht der Vermittlungen, Moderationen und Interpretationen“ (AW 44) herrscht. Ausgehend von der Aufklärung, deren Prinzipien in den „Glauben“ an die Technik eingegangen sind, und ausgehend von Strauß' Kritik an dieser Aufklärung entsteht das Bild vom

¹⁴¹ Strauß, der den Medien (vor allem dem Fernsehen) vorwirft, Außerordentliches auf ein mittleres Maß einzuebnen, findet hier in Steiner einen Gleichgesinnten, der diesen Prozess als „Anästhesie“ beschreibt. Beiden gleich ist auch die Feststellung einer totalitären Wirkung: „Der Geist unseres Zeitalters ist der des Journalismus. Der Journalismus drängt sich in jede Spalte und jeden Riß unseres Bewußtseins. (...) Die journalistische Sichtweise spitzt jedes Ereignis, jede individuelle und gesellschaftliche Konstellation auf maximale Wirksamkeit zu; doch der Schliff ist uniform. (...) Paradoxerweise hat diese Monotonie anschaulicher Dringlichkeit eine Anästhesie zur Folge.“ (Steiner: Von realer Gegenwart, S. 43 f.) Vgl. auch Strauß in *Beginnlosigkeit*: „Der technische Kult frißt auf Dauer jede Regung von Differenz. Noch einmal begegnet uns das Große Tier des Platon, das schon war: der Staat, das Soziale, die Ideologie. Jetzt hockt es als das Ganze in der Künstlichkeit ... und wir können uns seinen nächsten Ort nicht einmal mehr vorstellen! Unerfindlich, wohin es jetzt noch weiterwandern könnte.“ (BL 25)

„dichten Schleier des technischen Scheins und der Bedeutungsleere“ (AW 49). Damit knüpft der Autor an die in *Die Erde – ein Kopf* gebrauchte Metapher der Künstlichkeit an: „Die verschaltete Welt ist das komplette artificium (...)“ (DEK 25). Wo früher die Differenz zwischen Urbild und Abbild bestand, existiert nach der „Implosion“ der Realität nur noch eine Ebene der Simulation,¹⁴² statt der Vertikalen gibt es nur noch eine Horizontale. In dieser Horizontalen verschmelzen die Oppositionen wie Realität – Irrealität, Natur – künstliche Erzeugung und sogar die von Subjekt – Objekt zur Indifferenz. Der Ort dieser totalen und künstlichen Welt ist – und hierin zeigt sich konstruktivistisches Denken – das menschliche Gehirn und Bewusstsein.

Was ist Glashaus, was ist Welt? Was innen, was außen? Was Automat und was Organ?
Nicht mehr zu unterscheiden. Wir fühlen unseren Kopf Globus werden und gehen auf
einer Erde, die sich anschickt, ein einziger Kopf zu werden. (DEK 25)

Strauß macht in *Die Erde – ein Kopf* die Folgen für das Subjekt deutlich, das alle Orientierung verloren hat und haltlos ist. Dennoch trägt es den Wunsch einer Daseinsbegründung in sich. In Anlehnung an Büchners Lustspiel nennt Strauß die Konsequenz das „Leonce-Prinzip: vertieftes Leer-Empfinden bei allgemein erhöhter Irrealität“ (DEK 25). Die „Kälte der Sphären“ (DEK 28) beschreibt das Ausgesetztsein in lebensfeindlicher und undefinierter Umgebung.

Grenzen- und Differenzlosigkeit ist auch das Merkmal der „sekundären“ Welt, die eine Betrachtungsweise der künstlich gewordenen Welt ist. Die akademische Interpretation von Literatur zeichne sich dadurch aus, dass „jede Begrenzung des Kommentars durch die Scheu vor dem Schöpfungsakt, dem Werk, längst gefallen“ ist (AW 45 f.). Dem wird nun eine positiv bewertete Art der Auslegung gegenübergestellt: Statt bloßzulegen soll die Interpretation einhüllen und eine schützende Schicht um den heiligen Text legen:

(...) Steiners Argumentation (...) läßt auch keinen Zweifel, daß das Wort (wie auch das Kunstwerk) an sich auslegungsbedürftig ist; nur gelte es, die Rede so zu führen, daß sie, wie es talmudischer Überlieferung entspricht, ursprünglich aus der Scheu vor der tabu-verletzenden Benennung hervorgeht. Die unergründliche Schrift bedarf der tagtäglichen Glossierung. Diese aber schützt das Wort, umwebt die Wahrheit mit Antwort. Das war ihr Text. (AW 45)

Das sakralisierte Werk wird dem Zugang der breiten Öffentlichkeit entzogen und in die Mittelbarkeit entrückt: Der Interpret wird zum Hohepriester der Literatur und webt am „Mysterium“ (AW 45), das nur Eingeweihten zugänglich ist. Und bereits der Autor, der seine Werke vor dekonstruktivistischer Analyse schützen will, verschlüsselt seine Schrift: „Diese Poetik hat den esoterischen Poetisten hervorgebracht (...)“, resümiert Strauß. Diese Haltung bekräftigen bereits in *Sigé* geäußerte Thesen. Darin tritt der Poet als Bewahrer und Vermittler des Geheimnisses hervor. Er soll das kritisch Erfasste wieder ins Geheimnis, ins Undeutliche und Nichtverstehbare zurückführen. So lautet der Appell: „Zurück ins Nicht-Verstehen!“ (FDU 50). Und: „Wissen ist konvertibel in Geheimnis.“ (FDU 49)

¹⁴² Strauß zitiert in *Paare, Passanten* aus Jean Baudrillards Simulationstheorie. Der Titel *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt* klingt wie eine Anspielung auf Baudrillards *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*.

Dass in Reaktion auf journalistische Schreibweise die Kunst mit dem Nimbus des Heiligen umgeben wird, hat in der intellektuellen Debatte zu Beginn der 90er Jahre Widerspruch provoziert. So polemisiert Maxim Biller, der Strauß direkt faschistischer Tendenzen bezichtigt:

Der Journalist dagegen ist, lange vor den Nazis, als Prototyp des Zersetzers gebrandmarkt worden, als jüdischer Schlamwühler, als welscher Pseudoliterat, der bestenfalls zum Kritiker taugt, aber niemals über den göttlichen Funken des Schöpfertums verfügen wird. Diese rassistische Vorstellung hat sich, zumindest unterbewußt, bis heute in einer abstrakteren Emanation gehalten, und es ist kein Zufall, daß gerade jetzt bei uns die von Botho Strauß faschistisch-vulgarisierten Thesen George Steiners populär werden, wonach die Literatur als ein geheiligtes Produkt ausgewiesen wird, das keine Kritiker und Exegeten duldet. Diese im Sinne von Richard Wagner und Houston Stewart Chamberlain reaktivierten herrenmenschelnden, sakralisierenden Kunstthesen finden nicht umsonst in unseren Feuilletons und Germanistikseminaren so viele Nachbeter. Denn sie sind der komprimierte Ausdruck der im deutschen Bewußtseinsuntergrund nach wie vor herrschenden Überzeugung: Kunst ist Kunst ist Transzendenz ist Religion. Und Realität ist Dreck ist Boulevard ist Fernsehen ist Journalismus.¹⁴³

In einem sakralen Kunstverständnis, wie es in *Aufstand gegen die sekundäre Welt* vertreten wird, ist nicht nur der inspirierte Autor elitär, sondern auch der Kunstbetrachter soll in besonderer Weise „begabt“ sein. Er darf in der unmittelbaren Kunstwahrnehmung nicht nur rationaler Rezipient sein, sondern ein sinnlich Empfangender. Daraus wird die Vorstellung, dass das Kunstwerk wie eine Epiphanie über den Betrachter kommt, welcher das außerordentliche Ereignis in seinem Inneren in Ehren bewahrt:

Wichtiger ist, wie sich der Empfangende verhält: ob seine Begabung ausreicht, sich überwältigen zu lassen; ob er stark genug und widerstandslos zugleich sein wird für das singuläre Zustoßen eines Gedichts, einer Musik, einer Plastik, und bedachtsam genug, um das Fremde nicht dem Vielen einzumischen, es nicht zu verbrauchen und mit allem übrigen durcheinanderzubringen. (AW 46)

Strauß kritisiert also nicht, dass nach dem Zweiten Weltkrieg nichts Primäres mehr geschaffen worden wäre, sondern dass dieses Primäre kritisch zersetzt und nicht als etwas Überwältigendes wahrgenommen wird. Zieht man nun den Umkehrschluss, so gab es in der deutschen Geschichte vor Faschismus und Naziherrschaft eben die Möglichkeit, sich unkritisch geben und auch hingeben zu dürfen, was Strauß demnach als den eigentlichen Verlust empfindet. Er beklagt, dass die kritische Haltung, geboren aus den Nazigräueln, alle gesellschaftlichen Bereiche durchdringt und subjektive Restriktionen zur Folge hat. Damit ist noch keinem Faschismus das Wort geredet, aber ein dünner Grat beschritten, da der Weg von der Sehnsucht nach dem Gefühl von subjektiver Überwältigung zu faschistischer Ideologie kürzer ist als von einem linkskritischen Standpunkt aus. Beispiele aus der Vergangenheit, wie etwa Gottfried Benn, zeigen das.

¹⁴³ Maxim Biller: Soviel Sinnlichkeit wie der Stadtplan von Kiel. Warum die neue deutsche Literatur nichts so nötig hat wie den Realismus. Ein Grundsatzprogramm. (Die Weltwoche, 25.7.1991) In: Franz Josef Görtz et al. (Hg.): Deutsche Literatur 1992. Jahresüberblick. Stuttgart 1993, S. 287 f.

2.2.2 Kulturkritik im *Bocksgesang*

Strauß versucht im *Bocksgesang* die Gratwanderung zwischen positivem und negativem Enthusiasmus am Beispiel der Fußballleidenschaft zu veranschaulichen. Der „Rechte“, wie er ihn versteht, sei „vom Neonazi so weit entfernt wie der Fußballfreund vom Hooligan“ (BG 62). Gemeinsam ist diesen Gruppen, dass sie dem Einzelnen ein Kollektiv bieten, in dem er aufgehen und über sich hinauswachsen kann. Der Unterschied ist ein Umkippen in Gewalt, das sich in der Grauzone menschlicher Leidenschaften abspielt. Diesen Leidenschaften wendet sich Strauß im *Bocksgesang* intensiver zu. Sein Menschenbild ist von der Annahme geprägt, dass in jedem untergründige Gefühlssphären von archaischem Alter und archaischer Kraft lauern. Diese tiefen anthropologischen Schichten sind im Körper verankert, der ein tiefes Gedächtnis besitzt:

Jeder Atemzug ist Rückfrage bei den Lebensbedingungen des Urmeers, die in unseren Körperzellen fortbestehen. Es herrscht mithin eine beträchtliche Eifersucht des Geistes auf den Körper: daß jener ein so schwaches, umständliches, dieser aber ein so gewaltiges, aktives Gedächtnis besitzt. Daß wir Modernen mit unserer Erinnerung nichts Rechtes mehr anzufangen wissen, während die ‚Schrift‘ des Körpers eine jahrmillionenalte Tradition wachhält. (BL 71)

Der Körper bekommt so auch im Hinblick auf die Präsenz- und Erinnerungsthematik eine zentrale Rolle. Denn er ist der Ort, an dem der Homo sapiens gewissermaßen den Ur-Menschen und evolutionäre Frühzeit heute noch in sich gegenwärtig hat, und der Körper ist der Ort, an dem das archaische Erbe in einer unhintergehbaren Emotionalität zum Ausdruck kommt. Das verweist auf einen Gedanken Michel Foucaults:

Der Leib – und alles, was den Leib berührt – ist der Ort der Herkunft: am Leib findet man das Stigma der vergangenen Ereignisse, aus ihm erwachsen auch die Begierden, die Ohnmachten und die Irrtümer (...) ¹⁴⁴

Die archaischen Gefühle werden im *Bocksgesang* zum einen als „Kultleidenschaften“ (BG 75) dargestellt, auf deren Ebene eine Gemeinschaft ihre Hassgefühle auf einen Sündenbock vereinigt und sich mit dessen Opferung davon befreit (s. BG 76). Zum anderen werden diese Emotionen im Zeichen der Tragödie, des Bocksgesangs, angesprochen. In dieser Metapher drückt Strauß aus, dass die archaischen Emotionen, z. B. Hass, Gewalt, das Bedürfnis nach Gemeinschaft und Emphase, für unbewältigte Probleme der gegenwärtigen Kultur hält, was sich rächen werde:

Von der Gestalt der künftigen Tragödie wissen wir nichts. Wir hören nur den lauter werdenden Mysterienlärm, den Bocksgesang in der Tiefe unseres Handelns. Die Opfergesänge, die im Innern des Angerichteten schwellen. (BG 74)

So deutet Strauß Rassismus und Fremdenfeindlichkeit als „ ‚gefallene‘ Kultleidenschaften, die ursprünglich einen sakralen, ordnungsstiftenden Sinn hatten“ (BG 75). Den prophezeiten Ausbruch der unterdrückten Kräfte bezeichnet der Autor auch als „gewaltigen Ausbruch gegen den Sinnenbetrug“ (BG 67). Diese Kritik an einer entsinnlichten, rationalen Kultur

¹⁴⁴ Michel Foucault: Nietzsche, die Genealogie, die Historie. In: M. F.: Von der Subversion des Wissens. Frankfurt a. M. 2000⁵, S. 75.

zielt auf eine Integration archaischer Gefühle. Der Verstand allein, ohne Sinnlichkeit, kann in diese tiefen Schichten nicht vordringen. Bei Strauß erscheint als Korrektiv, das weder nur Verstand noch blindwütige Gefühle bedeutet, sondern einen verträglichen Enthusiasmus, allein das „schöne Wissen“ aus Kunst- und Geistesgeschichte. Dieses fordert er in *Distanz ertragen* ein. Strauß beklagt in diesem Essay, dass die Menschen heute kaum mehr empfänglich seien für die Überlieferung der Dichter, sondern geprägt seien von „der mangelnden Bildung und Empfangsqualität unseres Bewußtseins“ (DE 10).

Wir nehmen die Verluste hin, einen nach dem anderen, und sind allesamt ernsthaft überzeugt, daß Rationalität uns besser tut als jenes schöne Wissen und daß jede Methode der Anpassung wertvoller ist als die Lehre der Erinnerung. (DE 19)

Daraus erschließt sich die Aufgabe des Dichters, eine Verbindung beider Sphären herzustellen. Er, „der Ergänzter der technischen Metapher“ (FDU 48), wie es in *Sigé* heißt, ist solange unerfüllt, „bis beide, Wissen und Schauen, mit ihren offenen Enden sich berühren“ (FDU 47 f).

Die Aufklärungskritik, wie sie Strauß auch in *Distanz ertragen* übt, zielt also nicht auf Überwindung der Rationalität, sondern auf deren Ergänzung – mit Borchardt soll wiederum konservatives Gedankengut eingeholt werden:

Dennoch mag es – „im Spiel der geschichtlichen Möglichkeiten“ – erlaubt sein, sich vorzustellen, daß an der Pforte unserer Demokratie nicht allein der Engel mit dem kritischen Schwert gestanden hätte, der Wächter über Aufklärung und fortschrittliches Bewußtsein, sondern eben auch jener eines wissenden, schaffenden Bewahrens; daß also neben einem Benjamin auch ein Borchardt gestanden hätte. So wie auf Odins Schultern doch beide Raben saßen, die hießen „Gedächtnis“ und „Gedanke“. (DE 20 f.)

Es ist also davon auszugehen, dass Strauß, wenn er Enthusiasmus und Überwältigung einfordert, keinen unkontrollierten, irrationalen Taumel des Subjekts anstrebt, sondern schützende Grenzen bleiben, die der Kunst zu verdanken sind. In diesem integrativen Modell ist emphatische Subjektivität nicht mit Aufgabe der Rationalität gleichzusetzen. Es deutet sich vielmehr eine Konzentration auf die Kategorie des Geistes und nicht die des Verstandes an.

Der Essay *Bocksgesang* beinhaltet die Forderung nach einer neuen Kultur der „Devotion“¹⁴⁵. Gefühle des Überwältigtsein-Wollens, die auch in seiner Erinnerungstheorie eine große Rolle

¹⁴⁵ Wie in *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt* ist der kritische Geist das Negative, dem die Unterordnung unter etwas Größeres entgegenzusetzen sei. Wiederum ist es Nietzsche, mit dem der Beginn der negativen Entwicklung markiert wird. Strauß verfolgt eine kulturelle Erneuerung: „Der Rechte hofft (...) auf einen tiefgreifenden, unter den Gefahren geborenen Sinneswechsel, auf die endgültige Verabschiedung eines nun hundertjährigen ‚devotionsfeindlichen Kulturbegriffs‘ (Hugo Ball), der im Gefolge Nietzsches unseren geistigen Lebensraum mit unzähligen Spöttern, Atheisten und frivolen Insurgenten übervölkert und eine eigene bigotte Frömmigkeit des Politischen, des Kritischen und All-Bestreitbaren geschaffen hat.“ (BG 64) Doch folgt zugleich die resignative Einsicht. Im „intellektuellen Protestantismus“ Deutschlands würden sich Philosophen wie Heidegger und Jünger nie gegen die anerkannt kritischen Geister durchsetzen. „Der Leitbild-Wechsel, der längst fällig wäre, wird niemals stattfinden.“ (BG 66)

spielen, finden hier ihre Fortsetzung. Erinnerung und Auflehnung „gegen die Totalherrschaft der Gegenwart“ (BG 62) werden in dem umstrittenen Essay mit dem politischen Begriff „Rechts“ identifiziert.

Rechts zu sein, nicht aus billiger Überzeugung, aus gemeinen Absichten, sondern von ganzem Wesen, das ist, die Übermacht einer Erinnerung zu erleben, die den Menschen ergreift, weniger den Staatsbürger, die ihn vereinsamt und erschüttert inmitten der modernen, aufgeklärten Verhältnisse, in denen er sein gewöhnliches Leben führt. (ebd.)

Im „Rechtssein“ Strauß' sind sein Anti-Aufklärungsprogramm, seine Anthropologie im Zeichen der Erinnerung, die geschichtsphilosophische Betrachtung unter Maßgabe der Erinnerung, die Erinnerung als Verlust-Erfahrung, die Stilisierung des Einzelnen (Dichters) außerhalb der Gesellschaft in nie gekannter „Publikumsferne“ (BG 70) und schließlich die Vorstellung von Dichtung als geistiger Heimat für Versprengte miteinander verschmolzen. Die rechte Utopie sei eine „Tiefenerinnerung“, durch die der (sich allein) Erinnernde aufgenommen werde in den mythischen, ewig währenden Urgrund.

Anders als die linke, Heilsgeschichte parodierende Phantasie malt sich die rechte kein künftiges Weltreich aus, bedarf keiner Utopie, sondern sucht den Wiederanschluß an die lange Zeit, die unbewegte, und ist ihrem Wesen nach Tiefenerinnerung und insofern eine religiöse oder protopolitische Initiation. (BG 62)

Indem Strauß im *Bocksgesang* auch mit der Aufwertung menschlicher Leidenschaften einen kulturellen Wandel anstrebt, äußert er erneut eine Forderung von Aufklärungskritik und Neokonservatismus:

Alle Vernunftkritik steht seither [seit dem Ende des 18. Jahrhunderts, Anm. d. Verf.] unter der Aufgabe, die Leidenschaft wiederzugewinnen — eine Leidenschaft, die hinfert nicht mehr mit der Vernunftfraserie zu verwechseln ist, die vielmehr gerade von dieser Vernunftfraserie zu Tode geschunden wurde.¹⁴⁶

2.3 Das Gedankenexperiment einer „sakralen Poetik“

In einer Gegenbewegung zur sekundären Welt, die in ihren Implikationen der Aufklärungs- und Gesellschaftskritik sowie des Verlustes einer Identität stiftenden Sprache dargelegt wurde, entwirft Strauß mit Steiner eine religiös begründete Poetik der Unmittelbarkeit. Deren Aufgabe liegt darin, die Kluft zwischen Wort und Welt sowie (zumindest bei Steiner) Gott und Welt wieder zu schließen. Wie Realpräsenz im Spannungsfeld von Abwesenheit und Anwesenheit sich ereignen soll, erläutert Strauß, indem er die Poetik in ein analoges Verhältnis zur Eucharistie setzt.

¹⁴⁶ Gerd Bergfleth: Der geschundene Marsyas. In: Gerd Bergfleth et al.: Zur Kritik der palavernden Aufklärung. München 1984, S. 15.

2.3.1 Die Frage nach Gott

In Reaktion auf die sekundären Diskurse, so referiert Strauß den Ansatz Steiners, soll das Göttliche und Transzendente der Kunst wieder in ihr Recht gesetzt werden. Die Absage an die Selbstherrlichkeit der Kunst, ist eine Absage an deren Autonomie und den Ästhetizismus.

Es geht um nicht mehr und nicht weniger als um die Befreiung des Kunstwerks von der Diktatur der sekundären Diskurse, es geht um die Wiederentdeckung nicht seiner Selbst-, sondern seiner theophanen Herrlichkeit, seiner transzendentalen Nachbarschaft. (AW 41)

Diese neue Religiosität bedeutet einen Rückschritt hinter die Texttheorie seit der Frühromantik. Gott kann nach Steiner im Kunstwerk erfahrbar werden, weil er die Letztbegründung alles Seins und die Begründung für Sinnhaftigkeit eines künstlerischen Werkes ist. Es ist die Anwesenheit Gottes, die Sprechen und Kunstrezeption sinnhaft mache. Der Glaube und Gott als Garant von Sinn und Bedeutung bestimmen die Kunstauffassung Steiners, der damit der Dekonstruktion entgegentritt:¹⁴⁷

Die These lautet, daß jede logisch stimmige Auffassung dessen, was Sprache ist und wie Sprache funktioniert, daß jede logisch stimmige Erklärung des Vermögens der menschlichen Sprache, Sinn und Gefühl zu vermitteln, letztlich auf der Annahme einer Gegenwart Gottes beruhen muß. Ich stelle die These zur Diskussion, daß insbesondere auf dem Gebiet der Ästhetik, also dem der Literatur, der bildenden Künste und musikalischer Form die Erfahrung von Sinn auf die notwendige Möglichkeit dieser „realen Gegenwart“ schließen läßt.¹⁴⁸

Obwohl Steiner eindeutig von „Gott“ in der uneingeschränkten religiösen Bedeutung spricht, reduziert Strauß auf die Formulierung des „Logos-Gottes“. Die zitierte These Steiners gibt er in *Aufstand gegen die sekundäre Welt* folgendermaßen wieder:

Überall, wo in den schönen Künsten die Erfahrung von Sinn gemacht wird, handelt es sich zuletzt um einen zweifellosen und rational nicht erschließbaren Sinn, der von realer Gegenwart, von der Gegenwart des Logos-Gottes zeugt. (AW 41)

Logos, verstanden im sprachfundierenden Sinn philosophischer Tradition, bedeutet, egal welche Bedeutungsnuancen der Begriff beinhalten mag, in jedem Fall ein Abrücken und Relativieren von Gott im Sinne des Allmächtigen. Denn es wird auch eine völlig unreligiöse Lesart zum Beispiel als „Gott herrschender Vernunft“ möglich. In der Version von „Gott des Sinns“¹⁴⁹ eröffnet sich die Möglichkeit, Sinn hier nicht transzendent, sondern immanent zu verstehen.

¹⁴⁷ Vgl. Karl Heinz Bohrer: „(...) diese bedeutende Intervention im Namen der Signifikate gegen die herrschende Dominanz der Signifikanten kommt letztlich nicht ohne das oberste Signifikat, Gott, aus. Hierin trifft sie sich ironischerweise mit solchen Elementen der Dekonstruktion, die, an Heideggers Ontologie der Sprache orientiert, sich auf eine quasi-theologische Lektüre von Hölderlins Metapher der „Götter“ stützt.“ (Karl Heinz Bohrer: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt a. M. 1981 mit einem Nachwort von 1998, S. 263.)

¹⁴⁸ Steiner: *Von realer Gegenwart*, S. 13 f.

¹⁴⁹ Die Deutung von Logos als Sinn legen auch Textstellen in (AW 49) und (AW 51) nahe.

Der Text gibt weitere Hinweise darauf, dass Strauß von einem Bekenntnis zu Gott Abstand nimmt. Die im Namen Steiners behauptete „Theophanie des Kunstwerks“ wandelt sich dort, wo der Essayist Strauß selbst spricht zur „Heterophanie“ (AW 50). Nicht Gott erscheint, sondern das Andere – ein Begriff, der die allgemeinste Form des Gegensatzes ausdrückt, also sowohl transzendent als auch weltlich gedeutet werden kann. Zudem weist Strauß die „Theologie des Textes“ eindeutig Steiner zu, indem er den Ausdruck mit dem Pronomen versieht und von „seiner Theologie des Textes“ (AW 47) spricht. In größtmöglicher Distanzierung erfolgt auch die Aussage, dass Kunst metaphysisch sei – als Zitat, wobei dieses noch dazu als Was-wäre-wenn-Frage ohne Stellungnahme formuliert ist.

„Was wäre, wenn wir die Annahme explizit machten und konkretisieren müssten, daß alle ernstzunehmende Kunst und Literatur, und nicht nur die Musik, auf die Nietzsche diesen Begriff anwendet, ein *opus metaphysicum* ist?(...)“ (AW 40)

Strauß argumentiert also zwar innerhalb des religiösen Wortfelds, hält aber Distanz zum Gottesbegriff Steiners, indem er in polysemer Wortwahl die theologische Lesart zu einer unter vielen macht. Damit muss von vorne herein in Betracht gezogen werden, dass Strauß keinen Sprung in die Transzendenz wagt, sondern im Zirkel von Ästhetik und Sprache verbleibt.

2.3.2 Das sakramentale Zeichen

Steiner und mit ihm Strauß markierten mit der Erkenntnis, dass das sprachliche Zeichen die Abwesenheit des bezeichneten Gegenstandes bedeutet, den Beginn der „Epoche nach dem Wort“ (s.o.). Dabei hat sich Strauß schon früh, in seinen Theaterkritiken die Zeichentheorie zu eigen gemacht und etwa in seiner Replik auf eine Handke-Kritik mit der „grundsätzlich zweiseitigen Struktur von Sprache, von Bezeichnendem und Bezeichnetem, von Ausdruck und Bedeutung“¹⁵⁰ argumentiert.

2.3.2.1 Die Differenz zwischen Zeichen und Bezeichnetem

Auch in den Notaten und im fiktionalen Werk Strauß' dringt immer wieder die Grundannahme vom Bruch zwischen Wort und Welt durch. „Das Schreiben deutet die Sachlage des Fehlens. Alles fehlt, wo der Buchstabe ist“ (PP 102), äußerte Strauß in *Paare, Passanten* und fand darin sogar das Movens der Sprache: „Die entschwundenen Dinge, den entschwundenen Leib zu begehren ist die ursprüngliche Erotik der menschlichen Sprache (...)“ (ebd.)¹⁵¹ Ein frühes Beispiel bietet auch die *Trilogie des Wiedersehens* (1976): „Wo ein Bild ist, hat die Wirklichkeit ein Loch. Wo ein Zeichen herrscht, hat das bezeichnete Ding nicht auch noch

¹⁵⁰ Botho Strauß: Peter Handkes Drinnen- und Draußenwelt. In: Theater heute, Heft 7 / 1969.

¹⁵¹ S. auch *Beginnlosigkeit*: „Daß ihm eine gewisse eindringliche Sprache etwas in die Vorstellung rufen wollte – daß er sich ein Etwas vergegenwärtigen sollte, wozu das Wort lediglich als Vehikel, die schöne Fügung nur als Stimulans diene, dies erregte inzwischen seine kleinlichsten Verdähte. (...) Dies also schien der Sprache Ehrgeiz zu sein: in der Abstraktion am reinen Verlangen mitzuwirken.“ (BL 75 f.)

Platz.“ (TDW 42)¹⁵² Strauß reflektiert also nicht nur die Kluft zwischen Zeichen und Gegenstand, sondern auch, dass das Zeichen den Vorrang hat, und beschreibt damit wesentliche Merkmale der Moderne:

Das beginnende Primat der Zeichen löste eine Krise der Repräsentationslehre aus, d.h. der historischen Anschauung, wie die Dinge als Zeichen repräsentiert werden sollten. Die Ordnung der Zeichen und die Ordnung der Dinge wurden geradezu unvergleichbare, heteronome Elemente. In der Inkompatibilität zwischen der Ordnung der Dinge und der Ordnung der Zeichen, die durch die technische Separation von Zeichen und Dingen, von Botschaft und Bote, entstand, ist deshalb geradezu das Stigma der Moderne zu sehen.¹⁵³

Auch in einem jüngeren Werk, in *Die Fehler des Kopisten* von 1997, nennt Strauß die Absenz von und das Primat über die Dingwelt als Merkmale der Sprache, er benennt das „tiefere Gespür für Abwesenheit, dessen pathetischster Ausdruck die Schrift ist“ (FK 186). Über einen Zeitraum von zwei Jahrzehnten hinweg ist in Strauß' Werk also eine Umsetzung semiologischer Erkenntnisse zu beobachten. Er vertritt in den zitierten Passagen gerade die Position, die er 1990 mit Steiner als negativ darstellt: die Einsicht Mallarmés, dass die Anwesenheit des sprachlichen Zeichens die Abwesenheit des bezeichneten Gegenstandes bedeutet. Und er hat sich darüber hinaus sogar von der Referenzproblematik gelöst, wenn er die unabhängig von der objektiven Welt wirksame und bedeutungserzeugende Kraft von Sprache hervorhebt: „Die Sprache hat außer dem Berufen keinen Sinn. Sage ich: ‚Der Mantel ist rot‘, so soll er es sein.“ (FK 189)

Für die Darlegung einer sakralen Zeichenlehre und einer „sakralen Poetik“ (AW 42) in *Aufstand gegen die sekundäre Welt* legt Strauß wiederum ein zweiseitiges Zeichenmodell zugrunde,¹⁵⁴ bei dem er das Zeichen und dessen Bedeutung unterscheidet. Er wendet es auf die Wandlung in der Eucharistie an, in der das Phänomen der Realpräsenz ihren Ursprung hat.

In der Feier der Eucharistie wird die Begrenzung, das Ende des Zeichens (und seines Bedeuten) genau festgelegt: der geweihte Priester wandelt Weizenbrot und Rebenwein in die Substanz des Leibs und des Bluts Christi. Damit hört die Substanz der beiden Nahrungselemente auf, und nur ihre äußeren Formen bleiben. Im Gegensatz zur rationalen Sprachtheorie ersetzt das eine (das Zeichen, das Brot) nicht das fehlende andere (den realen Leib), sondern übernimmt seine Andersheit. (AW 41)

Das Ableiten von Propositionen soll die Analyse dieser für das Problem der Realpräsenz zentralen Textpassage klarer gestalten:

¹⁵² Christine Winkelmann verweist darauf, dass in dieser Aussage eine Anspielung auf Borges' Fabel „Von der Strenge der Wissenschaft“ und deren Deutung durch Baudrillard liegt. (Winkelmann: Die Suche nach dem „großen Gefühl“, S. 93.)

¹⁵³ Ulrike Lehmann/Peter Weibel (Hg.): *Ästhetik der Absenz. Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit*. München 1994, Seite 7 f. (Vorwort der Herausgeber).

¹⁵⁴ Vom zweiwertigen Modell (Bezeichnendes/Bezeichnetes) geht Ferdinand de Saussure aus, während andere Forscher wie Ch. S. Peirce eine triadische Struktur des Zeichens annehmen, die aus Zeichenkörper, Bezeichnetem und Sprecher besteht. (S. Hadumod Bußmann, *Lexikon der Sprachwissenschaft*, Stuttgart 1990.) Der Referent ist „eine(n) in der Realität existente(n) Größe, auf die das Zeichen verweist“ (Michael Titzmann: *Strukturelle Textanalyse*. München 1989, S. 46).

- (1a) Weizenbrot und Rebenwein werden zur Substanz des Leibs und des Bluts Christi.
- (1b) Die Substanz von Nahrungselementen hört auf.
- (1c) Die äußeren Formen der Nahrungselemente bleiben.
- (1d) Die Wandlung ist das Ende des Zeichens und seines Bedeuten.
- (1e) In der rationalen Sprachtheorie ersetzt das Zeichen (das Brot) das fehlende andere (den realen Leib).
- (1e') Zeichen und Bezeichnetes verhalten sich zueinander wie das eine und das andere. Zeichen und Bezeichnetes treten nicht gemeinsam auf, ihre gleichzeitige Präsenz ist ausgeschlossen. Das Bezeichnete fehlt.
- (1f) In der Eucharistie (Wandlung) gelten Regeln, die gegensätzlich zur rationalen Sprachtheorie sind. Gleichzeitige Präsenz von Zeichen und Bezeichnetem schließen einander nicht aus.
- (1f') Das Brot (Zeichen) übernimmt die Andersheit des anderen (des realen Leibs).

Die Propositionen (1a) bis (1c), die eine Unterscheidung von Form und sich wandelnder Substanz treffen, entsprechen der alten katholischen Lehrmeinung der Transsubstantiation:

Man drückte das seit dem 11. Jahrhundert gern so aus: Beim Erklären der Einsetzungsworte durch den Priester wird die ‚Substanz‘, das wesentliche Sein des Brotes und Weines, ‚verwandelt‘, während die ‚Akzidentien‘, die äußeren Erscheinungsformen – wir würden heute sagen: die physikalisch-chemischen Strukturen – verbleiben.¹⁵⁵

¹⁵⁵ Johannes Feiner/Lukas Vischer (Hg.): Neues Glaubensbuch. Der gemeinsame christliche Glaube. Freiburg 1981¹⁶, S. 577 f. Strauß greift also auf das ontologische Verständnis von Realpräsenz zurück, obgleich in der theologischen Diskussion schon früh auch eine nur symbolische Auslegung bedacht wurde. So zeigt Hasso Hofmann, dass bereits der Kirchenschriftsteller Tertullian (ca. 150–225 n. Chr.) überlegte, ob „repraesentare“ symbolisch oder real zu verstehen sei. (Hasso Hofmann: Repräsentation. Studien zur Wort- und Begriffsgeschichte von der Antike bis ins 19. Jahrhundert. Berlin 1974, S. 60.) Katholische Theologen sehen in der Distanzierung von einer dinglichen Auslegung auch die Möglichkeit einer Annäherung an die evangelische Kirche. „Wenn heute Hoffnung auf eine Annäherung der Auffassungen zwischen der katholischen Kirche und den Kirchen der Reformation besteht, dann – abgesehen von der inzwischen ziemlich einhelligen Auslegung der entsprechenden biblischen Texte – vor allem dadurch, daß man tiefer begriffen hat: die Gegenwart Christi im Herrenmahl ist eine *persönliche* Gegenwart, die man nicht mit dem Vorhandensein einer Sache verwechseln darf. Daher empfindet man so ‚sachhafte‘ Ausdrücke wie ‚Substanz‘ und ‚Akzident‘ heute als ungut und sucht sie durch treffendere Worte zu ersetzen, ohne den „Realismus“ der Tradition zu verraten.“ (Feiner/Vischer: Neues Glaubensbuch, S. 579.) Theologen stehen vor dem Problem, das ursprünglich ontologische, substantielle Verständnis der Realpräsenz Christi beizubehalten und mit einem symbolischen Verständnis in Einklang zu bringen. Edward Schillebeeckx verbindet beide Seiten, indem er das ontologische Moment strikt in den Rahmen der sakramentalen Handlung stellt: „Wenn wir der ganzen christlichen Tradition zufolge (auf der Linie der „Pneuma-Christologie“) behaupten, daß ein ontologisches Schöpfungsmoment in der Eucharistie vorhanden ist, eine *Seinsverwandlung* (die dann, dem damaligen Glaubensdenken entsprechend, in einer christlich gedeuteten aristotelischen Sicht konkretisiert ist), dann dürfen wir nicht vergessen, daß es um ein ontologisches Moment in und bei einer *sakramentalen Symboltätigkeit* Christi geht und somit um den tiefen, objektiven Realitätswert ebendieser Symboltätigkeit, die wesensmäßig auf die sakramentale Lebensantwort der Gläubigen hinzielt. A priori dürfen wir in der Eucharistie nicht nach Realitäten außerhalb der Sakramentalität selbst suchen; dann verlassen wir den Glaubensstandpunkt und die Eucharistie.“ (Edward Schillebeeckx: Die eucharistische Gegenwart. Zur Diskussion über die Realpräsenz. Düsseldorf 1968, S. 55.) Schillebeeckx stützt sich auf eine Linie in der Theologie, die bereits mit der neuen Theologie im 13. Jahrhundert vertreten wurde, und zitiert Thomas, der mit Albert dem Großen und

Das Problem, dass das Brot der Leib Christi *sein* soll, aber in seiner materiellen Erscheinungsform Brot bleibt, wird hier mit der aristotelischen Unterscheidung von Substanz und Form gelöst.¹⁵⁶ Schwierigkeiten ergeben sich, indem Strauß den Vorgang der Transsubstantiation und Realwerdung des Leibs Christi von der ontologischen¹⁵⁷ auf die zeichentheoretische Ebene zu heben und dadurch poetologisch fruchtbar zu machen versucht.

In den Propositionen (1e) und (1f) zeichnet Strauß einen Gegensatz zwischen „rationaler Sprachtheorie“ und dem Vorgang im religiösen Ritus. Das entscheidende Differenzkriterium der beiden Modelle liegt darin, ob Signifikant und Signifikat gleichzeitig präsent werden oder nicht. Hierzu sei die von Sybille Krämer getroffene Unterscheidung von repräsentationalem Zeichen und Epiphanie herangezogen. Denn Krämer stellt die beiden Pole heraus, zwischen denen sich das stets auf einer ontologischen Differenz basierende Zeichen und die Einheit einer Erscheinung bewegen.

Das, was wir gewöhnlich als „Aufklärung“ bezeichnen (...) kreist um eben diesen Gravitationspunkt, an die Stelle einer magischen Ineinssetzung von Zeichen und Bezeichnetem eine klare Demarkationslinie zu ziehen. Das ist der Lebensnerv der Idee der „Repräsentation“: Nicht Epiphanie, also Gegenwärtigkeit, vielmehr Stellvertreterschaft, also Vergegenwärtigung, ist das, was die Zeichen für uns zu leisten haben.¹⁵⁸

Entsprechend dem Repräsentationsgedanken stellt Strauß für seine „rationale Sprachtheorie“ eine Trennung von Zeichen und Bezeichnetem fest. Das Lexem „Brot“ ersetze das Bedeutete. Strauß wählt den Begriff des Ersetzens, was geradezu eine Auslöschung des Referenten suggeriert und die Priorität und Autonomie der Sprache gegenüber der Dingwelt betont. Die Bezugsgröße des Signifikanten bezeichnet Strauß als das abwesende „andere“ (1e) und wechselt von der semantischen Erklärung zur Beschreibung der Funktionalität des

Bonaventura zu dieser Gruppierung gehörte: „Christus wird nicht in seiner Leiblichkeit gegessen und mit den Zähnen gekaut, sondern in sakramentalen Gestalten.“ (Schillebeeckx: Eucharistische Gegenwart, S. 9.) Dass diese Diskussion aber immer noch nicht abgeschlossen ist, zeigt ein Artikel in der Feuilleton-Beilage der Süddeutschen Zeitung vom 2./3. März 2002 („SZ am Wochenende“, Seite I, Martin Urban: Und schlachtete sein eigenes Kind): „Im letzten Sommer wagten ein paar evangelische Christen, sich von den archaischen Bildern weiter zu lösen: ‚Wir lassen die Vorstellung, Fleisch zu essen und Blut zu trinken, endgültig hinter uns‘, hieß es im Begleittext zum ‚Feierabendmahl‘ des Deutschen Evangelischen Kirchentags 2001 in Frankfurt, in einer neuen Deutung der bereits seit 1979 praktizierten Variante des Abendmahls. Prompt verbot der katholische Bischof von Limburg, Franz Kamphaus, seinen Gläubigen die Teilnahme als Gäste der Evangelischen.“

¹⁵⁶ Eine andere Meinung vertrat Luther. Zur Transsubstantiation schreibt Otto Hermann Pesch im „Neuen Glaubensbuch“: „Luther (und die anderen Reformatoren) haben diese Lehre erbittert bekämpft. Einer der wichtigsten Gründe war ihnen, daß diese Lehre sich nicht auf die allein verbindliche Schrift stützen könne, denn Paulus etwa nennt das im Herrenmahl gereichte Brot trotz der Einsetzungsworte weiterhin ‚Brot‘ (vgl. 1 Kor 10, 16; 11, 26–28). (...) Luther selbst fühlt sich durch das Schriftzeugnis gehalten, die Gegenwart Christi im *unverwandelten* Brot und Weizen zu bekennen, und an Beispielen wie etwa dem glühenden Eisen, das Feuer und Eisen zugleich ist, oder – höchstmöglicher Vergleich – am Ineinander von Gottheit und Menschheit in Christus sucht er zu zeigen, daß ein solches Zugleich ‚zweier Substanzen‘ nicht unmöglich ist.“ (Feiner/Vischer: Neues Glaubensbuch, S. 578.)

¹⁵⁷ Ontologisch ist hier auf die Realität des Glaubens bezogen.

¹⁵⁸ Krämer: Sprache – Stimme – Schrift, S. 323.

Zeichens. Denn unter funktionalem Aspekt erscheint das „Zeichen als Form einer Relation, als Zuordnung, die eine Beziehung zwischen zwei Positionen herstellt, zwischen denen es vermittelt“¹⁵⁹. Die Relationalität bedeutet, dass das Zeichen (Signifikant) auf etwas anderes hin ausgerichtet ist. So stellt Mersch, der sich dabei auf Frege bezieht, fest: „Kein Zeichen erfüllt sich selbst; jedes ‚meint‘ etwas, bedarf eines anderen, auf das es sich bezieht (...)“¹⁶⁰. Mit der Ausrichtung auf das andere setzt Strauß die allgemeinste Form für das, worauf sich das Zeichen (außerhalb seiner selbst) beziehen kann.

In seiner „rationalen Sprachtheorie“ vertritt Strauß also ein Repräsentationsschema, für das die Relation von dem einen und dem davon getrennten Anderen kennzeichnend ist. Für eine „magische(n) Ineinssetzung von Zeichen und Bezeichnetem“ hingegen wäre eine völlige Aufhebung des relationalen „Abstandes“ zu erwarten, also eine jeden Zeichencharakter verleugnende Identifizierung vom einen und anderen. Die Aussage, dass in der Eucharistie das „Ende des Zeichens“ gegeben sei (1d), geht zwar in die Richtung einer Epiphanie. Doch in seiner zeichentheoretischen Definition von eucharistischer Präsenz beschreibt Strauß dann mit der „Übernahme“ der „Andersheit“ eine dritte Variante, die zwischen den beiden Polen von Stellvertreterschaft und Ineinssetzung angesiedelt ist. Zur näheren Analyse sei die entscheidende Textstelle noch einmal aufgegriffen:

Im Gegensatz zur rationalen Sprachtheorie ersetzt das eine (das Zeichen, das Brot) nicht das fehlende andere (den realen Leib), sondern übernimmt seine Andersheit. (AW 41)

Wie (1f) verdeutlicht, geht es zwar um die Schließung der Kluft zwischen Zeichen und Bezeichnetem. Aber die in (1f') aufgelöste Aussage macht die ungewöhnliche Konstruktion deutlich, zu der Strauß greift: Das Zeichen „Brot“ wird personalisiert und als eine quasi-aktive Instanz dargestellt, die etwas, nur einen Teil vom anderen „übernimmt“ und dem Zeichen einberaunt. Das entscheidende Moment, das die Differenz zum repräsentationalen Zeichen ausmacht, liegt in einem Vorgang, einer Bewegung. Da ein Zeichen nur in übertragenem Sinne zu einer handelnden „Person“ werden kann, ist es vielmehr die Bewegung eines unpersönlichen „es passiert“, „es ereignet sich“ im Rahmen des religiösen Rituals.

Dieses „etwas“, das übertragen wird und nach der in den einleitenden Sätzen vertretenen Transsubstantiationslehre der wirkliche Leib Christi sein müsste, ist aber bei Strauß viel abstrakter. Denn das etwas ist die Andersheit des anderen. Formuliert man die von Strauß in Klammern gesetzten Begriffe aus, heißt das: Das Brot übernimmt die Andersheit des realen Leibs. Dieser Ausdruck bedarf einer genaueren Betrachtung. Das Suffix „-heit“ bildet „mit Adjektiven und zweiten Partizipien – seltener mit Adverbien oder Zahlwörtern – die entsprechenden Substantive, die dann einen Zustand, eine Beschaffenheit, Eigenschaft ausdrücken: Andersheit, Durchdachtheit, Kultiviertheit, Sinnvollheit“ (Universal-Duden). Demnach ist folgende Lesart oben genannten Satzes möglich: „Das Brot/Zeichen übernimmt vom

¹⁵⁹ Mersch: Was sich zeigt, S. 212.

¹⁶⁰ Ebd., S. 213.

anderen die Eigenschaft anders zu sein.“ Die Proposition „Das Brot übernimmt die Andersheit des realen Leibs“ wäre also aufzulösen in „Das Brot übernimmt vom realen Leib dessen Eigenschaft, anders zu sein“. Oder, wenn das Anderssein mit Realer-Leib-Sein identifiziert wird: „Das Zeichen/Brot übernimmt das Realer-Leib-Sein des realen Leibes.“¹⁶¹

Es ist die wesensmäßige Identität von Zeichen und seinem Objekt, bei der Strauß in Übertragung von eucharistischer Realpräsenz auf eine „sakrale Poetik“ ansetzt:

Dementsprechend müßte es in einer sakralen Poetik heißen: Das Wort Baum ist der Baum, da jedes Wort wesensmäßig Gottes Wort ist und es mithin keinen pneumatischen Unterschied zwischen dem Schöpfer des Worts und dem Schöpfer des Dings geben kann. (AW 41 f)

Die wesensmäßige Identität wird darin gesehen, dass in einem gläubigen Verständnis das Wort und die Welt von demselben Pneuma getragen sind, das vom selben Schöpfer ausgeht. Dahinter steht die Vorstellung vom Gott der Genesis, dessen Wort zugleich Realität ist, also performativen Charakter hat im Sinne des „Es werde Licht“. Wegen dieser im „Schöpfungsatem“ bestehenden Verbindung zwischen Wort und Welt, sei es in einer sakralen Poetik möglich, das Zeichen mit seinem Referenten gleichzusetzen. Es entsteht die Vorstellung einer Deckungsgleichheit von Wortwelt und Dingwelt, die miteinander in Verbindung stehen. Analog zu dem Hostien-Beispiel wird kein Repräsentationsverhältnis angenommen, das zur „Zwei-Welten-Ontologie“ führen würde. Es ist vielmehr eine Welt mit zwei Ebenen der Phänomenalität.

Das Beispiel des Baums ist von Strauß so gewählt, dass die Beziehung zwischen Signifikant und Referent im alltäglichen Sprachgebrauch unproblematisch ist, also das eine aufgrund normativer Übereinkunft ohnehin mit dem anderen identifiziert wird. Während also zur Erklärung von „sakraler Poetik“ eine wesensmäßige Identität hergeleitet werden soll, besticht gerade die eingeübte, symbolische Zuschreibung zwischen dem sprachlichen Zeichen und einem Objekt der faktischen Welt. Schon bei dem religiösen Beispiel der Wandlung verhält es sich anders. Stünde in einer Erzählung die Wandlung beschrieben, würde man nach der suggerierten, oberflächlichen Lesart der „sakralen Poetik“ lediglich so weit gelangen, dass das Wort „Brot“ Brot ist. Zu Christus ist dann aber noch keine Verbindung hergestellt. In der gegebenen Erklärung zur sakralen Poetik findet der Rezipient keine Anleitung dafür, wie im Falle uneigentlichen Sprechens oder bei fiktionalen Texten die Identifizierung zwi-

¹⁶¹ Dieses umständliche Exempel zeigt, in welche Ungenauigkeit Strauß durch Wortwahl und Abstrahierung seine Sätze treibt. Im Ansatz ist hier bereits ersichtlich, wie Strauß über Selbstbezüglichkeiten und Zirkelschlüsse das Gesagte hermetisiert, einer eindeutigen Bedeutungsbildung entzieht und in polysemer Vagheit hält. Die Bedeutung bleibt in der Schwebe.

schen Wort und Objekt herzustellen ist. Da die Straußsche Definition einen allgemeingültigen Charakter hat, müsste es jedoch in jedem Fall das göttliche Pneuma sein, das die Wesensgleichheit von Zeichen und Bezeichnetem begründet und statt Repräsentation Identifikation zeitigt.

Der „Schöpfer des Worts“ ist, sobald es um poetisches Schaffen geht, der Dichter. In einer sakralen Poetik erhebt er den Anspruch gottgleichen Schöpfertums. Der Dichter, vom selben Pneuma¹⁶² gesegnet wie Gott, trägt dieses weiter und erschafft Worte, von denen jedes „wesensmäßig Gottes Wort“ sein soll. Dichter wie Gott rufen demnach als Schöpfer Wort und Welt zugleich ins Leben.¹⁶³ Die Welt, die der Dichter erzeugt, ist die einer performativ konstituierten Realität, die wie oben bereits dargelegt sich einer Beurteilung als wahr oder falsch entzieht. Ihre Existenz hängt vielmehr von einem Sich-einlassen auf die Fiktion ab:

Die Ernsthaftigkeitsthese gilt jedoch nicht nur für das Produzieren, sondern auch für das Rezipieren von Fiktionen: Insofern jede fiktive Äußerung ein „Appell an die imaginative Mitarbeit des Lesers“ ist, muß sie als ernsthafter illokutionärer Akt gewertet werden, nämlich entweder als direkter oder als deklarativer Sprechakt.¹⁶⁴

Ob der Baum „real“ wird, hängt von der Mitarbeit des Lesers und dessen Bereitschaft ab, Äußerungen intrafiktional als ernsthafte zu akzeptieren. Ob der Rezipient die künstliche Realität als authentische annimmt, hängt davon ab, wie stark er ausblendet, dass er sich im Rahmen einer Fiktion bewegt. Die Akzeptanz eines Rahmens, der eine eigene, faktisch nicht verifizierbare Realität konstituiert, hat Parallelen zu einer gläubigen Haltung, die nicht so handelt, als ob es Gott gäbe, sondern voraussetzt, dass es ihn gibt. So wie Strauß bei religiösen Künstlern von „Gläubige(n) der Realpräsenz“ (AW 44) spricht, müsste man für den engeren Bereich der Poesie und die „sakrale Poetik“ den Glauben an die Sprache miteinbeziehen. Bedingung für das Gelingen der sakralen Poetik ist aber auch hier die Akzeptanz einer göttlichen Quelle, durch die eine wesensmäßige Verbindung gegeben ist. Der Gläubige der Sprache hat also zuerst an Gott und den von Strauß angesprochenen Schöpfungsmythos zu glauben. Fehlt dieses Fundament, scheitert das gedankliche Experiment einer „sakralen Poetik“. Strauß signalisiert mit der Verwendung des Irrealis („müßte“), mit dem er die Gedankenfolge einleitet, selbst Zweifel an dem religiös-ästhetischen Gedankengang. Die sakrale Poetik hat somit einen lediglich experimentellen Charakter. Ohne die Fundierung in Gott hat diese Poetik einen ästhetischen Zirkel zur Folge, bei dem in performativer Selbstreferentialität die Worte eine Realität erschaffen, auf die sie sich selbst wieder berufen.

¹⁶² Vgl. den die Schöpfung durchströmenden „Hauch“ in *Sigé* (FDU 35) und „Der Hauch, gottgegeben (...)“ in NA 46 f.

¹⁶³ Diese Reziprozität von Wort und Welt findet sich zum Beispiel in jüdischer Mystik: „Die heiligen Texte galten als so dicht in ihrem Sinngehalt, daß man sie in den kühneren Formen der kabbalistischen Spekulation für Speicher aller möglichen Bedeutungen der Welt und daher für eine Verkörperung der Urmächte der Schöpfung hielt. Als Rabbi Meir die Thora abschrieb, wurde er gewarnt: ‚Mein Sohn, sei achtsam in deiner Arbeit, denn es ist das Werk Gottes. Wenn du einen einzigen Buchstaben ausläßt oder einen Buchstaben zuviel schreibst, wirst du die ganze Welt zerstören.‘“ (David MacLagan: *Schöpfungsmythen*, München 1985, S. 11.)

„Das Wort Baum ist der Baum“ ist dann nichts als Tautologie, in sich geschlossen und für Interpreten unzugänglich. Dieses Verfahren schließt an das von Strauß wenige Jahre früher geäußerte Diktum vom geheimnisvollen, unauslegbaren dichterischen Wort an: „Zurück ins Nicht-Verstehen!“ (FDU 50), „Wissen ist konvertibel in Geheimnis.“ (FDU 49)

Die Tautologie steht bei Strauß geradezu für das Vertrauen in die Sprache und eine noch heile Verbindung zwischen Wort, Welt und Subjekt. Diese stellt er im Modell eines in sich geschlossenen, unantastbaren Geheimnisses dar. Erst die Moderne habe mit dem Bruch von Wort und Welt das Vertrauen in die Sprache gestört und eine Krise des Subjekts ausgelöst. Denn dieses konnte sich nicht mehr über Reflexion in der Sprache in tautologischer Formel seiner selbst versichern und mit sich identisch bleiben. Mit der Differenz zwischen Wort und Welt ging auch die sprachlich geleistete Selbstidentität verloren:

Fortan sprach sich die Sprache selbst, und die Welt, Gottes Schöpfung, war ihr: die reale Abwesenheit: nicht da, wo Worte. Von der Aufkündigung der semantischen Verbindlichkeit (bei gleichzeitiger Emanzipation des Gottmenschen) bis zur reinen Selbstreferenz der Diskurse, dem nihilistischen Vertexten von Texten, verging ein Jahrhundert, das die großen „Zeichensetzer“ der Moderne mit gewaltigen, heroischen Bedeutungsschöpfungen bestritten. Aber sie alle, ob Marx, Freud, Wittgenstein, ob rational oder irrational, gingen hervor aus dem Verlust des tautologischen Urvertrauens in die Sprache: Ich bin der Ich bin. (AW 49 f)

Die Tautologie ist auch jene Redefigur, die einer Interpretation und den im *Aufstand gegen die sekundäre Welt* kritisierten sekundären Diskursen Widerstand bietet. Sie gibt kein Signifikat preis, sondern weist in dem Gestus „Es ist, was es ist“ nur auf ihr Objekt hin, das sich für die primäre Begegnung bzw. die „Widerbegegnung mit dem Primären“ (AW, 51) anbietet.

Strauß stellt als wesentliches Kriterium von Realpräsenz eine sich ereignende, unmittelbare Verbindung zwischen Zeichen und Bezeichnetem her. Doch diese besteht weniger in einem Konnex „mit der Realität des Abwesenden“¹⁶⁴ als in der Übertragung von etwas Wesensmäßigem. Mit der Verlagerung auf Eigenschaft und Wesenheit des Bezeichneten weicht Strauß einer Behauptung von Realpräsenz im Sinne einer Transsubstantiation und wirklichen Verkörperung des Leib Christi aus. Obgleich er zunächst mit dem Substanzbegriff arbeitet, wandeln sich die Ausführungen hin zu einem semiologischen Verständnis, das sich von der Fixierung auf den Referenten gelöst hat und dem Signifikat – nicht dem transzendentalen, sondern einer Bedeutungserzeugung unabhängig von realen Begebenheiten – als der Domäne fiktionaler Sprache zuwendet. Damit ist festzustellen, dass Strauß in *Aufstand gegen die*

¹⁶⁴ Uwe Wirth: Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität. In: ders.: (Hg.): Performativität, S. 29.

¹⁶⁵ Siehe die Realpräsenz-Definition von Wolfgang Ernst: „Der Begriff ‚Realpräsenz‘ entstammt der Eucharistielehre: Das Symbol bildet nicht nur das Zeichen einer abwesenden Realität, sondern ist darin mit der Realität des Abwesenden verbunden.“ (W. E.: Absenz. In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Band 1, Stuttgart/Weimar 2000, S. 3.

sekundäre Welt nur den Anschein einer ontologisch verstandenen Realpräsenz erzeugt und tatsächlich weiter im Rahmen jener sprachtheoretischen Äußerungen bleibt, die sein Werk seit den späten 60er und 70er Jahren kennzeichnen. Die sakrale Poetik erweist sich als gedankliches Experiment des Autors.

2.3.2.2 Anzeichen von Präsenz (Ritual und Index)

Umberto Eco zeigt, dass gerade für die Problematik der Realpräsenz eine Referenz-Diskussion verfehlt wäre. Denn Sprache zeichnet sich durch das Vermögen aus, unabhängig von realweltlichen Gegebenheiten und abseits einer Wahr-Falsch-Dichotomie Bedeutung zu erzeugen. Eco argumentiert ausgehend von Bertrand Russells Zeichenverständnis:

(...) aber Russells Philosophie unterdrückt, indem sie sich nicht für es interessiert, das Signifikat zugunsten der Denotation und damit des Rückgriffs auf den Referenten. Da sie das Problem des Signifikats blockiert, vermag sie nicht zu erklären, weshalb man in den natürlichen Sprachen unabhängig von einer Bezugnahme auf tatsächliche Situationen oder existierende Dinge Signifikate artikulieren kann, also wie es möglich ist, daß man Legenden erzählt und daß man glaubhaft und überzeugend lügt. Gewiß, es ist eine primitive Lüge, wenn man sagt /Diesen Hund gibt es nicht/, obwohl er doch sichtbar da ist; aber der Satz /In der Eucharistie manifestieren Leib und Blut Christi sich als Brot und Wein/, den zwar viele für unwahr halten, ist bedeutungsvoll, verständlich, hat Auseinandersetzungen und geschichtliche Ereignisse ausgelöst und tut es heute noch.¹⁶⁶

Das Phänomen, „weshalb die Sprache, Namen, Beschreibungen, Korrelation und Hinweise verwenden kann, die nicht mit einer angenommenen Ordnung der Fakten zu tun haben, und wieso diese Formen des Sprechens trotzdem den Kern einer Kultur und den Stoff der täglichen Kommunikation ausmachen“¹⁶⁷, führt zur Betrachtung der Sprache in ihrer „Verwendung“¹⁶⁸. Dieser Ansatz prägte die Linguistik und Literaturwissenschaft unter dem Dach der Sprechakt-Theorie und wird heute in Kultur- und Literaturwissenschaft unter dem Begriff der Performanz interdisziplinär weiter erforscht.

Der Gedanke der Performanz auf das theologische Problem der Realpräsenz übertragen, heißt: Die konsekrierte Hostie erhält im Vollzug der Eucharistie eine Bedeutung als Leib Christi, die das Nahrungsmittel „Oblate“ nicht hat. Im performativen Sprechakt des Priesters „Das ist der Leib (...)“ wird eine Wirklichkeit erschaffen, die unabhängig von der Realität der Fakten ist (Fakten sind nicht die Referenten, auf das das Zeichen zu beziehen ist) und deshalb auch nicht mit Kategorien wahr oder falsch zu beweisen oder widerlegen ist. Das semiotische System, in dem dies möglich wird, ist das des Glaubens. So erschließt sich auch die Ebene, auf der das „andere“ des Zeichens zu verorten ist. Es ist das, worauf der Signifikant sich im jeweils *verwendeten* semiotischen System bezieht, indem es dessen Stellvertreter ist. Diese Stellvertreterschaft nun soll laut Strauß in der Eucharistie enden, das „eine“ soll etwas vom „anderen“ übernehmen. Dieser spezielle Zeichencharakter, der oben

¹⁶⁶ Eco: Zeichen, S. 154.

¹⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁸ Umberto Eco nennt den Logiker Strawson, der 1950 das Problem mit der Unterscheidung „zwischen Bedeutung und Verwendung einer Äußerung“ gelöst habe. (Eco: Zeichen, S. 154.)

noch als nicht näher definierte dritte Variante abseits der Polarität von Stellvertreterschaft und Ineinssetzung positioniert wurde, ist nun unter dem Vorzeichen der Performanz greifbar. Die Eucharistie als rituelle Handlung auffassend, stütze ich mich auf die Definition von Stanley J. Tambiah:

Rituelle Handlung ist auf drei Arten performativ: erstens im Sinne von Austin, wonach etwas sagen gleichzeitig auch etwas tun (als konventionelle Handlung) bedeutet; zweitens in dem davon völlig verschiedenen Sinn einer dramatischen Performance, in der die Teilnehmer verschiedene Medien benutzen und das Ereignis intensiv erfahren; und schließlich in einer dritten Bedeutung im Sinne eines indexikalischen Wertes (der Begriff stammt von Peirce), den die Akteure während der Performance dieser zuschreiben und aus ihr ableiten.¹⁶⁹

Im Folgenden wird die Indexikalität beleuchtet, welche Tambiah als dritte Form der Performativität anführt und die im Hinblick struktureller Übereinstimmungen zwischen Ritual und Theater für vorliegende Untersuchung bedeutsam ist. Peirce unterscheidet hinsichtlich der Beziehung zum bezeichneten Gegenstand drei Arten von Zeichen: Index, Ikon und Symbol. Er erklärt den Index folgendermaßen:

Er ist als ein Zeichen definiert, das sich zu einem solchen eignet, weil es sich in einer wirklichen Reaktion mit seinem Objekt befindet. Ein Wetterhahn z.B. ist ein solches Zeichen. Er ist geeignet, als ein Index des Windes aufgefaßt zu werden, weil er physikalisch mit dem Wind zusammenhängt. Ein Wetterhahn vermittelt Information. Aber das tut er, weil er dann, wenn er in die Richtung schaut, in welche der Wind weht, dem Wind in dieser Hinsicht gleicht und damit ein Ikon mit sich führt. In dieser Hinsicht ist er kein reiner Index. Ein reiner Index erzwingt einfach Aufmerksamkeit für das Objekt, mit dem er reagiert, und versetzt den Interpreten in mittelbare Reaktion mit diesem Objekt, aber er vermittelt keine Information. Als Beispiel nehme man den Ausruf „Oh!“¹⁷⁰.

Der Index befindet sich also nicht in repräsentationaler Differenz zu seinem Gegenstand (er steht nicht für etwas), sondern tritt in unmittelbarer Verbindung und gleichzeitig mit diesem auf. Eco zieht die Konsequenz, „daß er der einzige Zeichentyp ist, der kein Signifikat, sondern nur einen Referenten hat.“¹⁷¹ Es handelt sich um ein Zeichen außerhalb des Repräsentationsschemas und ist in diesem Sinne kein Zeichen, das Bedeutung hat oder, wie Peirce sagt, Information vermittelt, sondern er ist ein *Anzeichen* für sein Objekt, für eine gleichzeitig vorhandene Realität. Der „indexikalische Wert“ als Kennzeichen von Performanz ist bei Tambiah nicht mehr streng auf einen Referenten im Sinne eines realweltlichen Objektes bezogen, wovon das zitierte Beispiel Peirce‘ ausgeht. Das Ritual wird vielmehr als Anzeichen einer Realität ausgewiesen, aus der sich wiederum das gesamte Ritual legitimiert. Das reflexive Moment tritt noch deutlicher hervor, wenn man einbezieht, dass mit dem Ritual wie im Sprechakt nach Austin die gesagte Realität erst geschaffen wird.

¹⁶⁹ Stanley J. Tambiah: Eine performative Theorie des Rituals. In: Uwe Wirth (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M. 2002, S. 214.

¹⁷⁰ Charles Sanders Peirce: Neue Elemente. In: Dieter Mersch (Hg.): Zeichen über Zeichen. Texte zur Semiotik von Peirce bis Eco und Derrida. München 1998, S. 41 f.

¹⁷¹ Eco: Zeichen, S. 156 f.

Überträgt man diese Erkenntnis auf die Konsekration der Hostie in Straußschem Verständnis, dass das Zeichen die Andersheit des anderen übernimmt, so lässt sich dies als Variante des Index in seiner Eigenschaft als Performanz-Kriterium erklären. Strauß hebt wie oben gezeigt den Punkt heraus, dass in der geweihten Hostie kein repräsentationales Verhältnis zwischen Zeichen und Bezeichnetem vorliegt, was er als Ende des Zeichens benennt. Der Index erfüllt dieses Kriterium und insofern „ist“ die Hostie der Leib Christi und stellt ihn nicht nur dar. Auch das Moment des „physikalischen“ Bezugs zwischen Hostie und Leib Christi, den Strauß mit der „Übernahme“ der Andersheit herstellt, ist gegeben. Im performativen Akt der Konsekration wird die Hostie – in Interpretation des Straußtextes – vom Priester zum indexikalischen Zeichen¹⁷² des Leibes Christi erklärt. Voraussetzung dafür ist, dass der Leib Christi „anwesend“ ist. Das geschieht durch das religiöse Ritual, das die Selbstopferung Christi und das Abendmahl in der Wiederholung, in der Handlung wieder real werden lässt und sich darauf als Realität bezieht. Es wird eine *Communio* hergestellt, in die die Gläubigen eintreten und Verbindung mit dem anwesenden Christus aufnehmen:

Im religiösen Ritual kommunizieren Menschen mit einem ihnen überlegenen, übermenschlichen Gegenüber, dessen Präsenz durch den Handlungsvollzug selbst auch ohne Worte beschworen wird. Das ist immer ein gefährliches Unternehmen; nicht von ungefähr ist das religiöse Ritual mit dem ‚mysterium tremendum‘ verknüpft und seit alters aufs Peinlichste geregelt. Denn das religiöse Ritual bindet im Selbstverständnis der Partizipanten menschliches und übermenschliches (göttliches) Handeln in einen Handlungszusammenhang, der die Menschen mit dem ganz Anderen, dem Heiligen vermittelt.¹⁷³

Die *Communio* ist auch nach Sybille Krämer eines der Merkmale von Ritualen, welche sie als „ursprüngliche Performativa“ versteht:

Die gemeinschaftsbildende Kraft des Rituals beruht auf der Einhaltung und der Wiederholung einer Form. Das Ritual ist der Ort einer *communio* jenseits der Kommunikation. Die ursprünglichen Performativa zehren nicht von geteilten Vorstellungen, Wünschen und Überzeugungen der Beteiligten, setzen kein wechselseitiges Verstehen voraus, sondern gewinnen ihre konsensuelle Kraft aus der Wiederholung eines Vollzugs (...)¹⁷⁴

Im Ergebnis kann das realpräsentische Zeichen (konsekrierte Hostie) wie ein Index verstanden werden, der gemeinsam mit seinem Objekt auftritt und dessen reale Anwesenheit anzeigt. Dieses Objekt ist präsent und wird für den Rezipienten über den Index mittelbar erfahrbar. Unmittelbar bzw. primär ist diese Erfahrung, weil sie direkt zum Objekt führt und das Signifikat entfällt, auf das sich Interpretationsvorgänge stützen. Insofern der Index mit seinem Objekt verbunden ist, „ist“ er dieses Objekt und bedeutet es nicht nur. Es ist also zumindest von einer Teil-Identität auszugehen, die Strauß mit dem Hostien-Beispiel im Bereich des Wesenhaften ansiedelt. Indexikalität, die hier als Moment von Performanz verstanden wird, hat eine temporale Dimension. Realpräsenz ist demnach das Ereignis einer Gegenwartserfahrung, deren Realität wie eine Theateraufführung im performativen Prozess er-

¹⁷² Die Symbolhaftigkeit des Brotes kann unter diesem Blickwinkel ausgeklammert werden.

¹⁷³ Ingolf U. Dalferth: *Jenseits von Mythos und Logos. Die christologische Transformation der Theologie*. Freiburg/Breisgau u. a. 1993, S. 187.

¹⁷⁴ Krämer: *Sprache – Stimme – Schrift*, S. 335.

zeugt wird. Der Begriff „gegenwärtig“, der in Strauß' Poetik eine zentrale Rolle spielt, ist selbst ein indexikalisches Zeichen. Denn „wenn wir sagen /gegenwärtig/, so ist das, als ob wir mit dem Finger zeigen, /dieser/ sagen (...)“¹⁷⁵. Gegenwartigkeit als poetologisches Programm würde postulieren, dass der literarische Text ein Index für sein in performativer Sprechhandlung anwesendes Objekt ist. Der Index (der Text) bleibt dabei selbst ohne eigene Bedeutung und ist damit nicht interpretierbar, sondern nur ein Zugang zum Objekt des Textes. Ein solches Objekt ist nicht sekundär erschließbar, sondern nur primär erfahrbar. Der Text ist in diesem Fall nur ein Fingerzeig für Eingeweihte. Dies beschreibt ein Verfahren der Hermetisierung, das sich mit einer Aussage in Strauß' *Die Fehler des Kopisten* deckt: „Ich zeige nur auf die Fumarolen und spreche nicht vom Vulkan.“ (FK 113) Das, was der Theaterzuschauer zu sehen bekommt, ist nur ein Anzeichen für das abwesende Wesentliche.

2.3.2.3 Absolute Vergegenwärtigung

Für die im Theater oder Ritual erzeugte Präsenz ist neben der ontologischen die temporale Dimension von großer Bedeutung. Zum einen geht es um Handlung, die sich in der Zeit vollzieht. Zum anderen kann ein mythischer Inhalt aus undefinierter alter Zeit nahegeholt werden.¹⁷⁶ Hinzu kommt die gemeinschaftserzeugende Kraft des Rituals, die – dem Theater vergleichbar – ein gleichzeitiges Erleben in der teilnehmenden Gruppe ermöglicht. Strauß greift die gemeinsame Erinnerungshandlung in der rituellen Gegenwart auf:

Gegenwärtig beim Abendmahl ist der reale Leib des Christus passus (d.i. im Zustand seines Todesopfers) *unter der Gestalt* des Brots. Das Gedenken im Sinne des Stiftungsbefehls („Solches tuet aber zu meinem Gedächtnis“) wird dann zur Feier der Gleichzeitigkeit, es ist nicht gemeint ein Sich-erinnern-an-Etwas. (AW 42)

In der theologischen Auslegung ist eindeutig von einer Vergegenwärtigung des Kreuzesopfers die Rede.¹⁷⁷ Strauß modifiziert dieses Ritual zur „Feier der Gleichzeitigkeit“. Zwischen Vergegenwärtigung und Gleichzeitigkeit liegt ein Wechsel des Standpunktes vor: Bei Vergegenwärtigung wird aus der Sicht eines Subjekts im Jetzt gesprochen, das sich aus der Vergangenheit etwas nahe holt. Maßstab ist das Subjekt der Gegenwart. Bei Gleichzeitigkeit hingegen werden beide Ereignisse von einem übergeordneten Standpunkt aus betrachtet – weder die Gegenwart noch die Vergangenheit fungiert als Maßstab. Der zeitliche Abstand, der im Begriff des Vergegenwärtigens zwar als überwunden gilt, aber dennoch vorhanden

¹⁷⁵ Eco: Zeichen, S. 156.

¹⁷⁶ Die zeitliche Struktur ist der Differenzierung in Erzählzeit und erzählte Zeit vergleichbar.

¹⁷⁷ In Bezug auf die Enzyklika „Mysterium fidei“ von Papst Paul VI erklärt das „Neue Glaubensbuch“: „Nach den Ausführungen des Papstes besteht der Opfercharakter der Messe darin, daß in ihr das Kreuzesopfer Jesu ‚vergegenwärtigt‘ wird (repraesentatur) und daß seine Kraft in ihr ausgeteilt wird. (...) indem die Kirche das Kreuzesopfer in Christi Auftrag vergegenwärtigt, läßt sie sich aufnehmen und tritt sie ein in den Sohnesgehorsam Christi gegenüber dem Vater. (...) In Wahrheit ist das Mahl, die Gemeinschaftsfeier, das Zeichen dafür, daß Christi Kreuz und Auferstehung Gegenwart sind und der feiernden Gemeinde den Weg zu Gott und zum neuen Gehorsam gegen ihn eröffnen.“ (Feiner/Vischer, S. 580.)

ist, wird völlig ausgeschaltet. Das Präsentwerden wird zum Eintritt in einen Bewusstseinsraum mythischer Zeit, die sich nicht linear erstreckt, sondern ewig und gegenwärtig ist. Strauß führt den Gedanken weiter aus:

In der hebräischen Tradition führt der rituelle Nachvollzug eines einmaligen historischen Geschehens (die „Wachenacht“) den Gläubigen in die Zeitraumvergessenheit: „In jedem Zeitalter ist jeder verpflichtet, sich so anzusehen, als sei er selbst aus Ägypten ausgezogen.“ (AW 42)

Was Strauß hier als „Zeitraumvergessenheit“ bezeichnet, ist lebendiger Mythos, ist die ungeteilte Zeit des Einst wie Thomas Mann in *Joseph und seine Brüder*¹⁷⁸ sie beschreibt. In ungeteilter Zeit und ungeteiltem Raum werden auch die Differenzen nivelliert, die einer Zeichen- bzw. Bedeutungsstruktur zugrunde liegen. Es gibt keine Polarität von Anwesenheit und Abwesenheit, keine Repräsentationsmechanismen, sondern nur das einfache Sein. Wo sonst rationale Erklärungen stattfinden, ereignet sich in mythischer Präsenz das Geheimnis:

Was uns beschäftigt ist nicht die bezifferbare Zeit. Es ist vielmehr ihre Aufhebung im Geheimnis der Vertauschung von Überlieferung und Prophezeiung, welche dem Worte ‚Einst‘ seinen Doppelsinn von Vergangenheit und Zukunft und damit seine Ladung potentieller Gegenwart verleiht. Hier hat die Idee der Wiederverkörperung ihre Wurzeln. Die Könige von Babel und beider Ägypten, jener bartlockige Kurigalzu sowohl wie der Horus im Palaste zu Theben, genannt Amun-ist-zufrieden, und alle ihre Vorgänger und Nachfolger waren Erscheinungen des Sonnengottes im Fleische – das heißt, der Mythos wurde in ihnen zum Mysterium, und zwischen Sein und Bedeuten fehlte es an jedem Unterscheidungszeitraum. Zeiten, in denen man darüber streiten konnte, ob die Oblate der Leib des Opfers ‚sei‘ oder ihn nur ‚bedeute‘, sollten erst dreitausend Jahre später sich einstellen; aber auch diese höchst müßigen Erörterungen haben nichts daran zu ändern vermocht, daß das Wesen des Geheimnisses zeitlose Gegenwart ist und bleibt.¹⁷⁹

Das mythische Einst in literarischer Prägung ist laut *Die Erde – ein Kopf* der Zufluchtsort des Dichters, der „sein Volk“ (DEK 29)¹⁸⁰ verloren hat. Die Dichter stehen außerhalb der Gemeinschaft, finden „Asyl“ in literarischer Tradition, im erinnernd imaginierten Land der Dichtung:

Sie suchen die Asyle da und dort, suchen Unverletzliches. Unverletzliches Einst, das auf der langen Wanderung, auf der Suche nach Wohlsein verloren und vergessen wurde: Dichtung, Land, das nie faßlich, aber doch da ist, bewohnbar, fruchtbar, unverseucht, lebensschützend, lebenspendend. Ziel. Asyl. (DEK 28)

Die Dichtung, die als Gegensatz zur lebensfeindlichen Gegenwart dargestellt wird, zeichnet sich durch „unverletzliches Einst“ aus. „Unverletzlich“, das so viel wie „unantastbar“ be-

¹⁷⁸ Die Joseph-Romane haben Botho Strauß tief beeindruckt. Volker Hage berichtet von einem Gespräch im Oktober 1986: „Plötzlich kommt Bewegung in ihn. Botho Strauß erzählt von seinem jüngsten Lese-Erlebnis. Er hat Anfang des Jahres in England gelebt und dort mit dem ‚Joseph‘-Roman begonnen. (...) Zur Moderne rechne man ja immer nur Autoren wie Proust, Joyce und Faulkner. ‚Joseph und seine Brüder‘ sei mindestens auf diese Ebene zu stellen. (...) ‚Es gibt, zumal im 20. Jahrhundert, kein Werk, das die deutsche Sprache von so tief heraufholt und zugleich so hoch instrumentiert. An diesem Roman kann man lernen, was Modernität auf ihrem Gipfel ist.“ (Hage: Schreiben ist eine Séance, S. 227 f.)

¹⁷⁹ Thomas Mann: *Joseph und seine Brüder*. Band 1: Die Geschichten Jaakobs. Der junge Joseph. Frankfurt am Main 1974, S. 32.

¹⁸⁰ Das ist eine Auffassung, die sehr bekannt Hölderlin vertrat. (Z. B. „Wir, die Dichter des Volks (...)“ in dem Gedicht „Dichtermut“, Hölderlin-KSA Bd. 2, S. 66.)

deutet, weist voraus auf Strauß' Darstellung des Kunstschönen: Es handelt sich um etwas Achtenswertes, das als Ganzes wahrgenommen werden muss, nicht zergliedert werden darf. Es ist die Erinnerung, die den Dichter in die Tradition der Poeten einbindet und die zu seiner zentralen Aufgabe wird: „Anamnesis, nichts sonst, ist ihre Kunst und ihre Pflicht. Sie suchen die Asyle da und dort, suchen Unverletzliches.“ (DEK 28)

Mit dem Begriff der Anamnesis (altgriechisch: Erinnerung, Gedächtnis) verweist Strauß zudem auf Platon und die Wiedererinnerung der Seelen an die Ideen, die sie schauen, bevor sie in den Körper eintreten und Leben entsteht. Danach kann sich der Mensch, der in der Empirie Absolutes, z.B. das absolut Schöne, nicht erleben kann, über das Gedächtnis der präexistenten Seelen dennoch an Absolutes „erinnern“¹⁸¹. Indem Strauß auf Platon anspielt, unterstreicht er, dass es in seinem Erinnerungskonzept um etwas Immerwährendes¹⁸² und Vollkommenes geht, das vor jeder Konkretisation liegt. Auch in der Romantik galt die imaginierende Erinnerung als Weg an das Absolute, Ursprüngliche heranzureichen. Doch ist diese Geste bei Strauß vielmehr als Verweis auf das nicht mehr vorhandene Ursprüngliche zu verstehen. Er gelangt nur zum „Ab-was“, was bereits ein Kennzeichen der Moderne gewesen ist und sich fortgeschrieben hat.

An die Stelle der erinnernden Einbildungskraft als Vermittlerin zum Absoluten rückt die Verlusterfahrung und deren mögliche Kompensation in den Mittelpunkt der Gedächtnisproblematik.¹⁸³

Der Begriff Anamnesis bringt außerdem den reflexiven Charakter Straußscher Erinnerung zum Ausdruck. Denn während das deutsche Wort „erinnern“ nach einer attributiven Ergänzung verlangt, ermöglicht Anamnesis dem Autor, von einem Erinnern zu sprechen, das auf kein Objekt gerichtet ist.

Die im *Aufstand gegen die sekundäre Welt* verwendeten Ausdrücke „zeitlose Gegenwart“, „Zeitraumvergessenheit“, „Vergegenwärtigung“¹⁸⁴ und die Erinnerung nicht in einem Objektbezug, sondern als Ereignis („es ist nicht gemeint ein Sich-erinnern-an-Etwas“, AW 42)¹⁸⁵

¹⁸¹ Karl Bormann: Platon: Die Idee. In: Josef Speck (Hg.): Grundprobleme der großen Philosophen. Philosophie des Altertums und des Mittelalters. Göttingen 1990, S. 64 f.

¹⁸² In *Sigé* (altgriechisch: Schweigen, Stillschweigen) verwendet er sogar den platonischen Begriff der Ideen. Diese sind in diesem Text zentral für die poetologische Forderung des Schweigens. „Sigé ist das Schweigen der Ideen. Die Stätte.“ (FDU 44)

¹⁸³ Gerald Siegmund: Gedächtnis/Erinnerung. In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Band 2, Stuttgart/Weimar 2001, S. 623.

¹⁸⁴ Ein Beispiel für die fiktionale Thematisierung der Vergegenwärtigung findet sich in *Die Fremdenführerin* (1986), worin sich der Protagonist Martin nach der „reine(n) Vergegenwärtigung“ (FF 54) sehnt, erzeugt von einer idealen „Droge“ (FF 53). Zu dem Strauß-spezifischen „gewärtigen“ als „Form der Präsenz“ s. BL 128: „Es selbst hielt sich an das Wort ‚gewärtigen‘, das dem Gebrauch nach soviel wie ‚gefaßt sein auf‘ bedeutet, jedenfalls etwas zwischen ‚erwarten‘ und ‚vergegenwärtigen‘, eine besondere Form der Präsenz, eigentlich die Aura vor dem Ereignis, die oft nur ein Mensch mit spezieller Witterung und krankhafter Schwäche wahrzunehmen gezwungen ist.“

¹⁸⁵ In *Paare, Passanten* versucht Strauß diese reflexiven Erinnerungsformen zu erläutern, indem er sie mit dem oberflächlichen, objektgerichteten Erinnern „an etwas“ kontrastiert, das den Frauen zufällt: „Wohl erinnerten sie sich schnell und haargenau an dies und das von ehemals – ja, das war es

münden alle in die Straußsche Erinnerungspoetik, die er hier mit dem theologischen Sakrament verknüpft. Strauß stellt die Präsentwerdung als das wesentliche verbindende Merkmal zwischen Eucharistie und Poetik her. In Auslegung des Werkes des englischen Malers und Dichters David Jones erklärt Strauß:

Jedes Opus ist Opfer, alle Dichtkunst die Magd der *anámnesis*, im ursprünglichen Wort-sinn des Alten und Neuen Testaments: „sich vor Gott ein Ereignis der Vergangenheit so in Erinnerung zu bringen oder zu ‚repräsentieren‘, daß es hier und jetzt wirksam wird“. Hierin feiern Gedicht und Eucharistie dasselbe; im Versklang tönt noch der „Brotbrechlaut“ (Jones). (AW 43)

Die Überbrückung temporaler Distanz erfährt hier eine Spezifizierung im Wirksamwerden: Das Vergangene wird insofern real anwesend, als es in der Gegenwart wirksam und damit zu reiner Gegenwart wird, das Erinnerte wird zum Ereignis im Jetzt, das Empfinden von Vergangenheit verschwindet. „(H)ier und jetzt“ sind Metaphern höchster Unmittelbarkeit, einer gesteigerten Wahrnehmung, auch des Subjekts sich selbst gegenüber.

Während Strauß in der Büchnerpreisrede das Theater als Medium der Vergegenwärtigung herausstellt, vollzieht sie sich hier „vor Gott“, im Medium der Religion bzw. Gotteserfahrung. Kunst und Religion werden in Übereinstimmung mit literarischer Tradition als die zwei Bereiche aufgegriffen, in denen sich Transzendenz ereignen kann. Der Höhepunkt der Parallelisierung von Eucharistie¹⁸⁶ und Kunst ist, dass die Kunst gleich dem Abendmahl zum Sakrament erklärt wird: „Die Kunstlehre von der realen Gegenwart oder: die um die Kunst erweiterte Sakramentenlehre (...)“. (AW 43) Strauß tritt nicht als sprechendes Ich in Erscheinung, sondern stellt „die Kunstlehre von der realen Gegenwart“ als eine Tatsache in den Raum. Als Vertreter dieser Ansicht zählt er andere auf. Schon die grundlegende Schwierigkeit des Essays, dass der Autor zumeist die Ansichten anderer Denker und Künstler vorschreibt und seine Meinung nicht direkt äußert, weist darauf hin, dass Strauß den Schlagworten „sakrale Poetik“, „theophane Herrlichkeit“ oder einem Sakrament der Kunst nicht in letzter Konsequenz folgt. Den Beweis dafür erbrachte die Analyse seines Zeichenbegriffs. Dies zeigte auch, dass Strauß keine Realpräsenz in religiös ontologischem Verständnis vertritt, sondern eine Realpräsenz nur im Sinne eines indexikalischen Zeichens, das reale Anwesenheit anzeigt, und letztlich seine Poetik von Erinnerung und Vergegenwärtigung am sakralen Exempel erprobt. Dies ist wohl der Grund dafür, warum Strauß die Begriffe

vielleicht: sie erinnerten sich an etwas, sie erinnerten es nicht und entsannen sich nicht – aber es blieb dann bei einem flachen, eher anekdotischen Erwähnen, unaufgewiegelt, ohne Fond und Strom.“ (PP 50 f.) Das Erinnern der Männer hingegen ergreife den ganzen Menschen, indem es von Begehren und Verlangen nach dem Abwesenden gekennzeichnet ist. Vgl.: „Sein Erleben war das Missen. Erinnerung, die nicht von geballter Ladung Verlust gesprengt ist, ist keine tiefe.“ (BL 56)

¹⁸⁶ In der Einbeziehung der Eucharistie geht Strauß über Steiner hinaus, worauf auch Hans Robert Jauf hinweist. Jauß übt scharfe Kritik an der Ästhetik der Unmittelbarkeit, die hermeneutischen Ansprüchen nicht genüge, weil sie die historische Distanz von Kunstwerken außer Acht lasse, und er übt Kritik am „verfehlten“ Nachwort Strauß', dem er den theologisch wohl nicht haltbaren Eucharistie-Rekurs anlastet. Steiner hält er entgegen, dass dieser die negative Theologie des Dekonstruktivismus nur umkehre und somit diesem nicht wirklich „das Handwerk“ legen könne. (Hans Robert

Realpräsenz, Präsenz, Anwesenheit, Vergegenwärtigung und Erinnerung synonym verwendet und einen Begriff von „Erinnerung, im Sinne von Realpräsenz, Vergegenwärtigung“ (FK 115) bildet. Diese Arbeit verwendet den Begriff „Realpräsenz“ dann, wenn das Subjekt (Figur), das im „Glaubensbereich“ von Kunst oder Religion steht, keinen Unterschied mehr zwischen Körperwelt und Imagination wahrnimmt, also die Imagination körperlich wird.

2.4 Das Erlebnis von Kunst und Schönheit

Strauß hat den Sprung in die Religion nicht vollzogen. Das „Andere“ auf das er als Bezugspunkt ausweicht, ist deshalb ohne transzendenten Hintergrund als „Präsenz einer Alterität“, wie Dieter Mersch¹⁸⁷ es definiert, zu verstehen.

2.4.1 Anwesenheit des Unaussprechlichen

Dieter Mersch löst das Erscheinen einer Andersheit vom theologischen Kontext, wobei seine Betrachtungsweise in besonderer Weise die performativen Eigenschaften des Kunstwerks betont. Er beschreibt das Andere, das sich der Signifizierbarkeit entzieht und sich nur zeigen kann als

eine *nichttheologische Transzendenz*, weil es sich nicht um etwas handelt, das als ein absolut Anderes mit dem Signum der Göttlichkeit versehen werden könnte, sondern gleichsam um die Profanität des Nächstliegenden: *Blöße* oder *Einfachheit des Sichzeigenden*. Es enthüllt sich nicht in der Tiefe dessen, was gedacht oder wahrgenommen werden kann, sondern befindet sich an der Oberfläche dessen, was (*sich*) *gibt*. Es wäre deshalb auch falsch, es mit religiösen oder theologischen Attributen zu belegen; vielmehr bezeichnet es dasjenige, was als die *Fülle eines Sichzeigens* oder *Sichgebens* exponiert werden kann: Ununterbrochenes Kommen, das zufällt und durch das sich die Irreduzibilität der *Präsenz einer Alterität* bekundet – Alterität im weitesten Sinne von *Andersheit* gefaßt, unabhängig von den Domestikationen des Begriffs oder des Sinns, die es auf eine Bedeutung oder die Bestimmung einer Wahrheit zurichten. Es begegnet als die *Augenblicklichkeit des Ereignisses*, das anspringt, berührt oder sich aufdrängt und dem *nicht ausgewichen werden kann*, das darum so wenig „etwas“ ist, wie es verneint werden kann. (...) ¹⁸⁸

Eine inhaltliche Definition des Anderen kann aus diesem Grunde nur scheitern und auch eine Beschreibung seiner Form ist problematisch, da „dem Ereignis eine enigmatische Struktur zugeschrieben wird“¹⁸⁹. Das rückt unter dem Aspekt von Ereignis und Augenblicklichkeit Redefiguren wie die Tautologie in den Mittelpunkt, die sich für Strauß' Gedanken

Jauß: Über religiöse und ästhetische Erfahrung. Zur Debatte um Hans Belting's „Bild und Kult“ und George Steiners „Von realer Gegenwart“. In: Merkur 9/10 (1991), S. 934–946.)

¹⁸⁷ Dieter Mersch geht von einem Nicht-Signifizierbaren aus, das sich nur zeigen kann. „Im Zentrum der Überlegungen steht vielmehr die Ansicht, daß die Voraussetzung des Zeichens in einem Nichtzeichenhaften liegt, daß ein semiotischer Diskurs, konsequent durchgeführt, in einem Nichtsemiotischen wurzelt, daß Sinn nur Sinn hat, wo ein anderes, das nicht auf Sinn reduzierbar ist, ins Spiel kommt, daß die Sprache auf ein Nichtsprachliches verweist und jede Ordnung von Stellen einer Gegebenheit bedarf, die sie verteilt und austrägt.“ (Mersch: Was sich zeigt, S. 24.) Mersch bezieht sich u.a. auf den frühen Wittgenstein des Tractatus logico-philosophicus, der der Sprache einen Bereich sinnvollen Sprechens zuweist und einen anderen Bereich, in dem sie nur noch zeigen kann.

¹⁸⁸ Mersch: Was sich zeigt, S. 37.

¹⁸⁹ Mersch: Was sich zeigt, S. 42.

zur sakralen Poetik als bedeutsam erwiesen hat. Denn vom Ereignis „handelt entweder nur die Tautologie, die besagt, daß das Zeigen sich bestenfalls zeigen kann, oder das Paradox, das in dem Maße spricht, wie es seine eigene Rede tilgt“. ¹⁹⁰ Mit Herbert Grieshop ist das Paradox als Redeform für den unaussprechlichen Augenblick hinzuzufügen:

Neben tautologischem Sprechen findet sich noch ein weiteres, für das Erlebnis bzw. die Beschreibung von Augenblicken zentrales rhetorisches Moment, das Paradox. Mit einem Begriff aus dem theologisch-mystischen Diskurs könnte man das im Paradox Repräsentierte als „coincidentia oppositorum“ bezeichnen, die gleichzeitige Behauptung des Gegensätzlichen. ¹⁹¹

Strauß stellt die Unaussprechlichkeit des Kunsterlebnisses heraus und in auffallender Parallelität zu Mersch's Definition spricht er, so viel sei den Dramen vorausgegriffen, von der „Blöße“ des Sichzeigenden und, bezogen auf den zu behandelnden Essay von der „Fülle“:

Die Unangemessenheit der sprachlichen Explikation, die Armut der „Antwort“, die wir auf die Fülle des Empfangs geben, wenn wir zum Beispiel aufmerksam Musik hören, ist eine erste Erfahrung des Unmittelbaren und der Andersheit, die im Kunstwerk Asyl genießen. (AW 50)

Zunächst sei die Begegnungsweise des „Empfangs“ herausgegriffen, die an die Stelle eines kommunizierbaren Erlebnisses tritt. Dies ist jedoch kein rein passiver Vorgang, sondern das Subjekt antwortet mit „Inspiriertheit“ (AW 50) und kommuniziert in einer eigentümlich schwebenden Haltung zwischen Aktivität und Passivität: „Wir antworten mit Widerschein.“ (AW 50) Das unmittelbare Kunsterlebnis erfordert damit kein unkritisches Sich-einlassen. Anwesenheit und Realpräsenz werden zu Inbegriffen einer subjektiven Wahrnehmung, die hinter den kritischen Verstand zurückgehen kann und ganzheitlicher ist. Es geht dabei nicht um einen Rückwärtssturz à la Gottfried Benn, der die totale Selbstauflösung in einer Art Urschlamm suchte, sondern um eine Befreiung von kritisch analysierenden Denkmustern, denen nach Strauß die Linksinтеллектуellen verhaftet sind. Der Verstand soll von den „Schnüren“ ¹⁹² der kulturell eingeübten Denkformen befreit, aber nicht jeglicher Rationalität entledigt werden. Ein solches Ich will sich also nicht völlig überwältigen lassen. Insofern ist Bernd Graff zu widersprechen, wenn er meint:

Der Preis für die Erfahrung der Unmittelbarkeit durch Kunst ist – auch hier ist Strauß' Kehre unübersehbar – gerade die offene Einwilligung in die Aufgabe jener früher so vehement betrauten Subjektivität. Jetzt – positiv gewendet – wird die Überwältigung des Ich und seiner Rationalität zur Bedingung der Urerfahrung. ¹⁹³

Mit der „Fülle des Empfangs“ und deren Undurchdringlichkeit ist eine lange Tradition der Ästhetik anzitiert. Bereits Baumgarten stellte Verworrenheit als Merkmal poetischer Vor-

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Grieshop: Rhetorik des Augenblicks, S. 20.

¹⁹² Vgl. zu Denkmustern, in denen das Subjekt gefangen ist: „Was wollt ihr wissen? Plausibilitäten zerschnüren den Verstand.“ (FDU 56)

¹⁹³ Graff: Wirklichkeit ist das, was wirkt, S. 233.

stellungen heraus, was nach heutigem Sprachgebrauch „Komplexität“ meint.¹⁹⁴ In der Frühromantik wird dann das Verworrene aufgewertet, positiv besetzt¹⁹⁵ und mit dem Begriff „Fülle“ wiedergegeben. Verworrenheit – Strauß wählt das lateinische „complicatio“ – bzw. Komplexität wird für ihn zur Voraussetzung des Schönen und der Realpräsenz. Nur in der unerklärlichen ästhetischen Erfahrung könne Schönheit erstehen und nur dort sich entfalten, wo die Erfahrung unangetastet und geschützt vor kritischer Zergliederung in ihrer verwirrenden Ganzheit wahrgenommen wird. Diese Schönheit ist nur dem psycho-physischen Erleben zugänglich: „Das unerklärlich Schöne verbleibt in der complicatio, in der Eingefasstheit aller Bedeutungen, es wird unverletzt, unenthüllt erlebt.“ (AW 50) Das Schöne wird als Absolutum verstanden, das in sich geschlossen ist und in seiner unendlichen Fülle alles bedeuten kann und ein Inbegriff höchster Potentialität ist. Es ist eine Heilserfahrung, denn in seiner unantastbaren Komplexität wird es „unverletzt“ erlebt, was sich grammatikalisch gleichermaßen auf das Schöne und das betrachtende Subjekt bezieht. Das Erlebnis des Schönen impliziert also auch eine „Gesundung“ im Sinne von Ganzwerdung des Subjekts. Auch dessen verwirrende Ganzheit kann sich zur vollen Potentialität entfalten. In dieser Disposition ist das Subjekt bereit aufzunehmen, was die Schönheit schenkt, was sich mit ihr ereignet, (ohne dass ein Mensch bzw. der Künstler dies beeinflussen kann). Schönheit wird zum Index der Realpräsenz, sie tritt synchron und in Verbindung mit dieser auf.

Weder ist es ein utopisches Humanum noch ein höherer ästhetischer Gemütsreflex, noch überhaupt etwas vom Menschen Vermochtes, das sich in der Schönheit verbirgt. Vielmehr klingt in ihr an oder schimmert durch: Realpräsenz, Anwesenheit, und zwar unabhängig davon, welchen historischen oder biografischen Interessen sich die Entstehung eines Romans oder eines Gemäldes verdankt. (ebd.)

2.4.2 „Augenblicke einer ungeahnten Ergänzung“ (*Die Erde – ein Kopf*)

Sich dem Abwesenden zuzuwenden ist bei Strauß ein Gang der imaginierenden Erinnerung. In *Die Erde – ein Kopf* stellt er den Vorzug des künstlerischen Mediums „Theater“ für die Nahholung des Entfernten heraus. Das Theater hat ein eigenes Gedächtnis, das in allen zur Aufführung gebrachten und oft recht alten Stücken besteht. Dieses weit reichende Gedächtnis lebt, ist gegenwärtig, in ihm vereinen sich die Zeiten. Eine neue Inszenierung steht in Verbindung mit allem schon Dagewesenen und ist wie ein Einfallstor für „Wiedergängerei“ (DEK 34) auf der Bühne. Eine Aufführung spielt nicht nur in einer Zeit. Dabei ruft Strauß mit den Begriffen der Zeit, des Vergangenen und des Gedächtnisses sowohl den vordergründig temporalen Aspekt wach als auch den einer grundlegenden Distanz, die in Gestalt des Fremden – und damit in der Kategorie des Anderen – zum Symbol des uneinholbaren Gegensatzes wird:

Das Theater ist der Ort, wo die Gegenwart am durchlässigsten wird, wo Fremdzeit einschlägt und gefunden – und nicht wo Fremdsein mit den billigen Tricks der Vergegen-

¹⁹⁴ Vgl. Manfred Frank: Einführung in die frühromantische Ästhetik. Frankfurt a. M. 1989, S. 44 ff. (Darin: „Unter ‚verworren‘ versteht Baumgarten komplex (...)\", S. 45.)

¹⁹⁵ Vgl. Manfred Frank: Frühromantische Ästhetik, S. 48.

wärtigung getilgt oder überzogen wird. Es ist altmodisch und lächerlich, sich sogenannter Modernisierungen zu bedienen, den Jeep in Wallensteins Lager vorfahren zu lassen. Viel anwesender ist das Theater dort, wo es zum Schauplatz seines eigenen Gedächtnisses, seiner originalen Mehrzeitigkeit wird. (ebd.)

Anwesenheit ereignet sich nach dieser Definition dort, wo das (zeitlich) Fremde in die Gegenwart eingebunden wird und ein Zugleich des Widersprüchlichen – ein Verwirrendes – entsteht. Dieses Ereignis ist auf Augenblicke beschränkt, die das Subjekt unerwartet treffen. Das ist auch der Moment der Schönheit, die als rätselhaft „verwirrende“ (zu)schauend und imaginierend erfahren wird. Das Theater brauche so stete Vollendung im Augenblick.

Wo es aber gelingt und das Fernste durch die Schauspieler in unfaßliche Nähe rückt, gewinnt Theater eine verwirrende Schönheit und die Gegenwart Augenblicke einer ungeahnten Ergänzung. (DEK 35)

In der Zeitmetapher bedeutet dies, dass die von Verlust und Mangel geprägte Gegenwart durch Elemente einer anderen (vergangenen) Zeit zur Ganzheit wird. Der Augenblick der Schönheit ist ein Moment der Erfüllung, der neben der zeitlichen auch eine räumliche Dimension hat.

Die zitierte Textstelle, insbesondere die Formulierung, dass das „Fernste (...) in unfassliche Nähe rückt“ wurde in der Forschungsliteratur bereits mit der Aura-Definition von Walter Benjamin „als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“¹⁹⁶ in Verbindung gebracht¹⁹⁷. Jedoch ist die Bewegung – zunächst – entgegengesetzt¹⁹⁸: In der Straußschen Formulierung wird das Ferne in die Nähe gerückt, in der Aura-Definition wird das Nahe in die Ferne gerückt. Dieter Mersch macht hierin „die spezifische *Differenz zwischen Wirkung und Zeichen* kenntlich: Dieses repräsentiert ein Abwesendes und stellt es aus der Ferne in die Nähe, während jene gerade umgekehrt die Nähe in die Ferne rückt. Genau das aber verweist auf Benjamins berühmte Charakterisierung des Unterschieds von ‚Spur‘ und ‚Aura‘: ‚Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der

¹⁹⁶ Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M. 1977, S. 15.

¹⁹⁷ Bernd Graff zum Beispiel meint, Strauß „wiederholt nämlich unmittelbar Walter Benjamins Definition der Aura“ (Graff: *Wirklichkeit ist das, was wirkt*, S. 226), wobei jedoch zu differenzieren ist. Auch gehe ich mit Graff darin nicht konform, dass – wie er mit einem Zitat Marleen Stoessels einfügt – „diese Ferne nur die zeitliche Ferne sein kann und Räumliches (...) ihr einziger möglicher Erscheinungsgrund“ (ebd., S. 226). Denn es geht im Kunstwerk nicht nur um die Präsentwerdung der Vergangenheit, sondern auch um nicht-transzendente Alterität. Graff sieht die Aura, die Benjamin mit reproduzierter Kunst verloren glaubte, bei Strauß einfach nur wiedergekehrt: „Der Botho Strauß der Nach-Kehre-Zeit vermag in Kunstwerken so – anti-Benjaminisch – erneut den auratisch-ikonischen Kult-Wert zu erkennen.“ (ebd., S. 228) Zudem setzt er den Begriff der Aura mit Realpräsenz gleich.

¹⁹⁸ Siehe auch den Hinweis von Wolfgang Braungart, dass Strauß mit dieser Formulierung „Benjamins Bestimmung der Aura zitiert und signifikant umkehrt“ (Braungart: *„Theophane Herrlichkeit“*, S. 301.).

Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser.“¹⁹⁹ Der gelungene Theater-Moment nach Strauß lässt sich weder eindeutig der Benjaminschen Spur noch der Aura zuordnen. Denn das Ferne, das in die Nähe gerückt wird, entzieht sich gleichsam wieder in die Ferne: Es ist „unfaßlich“. Das Zugleich von Bewegung und Gegenbewegung, von Sich-zeigen und Sich-entziehen, von Enthüllen und Verhüllen, konstituiert den Rätselcharakter der Kunst. So stellte Adorno fest: „Daß Kunstwerke etwas sagen und mit dem gleichen Atemzug es verbergen, meint den Rätselcharakter unterm Aspekt der Sprache.“²⁰⁰ Das Subjekt würde sich in dem Widerstreit von „Spur“ und „Aura“ selbst in einem Widerstreit von Habhaftwerden und Überwältigtwerden befinden. Bei Strauß erscheint dies zum Beispiel als paradoxe Verbindung von „Greifen“ und „Lassen“²⁰¹ und als „Laßkraft“ (WDL 177).

Im Unfasslichen gewinnt der Moment der Schönheit eine auratische Qualität, die bei Benjamin als Unnahbarkeit erscheint. Dieser ordnet das auratische Kunstwerks dem Ritual und Kult zu, worin die „ursprüngliche Art der Einbettung des Kunstwerks in den Traditionszusammenhang“²⁰² ihren Ausdruck gefunden habe. Die Rückbindung in Tradition und Ritual mag der Straußschen Rückbindung entgegenkommen: „Im Moment des Auratischen hält sich ein Früheres fest, das die ästhetische Praxis an ein Magisches anschließt (...)“²⁰³, wie Mersch feststellt. In Benjamins Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ hat der historische Zusammenhang die Funktion, die „Einzigartigkeit“²⁰⁴ des wahren Kunstwerks zu begründen, das im Grundtypus das unnahbare, eine Ferne nahe bringende Kultbild sei.

Die Definition der Aura als ‚einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag‘, stellt nichts anderes dar als die Formulierung des Kultwerts des Kunstwerks in Kategorien der raum-zeitlichen Wahrnehmung. Ferne ist das Gegenteil von Nähe. Das *wesentlich* Ferne ist das Unnahbare. In der Tat ist die Unnahbarkeit eine Hauptqualität des Kultbildes. Es bleibt seiner Natur nach ‚Ferne so nah es sein mag‘. Die Nähe, die man seiner Materie abzugewinnen vermag, tut der Ferne nicht Abbruch, die es nach seiner Erscheinung bewahrt.²⁰⁵

Versteht man mit Peter M. Spangenberg Aura als „Theorie der Kopräsenz von Nähe und Ferne“²⁰⁶, so ist für Strauß eine darüber hinausgehende Betonung des Körperlichen festzu-

¹⁹⁹ Mersch: Was sich zeigt, S. 89 f. Das Benjamin-Zitat stammt aus dem *Passagenwerk*: Der Flaneur, in: ders., Gesammelte Schriften, V.1, Frankfurt/M. 1982, S. 560.

²⁰⁰ Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Frankfurt/a.M. 1970, S. 182.

²⁰¹ „(...) das Greifen war Lassen.“ (FDU 38)

²⁰² Benjamin: Das Kunstwerk, S. 16.

²⁰³ Mersch: Was sich zeigt, S. 90.

²⁰⁴ Zu beachten ist, dass Benjamin mit seinem Aufsatz ein politisches Ziel verfolgte. Mit der Reproduzierbarkeit des Kunstwerks ging seiner Ansicht nach die Loslösung des Kunstwerks aus dem sozialen Kontext und „ihre Fundierung auf die Politik“ (Benjamin: Kunstwerk, S. 18) einher. Benjamins Nachwort endet mit den kämpferischen, antifaschistischen Sätzen: „So steht es um die Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst.“ (ebd., S. 44)

²⁰⁵ Benjamin: Kunstwerk, Fußnote S. 16.

²⁰⁶ Unter den „recht heterogenen Beschreibungen des Benjaminschen Aurakonzpts“ arbeitet Peter M. Spangenberg zwei Linien heraus: Eine ergebe sich daraus, dass Benjamin die Aura phänomenolo-

stellen. Das Ferne und Abwesende wird im Schauspieler körperlich und ist doch haptisch „unfaßlich“. Man kann das in der Kunst Herangeholte nicht besitzen wie materielles Hab und Gut, aber es wird dem Betrachter zur Wirklichkeit: Diese Erkenntnis geht weit vor Benjamin zurück. Goethe schließt mit ihr die Zueignung, die dem Faust vorangestellt ist. Auslöser und Bedingung für die Vergegenwärtigung des Entschwundenen ist das „Sehnen“.

Und mich ergreift ein längst entwöhntes Sehnen
 Nach jenem stillen, ernsten Geisterreich,
 (...)

 Was ich besitze, seh' ich wie im Weiten,
 Und was verschwand, wird mir zu Wirklichkeiten.²⁰⁷

Strauß lässt sich nicht allein dem Benjaminschen Auramodell verpflichten. Die in der „unfaßliche(n) Nähe“ des „Fernste(n)“ bezeichnete Kopräsenz von Nähe und Ferne ist die Präsenz des Immateriellen und Flüchtigen, das, weil es nicht zu eigener Körperlichkeit gelangt, das stets Distanzierte und auch Unkonkrete bleibt. In dieser Dialektik von Anwesenheit und Unfassbarkeit sieht Strauß das gesamte literarische Schaffen: „Dichtung, Land das nie faßlich, aber doch da ist“ (DEK 28).

Die Diskrepanz zwischen dem Körper des Bühnendarstellers und dem Dargestellten korrespondiert mit der innerhalb des Repräsentationsschemas unauflösbaren Differenz zwischen Zeichen und Bezeichnetem. Das Grundmodell für Strauß' Ästhetik der „unfaßlichen Nähe“ bietet die Sprache selbst. Gewissermaßen in einer Weiterführung der bereits aus *Paare, Passanten* zitierten „ursprüngliche(n) Erotik der menschlichen Sprache“, die darin besteht, „den entschwundenen Leib zu begehren“ (PP 102), stellt Strauß im *Kopisten* die Dialektik von Nähe und Ferne deutlicher dar. Dort heißt es über die Schrift:

Sie erkennt ihre Asymptote und weiß, daß das Unerreichbare stets unendlich nah ist.
 Und nur in der unbegrenzten Beiläufigkeit kann Gestalt gewinnen, Gestalt wieder verlieren, was wir als ‚Leben‘ vergeblich zu fassen suchen und sowenig erkennen, wie ein Iltis im Spiegel sich selbst. (FK 102)

Im unfassbar Nahen liegt das Leben, das sich selbst nicht erkennen kann, in ihm liegt das Selbst, das das Subjekt nicht greifen kann. Dieses Begehren nach dem Unfassbaren zielt auf ein nicht vorhandenes Objekt und ist apriori unerfüllbar. Strauß hat diesen Begehrensprozess in oben zitierter Passage aus *Paare, Passanten* auf die Sprache appliziert: „Die entschwundenen Dinge, den entschwundenen Leib zu begehren ist die ursprüngliche Erotik der menschlichen Sprache (...).“ (PP 102) Diese Auffassung zeigt Parallelen zu Jacques Lacans

gisch als Erfahrungsmuster zu plausibilisieren versuche, die andere daraus, dass er sie zugleich als „objekthärente(r) Qualität“ einführe. Parallelen zur Straußschen augenblickhaften Theatererfahrung zeigt die phänomenologische Interpretation als „Theorie der Kopräsenz von Nähe und Ferne“. Spangenberg zeigt, dass Benjamin hier aus mindestens zwei Quellen schöpft: den Texten von Marcel Proust und der Urbildtheorie von Ludwig Klages, den er spätestens ab 1914 gekannt hatte. (Peter M. Spangenberg: *Aura*. In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Band 1, Stuttgart/Weimar 2000, S. 406.)

²⁰⁷ Goethe: *Faust. Eine Tragödie*. In: *Goethe-HA Bd. 3*, S. 9.

Denken. Lacan verbindet Freuds These, dass der Mensch unfertig auf die Welt kommt und mit jedem Bedürfnis den Wunsch nach einer ursprünglichen Befriedigung äußert, mit der Theorie, dass das Unbewusste eine sprachliche Struktur hat.²⁰⁸

Noch bevor die eigentlichen Humanbeziehungen entstehen, sind gewisse Verhältnisse schon determiniert. Sie können in allem auftreten, was sich von seiten der Natur als Träger anbietet. An diesen Trägern können sich Oppositionen festmachen. Die Natur liefert, sagen wir doch das Wort: Signifikanten, und diese Signifikanten organisieren auf inaugurierende Weise die menschlichen Verhältnisse, geben ihnen Struktur, modellieren sie.

Wichtig ist für uns, daß wir hier die Ebene erkennen, auf der es – noch vor jeder Formierung eines Subjekts, das denkt, das sich situiert – zählt, auf der gezählt wird.²⁰⁹

Die Strukturgleichheit von Unbewusstem und Sprache manifestiert Lacan in der Kombinatorik der Signifikanten, die im Bereich der Sprache von der Linguistik erforscht wird. „(...) die Linguistik, deren Modell das Spiel der Kombinatorik ist, das spontan funktioniert, ganz für sich, präsubjektiv – heute also gibt diese Struktur dem Unbewußten die Verfassung.“²¹⁰ Lacan gelangt zur Formel: „(D)as Unbewußte ist strukturiert wie eine Sprache.“²¹¹ Das Begehren, dem das „absolute Objekt fehlt – unwiederbringlich“²¹², gehört zur Grundverfassung des Subjekts. Die Signifikanten können nur den Schein des vermissten Seins erzeugen:

Es wird somit deutlich, daß die allgemeine Gegenwärtigkeit des Signifikanten eben das Begehren als ontologische Bestimmung einführt. Ein Begehren jedoch, dessen Objektmangel niemals aufhören wird. In bezug auf das in ihm begehrte Objekt ist der Signifikant gewissermaßen ein Trugbild, ein „Schein“ („semblant“).²¹³

Das fehlende Objekt wird von Lacan – und Strauß mag es in seiner Sprachauffassung von ihm übernommen haben – auch als „*Ding*“ bezeichnet:

Man kann behaupten, daß der Signifikant in der Tat auf dem Platz hervorgebracht wird, der einer Sache zukommt, an der es sogleich mangeln wird, an der es bereits mangelt – und dieses wäre genau das Objekt, welches Lacan das Ding heißen wird.²¹⁴

²⁰⁸ Siehe Siegfried Grubitzsch/Klaus Weber (Hg.): Psychologische Grundbegriffe. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg 1998, S. 64 f.

²⁰⁹ Jacques Lacan: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. (Das Seminar von Jacques Lacan, Buch XI) Olten und Freiburg 1978, S. 26.

²¹⁰ Ebd., S. 26 f.

²¹¹ Ebd., S. 26.

²¹² Alain Juranville: Lacan und die Philosophie, München (Klaus Boer Verlag) 1990, S. 108.

²¹³ Ebd.

²¹⁴ Ebd., S. 110.

2.4.3 Der Ursprung in der Sprache

Die in *Aufstand gegen die sekundäre Welt* angesprochene Begegnung mit dem Primären der Kunst ist auch ein Motiv für poetische Begabung und Schöpferkraft, so zu finden bei Friedrich Schlegel: „Und ist nicht dieser milde Widerschein der Gottheit im Menschen die eigentliche Seele, der zündende Funken aller Poesie?“²¹⁵ An Stelle einer „Gottheit“ ist es bei Strauß der Ursprung, aus dem der Künstler Impuls und Material bezieht – der Ursprung in Form der Schöpfung und der Metapher des Odems²¹⁶ oder auch des Urlichts. Dieses führt Strauß in Bezug auf Pavel Florenskijs Betrachtungen zur Ikonenmalerei an, die ihm eine Verteidigung realpräziser Kunst sind:

Die Ikone wird mit Licht gemalt, und Licht meint keine Form der Beleuchtung und nicht das Eigenleuchten der Dinge: das Licht gründet überhaupt erst die Dinge, es ist ihre Ursache. (In Steiners Untersuchung entspräche dem die Logos-Quelle der Sprache und aller Kunst.) Die Ikone ist der Ort, wo das Antlitz, das Urlicht hervortritt, es bildet die Grenze zwischen sichtbarer und unsichtbarer Welt. (AW 43)

Wo Strauß bei Steiner die „Logos-Quelle der Sprache und aller Kunst“ erkennt, deutet sich bei ihm das Verständnis von einem Ur-Wort, dem „TEXT vor der Schrift“ (BL 19 f.), einer Ur-Sprache an, die sich nicht auf etwas anderes wie z. B. den Logos stützt, sondern sich aus sich selbst generiert. Diese Quelle des dichterischen Worts ist das in sich kreisende, selbstreferentielle Sprachmaterial. Strauß beschreibt die Annäherung des Dichters an das Zentrum der poetischen Sprache im Bild des Danteschen Infernos: „Ich mußte die Ränge der Dichtung nach Arten abwärtssteigen, wie in den Höllenkegel hinab, um auf dem Grund die herrenlos kreisenden Metaphern zu finden einer sich selbst saugenden Sprache.“ (FDU 58) In der Kreisbahn werden sie gehalten von der „Schwerkraft der Stiftung“ (FDU 51). Die Erfahrung selbstbezoglicher Sprache hatte bereits wie oben zitiert Hugo von Hofmannsthal beschrieben. Lord Chandos musste erfahren, dass die Begriffe „es nur miteinander zu tun“²¹⁷ hatten. Das Subjekt klagt: „Es überkam mich unter ihnen das Gefühl furchtbarer Einsamkeit (...)“²¹⁸ Dasselbe Leiden erfasst Straußsche Subjekte. In *Paare, Passanten* von 1981 heißt es: „Du hast ja keine Ahnung, wie du dann wohl sitzen und kauern muß, wenn erst die Worte unter sich, du aber ausgeschlossen und erkenntnislos.“ (PP 101) Acht Jahre später, in *Sigé*, hat sich an der Befindlichkeit nichts geändert:

²¹⁵ Friedrich Schlegel: Gespräch über die Poesie. In: F. Sch.: Kritische und theoretische Schriften. Stuttgart 1978, S. 194.

²¹⁶ Abgesehen davon, dass Strauß in *Aufstand gegen die sekundäre Welt* den Schöpfungs-Atem als Element des Dichters behandelt, findet diese Metapher göttlicher Schöpfung als Lebenszusammenhang in *Sigé* weitere Verwendung. „Irgendwann ganz leise, aus dunkelster Entfernung, aus Chaos fast, brüllt auch der Baum. So wie Licht zu uns dringt aus maßlosem Einst, erreicht uns der Schall aus den Urgründen der Stille, aus der Wahnzeit der Dinge, und selbst der Stein umschließt einen heiseren Hauch.“ (FDU 35) Und: „Ich habe nur aus der Luft geborgt und ihr zurückgeworfen. (...) Mein Auge berührte die Luft, es tränkte, es glänzte von Luft, ihr Wehen im Ohr, mein Wiederwehen im Mund, ja wir sprachen einmal die gleiche Sprache, vielleicht nur ein einiges Summen, wir, doch es ist lange vorbei. Dies aufrechte Gesicht steht blicklos und taub. Und was ich noch sage, bringt redlich die eigene Stille hervor.“ (FDU 63)

²¹⁷ Hofmannsthal: Lord Chandos, S. 666.

²¹⁸ Ebd.

Wir wissen, daß wir nichts sagen. Daß alle Sätze vollkommen hauchdicht untereinander verbunden sind und sich in dunkler Abgeschlossenheit ohne jeden Reflex von außen bewegen. Wir sagen nichts: wir sprechen weiter. Die Wörter bleiben unter sich. Sie entlassen keinen Sinn. Sie bewahren die strengste Selbstbezogenheit.

Wir sprechen weiter: wie draußen einer in der Kälte, der sich die Hände um die Schultern schlägt, auf der Stelle trampelt, ohne zu gehen, und tanzt wie ein Bär, um sein Blut warm zu halten – in dieser Eisesnacht der Wörter unter sich. (FDU 45)

Dabei handelt es sich stets auch um eine ambivalente Erfahrung. Denn dem Ausgeschlossen-sein aus der Sprache, geht einher mit der Selbstvergewisserung im Zufluchtsort „Sprache“: „Es schafft ein tiefes Zuhause und ein tiefes Exil, da in der Sprache zu sein.“ (PP 101)

2.4.4 Das Konzept von „viel Sprache“ (*Die Distanz ertragen. Über Rudolf Borchardt*)

In dem Essay *Die Distanz ertragen* (1987), der eine Hommage an Rudolf Borchardt ist, findet der Dichter in derjenigen dichterischen Sprache sein Zuhause, die Strauß das erregende Erlebnis von „viel Sprache“ nennt: Wer Borchardt lese, werde „die excitierende Wirkung spüren und selber in einen Zustand von viel Sprache versetzt“ (DE 21). Diese „viel Sprache“, die sowohl in der Produktion als auch in der Rezeption ihre Wirkung entfaltet, bedeutet eine Grenzüberschreitung in eine Sphäre, in der sich die Kraft der Sprache ereignet. Dies geschieht nicht auf inhaltlicher Ebene, sondern über „Form und Gestalt“ (DE 22) des Wortgefüges. Es sind die Bezüge innerhalb des Wortmaterials, die den Leser-Dichter faszinieren. Das ganze Verlangen des Poeten ist auf die Form gerichtet, die zum eigentlichen Medium der Überlieferung ernannt wird. In ihr tradiert sich, was die dichterische Sprache ausmacht. Der Dichter selbst ist der autonomen Sprache untergeordnet. Das Höchste, was er erreichen kann, ist der Zugang in die Sprache. Das Subjekt, das selbst seiner Substanz beraubt ist, findet in der Form der Sprache gleichsam eine Ersatzform für das Ich, das aus sich selbst heraus keinen Halt und keine Struktur gewinnt. Insofern hat der formal festgefügte Raum der Sprache eine schützende und bergende Funktion. Er kann aber das Individuum nicht von seiner grundsätzlichen Dissoziierung befreien.

Formen schützen wohl die Gattung, die Spezies der Kunstwerke, nicht aber das künstlerische Individuum, das ihnen vielmehr innestehen, sich ihnen einheilen muß, um zu werden und zu überleben. (DE 12)

Hierin klingt bereits die Funktion des Leben spendenden Asyls an, das in *Die Erde – ein Kopf* explizit wird. Wo „viel Sprache“ ist, hat es ein Poet verstanden, die Selbstreferentialität und Gesetzmäßigkeiten der Sprache aufzunehmen und zu bewahren, so dass sich der Ausdruck zu höchster Wirkung entfalten kann.

Viel Sprache haben (oder daran teilhaben) heißt in ein unerhörtes Geregelt- und Geordnetsein vorstoßen. Nichts bleibt Vokabular, alles wird Förderung und Fügung. Es bleibt kein unproduktives Wort, kein Wort übrig. (DE 22)

Schon in der Formulierung „viel Sprache“ klingt die *Fülle* des Mitgeteilten und damit ein romantisches Motiv an. Zudem trägt die Produktivität der poetischen Sprache, in der alles Förderung wird, Züge von progressiver Poetisierung. Denn diese Form von „viel Sprache“ pflanzt sich fort: „Dies Deutsch wirkt deutschzeugend (...)“ (ebd.). Doch geht es in dieser

Progression nicht um eine Poetisierung, die in ständigem Werden ins Unendliche zielt, sondern um eine Wiederbelebung einer ins Historische reichenden deutschen, nationalen Sprachgemeinschaft. Die poetische „viel Sprache“ besitzt die Fähigkeit, das Subjekt wieder in einen Sprachraum hineinzuziehen, der mit einem belebenden Effekt das Gefühl kollektiven Gewordenseins und subjektiver Verwurzelung vermittelt:

Dies Deutsch wirkt deutschzeugend in jedem, dem es eingeht. Es ist im Wortsinn des Anspruchs voll, insofern es von der Silbe her auf Resonanz gestimmt ist und ruft, wachruft, was an verborgener Sprachgemeinschaft unter dem Kürzel-Regime der Kommunikation schlummert. Es ist ein wirksames Tonikum gegen die mangelnde Durchblutung von Vergangenheit in unserem Befinden. (ebd.)

Strauß sieht bei Borchardt das Aufgehen in der Sprachgemeinschaft verwirklicht:

Borchardt war vermutlich der letzte, der das Innestehen im Ganzen – dem ganzen Sprachraum, Volk, Reich, Abendland erlebte, das hochintegrierte Dichter-Wissen. (DE 20)

Der Dichter ist, wie es später in *Sigé* heißt, „der Verbinder der Zeiten, der hochintegrierte Archivar“. (FDU 47) Mit dem Begriff „Vergangenheit“, der in romantischer Weise potenziert wird, ist hier also zum einen die deutsche Vergangenheit gemeint. Die politische Fragestellung ist mit der Verlagerung auf Sprache, und insbesondere ihrer Form sowie dem Fokus auf Borchardts Übersetzungsarbeit entschärft, wenngleich Strauß den Autor, der als Monarchist und Gegner der Weimarer Republik gilt, politisch rehabilitieren möchte.²¹⁹ Hierfür münzt er das Reaktionäre zum eigentlich Fortschrittlichen um. Diese Tendenz wird in den nachfolgenden Essays noch deutlicher in den Vordergrund rücken.

Die Überlieferung der Dichter, wie sie Strauß anhand von Borchardt beschreibt, öffnet nicht nur das Gedächtnis der Sprache, indem sie bis an die Quellen abendländischer Kultur reicht. Sondern Dichter gehen bis an den Ursprung der Sprache selbst, wo diese noch ohne Form eine „ruhlose(r) Noch-nicht-Sprache“ ist. Rudolf Borchardt ist für Strauß

(...) einer der sprachmächtigsten Deutschen, mit Luther, Herder, Hölderlin, wenn Macht in der Sprache sich davon herleitet, daß jemand souverän über ihre berufbare Geschichte verfügt und doch die wahren Reichtümer aus legendärer Tiefe, aus ruhloser Noch-nicht-Sprache gewinnt. (DE 7)

An anderer Stelle nennt Strauß diese „Noch-nicht-Sprache“ den Traum. Es ist das Ungeformte, das nach Form verlangt. Es ist der schöpferische Impuls des Dichters, der sich nur bei jenen der „viel Sprache“ mächtigen Gruppe von Poeten tradiert. Denn nur sie finden wie zum Beispiel Hölderlin Zugang zu den Quellen.

²¹⁹ „(...) niemand war ärger feind allem Späten und Unechten als ebendieser Übersetzer, der nicht den geringsten sentimental Sinn besaß für gute alte Zeit. Dem an Wiederherstellung früherer Verhältnisse gar nichts, an der Wiederkehr der Frühe alles gelegen war. Deshalb klingen Richtworte wie konservativ und Restauration, die schon für alle möglichen politischen Possen erhalten mußten, so unwürdig im Zusammenhang mit seiner Person, so lächerlich seitenverkehrt auch, da vor unserem Ohr inzwischen der Fortschrittseiferer sich konservativ nennt und das ‚Zurück zu‘ ein Kampfsignal der Weltverbesserer wurde.“ (DEK 9)

Viel Sprache ist kein Mengen-, sondern ein Dichtewert. Auch unter den Großen haben sie nur diejenigen, die an die Quellen rühren; äußerlich spröde, zerbrechlich gar, sind sie die wahren Überträger. Drei Stunden Hölderlin oder Borchardt gelesen, besehen, erkundigt, und es füllt sich das Gedächtnis aus allen seinen Höhlen, es läuft der Traum im Bewußtsein zusammen, der Appetit auf Gestalt und Form wird unbezwinglich. (DE 22)

„Gedächtnis“, „Traum“, „unbezwinglicher Appetit“: Damit sind drei wesentliche Merkmale von Strauß' Poetik der Erinnerung genannt. 1. Der Dichter findet Zugang zum großen Gedächtnis, zum Archiv, das die Dichter vor ihm bewahrt haben. 2. Dieses Gedächtnis wird dem Dichter als Traum bewusst. Er erfährt es als eine subjektive Erinnerungsleistung, die vor jeder Formulierung liegt, undefinierbar und ohne konkreten Bezug ist. Dieser Erinnerungs-Traum versetzt in die Lage und Stimmung, selbst schöpferisch tätig zu werden. Strauß wählt hierfür in *Die Erde – ein Kopf* den Begriff der Anamnese. 3. Diese poetische Disposition ist von Appetit, von einem unbezwinglichen Verlangen nach Versprachlichung begleitet. Das schaffende Subjekt ist zugleich übermächtig und höchst aktiv.

In der Erinnerungspoetik entwirft Strauß den Typus eines Leser-Dichters, der durch den Impuls tradierter Sprachkunst selbst zum Schöpfer wird. Hieraus erklärt sich auch die doppelte Ausrichtung von „(v)iel Sprache haben (oder daran teilhaben)“ (ebd.). So gilt sie sowohl für den Lesenden als auch für den Schreibenden, also sowohl für den Rezipienten als auch den Produzenten das Spracherlebnis, wenn der Traum Form gewinnt. Wie enthusiastisch das Subjekt in diesem Moment ist, bringt Strauß durch den Wechsel zur Ich-Form, atemlose Reihung ohne Kommata und die Verwendung von Ausrufezeichen zum Ausdruck.

Man will die überraschenden Gesetze, die belebenden, genau erfahren: wie richtig bezogen gefügt geschlossen ist das geschrieben, was ich so nie zuvor ausgedrückt fand!
was ich nicht einmal kenne und sogar bezweifeln könnte, wenn es nicht so regelrecht und rechtmäßig ausgesprochen wäre. (ebd.)

Das geistige Erlebnis, das sich in einer träumerischen Disposition ereignet, entzündet sich an der formvollendeten Sprache, die das Primat vor dem Inhalt hat. Der Sprachgebrauch, die Bezüge und das Gefüge schaffen hier Wirklichkeit. Damit beschreibt Strauß die Wirkung sprachlicher Performanz, die ihre Kraft aus der Form gewinnt. Es ist die Form, auf die sich das poetische Verlangen richtet und die das Verlangen stillt. Doch es ist auch ein Plädoyer für Enthusiasmus, das in Strauß' „Lehre der Erinnerung“ (DE 19) steckt. Erinnerung – so ist zu folgern – und der Enthusiasmus sollen die rationale Gegenwartskultur ergänzen. Strauß fordert dies im Rahmen seiner Aufklärungskritik, die sich auf das Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg bezieht.

2.5 Das geschichtliche Ereignis

Das geschichtliche Ereignis, auf das sich *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt* bezieht, ist die deutsche Wiedervereinigung, welche als „geschichtliche ‚Ankunft‘“ (AW 41) bezeichnet wird. Zum Verständnis von „Ankunft“ knüpfe ich an die Ausführungen Dieter Merschs an und an seine Feststellung, dass das Andere als „Augenblicklichkeit des Ereignisses“ begeg-

net, dem nicht ausgewichen werden könne. „Solches Ereignen geschieht als *Ankunft*.“²²⁰ Über das Ereignis, das ebenso für das Ereignis der Erfahrung des Anderen in der Kunst steht, verbindet Strauß das historische Datum mit George Steiners Werk.

Die Lektion, die das Unerwartete als geschichtliche „Ankunft“ dem skeptisch-verschlafenen Dahinwursteln erteilt hat, ist eine gute Voraussetzung, um sich auf George Steiners Versuch über das Unmittelbare einzulassen, den er mit seinem Buch *Von realer Gegenwart (Real Presences)* wagt. (AW 41)

Für den nicht vorhergesehenen Zusammenbruch der sozialistischen Systeme, den Strauß als Beleg dafür wertet, „daß es der Geschichte sehr wohl beliebt, Sprünge zu machen“ (AW 39), führt er auch den Begriff der Emergenz ein:

Was geschah, besaß vielmehr etwas von jener Ereigniskraft, die man in den biologischen Wissenschaften mit dem Ausdruck „Emergenz“ bezeichnet: etwas Neues, etwas, das sich aus bisheriger Erfahrung nicht ableiten ließ, trat plötzlich in Erscheinung und veränderte das „Systemganze“, in diesem Fall: die Welt. (AW 39)

Der Begriff der Emergenz, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts „ein Schlüsselbegriff in evolutionären Kosmologien“²²¹ war, hat heute in die verschiedensten geistes- und naturwissenschaftlichen Disziplinen wie Philosophie, Systemtheorie oder Chaostheorie Eingang gefunden. Eine allgemeine Definition bietet Thomas Wägenbaur:

Emergenz ist also ein Synonym für „Springen“, wenn damit gemeint ist, daß ein Vorgang nicht kontinuierlich, sondern eben „sprunghaft“ verläuft. Derartige Prozesse lassen sich weder voraussagen noch ableiten und als solche sind sie bei weitem häufiger als vermutet. Besonders Evolutions- und Systemtheorie haben mit solchen Prozessen zu tun und deshalb kann man sie unterscheiden in eine weiche Variante, die Kontinuitäten sucht und eine harte, die nicht umhin kann, Sprünge zu konstatieren.²²²

Besonders aufschlussreich ist Wägenbaur's Hinweis auf Michel Foucault. Denn dieser übertrage mit Nietzsche im Rahmen einer geschichtswissenschaftlichen Betrachtung die Unterscheidung von „weich“ und „hart“ auf die zwischen „Herkunft“ und „Entstehen“, „also zwischen ‚Prozeß‘ und ‚Ereignis‘“ (ebd.). Damit ist nicht nur die Einbindung in den übergeordneten Ereignis-Begriff gewonnen, sondern im Vorausgriff auf die spätere Interpretation von Botho Strauß' Werk auch die Bedeutung des Zwischenraums als jener Sphäre, aus der das emergente Ereignis hervorgeht.

Die Entstehung ist also das Heraustreten der Kräfte auf die Szene, ihr Sprung aus den Kulissen auf die offene Bühne. (...) Während die Herkunft die Qualität eines Instinktes, seine Stärke oder Schwäche und seine Spuren im Leib bezeichnet, gibt die Entstehung den Ort einer Konfrontation an; (...) es handelt sich vielmehr – das Beispiel der „Guten“ und „Bösen“ beweist es – um einen „Nicht-Ort“, eine bloße Distanz, die den Gegnern keinen gemeinsamen Platz einräumt. Niemand ist verantwortlich für eine Entstehung, niemand kann sich ihrer rühmen; sie geschieht in einem leeren Zwischen.²²³

²²⁰ Mersch: Was sich zeigt, S. 37.

²²¹ Achim Stephan: Emergenz. Von der Unvorhersagbarkeit zur Selbstorganisation. Dresden-München 1999, S. XI.

²²² Thomas Wägenbaur: Emergenz. Der Sprung von der Evolutions- in die Kommunikationstheorie und Ästhetik. URL: <http://parapluie.de/archiv/sprung/emergenz/> (30.10.02).

²²³ Foucault: Nietzsche, S. 76 f.

Strauß, dessen Analyse der „harten“ Emergenz zuzurechnen ist, führt diese also als unerwartetes geschichtliches Ereignis ein, welche das System insofern ändert, als es die Ost-West-Polarität aufhebt und damit die „westliche Welt“ nun „ihr eigenes Prinzip, ihre antagonistischen Bedürfnisse“ (AW 40) neu ausrichten muss, und auch insofern als das sozialistische System als Lebensmodell gänzlich disqualifiziert wurde. Statt des Heils, in das der Erlösungsglaube mündet, habe am Ende dieser Entwicklung nur eine hässliche Entlarvung gestanden. Eine „Erlösung“ mit negativem Vorzeichen:

Die letzte Rache des gestürzten totalitären Regimes war denn auch die *totale* Entlarvung, die negative Offenbarung einer verfehlten, weltlichen Soteriologie: *Alles falsch von Anbeginn!* (AW 39 f.)

Mit der Emergenz hat Strauß ein gewaltloses Modell für den historischen Einschnitt gewählt. Das scheint der realen, friedlichen Revolution angepasst zu sein. Denn es gibt wie etwa in *Sigé, Jeffers Akt II*²²⁴ oder später im *Bocks-gesang* auch die Gedanken an ein gewaltsames Ereignis der Unterbrechung. Diese werden in Gewitter-Metaphern beschrieben, die zum Beispiel in der Romantik auch für gewaltsame Revolution standen.

Und wie gut [verstand ich] die Sucht der dichten Erkenntnisse, mit einer Roheit, einem flammenden Irrtum, einem Blitz der Querung unterbrochen zu werden, der einer Welt, die blind ist vor Entwicklung und Erwartung, dazwischenfährt. (FDU 57)

In Ableitung von fulgur (lateinisch „Blitz“) entwirft Strauß die Figur des Fulguristen. Dieser tritt auf den letzten Seiten von *Aufstand gegen die sekundäre Welt* auf²²⁵. Auch wenn dessen Ansinnen hier an die Emergenz-Definition vom Beginn des Essays angelehnt ist, tritt doch in einer Bedeutungsverschiebung der gewaltsame und unterbrechende Aspekt deutlich hervor. Während mit Emergenz der Sprung in einer Entwicklung zu verstehen ist, welcher aus dem System selbst hervorgeht, wird mit der Metapher des Blitzes betont, dass etwas, gegen das es kein Hilfsmittel gibt, von außen gewaltsam über die Gesellschaft hereinbricht. Das Ereignis wird so zum Ausbruch einer Art Urkraft, die früher mythisch und heute wissenschaftlich begriffen wird, aber stets die Menschheit bedroht. Der Fulgurist sei jemand, der

von den Göttern und der modernen Wissenschaft gelernt hat, daß ein geringer abrupter Wechsel innerhalb eines „Systemganzen“ zuweilen genügt, um die Heraufkunft von etwas völlig Unvorhergesehenem und Neuem zu bewirken. Kein noch so komplexes, hochentwickeltes, gleichgültiges, liberales und strapazierfähiges Gemeinsams vermag sich gegen den Blitz zu schützen, der es umordnet. Wenn der Schein wild wird nach Gestalt, wird er den Spiegel zum Bersten bringen. (AW 52)

In der Kritik an der sekundären, von Simulationsprozessen bestimmten gesellschaftlichen Wirklichkeit, wird der Blitz zum Ausbruch einer primären Realität, in der körperliche Gestalt ihr eigenes Abbild zerstört, um selbst wieder in Erscheinung zu treten. Nachdem Strauß

²²⁴ „Ein lauter Donnerschlag fährt dazwischen.“ (JA II, 45)

²²⁵ Strauß definiert sich später, in einem Zeitungs-Essay aus dem Jahr 2000, sogar selbst als Fulgurist. „Als Fulgurist hingegen glaube ich an den Blitz, der uns irgendwann dazwischenfährt, das heilig Unvorhersehbare. Das ist wohl eine Verbindung zum Mythos. In den öffentlichen Medien kann ich außer der zum Hades eine andere nicht wahrnehmen.“ (Botho Strauß: Wollt ihr das totale Engineering? Ein Essay über den Terror der technisch-ökonomischen Intelligenz, über den Verlust von Kultur und Gedächtnis, über unsere Entfernung von Gott. In: Die Zeit vom 20.12.2000, S. 60.)

sich in dem Aufsatz auf die Seite Steiners, dessen Gesellschafts- und Journalismuskritik sowie dessen Forderung nach dem Primären als Wahrhaftiges in der Kunst gestellt hat, erfolgt nun in der Schlusspassage der kritische Einwand. Er äußert die Vermutung, dass erst ein gewaltsamer, bis in die Grundfesten erschütternder Schlag erfolgen müsse, um die Menschen wieder zur Erfahrung des Wahrhaftigen in Kunst und Welt zu befähigen.

Setzte nicht aber die Wiederbegegnung mit dem Primären, für die hier so unerschrocken plädiert wird, zuerst voraus, daß eine revelatische Befreiung des Menschen stattfände, ein Zerreißen all der Texte und Texturen, in die er sein Herz und sein Antlitz gehüllt hat? Es wäre sehr die Frage, ob dies nicht notwendig einem Akt von fundamentalistischer Gewalt gleichkäme. (AW 51)

Der Skeptiker, der in einem fiktiven Streitgespräch der Gegenspieler des Fulguristen ist, beschreibt in einem Gleichnis die Eigenschaften der menschlichen Gesellschaft anhand eines Mückenschwarms. Ein plötzliches, einschneidendes Ereignis scheucht den Schwarm zwar auf. Doch der Schreck hat keine dauerhaften Folgen. Die Menge formiert sich schnell wieder, alles ist wieder beim Alten:

„Sehen Sie, dort, die Mücken tanzen im Abendlicht. Sie klopfen mit ihren Flügeln die Luft so weich, daß die Schallwellen eines schrillen Pfiffs genügen, um den ganzen Schwarm beiseite zucken zu lassen. Aber dann nebenan tanzen sie munter weiter, sie stieben niemals auseinander.“ (AW 53)

Dieses Gleichnis weist auf die zu Anfang des Essays geäußerte Vermutung zurück, dass der Zusammenbruch sozialistischer Systeme und mit Ihnen die deutsch-deutsche Wiedervereinigung nur als „Aufbruch ins Bestehende, in den Westen“ (AW 39) zu verstehen sei. „(S)eine Dynamik wird sich in der Regulierung von Synchronisationen und Nachholbedarf erschöpfen“ (ebd.). Der enthusiastischen Begrüßung des emergenten Ereignisses und der Hoffnung auf tiefgreifende Veränderung steht die Vorstellung des sich selbst regulierenden Systems gegenüber, in dem Störungen letztlich ausgeglichen werden und diese keine längerfristige Wirkung zeitigen. In der Argumentation von Für und Wider hält Strauß eine Entscheidung in der Schwebe.

Auch die Varianten von „Ereignis“, die zuletzt vorgestellt wurden, können nicht vom Subjekt gesteuert werden, sondern stoßen ihm zu. Dennoch wird dem in dieser Hinsicht passiven Subjekt eine aktive Haltung der Aufnahme und Bereitschaft abverlangt, da sonst das Ereignis in der subtileren Art der Kunstrezeption nicht stattfinden und in der gewaltsameren Art des Fulgurismus keine dauernde Wirkung haben würde. Insbesondere auf die Kunst bezogen gilt, dass das Ereignis nur bei entsprechender Disposition des Rezipienten sich für diesen vollziehen kann. Das Subjekt in seiner Haltung zwischen Aktivität und Passivität, in diesem schwebenden Zustand des Zwischen bietet dem Ereignis erst die Bedingung einzutreten. Dieser Zustand lässt sich als ungerichtete Erwartung beschreiben.

2.6 Zusammenfassung

Die Analyse der um 1990 entstandenen Essays, insbesondere von *Aufstand gegen die sekundäre Welt*, hat ergeben, dass Strauß nicht ins religiöse Paradigma wechselt und selbst keine sakrale Poetik vertritt. Sowohl seine Thesen zur Ästhetik als auch seine Aufklärungskritik haben gezeigt, dass es stets um die Bewahrung eines Ganzen geht, das nicht zerstört werden dürfe. So beklagt Strauß im Rahmen seiner Aufklärungskritik die Zerstörung deutscher Identität und thematisiert die nach 1945 verhinderten Heimatgefühle, die rein rationale Kultur sowie die Trennung von „Dichter und Volk“. Auf der Ebene der Kunst jedoch kann das Ganze, das zugleich das Unausprechliche ist, erfahren werden. Es ist die „Präsenz einer Alterität“ (Dieter Mersch), welche nicht theologisch zu verstehen ist und sich im Ereignis der Kunstrezeption mitteilt. Diese Präsenz, die bei Strauß synonym mit Realpräsenz ist, zeigt sich im „unerklärlich Schönen“, das entsprechend dem Modell unantastbarer, geheimnisvoller Ganzheit in einer „complicatio“ alles in sich schließt. Die Hermetisierung Straußscher Texte erscheint somit als ein dieser Auffassung entsprechendes Schreibverfahren. Für die Interpretation der Theatertexte wird insbesondere auf Signifikanten zu achten sein, die als „Anzeichen“ das Gemeinte performativ evozieren, aber nicht von ihm sprechen. Wie dargelegt, kann dies im Modell des indexikalischen Zeichens begriffen werden.

Das Subjekt ist auf der Suche nach Präsenzerfahrung, nach dem „Innestehen“ (DE 12 und 20) im Ganzen und wird von diesem Erlebnis emphatisiert. Die Überwältigung wurde in den Essays aber nicht als völlige Aufgabe der Rationalität dargestellt, sondern vielmehr deutete sich ein ganzheitliches Konzept an, das mit der Kategorie des Geistes und nicht mit der des reinen Verstandes arbeitet. Im *Bocksgesang* problematisiert Strauß tief im Menschen schlummernde Gefühlsschichten. Er geht dabei von archaischen, weit in die Phylogenese zurückreichenden Erfahrungen und emotionalen Gewalten aus, die sich in der Physis des Menschen bewahrt haben. Es steht damit zu erwarten, dass in den Dramen Subjektivität in der Polarität von endlichem Körper und unendlichem Geist diskutiert wird.

3 Besucher: Verlust des Einen

Das Drama *Besucher* brachte die Kritiker in einen Zwiespalt: Einerseits fanden sie die Komödie äußerst amüsan, andererseits wussten sie mit den tiefsinnigeren Passagen nichts anzufangen und empfanden sie deshalb als störend. So lobt Hellmuth Karasek (*Der Spiegel*) zwar den unterhaltsamen Auftakt des Theaterstücks, gibt sich über dessen weiteren Verlauf jedoch etwas verärgert:

Irgendwie wollte Botho Strauß dieses Stück mitsamt seinen komischen Einbrüchen und tragischen Ausbrüchen so nicht weiterschreiben. Kommt man mit so was in die Ewigkeit? Und für wie lange? Also holte er sich einen ganzen Eimer klebrigen Tiefsinn und goß ihn über die schlanke, geistreiche Konstruktion. Und das Stück waberte nach allen Seiten fort. Wo eben noch Theater war, drohte Kunst.²²⁶

Georg Hensel stellt in seinem Artikel für die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Strauß zunächst in die Reihe großer Theaterautoren, äußert anschließend aber sein Unverständnis über die nicht zu entschlüsselnden Passagen. Botho Strauß habe

eine Art „Impromptu“ geschrieben, wie das vor ihm auf ihre Weise einst Molière, Giraudoux, Ionesco und Beckett getan haben (...) Mittendrin aber sticht Strauß plötzlich der magisch-mystische Hafer. (...) Strauß verbrettelt sein Stück zum bedeutungsvollen Nummern-Kabarett. Er spielt Verstecken mit den Zuschauern: ein Sinnhuber, der sich in schöne Rätsel hüllt.²²⁷

Abgesehen von den komischen Stellen, haben die Zuschauer ein unbegreifliches Drama vor Augen. „Was soll (...)?“ fragt Georg Hensel für eine ganze Reihe von Szenen. Hellmuth Karasek vermutet eine so hochgradige Komplexität, dass er von dieser lieber verschont bleiben möchte: „Alles hatte sicher schrecklich viel zu bedeuten, wahrscheinlich sogar noch mehr, als man ahnen will.“²²⁸ Obwohl die Kritiker die tiefsinnigeren Einschübe hart kritisieren und dem Autor eine unentschlüsselbare Verklausulierung und Überhöhung für ein Stück vorwerfen, das genau besehen gar keines sei, vermuten sie andererseits, dass die unverständlichen Szenen und Sätze tatsächlich etwas bedeuten. Allen gleich ist die Auffassung, dass nicht das Tiefergründige durch den Kontext der Komödie an Ernst verlieren würde, sondern, dass es aus dem lustigen Treiben, in dem das Theater sich über sich selbst lustig macht, einfach herausfällt. „Immer wieder steigt Botho Strauß aus seinem geistreichen Boulevard-Realismus in eine Privatmythologie“, meint Georg Hensel.

Doch die anscheinend unvereinbaren Textstränge stehen in Zusammenhang: Das, was Hensel „Privatmythologie“ nennt, ist mit den komödiantischen Szenen über das Thema „Subjektivität“ verbunden. Max, der Protagonist, macht eine Entwicklung durch, die ihn nach gescheiterten Höhenflügen seine alltägliche Existenz akzeptieren lässt. Das Stück, das „nach allen Seiten“ auseinander zu fließen scheint, gewinnt so einen thematischen Faden. Die Analyse von Subjektivität in *Besucher* konzentriert sich auf den Protagonisten, den Schauspieler Max. In dieser Figur treffen zwei Subjektivitätsmodelle aufeinander. Zum einen ist

²²⁶ Hellmuth Karasek: „Gibt es ein Leben nach dem Theater?“ In: *Der Spiegel*, 10.10.1988, S. 278.

²²⁷ Georg Hensel: „In die Schwäche verliebt“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8.10.1988, S. 27.

Max konzipiert als Subjekt, das von Auflösungserscheinungen ergriffen und in die Oberfläche der Verweisungszusammenhänge eingegangen ist (Kapitel 3.1). Zum anderen verkörpert er ein traditionelles Subjekt, das nach der *einen* Identifikationsmöglichkeit sucht und ein, wenn auch problembehaftetes Ich, besitzt (Kapitel 3.2).

3.1 Die zersplitterte Subjektivität

Max' Identitätsverlust und Auflösung in das Viele zeigen sich formal darin, dass die Figur aufgesplittet wird: in Max, den Schauspieler, in Teichmann (Max' Rolle im Spiel im Spiel), in den Theaterbesucher („Max-Double“) und in den Wurfuden-Mann, in dem er auf „jemanden wie sich selber“ (BS 64) trifft. Zu nennen ist hier auch, dass Max ein „Narr“ (ebd.) ist. Denn: „Der Narr ist traditionell eine Figur der Dopplung, da ihm auszusprechen erlaubt ist, was die Rede des Herrn unterdrückt, allerdings im handlungsfreien und nur darum konsequenzlosen Raum.“²²⁹ Max ist demnach nicht nur das Alter Ego des Wurfudenmanns, sondern auch des durch Selbstkontrolle beherrschten Karl Joseph, der sich gerne in der Königsrolle und Max in inferiorer Position sieht (BS 10). Für die Premiere des Stücks im Stück gibt Karl Joseph die Direktive an Max: „Zuletzt verlassen der König und sein Narr die Bühne. Ordnung und Unordnung ziehen gemeinsam ab. Du verstehst?“ (BS 82) So war das in der alten Theaterwelt, die Karl Joseph verkörpert. Für seine Gegenwart erkennt Max: „Jeder ist des anderen Narr. Und keiner gehört mehr zu einem König.“ (BS 72). In dieser Sichtweise lösen sich Individualitäten auf, gehen ineinander über, wie das auch in der ersten Szene von *Schlußchor* aufgegriffen wird: „Viele in einem. Einer in vielen.“ (SCH 20).

Das einstige Individuum ist jeglicher inneren Instanz („König“) verlustig gegangen, an der es sich ausrichten könnte. Das Leben ist zu bloßer Unordnung, zum Chaos geworden. Das Subjekt ist in die eindimensionale, weit verzweigte Oberfläche des Miteinanders eingegangen. Die Existenz ohne Zentrum ist ver-rückt. Max ist das bewusst geworden: „Wir können nicht so tun, als wären wir nicht verrückt.“ (BS 82) Das Subjekt zergeht mit den Strömen der Diskurse, die durch sein Bewusstsein und seine Gedanken fließen. Strauß hat diese Auflösungserscheinung in *Paare, Passanten* im postmodernen Paradigma des „pluralistischen Chaos“ formuliert, das weder einen ideellen noch einen sinnlich wahrnehmbaren Fixpunkt bietet. Das Ich

(...) existiert heute nur noch als ein offenes Abgeteiltes im Strom unzähliger Ordnungen, Funktionen, Erkenntnisse, Reflexe und Einflüsse, existiert auf soviel verschiedenen Ebenen der wissenschaftlichen und theoretischen Benennungen, in sovielen in sich plausiblen ‚Diskursen‘, daß daneben jede Logik und Psycho-Logik des einen und Einzelnen absurd erscheint. Das totale Diesseits enthüllt uns sein pluralistisches Chaos. Es ist die Fülle nicht zusammenpassender, ausschnittthafter Bewegungen, die Fülle mikroskopischer Details aus ganz verschiedenen Wahrnehmungsmustern, in der wir eben noch das Reale vermuten können. Unter solchen Bedingungen nach dem Selbst zu fragen, endet bei dem Schema des Wahnsinnigen, der sich von ‚fremden Wesen‘ bevölkert und aufgelöst fühlt. (PP 176)

²²⁸ Karasek: „Gibt es ein Leben nach dem Theater?“, S. 280.

²²⁹ Bernhard Greiner: Die Komödie: eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen. Tübingen 1992, S. 62.

Auch die Figur Max in *Besucher* ist kein einheitliches Ich, sondern ein Bündel von Strömungen und Diskursen, die der Autor unter dem Namen „abteilt“. Entsprechend dieser Figurenanlage und der sie begründenden Gesellschafts- bzw. Realitätsauffassung erweist sich der „Held“ als handlungssohnmächtig. Das Drama ist nicht von seinen Taten oder Entscheidungen vorangetrieben, sondern er ist in ein Geschehen gesetzt, gegen das er höchstens anschimpft²³⁰. Im Gegensatz zu Bernd Graff gehe ich nicht davon aus, dass in *Besucher* das Theater ein „eigenständige(s) Agens“²³¹ wird. Dieses eine Handelnde gibt es nicht, weder in den Personen, noch im Theater noch in einer Rückkehr zum Schicksal der alten Tragödie. Das Subjekt ist in eine unbegreifliche Wirrheit verflochten, die am Bühnenrand nicht aufhört. Strauß deutet dies an, indem er dem Stück mehrere Fiktionalitätsebenen verleiht und Übergänge von der einen Ebene zur anderen schafft: Es gibt Schauspieler, die ein Stück proben, dann das Spiel im Spiel und den Roman, aus dem Max und die Figur des Zuschauers entsprungen sind. Schauspieler scheren aus dem Stück aus, treffen sich mit dem Zuschauer in der Garderobe, der seine in der Schrift des Romans vorgegebene Rolle nicht erfüllen will. Das ist eine Inszenierung des Chaos und eine Übersetzung des Gesellschaftsmodells der Indifferenz. Hier behält nichts und niemand die Oberhand, es gibt keine Grenzen und Begrenzungen, auch der Autor wird in das Geschehen mit hineingezogen.

ZUSCHAUER (...) Wie heißt denn der Autor? Er sieht ins Programmheft. Bertrand Vobis.
Hm. Ist mir nie begegnet. Aber er muß mich kennen, und zwar auf eine ungeheuerliche Weise. (...)“ (BS 58)

Das Theater ist in *Besucher* kein Agens, sondern Medium, in dem die Vielzahl der Ebenen zusammengeführt wird. Als Durchgangsstation für alles und jeden erweist es sich als das Medium par excellence. Max ist in diesem Treiben ein schillerndes Gebilde, für das der Begriff der Figur nur in einem erweiterten Sinne zutrifft. Denn es liegen nicht nur Widersprüche und Offenheit in der Figurenkonzeption vor, sondern die Eigenschaften, die sich traditionell zu einem plastischen Charakter formen, fügen sich hier nur zu Bildern, die wieder zerfließen, sich ins nächste Bild umformen. Kontinuitäten, die eine Entwicklung des Helden bezeichnen, stehen Seite an Seite mit Diskontinuitäten, Brüchen, Unverständlichem. Im folgenden Kapitel werde ich einige dieser „Bilder“, die Max' traditionelle Seite der Subjektivität und aussichtslose Identitätssuche beschreiben, aus dem komplexen Ganzen herauslösen.

²³⁰ „Schimpfen! Schimpfen kann er ...“: In dem so beginnenden Erzählfragment aus *Wohnen Dämmern Lügen* gibt ein Mann eine lange Hasstirade von sich, gelangt nicht zur Handlung und beklagt „ein so mächtiges, unentschiedenes, unausgegorenes Jetzt!“ (WDL 165). Resigniert fragt er: „Aber wird aus der unschlüssigen Wirrheit je neue Ordnung hervorgehen? Nie.“ (WDL 180) Auch hier zeigt sich der Zusammenhang zwischen Handlungssohnmacht und chaotischer Wirklichkeit.

²³¹ Bernd Graff, der von der Dichotomie Realität vs. Fiktionalität ausgeht, will beweisen, dass in der Theaterwelt von *Besucher* Fiktion zur Realität geworden ist und eine „eigenständige Realität theaterlicher Künstlichkeit“ behauptet werde. (Graff: *Wirklichkeit ist, was wirkt*, S. 225) Dieser Argumentation, die mit Denkfiguren des Verkehrs und mit Paradoxen arbeitet, ist entgegenzuhalten, dass in *Besucher* genau diese Dichotomie aufgelöst wird und Realität und Fiktionalität bis zur Ununterscheidbarkeit verschwimmen.

3.2 Subjektive Restriktionen

Im Widerspruch zu einem Subjektivitätsverständnis, das von Zersplitterung und Fraktalität gekennzeichnet ist, greift Strauß bei Max auch auf ein Modell grundsätzlich möglicher Identität zurück. Diese kann sich aber aufgrund gesellschaftlicher Einflüsse und subjektiver Defizite nur schwer bilden.

3.2.1 Ablehnung der deutschen Wohlstandsgesellschaft

Max wird als immer wieder scheiternder Schauspieler eingeführt. Er findet nicht in seine Rolle, weil er nicht zu sich selbst findet. Denn anders als seine Kollegen soll er einen Charakter darstellen, der seinem eigenen entspricht. Das bereitet ihm ein Problem: „Alle spielen in diesem Stück eine erhöhte, vergrößerte Person. (...) – nur ich, ich soll genau der Typ sein, der ich bin. Das ist nicht lustig, wissen Sie.“ (BS 14) Er ist ein mittelmäßiger Schauspieler, der seine Durchschnittlichkeit nicht akzeptieren kann. Dies zeigt sich in seinem Verhältnis zu seiner Lebensgefährtin Lena. Diese nimmt ihn mit all den Defiziten an, die er an sich selbst ablehnt. Würde er aber, wie sie es wünscht, seine Liebe zu ihr bekennen, wäre das zugleich eine Akzeptanz seiner selbst. Max wehrt sich dagegen, denn er hat Angst, dann in seinen Schwächen verloren zu gehen: „Dein Verständnis verschlingt mich.“ (BS 24) Die Alltags-Existenz, die Lena ihm bietet, ist ein Eingehen in das pluralistische Chaos und würde die Auflösung der Subjektivität bedeuten. Max sperrt sich dagegen, diesen Schritt zu tun, der einem Loslassen gleichkäme, und verharrt in innerer Zerrissenheit zwischen Wunsch und Wirklichkeit. Während das undifferenzierte Viele ihn bedroht, will er am Modell des Einen und der Zentrumsbildung festhalten. Die Figur Max zeigt das Subjekt im Konflikt zwischen Auflösung in die postmoderne Lebensoberfläche und der Identitätssuche in einem Weltverständnis fester Bezugspunkte. Eine dieser Orientierungsgrößen alten Musters, welche in Frage steht, ist „die Gesellschaft“.

Max führt seine Schwäche insbesondere auf den gesättigten Wohlstand der Bundesrepublik Deutschland zurück. Im materiellen Reichtum scheint die Frage nach der nackten Existenz überwunden. Doch gerade das stellt sich als Problem für das Subjekt heraus, das nach dem Sinn seiner Existenz sucht und in der Auseinandersetzung Form gewinnen möchte. Max, der über Lena in den Genuss des Wohlstands kommt, projiziert seine Probleme auf sie.

Du hast mir kein Glück gebracht, Lena. Du gehörst auch zu den Reichen. Brauchst nichts zu tun. Lebst von den Weinbergen und den Waschstraßen deiner Familie. Und ich leb mit. Man kann nicht können, wenn man nicht muß. Der Künstler braucht den Widerstand, das äußere Minus, um sich aufzurichten. (BS 24)

Die Ablehnung Lenas ist also sowohl ein Aufbegehren gegen sein Alltags-Ich als auch gegen die gesellschaftlichen Bedingungen. Max empfindet sich als machtlos und klein. („Alles ist größer als ich.“ ebd.) Hierin zeigt sich Strauß' Kritik an der Gesellschaft, die in ihrem Trachten nach „Wohlsein“ den oberflächlichen Rahmenbedingungen einer materiellen Existenzsicherung verhaftet bleibt, aber die Sorge um die Seele, die bei Platon der Ursprung der Metaphysik ist, ausklammert.

Der Mangel an Wohlsein – Wohlergehen, Platons Gruß – wird niemals allein von Politik oder sozialen Verbesserungen beseitigt. (DEK 27)

Strauß fordert damit eine Reflexion auf die Grundlagen des Daseins ein, über die das Subjekt sich selbst gewinnen kann. Zur oberflächlichen materiellen bzw. politischen Fragestellung müsste eine zweite existenzielle hinzutreten, wodurch sich eine Spannung und die Möglichkeit einer Entwicklung ergeben würde. Die in dialektischem Denken sich aus dem Gegeneinander der Gegensätze ergebende Dynamik ist in der Eindimensionalität der Wohlstandsgesellschaft verloren.²³² Sie ist das Unveränderliche, aus dem es kein Entkommen durch Fortentwicklung gibt. Es herrscht Stagnation, die in *Besucher* in Metaphern von Leblosigkeit und Tod Ausdruck finden: „Hier ist kein Leben mehr.“ (BS 27) Max beklagt, dass sich die Menschen widerspruchslos in diese reduzierte Existenzform fügen: „Nicht einer sucht noch den Übergang (...)“ (BS 24) Höhnisch verspottet er das neue Menschenbild der nur am Geld ausgerichteten Werte: „Der schöne neue Mensch! Unergründlich flach und reich.“ (BS 49 f.)

Entsprechend dieser Gesellschaftskritik ist für Max in der Kunst ein affirmativer Realismus negativ. So wie er ein völliges Einschwenken in das nur materiell orientierte Leben als tödlich empfindet, so erkennt er im Realismus nur noch einen leblosen Abbildungsmechanismus mit ebenso leblosen Figuren. Dies habe mit Kunst, die sich über den Alltag erheben und dem Leben eine tiefere Bedeutung zu geben soll, nichts zu tun. Im Beispiel, das Max für den negativ bewerteten Realismus gibt, sind unschwer Woody-Allen-Filme zu erkennen.

Gehen Sie ins Kino! Sehen Sie dort: die Methode erzeugt Gespenster. Lauter Realismus-Automaten. Nichts als der nervöse Männer-Realismus auf der Leinwand. New Yorker Neuro-Realismus. Bestes Know-how der Menschendarstellung. Keine Kunst, keine Symbolkraft, kein Stil. Technik, Technik. Alltag, Alltag. (BS 20)

Eine weitere Restriktion erfährt Max damit, ein Deutscher zu sein. Seine Herkunft aus der DDR macht ihn in der Bundesrepublik zum Heimatlosen. Nicht einmal in der Welt des Theaters sieht er sich aufgenommen. Max beklagt sich bei Karl Joseph:

(...) Ich, der ewige DDR-Bürger im Exil. Ich betrete diese Bühne, für mich ist das eine Art neutraler Boden der Nation – und doch ist es Ihr Raum, und doch halten Sie ihn besetzt.“ (BS 18 f.)

Karl Joseph ist ein älterer Schauspieler mit NS-Vergangenheit, „von Goebbels persönlich u.k. gestellt“ (BS 19). Dass er die Bühne „besetzt“ hält, lässt sich so deuten, dass auch die Kunst nicht frei ist von der Deutschlandproblematik, es also für den Deutschen nirgends einen „neutralen“ Ort gibt. Max kann nicht verstehen, warum sein älterer Kollege sich nicht rechtzeitig aus dem NS-Umfeld abgesetzt hat. Er hat Karl Joseph – der hier als Sinnbild Deutschlands fungiert – doch „lieb“ (SCH 28). Aber diese Liebe ist durchdrungen vom

²³² In dieser Erkenntnis ist wohl auch Strauß' Absage an das dialektische Denken begründet und auch, warum er das nachfolgende Denken für „dümmer“ hält. Denn es ist des gedanklichen Gegensatzes beraubt und insofern flacher: „(Ohne Dialektik denken wir auf Antrieb dümmer; aber es muß sein: ohne sie!)“ (PP 115) Natürlich ist das kein Gebot für den Autor, sondern nur eine Schlussfolgerung, die er hinsichtlich eines gesellschaftlichen Aspektes zieht, dem er andere Ansichten wiederum dialektisch gegenüberstellt.

Schmerz, den ihm der Gedanke an die Untaten der Nazis verursacht. Deren Grausamkeiten und Verbrechen sind für Max das Unfassbare, das sich nicht bewältigen oder verarbeiten lässt, sondern auch nach rund 50 Jahren (*Besucher* ist aus dem Jahr 1988) präsent ist. „MAX Mir ist, als wäre es gestern gewesen.“ Die unsühnbare Tat erreicht eine Präsenz, die dem dichterischen Werk kaum mehr vergönnt ist. In der Einsicht, dass das Schlimmste die einschneidendste Wirkung hat, spiegelt sich ein negatives Menschenbild wider, das zum Beispiel in *Jeffers Akt* menschenverachtende Züge annimmt: „Man haßte mich, weil ich nicht an den menschlichen Menschen glaubte. Die Sozialen verdammen den, der zu sagen wagt, daß Gottes Welt schön ist außer dem Menschen.“ (JA I, 21) Auch die Folge des Zweiten Weltkriegs, die Teilung Deutschlands, untergräbt Max' Identitätsbildung. Er fühlt sich wie ein halber Mensch und lebt von der Hoffnung auf Ergänzung.

Ich vermisse den Schatten einer Einsicht (...) daß wir alle nur halb hier herumlaufen – alle nur einäugig, einwangig, halbherzig, denn es gibt noch ein anderes Land der Deutschen! Gäbe es das nicht, ich hätte meine Existenz längst zusammengeklappt wie einen Marktstand und abtransportiert. (BS 67)

Die geschichtlichen Ereignisse hindern Max in doppelter Weise daran, eine Identität als Deutscher zu entwickeln und sich in seinem Heimatland verwurzelt zu fühlen. Daran ist, wie anhand von *Aufstand gegen die sekundäre Welt* gezeigt werden konnte, die Nazi-Vergangenheit schuld und, wie in *Besucher* hinzugefügt wird, auch die deutsch-deutsche Teilung.

Die Summe der gesellschaftlich bedingten Restriktionen erfährt Max als sein großes Gegenüber, das sich wie eine unüberwindliche Mauer vor und in ihm aufbaut: „Du bist die Mauer. Nicht das graue schmutzige Ding, das Berlin zerschneidet. Du bist für mich die Mauer, über die ich nicht hinwegkomme.“ (BS 21)²³³ Max kommt weder im Versuch, ein Selbstverständnis zu entwerfen, noch in der Selbst-Darstellung auf der Bühne über diese Hürde hinweg. Er kann sich nicht „in Erinnerung bringen“ (BS 9) im Sinne davon, dass er Erinnerung, Phantasie und Reflexion in sich selbst frei setzen könnte. Er bekommt keinen Zugang zu seinem subjektiven Entfaltungsraum der Phantasie und macht hierfür verantwortlich, dass er schon selbst zu sehr von der Gesellschaft durchdrungen ist. Denn er fühlt sich abhängig von Lena, die, wie gesagt, für den leblosen Wohlstand steht:

Lena! Ich kann nicht mehr ertragen, ohne dich zu sein. Weißt du, was in mir vorgeht? Ahnst du es? Ich schaffe es nicht, es ist zu schwer, ich krieg die Tür nicht auf. (BS 24)

²³³ Max spricht diese Worte in einer Dialog-Szene mit Karl Joseph. Doch diesen würde Max, der von seinem Respekt gegenüber der Schauspiel-Legende fast erdrückt wird, nicht plötzlich duzen. Er tut dies auch vor und nach diesen Sätzen nicht. Ich gehe in der Interpretation davon aus, dass hier ein abstraktes Du angerufen wird, zumal das Argument des übersättigten Reichtums nicht auf Karl Joseph zutrifft. Hier würden eher Lena oder der Yuppie Volker in Frage kommen. Der Bezug zu Karl Joseph würde nur insofern gelten, als dieser wie eine nicht erreichbare schauspielerische Leistung vor Max steht. In der Schwierigkeit das „Du“ zu interpretieren, zeigt sich eine Schwierigkeit der Figurenkonzeption. Durch Max gehen so viele Diskurse „hindurch“, dass sie kaum mehr in einem Punkt zu fassen sind.

Max ist sich seiner zwiespältigen Haltung zwischen Ablehnung und Akzeptanz der Verhältnisse bewusst. Das zeigt sich, als er über den auf Prestige zielenden, teuren Lebenswandel des Regisseurs Volker lästert, und doch klar ist, dass er nicht mit ihm brechen wird:

LENA Schimpf nicht über einen Menschen, mit dem du dich morgen wieder gut verträgst.

MAX Laß mich schimpfen! Alle Menschen sind zweierlei und ich auch. (BS 25)

Bildlich gesprochen gehört das sinnsuchende Subjekt zumindest zum Teil selbst zu der Mauer, die aus der Oberflächlichkeit der Verhältnisse resultiert. Insofern stimmen die Worte Karl Josephs an Max, aber auch an jedes „Du“: „Du stehst dir selbst im Weg.“ (BS 13). Max kann sich nicht aus den Restriktionen lösen: „Der Junge bekommt die Flügel nicht hoch.“ (BS 17) Früher, vor der Beziehung zu Lena und damit vor Eintritt in die Wohlstandsgesellschaft, war Max noch zu phantastischen Höhenflügen und zu subjektiver Entfaltung fähig. Historisch sind damit wohl die 60er und 70er Jahre gemeint. Doch der Wandel zur materiell betonten Spaßkultur der 80er-Jahre, in der es schick ist, sich Fernreisen und Schmuck²³⁴ zu leisten, hat ihm immer mehr zugesetzt. Das Subjekt ist in seiner Widersprüchlichkeit in eine tiefe Krise geraten. Max als Typus des kritischen Zeitgenossen ist gefangen zwischen Distanzierung – in dieser Funktion ist er „Besucher“ – und dem Umstand, dass er selbst zu dieser Gesellschaft gehört, was Strauß erneut in einer Todesmetapher („ausgestopftes Exemplar“) ausdrückt:

MAX Ich stecke fest, kann mich nicht rühren, eingepreßt in einen unschmelzbaren Eisblock unter der Seychellen-Sonne! Ja, ergeht euch nur in diesem riesigen Vergnügungspark mit seinen Horrorspielen, Untergangsballetten, wo keiner weiß vom anderen, ob er noch Besucher ist oder schon ein ausgestopftes Exemplar, das hier für alle Zeiten sein Wohlleben aus den Tagen der Diamanten vorführt.

LENA Ich habe einmal gedacht, als ich dich traf, was für ein ungleicher Mann! Ein Teil von ihm schwebt, ein anderer hinkt. Wie feurig und wie geplagt! Jetzt sehe ich oft, es ist mehr Rauch als Feuer. Du sprichst dich fest, bis es zischt und dampft, wie Kolbenfraß. (BS 50)

Das Subjekt, das sich in dem Konflikt des Für und Wider aufreißt, findet keinen Ansatzpunkt, auf dem es sein Verständnis von sich selbst aufbauen könnte. Folgerichtig scheitert Max bereits an den ersten Sätzen, mit denen er sich im Probenstück selbst darstellen soll.

MAX Ich komme über diese Stelle nicht hinweg.

VOLKER Es ist der Anfang des Dramas!

MAX Eben. Ich komme nicht rein. Ich krieg die Tür nicht auf. Da liegt aber auch irgendwo ein Stolperstein begraben. (BS 12)

Weil seine Subjektivität formlos bleibt, steht Max nur „ganz provisorisch“ (BS 10) da, ist er der „Herr(n) Niemand“ (BS 26) und fühlt sich als „irgendwer“ (BS 63). Anstatt einen geschlossenen Charakter darstellen zu können, fühlt er sich nur zu einer aufs Momentane beschränkten Improvisation befähigt. Dies gilt natürlich auch für die haltlose Existenz des zeitgenössischen Subjekts, die nur noch im Lächerlichen adäquaten Ausdruck findet: „Ja. Ich bin ein schlechter Schauspieler. Wäre aber ein guter Kabarettist gewesen. Ein Entertainer. Ein Improvisationstalent.“ (BS 23)

²³⁴ Als Bühnenbild dient im 2. Akt ein Reklameposter, auf dem ein Diamant in Szene gesetzt ist (BS 49).

3.2.2 Die Flucht ins Großartige

In Max wird die Suche des Subjekts nach einem Ausweg aus seiner aussichtslosen Lage gestaltet. An deren Anfang steht ein Aufbegehren:

Aber ich bin noch zu jung, um in den Mysterien des Reichtums zu verschwinden, unterzugehen mit dem fetten Totenschädel. Dafür bin ich noch zu jung! Ich, der nicht ganz so große Künstler! (BS 21)

Es folgt ein überschwängliches Verlangen nach dem Großartigen. Max sucht Freiheit und wünscht den Aufbruch in „das große Unbekannte“ (BS 24). Das Subjekt, dessen endliches Ich der Alltagsexistenz von unbewältigten Problemen belastet ist, versucht hier den Sprung ins unendliche Ich der Phantasie. Es versucht den „Umsturz“, bei dem sich die Verhältnisse von totaler Befangenheit in totale Freiheit verkehren. Max entwickelt große, revolutionäre Pläne fürs Theater. Dem „Neuro-Realismus“ des Films müsse man

auf dem Theater etwas ganz anderes dagegensetzen. Was wir brauchen, ist ein neuer Stil, ein Glaube an irgend etwas Großartiges, eine gesteigerte Ausdruckskraft. Was wir brauchen, ist wieder ein revolutionäres Gefühl, eine Aufbruchsstimmung – (BS 20)²³⁵

Mit einem Schlag möchte er den Gordischen Knoten seiner ungelösten Probleme nicht durchschlagen, sondern auf einmal beseitigen.

MAX (...) Man muß Schneisen schlagen, nicht Girlanden knüpfen. Ich weiß ganz genau: Wir müssen raus aus diesem goldenen Käfig, wir müssen wieder ins Unbekannte vorstoßen! (BS 20)

Ohne konkretes Ziel ist er kein ernst zu nehmender Revolutionär – auf die Frage Karl Josephs „Wozu Revolution“ antwortet er nur „Ich weiß nicht. Es muß sein.“ (BS 20). Er ist in den hochfliegenden Momenten ein Phantast ohne Maß und Ziel. Wie Peer Gynt, der dem Elend entflieht, stürzt er sich ins Reich der Imagination und Lügen und träumt davon, einmal selbst ganz groß zu sein, etwas Großartiges zu leisten. Er, dem Karl Joseph getreu des alten Rollenklischees vorhält, nicht stark wie ein Mann zu sein²³⁶, möchte sich auch einmal als Held fühlen können.

MAX Jawohl. Es lebe die Lüge! Schluß mit der erschöpften Aufrichtigkeit! Lügen, lügen und nochmals lügen. Hoch lebe die Prahlerei! Tod den Geständnissen! (BS 29)

Als Max auf der Bühne die Steigerung ins Großartige versucht, erntet er umgehend Kritik, und es zeigt sich, dass die Höhenflüge nur von kurzer Dauer sind:

KARL JOSEPH Du stellst jetzt etwas sehr Unwahrscheinliches dar.
MAX Ich habe Kraft genug, um mich für zwei Sekunden neben der Wahrscheinlichkeit aufzuhalten! (...) (BS 16 f.)

²³⁵ Eine Besprechung der Wiesbadener Aufführung in *Theater heute* zeigt die Parallelen zu der am selben Theater aufgeführten „Möwe“ von Anton Tschechow. Darin kommt ein junger Dramatiker (Konstantin) vor, der nach neuen Formen verlangt. (Eckhard Franke: „Lüge und Wahrheit. Peter Kupkes Inszenierung der ‚Besucher‘ von Botho Strauß und Annegret Ritzels stiller Triumph mit Tschechows ‚Möwe‘“. In: *Theater heute*. 1988. H. 12, S. 29-30.)

²³⁶ „KARL JOSEPH ‚Ich schaffe es nicht!‘ Hat der Mensch denn Töne?! Bist du kein Mann? Hast du keinen Mumm in den Knochen?“ (BS 17)

Das Defizit Max' liegt darin, dass er nur das Entweder-oder kennt: entweder krisenhafte Alltagsexistenz oder Ausbruchsversuche ins Phantastische. Zum einen misslingen die Ausbruchsversuche, zum anderen kann er beide Bereiche seiner Entweder-oder-Existenz nicht verbinden. Endliche und unendliche Subjektivität finden zu keiner Verbindung, sie sind Dunkelheit und Licht ohne Übergang. Beide Bereiche sind durch eine Kluft getrennt, die Max entweder durch Alkoholkonsum überwindet (was seine ohnmächtige Situation unterstreicht) oder in der Kunst, im Theater einfach hinter sich lassen möchte. Dementsprechend ist sein Idealbild des Schauspielers. Dieser soll in Ausübung seiner Kunst von der realweltlichen Existenz völlig befreit sein und auch die Zuschauer davon befreien. Diese Vorstellung projiziert Max in seine exaltierte Schauspiel-Kollegin Edna. Als diese selbst an ihrer Schauspielerei zu zweifeln beginnt und erzählt, dass sie ihre Alltagsexistenz, ihre Familie, ihre Tochter und ihren Mann dem Theater überordnet bzw. überordnete, will Max sie unbedingt davon abhalten, die Bühne zu verlassen. Er will sich seine Illusion erhalten, über die Schauspielerei zu einem höheren Selbst gelangen und eine Form des Heils erfahren zu können.

MAX *steht auf*. Nein! Sie sind es, Sie, die einzige, die noch die Kraft besitzt, die ihre Stimme erhebt über das nervöse Gemurmel, über alles Kleinmütige, Mäßige und Triviale. Für Sie ist das Spiel noch etwas Heiliges. Sie zeigen uns, Sie beweisen es: Wir Menschen sind Wesen von höherer Art, als uns selbst bewußt ist. Und jeder, mag er noch so ein kleiner Alltagszwerg sein, spürt es, erlebt es durch den Schauer, der nie ausbleibt, wenn Sie, die Schauspielerin, ihn freisprechen von seiner Kläglichkeit – (BS 46)

In dieser Sakralisierung der Kunst erreichen die Überhöhungsversuche Max' ihre stärkste Ausprägung: Kunst soll göttliches Heil und Erlösung bringen, indem sie die Vermittlung leistet, die ein Subjekt wie Max nicht schafft. Der „Alltagszwerg“ soll über das Medium des Schauspielers mit seiner eigenen Göttlichkeit in Berührung kommen, so dass er den heiligen Schauer subjektiver Vervollkommnung spürt.

3.3 „Kopräsenz von Nähe und Ferne“

Der Figur Edna ist das Vermögen des Schauspielers eingeschrieben, „das Fernste (...) in unaßliche Nähe“ (DEK 35) zu rücken (s. Kapitel 2.4.2). Dieses Vermittlungsmodell einer „Kopräsenz von Nähe und Ferne“²³⁷ ist wesentlich vom Begehren des Subjekts mitgetragen. Das Begehren wurde am Ende von Kapitel 2.4.2 unter dem Aspekt des Unfasslichen als Begehren ohne Objekt definiert. In Strauß' Sprachverständnis sind es die „entschwundenen Dinge(n)“ (PP 102), welche die Wörter vergeblich zu erreichen suchen. Im fiktionalen Text „Besucher“ wird die Begehrensstruktur, in die Subjekt und Signifikant eingebunden sind, übertragen auf die Kunstbetrachtung. Weiterhin ist Jacques Lacans Auffassung leitend, der für die künst-

²³⁷ Peter M. Spangenberg verwendet diese Formulierung für das Aura-Konzept Benjamins (s. Anm. 208), das mit dem Präsenzmodell Strauß' nicht im Einzelnen gleichgesetzt werden kann. Übereinstimmend ist jedoch der Grundgedanke der Kopräsenz, welcher bei Strauß tragend ist und deshalb im Folgenden verwendet wird.

lerische Geste (am Beispiel des auf der Leinwand festgehaltenen Pinselstrichs) feststellt, dass es sich um ein Begehren nach dem Andern²³⁸ handelt. Es

muß uns jede auf einem Bild dargestellte Handlung als Schlachtszene, als theatralische Szene erscheinen, wie sie notwendig ist für die Geste. Und dieses Eingerücktsein in den Gestus ist es auch, weshalb man das Bild – figürlich oder nicht – nicht umkehren kann. (...) Wir sehen also hier, daß der Blick in einer gewissen Absicht tätig ist, einer Begehrensabsicht ohne Zweifel, aber wie soll man sagen? Das Subjekt ist nicht voll da, es ist ferngesteuert. In Abänderung meiner Formel für das Begehren als unbewußtes – das Begehren des Menschen ist das Begehren des Andern – möchte ich sagen, daß es sich hier um eine Art Begehren nach dem Andern/désir à l'Autre handelt, an dessen Ende das Zu-sehen-Geben/le donner-à-voir steht.²³⁹

Das Andere ist nach Lacan das Feld, das dem Subjekt gegenübersteht und zu dem es in Beziehung stehen muss, um „zu seinem eigenen Sein“ zu finden.²⁴⁰ In den folgenden Ausführungen wird das Begehren nach dem Anderen in vereinfachter Form als Weg zur Selbstkonstitution aufgefasst, die wesentlich in einer Ergänzung der defizitären Subjektivität besteht. Diese Ergänzung bzw. Seinsbereicherung erfolgt in der Sphäre des Imaginären, die Lacan erstmals anhand des Spiegelstadiums exemplifiziert hat. Doch auch über dieses Stadium in der kindlichen Entwicklung hinaus sucht das Subjekt eine ganzheitliche Betrachtung seiner selbst über den anderen.

Das Imaginäre ist seinem Wesen nach Konfrontation des Wenigen an Sein auf seiten des Begehrenden und der antizipierten Fülle auf seiten des anderen sowie die sich anschließende Bewertung. (...) Der andere, an dem die Fülle sichtbar wird, ist nicht das Objekt des Begehrens. Das Eigentliche des Imaginären besteht genau in der Brechung dieser Dynamik der Zeit, in der die Alterität des Anderen durch den Begehrenden selbst empfunden wird.²⁴¹

Die Unterbrechung der „Dynamik der Zeit“ lässt sich auf dem Theater als besonderer Augenblick inszenieren.

²³⁸ „Lacan arbeitete die Theorie vom Andern aus, den er dem imaginär andern gegenüberstellte. In seiner ‚Algebra‘ heißen sie kurz A und a. Der (großgeschriebene) Andere bildet den Ort der Signifikanten, des Glaubens und der Wahrheit. Er wird zum Ort der Darstellung des Unbewußten und des Begehrens. (...) Als Ort des Nicht-Sinns konstituiert der/das Andere ‚das Subjekt als Frage‘, das, wie angedeutet, in seinem spiegelbildlichen Gegenüber eine vorzeitige Antwort findet; sie besteht auch nach der Entdeckung des Illusionären wie eine Folie von Identität, von Sich-selbergefunden-Haben fort.“ (Peter Widmer: Subversion des Begehrens. Jacques Lacan oder Die zweite Revolution der Psychoanalyse. Frankfurt am Main 1990, S. 24 f.)

²³⁹ Jacques Lacan: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Olten und Freiburg 1978, S. 122.

²⁴⁰ Vgl. ebd., S. 215.

²⁴¹ Alain Juranville: Lacan und die Philosophie. München 1990, S. 112.

3.3.1 Augenblick der Ergänzung

Edna verkörpert für Max das Licht der Erlösung. Sie wird in seiner Phantasie zur Verheißung, zur Sehnsucht, zum Traumgebilde, das ihn verfolgt und das ihn antreibt, die Fesseln der Realität hinter sich zu lassen. Max, der sich nie zu seiner Alltagsexistenz bekennen konnte, ist ihr doch verhaftet. Diese Verbindung zerbricht, als er in betrunkenem Zustand gerade aus seinem erträumten Heldentum erwacht ist²⁴² und wohl nichts lieber möchte, als seiner Schüchternheit entfliehen. Die Sehnsucht nach Befreiung quält ihn und tritt in einer Vision von Edna nach außen.

EDNA GRUBER *tritt als helle Erscheinung auf einen Mauervorsprung.*

(...) EDNA GRUBER Es plagt mich, es nagt mich, es jagt mich.

MAX Sie findet mich überall und reißt mich aus der Ruhe ...

EDNA GRUBER Du säumst, mein Freund! Denkst du nicht mehr, daß dich der Engel küßte und anvertraute Engel-Not?

MAX Ich denke – ich denke an nichts anderes seitdem.

(...) LENA, halt mich fest! Laß mich nicht fort.

EDNA GRUBER Du bleibst auf halbem Weg? Mich friert, mich friert ...

Die Erscheinung verschwindet.

(...) MAX Jetzt ist etwas geschehen. Jetzt ist etwas gebrochen. Du bist nicht stark genug.

Warum bist du nicht stark genug?!

LENA Die drei wenigen Worte – sie fehlen mir.

MAX Ich kann nicht. Nicht mehr. (BS 43 f.)

Das Liebesgeständnis, das Max Lena gegenüber nicht machen kann, geht ihm bei Edna spontan über die Lippen. Und zwar in dem Moment, als er sie schauspielern sieht. Er spricht „Ich liebe sie“ zweimal aus, jedes Mal nach derselben Textpassage Ednas:

EDNA GRUBER Warum sollten Schurken und Betrüger nicht zärtlich sein zu ihrem eigenen Kind?

MAX *neben dem Regietisch* Sie ist wunderbar. Ich liebe sie. (BS 35)²⁴³

In den Worten Edna Grubers wird das Entweder-oder-Schema überwunden. Der Mann, der von widersprüchlichen Eigenschaften gezeichnet ist – hier in der Dichotomie von gut und böse, unsozial und sozial, hassenswert und liebenswert, Schuld und Unschuld –, wird in der ganzheitlichen Betrachtungsweise der Frau zu einem Charakter gefügt. Der ästhetische „Augenblick(e) einer ungeahnten Ergänzung“ (DEK 35), den Max als Zuschauer des Spiels im Spiel erlebt, ist für ihn der Moment subjektiver Ergänzung. Das „Fernste“, das nahe rückt, beschreibt, dass das Subjekt seiner selbst habhaft wird und seine Spaltung überwindet. Die Erfüllung im Moment der „Heilung“ wirkt emphatisierend. Max ist begeistert. Sich selbst in einer Intensität wahrnehmend, die er sonst nicht kennt, empfindet er Liebe, die wohl gleichermaßen der Schauspielerin und ihm selbst gilt. Das Subjekt wird sich selbst anwesend. Es

²⁴² Max berichtet von der Fernsehdiskussion, wie von einer militärischen Schlacht „Seite an Seite, Mann bei Mann“, in der er sich wacker gehalten hat. Obwohl die Redakteurin ihn schrecklich fand und die anderen Gesprächsteilnehmer ihn hinterher meiden, sagt er: „Ich habe keinen Grund zu zweifeln, daß ich mich tapfer geschlagen habe. (...) Ich habe nicht das Gefühl, verloren zu haben. Diesmal nicht, meine Liebe.“ (BS 42) Doch insgeheim weiß er, dass er nur versehentlich eingeladen worden war: „Du, Lena! ... *leise* Die haben mich verwechselt.“ (BS 43)

²⁴³ Die zweite Textstelle ist auf S. 38: „EDNA GRUBER Warum sollten Schurken und Betrüger nicht zärtlich sein zu ihrem eigenen Kind? MAX *für sich* Ich liebe sie. Ich liebe sie.“

kann sich erinnern im Sinne einer Selbstbetrachtung, die sich im Reflex auf eine mythische Ungebrochenheit von Subjektivität vollzieht. Dies passiert dort, wo das Theater mit den Worten Sonjas, die im Spiel im Spiel von Edna Gruber dargestellt wird, sein Gedächtnis öffnet und die ganze Literatur von Frauenfiguren evoziert, über die Männerfiguren sich zur Ganzheit gebildet haben. Im Namen „Sonja“ liegt eine Anspielung auf Dostojewskis *Schuld und Sühne*. Sonja, ein Inbild von Religiosität, liebt Raskolnikow hingebungsvoll, obwohl dieser einen Mord begangen hat.²⁴⁴ In ihrer Liebe findet der gute Verbrecher seine Erlösung.

3.3.2 Das Begehren nach Selbst-Präsenz

Die augenblickliche Selbstwahrnehmung Max' vollzieht sich über das Medium der mit Heiligkeit konnotierten Schauspielerin Edna. Er sieht in ihr etwas, das über ihre Körperpräsenz hinausgeht und doch an die Wahrnehmung ihres Körpers gebunden ist. Hierin liegt die Ungreifbarkeit dessen, was als Abwesendes anwesend wird. Die Schauspielerin ist körperlich nah und doch ist das, was sie ermöglicht, immaterielle Imagination und insoweit fern und unerreichbar. Die Leistung des Schauspielers bewegt sich in der Spannung, einerseits in einem medialen Verständnis das zu sein, was er darstellt, und andererseits in Anbetracht der „Materialität“ seines Körpers dieses eben nicht zu sein. Eine Textstelle aus dem Roman *Der junge Mann* zeigt, dass in diesem Spiel von gleichzeitiger Ferne und Nähe, von körperlicher Darstellung und Imagination das Begehren sich entfalten kann, das wesentlich ist für den Prozess der Vergegenwärtigung:

Weshalb begehre ich Pat und Margarethe, sobald sie sich auf der Bühne bewegen, auf eine Weise, wie ich's im Alltagsleben, auch mit diesen beiden nie erfahre? Weil ihre Existenz dort auf der Bühne mir völlig schleierhaft wird. Weil die darstellenden Menschen mir zwar zum Greifen nah sind, aber zugleich in strenge Imagination entrückt. (...) Das Theater fesselt uns mit der doppelten Bindung von Prostitution und Keuschheit, von atemnaher Anwesenheit, die sich darbietet und unberührbar ist. (DJM 51 f.)

Der „verwirrende“ Widerstreit der Empfindungen hält das Subjekt in einem schwebenden und unerfüllbaren Zustand des Begehrens. Das Verlangen nach dem abwesenden „Selbst“ ist libidinös besetzt, was für die Bühne in eine Begehrensstruktur zwischen Mann und Frau umgesetzt ist. Dieses Begehren, dargestellt am Blick des Mannes auf die Frau, ist einerseits auf die Imagination gerichtet, die erst einsetzt, wenn die Frau (Schauspielerin) entrückt und unerreichbar ist. Es richtet sich andererseits auf den Körper mit seinen sexuellen Reizen. Beide Begehren erweisen sich als unvereinbar. Dem hin und her gerissenen Betrachter wird die Frau „schleierhaft“, weil er sie nicht auf einen Nenner bringen kann. Ihr wirklicher Leib wird verdeckt von einer Hülle aus Dargestelltem bzw. vom Betrachter Hineinprojiziertem. Aus diesem Paradox entsteht der Gedanke, dass das Kunstwerk oder auch ein Schauspieler, der als Medium fungiert, zwar das materiell Wahrgenommene ist, aber im Rezeptionsprozess

²⁴⁴ Raskolnikow hat getötet, weil er überzeugt war, dass auch Napoleon es für die Erreichung seiner Ziele getan hätte. „(...) ‚Ich wollte ein Napoleon werden, deshalb habe ich gemordet ... Verstehst du mich jetzt?‘“ (F.M. Dostojewski: *Schuld und Sühne*. München 1988, S. 428.) Max in Strauß' *Besucher* greift auch zu einem Napoleon-Vergleich. „Ist mir auch prompt was schiefgelaufen, als ich nämlich sagte: Es gibt heute keinen Napoleon mehr unter den Schauspielern –“ (BS 41 f.)

ausgeblendet wird, um das wahrhaft Dargestellte mit geistigem Auge zu sehen. Wird die imaginierte Wahrnehmung so intensiv erlebt, dass die mediale Vermittlung ausgeblendet wird, entsteht Realpräsenz. Der Repräsentationscharakter des Kunstwerks verschwindet, es wird zum Anzeichen des real Präsenten, das Außenstehenden verborgen bleibt und im vorliegenden Beispiel das höhere Selbst des Betrachters ist. Max ist zu dieser Wahrnehmung fähig, weil er ein Glaubender ist, insofern er an das Heil durch Kunst glaubt.

3.3.3 Das unerfüllbare Begehren

Das im ästhetischen Akt Begehrte ist nur als Abwesendes vorhanden und insofern unerreichbar. Je unerreichbarer es ist, desto präsenter ist es dem Begehrenden, denn umso intensiver ist sein Verlangen. Mit der Erzählung *Kongreß* hat Strauß ein ausführliches Beispiel für diesen Mechanismus gegeben. Die Spannung zwischen Friedrich Aminghaus und Hermetia steigert sich, als beide in körperlicher Distanz bleiben und nur im imaginativen Raum des Geschichtenerzählens einander in Erregung versetzen. Das geschlechtliche Verlangen ist nur als ein Spezialfall des Regelkreislaufs der Sehnsucht zu betrachten. Denn betroffen ist zum Beispiel auch das Lesen: Friedrich Aminghaus, ein süchtiger Leser, merkt dann am stärksten, dass er Bücher braucht, als er keines zur Verfügung hat.

Er reiste ohne ein einziges Buch im Gepäck – und erfuhr nie bewußter und hilfloser, von Bestimmung und Charakter ausschließlich ein Leser zu sein, als unterwegs in der Entbehrung des Buchs. (KG 11)

Im Vorgang des Begehrens kann – wie in der oben zitierten Passage über die Schauspielerin auf der Bühne – der Blick den ersehnten Gegenstand erfassen, aber dieser doch in „unfaßlicher Nähe“ unerreichbar bleiben. Dieser schwebende Zustand einer „Kopräsenz von Nähe und Ferne“ scheint in seiner verwirrenden Widersprüchlichkeit das Subjekt als ganzes in Erregung zu versetzen. Das legt sowohl das *Kongreß*-Beispiel als auch in *Besucher* der Blick Max' auf die schauspielernde Edna nahe. Hier zeigt sich die Analogie zu einer den ganzen Menschen erfassenden, aufbegehrenden Erinnerung. Auch das Schreiben als Erinnerungs- und Vergegenwärtigungsform ist wesentlich vom Begehren bestimmt. Im Schreiben gelangt der- oder diejenige, auf den die Zeilen zielen für den Schreibenden zur Anwesenheit. Das ist der Kern der Erzählung *Die Widmung*. Dem sei ein Textbeispiel aus *Niemand anderes* hinzugefügt, in dem ein weibliches Ich spricht:

Und wenn ich immer so fortschreiben müßte, um dich zu behalten, würde ich keinen Augenblick zögern, denn so bin ich dir nah (...). (NA 35)

Die Schwebung zwischen einer durch Herbeisehnen erzeugten Anwesenheit und materieller Abwesenheit ist für das Subjekt auch ein Zustand höchster Potentialität. Jede Empfindung, jeder Gedanke wird möglich. Dies findet seine Entsprechung in der Straußschen Auffassung vom Anfang einer Liebe. In der ersten Begegnung, in der das imaginierte und mit Sehnsüchten belegte Bild vom anderen am stärksten und die Kenntnis seiner konkreten Persönlichkeit noch am geringsten ist, ist die Beziehung perfekt. Jede Konkretisierung stört die Imagination. „Ich will ja nur wissen, wie sie fremd ganz aus der Nähe ist“ (NA 41), sagt in

Niemand anderes ein Mann, der eine Frau beobachtet und sich wünscht, „sie zu genießen, ohne von ihr gesehen, angesprochen, ja sogar berührt zu werden!“. Ihre „Unerwecktheit“ sei „ihre sinnlichste Anmutung“ (NA 40). Anders ausgedrückt: Das als Abwesendes Imaginierte, das sich an einer realen Gestalt entzündet und über diese hinausgeht, darf nicht von derselben Gestalt in die realen Grenzen zurückverwiesen werden. Der Anfang einer Liebe ist als mythischer Anfang der Selbstschöpfung ein großartiger Selbstentwurf des Paares. So träumt eine Briefeschreiberin in *Niemand anderes* von „jenem Wiedersehen, bei dem einer von uns dem anderen die Erscheinung allen Anfangs gewähren wird. Du wirst es sehen – ich werde es sehen: dann ist noch einmal der Tag, an dem wir uns erschufen (...)“. (NA 39)

Jede Entwicklung, die dem vollkommenen Anfang folgt, ist ein Weg ins Defizitäre. Im Rahmen eines Kommentars über den Film *Im Reich der Sinne* sagt Strauß: „Was im Film extrem erscheint, ist jedem bekannt als der rauschhafte Beginn einer großen Begegnung (...). Was folgt nimmt ab.“ (PP 57 f.) In der mythischen Betrachtungsweise oben zitierter Passage aus *Niemand anderes* bedeutet bereits verbale Kommunikation und deren Beschränkung aufs Hier und Jetzt die Vertreibung aus dem Paradies anfänglicher Vollkommenheit. Der Blick gewähre im Gegensatz dazu eine Kopräsenz von fernem Einst und nahem Heute: „Dann fallen die Worte. Und mit ihnen wir. Der Blick enthält noch die Spuren ‚Hintergrundstrahlung‘ von Urzeit und Fülle. Mit den Worten beginnt die Vertreibungsgeschichte.“ (NA 41) Das zergliedernde, ans Diachrone gebundene Wort zerstört die Ganzheit, der ein synchron wahrnehmender Blick gerecht wird.²⁴⁵ Nur derjenige, auf den man seine Vorstellungen projiziert, ohne ihn kennen zu lernen, kann als Ideal gedacht und geschaut werden. Am höchsten Punkt der Annäherung hat bereits die Entfernung begonnen, so ist der Nähe schon die Ferne eingeschrieben. Der Ersehnte wird nie ganz erreicht, nur verpasst: „Nur in der Sekunde des Verpassens *erscheint* der Einzige.“ (NA 41) Das Mittel, um die paradoxe „Erfüllung in der Sehnsucht“ zu bewahren, ist die „kluge, unerfüllte Liebe, stark wie am ersten Tag“ (PP 38). In diesem Verständnis ist selbst die erfüllte Sehnsucht ein Ausdruck von Unerreichbarkeit.

²⁴⁵ Vgl. Gotthold Ephraim Lessing, der in seinem *Laokoon* die Poesie von der Malerei dadurch abgrenzt, dass diese das gleichzeitig Anwesende zum Gegenstand hat, jene ein zeitliches Nacheinander beschreibt: „Gegenstände, die neben einander oder deren Teile neben einander existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften, die eigentlichen Gegenstände der Malerei. Gegenstände, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.“ (Laokoon, Abschn. XVI. In: G.E.L.: Werke VI. Darmstadt 1996, S. 103.) Der Dichter, ans Diachrone gebunden, könne daher Schönheit im Sinne eines ganzheitlichen Eindrucks nicht beschreiben. Seine Schilderung, die nur in einer Zergliederung in Einzelheiten besteht, die sukzessiv aufgelistet werden, kann die Schönheit nicht erfassen: „Der Dichter der die Elemente der Schönheit nur nach einander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheit, als Schönheit, gänzlich. Er fühlt es, daß diese Elemente nach einander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie, neben einander geordnet haben; daß der konzentrierende Blick, den wir nach ihrer Enumeration auf sie zugleich zurück senden wollen, uns doch kein übereinstimmendes Bild gewähret; (...)“ (Laokoon, Abschn. XX, S. 129.) Die Konsequenz, die Lessing zieht, bildet einen Vorläufer des romantisch Unsagbaren und der Straußschen *complicatio*. Schönheit, in Worten detailliert dargelegt, ist immer schon verlorene Schönheit: „Und auch hier ist Homer das Muster aller Muster. Er sagt: Nireus war schön; Achilles war noch schöner; Helena besaß eine göttliche Schönheit. Aber nirgends läßt er sich in die umständlichere Schilderung dieser Schönheiten ein.“ (Ebd., S. 130.)

3.4 Der Verlust der wahren Liebe

Nachdem Max sich entschließt, seinem Leitstern „Edna“ auch in der Realität zu folgen und privaten Kontakt zu ihr sucht, macht er eine Reihe von Desillusionierungen durch. In einer Nacht (II. Akt, 3. Szene) verwehrt ihm zunächst Edna, dass er sie besuchen darf, dann wirft ihm Lena seine selbstgefällige Ignoranz vor und stößt im Verlauf des Streits eine Todesdrohung aus: „Ich werde dich töten.“ (BS 51). Max sieht jetzt unweigerlich das Einschwenken ins „unergündlich flache“ Leben auf sich zukommen. Er sehnt sich nach Geborgenheit, hält sie aber nur um den Preis des inneren Todes für realisierbar. Lenas Todesprophezeiung ist sein eigener Blick in die Zukunft.²⁴⁶

Als weitere negative Erfahrung in dieser Nacht muss Max die Brutalität erkennen, die hinter der glatten Oberfläche der schönen Werbewelt lauert. Eine Reklametafel öffnet sich plötzlich einen Spalt weit und Max erlebt, wie ein Fotograf sein Modell mit Gewaltandrohung unter Druck setzt.

PLAKATMÄDCHEN Ich kann nicht gleichzeitig Geige spielen und den Strumpf hochziehen.

FOTOGRAF Was kannst du nicht? Ich werde dir zeigen, was du alles kannst. Ich hämmere dich an die Wand, daß nichts mehr von dir übrigbleibt ... (BS 52)

Der Träumer Max wird mit Verletzung und Gewalt in der Mann-Frau-Beziehung konfrontiert. Er kann das kaum aushalten und „hält sich die Ohren zu“ (ebd.). Doch die negativen Erfahrungen dieser Nacht befähigen ihn, sich seiner selbst und seiner Theaterrolle zu stellen. Während er zu Beginn den Teichmann „undurchsichtig, halbwegs sympathisch lassen, solange es eben geht“ (BS 14) spielen wollte und damit nicht zurecht kam, hat er jetzt den Schlüssel zu seiner Rolle gefunden: „MAX Volker! (...) Heute nacht, plötzlich, habe ich die Rolle am Kanthaken gepackt.“ (BS 52)

In einer für Strauß typischen Weise gibt der Text keine explizite Erklärung dafür, worin dieses Schlüsselerlebnis besteht. Denn als Max kurz davor ist, den Dreh- und Angelpunkt seines neuen Rollenverständnisses darzulegen, wird er von Volker unterbrochen und spricht den entscheidenden Satz nicht zu Ende.

MAX (...) Aber – jetzt kommt's! –

VOLKER Du bist umbesetzt, Max.

MAX Seine Tochter und ich, Dr. Bernd Teichmann ... wie? Was sagst du? (BS 53)

Doch die wenigen Worte geben den Hinweis, dass das Entscheidende in der Beziehung zwischen Sonja und Bernd Teichmann liegt. Von diesem Verhältnis hat der Zuschauer bereits

²⁴⁶ Diese Liebes-/Todesmetaphorik hat die erste Szene aus Georg Büchners *Dantons Tod* zum Vorbild: „DANTON. Nein Julie, ich liebe dich wie das Grab. / JULIE. (sich abwendend) oh! / DANTON. Nein, höre! Die Leute sagen im Grab sei Ruhe und Grab und Ruhe seien eins. Wenn das ist, lieg' ich in deinem Schoß schon unter der Erde. Du süßes Grab, deine Lippen sind Totenglocken, deine Stimme ist mein Grabgeläute, deine Brust mein Grabhügel und dein Herz mein Sarg.“ (Georg Büchner: Werke und Briefe. München 1988, S. 69.)

erfahren, dass es – aus Max' Sicht²⁴⁷ – analog zu den Erlebnissen der Nacht von einer „großen Enttäuschung“ gekennzeichnet ist. Hierin zeigt sich erneut die parallele Gestaltung von der Figur Max' und dessen Rolle im Spiel im Spiel.

MAX Ich möchte einen Menschen zeigen, den Sie einmal sehr verletzt haben. Sie sind es, diese Sonja, an der er unheilbar erkrankte. Sie hat ihn erniedrigt und schließlich abgewiesen. Daran ist sein Charakter zerbrochen.

EDNA GRUBER Er ist ein außergewöhnlich liebesfähiger Mann, finden Sie nicht?

MAX Ja. Er war es zumindest. Er war es bis zum Augenblick der großen Enttäuschung.
(BS 33)

Die schmerzvolle Desillusionierung findet einen weiteren Höhepunkt, als er hört, wie Edna den Pförtner mit demselben mythischen Liebespruch für sich gewinnen will, den sie einst ihm ins Ohr geflüstert hat. Der angebliche „Wahrspruch“ erweist sich als Lüge und das Pathos der Liebe als leere Hülse. Die Serie der Ernüchterungen wird auf die Spitze getrieben.

EDNA GRUBER [zum Pförtner, A.d.V.] Hör zu: Du hast in der Liebe noch einen Versuch frei. Scheiterst du, bleibt dein Herz kalt für immer. Das ist ein Wahrspruch ... Gehen Sie jetzt. Gehen Sie! – Ich rufe Sie!

Mit der Enttäuschung in der Liebe wird paradigmatisch der Verlust des Einen vorgeführt. Dabei zeigt sich deutlich die Reziprozität zwischen dem Einen und dem Subjekt: Denn für das Subjekt ist der oder die Geliebte nicht nur der Einzige, sondern er wird im Gegenzug für den Geliebten zum Einzigen. Die Orientierung auf das Eine hin verleiht dem Subjekt Individualität. So erlebt Max nicht nur den Verlust der Liebe, indem er abgewiesen wird, sondern er muss auch erfahren, dass er für Edna nur ein Beliebiger ist. Der Verlust der Liebe steht in *Besucher* für den Wechsel in ein Lebensmodell der oberflächlichen Pluralität, dem sich das Subjekt nicht entziehen kann. In dieser höchsten Not ruft Max nach der letzten metaphysischen Entität, dem „Himmel“ und damit nach Gott:

MAX *für sich* Ich denke, ich träume. Ich wache auf: und träum immer noch – so böse, so böse ...! *Ruft nach oben*. Himmel! – kein Wort?

HIMMEL Wozu? Beweg dich und schmilz! (BS 55)

Doch auch der „Himmel“ bietet keine Orientierung mehr, sondern wirft das Subjekt auf sich selbst zurück und offenbart mit der Frage des „Wozu?“ nur die totale Sinnlosigkeit. Max, der sich fühlt, als ob er im Eisblock gesellschaftsbedingter Restriktionen und menschlicher Kälte eingefroren wäre, soll „schmelzen“ – also sich bewegen und sich nicht dem Alltag sperren. Der „Himmel“ als höchste Instanz verkündet, dass das Subjekt sich ins Unvermeidliche fügen und den Verlust des sinnstiftenden Lebensmodells akzeptieren soll.

Der Schmerz über den Verlust ist bei Botho Strauß ein bekanntes Motiv. Zum Beispiel in der frühen Erzählung *Die Widmung* besteht der Plot nur in Verlust und erhoffter Wiedergewinnung der Geliebten. Oberflächlich gesehen, in der Gestaltung als unerfüllte Partner-Bezie-

²⁴⁷ Edna alias Sonja sieht ihrerseits in Teichmann, „dem einzigen großen Verzicht in ihrem Leben“ (BS 45), ein „Scheusal“: „(...) Und Sie? Meine große unglückliche Liebe, ja? Mein süßer Verräter, mein heruntergekommenes Genie. Sagen Sie mir, weshalb sind Sie bloß ein solches Scheusal, in dem Stück?“ (BS 33)

hung, ist die Enttäuschung inhaltlich konkret. Sie entschwindet jedoch sofort auf eine abstraktere Ebene, wenn man in der Frauenfigur die Manifestation einer Sehnsucht sieht, die im reflexiven Bogen wieder auf die defizitäre Subjektivität zurückverweist. Schon für die *Widmung* sagte Strauß in einem Gespräch mit Volker Hage, dass es nicht um die Trennung von der Freundin gehe, sondern um das Vermissen, das auch anders dargestellt werden könnte:

„Es ist die Konstruktion eines Vermissens und nicht eigentlich eine Trennungsgeschichte. (...) Das mit der Frauengeschichte, der Trennungsgeschichte ist eher ein Akzident, das später erst hinzukam. Statt der Frau könnte es auch ein Elternteil sein.“²⁴⁸

In *Die Erde – ein Kopf* macht Strauß den Rückbezug auf Geliebtes zum zentralen Punkt seiner Erinnerungslehre. Es seien die Dichter, „die wie David Jones sagt, ‚an etwas Geliebtes erinnern‘. Anamnese, nichts sonst, ist ihre Kunst und ihre Pflicht“ (DEK 28).

Die „große Enttäuschung“, die der Figur Max eingeschrieben ist, erweist sich auf poetologischer Ebene als das Verlustempfinden, aus dem sich die Erinnerungsarbeit als Begehren nach dem ungreifbaren Abwesenden speist. Seine Desillusionierung kommt der Einsicht gleich, dass das Vermisste unwiederbringlich verloren ist. Dennoch befördert gerade die gewaltsame Erfahrung, die ihm den Verlust bewusst macht, sein künstlerisches Können. Jetzt ist er fähig, seine Rolle zu spielen. Er hat seine innere Mauer durchbrochen. „*Aus der Mauer tritt MAX*“ (BS 75) – und sagt fließend seinen Text.

3.4.1 Sexuelle Realität

Als Max über Edna zur Selbstwahrnehmung gelangte, klammerte er ihre Körperlichkeit aus. Er versuchte, in ihr nur den reinen, hellen „Engel“ zu sehen. In seiner Wahrnehmung war die Schauspielerin nur Medium ohne eigene Existenz, „arm und groß, ohne jede Habe, ohne eignes Sein“ (BS 50). Körper, „Wärme“ und Sexualität ordnet Max dem Dunklen zu. In einer Hell-Dunkel-Metaphorik stellte er zwischen Edna und Lena folgenden Gegensatz auf:

Die eine ist die helle Frau, die andere ist die dunkle. Die eine ist wie der Fisch mit seiner kalten Heiligkeit. Die andere ist wie der Vogel. Mit seiner Umsicht und Wärme. Wen wähle ich? Fisch oder Vogel ... Ich sehne mich nach der hellen. Ich sehne mich nach der Schauspielerin. Ihr muß ich folgen. (...) (BS 50)

Doch lässt sich seine Vision von der Heiligen nicht aufrechterhalten. Edna kokettiert zwar mit ätherischer Reinheit – sie ist Vegetarierin, empfindet den Atem von Fleischessern als Gestank und schätzt Pflanzen als „die lichthaltigsten Geschöpfe der Erde“ (BS 38). Doch sie hat als Person (nicht als Schauspielerin) den Makel der Triebhaftigkeit. Äußerlich zeigt dies ihre schwarze Daumenkappe an, denn Schwarz ist in der verwendeten Farbenmetaphorik der Triebphäre zuzuordnen. Dass sie vergeblich versucht, ihre Sexualität zu bezwingen, lässt sich daraus ableiten, dass sie die Daumenkappe trägt, weil ihr Wallach sich nicht zähmen lassen wollte und zubiss. Ednas Inneres ist unaufgeräumt. Sie erscheint bei ihrem ersten Auftritt auf einem Gerümpelhügel. In der Münchner Uraufführung von *Besucher* wurde Ed-

²⁴⁸ Hage: Schreiben ist eine Séance, S. 214.

nas unbezähmbare Leidenschaft deutlich hervorgekehrt. Die Figur kennzeichnete „ein sonderbar nymphomanischer Tick“, wie Baumgart schrieb, bzw. die Eigenschaft, „junge Kollegen zu vernaschen“ (Karasek). Schließlich begehrt sie auch Max körperlich. In seiner Vision im II. Akt ist sie der Engel in „Not“ – der Engel mit leiblichen Bedürfnissen. Wenn die Traumfigur klagt: „Mich friert, mich friert ...“ (BS 44), so verlangt sie nach Körperkontakt. Edna hatte zuvor die sexuelle Bedeutung des Frierens erklärt:

Das haben Sie vielleicht gelesen, daß der russische Dichter Gogol jahrelang durch ganz Europa gereist ist, von Arzt zu Arzt, ruhelos! Und immerzu hat er geklagt: Mich friert! Mich friert! Helfen Sie mir doch! – Er kannte keine menschliche Wärme. Es heißt ja auch, er habe nicht ein einziges Mal in seinem Leben eine Frau berührt. (BS 32)

Max, der nach vielen Enttäuschungen auf dem Boden der Tatsachen angekommen ist, wird ein „misanthropisch(er)“ (BS 75) Typ, der Verrat an seinen einstigen Träumen übt. Über Edna, die er vorher vergötterte, sagt Max im dritten Akt zu Volker:

MAX Das wäre dir mit mir nicht passiert, Volker. Ich wäre niemals zu Edna aufs Land gezogen. Ich kann diese frühverkalkte Weihehaltung höherer künstlerischer Damen auf den Tod nicht ausstehen. Dieses Kultgewese stößt mich ab. Sie hat es ja auch mit mir versucht. Ich bin natürlich nicht darauf reingefallen. (BS 76)

Jetzt da seine Illusionen von der „heiligen“ Edna und damit auch seine Illusion von sich selbst zerbrochen sind, geht er auf ihr sexuelles Angebot ein. Sie versucht Max damit zu locken, dass sie extra für ihn seine Zweitbesetzung aus dem Weg geräumt habe. Und Max, der gerade noch über Edna lästerte, verschwindet mit derselben in der Gasse. Er kommt voller Elan wieder auf die Bühne:

Es gibt Nachmittage, an denen sollte sich mancher Abend ein Beispiel nehmen: so voller Duft und Dunkelheit sind sie! (BS 76)

Nachdem er zuvor nur die helle Seite seiner Traumgestalt „Edna“ wahrnehmen wollte, hat er jetzt ihre „Dunkelheit“ entdeckt. Der Duft, der zu Beginn des Dramas Edna in Form der Kampersalbe (BS 32) begleitet, verändert sich zum sinnlichen Erlebnis mit der nicht mehr ganz jungen Verführerin, bei der „mit der Keuschheit auch die Tugend davonfliegt, wie der Duft aus der welken Rose verdampft“²⁴⁹. Max erlebte etwas „Abendliches“ – vergängliche Sexualität statt unvergänglicher Liebe. Max ist im realen Körper-Leben angekommen und genießt es, er ist nach dem Stelldichein voll neuem Schwung und „springt aus der Gasse“ (BS 76). Anders als in der Verlust betauernden Prosa entwirft Strauß mit Max einen Typ Mann, der dem unvollkommenen irdischen Leben Freude abgewinnt. Dieses profane Glückserlebnis, das sich auf der Ebene des alltäglichen und sarkastisch dargestellten Theaterlebens ereignet, hat durch den Rückzug in die Gasse auch etwas Heimliches. Alles deutet auf einen Seitensprung Max' hin, der gut ins Komödien-Genre bzw. Boulevardtheater passt, ebenso wie die Tatsache, dass seine Lebensgefährtin ihm die Flausen wieder austreibt und Max am Ende sich mit ihr versöhnt.

²⁴⁹ Friedrich Schiller: Die Räuber, S. 79. Vgl. auch Ednas Worte: „Ich verfliege, ich verfliege wie ein Parfüm am Abend, wie ein Blütenduft.“ (BS 46)

Die Hinwendung zum realen Leben ist die Gegenbewegung zur verklärenden Kunstauffassung, die Max' zuvor in Anbetung Ednas noch vertreten hat. Max kann beide Seiten seines Lebens nicht in Einklang bringen. Er konnte zwar eine subjektive Ergänzung in der Kunst erfahren, doch diese hielt der Wirklichkeit nicht stand. Die Frau, die er in Edna auf der Bühne liebte, steht in schroffem Gegensatz zur realen Edna, die ihn erst abblitzen ließ und dann zum Vergnügen hinter die Bühne lockt. Max steht wiederum im Entweder-oder und Edna wird als moderne Esoterikerin diskreditiert. Sie ist nicht die Mythenbewahrerin, sondern die Mythenverfälscherin. Sie entwickelt eine feministische Version der Schöpfungsgeschichte (BS 38) und liebäugelt mit der Kabbala als geistigem Fitnessstraining (BS 72). Zudem ist sie, was bis zu einem gewissen Grad Zeiterscheinung der 80er-Jahre war, eine demonstrative Tierschützerin und Vegetarierin. Die Kritik, die mit dem Stück an diesem Frauentyp und spirituellen Moden geübt wird, fällt vernichtend aus.

3.4.2 Das Motiv der Wiederkehr

Lena hatte sich in der Jahrmarkt-Szene (3. Akt) von Max mit der Aufforderung „Warte, bis ich wiederkomme“ (BS 67) verabschiedet und knüpft daran an, als sie den völlig resignierten Max wieder trifft: „Ich bin wiedergekommen“ (BS 82). Die Wiederkehr ist ein häufig behandeltes Thema in Strauß' Werk. Es erscheint zumeist in der trivialen Form eines Wiedersehens zweier Personen, die sich einst liebten, dann aber getrennt bzw. aus den Augen verloren haben.²⁵⁰ In *Kongreß* gibt Strauß eine ganze Typologie der zum Mann zurückkehrenden Frau:

„Es gibt immer eine Wiederkehrende“, räsionierte der Leser ein wenig unwillig, da die Erzählung vom weiteren Schicksal seiner früheren Geliebten nicht eben beflügelnd auf seinen Körpergeist gewirkt hatte. „Es gibt immer eine, die sich auf die Suche nach dem zweiten Mal begibt. Die eine kommt, ‚nur um ein wenig auszuruhen‘. Die andere, ‚nur um ein wenig Rache zu nehmen‘. Bei einer Dritten geht der Reigen immer wieder durch das Feuer des Anfangs, und sie kehrt in den regelmäßigen Abständen der Enttäuschungen zu ihrem Ersten zurück. Eine Vierte schließlich kommt, um etwas Ungeklärtes, das sich in der Mitte der gemeinsamen Geschichte befindet, endlich aufzudecken. (KG 99)

Diese stets negative Darstellung der Wiederkehrenden, bei der sie den larmoyanten Verlassenen in der einen oder anderen Weise ausnutzt, geht von der Profanität gescheiterter und immer wieder scheiternder Beziehungen aus. Daneben findet sich im Straußschen Werk eine Reihe von Beispielen, in denen die Wiederkehr in die mythische Dimension gehoben wird und mit einer Phase unbedingten Wartens auf den Odysseus-Penelope-Mythos rekurriert. Dies geschieht natürlich in „Ithaka“, dem „Schauspiel nach den Heimkehr-Gesängen der Odyssee“, und bildet zudem die Vorgeschichte zum *Gleichgewicht*. Noch davor ist es in *Sigé* ausgeführt:

²⁵⁰ Das am 9. März 2002 uraufgeführte Stück Strauß' trägt den Titel *Unerwartete Rückkehr*, worin ein Ehemann den Ex-Geliebten seiner Frau zufällig trifft und ihn in eine bestehende Dreiecksbeziehung als vierte Person miteinbezieht. Auch schon früher, mit *Trilogie des Wiedersehens* wurde das Wiederkehren ausdrücklich als Thema benannt.

Er dachte: Ich bin Odysseus und bleibe zuhaus. Viele Heimsuchungen hatte ich zu ertragen. Diesmal war es Penelope, die auf meine Treue zählen konnte, während sie draußen auf den Spuren ihrer Kindheit und der verlorenen Jugend reiste. (FDU 39)

Diesem Gedanken geht eine Szene der Begegnung zwischen Arne und Jora in einer Trümmerstadt voran, die das Sinnbild für die Ruine ihres einstigen Zusammenseins ist. Das Erzählfragment geht schon bald von den Figuren Arne und Jora zum verallgemeinernden Er und Sie über. Sie ist die Wiederkehrende:

Hast du kein Herz für die Wiederkehr? hatte sie ihn gefragt.
Sie ist nicht geblieben. Sie ist wiedergekehrt.

(...)

Ich bin auf der Suche nach dem zweiten Mal, sagte sie. (...) der Weg des zweiten Mals ist der Weg der Genugtuung. Man lenkt nicht aus Schwäche ein in den Kreis. Jedes Wiedersehen zerbricht einen Zeitpfeil. (FDU 38)

Auf dieser abstrakten Ebene ist das Wiedersehen eine Erfahrung mythischer Zeit, die in zyklischer Wiederholung verläuft. Das Subjekt entzieht sich der linear verlaufenden historischen Zeit und wird in die Allgegenwart des Einst versetzt. In dieser Entrückung, die als Ergebnis des Ganges der „Genugtuung“ etwas von Wiedergutmachung und Heilung alter Wunden hat²⁵¹, erlebt „Er“ die Umarmung als Überwältigung und Auflösung seiner selbst.

Er aber spürte die Bewegung des Zerrinnens, die durch ihre neuerliche Umarmung lief. Ein unbezwingliches Nachgeben, eine Milde, deren sie nicht mehr Herr wurden, das Greifen war lassen. (FDU 38)

In *Besucher* löst sich Max in Lenas Umarmung des Wiedersehens ganz auf, übrig bleibt sein leeres Hemd. Diese Auflösung des Subjekts führt an den Ursprung der selbstlosen Liebe zurück, in der zwei Einzelne zu einem Ganzen verschmelzen. Jedoch haftet ihr das Defizit an, dass im Gegensatz zur idealisierten Wiederbegegnung in *Sigé* nur er sich hingibt, also nur er der Milde nicht mehr Herr wird. Hier löst sich die Angstvision Max' ein, in Lenas Liebe sich selbst zu verlieren und insofern zu sterben. Aus dieser Perspektive trifft die Vorhersage der Blinden zu, Lena werde Max umbringen.

LENA Du weißt nicht, was du sagst. Deine Stimme liebt mich noch, aber deine Worte haben mich vergessen.

LENA *steigt hinter der Mauer ab und tritt dann neben Max aus ihr heraus. Sie umarmt ihn. Über die Mauer lehnt sich die BLINDE.*

DIE BLINDE Sie tötet ihn! Sie wird ihn töten! Tut etwas! Laßt es nicht zu!

MAX *bricht zusammen. Dunkel. Nur ein Scheinwerfer auf dem Lautsprecher.*

LAUTSPRECHER/LENAS *Stimme, während sie über die Mauerkrone abgeht, Max' Hemd hinter sich schleifend.* (BS 83)

Der Tod in Lenas Armen spiegelt die „große Enttäuschung“ wider, die darin besteht, dass der sich in Liebe Hingebende nicht adäquat aufgenommen wird. Auch auf der Ebene des Spiels im Spiel hat Sonja sich nicht auf die große Liebe eingelassen, sondern war „erfolgreich in ihrem Beruf“ (BS 45) und hat den „einzigsten großen Verzicht in ihrem Leben“ (ebd.) geleistet. An die Stelle der großen mutigen Liebe „aus einer tiefen Unbesonnenheit, die in uns

niemals sterben, niemals zerstört werden darf“ (BS 33) ist heute die moderne Beziehung getreten, die den wahrhaft Liebenden, den „außergewöhnlich liebesfähige(n) Mann“ (ebd.) umbringt. Liebe und Unbesonnenheit stehen auch für die Kraft, das Leben gemeinsam umwälzen zu wollen und sich einer Utopie zu verschreiben. In dem geschichtsphilosophischen, triadischen Denkmuster Strauß' ist dies, wie er später in *Die Fehler des Kopisten* ausführt, „die Illusion von einer Neuen Zeit“ (FK 71):

Es gibt diese tiefe Sehnsucht nach Unbesonnenheit, die zurückführt zu den frühen Manifesten der Moderne. Mit etwas Veraltetem aufräumen und brechen, neue Städte bauen, Mensch und Menschenordnung neu konstruieren, von der Seele bis zum Autoreifen. Das große gemeinschaftliche Bedürfnis, unbedingt zu bilden und zu formen, die ästhetische Passion der umfassenden Erneuerung, auch wenn dies alles lächerlich, ja tödlich enden wird. (ebd.)

Bezeichnend ist, dass die Möglichkeit für den Neuanfang beim Paar liegt: „Es ist sogar der einzige Inhalt meines Schreibens, daß das Paar vor dem Staat, der Gesellschaft und jeder sonstigen Ordnung steht. Von ihm leiten sich alle sozialen Elementarien ab, nicht zuletzt das der Entzweiung.“ (FK 60)

Die Wiederbegegnung in *Besucher* trägt auch Spuren mythischer Erfüllung in sich. Auf der Bühne wird die Entrückung mit Scheinwerferlicht im Dunkeln und mit Lautsprecher statt menschlicher Stimme erzeugt. Das Wiedersehen war, wie es aus dem Lautsprecher tönt, schön wie der Anblick der Sonne:

Heute waren wir wieder zusammen. Er war mir lieb wie am ersten Tag. Es war schön, ihn wiederzusehen. Ich habe mich sehr gefreut. Die Sonne ist nun doch durchgekommen. Hoffentlich bleibt es noch eine Weile schön, wenn er nun wieder weg ist – (BS 83)

Die durchbrechende Sonne als Erlösungsmetapher verweist auf die Wiederbegegnungsszene in *Peer Gynt*. Die reine und treue Solveig hatte wie Penelope fast ein ganzes Leben lang auf den in der Welt umherreisenden Geliebten gewartet. In ihrem Inneren existierte stets der wahre und gute Peer. Der Heimkehrende fühlt sich jedoch als Verbrecher, weil er Solveig jahrzehntelang hat warten lassen, und findet doch in ihr sein Heil – wie Raskolnikow in der reinen Sonja, die geduldig wartet, bis er zu ihr findet. In unendlicher Güte nimmt Solveig ihren Peer auf. In ihrem Schoß findet er Erlösung, die wie im *Danton* (s. Anm. 246) mit den Merkmalen von Schlaf und Ruhe auch eine Todesmetapher ist.

PEER GYNT: *wirft sich auf die Schwelle nieder:*
Hier ist ein Sünder! Dein Urteil, – sprich's aus!
SOLVEIG: Gott sei gelobt! Da kam er nach Haus!
Tastet nach ihm.
(...)
PEER GYNT: Schrei aus mein Verbrechen!
SOLVEIG *setzt sich nieder zu ihm:*
Durch dich ward mein Leben ein selig Lied.
Gesegnet seist du! Du hieltest dein Versprechen!

²⁵¹ Das Heilende erscheint auch im Bild der Ruinenstadt, in der sich die Steine wieder zu einem Ganzen fügen: „Die sich ergänzen, schließen die klaffende Lücke im Quaderverband der verfallenen Mauer.“ (FDU 36)

Gesegnet der Pfingstmorgen, der dich hier sieht!
 PEER GYNT: Verloren!
 SOLVEIG: Laß Ihn nur walten und raten!
 PEER GYNT *lacht*: Verloren! Du könntest denn Rätsel raten!
 (...)
 So sag, wo Peer Gynt all die Zeit über war?
 (...)
 Wo er war, wie sein Gott ihn gewollt und verstanden!
 (...)
 SOLVEIG *lächelt*: O, das Rätsel ist leicht.
 (...)
 In meinem Glauben, in meinem Hoffen, in meinem Lieben.
 PEER GYNT *stutzt*:
 Was sagst du –! Schweig! Mach's Herz mir nicht schwer!
 Eine Mutter hat in ihr Kind sich verliebt!
 SOLVEIG: Eine Mutter; – doch wer ist sein Vater? Er,
 Der ihm um der Mutter willen vergibt.
 PEER GYNT, *ein Lichtstrahl überfliegt ihn, er ruft*:
 Mutter, Weib; Magd ohne Schuld und Fehle! –
 Birg mich denn in deiner Seele!
Er klammert sich an ihr fest und verbirgt das Gesicht in ihrem Schoß.
Langes Schweigen. Die Sonne geht auf.
 SOLVEIG *singt leise*: Schlaf denn, teuerster Junge mein!
 Ich wiege dich und ich wache.– (...) ²⁵²

Auf dieser mythischen Ebene ist der 'Tod Max' in den Armen Lenas eine Erlösung. Seine vorher auf Edna gerichtete Sehnsucht, von seinen negativen Seiten freigesprochen zu werden, wird hier erfüllt. Lena, die jedoch ohne christliche Reinheit ist, erkennt wie Solveig den wahren Charakter des geliebten Mannes. Denn Max hat seine Authentizität in seiner Stimme bewahrt, die im Gegensatz zu den Worten noch von der liebenden Seele zeugt: „Deine Stimme liebt mich noch, aber deine Worte haben mich vergessen.“ (BS 83)

Im Wiedersehen nach Phasen von Verlassenheit und Verlust klingt der Eintritt in die Erfüllungszeit an. Das triadische Grundmuster enthält sowohl im biblischen, als auch im romantischen oder marxistischen Verständnis die Abfolge von idealem Urzustand, unvollkommener Gegenwart und erhoffter, paradiesischer Vollkommenheit. Dementsprechend fasst Carl Pietzcker zu den triadischen Geschichtsbildern des Deutschen Idealismus und des Historischen Materialismus zusammen:

Einer frühen glücklichen Einheit, der Vertreibung aus ihr und einem leidvollen Leben in der Trennung wird beglückend die Wiedervereinigung folgen. Hier setzt sich das Phantasiemuster der christlichen Heilsgeschichte fort. Dort waren auf paradiesische Glücksbilder gottnaher Unschuld leidvolle Vertreibung und ein Leben in Leiden und Sünde gefolgt, schließlich aber erneute Einheit in einem endzeitlichen Paradies. ²⁵³

²⁵² Henrik Ibsen: Peer Gynt. Ein dramatisches Gedicht. In: H. I.: Dramen. München 1995, S. 149 f.; Botho Strauß brachte 1971 zusammen mit Peter Stein das Drama *Peer Gynt* zur Aufführung.

²⁵³ Carl Pietzcker: „Hell aus dem dunklen Vergangnen leuchtet die Zukunft hervor!“ Psychoanalytische Überlegungen zum unbewußten Anteil von Geschichtsbildern. In: Hansjörg Bay und Christof Hamann (Hg.): Ideologie nach ihrem ‚Ende‘. Gesellschaftskritik zwischen Marxismus und Postmoderne. Opladen 1995, S. 208. Hansjörg Bay erkennt in Pietzckers Ansatz ein den verschiedenen Ansätzen zugrunde liegendes Muster „narzißtischen Phantasierens“ und wirft ihm deshalb mangelnde Differenziertheit vor: „An die verschiedenen Geschichtskonstruktionen trägt Pietzcker von

Die Straußsche „Suche nach dem zweiten Mal“ ist die Suche nach dem verlorenen Paradies, die Kleist im Marionettentheater als „Reise um die Welt“ beschrieben hat.

Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist.²⁵⁴

Strauß geht es nicht mehr wie der älteren Literatur oder auch der um 1968 um eine Gesellschaftsutopie. Er arbeitet zwar mit dem Gedanken des geschichtsphilosophischen Dreischritts – in *Sigé* zum Beispiel ist es pathetisch und ernst formuliert, in *Besucher* ist es kurz angerissen, in *Beginnlosigkeit* ist es in Kontrast zum Modell des „steady state“ gesetzt. Doch ist die Zeit der Erfüllung nicht mehr als Dauer gedacht, sie ist ins Subjektive und Momenthafte abgerutscht.

Bei *Besucher* kommt hinzu, dass das Motiv der Wiederkehr in eine bunte Mischung anzitierter großer Themen gemengt ist. Es ist Teil eines Dialogs, der gerade mal eine Taschenbuchseite lang ist und auch noch die Kapitel „Sprachkrise“ und „innerer Tod“ abhandelt. Gesellschaftliches, Subjektphilosophisches und Mythisches mischt sich auf engstem Raum zu einem komplexen Wortgebilde, das man „verwirrend“ im Sinne ästhetischer Schönheit kaum nennen kann. In *Besucher* hat vielmehr die Auflösung in das Viele, das pluralistische Chaos, die Struktur vorgegeben.

3.4.3 Leben ohne Grund

Das Theaterstück *Besucher* stellt die tiefen Existenz-Probleme in der leichten Form einer Komödie dar, die auch allem Anschein nach ein Happyend hat: Max versöhnt sich mit Lena. Doch damit führt der Autor das Subjekt nach den Wirren versuchter Selbstfindung nur zu einer Akzeptanz des oberflächlichen Alltagslebens.

3.4.3.1 Haltlose Liebe

Die Hoffnung, dass das Subjekt sich seine Existenz erschließen kann, wird in *Besucher* als die unwahrscheinlichste unter allen Möglichkeiten ausgewiesen. Das Gefäß des Lebens, wie es Max in der Jahrmarkt-Szene vorfindet, enthält nur Wasser. Die Vase ist nicht mehr für eine romantische blaue Blume bestimmt, sondern nur noch eine „Wasser-Vase“. Max sieht zwar noch ein hoffnungsvoll schimmerndes Geheimnis („in blaues Seidenpapier gewickelt“), welches ihn anders als die vielen „Erlösungsmoden“ (DEK 27) zu sich selbst führen könnte. Doch kaum ein Mensch wird in seinen Besitz gelangen: Es ist nur noch in seiner Verlustform erhalten.

MAX Was liegt dort, in blaues Seidenpapier gewickelt, am Grund der Blumenwanne?

außen eine dreiteilige Struktur heran, die so abstrakt ist, daß sie sich notfalls überall wiederfinden ließe (...). Über Differenzen zwischen den verschiedenen triadischen Geschichtsvorstellungen setzt Pietzcker sich dabei souverän hinweg.“ (Hansjörg Bay: Entsagungslieder. In: ders. und Christof Hamann (Hg.): *Ideologie nach ihrem ‚Ende‘*, S. 228.)

²⁵⁴ Heinrich von Kleist: Über das Marionettentheater. In: H. v. K.: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*. Hrsg. von Helmut Sembdner, München – Wien 1982, Band III, S. 342.

WURFBUDENMANN Der Hauptgewinn. Der erste und einzige. The one and only. Der absolute Treffer.

(...)

Gegen die formlose Breite der Angebote setze ich meine Wasser-Vase.

(...)

MAX Aber sie muß ihren Inhalt herausgeben.

WURFBUDENMANN Nur im äußersten Glücksfall. (BS 64)

Max (als Zuschauer) ist beseelt von dem romantischen Wunsch „nach Hause“ (BS 85) zu gehen. Die schmerzreiche Suche nach sich selbst, die mehrere Formen der Selbstzersplitterung und Selbstbetrachtung beinhaltete, führte Max durch die „Hölle“ seines Innenlebens. Doch am Ende steht nicht die Verbindung seines endlichen und unendlichen Ichs, sondern das Einschwenken auf das endliche Alltags-Ich. Der Versuch, zu einer schwebenden Verbindung seiner subjektiven Sphären zu gelangen, ist gescheitert. Max gibt seine Doppelgänger-Existenz als Max und Zuschauer und damit seine Ansprüche auf eine tiefere Existenz auf. Er bekennt sich jetzt zu Lena.

ZUSCHAUER (...)

Lena! Hilfe! Hilf mir doch!

Er wirft Perücke, Brille und Verkleidung des Zuschauers von sich. Ich liebe dich! ... Ich liebe dich! Er umarmt sie.

MAX Ein Alptraum. Die Hölle. Es war die Hölle ...

LENA *nimmt ihm den Schnurrbart ab und küßt ihn.* (ebd.)

Dieses Liebesglück hat sehr wenig mit selig machender romantischer Liebe zu tun. Anstatt in inniger Umarmung zu versinken und die Zweisamkeit auszukosten, sucht Max nach kurzem Kuss sofort Zerstreung. Er will in eine Gaststätte gehen, um Alkohol zu sich zu nehmen:

MAX Ein Alptraum. Die Hölle. Es war die Hölle ...

LENA *nimmt ihm den Schnurrbart ab und küßt ihn.*

Laß uns etwas trinken gehen. Es wird höchste Zeit. (BS 85)

Das „Ich-liebe-dich“ von Max gilt nur für den Moment, in dem er es sagt. Liebe wird zum flüchtigen Ereignis ohne Bestand. Sie kann dem Leben kein dauerhaftes Fundament sein. Die Unsicherheit und das Defizit spürend, braucht Max nur Sekunden nach der vermeintlichen Erfüllung der Liebe wieder Alkohol. Obwohl er nach wie vor nicht eins mit sich ist, kann er aber jetzt mit sich umgehen. Er „tritt von links auf“ (ebd.) und praktiziert am Ende des Dramas, was Karl Joseph ihm zu Beginn geraten hat: „Wenn ich etwas zu verbergen habe, irgend etwas im Schilde führe, komme ich von links: Herzseite verdeckt vorm Publikum.“ (BS 13)

3.4.3.2 Der fehlende Ursprung

Die „Wasser-Vase“ ist auch im Stück im Stück das Symbol des Lebens. In dieser Vase sitzt die Kröte (BS 84), die der Gentechniker Professor Brückner geklont haben soll. Dabei ist es eine offene Frage, ob Brückner ein Lügner ist und sein Experiment gar nicht durchgeführt hat. Die Existenz der einen, ursprünglichen Kröte ist ungewiss. Jedoch wird das Experiment mit positivem Ausgang wiederholt. In beliebig wiederholbaren Vorgängen entstehen so Lebewesen, die keinen Ursprung haben. Dieses Schema entspricht dekonstruktivistischen Denkmodellen, die wie Derrida von der „Abwesenheit eines Zentrums oder eines Ur-

sprungs²⁵⁵ ausgehen. Mit dem Klonen, bei dem es keine Ur-Kröte mehr gibt, verschwindet der Ursprung des Lebens. In der Konsequenz ergibt sich die Verfassung von „es lebt“ statt eines „ich lebe“. In der Metapher der Klon-Kröten wird das Thema des Verrückt- und Narrseins wiederholt und zivilisationskritisch zugespitzt. Die Tiere aus dem Reagenzglas stehen für eine Existenz, die ohne in die Tiefe greifendes Herkunftsmodell keine Erinnerung, Rückbindung und Identitätsbildung ermöglicht. Die äußerlich abstoßenden Geschöpfe stehen im Gegensatz zur subjektiven Vervollkommnung, die Strauß mit seinem Erinnerungskonzept verfolgt und die Max in *Besucher* wenigstens versucht.

Die künstlich gezeugten Wesen sind Produkte der hochtechnisierten Gesellschaft, in der sich der „alte“ Mensch, dessen Körper eine „jahrmillionen alte Tradition wachhält“ (BL 71), nicht mehr zurechtfindet. So hat Max Probleme, mit den in modernen Fabriken erzeugten Produkten umzugehen, und macht so die Diskrepanz von menschlicher Natur und Technik deutlich:

Kein Mensch mit seinen natürlichen uralten Händen kann diese modernen Verpackungen öffnen!
Er wirft die Schachtel zu Boden und trampelt darauf herum. (BS 65)

Die hochtechnisierte Welt mit ihren eindimensionalen Menschen ist das Unfassliche und Bedrohliche in Max' Leben.²⁵⁶ Er musste durch die „Hölle“ (BS 85) gehen, um das akzeptieren zu können. In einem weiteren Bild des letzten Aktes erscheint Max als völlig resignierter Mann, der gleichgültig gegen sich und andere ist. In der Wurfbuden-Szene beklagt er den Weltverlust. Sein Lebensraum ist ihm fremd geworden und in Einzelteile zerfallen: „Was denn! Auch die Dinge können sich zusammeneinander.“ (BS 66) Das können sie natürlich nicht und Max erlebt jetzt die bereits im Chandos-Brief dargestellte Sprachkrise, die mit dem Weltverlust zusammenhängt. Worte bedeuten ihm nichts mehr, sie repräsentieren für ihn keine Wirklichkeit mehr. Er erkennt die Arbitrarität des sprachlichen Zeichens. Zur Enttäuschung der Liebe kommt nun die Enttäuschung der Sprache. Selbst wenn Max seine Liebe zu Lena gestehen wollte, würde ihm die Sprache versagen:

MAX Nein. Ich würde es nicht sagen. Weil mir diese Worte bedeutungslos sind. Weil ich von allen Worten enttäuscht bin. Die letzten drei Worte, wenn ich's wüßte, ich würde sie nicht aussprechen. Nicht mehr. Endlich nicht. (BS 83)

Die Sprachkrise wird im Drama nicht weiter ausgeführt. Sie bleibt lediglich eine Facette der zersplitterten Subjektivität. Sie ist ein Zitat aus deren Genese.

²⁵⁵ Jacques Derrida: Die Struktur, das Zeichen und das Spiel. In: Peter Engelmann (Hg.): Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Stuttgart 1999, S. 117.

²⁵⁶ Kröten tauchen im Volksglauben oft wie aus dem Nichts auf, sind unberechen- und unbeherrschbar. So wurde zum Beispiel vermutet, dass sich Hexen in die hässlichen Geschöpfe verwandeln. „Weit verbreitet ist die Anschauung, daß die K. ein Hexen- und Teufelstier sei. Sie erscheint oft bei geheimnisvollen Anlässen, besonders wo Geisterspuk am Werke ist; denn Hexen verwandeln sich gern in K.n (...).“ (Hanns Bächtold-Stäubli: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Band V. Berlin und Leipzig 1932/1933, S. 626.)

3.5 Fazit

Besucher ist ein Potpourri, in dem es um alles geht: um Ich, Welt und das Geheimnis des Lebens. In dem Drama mischen sich Denkansätze vom deutschen Idealismus bis zum Poststrukturalismus. Darin spiegelt sich die Situation des postmodernen Subjekts wider, das Modelle für ein Selbstverständnis aus verschiedenen Epochen zur Verfügung hat, aber in der Fülle der Angebote nichts Verbindliches und keinen Halt im Leben findet.

Nicht zuletzt aufgrund gesellschaftlich bedingter Restriktionen leidet das Subjekt *Max* an Selbstverlust. Das Begehren nach Selbstwahrnehmung rückt in den Mittelpunkt und löst sich nur in der Kunst, über das Medium des Schauspielers ein. In der Abhängigkeit von jemand anderem zeigt sich, dass das Subjekt sich selbst der blinde Fleck ist, das Auge, das sich selbst nicht sieht. Die auf den Moment begrenzte vermittelte Selbstwahrnehmung spielt sich in der Spannung von Nähe und gleichzeitiger Ferne des eigenen Ichs ab. Es ist ein Moment erfüllten Begehrens, in dem sich Anwesenheit ereignet: die Anwesenheit des unfasslichen Selbst. Stärker als in den Essays tritt das Subjekt im Drama nun als sinnlich begehrendes Subjekt auf. Dass der Blick zwar eine Überwindung subjektiver Spaltung ermöglicht, aber die Selbstwahrnehmung im Bereich der Kunst mit Defiziten behaftet ist, wird sich in *Schlußchor* noch deutlicher erweisen. Die Figur *Max* zeigt ein Subjekt, dem das auf Sinn und Identität stiftende Größen ausgerichtete Lebensmodell verloren geht und das ins Paradigma eines oberflächlichen Lebens ohne Grund wechselt. Dieser Übergang, der in erster Linie der Verlust des Einen ist, wird paradigmatisch am Verlust der Liebe gezeigt. Das Subjekt, das zunächst den Ausbruch in die phantastischen Höhen seines unendlichen Ichs sucht, zieht sich letztlich auf sein endliches Alltags-Ich zurück.

4 *Schlußchor*: Die Illusion von der Einheit

Mit *Schlußchor* ist das Drama zur deutsch-deutschen Wiedervereinigung erwartet worden. Doch wie schon die ersten Zeitungsrezensionen zeigen, ist es schwierig, in dem Theaterstück einen Diskurs über Deutschland zu entdecken. Vorliegende Analyse setzt deshalb bei den in *Besucher* gewonnenen Erkenntnissen an. Darin haben sich die Gräueltaten des NS-Regimes als zentrales Motiv herausgestellt: Sie sind präsent wie eine stets frische Wunde, die nicht verheilt. Sie sind unerklärlich – zum einen wegen der Ungeheuerlichkeit des Geschehenen, zum anderen wegen der unbeantworteten Frage: „Wie konnten selbst Menschen, die man liebt, darin verstrickt sein?“ Wie konnte, so fragt Max sein Idol Karl Joseph, dieser in das „falsche Fahrwasser“ geraten und erhält als Antwort nur, dass alles schon so lange her sei.

An die Nazi-Verbrechen knüpft sich bei Strauß ein Mythos von untilgbarer Schuld. In übertragenem Sinne kehrte dieser Mythos in *Besucher* wieder als Verstrickung von Gewalt und Liebe, von Hassenswertem und Liebenswertem und als ungreifbares Grauen, das Max belastete und nur in der hellen, klaren Frau eine Aussicht auf Erlösung zu haben schien. Auch in *Schlußchor* ist die Verstrickung von unfassbarer Schuld und versagter Erlösung eines der leitenden Themen. Am augenfälligsten wird dies im zweiten Akt, wenn Lorenz immer mehr von seinem Gefühl, Schuld auf sich geladen zu haben, erdrückt wird und von Delia keine Vergebung erlangt. Der erste Akt des Dramas thematisiert die kollektive Schuld. Über die Figur des M 8, des Deutschland-Rufers, ist dieser Diskurs mit der Deutschlandfrage verknüpft, welche hier in die Dimension eines mythischen Verhängnisses gehoben wird.

4.1 Vereint in tiefer Schuld

Die Betrachtung Deutschlands erfolgt im *Schlußchor* auf zwei Ebenen: der oberflächlichen Gegenwartsgesellschaft und ihren tieferen mythischen Schichten. Im 1. Akt des Dramas steht zunächst im Mittelpunkt, wie die in Selbstbetrachtung verlorene Mediengesellschaft auf das unerwartete geschichtliche Ereignis reagiert. Danach erfolgt die Aufdeckung tieferer mythischer Schichten, in denen untilgbare Schuld präsent wird.

4.1.1 Das undarstellbare Ereignis

Der erste Akt entwirft ein Bild von der deutschen Gegenwartsgesellschaft:

„Gesellschaftsbild‘, ‚Klassenbild‘ ist wörtlich genommen als Gruppenfoto, das ein ‚Historisches Seminar‘ (SCH 30) von sich machen lassen will: Das wird zum Gleichnis für die westdeutsche Mittelstandsgesellschaft, wie sie sich in vierzig Jahren Nachkriegsgeschichte als tonangebende herausgebildet hat.“²⁵⁷

Diese Mittelstandsgesellschaft, so ist weiterzuführen, ist in erster Linie Mediengesellschaft. Auf der Bühne wird sie als namenlose Menge dargestellt, die starr auf die Kameras des

²⁵⁷ Greiner: „Beginnlosigkeit“ – „Schlußchor“ – „Gleichgewicht“, S. 252.

Fotografen ausgerichtet ist. Strauß führt seine Kritik an der oberflächlichen Medienwelt aus, indem er sie dem Theater gegenüberstellt.

Erhellend für die Rolle der Fotografie²⁵⁸ ist eine Textstelle aus *Der junge Mann*. Hierin wird der nur abbildenden Fotografie die Kompetenz abgesprochen, das Wesentliche erfassen zu können, welches nicht dinglich manifest ist:

Ich suche das Symbol. Nicht die bezeichnende und nicht die verräterische Kameraeinstellung. Aber der Film ist ja zum klassischen Symbol unfähig. Er hat ja bloß die Fotografie; alles muß fotografierbar sein oder es ist nicht. Er versteht nichts vom Unsichtbaren. (DJM 368)

Strauß führt dieses Manko der Fotografie, das Unsichtbare nicht zum Ausdruck bringen zu können, in *Schlußchor* vor: Der Fotograf schießt geradezu blindwütig ein Bild nach dem anderen, doch das Wesentliche entgeht ihm. Im Moment als M 8 „Deutschland“ brüllt, hat er nicht auf den Auslöser gedrückt. Er hat den Augenblick nicht nur verpasst, sondern er hat ihn erst gar nicht erkannt.²⁵⁹

M 8 *brüllt*
Deutschland!

Stille. Der FOTOGRAF unterbricht seine Arbeit.

M 5
Sie wissen, wie das gemeint ist?
FOTOGRAF
Nein?
M 5
Sie wissen nicht, was es zu bedeuten hat?
FOTOGRAF
Ich wüßte nicht ... (SCH 15)

Der unvermittelte Deutschland-Ruf ist ein Bühnenmittel, um den unerwarteten Fall der Berliner Mauer und damit die deutsche Wiedervereinigung ins Spiel zu bringen („Damit

²⁵⁸ Einen anderen Ansatz wählt z. B. Andreas Enghart. Er sieht, indem er sich auf Elias Canettis „Masse und Macht“ bezieht, im Fotografen einen der Macht besitzt, diese wie ein Dirigent ausübt und am emergenten Ereignis scheitert. (Enghart: *Im Labyrinth des unendlichen Textes*, S. 243 f.) Und er stellt fest: „Im Verhältnis des Fotografen zur Gruppe wird das Programm der Postmoderne problematisiert.“ (Ebd., S. 245.) Die Gruppe finde im Fotografen das verloren gegangene Zentrum wieder. Dabei betrachtet er den Fotografen als Aufklärer, der den Anforderungen nicht gerecht wird, die Masse mit dem „ganz anderen“ in Berührung zu bringen. (Ebd., S. 245 f.)

²⁵⁹ Vgl. Herbert Grieshop, der das Gewärtigen in Straußscher Definition als Wahrnehmung der „Aura vor dem Ereignis“ auf *Schlußchor* anwendet. Dabei kommt er zu dem Schluss, dass es die Gruppe ist, die des Gewärtigens nicht fähig ist, weil sie von dem Ereignis (in Form des Deutschlandrufs) völlig überrascht werde. (Grieshop: *Rhetorik des Augenblicks*, S. 198.) Das zunächst missglückte Gewärtigen sieht er am Ende des 1. Aktes mit dem Summen des Chores erreicht. „Es ist die These dieses Kapitels, daß diese Regieanweisung die Botschaft des ganzen Stückes in nuce verkündet. Das Bild des summenden, auf den richtigen Augenblick wartenden Chors, das hier entworfen wird, stellt allegorisch die Haltung des ‚Gewärtigens‘ dar.“ (Ebd., S. 201.) Vgl. auch Jörg Neuenfeld über den Fotografen: „Sein Versehen ist das Nicht-Gewärtigen des mythischen Augenblicks.“ (Jörg Neuenfeld: *Botho Strauß – ein rückwärts gewandter Prophet? Medienkritische Geschichtsdeutung im Kreuzungspunkt zwischen Mythos und Naturwissenschaften*. In: Matthias Harder (Hg.): *Bestandsaufnahmen. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht*. Würzburg 2001, S. 129.) Das Problem an diesen Interpretationen ist, dass sie mythisieren, obgleich Strauß genau besehen lebensweltlich konkreter ist.

hatte n i e m a n d von uns gerechnet!“, SCH 15). Das Unvermittelte „unterbricht“ den Kreislauf des Systems, der sich hier in der Wiederholung von Fotografieren und Fotografiertwerden vollzieht. Die ganze Gruppe schaut nur in die Kamera und sieht nichts außer dem schwarzen Loch der Linse. Sie ist gleichsam blind. Das Unvermittelte bricht über die Gesellschaft herein wie ein „Blitz der Querung (...), der einer Welt, die blind ist vor Entwicklung und Erwartung, dazwischenfährt“. (FDU 57) Wie der Mückenschwarm, der im Gleichnis aus *Aufstand gegen die sekundäre Welt* von einem schrillen Pfiff aufgeschreckt wird, zuckt die Menge zusammen: „Es läßt uns doch weißgott nicht jeder Pieps zusammenfahren!“ (SCH 16) Doch kurz darauf fällt sie wieder in die alte Struktur zurück. Wenn man Laura Sormani folgt, läßt sich die inszenierte Unterbrechung als Epoche in ursprünglichem Wortsinn deuten. Sormanis Ansicht nach kritisieren Handke und Strauß den modernen Epochenbegriff und gehen von dem ursprünglichen *epoché* aus: „Nicht einen Fortschritt stellt er dar, sondern ein Anhalten, eine Unterbrechung.“²⁶⁰

Andreas Enghart, der mit Walter Benjamin argumentiert, sieht das Versagen der Fotografie in ihrer Festlegung auf die „technische Reproduzierbarkeit“ begründet:

Der Fotograf hat von vornherein keine Chance, den Augenblick zu erwischen, da das im Unerwarteten „Unsichtbare“ durch die modernen Maschinen nicht reproduziert und schon gar nicht erzeugt werden kann. Dem Foto fehlt die Aura, denn, so Walter Benjamin, „unverkennbar unterscheidet sich das Abbild, wie illustrierte Zeitung und Wochenschau es in Bereitschaft halten, vom Bilde. Einmaligkeit und Dauer sind in diesem so eng verschränkt wie Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit in jenem. (...)“²⁶¹

Doch mit dieser Argumentation ist noch nicht die Spezifik des Theaters getroffen. Denn das Ereignis als das per se Undarstellbare könnte auch von einem Aura erzeugenden Gemälde nicht in seiner Performativität erfasst werden. Das auratische Bild kann zwar so etwas wie Einmaligkeit vermitteln, doch wie die Fotografie ist die Malerei an Fixierung des Bezeichneten gebunden, und keine Kunst dieser Art vermag, das Undarstellbare in seiner Zeitlichkeit wiederzugeben.²⁶² Das Ereignis festzuhalten übersteigt die Grenzen jedes manifestierenden Mediums, eben weil es jenseits der Grenzen des Darstellbaren liegt:

(...) das Ereignis kann, ohne Absehung oder Modifikation, auf keine Weise dargestellt werden, und die Metapher, die es anzudeuten oder sich ihm anzunähern trachtet, hat es schon verfehlt, übersetzt oder an einen anderen Platz gerückt.²⁶³

Umso stärker tritt die Fähigkeit des Theaters hervor, das Flüchtige als Flüchtiges hervorzubringen. Denn Schauspiel ist Aktion mit einem zeitlichen Verlauf sowie performativer

²⁶⁰ Sormani: *Semiotik und Hermeneutik*, S. 285.

²⁶¹ Enghart: *Im Labyrinth des unendlichen Textes*, S. 244. Das Benjamin-Zitat stammt aus: Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Fotografie*. In: ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt 1977, S. 58.

²⁶² Außerdem ist dieser Auffassung von Fotografie auch insofern zu widersprechen, als künstlerische Fotografie es versteht, den Augenblick festzuhalten und dabei eine Aura des Augenblicks zu erzeugen. Das Argument Engharts, dass der Film den erfassten Augenblick „in der Erstarrung falsch werden“ lasse (Enghart: *Im Labyrinth des unendlichen Textes*, S. 245), wäre genauso auf das Bild anzuwenden, was bedeutet, dass das Benjamin-Zitat Engharts eigene Argumentation unterläuft.

Kraft und kann deshalb das Ereignis stattfinden lassen. Strauß erzeugt diese Wirkung mit dem theatralischen Mittel des „Rufs“ – einer auf den Vorgang des Sprechens beschränkten Äußerung ohne fixierbare Materialität, unsichtbar und momenthaft. Wenn M 8 „Deutschland!“ „brüllt“ (SCH 15), ist das selbst ein momenthaftes und einschneidendes Ereignis. Das Wort „Deutschland“, das im Bühnengeschehen ohne Bezug bleibt, verweist auf etwas jenseits des Bühnenraums, das von außen hereinbricht, abstrakt, ungreifbar und unsichtbar bleibt. Dieses Ereignishafte an der Wiedervereinigung zu beschreiben, gibt der Autor als den inhaltlichen Schwerpunkt des Dramas an:

„Schlußchor“ gibt von der Wiedervereinigung lediglich einen Ereigniszeitraum, den Ruck, den Schrei, den Augenblick, der Seele und Sozietät – für kurz nur – geschichtlich erhebt, erregt und auch verwirrt. Es handelt in allen drei Teilen vom Auge und vom Augenblick, den man nicht gewärtigen, nicht „sehen“ kann.²⁶⁴

Doch nicht nur der Schrei ist ein Bühnenmittel, um dem Ereignis Raum zu schaffen. Die ganze Figur des M 8, des Deutschland-Rufers, ist eine Allegorie, in der das Undarstellbare als Undarstellbares auftritt. Denn er ist auf keiner Fotografie, die von der Gruppe gemacht wird, deutlich zu sehen:

FOTOGRAF

Bitte, Damen und Herren ... einen Augenblick!

Ich habe soeben einen kleinen Schönheitsfehler bemerkt. Frau zweite rechts eins deckt
Mann dritte rechts zwei ab.

Stille

M 8

Seit wann?

FOTOGRAF

Auf Kamera Mitte wahrscheinlich von Anfang an.

M 8

Sie wollen mir doch nicht erzählen, ich sei die ganze Zeit nicht mit drauf gewesen?

FOTOGRAF

Nicht ganz drauf.

M 8

Hm. Nicht zu erkennen?

Das sagen Sie seelenruhig nach gut hundert Kameraschüssen? (SCH 24 f.)

Dass die Fotografie unfähig ist, das große Ungreifbare abzubilden, zeigt auch eine kurze Erzählung in dem Prosaband *Niemand anderes*. Darin gelingt es einer Fotografin zumeist, besondere Augenblicke zu erhaschen und gute Porträts zu machen. Doch dann wird sie vor eine schwierige Aufgabe geführt, an der ihre Kunst scheitert.

Die Fotografin hieß Elsa. Ihr ungewisser Gegenstand hieß Bernadette. Sie war Schriftstellerin. Oder Dichterin. Oder Philosophin. Die literarische Öffentlichkeit hatte es noch nicht eindeutig herausgefunden. (NA 161)

Die schillernde Person fügt sich nicht in die oberflächliche Mediengesellschaft, ihr tief verwurzeltes Wesen passt nicht ins glatte Tagesgeschäft. Bernadettes Geist reicht zurück bis an den Ursprung, wo Philosophie und Poesie eins sind. Bei ihr, wie bei M 8, bringt das Ab-

²⁶³ Mersch: Was sich zeigt, S. 42.

lichten nur ein verschwommenes Ergebnis. Denn in Bernadette scheint das große Ungreifbare geistigen Lebens durch.

Von den Fotos, die Elsa im Park gemacht hatte, war keins zu gebrauchen. Bernadette erschien darauf bis zur Unkenntlichkeit von sich selbst entfernt. Und wenn man genauer hinsah, verschwammen die Umrisse, überlagerten sich, und eine Unruhe wie das elektronische Wabern im Videoclip entstand auf dem einzelnen Abzug. Sie konnte sich nicht erklären, wie ein solch unstetes Bild technisch überhaupt möglich war. (NA 162)

Das Leben am ungreifbaren Ursprung, zeichnet den Dichter aus, welcher „ganze Epochen säubert, bis er auf den Kern ihrer Frühe stößt und ihn bloßlegt. Wo er ihn berührt, wird er selbst mit Ursprung begabt“ (DE 8 f.). Das Undarstellbare, das Wesensmerkmal des Ereignisses ist, ist zugleich Wesensmerkmal des geistigen Ortes der Kunst.

4.1.2 Performative Individualität

In *Schlußchor* wird über das Wechselspiel von Fotograf und Gruppe vorgeführt, dass Medien die Gesellschaft abbilden, um dieser ein Bild von sich selbst zu geben. Sie füttern die Masse mit rasch aufeinander folgenden Momentaufnahmen, ohne ihr das Wesentliche, das im Verborgenen liegt, mitteilen zu können. Das erinnert an die Bilder von Menschenmengen vor dem Brandenburger Tor, die Zeitungen und Fernsehen zum Thema Wiedervereinigung veröffentlichten und darin doch nicht zeigen konnten, was die Einheit bedeutet.

In der von Strauß entworfenen Mediengesellschaft finden die Menschen nur kurzfristige Berührungspunkte, sie verfügen über keine tiefere Verbundenheit und bilden auch keine Einheit. Die Reihe der mit „M“ und „F“ bezeichneten Figuren hat untereinander keinen Blickkontakt, sondern ist nur fixiert auf die Kamera. Die Personen werfen sich beliebig wirkende Worte zu. Dabei bräuchten sie nur nach rechts und links zu schauen, um intensiveren Kontakt zu gewinnen. Hier schlägt sich Strauß' Kritik an der Fernsehnation nieder, die sich in Talkshows sogar die Partnerschaftsprobleme ihrer Mitmenschen anschaut. Es geht in dieser Art Mediendarstellung wie in den flapsigen Gesprächen der *Schlußchor*-Gruppe nicht um menschliche Verbundenheit, sondern um wechselnde Beziehungen, bei denen „man heutzutage nie weiß, wer zu wem gehört“ (KF 57). Doch ist es gerade der Wunsch der Gruppe in *Schlußchor*, die verloren gegangene Identität als Volk zu erlangen. Aber die Frage, wer die Deutschen sind, kann auch ihr Gesellschaftsbeobachter nur aufwerfen, nicht beantworten.

M 2

Haben Sie überhaupt den Versuch unternommen, an uns das Wesentliche zu entdecken: die –

Durch die Reihen auf- und abwärts läuft in Silben getrennt das Wort ‚In-di-vi-du-al-i-tät‘. Der FOTOGRAF hat sich auf einen Hocker gesetzt, etwas abseits vom Chor.

FOTOGRAF

Kein Mensch weiß, was das für Leute sind. (SCH 26)

²⁶⁴ Strauß: Auge und Augenblick, S. 16.

Der Einzelne versteht sich nicht nur als Teil der Gemeinschaft, sondern will sich als individuelle Person später auf dem Foto sehen und die Frage des „Wer bin ich?“²⁶⁵ im Anblick des Bildes mit einem „Das bin ich!“ beantworten können. Der Fotograf erkennt die Sehnsucht nach dem Selbstbildnis und seine eigene Bedeutung als Medium.

FOTOGRAF

(...)

Und selbst Sie, werte Damen, Herren, verzehren sich nach dem einen Auge, das Sie überblickt, das Ihre wahre Gestalt ans Licht befördert! Erkannte wollen Sie sein! (SCH 28)

Ihre „wahre Gestalt ans Licht zu befördern“ ist das, worum die Straußschen Individuen kämpfen: aus dem undeutlichen Dunkel – mit Hilfe eines Mediums – ins klare Licht der Selbsterkenntnis zu gelangen.²⁶⁶ Es ist ein zentrales Moment in Strauß' Subjektauffassung, dass der Mensch, der sich selbst nicht sehen bzw. erkennen kann, sich danach sehnt, dies mit Hilfe eines anderen zu erreichen. Das Diktum Sokrates' „Erkenne dich selbst“ wird zu einem „Suche dir jemanden, der dich erkennt, damit du dich selbst erkennst“. So ist es in *Besucher* ein Eingeständnis für das Scheitern der Beziehung zwischen Lena und Max, wenn sie ihm vorwirft, er habe sie nicht erkannt. Weil sie sich seiner Liebe nicht sicher war, konnte sie sich ihm nicht offenbaren und folglich konnte er ihre wahre Gestalt nicht sehen:

LENA Ich habe dich im Dunkeln gut gesehen, während du mich seit langem nicht mehr erkanntest. Es kommt alles nur daher, daß du es nie gesagt hast, nie die drei wenigen Worte. (BS 51)

Vor das Problem, dass Mann und Frau einander nicht in ihrer wahren Gestalt erfassen, führt Strauß auch seine Figuren Kristine und Martin in *Die Fremdenführerin*:

KRISTINE Du erkennst mich nicht.

Obwohl ich doch ganz deutlich bin.

MARTIN Du hast mich nicht erkannt.

Du hast mich nie gesehen. (FF 66)

Im ersten Akt von *Schlußchor* spielt Strauß diesen Gedanken durch bis zur Schlussfolgerung, dass derjenige, der nicht erkannt wird, nicht zum Sein gelangt. Wessen Gestalt nicht durch den Blick des anderen ans Licht geholt wird, der bleibt auch sich selbst unerkannt. Er wird die Frage nach seinem Sein nie beantworten können und „ist“ insofern nicht. Durch Abstraktion und Verallgemeinerung leitet Strauß eine Gott und die Welt umfassende Regel ab.

FOTOGRAF

Bedenken Sie aber: Sein ist Gesehenwerden. Selbst Gott der Allmächtige konnte nicht darauf verzichten, sich zu offenbaren. Das ganze große Universum konnte nicht darauf verzichten, ein Wesen hervorzubringen, das es beobachtet. (...) (SCH 28)

In Konsequenz zeigt sich, dass der Beobachter als Beobachter (nicht als Person) nur eine Funktion dessen ist, der beobachtet werden will. Gott ist in diesem Beispiel keine eigene Entität, sondern nur ein Erzeugnis des Universums. Der Beobachter, über den das Subjekt zu

²⁶⁵ Diese Frage quält auch Max in *Besucher*. Lena zu Max: „Jedesmal, wenn du mich ansprichst, fragst du nach dir. ‚Wer bin ich?‘ ‚Warum bin ich nicht ein anderer?‘ So fragst du mich.“ (BS 24)

²⁶⁶ S. a. Jörg Neuenfeld zu dieser Textstelle: „Der Chor ist auf dieses fremde Auge angewiesen, um sich im identifizierenden Blick des Anderen selbst zu erkennen (...)“ (Neuenfeld: Ein rückwärtsge wandter Prophet, S. 127.)

seiner Selbstvergewisserung gelangt, ist dementsprechend nur eine Funktion des Subjekts. Das heißt, die reale Person des anderen ist eine Trägermasse, auf die das Subjekt sich projiziert, um sich in der Entfernung dann selbst betrachten zu können. Diese Struktur entspricht dem Ergebnis, zu dem Siegmund Gerald in seiner an Jacques Lacan ausgerichteten Untersuchung zum theatralischen Blick kommt: „Was der anwesende Blick verspricht, ist die imaginäre Präsenz, Fülle und Identität des reflexiven Subjekts.“²⁶⁷ Was schon in *Besucher* an der Blickstruktur deutlich wurde, ist auch bei Lacan elementar – das Begehren des Subjekts nach sich selbst. Das Subjekt, das im imaginierenden Blick seine Spaltung überwinden möchte, begehrt letztlich diesen Blick.²⁶⁸

Identität wird immer über den „Anderen“ gestiftet – diese These Lacans findet sich immer wieder bei Strauß. Das Ich als Phantasma, vom Subjekt ausgeheckt, das sich der lockenden Täuschung der räumlichen Identifikation nicht widersetzen kann und einer „wahnhaften Identität“ Vorrang vor seiner natürlichen Realität gibt – diese imaginäre Einheit wird vom Begehren des „Anderen“ geprägt.²⁶⁹

In *Schlußchor* muss der Fotograf daran scheitern, mit seinem Festhalten des Blicks im Bild – was die Reflexion unterbricht – der Masse Identität zu verleihen. Auch wenn er versucht, es durch immer neue Anläufe zu schaffen, so wird er es nie erreichen.

FOTOGRAF

Ich fotografiere euch so lange, bis ihr e i n Gesicht seid. Ein Kopf – ein Mund – ein Blick. Ein Antlitz! (SCH 28)

In dem immer krampfhafter werdenden Versuch, das für ihn Unerreichbare zu meistern, läuft er wie ein Hamster im Laufrad. Unter Befehlen des Chores steigert sich die Hast des vergeblichen Abmühens bis zum Kollaps und Tod des Fotografen. Damit befreit sich die Masse von der Medienmaschinerie, über die sie nicht zur Selbstwahrnehmung im Sinne des reflexiven Blicks gelangen kann:

Kurz darauf eine Kanonade kurzer lauter Befehle, einzeln oder zu mehreren abgegeben, die der FOTOGRAF willenlos befolgt:

„Kamera zwei! Suchen! Scharfziehen! Belichtung! Auslösen! Atem stop! Atem go! (...) Deutschland! Knien! Abwärts! Erde! Abwärts! Schneller! (...) Atem stop! Atem Ende! Licht aus!“ (SCH 28 f.)

4.1.3 Die Frage nach der menschlichen Existenz

Der Einbruch des Mythischen, der die anonyme Menge in einem ersten Schritt zur gemeinsam handelnden „Meute“ zusammenschließt, ereignet sich über die Figur F 7. Diese entblößt sich plötzlich und beginnt über das Thema von Fotografie und Selbstbildnis in pathetischem Ton zu sprechen.

²⁶⁷ Gerald Siegmund: Theater als Gedächtnis: semiotische und psychoanalytische Untersuchung zur Funktion des Dramas. Tübingen 1996, S. 122.

²⁶⁸ Ebd., S. 120.

²⁶⁹ Winkelmann: Die Suche nach dem „großen Gefühl“, S. 38.

F 7 reißt ihren Pullover über dem nackten Oberkörper hoch.

Wird dieser Film seinen sicheren Weg gehen? Wird er im Dunkeln entwickelt, gebadet und getrocknet? Wird er die ganze Wahrheit festhalten? Werden wir uns je auf Bildern wiedersehen? (SCH 20)

Das Hochreißen des Pullovers ist ein Moment der Wende. Das Innerste kehrt sich nach außen und zeigt den Menschen in seiner existenziellen Nacktheit. Die Fragen von F 7 gelten der Sorge um den Menschen, der sich selbst verloren hat. Wird er je wieder zu seinem anderen Ich finden, das er an die Mediengesellschaft verloren hat? Angst, Sorge und Unsicherheit vor der Zukunft bestimmen diese Rede, die das Alltagsgerede zerschneidet. Wie in der Tragödie geht es um Leben und Tod. Es geht um das Schicksal, dem der Mensch ausgeliefert ist. Im Drama ist jetzt die mythische Ebene unter der Alltagsgesellschaft aufgedeckt, die zum Thema untildbare Schuld führt.

4.1.3.1 Das unfassbar Böse

Bedeutsam für den Zusammenschluss von der Menge zur Meute ist das Mal ungesühnter Schuld, das der nackte Körper von F 7 als „blaurote Narbe“ trägt. Die Färbung weist auf eine nicht verheilte und damit auf die „stets frische“ Wunde ungesühnter Schuld. F 7 spricht vom Mordversuch eines „Maßlosen“ (SCH 21), F 12 vom „Ungeheuer“ (ebd.) und F1 vom „Satan“ (SCH 22). Das alles sind Metaphern für ein Undarstellbares, für das unfassbar Böse, das die Menschen zeichnet, dem sie aber nicht begegnen können: „Man wird sich daran gewöhnen müssen: Der Teufel steckt mitten im Miteinander.“ (SCH 22) In Umkehrung dessen, dass Gott mitten unter den Menschen weilt, ist hier das Böse überall dort, wo Menschen zusammenkommen. Das undefinierbare Böse gewinnt auf Strauß' Bühne keine Gestalt. Lediglich die Narbe verweist als sichtbares Anzeichen, als indexikalisches Zeichen, auf die unsichtbare Gegenwart des Unmenschen.

Die stets frische Wunde ist insbesondere Ausdruck der deutschen Schuld am Holocaust. Dafür spricht, dass die Nazi-Greuel, die unsühnbare Schuld an der Judenvernichtung, in Strauß' Werk häufiger das stets Gegenwärtige sind. Max zum Beispiel ist in *Besucher* die NS-Zeit „wie gestern“ stets präsent. Im *Bocksgesang* beschreibt Strauß die „sakrale Dimension“ dieser Schuld, die „auf Dauer entstellt“:

Die Verbrechen der Nazis stehen zuletzt außerhalb der Ordnung des Politischen. Sie können nicht erinnert werden. Sie stellen den Deutschen in die Anwesenheit der Untat, in die Erschütterung, als sei sie gerade geschehen; wenn es ihm Ernst wäre, gliche er dem gläubigen Juden, der den Auszug aus Ägypten über alle Zeiten in unmittelbarer Gegenwart erfährt. Eine über das Menschenmaß hinausgehende Schuld wird nicht durch moralische Scham oder staatsbürgerliche Gedenkstunden über ein paar Generationen „abgearbeitet“. Sie wird den Nachlebenden vielmehr zum Verhängnis in der sakralen Dimension des Wortes, indem sie ihr geschichtliches und gesellschaftliches Leben auf Dauer entstellt. (BG 73)

Die Verletzung „zwischen dritter und vierter Rippe“ in *Schlußchor* erinnert an den gekreuzigten Jesus²⁷⁰, was unter dem Aspekt des sakralen Verhängnisses bedeutet, dass ein neuer Christus erscheinen müsse, um die unsägliche Schuld von den Menschen zu nehmen.

Auch in *Die Fehler des Kopisten* sieht Strauß Deutschland mit dem Stigma der NS-Zeit behaftet. „Zur verdammten deutschen Vergangenheit gehört das Unvergängliche der Verdammnis.“ (FK 114) Er bringt dies auch in der Fragestellung nach einem deutschen Gedenktag zum Ausdruck:

Unser zutiefst unreligiöses und unrituelles Volk nimmt Gedenktage nicht ernst. Wo Überlieferung nichts mehr bedeutet, wird auch Erinnerung, im Sinne von Realpräsenz, Vergegenwärtigung, nicht möglich sein. Oder könnte es etwa in Deutschland einen ‚Tag des Unheils‘ geben, an dem jeder Deutsche sich den Eintritt in die Schuld so vergegenwärtigt, als hätte er sie selber gerade auf sich geladen? Unterhalb dieser Vorstellungskraft gibt es keine Erinnerung an das Ungeheure, das ohne Ritus nicht zu erinnern ist. (FK 115)

4.1.3.2 Die einende Kraft des Negativen

Schon in *Besucher* ist der Zusammenhalt unter den Menschen auf negative Kräfte zurückgeführt:

MAX Man wird einmal beweisen können, daß aller Zusammenhalt unter Menschen allein durch die Kraft der Infamie gewährleistet wird. Man wird die verschlungenen Wege durchleuchten, die subtilen Umwege, auf denen ein Mensch zum Unmenschen wird (...) (BS 26)

In *Schlußchor* ist es der Hass, der die Menschen vereint. Erst in der Hetze, dem ein grobschlächtiges Feindbild zugrunde liegt, schließt sich die Menge zur Meute zusammen. Archaische Instinkte scheinen geweckt worden zu sein:

F4
Warum hast du die Meute scharf gemacht und gibst das Biest nicht frei? (SCH 22)

Derjenige, zu dem F 7 offenbar ein Liebesverhältnis hatte und der nun als gewalttätiges Scheusal verfolgt wird, bleibt unsichtbar und täuscht die anderen. Im allgemeinen Geplänkel zu Beginn des Dramas stellte F 7 nach einer Lügengeschichte über einen Liebesbeweis fest: „Schon wieder einer, dem ich nicht alles glauben darf.“ (SCH 11) Der große Unbekannte scheint die Täuschung in Perfektion zu sein: Nach außen das „Lächeln“ (SCH 21), dahinter „seltsame Bräuche“ (ebd.); er werde auf dem Foto „lächeln“ (SCH 22), während seine „Greueltat“ (ebd.) zu sehen sei. Er küsste die Frau und beging einen Mordversuch an ihr und zielte beide Male auf das Herz: mit der Liebe und mit der Untat, die mit der Narbe „zwischen dritter und vierter Rippe“ ihre Spur auf Höhe des Herzens hinterlassen hat.

²⁷⁰ „Weil Rüsttag war und die Körper während des Sabbats nicht am Kreuz bleiben sollten, baten die Juden Pilatus, man möge den Gekreuzigten die Beine zerschlagen und ihre Leichen dann abnehmen; denn dieser Sabbat war ein großer Feiertag. Also kamen die Soldaten und zerschlugen dem ersten die Beine, dann dem andern, der mit ihm gekreuzigt war. Als sie aber zu Jesus kamen und sahen, daß er schon tot war, zerschlugen sie ihm die Beine nicht, sondern einer der Soldaten stieß mit der Lanze in seine Seite, und sogleich floß Blut und Wasser heraus.“ (Johannes, 19,31-34)

Dieser unsichtbare „Mordversuch“, der mit der Liebe verknüpft ist, erweist sich mit der Narbe als Sinnbild des sprichwörtlichen Stichs ins Herz.

Mit F 7 wird also gezeigt, dass Liebe und Gewalt miteinander verbunden sind und vor allem, dass Täuschung und Bosheit, wie schon in *Besucher*, die Liebe zerstören und das Herz daran fast zerbricht. Insofern ist die Narbe ein Zeichen des Schmerzes über den Verlust der Liebe und den Sieg des Hasses. Dieser ist nicht wie etwa noch bei Hölderlin im Gegensatz zur vereinenden Liebe das Trennende, sondern dasjenige, was die Menschen überhaupt noch aneinander bindet, sowohl in der Paarbeziehung („Sein Mordversuch, nicht seine Küsse haben mich an ihn gefesselt ...“, SCH 21) als auch im Kollektiv, das auf Feindbilder reagiert. Diese Darstellung bedeutet ein vernichtendes Urteil über den Zustand der menschlichen Gemeinschaft, von der man – bezogen auf Deutschland – nach der Wiedervereinigung eine neue Einheitsbildung erwartet hat: „Die ganze Gesellschaft: zusammenrücken!“ (SCH 27)

4.1.3.3 Gegenwart archaischer Gefühle

Das Ende der Medienkultur, die in der Tötung des Fotografen zum Ausdruck kommt, kann in diesem Theaterstück nur erfolgen, weil die kamerahörige, anonyme Masse zum „Chor“ erwacht und vom Paradigma der oberflächlichen Fernsehwelt in das der tiefgreifenden Tragödie wechselt: „ALLE *leise* Wir sind der Chor ...“ (SCH 28) Statt der Flüchtigkeit der Gemeinschaft²⁷¹ geht es auf dieser Ebene um die immer wieder herzustellende Einheit. Die Tötung des Fotografen ist hierbei als Ritualmord an einem Sündenbock erklärbar.²⁷² In *Schlußchor* wird die spezifisch tragödische und damit mimetische Darstellung einer Opferung inszeniert, die eine Vergegenwärtigung des ursprünglichen Opfers und der damit verbundenen Emotionen bedeutet. Das zeigt René Girard, auf den auch Strauß sich im *Bocksgesang*²⁷³ beruft:

Die jeweilige Neuinszenierung ist mimetisch in einem ästhetischen Sinn. Denn sie wiederbelebt und vergegenwärtigt noch einmal die machtvollen mit der ursprünglichen Erfahrung einhergehenden Gefühle: Hybris, Ambition, Haß, Furcht, Gewalt, Frieden, Dankbarkeit. Sie vergegenwärtigt diese Emotionen erneut und repräsentiert sie durch eine mimetische Gestaltung in Handlungen und Worten. Diese gehen ins Tanzen und Singen und in die Zusammenrottung der Menschen zur Tötung des Opfers über.²⁷⁴

Das führt zu der Interpretation, dass das Summen des Chores am Ende des 1. Aktes nicht eine endlich erreichte Einheit, sondern „den lauter werdenden Mysterienlärm, den Bocks-

²⁷¹ „Nach dem nächsten Klick ist alles wieder vorbei.“ (SCH 10)

²⁷² Vgl. Jörg Neuenfeld und Laura Sormani. Beide vertreten die Ansicht, dass der Konflikt zwischen Fotograf und Menge darin besteht, dass der Fotograf sie nicht so sehen könne, wie sie gesehen werden wollen. (Sormani: *Semiotik und Hermeneutik*, S. 280; Neuenfeld: *Ein rückwärtsgewandter Prophet*, S. 130). Neuenfeld sieht ihn deshalb zum Sündenbock werden, den die Menge tötet. Weil mit dem Opfertod aber „kein Band zwischen den Teilnehmern und Gott“ mehr hergestellt werden könne, setze „dieses Fehlen lediglich eine Maschinerie des Wunsches in Gang, einen endlosen Prozeß des Begehrens, der stets neue Opfer einfordert (...)“ (ebd., S. 130 f.)

²⁷³ Strauß zitiert aus „Das Heilige und die Gewalt“, um den „Sündenbock als Opfer der Gründungsgewalt“ (BG 75) einzuführen.

²⁷⁴ René Girard: *Die Einheit von Ethik und Ästhetik im Ritual*. In: Christoph Wulf/Dietmar Kamper/Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.): *Ethik der Ästhetik*. Berlin 1994, S. 71.

gesang in der Tiefe unseres Handelns“ (BG 74) anzeigt, der die nächste Zusammenrottung ankündigt, um die Einheit in der Gruppe erst herzustellen. Das Opfer, das im kathartischen Spiel der Tragödie die bloßgelegten untergründigen Gefühle auf sich zieht, ist der große Einzelne, der Held.

In der Aufführung der Tragödie wird die vollständige Verantwortung für die soziale Krise und das Chaos dem „Helden“ aufgebürdet. Er gilt als schuldig und wird geopfert.²⁷⁵

Strauß stellt in *Schlußchor* nicht nur die Bedeutung archaischer Gefühle heraus, die gemeinschaftsbildend und zugleich bedrohlich sind. Sie sind aus dem sozialen Leben weitgehend ausgeschlossen, aber nach wie vor aktiv. Es wird vor allem im dritten Akt, in Anitas Verehrung der Könige, auf die unbesetzte Stelle des großen Einzelnen verwiesen, der die symbolische Reinigung von Hass und Gewalt übernehmen könnte.

4.1.3.4 Ausschluss existenzieller Tiefe

Der Fotograf verkörperte in seinem saloppen Auftreten Lockerheit und auch Nachlässigkeit, seine fachliche Kompetenz wurde angezweifelt. Die Menge braucht nach seinem Tod wieder einen Betrachter, der ihr den Spiegel vorhält, und findet dieses Mal eine Frau. Diese steht für eine Wiederbelebung typisch deutscher Tugenden wie Strenge, Pünktlichkeit, Disziplin und Können, und sie ist ganz anders als ihr Vorgänger: „(G)nadenlos präzisi!“ (SCH 32) Sie ist wie ein Lehrer, der einer Klasse verbietet, während des Unterrichts zu schwätzen: „Wenn Sie so freundlich sein wollen. Ihre Unterhaltung einzustellen, solange ich Sie fotografiere.“ (ebd.) Mit Autorität schafft sie es, die Oberfläche des allgemeinen „Wohlseins“ zu durchbrechen und die Menschen mit vorhandenem Leid zu konfrontieren. Auch hierfür bietet die Tragödie das Modell:

Die Tragödie gab ein Maß für das Erfahren des Unheils wie auch dafür, es ertragen zu lernen. Sie schloß die Möglichkeit aus, es zu leugnen, es zu politisieren oder gesellschaftlich zu entsorgen. (BG 74)

Die Menschen werden wieder – allerdings nur unter Zwang – zurückgeworfen auf die verdrängte, tragödische Dimension des Lebens: Sie werden zu einer existenziellen Auseinandersetzung mit sich und ihrem Leben gebracht, die der „unergründlich flache“ Mensch längst verdrängt hat. Das Leiden müsse aufs Neue, in seiner neuen Form angenommen werden: in Form der alltäglichen Tragödie von Arbeitslosigkeit, gescheiterter Ehe und Einsamkeit. Dazu kommt der globale Missstand von Ausbeutung und Schädigung der Umweltressourcen sowie der Spaltung der Welt in reiche hochindustrialisierte und ökonomisch arme Länder. Die moderne Ausprägung biblischen Leids müsste, so die Aussage des Dramas, von jedermann auf sich genommen werden. Denn M 8, den die Fotografin direkt anspricht, verkörpert den Durchschnittsmenschen:

DIE FRAU *während sie durch den Sucher blickt*
Wie geht es dir, Johannes?

²⁷⁵ Ebd., S. 73.

M 8

Och, geht so.

DIE FRAU

Die elende Zeit ist über die gekommen. Du hast alle Freunde verloren, dein Beruf ist aus, deine Frau hat sich bitter an dir gerächt. Die Kinder sind aus dem Haus und haben dich längst vergessen. Du willst nicht leiden?

M 8

Woher weißt du alles?

DIE FRAU

Das sehe ich. Solche wie dich spür ich überall heraus. Solche, die sich gern was vormachen ...

M 8

Warum sagst du das? So schlimm steht es doch auch wieder nicht um mich.

DIE FRAU

Du siehst, wie die Erde verdirbt und die Güter der Erde ungerecht verteilt werden – und du willst nicht leiden?

M 8

Ich kann doch nicht immerzu daran denken!

DIE FRAU

D a s mußst du aber. (SCH 31)

Mit der Aufdeckung und Annahme der tieferen Dimension des Lebens würde die Selbsttäuschung der Wohlstandsgesellschaft durchbrochen und das unter der Oberfläche des Reichtums existierende menschliche Leid erfahrbar. Doch dieses Leid müsste auch angenommen und in das Leben integriert werden. Der moderne Johannes ist dazu nicht bereit. Hier zeigen sich die Grenzen des geforderten Wandels zu einer neuen Authentizität: Die Menschen sind dem bequemen Leben verhaftet und unwillig, in die Tiefen ihrer Seele zu blicken. Die blinde Masse wird zwar spüren, dass unbefriedigte Bedürfnisse rumoren, was gesellschaftliche Gefahren birgt (siehe *Bocksgesang*). Doch sie wird in der Auseinandersetzung mit sich selbst dort stehen bleiben, wo es beginnt wehzutun. Mit dem veränderten Verständnis von Leben könnte das Ende oberflächlicher Kurzlebigkeit kommen:

M 11

Sollten Sie es wirklich so eilig haben, Fräulein ...?

DIE FRAU

Berechtigte Frage. (SCH 31)

Doch auch die Fotografin wird von der Meute gerichtet werden, also in der Gesellschaft untergehen, die von der tragödischen Seite des Lebens nichts wissen will. Der „Sinnenbetrug“, dem Strauß im *Bocksgesang* zwei Jahre später ein Ende prophezeit, kann laut *Schlußchor* nicht gebrochen werden.

Die Schande der modernen Welt ist nicht die Fülle ihrer Tragödien, darin unterscheidet sie sich kaum von früheren Welten, sondern allein das unerhörte Moderieren, das unmenschliche Abmäßigen der Tragödien in der Vermittlung. Aber die Sinne lassen sich nur betäuben, nicht abtöten. Irgendwann wird es zu einem gewaltigen Ausbruch gegen den Sinnenbetrug kommen. (BG 67)

So stellt das Drama in Aussicht, dass sich das Gemeinschaftsgefühl immer wieder nur durch Übertragung unreflektierter Emotionen auf einen Sündenbock (wie beim Fotografen) und in einem gemeinsamen Lynchmord erneuern wird, was übertragen auf moderne Verhältnisse zum Rassismus, Fremdenhass oder sogar Krieg bedeutet. Die Menge wird sich so immer

wieder in der Untat und in Schuld vereinen. Eine, die gegen Ende des 1. Akts von *Schlußchor* schon wieder mit der Hetze beginnt, ist F 7. Sie hatte zuvor die „Meute“ schon „scharf“ gemacht, was sich in der Ermordung des Fotografen (Sündenbock) entladen hatte. Als nächste ist die Fotografin dran.

F 1

Bei der wird es etwas länger dauern, bis sie in der Schlinge steckt.

F 7

Aber ich denke, es wird sich lohnen. (SCH 32)

Die Masse hat die Fotografin zu täuschen versucht und wollte sich als ganz harmloses Klassentreffen darstellen. Doch die Fotografin ist im Gegensatz zu ihrem Vorgänger in der Lage, die wahre „Gestalt ans Licht“ zu holen, anders als er nimmt sie es „unwahrscheinlich genau mit den Lichtwerten“ (SCH 32). In der Fotografie bringt nur die optimale Ausleuchtung durchgängig klare Konturen. Bei Unterbelichtung verschwimmen sie im Dunkel, bei Überbelichtung verschwinden sie unter der grellen Helligkeit. So bedeutet der richtige Lichtwert, dass die Fotografin die Gestalt des Erblickten genau erfassen und diesen zur Selbsterkenntnis führen kann.

Nur wenn der Mensch sich nicht an die oberflächliche Mediengesellschaft verliert, sondern wie das in der Figur der Fotografin vorgezeichnet ist, sich auch den existenziellen Fragen menschlichen Lebens stellt, wird er Individualität gewinnen. Nur wenn er auf diese tiefere Dimension des Daseins reflektiert und in sein alltägliches Leben aufnimmt, wird der Einzelne zur Selbstidentifikation finden und ans Licht gelangen. Dieses integrative Modell deckt sich mit der Aufgabe des Dichters, wie Strauß sie in *Sigé* beschreibt. Der Poet ist „der Ergänzender der technischen Metapher“ (FDU 48), also derjenige, der in die hochtechnisierte Welt, deren Teil die entwickelte Medienkultur ist, eine zweite Dimension tieferen Seins einbindet.

4.2 Lorenz' „große Schuld“

Auch im zweiten Akt ist die Schuld zentrales Thema – jetzt handelt es sich um eine Schuld, die das einzelne Subjekt auf sich geladen hat – oder dieses zumindest glaubt – und an der es zerbrechen wird. So sagt Lorenz zu Henriette, als er ihr von seiner Bekanntschaft mit Delia erzählt: „Aber es gab da noch etwas anderes. Etwas, womit ich große Schuld auf mich lud. Aber davon: kein Wort!“ (SCH 59). Wie schon in *Besucher* bricht auch hier der Text ab, kurz bevor der Held sein Kernproblem in Worte fasst. Lorenz verweist zwar offenkundig auf die Eingangsszene, als er Delia „aus Versehen“ nackt im Badezimmer sieht. Doch diese zentrale Szene ist bezeichnenderweise ohne Worte und wird erst im Nachhinein in einem Gespräch zwischen Lorenz und Delia entfaltet. Das Thema der Schuld ist in die umfassende Frage nach subjektiver Ganzheit integriert. Es wird sich zeigen, dass der Blick das durchgängige Leitmotiv ist, an dem Möglichkeit und Unmöglichkeit subjektiver Vervollkommnung entwickelt werden.

Während der unbewusste, versehentliche Blick, eine ganzheitliche Selbstwahrnehmung ermöglicht, ist der bewusste Blick, mit dem Delia Lorenz' Selbstwahrnehmung durchkreuzt,

ein zerstörerischer. Bekanntlich stellt Kleist im *Marionettentheater* das Versehen, in dem die Grazie unverletzt bleibt, dem bewussten, reflexiven Blick gegenüber, bei dem die Grazie verloren geht und der Mensch im Sündenfall von Bewusstsein und Erkenntnis aus dem paradiesischen Einklang mit sich selbst vertrieben wird. Neben dem Motivzusammenhang von Blick, Schuld und innerer Harmonie, verweist auch die Pose Delias, die sich nach dem Bade abtrocknet, auf das *Marionettentheater* (Kapitel 4.2.1.1). Insofern ist die Szene auch als Teil des Diskurses über die „Kleistsche Marionette“ zu betrachten, den Strauß schon in *Paare, Passanten*²⁷⁶ einbettet und 1992 in *Beginnlosigkeit* zu einer intensiveren Diskussion führt.²⁷⁷

4.2.1 Der Blick auf die „Blöße“

Im Versehen erblickt Lorenz die nackte Delia. In diesem Anblick offenbart sich „die Blöße des Sichzeigenden“ (Mersch), wie sie das Ereignis der Präsenz kennzeichnet. Dieser Moment ist die Möglichkeit für das Subjekt, sich selbst in höchster Potentialität wahrzunehmen.

4.2.1.1 Die Lichtgestalt

Die Figurenkonstellation zwischen Lorenz und Delia zeigt Parallelen zu der zwischen Max und Edna in *Besucher*: Lorenz tappt wie Max zu Beginn des Dramas im Dunkeln. Er ist im Hause Delias, irrt im düsteren Hausgang, öffnet und schließt eine Tür nach der anderen. Er sucht nach Licht. „LORENZ Kein Licht ... Gibt's nirgends Licht? ... Wo ist der Schalter?“ (SCH 35) Der Lichtsucher, der aus dem undurchsichtigen und formlosen Dunkel heraus möchte, ist eine Metapher für das Subjekt, das unter der leitenden Frage „Wer bin ich?“ nach sich selber sucht. Das Licht, in dem es Gestalt gewinnt, ist wiederum an eine mit Helligkeit konnotierte Frauenfigur geknüpft, an Delia, die über sich sagt: „Sie wissen, daß ich nirgends Luxus wünsche, nur Klarheit überall, viel Licht.“ (SCH 38) Als Lorenz Delias Badezimmertür „aufreißt“, steht er zwischen Hell und Dunkel und gerät damit in eine Zwischensphäre, in der das außerordentliche Ereignis eintreten kann (vgl. Kapitel 2.5). Lorenz sieht die hell erleuchtete Delia.

Er reißt eine Tür auf. In der Mitte der Bühne fällt das Licht auf die nackte DELIA, die sich nach dem Bad abtrocknet, den Fuß auf einen Schemel gesetzt. Sie erblickt über ihre Schulter rückwärts den Eindringling. (ebd.)

Strauß zitiert mit der Körperhaltung Delias, die „sich nach dem Bad abtrocknet, den Fuß auf einen Schemel gesetzt“ (SCH 35), die Pose des jungen Mannes in Kleists *Marionettentheater*, der ebenfalls nach dem Bad, „den Fuß auf den Schemel setzte, um ihn abzutrocknen“²⁷⁸. Mit

²⁷⁶ „Wie die Kleistsche Marionette hat er seinen Schwerpunkt aufgefunden (...)“ (PP 159)

²⁷⁷ Strauß verbindet den Zustand des In-sich-Ruhens unter anderem mit der naturwissenschaftlichen These des steady state: „Angemessenheit – Homöostase und Selbstregulation sind Verwandte des Gleichgewichts, des Schwerpunkts (im Sinne der Kleistschen Marionette), biotechnische Ableger des Paradieses und der Unschuld.“ (BL 37), „Die Menschen (...) handeln trotz ihres heillosten subjektiven Wissens um sich selbst aus einem geheimen kollektiven Schwerpunkt wie die Kleistsche Marionette – leider kommt ihre Grazie nur selten zum Vorschein.“ (BL 76 f.)

²⁷⁸ Heinrich von Kleist: Über das Marionettentheater. In: H. v. K.: Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Hrsg. von Helmut Sembdner, München Wien 1982, Band 3, S. 343.

der Grazie dieses jungen Mannes ist ein der Anmut vergleichbarer Begriff angesprochen, der die Vermittlung von Körper und Geist beinhaltet.

Das Badezimmer, in dem Lorenz Delia überrascht, ist ein Raum der Privatheit und Intimität. Lorenz ist ein „Eindringling“, der wie ein Unbefugter in eine heilige Stätte eintritt.²⁷⁹ Dennoch steht das im Anblick der Frau Geschaute nicht im Paradigma der Religion, sondern der Kunst.²⁸⁰ Lorenz erkennt in Delia eine Nacktheit, die weder einer Heiligen noch einer Hure zuzurechnen ist, sondern der vom Künstler erschaffenen und damit imaginierten, wahren Frau. Die „Blöße“ ist die im Medium der Kunst entdeckte Wahrhaftigkeit. Sie bildet das Gegenteil zu der nur noch aus „Wäsche“ bestehenden Anita im dritten Akt, welche ohne authentischen Kern und inneres Zentrum das dekonstruktivistische Modell widerspiegelt.²⁸¹ Lorenz hingegen offenbart sich in Delia der unter allem oberflächlichen Schein noch wahrhaftige und greifbare Kern eines Menschen.

LORENZ

So ein Versehen läßt sich niemals wiederholen. Die reine, aufgeschreckte Kreatur, die Sie im Bruchteil der Sekunde waren –

DELIA

²⁷⁹ Ich vertrete die Ansicht, dass das Heilige nur im Gestus des Als-ob gestaltet ist. Einen Mittelweg (Transzendenz, aber nur gottgleich) geht Andreas Englhart, indem er von der Göttlichkeit des ganz anderen spricht: „Lorenz befindet sich in der Immanenz des Daseins, sucht Licht, (die Situation ähnelt der Osternacht, in der das Göttliche, durch das Licht symbolisiert, von den Menschen erwartet wird), und reißt die Tür auf zum ganz anderen, zum Nächsten, zum im Augenblick der Fremdheit Göttlichen. (...) Als das Versehen geschieht, befindet sich Lorenz im Haus von Delia, das gleichzeitig das Haus der Göttin ist. Wie Aktaion im Mythos dringt er in den göttlichen Bereich, in den Bereich des ganz anderen ein (...)“ (Englhart: Im Labyrinth des unendlichen Textes, S. 248 f.) Englhart verfolgt die Argumentation, dass im Augenblick, in der „Emergenz“, in Gestalt des Fremden das ganz andere hereinbreche.

²⁸⁰ Auch im Marionettentheater liegt das Vorbild der Pose des jungen Mannes in der Kunst, in der Statue des Dornausziehers, an den er sich im Anblick seiner selbst erinnert.

²⁸¹ Vgl. Grieshop, der die Wäsche-Metapher mit einer Textstelle aus *Niemand anderes* erklärt: „Ach, Blitze des Gewahrens! Der ‚wahren‘ Person? Schleier trägt sie nicht über oder um sich, sondern durch und durch. Auch Haut und Herz sind Schleier. Was wir gewahren, ist nichts Bloßes, keine Rohwahrheit. Die Enthüllung selbst ist nur eine Illusion unter anderen.“ (NA 42) „Die Metaphorik, die Strauß hier verwendet, erinnert deutlich an den poststrukturalistischen Diskurs. Wie in der dekonstruktiven Überbietung der Existentialphilosophie wird hier einem sich verbergenden und bloß zu entziffernden Sein eine Bewegung des Aufschubs ad infinitum entgegengehalten, eine bloße Abfolge von Schleiern.“ (Grieshop: Rhetorik des Augenblicks, S. 199.) Vgl. auch Englharts Interpretation des Fotografentodes im 1. Akt: „Das Treiben der Ideen, der Wörter in der Nachmoderne läßt nur noch die Kleider als Symbol dafür übrig, daß das Individuum eben nur aus den Identitäten, welche der Diskurs bereithält, besteht, aber nicht als festes Selbst.“ (Englhart: Im Labyrinth des unendlichen Textes, S. 247..) Englhart weist bei Anitas Wäschemetapher auf eine weitere Belegstelle aus *Beginnlosigkeit* hin: „Wie lange erträgt man es zu wissen, daß nichts dahintersteckt...? Daß wir mit unzähligen Schichten von Fäden, Geweben, Netzen vollauf genug haben, und auch der Geist nicht mehr tun kann als ein um das andere Mal die Fäden zusammenzuziehen oder anderswo aus Knäueln zu lockern (...)“ (BL 72) Anzumerken ist hier auch, dass selbst das (exzessive) Lesen den Menschen in eine Oberflächlichkeit zerstreut. So antwortet Aminghaus im *Kongreß* auf Sticheleien Hermetias: „Ich erinnere mich an nichts und bestehe genau wie Sie selbst von innen nach außen nur aus Blättern und Geblättertwerden!“ (KG 8 f.) Eine andere Interpretation für die Blöße findet sich bei Englhart. Er sieht in der „Blöße“ das „ganz andere“. „Auch das Kunstwerk kann nach Strauß, der George Steiner folgt, auf das ganz andere verweisen, es kann im Spiel der Interpretationen auf die ‚Blöße‘ verweisen, die es einmal gab, nur im Versehen, und also niemals gab, weder im Garten Eden noch im Bordell.“ (Englhart: Im Labyrinth des unendlichen Textes, S. 251.)

Eine Kreatur?

LORENZ

Ja! Nur: wie der Künstler sie erschafft! Obwohl er vielleicht tausend Leinwände verbrauchen müßte, bis er diese Blöße wiederfände. Die es einmal gab, nur im Versehen, und also niemals gab, weder im Garten Eden noch im Bordell. (SCH 40)

Im Anblick der Lichtgestalt imaginiert der Betrachter eine ideale Person. Es liegt nahe, vor allem durch den Vergleich mit künstlerischem Schaffen, Kreatur vom lateinischen *creare* abzuleiten.²⁸² Diese Interpretation unterstützend, wird im Text betont, dass der Betrachter für die reale Person, die er vor Augen hatte, blind war.

LORENZ

(...)

Wenn Sie mein Empfinden interessiert: man selbst ist blind vor Überraschung bei solch einem Irrtum in der Tür ... (SCH 38)

Die Evokation eines geistigen Ideals, das im plötzlichen Anblick Gestalt gewinnt, steht im Wechselspiel mit der realen Wahrnehmung. Es entsteht in der „Blendzone“. Im begehrenden Blick des Betrachters verschmelzen materielles und geistiges Objekt zu einem Bild, das nicht mehr in die Einzelkomponenten „Phantasie“ und „Realität“ zergliedert werden kann. Es könnte auch nicht in irgendeiner anderen Weise zerlegt werden, denn es ist – ein in sich geschlossenes Absolutes – ein „Alles“, in dem sich das ganze Leben bündeln kann.

Strauß versetzt Lorenz in eine Stimmung sinnlicher Empfänglichkeit: Der Architekt ist von draußen in Delias ruhiges Haus gekommen; er ist solange im Finsternen, bis er plötzlich in das hell erleuchtete Badezimmer platzt. Seine Wahrnehmung von Delia, die zwischen unfasslicher Nähe des Geschauten und greifbarer Entfernung ihres Körpers oszilliert, findet nur in der Kunst ihren Ausdruck. Strauß wählt die Malerei Degas'. Das aus der Schöpfungskraft (Phantasie) des Künstlers geborene Inbild der wahren („entblößten“) Frau gewinnt Gestalt im glücklichen Augenblick, auf dem Gipfel zwischen höchster Anstrengung des Künstlers und dem Umkippen in sein „Erlahmen“. Dieser Moment erreicht das Absolute und ist im Sinne der „*complicatio*“ die ästhetische Vollendung in Schönheit, welche hier im Bilde der Badenden erneut die anmutige Verbindung von Körper und Geist zitiert.

LORENZ

Denken Sie an die Frauen nach dem Bad, die der alte Degas von Mal zu Mal schöner gekrümmt, schöner gerundet, zu ihrem Fuß gebückt, die Zehen trocknend, immer deutlicher, immer entblößter gemalt hat, bis er, an der Grenze des Erlahmens, ihre Nacktheit endlich *erschaffen* hatte – bis das Gesicht ihres Leibs hervortrat. Solche Schönheit muß erst erschaffen werden, auch das Ursprüngliche, Blöße und Nacktheit müssen erst in die Welt hineingeschaffen werden! Die Welt ist wirklich leer, das ist kein bitteres Wort, das ist nüchterne Physik, wirre schwarze Strahlung alles, wenn nicht das Auge Schöpfer wär! (SCH 40)

Lorenz spricht hier in einem Gleichnis, das seine Erfahrung beschreibt: Er hat die Frau nach dem Bade gesehen und durch seine schöpferische Phantasie „das Gesicht ihres Leibs“ erblickt. Dass Strauß zur Illustration dieses Blicks und Anblicks ein Beispiel aus der Malerei wählt, mag ein Hinweis darauf sein, dass er folgende Ansicht Jacques Lacans teilt: „Allen

²⁸² S.a. Enghart: Im Labyrinth des unendlichen Textes, S. 251.

voran waren es die Maler, die den Blick als solchen erfaßt haben in der Maske (...).²⁸³ Mit dem „Gesicht“, das bei Strauß eine Metapher für Ganzheit des Subjekts ist und mit der ästhetischen Schönheit korreliert, ist etwas in sich Geschlossenes gemeint. Es ist das Auge, das aus dem undefinierten Vielen das Eine macht und eine Gestalt erzeugt, welche nicht objektiv, sondern nur im subjektiven Blick existiert. Das entspricht naturwissenschaftlichen Erkenntnissen über die Physiologie des Sehens:

Es genügt, sich über diese Struktur des Nervensystems klar zu werden (...), um uns zu überzeugen, daß die Wirkung der Projektion eines Bildes auf die Netzhaut nicht im Sinne einer Telefonverbindung zu einem Rezeptor zu verstehen ist. Sie wirkt vielmehr wie eine Stimme (Perturbation), welche zu den vielen Stimmen bei einer heftigen Diskussion in einer großen Familie hinzukommt (Relationen von interner Aktivität zwischen allen konvergierenden Projektionen), wobei der schließlich erreichte Konsens über zu unternehmende Aktionen nicht Ausdruck dessen ist, was die Familienmitglieder im einzelnen vorgebracht haben.²⁸⁴

Die Opposition zwischen Wirrnis und Gestalt mag von der wissenschaftlichen Erklärung des Sehens entnommen sein, Strauß-spezifisch ist jedoch, dass der Weg vom ersten zum zweiten Stadium ein Weg ins Licht ist, von „schwarzer Strahlung“ zum Augen-Licht. Hierin kehrt das Diktum „Erkannte wollen sie sein“ wieder, bei dem sich das Subjekt im Blick des anderen zu einer Gestalt formt. Und dies ist auf ästhetischer Ebene Ausdruck der *complicatio*, welche bedeutet, Verworrenheit in eine Gestalt der Schönheit zu fassen. Laura Sormani lässt diesen Aspekt in ihrer Interpretation außer Acht. Sie wertet die Figur Lorenz als reinen Konstruktivisten, „der von der grundlegenden Leere der Welt überzeugt ist und nur in die Kraft des Auges, des Auges eines Künstlers vertraut“.²⁸⁵ Mit der Kraft des Auges sieht Sormani dem Subjekt Potentialität zugesprochen. „Dennoch destruiert der in einer bis hin zum deutschen Idealismus zurückgehenden Denktradition verwurzelte Autor Botho Strauß gerade nicht das Subjekt, sondern potenziert es in seiner schöpferischen Kraft als Auge, das idealistisch sich selbst und die Welt schafft und ironisch seine Tat immer wieder aufhebt.“²⁸⁶

Delia vermutet hinter Lorenz' Blick des Begehrens, das auf ein „verlorenes“ Ganzes zielt, lediglich eine männliche Sexualphantasie, in der die Frau zum Lustobjekt wird.

DELIA

Ihre Einbildungskraft, die es genießt, mich einer Galerie von Aktmodellen einzureihen, vermehrt, Sie spüren es, den Zustrom an Kälte, den ich auf Sie lenke. (SCH 40)

Der Fehler von Delias Deutung ist ihre Einseitigkeit. Sie erkennt nur den körperlichen Aspekt, jedoch entsteht in der Imagination die Verbindung mit der geistigen Sphäre. Der Blick braucht den Körper des anderen als Objekt, auf dem er haften kann, und sieht doch im Anblick des Objekts in erster Linie seinen eigenen, reflexiven und imaginierenden Blick.

²⁸³ Jacques Lacan: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Olten und Freiburg 1978, S. 90.

²⁸⁴ Humberto R. Maturana/Francisco J. Varela: Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln menschlichen Erkennens. Bern, München 1984, S. 178.

²⁸⁵ Laura Sormani: Semiotik und Hermeneutik, S. 281.

²⁸⁶ Ebd., S. 316.

4.2.1.2 Der Blick auf sich selbst

Dennoch wird Lorenz im Anblick der in sich ruhenden Delia kurzzeitig selbst zu einer ganzheitlichen Persönlichkeit. Denn während der an Selbstauflösung leidende Max von einem „Gesichtsrutsch“ (BS 63) gekennzeichnet war, gelangt das männliche Subjekt in *Schlußchor* im imaginierenden Blick zu einem „plötzlichen Gesicht“ (SCH 38). Dieses Ich gewinnt nur performativ Existenz. Sobald der andere sich entfernt oder wie im Falle Delias sich entzieht, zerfällt es wieder.

Jenseits des anderen tappe ich in kosmischem Dunkel. Für ihn bin ich Ich geworden. Für ihn gewinne ich blitzschnell Helligkeit, baue meine scheinbar festen Überzeugungen auf, die ich bei mir allein nie gehegt hätte, nur um ihm zu begegnen, vielleicht ihn zu reizen oder zu amüsieren. Auf jeden Fall möchte ich mit ihm spielen, wie junge Hunde es tun. (...) Ich tue dem Gegenüber, damit es mir bleibt, alles zuliebe. Nur eines darf es nie erfahren, daß es alles, was es hört, sieht und erfährt von mir, ohne seine Anwesenheit nicht gäbe. (FK 145)

Die Frau ist in der Selbstbetrachtung des Mannes nur eine Zwischenstation, über die hinausgehend der eigentliche Entwurf erfolgt. Das spricht bereits die Figur *Susanne* in *Trilogie des Wiedersehens* aus:

Warum also, warum stehe ich vor dir und bin auf einmal nicht mehr als ein Durchblick, nur eine bessere Aussicht auf dich selbst, als vielleicht der Spiegel sie gewährt? Eine Frau mit Durchzug im Kopf, offene Augen, offener Mund. (TDW 18)

Nicht Delia ist das Objekt von Lorenz' Blick, sondern der Blick selbst. Dieser wird zum Objekt des Begehrens, wie Lacan das beschreibt:

Bezüglich des Sehens wäre dieses Objekt, von dem das Phantasma abhängig ist, dem das Subjekt anhängt in dem ihm wesentlichen Schwanken, Flimmern/vacillation, der Blick.²⁸⁷

Der Blick, den das Subjekt nicht festhalten kann, so fährt Lacan fort, wird als sich entziehender „Seinspunkt“ aufgefasst, mit dem das Subjekt selbst zu verschwinden glaubt:

Sowie das Subjekt sich diesem Blick akkommodieren will, wird der Blick jenes punktförmige Objekt, jener schwindende Seinspunkt, mit dem das Subjekt sein eigenes Schwinden verwechselt.²⁸⁸

In der *Schlußchor*-Szene ist der Blick, in dem sich das eigene Sein bündelt, nur für den Bruchteil von Sekunden gewährt. Denn schnell erwacht Delias Kampfgeist.

4.2.2 Der verächtliche Blick

Lorenz entwirft das Bild eines Mannes, der eine in sich versunkene Frau betrachten darf und von dieser aufgenommen wird. Mit seiner Schilderung der Geschichte von David und Batsheba will er sich vor Delia rechtfertigen, die ihm heftige Vorwürfe macht, nur weil er sie nackt im Bad gesehen hat:

²⁸⁷ Jacques Lacan: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, S. 89.

²⁸⁸ Ebd., S. 90.

Wie war es aber, anderer Fall, als David am Abend aufstand von seinem Lager und umherging auf dem Dach des Königshauses und sah vom Dach ein Weib sich waschen; und das Weib war von sehr schöner Gestalt? Er sandt einen Boten hin und ließ sie holen. Und da sie zu ihm hineinkam, schlief er bei ihr.

(...)

In einer Mauerscharte erscheinen Teile ihres Liebesspiels, die Sicht eng beschnitten: (...) und wenig später zwei gegürtete Beine, die leicht zitternd stehen, während eine Knieende davor den Kopf mit langem gelöstem Haar geduldig hebt und senkt ... (SCH 41 f.)

Der Blick auf die Frau bleibt unbemerkt, sie folgt der Aufforderung des Mannes und gibt sich im Liebesspiel „geduldig“ hin: Die märchenhafte Szene, lässt den Mann ohne jede Gefahr, dass seine Stärke in Frage gestellt werden könnte, er ist in der mächtigen „Königsposition“²⁸⁹. In Lorenz' realer Welt sind die Kräfteverhältnisse umgekehrt. Hier ist Delia, die Frau, die Mächtigere und alles andere als gefügig.²⁹⁰ Delia durchkreuzt den Voyeurs-Blick, den David ungehindert genießen konnte.²⁹¹ Sie schaut Lorenz „über ihre Schulter rückwärts“ (SCH 35) an, „wie es wohl am verächtlichsten wirkt“ (SCH 65). In diesem Blick liegt eine Kampfansage an Lorenz, der ihr als unvermittelt Eintretender offen gegenüber stand und wie es sich später erweisen sollte, ungeschützt jede Angriffsfläche bot.

Delia ist ein machtbewusster Typ Frau. Sie engagiert sich im Beruf (vgl. SCH 62), ist Hausbesitzerin (SCH 59), hat keine feste Beziehung und weist die Gestaltungsvorschläge ihres Architekten zurück. Sie ist der Typ, der keinen zu nah an sich heranlässt und stets selbst bestimmen will. Sie wollte entscheiden, wann Lorenz sich ihr nähern darf. In übertragenem Sinne trägt sie die Rüstung der Selbstbehauptung und der Kampfbereitschaft. Denn sie will die Oberhand behalten und Siegerin sein. In *Niemand anderes* stellt Strauß diesen Frauentyp dar. Dabei geht er von Platon aus und zitiert diesen:

„Das mittelste Los war auf Atalantes Seele gefallen. Sie sah die hohen Ehren, die das Leben eines Siegers in den Wettspielen bringt, vermochte nicht an ihnen vorbeizugehen

²⁸⁹ Andreas Englhart spricht von einem „ungestraften ‚One-Night-Stand‘, in dem der Mann die sexuelle Ober-Hand behält“ (Englhart: Im Labyrinth des unendlichen Textes, S. 252) und schreibt dies dem engen „Vorstellungshorizont“ Lorenz', der „in seiner Immanenz der Wörter“ (ebd.) bleibe.

²⁹⁰ Insbesondere an dieser Stelle ließen sich Gedanken zu durch gesellschaftlichen Wandel begründeten Ängste des Mannes vor starken Frauen entwickeln oder auch eine grundsätzlichere Kritik an Botho Strauß' Frauenbild anschließen. Beides ist nicht Aufgabe dieser Arbeit. Zum Frauenbild sei nur auf eine neuere, der feministischen Literaturtheorie nahe stehende Arbeit von Dorothee Fuß hingewiesen: „ ‚Bedürfnis nach Heil‘. Zu den ästhetischen Projekten von Peter Handke und Botho Strauß. Bielefeld 2001. Ein Zitat daraus: „Nahezu obsessiv scheint der männliche Erzähler die ihm ebenbürtige Frau als Bedrohung seiner privilegierten männlichen Identität zu fürchten.“ (S. 148) In Strauß' Werk werde ein „Ausschluß der Frau aus dem Literatur-Diskurs“ erkennbar (S. 159). Allgemein zur Angst des Mannes vor weiblicher Sexualität s. Edgar Beckers: Vom Gang des Bewußtseins – und dem Schwinden der Sinne. Sankt Augustin 1995, S. 144 ff.

²⁹¹ Stellt man die Bezüge zu Lacans Ausführungen über den Blick in Rechnung, so bietet sich für Lorenz' ungeheures Schuldgefühl eine weitere Interpretationslinie an. Lacan erläutert einen Text Sartres: „Ein Blick überrascht ihn als Voyeur, wirft ihn aus dem Gleis, haut ihn um und läßt ihn einschrumpfen auf das besagte Schamgefühl. (...) Liegt nicht auf der Hand, daß der Blick hier nur erscheint, nicht weil das nichttende, der Welt der Objektivität korrelierende Subjekt sich hier überrascht sieht, sondern das in seiner Begehrensfunktion sich behauptende Subjet!“ (Jacques Lacan: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, S. 91) Tatsächlich wird Lorenz von Schuld erdrückt, was in der Wendung zur Scham eine Umkehrung des Blicks bedingen würde, die Lorenz als den Ertappten und in seinem Begehren Bloßgestellten ausweist.

und wählte dies Leben.“ Platon, Staat, 10. Buch (Die spröde Jägerin und Läuferin, so wird erläutert, ist Heldin verschiedener Sagen. Die Wahl ihres künftigen Lebens soll wohl den Verzicht auf die Liebe bedeuten.) (NA 68)

So ist Strauß' Atalante ein rücksichtsloser Siegertyp, der jeden Mann kalt abweisen würde:

An manchem Abend liegt sie ruhlos auf den Klippen über dem Schlaf. Sie zählt die Kollegen und Bekannten, die Mitläufer und Bewerber und stößt einen nach dem anderen in den Abgrund hinunter. Bei keinem hätte sie gezögert, niemand soll ihr unverzichtbar sein. (NA 69)

Dieser Frauentyp hat die Emanzipation schon hinter sich und ist in der Erzählung nur durch einen Mann alter Sorte, der den Kampf der Geschlechter wieder aufnimmt, aus der Reserve zu locken. Delia ist wie Atalante ein „Eiswürfel“ (SCH 58), eine eiskalte Person, die ihre Weiblichkeit ablehnt bzw. nicht zeigt. Während Lorenz, der als Architekt in seinen Entwürfen und Plänen rechte Winkel aufeinander setzt und die gerade Linie (männliches Symbol) verfolgt, sich jetzt nach etwas Rundem, nach Geborgenheit sehnt und am liebsten mal eine Kuppel bauen würde, lehnt sie dies kategorisch ab:

DELIA
Lassen Sie sehen: da haben Sie noch etwas Geniales mitgebracht?
LORENZ
Bitte, erschrecken Sie nicht. Das krasse Gegenteil der ersten Lösung.
DELIA
Nein ... nein! Ein Kuppelgrab! Ein Pavillon! Ein Iglu auf dem Dach!
LORENZ
Ich bitte Sie herzlich: lassen Sie es erst einmal auf sich wirken!
DELIA
Niemals etwas Rundes! Keine Kugel, kein Oval! Tun Sie's weg! (...)
(SCH 38 f.)

In *Schlußchor* bindet Strauß, um diesen Herrschertyp von Frau darzustellen, den Mythos von Artemis und Aktaion mit ein. Aktaion sieht Artemis, die „jungfräuliche Jägerin“ beim Bade, wird von dieser „in einen Hirsch verwandelt und von seinen eigenen Hunden zerrissen“.²⁹² Wie Aktaion erhascht Lorenz den Moment des Bades, für den die antike wie die moderne Kämpferin ihre Waffen abgelegt hat. In dieser Situation ist sie schutzlos und ganz Frau, wie sie sich sonst nie zeigen würde. Das Runde als geometrische (architektonische) Form des Weiblichen findet eine Entsprechung in der Hüllenlosigkeit, die ebenfalls eine von der Abwehrhaltung befreite Weiblichkeit bedeutet. Auch wenn Delia auf den ersten Blick von einem Thema zum anderen zu springen scheint, spricht sich doch von derselben Sache:

DELIA
Niemals etwas Rundes! Keine Kugel, kein Oval! Tun Sie's weg! Die Chance ist gleich Null. Hüllenlos? Finden Sie das glücklich ausgedrückt? Ich - hüllenlos? Bringen Sie das anstandslos über die Lippen? Sie können die Zeichnung ruhig wieder einrollen. Ich werde mich nie damit befreunden. (SCH 39)

Lorenz hat sie in ihrer Weiblichkeit gesehen und sie fühlt sich vom „Eindringling“, vom „Fremde(n)“ (SCH 39) des Anblicks beraubt. Sie, die als seine Auftraggeberin in der mächtigeren Position steht und die als Frau die Unberührbare sein will, fühlt sich in doppelter

²⁹² Hans Lamer: Wörterbuch der Antike. Stuttgart 1976, S. 18.

Weise angegriffen und verletzt. Ihre Reaktion ist heftig. Delia gibt Lorenz das Gefühl, eine riesengroße Schuld auf sich geladen zu haben, die seinen Tod bedeutet. Sie prophezeit ihm seinen „Untergang“ (SCH 41).

In dem Moment, in dem der bekleidete Lorenz die nackte Delia erblickte, wurden die hierarchischen Verhältnisse umgekehrt. Delia war plötzlich die Unterlegene. Indem sie Lorenz hinterher Schuldgefühle einflößt und ihn damit auf subtile Weise erniedrigt, gewinnt sie ihre Machtposition zurück. Lorenz, ein empfindsamer Typ, der im Jargon der 80er-Jahre ein Softie ist, lässt sich dieses schlechte Gewissen machen und gerät immer tiefer in die Krise: „Ich mich wehren? Das fehlte noch.“ (SCH 59) Strauß spielt den psychischen Druck, den Delia ausübt, mit Lorenz' Tod bis zur letzten Konsequenz durch. Hält man sich vor Augen, dass der Anlass nur war, dass er Delia kurz nackt gesehen hat, ist die Folge einfach „lächerlich“. Strauß setzt dies in der Lächerlichkeit Lorenz' um: „HENRIETTE Ich kann es nicht mehr mit ansehen! Lorenz! Du machst dich lächerlich!“ (SCH 57)²⁹³ Dennoch ist er zugleich eine tragische Figur, deren Schicksal so bitter ist, als ob sie ein mythisches göttliches Gebot gebrochen hätte. Das Zitat des Artemis-Aktaion-Mythos hat nicht zur Folge, dass Delia als eine Göttin²⁹⁴ anzusehen ist, sondern es erfolgt, um die Dimension von psychischem Druck darzustellen. Der Mythos ist die Vorlage dafür, wie aus einer unabsichtlichen Begebenheit der Untergang folgt. Die Bezugnahme erfolgt im Gestus des Als-ob: Das Verhängnis der modernen Paarbeziehung ist so unausweichlich, unbegreiflich und gnadenlos, als ob es ein mythisches Verhängnis wäre.

Es geht also nicht darum, dass der Mythos selbst sich wiederholt. Sondern der Mythos ist eine ästhetische Form, die das Maß des Erfahrbaren angibt und Grundmuster für die schlimmsten oder jedenfalls bis zur letzten Konsequenz entwickelten Schicksalsverläufe gibt. Mythische Erzählungen gehen an die Grenzen, weshalb sie sich für die meist ins Extreme getriebenen Figurenkonzeptionen Strauß' als Vorlage oder Maßstab eignen. Sie unterstützen eine radikale, experimentelle und zugleich nur realistisch wirkende Anlage der Figuren. Es ist damit Steffen Damm zu widersprechen, der vertritt, dass Strauß' „Werk als Übertragungsversuch mythologischer Zeit- und Raumvorstellungen auf die Gegenwart, und zwar im Medium des Dichterischen, zu verstehen ist“.²⁹⁵ Hier wird der Charakter des ästhetischen Mittels verkannt. Denn: Aus Strauß' Werken spricht – auch wenn er in seinen Essays in einer dialektischen Denkbewegung Modelle wie das des „steady state“ dagegenhält – eine Auffassung von triadischem Geschichtsablauf, die immer wieder die versagte Erlösung beklagt.

Die Schuld Lorenz' liegt also nicht in der Überschreitung eines göttlichen Gebots, sondern darin, die auf Selbstbestimmung, Unabhängigkeit und Unangreifbarkeit bedachte moderne

²⁹³ Auf den Seiten 57 ff. in *Schlußchor* wird Lorenz von Henriette mehrfach als lächerlich bezeichnet.

²⁹⁴ Ich wende mich hiermit gegen Interpretationslinien, die allzu schnell mit Realpräsenz des Göttlichen und Theophanie bei der Hand sind und Delia als deren Inkarnation betrachten.

²⁹⁵ Steffen Damm: *Archöologie der Zeit*, S. 11.

Frau ohne ihren Schutzpanzer entdeckt zu haben. Von selbst würde sie ihn nie ablegen und sich somit einem anderen auch nie völlig öffnen: „Sie bleiben, Delia, auch ohne Keuschheit, unberührt.“ (SCH 41) Sie kann nicht verzeihen und ist unerbittlicher als Gott, sie kennt keine Gnade:

LORENZ

Was ich soeben tat, läßt sich in einem Wort zusammenfassen: Ich enttäuschte sie. Es muß doch möglich sein, einem schlichten Menschen offen ins Angesicht zu sagen: ja, ich bereue. Vor Gott fürchtet man sich offenbar weniger und sagt es. Und sagt es zumindest. Dergleichen ließe Delia mir nie durchgehen. (...) (SCH 49)

Der Mensch, der kein höheres Gebot kennt als das seines Mitmenschen, verliert an Halt. Lorenz wird sich schließlich so weit erniedrigen, bis er wirklich „am Boden liegt“ und Delias neuerliche Rüge vorwegnehmend sich selbst schilt:

LORENZ läuft mit dem Satz auf den Lippen in den Saal. DER VERSPROCHENE stellt sich mit einem Taschentuch vor den Spiegel, schneuzt sich, säubert seine Nase. Kurz darauf im Saal ein allgemeiner Aufschrei. DER VERSPROCHENE eilt hinein, öffnet beide Flügel der Tür. Alle Gäste im Halbkreis. LORENZ erhebt sich vom Boden und geht hinaus in die Diele. Als er den Spiegel passiert, wendet er sich kurz mit erhobenem Zeigefinger an sich selbst ...

LORENZ

Das hätte nicht passieren dürfen, mein Lieber. (SCH 67)

Die Rache Delias hat sich schon fast erfüllt. Als letztes holt sie sich den Blick wieder, den Lorenz ihr geraubt hat: Sein geistiges Bild von ihr, das er in sich trug, wird ihm als Gegenüber im Spiegel ansichtig. Der Blick, der ihm ein schlechtes Gewissen und Schuldgefühle verursachte, wird übermächtig. Auch wenn er stets versuchte, den das Gesehene zu verdrängen, bricht es jetzt an die Oberfläche durch und erscheint vor seinem geistigen Auge. Auf der Bühne wird das mit Hilfe eines Spiegels sichtbar gemacht.

Im Spiegel erscheint DELIA nackt wie zu Beginn, in derselben Pose. Sie wendet ihren Kopf über die rechte Schulter und blickt LORENZ an.

DELIA

Siehst du ...! (SCH 67)

Delias Ankündigung, dass sie sich den Blick wieder holen werde, hat sich erfüllt.²⁹⁶ Mit den Worten „Siehst du ...!“ schafft sie sich Genugtuung und bestätigt ihren Sieg. Lorenz findet zufällig einen Revolver und erschießt sich.

²⁹⁶ S.a. Andreas Engharts Betrachtung unter der Prämisse des Göttlichen: „Delia holt sich den Blick zurück, die Göttin muß den sterblichen Blick in das Unsterbliche hineinholen und erwirkt Lorenz' Tod.“ (Englhart: Im Labyrinth des unendlichen Textes, S. 263.) Den Tod Lorenz' begründet er als Forderung des göttlich Absoluten, das in der Begegnung mit dem ganz Anderen liegt. „Der emergente Moment, in dem Lorenz Delia als Fremde sehen kann, in dem das Göttliche in seine Immanenz einbricht, ist der Moment, in dem Lorenz die Einheit aller potentieller Ideen mit der Welt erlangt. Um diesen Moment zu repetieren, muß er sich umbringen.“ (Ebd., S. 263.)

4.2.2.1 Das Ende der Geschichte von Mann und Frau

Der Anblick Delias hat also zwei Seiten: die unverhüllte Weiblichkeit, die in der Symbolik des Runden etwas Schützendes und Bergendes hat, und zum anderen die ausgrenzende Abwehrhaltung. Das eine steht für das Ideal der Paarbildung, wie sie *einmal* (aber nie wirklich) war. Das andere für deren Ende. Dass die Geschichte von Mann und Frau zu Ende ist, musste bereits Martin in der *Fremdenführerin* erleben. Kristine, eine ähnliche Kämpfernatur mit Siegeswillen wie Delia richtet Martin im Kampf der Geschlechter mutwillig zugrunde: „Bist du schon zerstört? Schon kaputt?“ (FF 58), fragt sie und saugt ihn aus wie die „Larven der Florfliege (...) die Blattlaus“ (FF 57). Als Martin am Boden zerstört ist und nur noch kriechen kann, verlässt sie ihn. Kristine kann nicht aus ihrer Rolle der Kämpferin, sieht in Martin nur den, gegen den sie sich wehren muss. Martin hingegen ist zwar der Ansicht, dass Mann und Frau, „(d)as Paar! Der Menschenordnung erstes Element“ (FF 63) zusammengehört, aber diese Verbindung nur ein mythischer Urgrund ist, der im Hier und Jetzt, in der Geschichte, keine Verwirklichung mehr findet:

KRISTINE Von nun an wirst du wissen, daß ich immer die F r a u sein werde, etwas, das nie, wie alles übrige, aufhört, der Gegensatz zu dir zu sein.

MARTIN Du wirst immer wissen, daß wir der Bund sind, nicht mehr Geschichte. (FF 67)

Auch Lorenz und Delia können keine gemeinsame Existenz mehr haben. Sie bauen ihr Haus, das eine Metapher für das Dasein ist, nicht mehr gemeinsam auf. Die reiche und emanzipierte Delia hat bereits ihr Haus und Lorenz darf sich mit einem konkurrierenden Architekten nur noch um den Dachausbau streiten.

Mann und Frau bilden auf mythischer Ebene eine Einheit, finden aber im realen Leben keine gemeinsame Basis mehr. Im Versehen erlebt Lorenz zugleich die Möglichkeit und die Unmöglichkeit der Liebe. So kann Delia auch behaupten, dass er „alles“ gesehen hat, das Ideal und dessen Zerstörung, den Anfang, warum Mann und Frau sich zusammensuchen, und das Ende, warum sie nicht mehr zusammenfinden:

LORENZ

Der Anblick, wie er war.

DELIA

War alles.

Sie w o l l t e n gar nicht, was Sie bekommen haben: so viel. Mehr als jede Geschichte, die Mann und Frau gemeinsam haben. Anfang und Ende auf einmal. Das konnten Sie gar nicht wollen. (...) (SCH 39)

Lorenz hat die Möglichkeit und die Unmöglichkeit der Liebe auf einmal gesehen. Die Unmöglichkeit ist der Widerspruch Delias. Die Möglichkeit besteht in der Verschmelzung und Selbstauflösung, wie sie in der Umarmung des Wiedersehens als Wiederkehr des Ursprungs sich ereignet oder wie sie bei Strauß ein „Türaufreißer“ erleben kann, der in die Stille eines anderen Menschen hineinplatzt. Dieses Motiv ist auch in *Schlußchor* gegeben, denn auch Lorenz „reißt eine Tür auf“ (SCH 35), als er in Delias Badezimmer eindringt. Ausführlicher ist dieses Ereignis in *Sigé* dargestellt:

Irgendwo auf dieser Bühne reißt man aus bloßer Erregung die falsche Tür auf, und jemand Stilles sitzt dort oder kauert in der Dekoration. Sofort fliegen zwei Hände auf und wimmeln das Licht ab. Nicht sehen! machen sie wie zwei rüttelnde Schwingen und stemmen sich gegen den Einblick wie gegen einen stürzenden Schrank, zum zu verhüten, was offenbar ist. Nicht sehen! Und was nicht? Daß Türaufreißer und Stuhlaufsitzer sowie Innen und Außen, Jähe und Stille schlichtweg untrennbar, augenblicklich einunddasselbe, ja daß sogar Tür und Stuhl ein inniges Ding sind, womit verbunden der Verdacht anschwillt, daß wir in unserer Sphäre wohnen als aus dem Tod Verscheuchte und alle Tage in einen lautlosen Schrei etwas hineingesprochen haben. (FDU 41)

In diesem Moment verschmelzen alle Gegensätze zu einem Ganzen, das Getrennte vereint sich. Es entsteht ein Totum, in dem wie in der Straußschen Konzeption ästhetischer Schönheit (*complicatio*) auch das Widersprüchliche miteingeschlossen ist. Diese paradoxe Struktur der Einheit bzw. Vereinigung zeigt sich sehr deutlich in dem Raumbild aus *Sigé*, worin Auseinanderbrechen und Ergänzung, Erschütterung und Stillstand eins sind:

Diese Räume werden stürzen, dieses Mauern auseinanderbrechen, gleich, jetzt, beim nächst höheren Herzschlag – wir erreichen die Grenze der Ergänzung, der Vereinbarkeit, da jedes Ding zu gewaltigem Stillstand erschüttert. (FDU 37)

Für das Subjekt, das den besonderen Moment als Synthese des Paradoxen erfährt, folgt daraus, was Herbert Grieshop aus einem Augenblickserlebnis in Michael Cunninghams „A Home at the End of the World“ ableitet: Gesteigerte Selbsterfahrung geht einher mit Selbstverlust, da sich das Ich in einem größeren Ganzen verliert:

Das Subjekt findet sich selbst in einer Situation, deren es nicht Herr ist. Gerade in dem Moment, indem es ein Erlebnis von Anwesenheit hat, ist es abwesend. Für die Erfahrung von Subjektivität im emphatischen Augenblick gilt: Sich finden und sich verlieren sind eins.²⁹⁷

Bei Strauß geschieht diese Auflösung in einer Zusammenkunft von Gegensätzen, von denen der prominenteste der zwischen Mann und Frau ist.²⁹⁸ Mit der Vereinigung der Gegensätze ist zudem ein Motiv der Romantik benannt, die darin das Absolute suchte. Das Wesensmerkmal der Absolutheit, wie Strauß sie in *Sigé*²⁹⁹ darstellt und in *Schlußchor* zitiert, ist die unantastbare Ungeschiedenheit. „Die Auslegung wird Sie töten, Fremder. Vorsicht!“ (SCH 39), sagt deshalb Delia, als er den Augenblick des Versehens detailliert diskutieren möchte. Denn Lorenz, der sich in diesem besonderen, lichten Moment selbst gefunden hat, würde diese Einheit und sich selbst zerstören.

²⁹⁷ Grieshop: Rhetorik des Augenblicks, S. 21.

²⁹⁸ Vgl. Wiedersehensszene in *Besucher*, Kapitel 3.4.2.

²⁹⁹ „Er aber spürte die Bewegung des Zerrinnens, die durch ihre neuerliche Umarmung lief. Ein unbezwingliches Nachgeben, eine Milde, deren sie nicht mehr Herr wurden, das Greifen war lassen.“ (FDU 38)

4.2.2.2 Schwankender Charakter

Die wahrhafte Delia, die Lorenz in der „Entblößten“ entdeckte, entspricht der mythischen Ebene der Zusammengehörigkeit zwischen Mann und Frau. Würde Delia sich so im Alltagsleben öffnen, wäre Liebe möglich. Doch im Alltag hält Delia diese „Mitte“ ihres inneren Schwerpunkts verborgen. Stattdessen schwankt sie zwischen zwei Extremen: zwischen der offenkundigen Herrschsucht und der weniger augenfälligen Unterwürfigkeit. Deutlicher als in *Schlußchor* führt Strauß in *Die Fremdenführerin* die Doppelrolle der Frau aus, die dem einen Mann gegenüber als Herrscherin auftritt (Martin), dem anderen gegenüber die demütig Duldende ist (Vassili). Kristine schwankt zwischen beiden Männern, ist zu Beginn des Dramas mal mit dem einen, mal mit dem anderen zusammen. Dieses einem Pendel gleichende Verhalten, das nach der einen und dann nach der anderen Seite ausschlägt, thematisiert Strauß auch in Prosaschriften.³⁰⁰ Abgesehen von ihrer Kaltblütigkeit sind diese Frauenfiguren von dem Defizit gezeichnet, dass sie nicht zu Offenheit und Authentizität finden, sondern Kämpferinnen mit wechselnden Waffen sind. Modellhaft ist hier wiederum Atalante aus *Niemand anderes*, die herrschsüchtig ist, sich aber unterordnet, als ihr ein starker, „zeitverirrter Krieger“ (NA 73) begegnet.

Sie gibt ihm nach: sie stellt sich ihm entgegen. Die gutgespielte männergleiche Rolle fällt wie ein leichter Überwurf, die Jägerin wechselt ihre Waffen, wird schmelzend lügnerisch, kokett und schutzbedürftig, unstet und lasterhaft; sie lacht, verhöhnt und betet an; sie hält die derbsten Blicke aus und läßt sich ‚Weib‘ nennen. Und wenn sie nun nicht mehr in hellen Fragen spricht, sondern wortlos bleibt und rätselhaft als jene Verführerin, die es zuläßt, daß allein der Selbsthaß des Mannes sie erschuf, und strahlend Unglück bringt wie eh und je, dann hat sie, so verändert, dem Sinne nach die goldenen Äpfel aufgelesen und den Lauf an ihn verloren. (NA 74)

Die Pendelbewegung von der Unterdrückten zur Unterdrückerin, das „Demut-Hochmut-Pendel“ (WDL 171), ist auch in *Schlußchor* enthalten: Delia, die Lorenz erbarmungslos um ihre Gunst werben lässt, bemüht sich ihrerseits um einen anderen Mann, der von vielen umworben ist. Henriette versucht vergeblich, Lorenz die Augen dafür zu öffnen:

Du: tssss ... wie eine Fliege auf der Scheibe, obwohl nebenan das Fenster offensteht! Du zupfst an einer Frau, die gerade überschwenglich mit einem anderen zugange ist, diesem neuen Schwarm aus unserer Schweden-Kolonie. (SCH 57)

Die sonst so auf ihre Überlegenheit bedachte Delia, zeigt nun „sanfte Hände“ (ebd.), wenn der Schwede ihr Feuer gibt. Der „Eiswürfel“ Delia ist die Mächtige gegenüber Lorenz und die warmherzig Unterlegene gegenüber dem Frauenschwarm. Wie sehr Macht und Kälte zusammenhängen, beschreibt Strauß in *Niemand anderes*:

Unter den Geschlechtern weisen Temperaturen recht verlässlich Macht und Anziehungskräfte nach. Tröste dich jedoch, auch diese scheinbar Kälteste wird eines Tages vor irgendeinem Gleichgültigen so hilflos und vergeblich glühn wie du vor ihr. (NA 76)

³⁰⁰ „Wahrscheinlich ist jede Frau dem einen die Hörige, die Knieende - dem anderen aber die Gebieterin, die Unerbittliche. Sie besitzt weder das Wesen der Unterdrückerin noch das Wesen der Dulderin. Sie ist die eine oder die andere je nach Lage des Kampfes ... Oder sie beleidigt den einen, um die Beleidigungen des anderen ertragen zu können. Oder: daß sie ihn liebt, läßt ihn, der sie nicht liebt, mit Liebe auf, die er dann anderswo, bei anderen Weibern verschwendet ...“ (WDL 172)

Das subjektive Defizit Delias liegt in der fehlenden Authentizität, die als fehlende „Mitte“ zwischen den extremen Verhaltensweisen aufscheint. Die Konstruktion weiblicher Figuren nach dem Prinzip unvereinter Gegensätze lag bereits in *Besucher* vor. Dort setzte der Autor dies in der Aufteilung auf zwei verschiedene Figuren um: die „helle“ Edna und die „dunkle“ Lena. In Delia werden die Gegensätze in einer Bühnenfigur zusammengeführt, wenn auch nicht zum Einklang gebracht. Es entsteht vielmehr die beschriebene Pendelbewegung. Das Gleichgewicht, das sich dadurch einstellt, weist auf Lilly im Drama *Das Gleichgewicht* voraus.

4.2.2.3 Die deutsche Schuld

Lorenz erkennt Delias Pendelbewegung zwischen ihm und dem Schweden:³⁰¹ Sie erhöht und umschwärmt den Schweden und erniedrigt Lorenz. Als dieser die Stimme seines nordischen Konkurrenten hört, lästert er und ruft ihm für diesen aber unhörbar zu: „Da dröhnt er schon! Was Sie vom Sessel reißt, mein Herr, das drückt mich dreimal tiefer rein!“ (SCH 66) An dieser Stelle wird die Paar- mit der Deutschland-Problematik zusammengeführt. Denn Lorenz münzt hier eine Redewendung auf Delias Position zwischen dem Schweden und ihm um, die eindeutig dem Deutschlandthema gegolten hat: „*Aus dem Saal Gesellschaftsgeräusche und die Stimme eines Mannes: ‚Also mich reißt es jedes Mal vom Sessel, wenn ich höre, was euch dies neue Deutschland kosten soll!‘ (ebd.)* Dass der Deutschlandrufer auffallend wenig über Historie spricht und vielmehr seine Meinung über Frauen kundtut³⁰², ist ein weiteres Indiz dafür, dass Geschichte in politischem Sinn mit Geschichte im Sinne der „Geschichte von Mann und Frau“ parallelisiert wird.

In dieser Engführung, dass das, was Lorenz niederdrückt, zugleich Delia und Deutschland ist, legt nahe, Delia auch als Allegorie Deutschlands zu verstehen. In dieser Lesart ist die „große Schuld“, die Lorenz auf sich geladen hat, die deutsche Schuld in Folge des Zweiten Weltkriegs. Volker Hage gibt aus einem Gespräch von 1986 Botho Strauß‘ Ansicht von der über Generationen hinweg wirkenden „Hitler-Katastrophe“ wieder:

Strauß hat die neue Diskussion um die Verbrechen Nazi-Deutschlands verfolgt. Keine Frage: Wir hätten die „Hitler-Katastrophe, die große Schuld, die damit zusammenhängt“, auszubaden. Darüber hinwegzureden sei überhaupt nicht möglich.³⁰³

In dieser Interpretationslinie eröffnet sich die Möglichkeit, die große Schuld, die Lorenz – im Kontext eines Deutschlanddramas – erdrückt, plausibler zu erklären, als das durch die gnadenlos „emanzipierte Frau“ der Fall ist. Delia, die für Lorenz keine Vergebung kennt,

³⁰¹ Bereits in der frühen Erzählung *Theorie der Drohung* ist der Konkurrent des Helden ein Skandinavier. Die Konsequenzen für den Helden sind auch in diesem Werk Lächerlichkeit und Passivität. „Betäubt auch in meinem Ehrgefühl blieb ich sogar in unserem Gärtnerhäuschen wohnen, obwohl ich doch inzwischen wußte, daß es vom Geld ihres gütigen Geliebten erworben worden war, jenes dänischen Zahnarztes, mit dem S. mich, fast seit Beginn unserer Beziehungen, hintergangen hatte (...). Um S. herum hatte sich in meiner Biografie eine böartige Geschwulst von Lächerlichkeit und Beschämung gebildet. Und ich unternahm nichts dagegen (...).“ (TDD 56)

³⁰² S. hierzu SCH 50 ff. und SCH 63.

³⁰³ Hage: Schreiben ist eine Séance, S. 231.

wäre in allegorischem Sinne Germania, die das geeinte Deutschland verkörpert³⁰⁴, aber die Schuld nicht von „ihrem“ Land nehmen kann. Der Schwede erscheint so als Vertreter eines nicht von Kriegsschuld belasteten Landes und verkörpert die zu Deutschland gegensätzliche Unbeschwertheit – ein unbekümmerter Partylöwe und Frauenschwarm, dem es der unbeholfene Deutsche nicht gleichtun kann. Dieser, so darf man folgern, tut sich wegen der Vergangenheit seines Landes schwer auf dem internationalen Parkett.

4.2.3 Die Blindheit der Begierde

Lorenz hat in der Plötzlichkeit des Versehens, im Anblick Delias und im Rekurs auf die Kunst sich selbst als Ganzes betrachten können. Das ferne Abstraktum der „Blöße“ des ganzen Menschen rückt in „unfaßliche Nähe“. Doch zum Greifen nah ist Delias realer, nackter Körper mit seiner sexuellen Ausstrahlung. Während das Defizit der weiblichen Hauptfiguren in einer Zersplitterung in Gegensätzen ohne einander verbindende Mitte liegt, zeigt sich jetzt das subjektive Defizit der männlichen Hauptfigur: Lorenz kann die simultane Wahrnehmung von idealem Selbst und konkreter Frau nicht leisten, also Geist- und Körpersphäre nicht in Einklang bringen. Der Konflikt scheint unauflöslich, weil das männliche Subjekt die Frau zu brauchen scheint, um seine eigene Spaltung im *begehrenden* reflexiven Blick zu überwinden, und zugleich die Frau das Begehren auf die Körpersphäre lenkt. Das Zugleich widersprüchlicher Empfindungen stürzt Lorenz in eine Verwirrung, in der er mit Rückzug reagiert – er verdrängt den sexuellen Reiz Delias und „verhüllt“ sie in der Aufarbeitung des Erlebten vor seinem geistigen Auge:

LORENZ

Wenn Sie mein Empfinden interessiert: man selbst ist blind vor Überraschung bei solch einem Irrtum in der Tür ... Vor meinem plötzlichen Gesicht standen Sie ganz unverletzbar, in Bann und Rüstung da. (SCH 38)

Um im Augenblick die Idealität wahren zu können, hat er Delias körperliche Nacktheit ausgeblendet. Zwar ist Delias äußerliches Erscheinen die Oberfläche, an der sich die Vergegenwärtigung entzündet, doch die Körper-Präsenz Delias stört die imaginierte Selbst-Präsenz Lorenz'. Auch wenn das Vergegenwärtigte bei Strauß nicht den Status von immerwährendem Sein hat, ist die Analogie zu Platon evident. Peter Matussek fasst den Gedanken des Philosophen zusammen:

Der Anblick von schönen Menschen etwa könne – je nachdem, wie weit es gelingt, sie ohne irdische Begierde zu betrachten – zu einem mehr oder weniger deutlichen Wiedererkennen der Urbilder des Schönen führen, welche das „Auge der Seele“ (*Politeia* 533 d) einst geschaut hat (vgl. *Phaidros* 249c).³⁰⁵

³⁰⁴ Germania sollte das 1871 geeinte Deutschland verkörpern.

³⁰⁵ Peter Matussek: Der selbstbezügliche Blick. Ein Merkmal des erinnernden Sehens und seine medialen Metamorphosen. In: Zeitschrift für Germanistik 3/1999, S. 639.

In Wahrnehmung des fernen Ganzen, verdrängt Lorenz das Konkrete in der Nähe.³⁰⁶ Um sein Ideal zu retten, schafft er sich eine Illusion: „Im kritischen Moment treten die Illusionen in Kraft. Man webt und webt mit seiner Fantasie, damit schon bald ein neuer Schleier über das entblößte Gegenüber fällt“ (SCH 64), wie der Rufer sagt. Dass Lorenz Delia tatsächlich auch als nackte, begehrenswerte Frau wahrgenommen hat, zeigt sich am Ende, als ihm ihr Bild im Spiegel erscheint. Hier ist sie nackt, wie er sie sah, und nicht „in Rüstung“, wie er sie sehen wollte: „*Im Spiegel erscheint DELIA nackt wie zu Beginn (...)*“ (SCH 67). Die Erscheinung ist eine Externalisierung seines inneren Bildes, das sich im ersten Augenblick dauerhaft in sein Gedächtnis eingebrannt hat. Der Anblick Delias verfolgt Lorenz seit dem ersten Moment und sein Begehren stört und hindert ihn daran, Delia unverfänglich gegenüberzutreten. „Irgend etwas in mir, irgend etwas zwischen Hirn und Zunge dreht, was ich sagen will, im letzten Augenblick noch einmal um!“ (SCH 56) Der Konflikt in Lorenz ist bühnenwirksam umgesetzt: Er „teilt“ sich in die aufgeregte Figur und in ihr vernünftiges Spiegelbild. In den vom Begehren verursachten Gefühlswirren sucht er nach Klarheit, möchte mit Delia „ins reine“ (SCH 58) kommen und findet sie im körperlosen Spiegelbild am schönsten. Hier kann er sie anhimmeln wie ein Kunstwerk, ohne von ihrer Körperpräsenz verwirrt zu werden. Er kann die reizvolle Frau zum überirdischen, körperlosen Engel erklären:

LORENZ *springt auf, zum Spiegel*

Delia? ... Eben lag hier noch ihr Schein auf dem Kristall. Eben stand sie noch lebendig auf dem glatten, kalten Glas. Seitenverkehrt erschien sie doppelt schön. Ein Engelsbild (...)
(SCH 62)

Nach Strauß besteht zwar die Möglichkeit, dass das reine geistige und das begehrenswerte reale Bild sich verbinden. In diesem Fall wird die Erblickte zur „Heiligen des Begehrens“:

Jede Frau kann zur Heiligen des Begehrens werden, wenn die Flüchtigkeit, mit der wir sie erblickten, eine hochauflösende, scharfumrissene Imagination hinterläßt. (BL 103)

In dieser Beschreibung findet sich jenes Begehren, das sich wesentlich auf die Imagination richtet: nicht auf die Frau in ihrer körperlicher Gegenwart, sondern auf das Bild, das sie beim Betrachter hinterläßt. Es ist ein Verlangen nach der Unberührbaren, nach dem stets Entfernten in seiner Vollkommenheit. Das sexuelle Begehren, das als Einbruch der Realität die Vollkommenheit zerstören würde, wird darin eingebunden und aufgehoben. Auch wenn mehrere Interpreten diese Textstelle aus *Beginnlosigkeit* als reine Erläuterung von *Schlußchor* sehen,³⁰⁷ so drückt sie doch gerade das aus, was Lorenz nicht schafft. Denn er kann die Ver-

³⁰⁶ Die Blindheit des Versehens, die aus Wahrnehmung des plötzlich erscheinenden Ganzen entsteht, schildert auch Thomas Oberender, jedoch mit der entgegengesetzten Annahme, dass das Ganze nur „blind“ erfasst wird: „Im Versehen, das oft nur ein Detail der größeren Zusammenhänge erfaßt, liegt ein Moment hochverdichteter Ganzheit verborgen, die sich blitzartig offenbart und die als solche auf einen größeren Zusammenhang verweist – das „Ganze“ eines Menschencharakters oder Lebens zum Beispiel. Das Absolute vermittelt sich nach Botho Strauß in diesem Sinne versehentlich oder blind.“ (Oberender: *Die Wiedererrichtung des Himmels*, S. 85.)

³⁰⁷ Vgl. Bernhard Greiner: „Die Passage über ‚Versehen‘ in *Beginnlosigkeit* enthält in nuce das Drama *Schlußchor*: ‚Jede Frau (...)‘.“ (Greiner: „Beginnlosigkeit“ – „Schlußchor“ – „Gleichgewicht“, S. 251 f.). Vgl. auch Englhart: *Im Labyrinth des unendlichen Textes*, S. 248 f. und Oberender: *Die Wiedererrichtung des Himmels*, Anmerkung 14.

bindung des Widersprüchlichen seiner Wahrnehmung im Paradox der „Heiligen des Begehrens“ nicht leisten. Das Versehen in *Schlußchor* bleibt also nicht nur wegen Delias abwehrender Haltung, sondern auch wegen Lorenz' Unfähigkeit, ideelles und körperliches Begehren zu verbinden, hinter den Möglichkeiten eines vollkommenen Augenblicks zurück. Dennoch gilt auch hier: Die Begierde wird entfacht im Moment der Anwesenheit des Abwesenden.³⁰⁸ Die Vergegenwärtigung des Ideals hat in dem Moment, in dem sie sich einstellt, bereits ihren höchsten Grad erreicht. Jede „Auslegung wird (s)ie töten“ (SCH 39).

Jede Begierde ist derart auf ein schnelles und gewaltiges Versehen zurückzuführen. Jede aufgenommene Liebesbeziehung ist dann aber auch der Beginn einer Entgegenwärtigung. Das Versehen kämpft mit allen Mitteln blinder Leidenschaft um seine Selbsterhaltung, kämpft gegen die aufklärenden Tendenzen, die sich in der Liebesgeschichte zwangsläufig entfalten. (BL 104)

Legt man dieser Textstelle aus *Beginnlosigkeit*, wie Grieshop das tut, die Normalität einer auf Gegenseitigkeit basierenden Liebesbeziehung zugrunde, kann man nur zu dem Ergebnis kommen: „In dieser Passage wird eine erstaunlich solipsistische Konzeption von Begehren entwickelt. (...) Das Begehren des anderen spielt keine Rolle, nur die eigenen Projektionen und Imaginationen zählen.“³⁰⁹ Denn auch hier wird das Konzept der Selbstwahrnehmung über das Medium des anderen wiederholt. Andreas Englhart gibt zwar Lorenz' Problem mit der Körperlichkeit wieder: „Seine Vorstellung der perfekten Begegnung zwischen Mann und Frau als Nicht-Berührung kann er nicht realisieren, er will den emergenten Moment wiederholen, der dann doch etwas anderes war, als nur die Kreatur seines Bewußtseins.“³¹⁰ Einzuwenden ist jedoch, dass das Ideal der Begegnung gerade auf einen paradoxen Zustand zielt, der in der Dialektik von Nähe und Ferne eine Berührung und Nicht-Berührung zugleich ist.

Die Unbegreiflichkeit dieser Beziehungsform thematisiert Strauß in der nach rationalen Maßstäben unerklärlichen Beziehung zwischen Lilly und Jacques Le Coeur in *Das Gleichgewicht* noch ausführlicher. Das Problem, welches auch in *Schlußchor* im Kontext der Kunst steht, lässt sich auf der ästhetischen Ebene der Realpräsenz lösen (s. Kapitel 5.2.2). Das wiederum bedeutet, dass die Figuren nicht nur fiktive Subjekte, sondern zugleich die Verkörperung ästhetischer Konzepte sind,³¹¹ welche ihre Wurzel in der Subjektivitätsproblematik haben.

³⁰⁸ Die Verknüpfung von „Begehren“ und „Augenblick“ ist ein literarischer Topos: „Seit Charles Baudelaires Gedicht *A une passante* ist die gleichzeitige Verpflichtung des erotischen Blicks auf die Flüchtigkeit und den Potentialis ein Topos in der literarischen Transformation des Begehrens.“ (Willer: Botho Strauß, S. 106.)

³⁰⁹ Grieshop: Rhetorik des Augenblicks, S. 205.

³¹⁰ Englhart: Im Labyrinth des unendlichen Textes, S. 253.

³¹¹ Vgl. Helga Kaußen, dass Figuren zum Teil „ganze poetologische Konzepte“ verkörpern. (Helga Kaußen: Obskure Text-Gestalten. Figuren ‚sakraler Poetik‘ in „Angelas Kleider“. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Botho Strauß. Text + Kritik, Heft 81, München 1998², S. 100.)

4.3 Wechsel ins Paradigma der Undurchschaubarkeit

Bereits in *Besucher* wurden die Lüge und das Als-ob der Schauspielkunst thematisiert. In *Schlußchor* tritt die nicht zu fassende Wahrheit in der Kategorie der Täuschung in Erscheinung. Im ersten Akt war es der Selbstbetrug der Gesellschaft und der Betrug zwischen Mann und Frau; im zweiten Akt die Illusionsbildung, die beim Blick des Mannes auf die Frau einsetzt. Im dritten Akt wird das Thema nun mit der Deutschlandfrage verknüpft: die Öffnung der Grenze, die vielleicht nur ein „Versehen“ (SCH 73) ist, die Wiedervereinigung, die sich statt eines Morgensterns vielleicht doch nur als Abendstern und damit als scheinbar Neues erweist (vgl. SCH 89), der Ruf „Valmy“ (SCH 86) und die Vermutung der neuen Epoche, was in Goethes Text die Aufmunterung nach der verlorenen Schlacht ist. Das Thema Lüge und Täuschung (Kapitel 4.3.2) steigert sich im Laufe des Dramas und findet seinen Höhepunkt in der Figur der Anita und hier wiederum in der mythisch dichten und zentralen Adlerszene, welche den eindrucksvollen Schlussakkord des Theaterstücks bildet. „Wie ich dich täuschen konnte!“ (SCH 98) lautet Anitas letzter Triumph über den deutschen Adler. Als neues deutsches Symbol ruft sie den undurchdringlichen Wald aus. Das alte Deutschland, wie es im Mythos „Vaterland“ erhalten blieb (Kapitel 4.3.1), wird endgültig abgelöst.

4.3.1 Die Welt der Väter

Die Figur Anita weist zwei unterschiedliche historische Aspekte Deutschlands auf: Zum einen ist sie eine 1944 geborene Frau „in ihren späten Vierzigern“ (SCH 71), also ungefähr so alt wie die Bundesrepublik Deutschland. Damit gehört sie, wenn man eine Redewendung aus *Aufstand gegen die sekundäre Welt* wählt, der sekundären Epoche an. Zum anderen widmet sie sich aber ganz dem Leben ihres 1944 als Widerständler erschossenen Vaters, den Strauß als Mitglied des christlich-konservativen Kreisauer Kreises darstellt.³¹² Anita ist Gegenwart ohne Mythos und Mythos ohne Gegenwart. Die Figurenkonzeption weist somit erneut die Struktur zweier Gegensätze auf, zwischen denen die Mitte fehlt. Auch die Tatsache, dass ihr Vater starb, als sie geboren wurde, verdeutlicht die Unverbundenheit beider Epochen, die in Anita keineswegs gleich gewichtet sind. Mehr als alles andere sind in ihr eine Liebe zu Vaterland und Patriotismus gegenwärtig, wie sie nach 1945 nicht mehr möglich sind und auch damals eine extreme Form bezeichneten.

³¹² Nach dem missglückten Bombenattentat auf Hitler am 20. Juli 1944 folgte eine Reihe von Prozessen und Todesurteilen, bei denen unter anderem zahlreiche Mitglieder des Kreisauer Kreises hingerichtet wurden. (Vgl. Werner Conze und Volker Hentschel (Hg.): Ploetz. Deutsche Geschichte. Epochen und Daten. Darmstadt 1998, S. 281.) Der Kreisauer Kreis ist historisch, jedoch ist die Figur *Hans Ulrich von Schastorf* fiktional. „Die Figuren sind Fiktion, wenn auch angeregt durch persönliche Begegnungen, die Tagebücher von Horst Lange, Reck Malleczewen, den leidenschaftlichen politischen Anachronismus eines Rudolf Borchardt (der übrigens tatsächlich seine politische Hoffnung gegen Hitler zeitweise mit Rupprecht von Bayern verband).“ (Strauß: *Auge und Augenblick*, S. 16.)

4.3.1.1 Verhinderte Vaterlandsliebe

Anita trägt nach Aussage des Autors ein „seltsame(s) Seelenerbe“ von ihrem „königstreuen“ Vater in sich. Strauß entwirft mit ihr eine Figur, die innerhalb des Antifaschismus ein „romantisch-ultrakonservative(s)“ Extrem darstelle. So schreibt er über *Schlußchor* in einem öffentlichen Brief in *Die Zeit*:

Sehr verehrte Gräfin Dönhoff,
 nun schreibe ich diese sonderbaren Stücke, in denen nichts klar ist, die Unschärfe selbst der Held, wie es meiner Meinung nach gar nicht anders sein kann, will man der Schwankungsbreite des Realen, einschließlich Gesinnung, Gesittung, Gefühl, nur annähernd Wahrnehmungsgerechtigkeit widerfahren lassen. (...)
 Es geht freilich in „Schlußchor“ nirgends um den engeren Kreis der Stauffenberg-Leute, vielmehr um einen äußeren Rand, um die romantisch-ultrakonservativen Brechungen dieses ja ziemlich diffusen und weitläufigen Spektrums des Anti-Hitlerismus. Und diese Brechung wird um ein weiteres Mal gesplittert durch das seltsame Seelenerbe, das die Tochter, eine Frau von heute, wenn auch ein spätes Mädchen, von ihrem „königstreuen“ Vater übernimmt. (...)
 Dies erscheint uns demokratischen Besserwissern heute alles sehr verschroben und märchenhaft, ist aber als eine Substanz, eine Leidenschaft und ein Gewicht des Deutschen zumindest in der Literatur, mit der wir ja leben wollen, immer wieder gegenwärtig.³¹³

Der Autor treibt auch in diesem Drama seine Figuren an Grenzen. In Anita pflanze sich ein extrem konservativer Teil der deutschen Seele fort, den Strauß für immer noch gegenwärtig hält. Den anderen Pol des Anti-Hitler-Deutschlands bildet die linkskritische Haltung, die dem rechtskonservativen Widerstand skeptisch begegnet. Diese Position ist in die Figur „Patrick“ eingegangen. Als Gegenspieler Anitas sagt er: „Ich will es Ihnen nicht verhehlen: zu meinen Favoriten zählt Ihr Vater nicht. Die konservative Verschwörung von Junkern und Großgrundbesitzern war nie mein Steckenpferd.“ (SCH 92) Mit Anita und Patrick spannt Strauß die „Schwankungsbreite“ deutschen Empfindens auf, wobei er insbesondere auf die öffentlich kaum diskutierte romantisch-leidenschaftliche Variante hinweist. Diese sei „zumindest in der Literatur“ gegenwärtig. Damit verwendet Strauß eine Formulierung, die den Begriff des Mythos – der in seiner Grundbedeutung Erzählung heißt – umschreibt. Anita lebt aus den Büchern ihres Vaters. „Schon als Zwanzigjährige hat sie sich tagelang in die Bibliothek ihres Vaters eingeschlossen, und was sie in den Büchern angestrichen hat, das hat sie bis heute auch behalten!“ (SCH 73). Sie hat gerade das Tagesbuch ihres Vaters Hans Ulrich von Schastorf herausgegeben und die Ereignisse sind ihr präsent „als sei es gestern gewesen“ (SCH 85). Die Intensität ihres Erlebens, des Nachempfindens der Leiden ihres Vaters, geht hin bis zu Audition und Halluzination.

ANITA
 Es weint doch hier irgendwo ein Mensch ... nein?
 Ich hör's doch weinen in der Nähe ... Psst! (ebd.)

In Anita ist rechtskonservative Vaterlandsliebe als Mythos lebendig. In der Realität war ihr der Kontakt zu vaterländisch heroischem Denken verwehrt. Das zeigt ihre Familiengeschichte: Als Anitas Vater kurz nach ihrer Geburt erschossen wurde, hat ihre Mutter –

³¹³ Strauß: Auge und Augenblick, S. 16.

sinnbildlich für das neue, demokratische Deutschland – die Brücken hinter sich abgebrochen, 1945 gleich wieder geheiratet und somit einen neuen Zeitabschnitt begonnen. Den zweiten Ehemann hat Anita nie als ihren Vater akzeptiert: Ihre Herkunftsgeschichte hat sie verloren, die neue nicht angenommen. Sie hängt im vater- und geschichtslosen Raum. Strauß drückt dies im Bild der zu Nazideutschland abgebrochenen Brücke aus:

PATRICK

(...)

Sie erscheinen mir wie der Pfeiler einer längst gesprengten Brücke, der abgebrochen, schroff am Ufer stehenblieb. Sie erinnern noch an eine Brücke, aber mehr noch erinnern Sie an die Zerstörung. (...) (SCH 91)

Anita ist als Sinnbild für den „Mythos Vaterland“ ein Solitär geblieben, der im Deutschland der Gegenwart ausgeschlossen blieb. Sie ist auch als private Person „unverbunden“: Sie wird als „späte(s) Mädchen“ (SCH 85) beschrieben, lebt mit fast 50 Jahren immer noch bei der Mutter, hat keinen Mann, keine Kinder, keine Freunde. Eine mögliche Heirat im Ausland kam nicht zustande:

DIE MUTTER

Was wissen Sie denn, was sie durchgemacht hat? Sie hat ein Jahr in Cordoba gearbeitet und war mit einem Anwalt dort verlobt, ein Jahr in Spanien nur gelitten, sie tut doch nichts, sie hat bloß Liebeskummer (...). (SCH 82)

Anita ist „die Sorte Aneck-Frau“ (SCH 81), die keiner haben will, so wie kein (oder zumindest kein linksliberaler) Deutscher nach 1945 etwas mit konservativem Patriotismus zu tun haben möchte. Der Liebeskummer Anitas gründet in ihrer abgewiesenen Vaterlandsliebe. Strauß entwirft in *Schlußchor* eine Situation, welche die emotionale Schwierigkeit der Deutschen mit ihrem Heimatland aufzeigt (s. Kapitel 2.2.1). Die Subjektivitätsproblematik knüpft damit an die von Max in *Besucher* an, dessen Identität aufgrund der Teilung Deutschlands gebrochen war. Mit der Wiedervereinigung ist die nationale Identität zwar gegeben, jedoch erweist sich die emotionale Identifikation mit dem Land als unmöglich. Der „Liebeskummer“, der nur einer konservativ-romantischen Gruppe zugeordnet wird, ist insofern auch auf jedes Subjekt beziehbar, als er Teil einer kollektiven Gefühlslage ist, welche der Mythos Deutschland an sich bindet. Die patriotische Haltung, die aus Anita spricht, ist verfänglich und wird wohl deshalb zweifach von einer eventuellen Identifizierung mit neuem Nazismus distanziert: Erstens war (die Kunstfigur) Ulrich von Schastorf Hitlergegner, zweitens hat die Figur Anita den Charakter eines historischen Zitats. Dennoch ist deutlich erkennbar, dass *Schlußchor* hier das aufgeklärte Deutschland mit einem unaufgeklärten Problem konfrontiert.

4.3.1.2 Mythos „Landesvater“

Neben dem Mythos „Vaterland“ greift *Schlußchor* auch den Mythos „Landesvater“ auf, welcher mit dem Entwurf eines kulturellen Wechsels verbunden ist. Ganz auf der Linie des heftig kritisierten *Bocksgesang* wird eine Lebensauffassung in Demut und Unterordnung propagiert. Anita ist getrieben von der Sehnsucht und dem Glauben an die Existenz einer schützenden, „heilenden“ Autorität. Die ultrakonservative Haltung wird bis zur rückwärtsge wandten Sehnsucht nach einem König ausgestaltet:

ANITA

Was wissen Sie vom Fürsten, als er noch Fürst gewesen ist? Was wissen Sie von Kräften, die einmal gut und heilsam waren, bevor sie am Körper der modernen Welt zu üblen Geschwüren aufquollen. Gehorsam, Glaube, Demut, Dienen. Könige berührten bloß mit ihrem Finger den Aussätzigen und heilten ihn. (SCH 92)

Während in *Schlußchor* die Forderung nach „Demut“, „Gehorsam“ und „Dienen“ durch eine Entrückung in die Vergangenheit entschärft ist, tritt sie im *Bocksgesang* mit aktuellem Anspruch auf, der zu Recht Kritiker auf den Plan rief:

Der Rechte hofft hingegen auf einen tiefgreifenden, unter den Gefahren geborenen Sinneswechsel, auf die endgültige Verabschiedung eines nun hundertjährigen „devotionsfeindlichen Kulturbegriffs“ (Hugo Ball), der im Gefolge Nietzsches unseren geistigen Lebensraum mit unzähligen Spöttern, Atheisten und frivolen Insurgenten über völkert und eine eigene bigotte Frömmigkeit des Politischen, des Kritischen und All-Bestreitbaren geschaffen hat. (BG 64)

Hierin geht die Straußsche Kritik am Sekundären, im Sinne des *Aufstands gegen die sekundäre Welt*, und kritisch Zersetzenden ein, die in Kapitel 2.2 ausgeführt wurde. Der Mensch soll sich danach etwas Höherem unterstellen, als er selbst ist. Die Unterwürfigkeit und Kritiklosigkeit, die der „Rechte“ hier erhofft, würden einen schlimmen Rückfall hinter die entwickelte Verstandeskultur bedeuten und der Untertanen-Mentalität wieder Einzug gewähren. Die „Gefahren“, unter denen dieser Sinneswechsel sich vollziehen sollte, sind wohl die eines neuen Faschismus.

In *Schlußchor* erscheint die Untertanen-Fiktion als rückwärtsgewandtes Hoffen auf Könige. Die heilsamen Kräfte, die sie gehabt haben sollen, verweisen auf eine weitere Aussage aus dem *Bocksgesang*, wonach der Herrscher ein Opfer-Ritual auf sich lädt und damit wie ein Sündenbock die Gemeinschaft von archaischen Übeln befreit. Der Sündenbock

sammelt den einmütigen Haß aller in sich auf, um die Gemeinschaft davon zu befreien. Er ist ein metabolisches Gefäß. Anderswo übernimmt diese Dynamik des Heils der Stammesherrscher, der König: Er inkorporiert die Macht der Finsternis, zieht alles Übel auf sich, um es dann in Stabilität und Fruchtbarkeit zu wandeln. Der Herrscher übernimmt die Funktion des kultischen Opfers. (BG 76)

Die „Kräfte“, die Anita als einst „gut und heilsam“ nennt, sind demnach die archaischen Regungen, die sich in Tötung des Sündenbocks entluden und so die Gemeinschaft in immer wiederkehrenden Zyklen von Hass befreien. Während es in der Opferung des Sündenbocks einen Toten gibt, ist mit dem Herrscher als „metabolisches Gefäß“ eine unblutige Variante vorgeschlagen, in der sich negative in positive Energie verwandelt. Hass und Gewalt, die

kein gesellschaftlich akzeptables Ventil finden, würden demnach nicht zu „Geschwüren“, sondern gesellschaftlich integriert und „metabolisch“ ins Positive gewendet. Anita selbst ist das beste Beispiel für die aufgestaute, negative und dem Menschen seit Urzeiten innewohnende Gefühlsgewalt: Der Zorn, der keine Erlösung findet, ist ihre herausragendste Charaktereigenschaft. „URSULA Sie ist immerzu erzürnt, pausenlos, auch wenn sie gerade mal still sitzt und scheinbar zuhört, immer irgendwie erzürnt. (SCH 82) Die rückwärtsgewandte Utopie von den Königen klingt wie der Ruf einer politischen Rechten nach einer starken Autorität.

4.3.1.3 Der Adler als Symbol der Einheit

Als sich mit Patrick auch der Letzte auf die Straße begibt, um mit den jubelnden Menschen die Öffnung der Mauer zu feiern und das historische Ereignis zu erleben, bleibt Anita allein zurück. Nur sie, der Sonderling in der Gegenwart, bleibt außerhalb des aktuellen Zeitgeschehens. Anita agiert auf einer anderen Ebene: Für sie ist nicht die Wiedervereinigung der geteilten Nation relevant, sondern die Frage nach dem unteilbaren „Volk“³¹⁴ – ein Begriff, der nach dem Rassismus der NS-Zeit schwer belastet, in diesem Falle aber wohl doch der treffende ist, um zwischen einer nach politisch festgelegten Grenzen und einer auf stammesgeschichtlicher Abstammung basierenden Zusammengehörigkeit zu differenzieren. Der Adler verkörpert diese stammesgeschichtliche, politisch unteilbare Einheit.³¹⁵ So sagt Anita im Anblick des Adlers:

Damit hast du schon bei mir gewonnen, daß du nichts ausziehen mußt. Daß du so schön bist, wie du aussiehst. Stolz in einem Stück. Nichts darunter, nichts dahinter. Federkleid vom Schädel bis zum Lauf. Mmmh: gute Lösung! (SCH 95)³¹⁶

Die Beheimatung in einem „Volk“ könnte die von Anita ersehnte Heilung bringen.

Wie selbstlos kann ein großer Vogel sein, wie schützend sich um einen Menschen sorgen! Du könntest mich nähren, statt zu kröpfen, könntest mich leiten, statt zu rupfen. (SCH 97)

³¹⁴ Zur Ideologisierung des Begriffes „Volk“ in der deutschen Geschichte vgl. Johannes Willms: Die deutsche Krankheit. Eine kurze Geschichte der Gegenwart. München/Wien 2001, S. 30 ff.

³¹⁵ Der Adler wird in der Forschungsliteratur meist als „schlaffer Bundesadler“ gedeutet, der den Zustand der Bundesrepublik widerspiegelt. Auch Steffen Damm sieht den Adler auf der Ebene des demokratischen Bundesstaates und wagt die Interpretation, dass der Tod des Vogels als „Plädoyer für die Notschlachtung der Republik“ (Damm: Archäologie der Zeit, S. 139) gelesen werden könne.

³¹⁶ Laura Sormani hingegen interpretiert den Adler als Allegorie der Nation, die auf der Bühne „real-präsent“ werden solle und leitet aus dem Dramenverlauf ab, dass eine „positive Vorstellung der Nation fehlt“ (Sormani: Semiotik und Hermeneutik, S. 307 f.)

4.3.2 Die Lüge von der Einheit

Die Sphäre deutscher Mythen wird in *Schlußchor* durch eine Welt von Lügen und Täuschungen konterkariert. Das Drama relativiert dadurch die ultrakonservativen Vorstellungen, die es experimentell durchspielt. Am Ende, als Ausblick auf das wiedervereinigte Deutschland, steht gerade nicht ein wiedererstarkter Adler, sondern der Wald, der kein Motiv romantischer Verzauberung mehr ist, sondern ein Symbol für die Zentrumslosigkeit und Undurchdringlichkeit der Lebenswelt.

4.3.2.1 Die Illusion vom Einzigem

Schon zu Beginn des Dramas gibt die Feuerland-Episode einen Hinweis darauf, dass Anita Illusion und Wirklichkeit nicht auseinander halten kann. Sie will sich mit Ursula über das ferne Land unterhalten. Angeblich war sie – wie die Mutter sagt – „selbst vor Monaten erst dort und wäre sehr daran interessiert, mit jemandem ihre Reiseeindrücke auszutauschen“ (SCH 72). Doch Anita gibt nur Lexikon-Wissen zum Besten.

ANITA

In Feuerland kein Monat frostfrei dort. Sie wissen: es heißt Feuerland, weil Magellan, als er die Meeresenge durchfuhr, die später nach ihm benannt wurde, die Feuer der Indianer Tag und Nacht brennen sah. (SCH 75)

Ursula durchschaut, dass ihr etwas vorgemacht wird: „Wissen Sie, was ich glaube: Sie sind in Ihrem Leben nie auf Feuerland gewesen!“ (SCH 78) Anita antwortet mit einem „Ach?“ (SCH 79), womit sie sich selbst zu fragen scheint, ob ihre Erzählung einer wirklichen oder nur einer Leseerfahrung entspringt. Um Vater und Vaterland lieben zu können, manipuliert sie die historischen Tatsachen. Doch der Geschichtswissenschaftler Patrick konfrontiert sie damit, dass ihr Vater, den sie als „Patrioten im Widerstand“ (SCH 93) darstellt, kein patriotischer Held, sondern nur ein Frauenheld war. In diesem Moment bricht Anitas Zorn durch:

PATRICK

(...) Aber, nicht wahr, an keiner einzigen Stelle lassen Sie zu, daß seine Frauengeschichten bekannt werden. Dabei wissen wir aus zahllosen Briefen längst, daß sich seine subversive Tätigkeit im wesentlichen darauf beschränkte, einigen oberen NS-Chargen Hörner aufzusetzen. Wollte er vielleicht durch Liebeskummer die Führung demoralisieren.

ANITA *steht auf und schlägt* PATRICK *ins Gesicht*
Du schiefes kaltes dreckiges Schmähmaul ...

PATRICK

Beruhigen Sie sich ...

ANITA

Schwein!

PATRICK

Es gibt Beweise genug, daß Ihr Vater auch sein Leben in der Folge einer dieser zweifelhaften Affären verlor ...

ANITA

Wagen Sie kein Wort mehr: ich reiße Ihnen die Scherbe durch die Visage! (SCH 93 f.)

Die Heftigkeit von Anitas Reaktion zeigt, dass Patricks Vorwurf die Grundpfeiler ihres Lügengebäudes ins Wanken bringt. Denn immer wieder betont sie und wirft sie ihrer Mutter vor, dass der Vater sie wahrhaft und einzig geliebt habe, aber die Mutter ihn verlassen habe.

ANITA

(...) Und: wen traf er zu Hause an, als er plötzlich und unerwartet zurückkehrte? Erinnerst du dich, Mutter? Du hattest Besuch. Es war ein - ehemals - guter Freund des Vaters. Ein guter Freund der ganzen Familie, nicht wahr? Seltsam nur, was dazu im Tagebuch zu finden ist. Nur eine einzige Zeile: ‚Meine Getreue - meine einzig Geliebte: verloren‘ (...) Frau Rossammer: erinnern Sie sich! Für scheinheilige Ausreden sind die Jahre jetzt zu spät. (...) (SCH 84)

Anita, die ihrer Mutter eine Art Prozess wegen Liebes-Hochverrats macht, baut ihre Argumentation auf dem einen Satz ihres Vaters auf: „Meine einzig Geliebte - verloren!“ (ebd. und SCH 85), was ihr die Mutter auch vorhält: „Du klammerst dich an eine einzige Zeile im Tagebuch (...)“ (SCH 85)

Indem Patrick Anitas Argumentation aushebelt, verkehren sich die Seiten: aus der wahren, romantischen Liebe wird das Verhältnis mit vielen. Die „einzig Geliebte“ gibt es nicht, das Einzige erweist sich als Lüge und das oberflächliche Viele als Wahrheit. Sogar der Tod ihres Vaters war vermutlich kein heldenhaft patriotischer, sondern geschah „in der Folge einer dieser zweifelhaften Affären“ (SCH 94). Anita hatte sich mit ihrer Mythenbildung das großartig Einzige schaffen wollen und wurde in das Lebensmodell der oberflächlichen, netzartigen Verweisungen zurückgeworfen. Nach dieser Zuspitzung der Lage, nach der Anita sozusagen vor dem Scherbenhaufen all ihrer Anstrengungen sitzt, zerfällt ihr auch das Vaterbild in einen längst vermodernden Leichnam. Dieser löst sich in der netzartigen Struktur der Flechten auf:

ANITA *allein*

Ja ... ja ... ich höre dein verfaultes Kreischen, ja. Ich seh dein aschgrünes Auge. Die schlaffen Speichelfäden hängen aus dem eitrigen Mund. Die schwarzen Zähne seh ich, den Moosbefall in deinem Rachen ... und deine Wangen, bedeckt mit tausendjährigen Flechten, die wiederum ein Wachstum sind aus einer Erde von zerfallenen Gesichtern. (SCH 94)

Der Versuch, in romantisch-konservativer Haltung ein Vaterlandsbild zu bewahren, wird damit als historisch unhaltbar erwiesen, wie ein Kartenhaus zum Einsturz gebracht und der Netzstruktur der gegenwärtigen Gesellschaft angeglichen.

4.3.2.2 **Reine Oberflächlichkeit**

In der abschließenden Auseinandersetzung mit dem Adler ist nun auch Anita in ihrer wahren Struktur entdeckt. Statt eines Persönlichkeitskerns, der nach einem Einheitsmodell vorhanden sein müsste, verkörpert sie die Auflösung in eine unendliche Oberfläche: „Denn ich bin Wäsche, Wäsche durch und durch, überall Wäsche.“ (SCH 97) Die reine, verwirrende Oberflächlichkeit entspricht Strauß' Modell von der gegenwärtigen Gesellschaft. Auf der Bühne, im Zweikampf Anitas mit dem Adler, ringt dieses neue Modell mit dem vom Adler verkörperten alten Einheitsmodell. Hier kehrt die Gegenüberstellung aus *Besucher* wieder, in der für die alte Ordnung ein König stand, der das Zentrum bildete, und für die neue Unord-

nung die Vase, die nur mit gleichmäßigem Wasser gefüllt ist. In *Schlußchor* ist es nun statt Wasser ein undurchdringliches Gewirr von Tüchern und Kleidern, in denen keine Menschen mehr stecken. Ein Szenario so bedrohlich, wie ein Weltuntergang:

Aber ... hörst du es? In der Luft: das Dröhnen und das Flattern? Die vielen Röcke, die dichten Tücher und Gewänder ... die Kleider, in denen kein Bein, kein Oberleib mehr steckt? Sieh nur: wie der Himmel schwarz von brausenden Kleidern wird! (SCH 97)

Der Adler als Symbol der alten Ordnung und des Patriotismus wird gegen diese neue undurchsichtige, unbegreifliche Struktur nicht ankommen. Das jetzige System ist gegen jeden Angriff gefeit und würde sich geradezu höhnisch über alte ehrenhafte Versuche erheben:

Du fluggewordenes Erz. Alt und grau und machtlos. Wie ich dich täuschen konnte! Denn ich bin Wäsche, Wäsche durch und durch, überall Wäsche. Unmöglich, mich bis auf meine Haut zu treffen. Unmöglich mich beinschrötig zu schlagen, mich zu rupfen und zu kröpfen, ohne dabei an Garnen, Zwirnen, Filzen zu ersticken. Ist das nicht wunderbar? (SCH 97)

Nicht einmal ein Schwert könnte das Wirrwarr durchdringen, das nach allen Seiten ausweicht und keinen Kern hat, der zu fassen wäre. Damit beantwortet Strauß auch die zur Zeit der Wiedervereinigung diskutierte Frage, wie mächtig Deutschland wieder werden dürfe, mit der Aussage, dass die Struktur, die es nach dem Krieg gewonnen hat, kein Wiedererstarken nach altem Muster erwarten lasse. Nachdem mit dem Adler das alte Symbol der Macht und Stärke vernichtet ist,³¹⁷ verkündet Anita als letzte Worte des Dramas und des Aktes, der „Von nun an“ überschrieben ist, das deutsche Symbol, das künftig Gültigkeit haben wird: „Wald ... Wald ... Wald ...Wald ...“ (SCH 98) Damit ist nun nicht mehr die zauberhafte romantische Seite des Waldes gemeint, sondern dessen Undurchdringlichkeit, Unübersichtlichkeit und labyrinthhafte Wege. Hier, Baum für Baum, gibt es die endlosen Wiederholungen, die „endlose Prolongation“ (BG 66), die Strauß im *Bocksgesang* am Gegenwärtigen kritisiert und die Anitas Wortlaut ausdrückt. Sie spricht, als ob ihre vier Worte ein beliebiger Ausschnitt aus einer unendlichen Kette des Signifikanten „Wald“ wäre, ohne Anfang und ohne Ende. An der gescheiterten Vereinigung von Anita und dem Adler, die eine Unmöglichkeit der Rückkehr zu „völkischer“ Einheit bedeutet, zeigt sich, welcher endgültigen Bruch die NS-Vergangenheit für ein mythisches Selbstverständnis der Deutschen gebracht hat. Deutschland wird, so ist die Symbolik deutbar, nach der Wiedervereinigung eine Nation, aber nicht mehr Einheit mit Herz und Zentrum werden.

In der einheitlichen Fläche hat auch die Oben-unten-Metaphorik von Himmel und Erde ein Ende, in welcher sich die Schlusspassage des Dramas ebenfalls lesen lässt: Anita lebt in einer Frauenwelt, ohne Vater, ohne Brüder, ohne Mann, nur mit ihrer alten Mutter. Sie ist also eindeutig dem Prinzip Erde zuzuordnen. Ihr verstorbener Vater steht in Anitas Augen für

³¹⁷ Herbert Grieshop, der für den Adler wie auch den Chor mehrere Lesarten anbietet, leitet aus einer Textstelle in *Niemand anderes* ab: „Anitas Wunsch, vom Greif ‚Geschlagen, gerupft und gekröpft‘ (SCH 95) zu werden, erfährt (...) eine weitere Lesart. Es ist der – scheiternde Versuch, einen ‚Schatz‘ der Erinnerung, der im Kontext der deutschen Geschichte eben immer auch eine Last ist, loszuwerden.“ (Grieshop: Rhetorik des Augenblicks, S. 222 f.)

Geist, da er eine Bibliothek hinterlassen hat, für Ideale und in seiner Religiosität für die Hinwendung zu Gott. Er ist eindeutig dem Prinzip Himmel zuzuordnen. Als „König der Lüfte“ verkörpert der Adler das Element des Himmels. Anita will, dass er sich mit der Erde verbindet („An die Erde mit dir!“ SCH 96) bzw. sich mit ihr selbst vereinigt.³¹⁸ Doch dafür muss sie den Adler erst aufstacheln, den Widerstreit der Kräfte wieder erwecken. Statt der Vereinigung, die das Weltenende Ragnarök bedeuten würde, kommt es aber nur zum Kampf, bei dem Anita dem Vogel den Fang abschneidet – so dass sie für immer auf der Erde bleibt und sich nicht von ihm in den Himmel holen lässt wie Hräsvelg das schon wollte. Und der Vogel – ohne Krallen – findet keinen Halt mehr auf der Erde. Statt Liebe und Vereinigung gibt es nur einen blutigen Kampf und ewige Trennung. Es bleibt die weite Fläche zwischen Himmel und Erde. In *Der junge Mann* appellierte der Erzähler, diesen Zustand anzuerkennen:

Trauern wir also nicht länger der verschollenen Tiefe, der verflüchtigten Höhe nach. Die komplexe Fläche zu erfahren ist keine mindere Leistung des menschlichen Geistes als seine Ausdehnung zu den Müttern nach unten und dem Vater nach oben. (DJM 204)

4.3.2.3 Die Illusion von der Veränderung

Kritisch sind auch die Aussagen zur Wiedervereinigung. Zwar werden aus Sicht des Historikers Patrick mit den Wiedervereinigungsfeiern „die letzten Dämonen der Nachkriegszeit aus dem Land getrieben“ (SCH 90) und somit ein neuer Zeitabschnitt eingeläutet. Doch schon der euphorische Deutschlandruf enthält eine ironische Note.

DER RUFER
Deutschland! Das ist Geschichte, sage ich, hier und heute, sage ich, Valmy, sage ich, Goethe! (SCH 86)

Ironisch sind die Worte deshalb, weil in Goethes Original die epochalen Worte als Aufmunterung an die schlecht gelaunte Armee gedacht sind, die sich im Stellungskampf aufreißt.

Noch am Morgen hatte man nicht anders gedacht, als die sämtlichen Franzosen anzuspießen und aufzuspeisen, ja mich selbst hatte das unbedingte Vertrauen auf ein solches Heer, auf den Herzog von Braunschweig zur Teilnahme an dieser gefährlichen Expedition gelockt; nun aber ging jeder vor sich hin, man sah sich nicht an, oder wenn es geschah, so war es um zu fluchen oder zu verwünschen. Wir hatten, eben als es Nacht werden wollte, zufällig einen Kreis geschlossen, in dessen Mitte nicht einmal wie

³¹⁸ Bernhard Greiner ist der Ansicht, im „Spiel der Vereinigung“ zwischen Adler und Anita „ist der Mythos von der Begattung des Zeus in Adlergestalt mit Europa (die er als Stier entführt hat) berufen“ (Greiner: Die Komödie, S. 470). Dabei sei die „Doppelpmythe“ Strukturprinzip in Strauß' Stücken. Dabei werde stets einem entgrenzenden dionysischen einer auf klare Ordnung bedachter, anderer Mythos an die Seite gestellt (ebd., S. 470 f.). Der Übertritt zwischen beiden sei das Ziel. Andreas Englhart interpretiert monoperspektivisch, dass mit dem Adler der Mythos wiederbelebt und in die Welt geholt werden soll. Er lässt dabei außer Acht, dass der Adler/Mythos auf ein in Anita verkörpertes gegensätzliches Prinzip stößt. Er wird nicht nur gelockt, sondern getäuscht und getötet. „Anita lockt das Wappentier als Mythos, um es aus seiner einseitigen Erstarrung wieder zur ‚Realpräsenz‘ (AW 310) zu animieren. Das Doppelbild als das positive Bild hinter dem negativen Bild will Anita durch die Befreiung enthüllen. Nicht nur erstarrter mythischer Text soll der Adler sein, sondern auch als Anwesendes, als Ereignis wirken. Der Mythos soll ‚auf den Boden gebrannt‘ in der Welt des Textes, in der ‚Realität‘ wirken. Anita will den göttlichen Funken, der im emergenten Moment der Wiedervereinigung durch das Nationale als Ereignis entsteht, dauerhaft in die Welt holen.“ (Englhart: Im Labyrinth des unendlichen Textes: S. 265.)

gewöhnlich ein Feuer konnte angezündet werden, die meisten schwiegen, einige sprachen, und es fehlte doch eigentlich einem jeden Besinnung und Urteil. Endlich rief man mich auf, was ich dazu denke, denn ich hatte die Schar gewöhnlich mit kurzen Sprüchen erheitert und erquickt; diesmal sagte ich: »Von hier und heute geht eine neue Epoche der Weltgeschichte aus, und ihr könnt sagen, ihr seid dabei gewesen.«³¹⁹

Ähnlich wie in Goethes Worten der suggerierte Aufbruch eher ein Rückzug ist, da die Preußen bei der Kanonade unterliegen, sieht „Der Leser“ mit der neuen Epoche einen „Abend“ anbrechen, also etwas, das einen Entwicklungszyklus beendet, und nicht etwas, das einen gloriosen Aufbruch verheißt.³²⁰ Er vermutet Täuschung und Blendung anstatt des Beginns einer Erfüllungszeit:

DER LESER *schließt das Buch*

Auf Seite vierhundertvierzig! Da mach ich mir ein historisches Eselsohr. Die Epoche hat im ‚Siebenkäs‘ gewechselt, kurz nach dem Fest der Sanftmut, wo es gerade hieß: ‚Und so werden alle Abendsterne dieses Lebens einmal als Morgensterne wieder vor uns treten.‘ Nun gut, sehen wir uns das neueste Blendwerk an da draußen, wenn Venus den Deutschen einen Abend für einen Morgen vormacht! (SCH 89)

Da Venus, sowohl Abend- als auch Morgenstern genannt wird, fallen der Morgen, der den Menschen vorgemacht wird, und der Abend, der es vielleicht ist, wieder in eins. Das Ununterscheidbare absorbiert das außerordentliche geschichtliche Ereignis. Der scheinbare Aufbruch ins Neue wird sich als „Aufbruch ins Bestehende“ (AW 39) erweisen.

4.4 Fazit

Die Subjektivitätsproblematik wird in *Schlußchor* zunächst unter einem kultur- und gesellschaftskritischen Aspekt formuliert. Während in *Besucher* der „unergründlich flache“ (BS 49) Mensch dies aufgrund der nur materiell orientierten Gesellschaft ist, nimmt Strauß nun die Medienkultur ins Visier. In dieser werde zwar mit einer Bilderflut der Anschein von umfassender Realitätsdarstellung erweckt, doch das Gezeigte ist oberflächlich. Wer dieser Medienkultur verhaftet ist, bleibt „blind“ für sich selbst. Die Reflexion auf die tieferen anthropologischen Schichten sei mit der Auseinandersetzung von Leid, Schuld und archaischen Emotionen verbunden, die tief im Menschen verwurzelt sind. Wenn dieses anthropologische Erbe nicht in die Lebensrealität eingebunden werde, könne der Mensch zum einen keine Individualität gewinnen. Zum anderen werden, so die Mahnung im Hinblick auf das soziale Gefüge, Hass und Gewalt sich untergründig aufstauen und in periodischen Abständen zum Ausbruch kommen. Es soll eine Integration der archaischen Gefühlswelt erfolgen, was aber zugleich als aussichtslos dargestellt wird.

Während für das gesellschaftliche Wesen also eine Reflexion auf seine anthropologischen Grundlagen gefordert wird, erfolgt in einem zweiten Schritt die Problematisierung der Selbstreflexion. Die Möglichkeit der Selbstbetrachtung liegt im imaginierenden, selbst-

³¹⁹ Johann Wolfgang von Goethe: Campagne in Frankreich 1792. In: Goethe-HA Bd. 10, S. 234 f.; Die Preußen zogen sich nach der erfolglosen Kanonade zurück.

bezüglichen Blick, der bei Strauß stets den anderen braucht. In *Besucher* bildet der willkürlich herbeizuführende Blick auf den Theaterschauspieler das Modell. In *Schlußchor* ereignet sich das Oszillieren der „unfaßlichen Nähe“, in der das Subjekt seiner selbst ansichtig wird, im unwillkürlichen Augenblick des Versehens. Dieser ist zudem nur als Ganzes wahrnehmbar, in sich geschlossen und widersetzt sich jeder Auslegung. Dieser Moment hat die Struktur eines Geheimnisses, das per se das Unerklärliche ist. Das Subjekt erscheint handlungssohnmächtig und sich selbst immer mehr verschlossen. Es kann nur noch momenthaft und wie aus heiterem Himmel zu sich selber finden. Im Rückgriff auf idealistische Vorbilder ist eine weitergehende Ästhetisierung zu beobachten und eine zunehmende Fokussierung der Geist-Körper-Problematik.

Die imaginierte Synthese ereignet sich nicht nur nach dem Vorbild der Kunst, sondern ist zugleich deren höchstes Vermögen. Denn indem die Kunst diese nicht entschlüsselbare Kopräsenz von Nähe und Ferne erzeugt, beschert sie dem Kunstbetrachter, der demnach immer auch als Selbstbetrachter ausgewiesen wird, Momente „verwirrende(r) Schönheit“ (DEK 35). In der Annahme, dass bei Strauß Kunstbetrachtung immer auch Selbstbetrachtung ist, erweist sich die Sehnsucht nach dem ganzen, alles enthaltenden Kunstwerk als die Sehnsucht des Subjekts, sich selbst auf einmal, in seiner Totalität, erblicken zu können. Strauß beschreibt dies in *Die Fehler des Kopisten*:

Es ist mit den Jahren das Schwanken immer feiner geworden. Sich-Nähern und Sich-Entfernen gegenüber einem Gesicht, das Haften und das Weichen des Blicks ohne Lidschlag. Fast alle Bücher erwecken die Sehnsucht nach e i n e r Seite, die aus hunderten verdichtet hervorträte und, schwankend – wie ich! – zwischen Tiefe und Vordergrund, mir das G e s i c h t des Buchs zeigte, das ich nicht müde würde, über Jahre zu entziffern. Denn daran liegt es nicht: Zeit und Geduld sind im Übermaß vorhanden. Doch an Dichte fehlt es. (KP 157 f.)

Wendet man diese Koinzidenz von Kunst- und Selbstbetrachtung auf den Prozess des Schreibens, so erscheint die Hermetik Strauß' und das Zusammenfügen der verschiedensten Gedanken in ein Werk als Versuch des Subjekts, sich selbst in seiner Totalität zu erfassen, um sich über das Kunstwerk – das dann die Rolle des anderen in der Selbstbetrachtung übernimmt – selbst zu sehen und sich selbst präsent werden. Die Suche nach Verdichtung, die gleichermaßen dem Subjekt wie der Kunst gilt, findet ihren ästhetischen Ausdruck im Symbol, das dieses oszillierende Alles-auf-einmal und die Geschlossenheit aufs Beste verkörpert. In einem Zeitungssessay bekennt Strauß:

Ich träume vom Symbol wie andere von fernen Gestaden oder jungen Mädchen. (...) Dies unsichtbare Ding, zum Greifen nahe und unirdisch zugleich. In der Kunst von Aias bis Gulliver, von Dante bis Kafka. Danach nicht mehr. Plötzlich verschwunden.³²¹

³²⁰ So wäre der Titel *Schlußchor* (letzter Satz von Beethovens neunter Symphonie) in derselben Ambivalenz zu sehen: als Aufbruch, den der Freudenchor verkündet, der aber einen „Schluß“ bedeutet.

³²¹ Botho Strauß: Wollt ihr das totale Engineering? Ein Essay über den Terror der technisch-ökonomischen Intelligenz, über den Verlust von Kultur und Gedächtnis, über unsere Entfernung von Gott. In: Die Zeit vom 20.12.2000, S. 61.

Das Deutschlandthema ist in das Drama *Schlußchor* nur in symbolischer Weise eingebracht: im komplexen Motiv der „großen Schuld“, die unfasslich und unerklärlich ist. Neben dem Symbol sind auch die Geste oder der Blick theatralische Darstellungsweisen der Verdichtung. So ist im zweiten Akt von *Schlußchor* die ganze nachfolgende Geschichte schon in dem einen versehentlichen Blick von Lorenz auf Delia enthalten. In dieser Szene, in der es explizit um die Selbstwahrnehmung des Subjekts geht, ist die Koinzidenz von Subjektivitäts- und Ästhetikkonzept evident. Man kann hier sowohl von der Ästhetisierung des Subjekts als auch von der Subjektivierung der Ästhetik sprechen, da sie völlig nach der Subjektproblematik ausgerichtet ist.

Um 1990, und insbesondere mit *Schlußchor*, erreicht Strauß' Schreiben einen Höhepunkt an ästhetisierter Subjektkonzeption. In der Selbstbetrachtung, die sich nur im Kunstdiskurs vollzieht, geht dem Einzelnen jedoch der Bezug zur Körperwelt verloren. Das Drama reflektiert dieses Problem mit der Darstellung von Lorenz' Unvermögen, der sexuellen Ausstrahlung Delias zu begegnen. Lorenz schwebte zwar ein Ausgleich von Körper und Geist im Modell von Grazie und Anmut vor, worin die Triebhaftigkeit zur Sinnlichkeit abgemäßigt wird. In *Schlußchor* wird dies jedoch als schöne Illusion entlarvt. Der Körper behauptet seine Eigenständigkeit, er ist stärker als der Geist. Denn in ihm wurzelt das Leben, das den Gang der Evolution noch in seinen Genen enthält, der Körper trägt seinen Ursprung in sich, wohingegen die geistige Welt ihren verloren hat, in ihm sind die archaischen Regungen präsent, auf die der Geist keinen Einfluss hat (vgl. Kapitel 2.2.2): „Es herrscht mithin eine beträchtliche Eifersucht des Geistes auf den Körper (...)“ (BL 71) So steht am Ende der Lorenz-Delia-Geschichte eine Absage an das ästhetisierte Modell der Subjektivität, das nicht lebbar ist und Lorenz in den Tod treibt. Mit dem *Gleichgewicht* erfolgt in der Figur *Lilly* eine dezidierte Hinwendung zur Körperwelt.

5 Das Gleichgewicht: Die flüchtige Verbindung

Das Drama *Besucher* und vor allem *Schlußchor* steht im Zeichen einer Ästhetik der „complicatio“, in der Gegensätzliches zur Synthese gebracht wird. Für das Subjekt bedeutet dies die Vermittlung von Körper und Geist. Schon der Titel *Das Gleichgewicht* deutet an, dass hier nicht die Überbrückung von Dichotomien, sondern deren Kräfteverhältnis Thema ist. In der Figur *Lilly* wird der Modellfall durchgespielt, dass endlicher Körper und unendlicher Geist unverbunden nebeneinander bestehen und sich das Ich gleichsam in zwei Hälften teilt. Zunächst befinden sich die Kräfte im Gleichgewicht, doch *Lilly* wird in die Krise geführt und ihr Gleichgewichtsmodell zum Scheitern gebracht. Am Ende steht die Aussage, dass das Subjekt auf eine Vermittlung von Körper und Geist verwiesen bleibt, welche schließlich in Form einer flüchtigen Verbindung entworfen wird.

5.1 Die Nähe-Ferne-Dichotomie

Das Prinzip des „Zwiefachen“ ist programmatisch für das Theaterstück: „Überall lauert das Zwiefache, Zwie, zwie, zwie.“ (GG 20) In der Hauptfigur *Lilly Groth* treffen Gegensätze aufeinander: die Sehnsucht und die Realität, die Kunst und die Ökonomie, das Unverständliche und das Verständliche, die Imagination und das Körperliche, das Ungreifbare und das Greifbare, das Abwesende und das Anwesende. Diese Begriffspaare sind dem übergreifenden Gegensatz der Ferne und Nähe untergeordnet, welcher Leben und Lieben *Lilly Groths* bestimmt. Denn sie steht zwischen dem „nahen“ Ehemann, dem Wirtschaftsprofessor *Christoph Groth* und dem „fernen“ Musiker *Jacques Le Coeur*. Der Ausgleich der zwei Lieben bzw. dessen Misslingen bildet die Fabel des Dramas.

Lillys Kernproblem ist das Verhältnis zwischen greifbarer Nähe und Nahholung des Fernen. Vor ihrer Freundin *Marianne* klagt sie:

Ist es nicht meine böse Hand, die verdirbt, was sie berührt? Die das Nächste, Greifbare zerstört und nur das Ferne liebkosen kann? (GG 23)

Die Kopräsenz von Nähe und Ferne erwies sich als leitend für das Ästhetik- und Subjektivitätsmodell, sowohl im Essay *Die Erde – ein Kopf* als auch in *Besucher* über *Max'* Wahrnehmung der schauspielernden *Edna* als auch in *Schlußchor* im „Versehen“ *Lorenz'*. Doch in der Figurenkonzeption *Lillys* fallen beide Bereiche auseinander. Sie kennt nur das Nahe oder das Ferne. Und anstatt eines schwebenden Zustandes zwischen unangetasteter Körpernähe und zum Greifen naher ideeller Nähe, was im Falle *Lorenz'* auch etwas von Lähmung hatte, durchbricht *Lilly* diese Verbindung widerstrebender Empfindungen, die sich gegenseitig stützen und behindern, indem sie tatsächlich zugreift. Sie bedrängt damit ihren Lebenspartner. Denn *Christoph*, so ruft sie ihm ins Gedächtnis, habe mit dem Trennungsjahr Ruhe vor ihrem „Dich-Greifen“ (GG 46) gesucht.

Männliche Hauptfiguren der beiden bisher behandelten Dramen hielten sich zum greifbar nahen Körper der Frau auf Distanz. Sie verzehrten sich innerlich nach Idealbildern, ihre Hände wurden im Text gar nicht erwähnt. Bei Lilly verhält es sich anders: Sie hat zupackende Hände, um ihrer Leidenschaftlichkeit Ausdruck zu verleihen. Dabei geht sie offenbar über das übliche zwischenmenschliche Verhalten hinaus. Denn ihre „böse“ Hand symbolisiert eine Intensität von Verlangen, die den anderen missachtet und erdrückt. Jenseits jeglicher Als-ob-Relation, in der das Ferne so nah wird, als ob man es berühren könnte, ist Lilly ganz und gar die direkt Zupackende. Ihre Sphäre ist das Körperliche, das unmittelbar körperlich-sinnliche Leben. Mit dieser Figurenkonzeption und der insgesamt lebensweltlicheren Gestaltung von Ort und Zeit erfolgt mit dem Drama *Gleichgewicht* eine Hinwendung zur körperlich konkreten Welt. Nach den Versuchen, das ganze Leben auf einmal zu erfassen, steht jetzt das Experiment, mit Lilly die körperlich konkrete Sphäre und deren Konfliktpotential darzustellen.

Lieb und zärtlich kann Lilly nur demgegenüber sein, der sich ihrem Zugriff entzieht. Das rückt sie ins geradezu Animalische, in die Niederungen der „Kreatur“ (SCH 40) und beinhaltet Kritik an roher Körperlichkeit und Triebbestimmtheit. Lilly wird so sehr als „Handgreifliche“ dargestellt, dass sogar ihr Verhältnis zum Fernen mit dem Begriff „lieblosen“ paradoxerweise eine körperliche Berührung beschreibt. Dem Konzept stimulierenden Distanzhaltens, das den bisher analysierten Texten Strauß' zu eigen war, steht Lilly konträr gegenüber. In ihr kommt ein Subjektmodell zum Tragen, bei dem der Körper das Primat hat. Danach teilt sich das Leben in die Bereiche des Greifbaren und des nicht Greifbaren. Es existiert kein auratisches Konzept schwebender Verbindung, sondern eine dichotomische Trennung. Lilly setzt dies um, indem sie neben ihrer bürgerlichen Existenz ein „zweites Leben“ (GG 21) führt und in jedem dieser Leben einen anderen Mann liebt: „Für das eine Leben kann es nur den einen geben –“ (ebd.)

Diese Konstellation scheint konsequent umgesetzt zu sein: Das eine Leben gehört dem Ehemann Christoph Groth, das andere dem fernen Idol und Musiker Jacques Le Coeur. Die Relationen von Nähe und Ferne sind im Drama allerdings komplex, weil sie sich mehrfach verschieben, aber dem Zuschauer bzw. Leser in einem eng verflochtenen Theatergeschehen voller Rückverweise als scheinbar synchron präsentiert werden. Für die Textanalyse erscheint es deshalb zweckmäßig, die Reflexionsschleifen und „Rückkopplungen“ in einen chronologischen Ablauf aufzulösen. Denn Strauß bildet im *Gleichgewicht* „Schaltkreise, die zwischen dem Einst und Jetzt geschlossen sind“ (DJM 11). Für die Nähe-Ferne-Konstellation sind im Wesentlichen drei Phasen zu unterscheiden: Die Zeit vor Lillys und Christophs Trennungsjahr, die als Vorgeschichte eingeholt wird (Kapitel 5.2), das Trennungsjahr, an dessen letztem Tag das Drama einsetzt und sich hauptsächlich über Rückgriffe erschließt (Kapitel 5.3), und die Phase, die mit der Wiederkehr Christophs beginnt (Kapitel 5.4 und 5.5).

5.2 Das Gleichgewicht zwischen dem Unfassbaren und dem Rationalen

Die Figur Lilly ist ein literarisches Experiment für die Suche nach dem Ultimativen. Bevor sie sich für ein Jahr von ihrem Ehemann trennte, konnte sie sich durch eine zweite Liebe den seelischen Ausgleich bewahren. In dieser Phase, die als Vorgeschichte der Dramenhandlung vorausgeht, hatte sie ihr Gleichgewicht gefunden, in dem sich die Suche nach dem Authentischen und die gesellschaftliche Realität abbilden.

5.2.1 Übermäßige Leidenschaft

Lilly wird als sehr leidenschaftliche und sexuell aktive Frau dargestellt. Schon als Jugendliche wurde sie schnell geschlechtsreif: „hervor – empor, frühentfaltet, frühentpuppt“ (GG 34). Die Leidenschaft bestimmte auch ihre anfängliche Beziehung zu Christoph. Denn bevor die beiden heirateten, war sie die Geliebte des rund 25 Jahre älteren Mannes, der schon eine Frau und einen halbwüchsigen Sohn Markus hatte. Lilly erzählt dem inzwischen 28 Jahre alten Markus:

Andererseits, mir unvergeßlich, ich seh dich noch mit deinem Stapel Bücher im Lederriemen über den Strand staksen, damals, acht Jahre her, vor dem Hotel in der Bretagne, als ich noch die heimliche Geliebte deines Vaters war und mit Familie Groth, immer nebenan, die Urlaubszeit verbrachte. (GG 34)

Strauß entwirft mit Christoph den Typus eines gut situierten Manns, der sich in einer Lebenskrise aufgrund seines fortgeschrittenen Alters in der Verbindung mit einer viel jüngeren Frau neue Impulse und sexuelle Bestätigung holt. In Lilly findet er das pure Leben, sie möchte ihre Gefühle bis ans Äußerste treiben und alles zu Erlebende auskosten. „Die Sucht zu leben, ist die Sucht, alle Leidenschaft verbraucht zu haben, restlos, bevor es vorbei ist.“ (GG 27 f) Jedes versagte Erlebnis ist ihr eine Qual: „Wieviel Unerlebtes erträgt der Mensch?!“ (GG 27) Sie sieht das Leben als großes Ganzes, dessen Realität nicht hinter der Potentialität zurückbleiben soll, sie will Grenzenlosigkeit und bildet auch einen Gegensatz zu den nach einem Entweder-oder-Prinzip konzipierten Figuren. Zudem sind in Lilly die archaischen Gefühlsgewalten präsent. „In meiner alten Seele poltert, kracht und rumpelt es, fliegen Brocken Haß und Zorn herum.“ (GG 50) So ist auch die Liebe für sie ein Ausbruch uralter Leidenschaft. Zu Beginn der Beziehung war der Krieg der Gefühle entbrannt:

Doch man hörte auch schon sagen: es hätte Blut und Krieg und Kampfgewühl dazugehört, um mich an dich zu fesseln. Irgendeine ungeheure Besessenheit noch außerhalb der Liebe wär ihr bestes Steigerungsmittel. (GG 47)

Nach dem furiosen Auftakt scheint der rund 60-jährige Mann Lillys Verlangen auf Dauer abzulehnen bzw. nicht damit zurechtgekommen zu sein. Denn der Grund für die einjährige Trennung ist sein Rückzug: „Aber d u wolltest dieses Jahr von mir getrennt!“ (GG 46) Das Drama gibt sogar den Zeitpunkt an, an dem Lilly einen Ausweg zu suchen begann: vier Jahre vor der Handlungszeit. Damals wandte sie sich dem Musiker Jacques Le Coeur zu. „Ich sehe ihn jetzt schon bald im vierten Jahr“ (GG 72), gesteht sie gegen Ende des Dramas. Blickt man zurück auf die Mechanismen von Demütigung und Unterdrückung in der Paar-

Beziehung, die Strauß mehrfach entworfen und in *Schlußchor* integriert hat, so ist hier in der Vorgeschichte der Grundstein für ein Schema des Betrugens gelegt. Christoph betrügt seine Frau mit einer Geliebten und hat Angst, selbst betrogen zu werden. Er will Lilly an sich „fesseln“ und vereinbart mit ihr, dass „bei uns auf Liebesbetrug die Todesstrafe“ steht (GG 46). Die ungewöhnliche Formulierung „Liebesbetrug“ zeigt, dass nicht der Ehebruch das entscheidende Kriterium ist, sondern eine Wahrhaftigkeit in der Liebe.

5.2.2 Der Kontakt zum Primären in der Kunst

Der Text lässt offen, welcher Art die Beziehung zwischen Lilly und Jacques ist (s.a. Abschnitt 5.5.1). Unwidersprochen ist jedoch Lillys Aussage: „Daß ich ihn liebe wie meinen Mann, wie dich.“ (GG 71) So legt sie im 3. Akt rückblickend dar, dass sie zwei Lieben hatte und ihre Liebe zu Jacques die zu Christoph nicht berührte. „Ich wog mit einem Ich zwei Lieben aus, gleich groß, gleich wichtig und unverzichtbar.“ (GG 73) Insofern mache sie sich auch nicht des „Liebesbetrugs“ schuldig.

LILLY GROTH

(...) Ich war nicht einerseits die Geliebte und andererseits die brave Gattin. Ich war auch nicht bei dem einen glücklich und bei dem anderen unglücklich. Freilich war ich auch nicht bei beiden gleich glücklich: denn ich war bei dem einen und dem anderen nicht dieselbe. Litt wiederum auch nicht an gespaltenem Bewußtsein, besaß weder ein doppeltes noch ein geteiltes Ich. Ich wog mit einem Ich zwei Lieben aus, gleich groß, gleich wichtig und unverzichtbar.

(...) Ich habe dich nicht betrogen. Ich betrog dich nicht um ein einziges vermindertes Gefühl, indem ich auch den anderen liebte. Ich, e i n e Person, nicht verrückt und nicht verdorben, hielt zwei Leben aus und trennte sie im Herz, im Kopf, im Leib. (GG 73)

Lilly führte zwei Leben, „ein zweites neben dem ersten“ (GG 21), sie hat eine „zwiefache“ Existenz. Zwischen den zwei getrennten und je eigenständigen Lieben bestand jedoch eine Verbindung. Lilly selbst war dafür das Medium.

Ich ging aber zu diesem Mann wie früher vielleicht eine Frau, die zu einem berühmten Maler gegangen wäre, vielleicht eine viel bescheidenere Künstlerin, die hoffte, ein paar Funken von der höheren Begabung einzuheimsen, und nicht einmal nur für mich selbst, sondern es weitergebend, was sie erwärmte, an den Mann, mit dem sie in der Ehe lebte. Kein Verrat, nur ein kleiner Raub von einer höheren Begabung. (GG 72)

Der Ausgleich zur nicht ausgelebten Leidenschaft findet über die Kunst statt. Das Abwesende, das als Unerfülltes sich zeigt, kann in der Kunst anwesend werden, ohne zur Realität werden zu müssen. So kann das Subjekt Ungelebtes als scheinbar Reales erfahren. Sarah Kofman beschreibt dieses letztlich unerklärliche Schweben zwischen An- und Abwesenheit:

Reste, Wiedergänger, Gespenster, umherirrend in Zwischenreichen, weder lebendig noch tot, weder sinnlich noch intelligibel, weder anwesend noch abwesend, eher schon präsent in einer Abwesenheit, die den verstörenden Eindruck einer Abwesenheit erzeugt, abwesend in einer Absenz, von der eine lastende Fülle ausstrahlt, die den sie taxierenden Blick gefangennimmt, völlig vereinnahmt; bei der Kunst handelt es sich nicht um eine einfache Abschaffung des Wirklichen (was noch beherrschbar wäre),

sondern seiner Opferung im Sinne von Bataille, der sagt, daß die Opferhandlung das Opfer verändert, zerstört, tötet, aber nicht gleichgültig gegen es ist. Es handelt sich um ein Verschieben des Wirklichen, das in Schweben versetzt wird, wobei jeder unmittelbare Sinn sich verliert: Es ist da, ohne da zu sein, der Wirklichkeit beraubt, indifferent, sinnentleert.³²²

Lilly wird von ihrer „Sucht zu leben“ (GG 27) befreit. Dazu verhilft ihr die „höhere Begabung“ des Künstlers, die im Präsentmachen des Abwesenden liegt, in der Erzeugung einer höheren Form von Realität. Das „Verschieben des Wirklichen“, das Sarah Kofman darlegt, bedeutet für Lilly eine Sublimierung der Sexualität. Jacques Le Coeur leistet diese Sublimierung in seinen Konzerten, die mehr rituellen Handlungen als musikalischen Darbietungen gleichen. Markus konfrontiert Jacques damit, „(...) wie du heißes Kerzenwachs über den Arm laufen läßt, um deinen Spermastrom zu zeigen“ (GG 75).

Diese rituellen Handlungen Jacques', die im Drama keiner Schaffensperiode zugeordnet werden, gehören zur Sphäre der unveränderlichen anthropologischen Grundverfassung. Auf der Bühne werden sie bei „*Lichtwechsel*“ (ebd.) wie in einer Traumsequenz erwähnt. Konkret angegeben ist jedoch, dass er früher Musik mit der Band „Vathek The Palace of Eblis“ machte, mit der er den letzten Auftritt bereits ein Jahr vor dem Zeitpunkt hatte, als Lilly ihre Beziehung zu ihm aufnahm. Markus, der früher mit Jacques zusammengearbeitet hat, schildert die „alte Stimme“ Jacques Le Coeurs. Er hatte sich Satanskulten verschrieben:

MARKUS GROTH

Jacques Le Coeur! Wo sind deine heiseren Töne geblieben? Die Stimme des Aufruhrs, der Blasphemie, der satanischen Selbstbefreiung? Die schwarzen Messen der Anarchie, die trostlosen Hostienschändungen, zum Teufel mit deiner Band, zum Teufel mit den „Vathek The Palace of Eblis“ (...)! (GG 14)

In „Vathek“ liegt eine Anspielung auf die Erzählung „Vathek“ von William Beckford, die erstmals 1786 veröffentlicht wurde: Das in orientalischem Stil verfasste Werk erzählt die Geschichte des unersättlichen Kalifen Vathek, der sich in seiner unendlichen Gier nach Reichtum, Macht, Wissen und Lustgefühlen, in seiner „Unersättlichkeit der Begierde“³²³ der Magie und bösen Mächten verschreibt. Er überschreitet alle Grenzen von Moral und Glauben, opfert 50 unschuldige Kinder, nur um Zutritt zum unterirdischen Palast des Satans zu erlangen. Denn er glaubt, dass ihn dort ein Schwelgen in Macht, Luxus und Lust erwartet. Nach langer Reise und nach vielen menschen- sowie gottverachtenden Taten gelangt er in die Unterwelt, worin „auf einer Feuerkugel der mächtige, gefürchtete Eblis saß“³²⁴. Vathek, der das Feuer anbeten wollte, wird von diesem verzehrt werden: „(...) dein Herz wird geröstet werden, wie das aller Anbeter des Eblis“³²⁵, offenbart ihm der hässliche Bote des Herrschers der Unterwelt. Wie die anderen Menschen, die in Eblis' Palast Eblis' hinabgestiegen sind, wird der Kalif ein schmerzhaft brennendes Herz in seiner Brust tragen.

³²² Sarah Kofman: Die Melancholie der Kunst. In: Peter Engelmann (Hg.): Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Stuttgart 1990, S. 227 f.

³²³ Stéphane Mallarmé: Vorwort zu ‚Vathek‘. In: William Beckford: Vathek. Frankfurt a. M. 1989, S. 6.

³²⁴ Beckford: Vathek, S. 123.

³²⁵ Ebd., S. 126.

Stéphane Mallarmé, der den Roman William Beckfords 1876 neu herausgab und das Werk damit für Frankreich wiederentdeckte, war beeindruckt von der Kraft der Imagination. Er erkannte bei dem Autor das „Bedürfnis (...), die Einbildungskraft mit seltenen und großartigen Dingen zu erfüllen“³²⁶ und vermutete „keinen Leser, der in dieser Erzählung etwas anderes sähe als eines der stolzesten Spiele der erwachenden modernen Imagination“³²⁷. In Deutschland wird das Werk erst im 20. Jahrhundert etwas intensiver rezipiert.³²⁸ Hugo von Hofmannsthal und Carl Einstein sind hier zu nennen, und Gottfried Benn, der – damals schon das Konzept absoluter Prosa verfolgend – die Loslösung von jeder außerhalb der Kunst liegenden Intention begrüßte: „(...) und dann bin ich auf einen Engländer des 18. Jahrhunderts gestoßen, der vielleicht der Vater der ganzen nicht-didaktischen und nicht-erlösungssüchtigen Literatur ist: William Beckford, dessen Roman ‚Vathek‘ das Anliegen hat, keine Wege zu geben, sondern konzentrierte Resultate.“³²⁹

Botho Strauß nutzt die Anspielung auf Vathek, um einen Raum des Unermesslichen zu eröffnen, der getragen von Begierde und Sehnsucht die Grenzen des Humanen und Moralischen überschreitet. Lillys grenzenlose Leidenschaft ist der Welt des Musikers und Bandleaders von „Vathek“, Jacques Le Coeur, zugeordnet, ihre Existenz als Newspaper-Girl im S-Bahn-Untergeschoss findet Entsprechung in Jacques‘ Auftritten im U-Bahn-Bunker. Die Grenzenlosigkeit und schrankenlose Gefühlswelt bedeutet in Beckfords *Vathek* wie im *Gleichgewicht* ein Einberaumen des Dämonischen. Jacques Le Coeur ringt mit dem unbegreiflich Bösen und ist somit das Gegenstück zum biblischen Jakob, bei dem das im Dunkeln bleibende Ungeheure Engelsgestalt hat. Strauß greift Letzteres in *Beginnlosigkeit* auf:

Jakobs Kampf mit dem Engel oder „Du sollst keine Vergleiche bilden“. Alles, was heute uns bloß daran erinnert oder bloß so zu sein scheint wie dieser Kampf (der Kampf mit den würgenden Ideen, mit irgend etwas Überlebensgroßem), ist und bleibt dieser alte selbe fortwährende Kampf mit dem Engel. Du sollst nicht geschichtlich rechnen. Du sollst diesen einen Kampf für ausweglos und immerdar ansehen. Du trittst ein in seine nackte Buchstäblichkeit, in sein Einfürallemal. (BL 51)³³⁰

Lilly, die in der Kunst ohne Gefahr an die Grenzen gehen kann und das Zwielficht des Wirklichen erfährt, das nach den Kategorien ihres Mannes nicht existiert, wird in der Liebe zu

³²⁶ Mallarmé: Vorwort zu ‚Vathek‘, S. 6.

³²⁷ Ebd., S. 29. Reinhold Grimm folgt in seiner literaturgeschichtlichen Würdigung von „Vathek“ dieser Auffassung. „In dieser schon von Mallarmé gerühmten Kraft der Imagination, die sich souverän über alle Schranken der Wirklichkeit erhebt, besteht auch die eigentliche Originalität des Werkes.“ Reinhold Grimm: Nachwort zu *Vathek*. In: Beckford: *Vathek*, S. 343.

³²⁸ Siehe Grimm: Nachwort zu *Vathek*, S. 342.

³²⁹ Gottfried Benn: Das Zeitalter der Angst. Eine Einführung in W. H. Audens großes Gedicht. In: Gottfried Benn: *Essays und Reden in der Fassung der Erstdrucke*. Frankfurt am Main 1989, S. 411.

³³⁰ Bernhard Greiner interpretiert diese Textstelle poetologisch und erkennt in ihr die Darstellung der Grenze der Kunst, an der sie von der Repräsentation zur Präsenz übergeht. „Ihr Grenzwert ist vielmehr Emergenz: das absolut Unerwartete des Kunstwerks, Präsenz statt Re-Präsentation, was als Wiederkehr, neue Gegenwart von Jakobs Ringen mit einer im Dunkeln bleibenden, nicht zu fassenden, übermenschlichen Gewalt vorgestellt wird: (...)“. (Greiner: „Beginnlosigkeit“ - „Schlußchor“ - „Gleichgewicht“, S. 251) Greiner sieht es als Ziel des Straußschen Theaters, „sich – Jakobi-

Jacques „berührt“. Während die kämpferische Delia in *Schlußchor* selbst bei äußerlicher Nacktheit innerlich unberührt blieb und Anita in einer Auflösung in unendlich viele Hüllen den Kern einer Person vermissen ließ, besitzt Lilly tiefere Schichten an Persönlichkeit und gibt diese in der Liebe zum Künstler preis, sie öffnet sich. Das Ferne berührend, wird sie selbst „berührt“.

Und so kam ich jedesmal von ihm, heller, stärker, ruhig, so anders, daß er, mein Mann, es merken mußte und es sah, daß ich berührt worden war. Obwohl er's niemals wahrhaben wollte, nicht ganz entdecken. Denn er genoß ja an mir, daß mich der andere liebte. (GG 72 f.)

Jacques ist im „Land der Kunst“³³¹ angesiedelt. Lilly, die sich in ihrer Sehnsucht auf ihn zubewegt und Asyl bei ihm findet, erlebt ihn so, als ob er ihr leibhaftig gegenüber stünde. Für sie ist er realpräsent. Der Ferne ist ihr deshalb auch körperlich nah, so greifbar nahe, dass sie ihn „lieblosen“ kann. Dass die Liebe zu Jacques nicht einer sexuellen Beziehung gleichzusetzen ist, legt zudem der Hinweis nahe, dass Jacques ein „später Jüngling“ (GG 67) ist. Dennoch gibt es eine Form der Begegnung. Wie in Kapitel 2.3 dargelegt, entsteht insbesondere bei in Ritualen erzeugter performativer Realität – und die Konzerte von Jacques sind mehr Ritual als Musik – eine Gemeinschaft (communio) mit dem realpräsent Anwesenden.³³² Lilly kann tatsächlich überzeugt sein, dass sie in ritueller Kommunikation sowohl Nehmende als auch Gebende ist. Der Text spielt hier unterschwellig mit dem Begriff des Empfangens, den Strauß im *Aufstand gegen die sekundäre Welt* für die adäquate Haltung der Kunstrezeption verwendet (s. AW 46). „Empfangen“ steht im *Gleichgewicht* für die mystische Verbindung mit dem Realpräsenten und klingt dabei zur Verwirrung des Rezipienten zugleich nach sexueller Vereinigung. Blickt man auf den ersten Akt, als Lilly sagt: „Es gab Tage, da glaubte ich, ihn nie wieder empfangen zu können. Es gab Tage, da ich nicht mehr seine Frau war“ (GG 24), so wird deutlich, dass nicht wie der Kontext suggeriert, beide Sätze auf den abwesenden Christoph bezogen sind, sondern der erste auf Jacques und nur der zweite auf Christoph. Die parallele Konstruktion der Sätze unterstreicht die Parallelität der zwei Lieben Lillys und die Gleichwertigkeit der zwei Realitäten, in denen sie lebt.

nisch – dem ganz Anderen, dem unstrukturierten Totalen mythischer Wirklichkeit“ (ebd., S. 262) auszusetzen.

³³¹ In Analogie zum Land der Dichtung: „Dichtung, Land, das nie faßlich, aber doch da ist, bewohnbar, fruchtbar, unverseucht, lebensschützend, lebenspendend. Ziel. Asyl.“ (DEK 28) Es erscheint plausibel, dass Strauß, um diese doch außergewöhnliche Liebesform darzustellen, einen Rockmusiker wählt. Denn in der Rockmusik ist der Fankult sehr ausgeprägt und der Weg zur ästhetisch komplexen Realpräsenz scheint hier wohl am kürzesten. Zu einem Dichter wäre Lilly, wie sie sagt, „früher“ gegangen. Heute fehlt den Poeten die bis zur Selbsthingabe begeisterte Anhängerschaft.

³³² Es sei hier auf Kapitel 2.3.2.3 dieser Arbeit verwiesen: „Im religiösen Ritual kommunizieren Menschen mit einem ihnen überlegenen, übermenschlichen Gegenüber, dessen Präsenz durch den Handlungsvollzug selbst auch ohne Worte beschworen wird. Das ist immer ein gefährliches Unternehmen; nicht von ungefähr ist das religiöse Ritual mit dem ‚mysterium tremendum‘ verknüpft und seit alters aufs Peinlichste geregelt. Denn das religiöse Ritual bindet im Selbstverständnis der Partizipanten menschliches und übermenschliches (göttliches) Handeln in einen Handlungszusammenhang, der die Menschen mit dem ganz Anderen, dem Heiligen vermittelt.“ (Dalferth: *Jenseits von Mythos und Logos*, S. 187.)

Von Liebe und Kunst berührt zu werden, bringt Lilly Linderung. Sonst gequält von ihrer Unruhe, wird sie „ruhig“ (GG 72), gefestigt und zeitweise von dunklen Trieben befreit („heller“ ebd.). Die Befriedung mittels der Kunst geschieht bei Lilly weniger durch schöngestige Erleuchtung als vielmehr durch eine kathartische Reinigung von animalischer Rohheit. Sie wusste von den Ritualen der Band „Vathek“:

MARKUS GROTH Zumal an einem Abend, wenn du dich erinnerst, erzählte ich von unseren schwarzen Opferfesten, den rohen Ziegenherzen, die dieser Werner Brüßing damals fraß, wovon er seinen *nom de guerre* empfing, du warst schon müde, hast mir im Halbschlaf zugehört. (GG 77)

Der intellektuelle Christoph, der Vertreter der alles auf ein mittleres Niveau abmähigenden Gesellschaft ist, will von den untergründig tobenden, archaischen Trieben des Menschen nichts wissen. Er steht für das im *Aufstand gegen die sekundäre Welt* bezeichnete Sekundäre, das den Kontakt zum Primären beinahe schon verloren hat. Bereits in *Die Erde – ein Kopf* beklagt Strauß im Zeichen der Kunst die Unverbundenheit der in Poesie sich mitteilender Wahrhaftigkeit mit der von substanzlosem Gerede bestimmten Gesellschaft.

Die sich selbst bestimmende Gesellschaft und die sich selbst bestimmende Poesie finden nur sehr flüchtige, sehr zufällige Berührungspunkte. Die Unübersetzbarkeit eines poetischen Textes in die Welt der Kommunikation ist bereits zu dessen Voraussetzung geworden. (DEK 30)

Der Künstler, der als „schwache Stimme in der Höhle unter dem Lärm“ (DEK 28) sitzt, ist mit Jacques Le Coeur, der aus dem Untergrund des U-Bahn-Bunkers agiert, dementsprechend im Souterrain der Gesellschaft und im Subalternen platziert. Die Figur Lillys markiert die minimale Verbindungsstelle zwischen Primärem und Sekundärem, zwischen dem Dichter und der Gesellschaft, zwischen den Sphären Jacques und Christophs. Auch wenn er sich dagegen sträubt, so erfährt Christoph über die Mittlerin Lilly doch eine Ergänzung. Denn er „genöß“ ihre Ruhe. Sie selbst besetzt in diesem „schöne(n) Gleichgewicht“ (GG 79) den Nullpunkt, „die unbeschwerte Mitte“ (ebd.). Strauß bringt so mit Hilfe der Figur Lillys die letzte Einflussmöglichkeit des Dichters auf die Bühne: „Dieser herrschsüchtigen Ausgesprochenheit, die die Gesamtheit der Begriffe kontrolliert, das ‚andere Wort‘ einzuschleusen, ist sein geheimer, wichtigster Einfluß.“ (FDU 46) Später, mit dem Schuss in Lillys Rücken, wird Christoph auch die Stelle der zufälligen Berührung außer Kraft setzen. Die von oberflächlichem Gerede bestimmte Gesellschaft wird ihr System schließen, und die Kunst, in der sich Unausprechliches mitteilen kann, wird ihr stets das Unverständliche bleiben.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass in der Vorgeschichte des Dramas das Gleichgewicht intakt ist: Das Unfassliche findet in der Kunst seine Verwirklichung und kann auch noch über die Kunst der Gesellschaft einberaumt werden. Diese „primären“ Erfahrungen, die man mit einem älteren Begriff der Seele zurechnen kann, können noch das „geheime Zentrum“ und den Gravitationspunkt der nach rationalen Zwecken ausgerichteten Gesellschaft bilden. In der Liebe, die den Menschen für das rational nicht Fassbare zugänglich macht, vollzieht sich die Vermittlung, so dass das greifbar Nahe der Alltagsrealität und die verlockende

Ferne des Grenzenlosen gleichberechtigt nebeneinander stehen können. Dieses Gleichgewicht kann jedoch nicht den grundlegenden Ausschluss der Sphäre des Unerklärlichen aus dem rationalen Leben aufheben. Statt der Einheit ergeben sich nur Berührungspunkte, die auf die grundlegende Trennung verweisen.

5.3 Leben in der Kunst

Christoph Groth geht für ein Jahr von zu Hause weg. In dieser Trennungsphase gerät Lillys Gleichgewicht unter übermäßiger Sehnsucht ins Wanken. Die Sehnsucht ist zum einen als körperliches Verlangen (Kapitel 5.3.1) und zum anderen als ideelles Streben des Herzens thematisiert, das der Kunst und Liebe zuzuordnen ist (Kapitel 5.3.2). Das Drama erzeugt damit die experimentelle Situation, dass die jeweils gesteigerten Ansprüche von Körper und Geist, die unvermittelt in einem Subjekt behaust sind, dieses auf eine Zerreißprobe stellen. Ein Exempel für gehemmte Sehnsucht gibt die Figur des Markus Groth (Kapitel 5.3.3). In ihr streben die Kräfte von Körper und Geist nicht jeder in seine Richtung, sondern sie kehren sich gegeneinander und blockieren sich.

5.3.1 Die körperliche Grenzerfahrung von Schmutz und Ekel

Lilly wird in der Abwesenheit ihres Mannes von übermäßiger Sehnsucht und körperlichem Verlangen geplagt. Ohne den Halt, den ihr Christoph sonst gab, hat sie Angst, dem Nächsten in die Arme zu fallen. Sie kämpft dagegen an und bittet Männer, einen Sicherheitsabstand einzuhalten. So bei Markus, ihrem erwachsenen Stiefsohn:

MARKUS GROTH Sagen wir doch: wir fanden eine Spielart der Umarmung, bei der der wohlthuende Abstand eingehalten wurde.

LILLY GROTH Nun, du schlichst im engen Kreis um mich, gingst in trauriger Anziehung nach meinem Gang. Bekamst mich aber nicht, mein Hirnchen. So nah ich auch wohnte mit dir. (...) (GG 25)

Auch der „Mann vom Grünstreifen“, der Lilly durch die Nacht vor Christophs Ankunft begleitet, wahrt die Distanz:

DER MANN VOM GRÜNSTREIFEN Madame: an wieviel Plätzen dieser langen, langen Tour, in welchen Bars und Nachcafés und Tieferliegendem bin ich an Ihrer Seite geblieben, ohne daß sich der Sicherheitsabstand zwischen uns auch nur um einen Millimeter verringert hätte! (...) (GG 37)³³³

Lilly ist sogar bereit, sich notfalls mit ihrer Nagelfeile gegen sexuelle Zudringlichkeiten und damit gegen ihr eigenes Verlangen zu wehren.³³⁴

³³³ Fraglich ist, was das „Tieferliegende“ sein soll. Einen Hinweis darauf, dass es der Boden, evtl. der Grünstreifen ist, gibt Lillys Äußeres: „*Sie trägt (...) einen leichten dreiviertel langen Mantel, der im Rücken einen großen feuchten Schmutzfleck zeigt.*“ (GG 36)

³³⁴ Vgl. Penelope in *Ithaka*, die im jahrelangen Warten auf ihren Mann von unerträglicher Sehnsucht gequält wird. Strauß dichtet Penelope einen fetten Leib an, mit dem sie sich gegen ihr eigenes Verlangen schützt und somit treu bleiben kann. Siehe hierzu: Anthony Visser: *Beleibt und sublimiert. Der weibliche Körper im intertextuellen Spiel von Botho Strauß' Ithaka.* In: Gerd Labrousse und Dick van Stekelenburg (Hg.): *Das Sprach-Bild als textuelle Interaktion. Amsterdamer Beiträge zur*

Nach Ausreizung des unerfüllten Sehns bis an die Grenzen des Erträglichen ist sie manchmal ermattet und wie abgetötet. In Überschreitung dieser Leblosigkeit verkehrt sich das Begehren nach dem anderen in Selbstquälerei:

Es gab Tage, da ich nicht mehr seine Frau war. Ich hatte alle Erwartung bereits genossen, alle Entbehrung ausgekostet, bis mich ekelte. Da geschah es, daß ich aus meiner Abtötung auffuhr, erschrocken, empört, unbändig, süchtig nach Schmiere, nach Dreckklumpen, nach Kot und Schleim. Ich war bereit, mich durch ein Schlaraffenland von Schmutz hindurchzufressen. (GG 24)

Dieser Vorgang ist wie ein Wachrütteln durch drastische Konfrontation mit dem Widerwärtigen. Lilly fällt von der anziehenden Körperlichkeit auf die Kehrseite des Abstoßenden. Am Ende des Sehns steht eine Umkehrung des Empfindens: das Eklige wird begehrenswert. Lilly ist in diesen Momenten nicht mehr bei Christoph, weil sie nur noch Körper ist und keine Erinnerungsarbeit im Sinne von Vergegenwärtigung des Abwesenden leisten kann. Die totale Körperpräsenz, das ins Widerliche verkehrte sexuelle Verlangen, ist der Gegenpol zur imaginativ erzeugten, erfüllenden Realpräsenz. Strauß hat den Umschlagspunkt zur reinen Körperlichkeit, ebenfalls anhand einer Frauenfigur, in *Niemand anderes* dargelegt:

(...) der rohe Schmerz, das blutige, gierige, entfesselte Vermissen, das wie eine Schar wilder Vögel auf mich stürzt, mir den Schatz rauben will, indem ich nur noch Fleisch bin, Leib, Haut und Bauch, und nicht Erinnerung!“ (NA 31)

Der abwesende Partner ist in diesem Spiel nicht der ungreifbare Ferne, den Lilly „lieblosen“ kann. Es ist der abwesende Nahe, den sie für gewöhnlich „greifen“ kann, an dem sich diese Verkehrung ins Negative entzündet. Der Sturz in die Abgründe der Triebphäre drückt sich auch in der Raumsemantik aus. Lilly geht während Christophs Abwesenheit in die schmutzige „Unterwelt“ des Großstadtbahnhofs. So lernt der Zuschauer Lilly am letzten Tag vor Christophs Rückkehr kennen: nicht in ihrem „bürgerlichen Erscheinen“ (GG 15) als Professoren-gattin, sondern in billiger Aufmachung als Zeitungsverkäuferin im S-Bahn-Untergeschoss. Wie eklig und gefährlich die Untergrundphäre ist, beschreibt „Der Mann vom Grünstreifen“, ein gebildeter Penner der „Oberwelt“:

Wenn ich die Menschenwracks betrachte, vor dem Kiosk in der Bahnhofshalle, da lob ich mir meinen Grünstreifen. Der eine brüllt und wälzt sich mit dem Rücken auf der Erde wie eine Sau in ihrer Suhle. Der andere hält den Kumpel, der mittendurch zusammenklappt. Ein Dritter geht im Dschumm endlos einen Schritt voran und einen wieder rückwärts. Ein zerfranstes Scheuertuch von Weib leckt Soßenreste von den Abfalltellern. Der Verkäufer von Bierdosen und Schnaps sitzt hinter Panzerglas, das von Ausgespienem trüb und undurchsichtig ist. Er reicht die Ware durch 'ne Schleuse, damit er mit dem menschlichen Getier nicht in Berührung kommt. Oh, lieber Gott, erhalte mir meinen Grünstreifen und bewahre mich vor den beißten Wänden hier. Der Gestank ist unerträglich. (GG 38)

neueren Germanistik Band 45. Amsterdam, Atlanta 1999, S. 401 f: „Bis zum vierten Akt war Penelopes Umgang mit ihrem Körper als Kampf gegen die eigene Sinnlichkeit zu umschreiben. Noch in der Beschreibung ihrer Unförmigkeit ließ sie sogar das Weibliche an ihm aus (...). Nun, nachdem sie sich zur Wiedererkennung durchgerungen hat, bleibt ihr (...) der Versuch, ihr Leben möglichst zu genießen (...).“

Lilly hat die Grenze zu abstoßender Körperlichkeit überschritten. Während andere Menschen dies als Tabubruch empfinden würden, malt sich Lilly Gräuel bis ins Detail aus.

Jedesmal wenn sich einer auf die Schienen wirft oder beim Surfen abprallt, heißt es: auf unbestimmte Zeit, Gleisarbeit. Na, gibt 'ne Menge Fetzen abzukratzen. Knochen, Blut, Schleim. 'ne Menge Fitzelkram nach so einem Krach-Bums-Rums-Quietsch. (GG 11)

Die Grenzerfahrung rührt auch an die Grenzen von Lillys Existenz. Denn in der untergründig im Menschen vorhandenen Gefühlssphäre, die Lilly hier freilegt, gilt das Gesetz „Auge um Auge, Zahn um Zahn“. Sie ist bereit, sich Situationen zu stellen, in denen es um Leben und Tod geht. Sie ist vor allem mental darauf eingestellt, sich kaltblütig zu verteidigen:

MÄDCHEN MIT TRAPPERFELLMÜTZE Hast du was Brauchbares gegen Angriffe? Ich hab diese dicken Sohlen mit den Stahlspikes hier. Soll mal einer ...! Aber damit bin ich nicht schnell genug.

LILLY GROTH *gibt ihre Nagelfeile* Da. Nimm die. Das ist totsicher.

MÄDCHEN MIT TRAPPERFELLMÜTZE Aber das ist doch gar nichts. 'ne Nagelfeile.

LILLY GROTH Doch. Die nimmst du so – ganz unauffällig – und stößt ihm die Spitze ins Auge. (GG 12)

Öffentliches Recht und Moral sind wie außer Kraft gesetzt. Das zeigt sich darin, dass Lilly ihren Müll nicht wegräumt und der Ermahnung „von oben“ mit Hohn und Spott begegnet:

DER LAUTSPRECHER Lilly, nimm den Pappteller vom Entwerter. Räum deinen Müll weg. Wisch den Ketchup von dem Kasten.

LILLY GROTH stellt sich unter den Lautsprecher. Guten Morgen, mein süßer Verlautbarer, guten Morgen! Warum kommst du nicht ein paar Minuten rüber? Mach 'ne Pause und laß dich blicken.

DER LAUTSPRECHER Räum das Zeug weg, sag ich.

LILLY GROTH Oh thunder voice, my holy thunder voice, blowing from the skies, reaching down to poor little Lilly (...) (GG 12)

In ihrem bürgerlichen Leben ist sie wie ausgewechselt. Als Markus in der Begründung, warum er einen bajonettähnlichen Spazierstock trage, auf Lillys Bahnhsleben anspielt, weiß sie von nichts.

MARKUS GROTH Schließlich erweist er sich von Nutzen auch in der Stadt, an unsicherem Ort zu gewissen Stunden. Nicht wahr, Elisabeth?

LILLY GROTH Ich weiß es nicht. Ich habe keine Waffe. (GG 33)

Unter der Normalität lauern existenzielle Extreme, die bei der Figur Lilly durch übermäßige Sehnsucht freigesetzt werden. In ihr wird ein Rumoren laut, eine Opposition gegen die Kultur des „Sinnenbetrug(s)“ (BG 67), gegen die Strauß im *Bocksgesang* anschreibt:

Die Schande der modernen Welt ist nicht die Fülle ihrer Tragödien, darin unterscheidet sie sich kaum von früheren Welten, sondern allein das unerhörte Moderieren, das unmenschliche Abmäßigen der Tragödien in der Vermittlung. Aber die Sinne lassen sich nur betäuben, nicht abtöten. Irgendwann wird es zu einem gewaltigen Ausbruch gegen den Sinnenbetrug kommen. (BG 67)

Der „Ausbruch“ wird im *Gleichgewicht* nicht vorgeführt, sondern vielmehr die Darstellung des persönlichen Entfaltungsraumes in Nacht und Untergrund als Freiheitszonen innerhalb der gesellschaftlichen Ordnung. Das Aufbegehren vollzieht sich, wie Lillys Antwort auf den Lautsprecher zeigt, im Zeichen englischsprachiger Rockmusik, Blasphemie (sie verhöhnt die donnergrollende Stimme des zornigen Gottes) und einem Angriff auf islamischen Fundamentalismus.

5.3.2 Die „Versprechungen des Herzens“

Neben überspanntem körperlichen Verlangen zerrt ein Begehren nach der Unendlichkeit in Liebe und Kunst an Lilly. Diese Sphäre verkörpert Jacques Le Coeur, der dem Ideellen zuzuordnen und auf der Bühne nur in vermittelter Form als Kunststoff-Kopf vorhanden ist.

(...) LILLY GROTH holt aus einem Plastikbeutel einen kahlen weißen Hartschaumkopf mit Kopfhörern. Sie setzt ihn vor sich auf einen Zeitungsstapel.

LILLY GROTH Guten Morgen, mein liebes Dummy. Guten Morgen, mein Bleichgesicht ... (GG 12)

Der Dummy ist die profane Form eines Symbols, auf das sich Hoffen und Sehnen des unendlichen Ichs richten. Es verweist in eine Sphäre, die jenseits der körperlichen Welt ist. Das zeigt das Traumbild, das Markus' Ausführungen zu Jacques unterlegt. Jacques steht erhöht, im Licht, den Musikern mit Gitarre und Schlagzeug vor seinem Fenster kehrt er den Rücken. Über Kopfhörer und dem Blick ins für andere Unsichtbare ist er mit einer „geheimen“ Sphäre verbunden. Der Kopfhörer ist ein Zeichen für Musik und auch dafür, etwas wahrzunehmen, das anderen verborgen bleibt. Lilly ist an dem Morgen nach Jacques' Konzert selbst tief in diese Sphäre der Kunst und der Sehnsucht des Herzens eingedrungen. Sie hat sich von der wirklichen Welt entfernt. Äußerlich erweckt sie den seltsamen Anschein, irgendwie abgestorben zu sein. Markus kann sich das nur durch Drogenkonsum erklären.

MARKUS GROTH

Einmal, Vater, nur einmal, sehr früh am Morgen traf ich sie an einem Zeitungsstand im Bahnhof. Da schien sie mir – nicht ganz wie meine Mutter. Nicht ganz bei Sinnen möchte ich fast sagen. Ich glaube, sie hat mich nicht einmal erkannt. Ich hatte den Eindruck, Vater, zu diesem Zeitpunkt stand sie unter Drogen. Ihr Gesicht: grau wie erstorbene Baumrinde. (GG 51)

Doch sie stand nicht unter Drogen. Sie ist innerlich an den Ort gegangen, an dem die Sehnsucht des unendlichen Ichs und der Geist-Sphäre des Menschen zu Hause ist und wohin das Hoffen seines Herzens ihn drängt. Dieser Ort ist außerhalb der begreiflichen Welt in einer Zone des Idealen, die Strauß in *Wohnen Dämmern Lügen* als anorganisch und dennoch lebendig beschreibt.

Und Frühe, was ist sie? Nur jetzt-gemacht, anders gibt es sie nicht. In einer Zeit ohne Verheißung und voller Abdankung übermannt uns die eigene Frühe, als man nur von Versprechungen lebte. Und so kommt es, daß man sich weit von den Menschen entfernt, nur um die Versprechungen des Herzens noch einmal zu spüren, besser, härter, verklärter, das ist: reiner und erzein. Die Sehnsucht will nicht Natur, nicht Wachstum, Differenz, nicht die Vermehrung der Unterschiede, des Abweichens, der Individualität. Die Sehnsucht eines Menschen verharrt bei den un- und übernatürlichen Genien, der

Schönheit und der Magie, vom ersten Lächeln bis zum letzten Gebet. Man sieht ja, daß nicht alles Lebendige lebt, daß Künste, Ideale, Hoffnungen halb lebend, halb anorganisch sind und Sentimente wie Sedimente behandelt werden müssen und wir ein Geschicht sind über dem Erdboden, ein zusätzliches Stratum, darin schlägt, als unseres Lebens Gegenstück, das anorganische Herz ... (WDL 170)

Lilly ist den Versprechungen ihres Herzens gefolgt, die sie schon immer in sich trägt. Sie ist dem Musiker gefolgt, der schon Hits schrieb, als ihr Leben noch voller Hoffnung war. Auch äußerlich hat sich die 38-Jährige mit „jugendlicher Verkleidung“ (GG Vorspiel) in die Zeit der „Frühe“ zurückversetzt, als sie sich vom Leben noch viel versprochen hatte. In diesem Zustand wird ihr die Welt wieder schön und verheißungsvoll:

Wie unter Drogeneinfluß ruft sie in kurzen Abständen: „Schön ist die Welt schön ist die Welt“ in einem raschen punktierten Rhythmus, mit Akzent auf „schön“, ein monotoner, abgerissener Tanz-Wirbel. (...) (GG Vorspiel)

Im Gegensatz zu ihren Mitmenschen hat sich Lilly noch nicht von den Hoffnungen und Träumen der Jugend verabschiedet.

MARIANNE ABEL
(...)

Du bist übrigens die einzige, die ich kenne, aber wirklich die einzige, die Liebesgeschichten noch genauso wichtig nimmt wie vor zwanzig Jahren. In deinem Alter –
LILLY GROTH Ich bin erst achtunddreißig. (GG 18)

Sehnsüchte und Verheißungen des Herzens bleiben in Lilly gegenwärtig und lebendig. Sie können nie wirklich werden, sondern finden eine Existenz der abwesenden Anwesenheit in der Kunst. Jacques Le Coeur, „Jakob das Herz“ (GG 68), ist das „anorganische Herz“, das als Gegenstück zu Lillys Alltagsleben in ihren tieferen Gefühlsschichten schlägt, die so alt sind wie die Sehnsucht.³³⁵

5.3.2.1 Selbsterschaffung in der Liebe

Jacques Le Coeur und seine Musik geben dem ins Ungewisse gerichteten Sehnen Lillys nach einem Leben, wie es sein könnte, eine Form. Insofern fühlt sich Lilly – und auch andere Frauen – von ihm erschaffen.

ZEITUNGSMÄDCHEN Jacques was? Wie heißt jetzt der Lieferant?
LILLY GROTH Der Lieferant! Du kleine Schlafnase, wenn ihr schon nicht mehr wißt, wer euch erfunden hat! Jacques Le Coeur ... kennst du „Misty Morning“ nicht? Du säßt hier gar nicht so, wie du dasitzt, wenn's das Lied nicht gäbe. (GG 37)

³³⁵ Andreas Englhart, der von der Maxime „Alles ist Text“ ausgeht, ordnet das „Herz“ Jacques Le Coeur nicht in der Polarität organisch - anorganisch ein, sondern aufgrund der Unterscheidung Text – Nichttext und einem Hinweis auf Jacques Lacan: „Über die Anspielung Jacques Le Coeur auf Jacques Lacan verweist Strauß auf das Außerhalb des Textes, das das geheime Zentrum ‚verbirgt‘.“ (Englhart: Im Labyrinth des unendlichen Textes, S. 283.) Und: „So ist Jacques als das andere weniger als manifeste Idee zu begreifen, sondern mehr als das, was vermißt wird, zu erwarten. Er ist und bleibt im Stück der geheimnisvolle ‚daimon‘, dessen moderne Bezeichnung das sprachlich strukturierte Unbewußte ist. Nicht zufällig erinnert der Name Jacques Le Coeur, wenn man ihn hört, auch an Jacques Lacan.“ (Ebd., S. 284.)

In „Misty Morning“ ist das Motiv der Frühe enthalten. Es meint den verheißungsvollen Anfang, der allem Sehnen und Hoffen noch Raum gibt und die Erfüllung als möglich erscheinen lässt. Denn in der Frühe, die mehr den virtuellen Ort höchster Potentialität als einen Zeitpunkt beschreibt, sind die „Versprechungen des Herzens“ lebendig und spürbar. Lilly ist der Meinung, dass „Misty Morning“ ihr gewidmet ist. Sie identifiziert sich mit dem besungenen Newspaper Girl. Das bringt ihr den paradiesischen Zustand der Frühe des Daseins wieder, während außerhalb der Kunst „unsere Lebenszeit an sich verläuft als Abbau und Verödung eines Traums; und selbst Erinnerung nichts anderes ist als der täglich vergebliche Gang der Erwartung“ (NA 113). Mit dem Song Jacques Le Coeurs bricht für Lilly der Morgen an, Jacques holt sie aus ihrer Nacht der Selbstentfremdung: In seiner Hand schmilzt die Nacht. Das schwarze Haar des Newspaper-Girl, mit dem sie sich so sehr identifiziert, dass sie sich in ihrer jugendlichen Verkleidung auch eine schwarze Perücke aufsetzt, wird von Jacques ins Licht geholt. Er ist eine Erlöserfigur. Das Leben öffnete sich.

Ich stand vor dir im Morgennebel / Versäumte meinen Zug / Dein schwarzes Haar lag
wie geschmolzene Nacht auf meiner Hand ... Newspaper-Girl, sitting in the Railway-
Station / Dein schwarzes Haar im bleichen Morgenlicht. (GG 37)

Aus dem Lied spricht auch der Traum Lillys, über alle Maßen geliebt zu werden. Während ihr Ehemann eine berechenbare Gefühlsökonomie pflegt, lässt das männliche „Ich“ des Liedes für das Newspaper-Girl wider alle Vernunft seinen Zug davonfahren. Der Zug als Symbol stetigen Fortschreitens kann als Sinnbild der Karriere des Mannes in Beruf und Gesellschaft gelesen werden. Auch Max in *Besucher* stand unter dem Druck, ständig seinen Zielen hinterher zu müssen. Das Lied entwirft hingegen einen Mann, der für die Frau, die er liebt, alles stehen und liegen lässt. Das passt so ganz zu den romantischen Vorstellungen Lillys und auch zu der in anderen Werken Botho Strauß' beschriebenen Auffassung, dass die Liebe ein letztes Reservat der Gefühlsanarchie ist. So spricht der Autor in *Paare, Passanten* von der

gründlichen Gefahr, welche die Liebe ihrem Wesen nach für das Gemeinwohl darstellt,
(...) eine Sphäre, die immer noch die ursprünglichste, undurchdringlichste und ver-
schlingendste des Menschen ist. (PP 16)

Der verheißungsvolle Misty Morning ist also auch ein Morgen der Liebe, die grenzenlos und geheimnisvoll zugleich ist. Die Selbsterschaffung Lillys durch Aneignung der künstlerischen Vorlage ist eine Neuerschaffung in der Liebe.

5.3.2.2 Die Kunst zum Leben erwecken

Vier Jahre vor der Handlungszeit, als Lilly die Beziehung zu Jacques aufnahm, und auch in der Folgezeit trat der Musiker nicht mehr auf. Erst kurz vor Ablauf des Trennungsjahres zwischen Lilly und Christoph sollte er „sein erstes Konzert seit fünf Jahren“ (GG 13) geben. Lilly sieht es als ihren Verdienst an, ihn wieder künstlerisch produktiv gemacht zu haben: „Ich habe dir die neue Stimme gebracht!“ (GG 77) Diese „neue Stimme“, der Quell seines Schaffens, löst die früher mit der Gruppe Vathek ertönende „Stimme des Aufruhrs, der Blasphemie, der satanischen Selbstbefreiung“ (GG 14) ab. Jetzt tritt Jacques allein mit einer „Tän-

zerin“ (GG 69) auf, die aus Schwarzafrika stammt und „gut zwei Zentner Leibesmasse“ (ebd.) hat. Der Tanz kann bei diesem Gewicht wohl nur dem rhythmischen Stampfen entsprechen, das Lilly nach Verlassen des Konzerts in der S-Bahn praktiziert (GG Vorspiel). Nach wie vor ist Jacques' „Musik“ rituell. Doch sie hat den Wechsel vom Negierenden ins Positive vollzogen. „Schön ist die Welt“ singt Lilly nach dem Konzert zu ihrem rhythmischen Stampfen, und „Misty Morning“ ist ein bejahendes Liebeslied. Lilly hat Jacques' Herz wiederbelebt und die Menschlichkeit in ihm geweckt. Aus Hass ist Liebe geworden. „Kam kein menschlicher Klang mehr aus deiner Kehle. (...) Hattest nur 'ne blubbernde Zyste da in deiner Brust, Jacques Le Coeur!“ (GG 77) Der Künstler ist, wie mit dem Kopfhörer angedeutet, der Mittler einer anderen Sphäre und braucht selbst wiederum ein Medium, das ihn und seine Werke vitalisiert. Kunst und Sehnsucht, die halb „anorganisch“ sind, müssen erst in die Welt des Lebendigen geholt werden. Dieser Gedanke findet sich etwas abgewandelt in *Jeffers Akt I* (1989). Der Protagonist Robinson Jeffers sagt über seine eigenen Gedichte: „Ich weiß nicht, was das für seltsame Wesen sind.“ (JA I, 20) Der Dichter, der nur ein defizitärer Schöpfer ist, braucht seine Frau Una für den Leben schaffenden Akt. Wie Lilly verkörpert Una die Leidenschaft, die dem emotionslosen Künstler als Ergänzung dient:

Liebkosung der Materie ist es, daß Una mir zugewandt steht von überall her! Du warst die Passion, du die Leidenschaftliche. Du hast meine Verse zum Leben erweckt. Ich selbst bin kalt und unempfindlich. (JA I, 27)

Schließlich ist es ihr Blick, der die Materie belebt. Strauß zitiert Jeffers: „Ihre Augen gaben Leben jedem Ding.“ (JA I, 22)

Die zunächst „anorganische“ Kunstschöpfung entsteht in *Jeffers Akt* durch einen mystischen Vorgang: Der Dichter vertieft sich in die Naturbetrachtung und steht im „Zwiegespräch mit der grauen See, den schrundigen Höhlen, den Riffen, dem ewigen Nebel“ (JA I, 27). Insbesondere der Nebel, diese Zone des Undeutlichen und Undurchsichtigen, ist aufgrund ihrer Ewigkeit von entscheidender schöpferischer Bedeutung: „Alles ist immer zu allen Zeiten da. Doch wird nur ein Bruchteil aus dem Nebel gehoben, um dessen Anagramm zu bilden, Leben.“ (FDU 48) Der Dichter erfährt den Urstoff als ein vorsprachliches Potential³³⁶, aus dem er durch Umstellen³³⁷ zunächst den Signifikanten „Leben“ schafft, welcher selbst noch belebt werden muss. Der Nebel als undefinierter schöpferischer Grund ist auch im *Gleichgewicht* gegeben: Zweimal ist der Morgennebel als Stimmung am Bahnhof in der Regieanweisung genannt. Und vor allem im Lied „Misty Morning“ ist er in seiner doppelten Bedeutung aufgegriffen: Misty bedeutet sowohl neblig, dunstig als auch im übertragenen Sinne nebelhaft und verschwommen, was der undurchdringlichen und unaussprechlichen Sphäre der Kunst und Jacques Le Coeurs entspricht.

³³⁶ Vgl. Hans-Joachim Ruckhäberle, der im Zusammenhang mit Botho Strauß' Kritik am zeitgenössischen „Herumwörtern“ feststellt: „Der TEXT liegt vor der Schrift wie der Fleck vor der Linie.“ (Ruckhäberle: Botho Strauß, S. 878.)

5.3.3 Gehemmte Sehnsucht

In Christophs Sohn Markus treffen Spruch und Widerspruch in solcher Weise aufeinander, dass sie einander behindern und blockieren. Er ist ein Gehemmter: Er will in der Gesellschaft radikal aufräumen und wünscht, dass „auch bei uns die Hand des Frevlers abgehackt“ (GG 52) würde. Dabei ist er ein verzogener Bursche aus reichem Hause, der sich nach der schützenden Hand des Papas sehnt. Christoph Groth ist erzürnt über die gewaltverherrlichenden Worte seines Sohnes: „Das hör sich einer an: mein Sohn spuckt militante Töne! Ein Menschen-Kerf, ein Kümmerling, ein nie entfaltetes Gewächs, der Schwächling rühmt den Sittenterror! Ein Feigling schwärmt vom Handabhacken! (...)“ (GG 53). Markus ist nicht fähig, seine Sehnsucht nach „Mut“ (ebd.), die ihm der Fundamentalismus geben soll, auszuleben. Er fühlt sich nur für den Moment groß, in dem er die ketzerischen Worte spricht.

Es ist der Mut, Vater, der einen plötzlich packt, im Handstreich ganz ergreift, und der einen genauso plötzlich wieder verläßt, kaum daß man seine Botschaft ausgestoßen hat. (ebd.)

Auch in seiner sexuellen Entwicklung ist er gehemmt. Während Lilly die Frühentpuppte ist, erweist sich Markus „bis heute darin gehemmt, sich richtig zu entfalten, sich ganz zu entpuppen“ (GG 34). So spielt sich in der Abwesenheit des Vaters bzw. Ehemanns zwischen Lilly und ihm nur ein Spiel sexueller Anziehung und Abweisung ab. Ein Spiel von Lockung und Blockade. Die beiden stellen Regeln auf, welche Kussform zwischen ihnen erlaubt ist (Nacken) und welche nicht (Leib). Er nennt sie in der Öffentlichkeit „Mutter“, doch als sie vom Bogenschuss getroffen, schwerverletzt am Boden liegt, ruft er sie auch „Liebste“.³³⁸ In Markus behindern sich Sehnsucht nach dem Ideellen und die körperliche Begierde gegenseitig. Sein Hang zum Islam macht ihm die „ganz und gar entschleierte Frauen“ (GG 13) verhasst und dennoch begehrt er Lillys Leib. In diesem Widerspruch bleibt ihm nur, den „Nacken“ zu küssen, der die Zwischenposition zwischen Kopf (Geist) und Körper bildet, wo die gegeneinander wirkenden Begehren zum Stillstand kommen. Dieses Subjekt wird von seinen widersprüchlichen Tendenzen gehemmt, was schon im Äußeren der Theaterfigur zum Ausdruck kommt: „*Er ist (...) von gedrungenem Körperbau.*“ (GG 12)

In der Beziehung zu Markus wird Lillys Kommunikationsform des „Zugreifens“ zugleich wachgerufen und verhindert. Während Jacques fern und Christoph abwesend ist, ist Markus als einziger nah und greifbar. Jedoch, er ist als Lillys Stiefsohn unantastbar. Das Blockadespiel, das davor bewahrte „einander zu ergreifen“, lief folgendermaßen ab:

³³⁷ Vgl. FDU 46: „Nach der Lehre der Poetisten waren alle Werke von Anbeginn bereits geschaffen, und der Dichter konnte nur ihr Umräumer sein. So wie jemand, der nichts zu tun hat, beständig in seiner Wohnung die Möbel verrückt.“

³³⁸ Bernhard Greiner verweist auf den Phädra-Mythos. „Die Konstellation ist dieselbe, verbotene Liebe zwischen Mutter und Stief-Sohn, zum Ausbruch kommend durch die (einjährige) Abwesenheit des Vaters. Hier erscheint allerdings der Sohn als der Agierende, nicht wie bei Euripides die Mutter (im Liebesgeständnis) und der Vater (als Instanz des Gerichts).“ (Greiner: „Beginnlosigkeit“ – „Schlußchor“ – „Gleichgewicht“, S. 261.)

MARKUS GROTH Hier habe ich den Schlüssel, um hinter uns die Tür zu schließen, das Haus seiner Abwesenheit zu verriegeln, in dem wir zahllose Versuche unternahmen, von Zimmer zu Zimmer, den richtigen, den wohltuenden Abstand voneinander zu finden.

LILLY GROTH Wir haben gut aufeinander aufgepaßt. Bis zum Schluß.

MARKUS GROTH wir haben eine Menge Fleiß, Gewalt und Tücke darauf verwendet, uns gegenseitig aufzuhalten auf dem Weg zueinander.

LILLY GROTH Wie ginge das wohl?

MARKUS GROTH Indem wir ein künstliches Hindernis nach dem anderen zwischen uns aufrichteten. In der Hoffnung, sie könnten uns davor bewahren.

LILLY GROTH Wovor?

MARKUS GROTH Davor, einander zu ergreifen, einander in die Arme zu sinken.

(...) (GG 25)

In der Abwesenheit Christophs wurde Markus eine Art Liebhaber in Verneinungsform. Er ist das Verbot, das Lilly fesselt, sie fühlt sich als seine „Gefangene seit einem Jahr“ (GG 34). Er ist zwar, wie Bernhard Greiner bereits festgestellt hat, in Bezug auf Lilly und Christoph der „negierende(m) Dritte(n)“³³⁹, der bisherige Gleichgewichtsformen zerstört. Seine Besonderheit ist jedoch die Zerrissenheit zwischen Für und Wider, die Blockade und Stillstand provoziert. Das ist auch eine Form von Gleichgewicht, die jedoch nicht wie bei Lilly in der Auslebung zwei verschieden gelagerter Sehnsüchte entsteht, sondern in der gegenseitigen Hemmung der Verlangen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass während der Trennungsphase zwischen Christoph und Lilly die Steigerung widerstreitender Sehnsüchte das zentrale Thema ist. Sie vermag den Menschen an die Grenzen und sogar darüber hinaus zu treiben: An die Grenzen des körperlichen Verlangens, jenseits derer Ekel und Abscheu stehen, und an die Grenzen einer Sehnsucht des Herzens, die sich im Medium der Kunst ins Unendliche flüchtet. In der Abwesenheit Christophs hat sich Lilly weiter in die Sphäre von Sehnsucht und Kunst vorgewagt, als dies im Gleichgewicht zwischen Jacques und Christoph möglich gewesen wäre. Es scheint auch so zu sein, dass erst, als Christoph verreist ist, ihre Vitalität ausreicht, die Kunst Jacques' zum Leben zu erwecken. Die in Lilly unverbundenen Sphären von Körper und Geist haben jeweils eine solche Steigerung erfahren, dass sie das eine Ich zu zerreißen drohen: „Was ist das nur? Was kann das bloß sein? Es kommt und geht. Es schwankt, es tobt ... *Sie läßt sich zurück auf den Stuhl gleiten.* Mich schwindelt (...)“ (GG 23) Auf eine Vermittlung der subjektiven Sphären Geist und Körper kann also nur um den Preis innerer Zerrissenheit verzichtet werden.

³³⁹ Ebd., S. 260.

5.4 Der Ausschluss archaischer Gefühlsschichten

Mit der Heimkehr Christophs beginnt die dritte Zeitstufe des Dramas. Sie könnte, bezogen auf die Gesellschaftssymbolik, die Wiederherstellung des alten Zustands sein, des Gleichgewichts zwischen einer Diskursebene, die den ganzen Menschen berührt, und dem oberflächlichen öffentlichen Diskurs (Kapitel 5.2). Doch es wird sich zeigen, dass die Trennung als Distanzierung der rationalen Gesellschaft von ihren authentischen Wurzeln zu lesen ist und diese Bewegung in den totalen Ausschluss der Sphäre des Primären mündet.

5.4.1 Mäßigung der Leidenschaft

Vor dem Wiedersehen mit Christoph ist Lilly innerlich in Aufruhr. Das Gerümpel in ihrem Haus steht für ihr inneres Durcheinander unaufgeräumter Gefühle, das im Trennungsjahr immer größer geworden ist, sie ins Schwanken bringt und zu überwältigen droht. Sie hat Angst, allen Halt zu verlieren, und weiß nicht, wie sie ihrem heimkehrenden Ehemann begegnen soll: Ihr Verlangen ist nach einem Jahr des Wartens gesteigert. Doch wenn sie ihm mit ihrer gesammelten Leidenschaft begegnet, wird sie das Verhältnis mit dem Zugriff ihrer „bösen“ Hand vielleicht „zerstören“, wo doch gerade eine Pause von ihrem „Greifen“ der Trennungsgrund war. Für Christoph möchte sie, dass wenigstens äußerlich „alles in Ordnung ist an mir“. (GG 37) Der Abend, bevor sie ihn am Bahnhof abholt, wird ihr zur Qual:

LILLY GROTH *steht auf, beunruhigt*. Ich muß noch aufräumen, Marianne. Zu Haus steht der Müll bis an die Decke. Zeitungstürme, Verpackungsberge, Post, Geschenke. Ich habe soviel neue Sachen eingekauft, alles vollgestellt, er kommt nicht durch bis in sein Arbeitszimmer.

Sie faßt an ihren Kopf. Was ist das nur? Was kann das bloß sein? Es kommt und geht. Es schwankt, es tobt ... *Sie läßt sich zurück auf den Stuhl gleiten*. Mich schwindelt vor der nahen Ankunft. Ich fürchte mich vor diesen ersten Schritten wieder aufeinander zu ... Ich überblicke die ganze Partie des Wiedersehens ... Ist es nicht meine böse Hand, die verdirbt, was sie berührt? Die das Nächste, Greifbare zerstört und nur das Ferne liebkoosen kann? (...) (GG 23)

In der Nacht des angespannten Wartens droht Lilly wieder in die Sphäre des Ekligen abzustürzen. Sie trägt „*einen großen feuchten Schmutzfleck*“ (GG 36) auf ihrem Mantel davon und erscheint leicht besudelt am Bahnhof. Nur der ordentliche Penner vom Grünstreifen, der sehr darauf bedacht ist, in sauberem Milieu zu hausen, scheint sie vor Schlimmerem bewahrt zu haben.

Im Gegensatz zu Lilly, die ihre Gefühle kaum bändigen kann, hat Christoph zu völliger innerer Ausgeglichenheit gefunden. Während seines Aufenthalts im australischen Canberra hat er die Kunst des Kyudo-Bogenschießens erlernt. Lilly will immer noch in leidenschaftlicher „Besessenheit“ (GG 47) erobert werden und sieht in jedem Menschen „Rohheit und Gewalt“ (ebd.) schlummern. Doch Christoph verfolgt nun auch in der Liebe das Ideal von Ausgeglichenheit und Sanftmut:

Dagegen fragt mein Bogenmeister in seiner Stille und Gelassenheit: Was ist aus der Geschlechtslust Gutes zu gewinnen? Den meisten reicht ein Akt von kurzer Gier. Denen aber, die es besser verstehen, schenkt sie: Freundlichkeit, Anmut. Jene rätselhafte Anmut, die aus körperlicher Liebe hervorgeht und die die Alten c h a r i s nannten. Das glücklichste Ziel menschlicher Geschlechtlichkeit sei es daher, miteinander charis zu zeugen, Anmut, Dank und Freundlichkeit. (GG 47)

Das Wesentliche an diesem Modell der Ausgeglichenheit, das Bernhard Greiner literaturgeschichtlich als Modell von „Grazie“³⁴⁰ einordnet, ist die Nivellierung von Höhen und Tiefen, die Abmäßigung von wilder Leidenschaft. Christoph lebt damit etwas, das Lillys Lebensmodell durcheinander bringt. Während sie vor Christophs Abreise in ihm den Mann für die körperliche Liebe hatte und in Jacques ihren sehnsüchtigen Ausgleich – den Nächsten zum Greifen und den Fernen zum Liebkosen – soll sie jetzt ihr „Zugreifen“ kontrollieren und sich mäßigen. Der Mann der Sehnsucht (im Unterschied zum aus der Nähe „Entfernten“) ist ohnehin körperlich ungreifbar. Doch jetzt entzieht sich ihr der mit Händen Greifbare in zweifacher Weise: einerseits mit seinem Anmutskonzept, das von Lilly einen Ausgleich von Sinnlichkeit und Geist verlangen würde, und andererseits durch seine Vorgabe, dass „ein gesunder Zyklus von Nähe und Entfernung ihre Ehe-Wirtschaft reguliert“ (GG 47). Lilly, die im Körperlich-Sinnlichen die Steigerung bis zum Äußersten sucht, wäre regelmäßig zur Zurückhaltung verurteilt.

Extreme Emotionen, tiefstes Leid und höchste Freude, sind nach *Aufstand gegen die sekundäre Welt* kein Nährboden für die Kunst. Kunst entspringe vielmehr aus der Mitte, von der jedes der Extreme gleich weit entfernt ist. Jedes Gefühl ist an diesem Nullpunkt zugleich abwesend und anwesend, und dem Künstler widerfährt keines bzw. widerfahren alle Gefühle. Jedoch kann keines die Vorhand gewinnen. In *Aufstand gegen die sekundäre Welt* ist diese Form der Ausgeglichenheit in Wiedergabe Steiners als die unschlüssige „Samstagslage“ der Kunst beschrieben.

Die Lage der Kunst ist seit jeher eine unschlüssige; es ist die Samstagslage, wie es am Ende des Buchs in Gleichnisform heißt, zwischen dem Freitag mit Kreuzestod und grausamen Schmerzen und dem Sonntag der Auferstehung und der reinen Hoffnung. Weder am Tag des Grauens noch am Tag der Freude wird große Kunst geschaffen. Wohl aber am Samstag, wenn das Warten sich teilt in Erinnerung und Erwartung. (AW 51)

³⁴⁰ „Gängige Übersetzung von ‚Charis‘ ist Grazie: von Winckelmann bis Wieland ein der Anmut analoger Vermittlungsbegriff, den Kleist dann jedoch entschieden umakzentuiert. Grazie sei ein Geschehen ohne Bewußtsein (statt geglückter Vermittlung von Sinnlichkeit und Vernunft, was immer Bewußtsein einschließt), es sei ein Gehaltensein, ein Bewegtwerden einer Puppe in ihrem Schwerpunkt durch einen Maschinisten; Grazie sei also nichts anderes als eine dyadische Einheit von ‚Maschinist‘ und ‚Gliedermann‘. Die ‚Grazie‘, die die Protagonisten in *Gleichgewicht* jeder für sich erreicht haben, hat schon Kleistische Statur; denn die erreichten, allerdings vielleicht nur eingebildeten Gleichgewichtszustände sind virtuell ohne Bewußtsein. Sie (Lilly Groth) lebt zwei Leben, das eine als junge Frau eines schon betagten Professors, das andere als ausgeflippte Zeitungsverkäuferin in einem S-Bahnhof, einem Schläger des heruntergekommenen Sängers Jacques Le Coeur vom „Newspaper Girl, sitting in the Railway Station“ Wirklichkeit gebend (...).“ (Greiner: „Beginnlosigkeit“ – „Schlußchor“ – „Gleichgewicht“, S. 258 f.) Zur Grazie in *Gleichgewicht* s.a. Johannes Windrich: Das Aus für das Über. Würzburg 2000, S. 164 ff.

Diese Auffassung, in der Novalis' Gedanke wiederkehrt, dass nichts poetischer sei „als Erinnerung und Ahndung oder Vorstellung der Zukunft“³⁴¹, kleidet Strauß im *Gleichgewicht* in Christophs Erwartung an das Trennungsjahr: „Es sollte sein: ein Jahr der Aufspaltung, der Erinnerung sowohl als der gesteigerten Erwartung.“ (GG 46) Entsprechend legt er auch großen Wert darauf, von Lilly nur „(e)ntfernt“ (GG 46) gewesen zu sein: „Ich habe keinen Tag von dir getrennt verbracht.“ (ebd.) So kehrt als ästhetischer Leitgedanke die „unfaßliche Nähe“ des Entfernten wieder und wird in ein Kunstkonzept eingebunden, das im Unentschiedenen höchste Präsenz gegeben sieht. Denn sowohl Erinnerung als auch Erwartung sind Formen intensiver Vergewärtigung, welche im Spannungsfeld von Retrospektive und Prospektive potenziert und in der Schwebelage gehalten werden.

Doch diese Form des Naheseins in der Entfernung hat sich für keinen der Ehepartner erfüllt. Lillys grundlegendes Defizit ist, dass sie das sinnlich Konkrete mit ihrem Sehnen, also Nähe und Ferne, nicht vereinbaren kann. Christoph, der „nicht mehr siebenundzwanzig“ (GG 46) ist, wurde zwar weniger von körperlichem Verlangen gestört. Aber auch sein Defizit ist, dass er Nähe und Ferne, Körperlichkeit und Sehnen, nicht zu einer oszillierenden Ganzheit bringt. Denn seine innere Ausgeglichenheit ist zunächst recht labil. Wie sehr, das wird an einer Auseinandersetzung mit Markus ersichtlich. Als Christoph sich über dessen radikale Neigungen aufregt, ist er schon in höchster Emotion und „aus dem Gleichgewicht vertrieben“. (GG 54). Strauß führt hier, wie schon in *Schlußchor*, vor, dass das Anmutmodell starken Gefühlen wie der sexuellen Begierde oder im *Gleichgewicht* einem Wutanfall nicht gewachsen ist. Christoph befindet sich nur dann im Lot, wenn seine ganze Umgebung ruhig und ausgeglichen ist. So verspricht er Markus, ihm „den Bogen zu zeigen“ (GG 47), und versucht auch Lilly im meditativen Kyudo zu unterrichten. Doch dies misslingt: „Du hast noch zuviel Unruhe im Leib“, teilt Christoph Lilly mit. Ihre Unruhe könnte störende Leidenschaft in ihm wecken und damit seine nur oberflächliche Ausgeglichenheit gefährden. Erst als er Lilly in den Rücken schießt und sie damit „ruhigstellt“ (sie trägt eine zeitweise Lähmung davon), findet er zu gänzlichem inneren Einklang. Dies drückt sich im überwältigenden Summen aus, das dieser Schuss in seinem Ohr hinterlässt, und in seiner nachfolgenden Kunstfertigkeit: „Seit dem Unfall schieße ich mit nie gekannter Leichtigkeit, fast makellos.“ (GG 68) Christoph hat nun Sexualität und Liebe unter Kontrolle gebracht, so wie es sein Konzentrationsspruch vorgibt:

„Sein Leib ist starr wie trockenes Gebein.
Wie tote Asche ist des Herzens Stille.
Zu Ende ist das Denken und das Sehnen.“ (GG 62)

Der Preis dafür ist allerdings der Zustand eines inneren Todes.

³⁴¹ Novalis: Blütenstaub-Fragment Nr. 109. In: Novalis. Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Hrsg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. Darmstadt 1999, Band 2, S. 283.

Mit dem Schuss ist bereits die später vollzogene Trennung der Eheleute erfolgt. Denn Christoph hält sich Lilly damit vom Leib und verhindert, dass Emotionen ihn wieder einholen. Er ist am besten allein, wenn er sein Gleichgewicht bewahren möchte. Die Figur Christophs zeigt damit Parallelen zum Segler aus *Schlußchor*, von dem Ursula erzählt. Dieser ging zwar mit ihr auf Fahrt, aber nur, um schließlich alleine zurechtzukommen.

(...) Schließlich in Puerto Eden gehst du für eine Nacht an Land, im Schlafsaal einer Indianerschule, und plötzlich steht er auf, der Mann an deiner Seite, mit dem du jeden Handgriff abgestimmt hast, mit dem du über die Jahre weg den Golf von Alaska, die Aleuten, die Beringsee, die Philippinische See gemeistert hast (...) – und mitten in der Nacht, siebzig Meilen vor Kap Horn, erfährst du's aus drei kargen Worten: sein ganzer Abgott schon seit Jahren, Ziel aller seiner Übungen mit seiner Frau, war letzten Endes nur die Einhandsegelei. Die Reise ohne mich. (...) (SCH 72)

Es zeigt sich, dass das Leitmodell einer Kopräsenz von Nähe und Ferne als Selbstwahrnehmungsform der Liebenden sowohl in der Figur Lilly Groths als auch ihres Mannes Christoph Groth nicht verwirklicht wird. Das Defizit liegt jeweils in einem dem Konzept widersprechenden Grad von Leidenschaftlichkeit, die zu den „Alttertümer(n) des Gefühls“ (GG 47) zählt und sowohl Leidenschaft in der Liebe als auch heftige Emotionen anderer Natur wie zum Beispiel Zorn miteinschließt. Die Defizite sind dabei gegensätzlich konstruiert: Lilly will das Übermaß und an die Grenzen des Erträglichen gehen. Der intellektuelle Christoph strebt den restriktiven Ausschluss ihn überwältigender Emotionalität an. Während des Trennungsjahres ist er hierin weit fortgeschritten und mit der Lähmung Lillys schafft er die Vollen- dung. Das Wiedersehen nach dem Trennungsjahr ist nicht ein neuer Anfang, sondern das Ende ihrer Beziehung.

5.4.2 Modelle subjektiver Einheit

Der *eine* Mann für die *eine* große Liebe ist im Drama nur in Worten dargestellt. Lilly schildert ihren Traumpartner:

Andreas war einer der letzten heutzutage, die noch nach Mann aussahen. Eine ruhige, männliche Erscheinung. Veilchenblauer Maßanzug, runder Schädel, große Hände, ernster, kräftiger, eleganter Mensch. Kein Künstler, kein gebrochener Charakter, kein Bücherwurm (...) ein durchgeformter, fester Mensch. (GG 19)

Die Aufteilung in die Sehnsucht nach Jacques Le Coeur und die Liebe zu dem sich entziehenden Christoph ist also eine Notlösung für Lilly. Denn weder der abgeklärte Christoph noch der in einer Zwischenwelt beheimatete Künstler erfüllen ihre Bedürfnisse. Dem Intellektuellen steht sie ohnehin sehr skeptisch gegenüber: „Intelligenz macht nicht den Mann (...) Intelligenz, wie der Wortklang schon sagt: Schlangenzungenlispeln.“ (GG 19) Sie will den Mann, der ihr körperlich nah ist und der „große Hände“ hat, mit denen er ihre Sinnlichkeit erwidert. Dieser Mann, von starker körperlicher Präsenz, selbst „eine ruhige, männliche Erscheinung“ würde Lilly ihre Unruhe nehmen. An ihm, der eine Einheit ohne Diskrepanzen zwischen Körper und Geist oder Leben und Sehnsucht bildet, würde auch sie zur Einheit. Diesen „Nächsten“ könnte und dürfte sie greifen.

Dieser Idealmann ist aus einem Guss und trägt als äußeres Anzeichen dafür einen „Maßanzug“. Ebenfalls mit einer Kleidungsmetapher, nämlich dem Handschuh, wird im Drama ein weibliches Ganzheitsmodell vorgeführt. Lilly beobachtete eine Fensterputzerin und äußert sich bewundernd: „Ihre Nacktheit war wie ein umgestülpter Handschuh, nur die hellere Innenseite eines unabstreifbaren Gewands. Nichts Unangezogenes sah ich an ihrem ganzen bloßen Leib!“ (GG 23) Diese Art der Vollkommenheit besteht in der reinen Oberflächlichkeit, was schon ihr Defizit markiert. Statt eines Innenlebens, das den Menschen in seiner Blöße zeigen würde, kommt bei dieser Person nur die Innenseite der Außenseite zum Vorschein, welche Ansichten ein und derselben Fläche sind. Es handelt sich um ein „(E)ntkerntes Geschöpf“ (GG 22), das insofern in einer Reihe mit Anita aus *Schlußchor* steht. Diese Figur, die metaphorisch gesprochen aus lauter Hüllen ohne Kern bestand, hatte sich als oberflächlich und die Zentrumslosigkeit einer postmodernen Weltauffassung verkörpernd erwiesen. Die Fensterputzerin aus *Gleichgewicht* hat darüber hinaus weitere wesentliche Merkmale: Sie ist ohne Herz und hat nur eine schöne körperliche Gestalt: „Welch ein Monstrum an Fühllosigkeit und schönem Wuchs!“ (GG 22). Sie ist von einer in sich geschlossenen Form, weil sich der Körper gewissermaßen verselbständigt hat. An Verstand scheint es ihr völlig zu fehlen: „Unansprechbar dumm ist sie leider.“ (GG 22) Die einseitige, weder vom Bewusstsein noch vom Gefühl kontrollierbare Körperlichkeit hat etwas Ungeheuerliches. Dass Lilly hier von einem „Monstrum“ spricht, zeigt, dass ihr Menschenbild von einem Zusammenspiel der inneren Kräfte ausgeht. Auch sie lebt in ihrer Leidenschaftlichkeit körperbetont, doch nicht nur. Sie sucht auch sehnsüchtig das große Gefühl von Liebe und Hoffnung. Deshalb kann sie über ihre Anmerkungen zur Fensterputzerin sagen: „Ich spreche von mir und von mir gerade wiederum nicht.“ (GG 23)

5.4.3 Die Mediokrität des gesellschaftlichen Systems

Das Wiedersehen mit Christoph bringt schon im ersten Gegenübertreten eine Überraschung, die klar macht, dass Leben und Lieben nicht in alte Bahnen zurückkehren können. Christoph hat sich schon äußerlich völlig verändert. Lilly sieht ihn in der Menge erst gar nicht.

LILLY GROTH Christoph ...!

Wie siehst du aus?

CHRISTOPH GROTH *lächelt*. Welch ein warmherziger Empfang! Wahrhaftig: überwältigend.

LILLY GROTH So jung! Warum denn so schrecklich verjüngt? (...) (GG 40)

Christoph ist zum ununterscheidbaren Massenmenschen und zum noch vollkommneren Repräsentanten der Gesellschaft geworden. Er hat eine Baseballkappe, wie sie „alle Menschen dieser Erde“ (GG 40) tragen und verkörpert den Jugendlichkeitswahn, den Marianne Abel anprangert:

... Aber so ist das eben. Das Alte muß weg. Dabei sind die größten Kulturen der Menschheit diejenigen gewesen, in denen das Alte geachtet wurde. (...) Aber wer weiß, wie sich die Welt noch ändern wird. (...) Vielleicht kriegen wir eines Tages auch das ständige Neuern und Verjüngen weg von der Erde. (GG 29)

Nun stehen sich zwei recht unterschiedliche Menschen gegenüber: Christoph im unscheinbaren Allerweltstrend und Lilly für den großen Anlass in einem „*Seidenkleid in einem festlich roten Ton*“ (GG 36) und neuem Hut. Er steht für das Abmäßigen, sie für ein Ausleben des Exzeptionellen. Während seiner Abwesenheit ist der Wirtschaftsprofessor völlig auf das gleichgeschaltete Mittelmaß der Gesellschaft eingeschwenkt. Die Nivellierung entspricht dem sich selbst regulierenden System, in dem alles Außerordentliche eingeebnet wird. Das Äußerste an Leiden oder Lieben gibt es nicht mehr.

GREGOR NEUHAUS

Sicherlich, ein Kappungsproblem, sicherlich. Das moderne Leben, was denn, das durch und durch beredete Leben kappt die Höhen und Tiefen, die Daseinsextrême zugunsten eines relativen allgemeinen Wohlergehens – (GG 27)

Strauß setzt im *Gleichgewicht* ein weiteres Mal dem durchschnittlichen „Wohlergehen“ bzw. „Wohlsein“, das in der gesellschaftspolitischen Entwicklung maßgeblich ist, entgegen, dass der Mensch auch eines Seelenheils bedürfe. In *Die Erde – ein Kopf*³⁴² tut er dies im Zeichen von Poesie und Dichtung. Im *Bocksgesang* stellt er als das Positive der Tragödie heraus, dass sie im Gegensatz zur sozialen Gegenwart extremes Leiden als Teil der menschlichen Realität anerkennt. Christoph Groth, der ganz und gar nicht tragödische Ökonom, vertritt hingegen die „Beständigkeit des sich selbst korrigierenden Systems“ (BG 58) und ist der Ansicht, dass der Markt sich selbst reguliert.³⁴³ Das störende Moment ist das in Lilly verkörperte menschliche Verlangen nach dem Äußersten. Das System „korrigiert“ diese gegenläufige Tendenz. Der lähmende Schuss in Lillys Rücken ist eine Parabel auf das Abmäßigen des Großartigen im sich selbst stabilisierenden System, das keinen Ansatzpunkt für Veränderung aufweist.

Wo beginnt die erfolgreiche Systemtransformation? Wo genau setzt man den ersten Hebel an? Das sind die großen Fragen dieser Jahre, auf die uns bis heute kein noch so schlaues Harvard-Bürschchen die richtige Antwort geben konnte. (GG 49)

Diese Feststellung des Ökonomen Christoph Groth ist die umgangssprachlichere Formulierung der resignativen Einsicht aus dem *Bocksgesang*: „Welche Transformierbarkeit besitzt das Unsere, das Angerichtete noch? Allem Anschein nach keine mehr.“ (BG 58)

Bernhard Greiner kritisiert die Übertragung des gesellschaftlichen Diskurses auf die Darstellung einer Ehegeschichte als dramaturgischen Rückschritt.

Was scheinbar ganz privat, im kleinen zwischen den Figuren abläuft, ist immer auch sinnfällig für die Situation Deutschlands generell (dramaturgisch erscheint dies gegenüber dem Ansatz von *Schlußchor* als ein enormer Rückfall: Rückkehr zum sinnbildlichen Theater des 19. Jahrhunderts).³⁴⁴

Doch Greiner bezieht seine Feststellung nicht auf die Regelmechanismen des sozialen Systems, sondern auf die Ost-West-Konstellation des wiedervereinigten Deutschlands. Lilly und Christoph verkörpern demnach ein Paar das wie der Ost- und Westteil Deutschlands „nach

³⁴² „Unverletzliches Einst, das auf der langen Wanderung, auf der Suche nach Wohlsein verloren und vergessen wurde: Dichtung, Land das nie faßlich, aber doch da ist ...“ (DEK 28)

³⁴³ „CHRISTOPH GROTH (...) Aber, bitte, wenn du solche Ansichten hast, dann tritt hinaus, trag sie zu Markt, wie's alle Eifrer tun, du wirst schon sehen, der Markt entscheidet ganz von selbst (...).“ (GG 54)

³⁴⁴ Greiner: „Beginnlosigkeit“ – „Schlußchor“ – „Gleichgewicht“, S. 258.

einer Trennungszeit wieder zusammenfinden muß³⁴⁵. Schlüssiger ist jedoch, die Ost-West-Konstellation in Jacques und Christoph zu sehen und Lilly als gescheiterte Mittlerin zu betrachten. Denn hierfür spricht, dass der finanziell starke Westen, verkörpert vom Wirtschaftsprofessor, sich den Osten über ökonomische Mechanismen einverleibt und sozusagen „aufkauft“. Jacques, der seine Konzerte „in einer ehemaligen U-Bahnhalde im Ostteil der Stadt“ (GG 69) gibt, wird von dem westdeutschen Christoph mit Sponsorengeldern gelockt, die er auch annimmt. Lilly, die als Mittlerin mit der S-Bahn zwischen der Konzerthalle und dem Berliner Westen hin und her fährt, kann dagegen nichts tun. Sie erkennt in einem Gespräch über Jacques aber die Entwicklung:

MARKUS GROTH

(...) Jetzt ist er nichts mehr wert. Der Vater braucht es nicht zu wissen. Er setzt sich für ihn ein. Es ist mir recht. Beschafft ihm auch das nötige Geld, um die Karriere wieder anzukurbeln.

LILLY GROTH Das nötige Geld? Er hat ihm Geld versprochen?

MARKUS GROTH Doch, ja. So ist es.

LILLY GROTH Weißt du, was du sagst? Er hat ihn sich gekauft?! (...) (GG 78)

Für den Einigungsprozess sieht das Drama eine Angleichung des Ostens an den Westen voraus, da der Westen das stärkere Wirtschaftssystem hat. Damit wird die bereits im *Aufstand gegen die sekundäre Welt* getroffene Einschätzung bekräftigt:

Die Revolution, die stattfand, oder eben: die emergente Summe von vielerlei Zerfalls-, Druck- und Widerstandsformen, mußte von Anfang an als ein Aufbruch ins Bestehende, in den Westen, gelten, und seine Dynamik wird sich in der Regulierung von Synchronisationen und Nachholbedarf erschöpfen. (AW 39)

In dieser Projektion eines gesellschaftlichen Systems, das auch nach so einem großen Ereignis wie der Wiedervereinigung stets wieder das eigene Gleichgewicht und den gewohnten Gleichlauf anstrebt, zeigt das Drama *Das Gleichgewicht* auch einen gefährlichen gesellschaftspolitischen Faktor: den fanatischen Fundamentalismus, der in Markus Groth einen Fürsprecher hat. Dieser prangert die Verderbtheit der Sitten an und propagiert einen gewaltsamen Kampf für eine neue „Reinheit“ (GG 54). Wie Thomas Oberender darlegt, ist der islamische Fundamentalismus, der in bedrohlicher Weise die auch von Strauß erhobene Forderung nach Verwurzelung und Rückbindung des Menschen erfüllt, ein vom Autor mehrfach diskutiertes Thema:

Ob beim Fall der Mauer, der *steady state*-Theorie oder dem Schock rassistischer Gewalt – die Gegenwart allein ist den Angriffen auf ihre Grundfeste nie gewachsen, sie braucht „den Wiederanschluß an die lange Zeit, die unbewegte“. Der islamische Fundamentalismus, der diesen Ruf nach Rückbindung an eine absolute Autorität exemplarisch erfüllt, ist daher ein ständiger Reflexionsgegenstand in den Überlegungen von Botho Strauß – von „Paare, Passanten“ über das „Gleichgewicht“ bis zum „Anschwellenden Bocksgesang“. Der religiöse Fundamentalismus, auf den der Dichter mit seinem „poetischen Fundamentalismus“ reagiert, erscheint ihm als eine der wenigen Kräfte, die die bürgerliche Gesellschaft tatsächlich bedrohen und zu Teilen besiegen können.³⁴⁶

³⁴⁵ Ebd., S. 261.

³⁴⁶ Oberender: Die Wiedererrichtung des Himmels, S. 94.

Auch im *Gleichgewicht* gilt der Fundamentalismus als eine ernst zu nehmende Gefahr. Denn das Gespräch mit Markus ist das einzige Mal, dass Christoph in Rage gerät und damit sinnbildlich das herrschende Gesellschaftssystem aus dem Konzept gebracht wird. Es ist das einzige Mal im Drama, dass das gesellschaftliche System eine Unregelmäßigkeit nicht mit einer schnellen Selbstkorrektur beheben kann. Christoph respektive das gesellschaftliche System wird „aus dem Gleichgewicht vertrieben“ (GG 54).

Jacques und sein Sprachrohr Lilly – also Kunst und das Eintreten für die Reintegration tieferer anthropologischer Schichten – sind Gegenspieler des islamischen Fundamentalismus und stehen in diesem Punkt auf Seiten des gesellschaftlichen Systems. Als Lilly vom Konzert Jacques Le Coeurs zurückfährt und in der Verkleidung des Newspaper-Girls ganz dessen Musik verschrieben ist, ruft sie: „*Nieder mit dem Schleier! Nieder mit dem Schleier! Laßt euch von den Mullahs nicht verscheißern!*“ (...) (GG Vorspiel) Doch die Masse erkennt die Botschaft nicht. Denn Lilly, die ihre Parolen ruft, wird in der Menschenmenge geschlagen und, als sie schon am Boden liegt, getreten. Es wird die Falsche mundtot gemacht – nicht die, die zu fundamentalistischer Gewalt, sondern die, die zur Gegenwehr aufruft.

5.5 Die flüchtige Verbindung

Das Gleichgewicht Lilly Groths ist von einer dichotomischen Trennung der Sehnsucht des Herzens und der körperlichen Leidenschaft geprägt. Das ersehnte Ferne und das greifbar Nahe sind einander ausschließende Bereiche. Dieses Modell wird in der 1. Szene des dritten Aktes endgültig zum Scheitern gebracht. Danach, als Schluss des Dramas, eröffnet sich die neue Möglichkeit einer Synthese der vorher strikt getrennten Sphären.

5.5.1 Das Ende des Gleichgewichts

Im 3. Akt begegnet Lilly erstmals dem realen Menschen Jacques Le Coeur. Für sie war er auch in der Realpräsenz wirklich, jedoch auf eine andere, schwer mitteilbare Weise. Der rationale Christoph jedenfalls erkennt in einer Tertium-non-datur-Logik nur zwei Möglichkeiten an: Entweder sie hat sich das Liebesverhältnis nur eingebildet oder sie ging fremd. Da Realpräsenz sich nur innerhalb einer Sphäre von Glauben ereignet, ist sie mit dieser auch zerstörbar. Der Verstandesmensch Christoph und der Zweifel schürende Markus rauben Lilly ihr „lebenspendendes Asyl“ und bringen damit ihr Gleichgewicht der zwei Lieben zum Einsturz. Sie kann das eine nicht ohne das andere aushalten.

LILLY GROTH Nur eins noch, Christoph, mußst du wissen. Da man mir die eine Liebe raubte, raubt man mir zugleich auch dich. Wenn dieses zweite Leben nie gewesen ist, bricht auch das Leben ein mit dir. Es fehlt mir jetzt die Kraft, mit dir allein zu sein. Es fehlt die unbeschwerte Mitte und das schöne Gleichgewicht. Zwei Leben, eines war des anderen Halt, jetzt stürzen beide. (GG 79)

Folgerichtig zieht Lilly in eine eigene Wohnung im Lebensraum Mariannes und damit an einen Ort, der weder der Sphäre Christophs noch der Jacques angehört. Beide, Lilly und Marianne, haben eine unvollkommene Liebe verloren und einen Lebensabschnitt abgeschlossen.

LILLY GROTH Nun ist auch das überstanden. Nun ist das auch überstanden. Das hätten wir glücklich hinter uns. Noch einmal wird uns das nicht passieren. Wir haben immer noch Glück gehabt. Damit beenden wir das Kapitel. Der Kreis schließt sich. Wir sind durch, kein Zweifel, wir haben es geschafft. Was für ein schöner, warmer Oktobertag! (GG 82)

In der Wiederholung der Aussage, dass sie es nun überstanden habe, bestätigt sich, dass Lilly beide Lieben bzw. Liebesformen hinter sich lässt und ihr Gleichgewichtsmodell aufgibt. Alles, was folgt, steht auf einer neuen Basis. Das schöne Wetter als Zeichen des neu anbrechenden Lebens, nachdem sich die Frau vom Mann getrennt hat, ist aus *Besucher* bekannt: „Die Sonne ist nun doch durchgekommen. Hoffentlich bleibt es noch eine Weile schön, wenn er nun wieder weg ist –“ (BS 83)

5.5.2 Vermittlung von Körper und Geist in der Berührung

Lilly zieht sich auf ihr Leben als Zeitungsverkäuferin zurück. Die äußeren Merkmale – wie ihre Kleidung als Newspaper Girl und die Bahnhofsatmosphäre – sind unverändert: „*Bahnhof am frühen Morgen. Stimmung und Szene wie die vorigen Male.*“ (GG 86) Sie hat an der Durchgangsstation, „neben den Entwertern“ (ebd.), den Posten des Hoffens und Sehns bezogen. Wie zu Beginn hat sie den Dummy bei sich. Doch dieser ist jetzt nicht mehr das Symbol einer lebenden, sondern einer begrabenen Hoffnung. Er ist jetzt „Totenschädel“ und leblose Maske:

LILLY GROTH Einen schönen guten Morgen, mein liebes, kahles Dummy.
Guten Morgen, mein gesichtsloses Gesicht. Mein begradigtes, blindes, versiegeltes, porenloses Gesicht. Mein Totenschädel voll strömender Musik. (GG 86)

Lilly lebt nicht mehr in der Hoffnung und Liebe von einst, sondern erinnert sich nur noch daran. Das ist der entscheidende Moduswechsel, der sich in dem äußerlich unveränderten Bild vollzogen hat. In dieser veränderten Situation, in der sie ihren imaginierten Jacques schon für tot erklärt hat, ist der Weg frei, dem realen Menschen Jacques Le Coeur zu begegnen und einen neuen Anfang mit ihm zu finden. Jacques „erscheint aus dem Nebel“ (ebd.). Der Bund ihrer neuen Liebe wird geschlossen: „*Er küßt sie.*“ (GG 86)

Während Lilly zuerst „zwei Leben“ hatte, von denen das eine ein Liebkesen des Fernen und das andere ein Greifen des Nahen war, hat sie jetzt ein Leben, in dem Nähe und Ferne, das Körperlich-Sinnliche und die Sehnsucht nach dem Unbeschreiblichen, zur Synthese finden. Jacques ist nah und doch fern, er ist körperlich berührbar und doch ungreifbar. Denn er ist auch als sinnlich greifbarer Mensch eine unfassliche Persönlichkeit.

Himmel! Liebster! Was machst du – was machst du mit mir? Warum? Wa– *Er küßt sie.*
 MARKUS GROTH Frag nicht, Lilly. Bekämst doch nur eine unbegreifliche Antwort.
 (GG 86)

Jacques kommt zwar zu Lilly an den Zeitungsstand, aber er geht auch gleich wieder. Er küsst sie und entzieht sich im nächsten Augenblick. Doch gerade im flüchtigen Kuss finden das körperliche Verlangen und die Sehnsucht des Herzens einen Berührungspunkt. Körper und Geist, die zuvor unverbunden und aufs Äußerste gespannt Lilly zu zerreißen drohten, finden jetzt eine Vermittlung.

Jacques verspricht, auf Lilly zu warten, und erneuert damit die „Versprechungen des Herzens“, die dem Leben die Hoffnung allen Anfangs geben. Allerdings tut er dies im Rahmen des Alltäglichen: „JACQUES LE COEUR Ruf mich heut abend an. Keine Sorge, mein Liebes. Ich fahre ins Studio. Ruf an. Ich warte auf dich.“ (GG 86) Die Sehnsucht und das Hoffen des Herzens, die Lilly zuvor ausschließlich in der Imagination ausleben konnte und bis zum Phänomen der Realpräsenz übersteigerte, werden an die Realität angebunden. Indem Lilly den Kaffeebecher aufnimmt, den Jacques abgestellt hat, nimmt sie das Angebot dieser neuen Lebensform an, in der sie Körperlichkeit und Sehnsucht des Geistes wird für Momente vereinen können:

Sie nimmt den Kaffeebecher, den Jacques Le Coeur stehenließ, und trinkt einen Schluck. Dann geht sie nachdenklich, ohne Stock, ohne zu hinken, an ihren Platz zurück. (GG 87)

Sie ist geheilt von ihrer vorherigen Zerrissenheit. Das zeigt sich nicht nur in der Gesundung ihres lahmen Beins, sondern in ihrem ganzen Wesen. Vorher war Lillys hervorstechendstes Merkmal ihre Unruhe. Jetzt ist sie ruhig, „nachdenklich“ und nimmt ihren Platz am Zeitungsstand ein. Jetzt kann es für ihr Leben, „nur den einen geben“ (GG 21).

Es geschieht nicht, wie Bernhard Greiner interpretiert, das völlige Eingehen Lillys in die Kunst.³⁴⁷ Es bahnt sich vielmehr die, wenn auch nur in Berührungspunkten gegebene Vermittlung von Realität und Kunst an. Die Verbindung des Konkreten und Unkonkreten, des Greifbaren und Unbegreiflichen zeigt sich formal in der eingangs erwähnten komplexen Zeitstruktur des Dramas und beinhaltet die Forderung nach der Ergänzung des rationalen Subjekts durch das Geheimnisvolle. Diese Forderung, die Strauß explizit in dem Essay *Distanz ertragen* stellt, findet sich verknüpft mit dem im *Gleichgewicht* erfüllten Postulat reflexiver Zeitstruktur in der *Der junge Mann*:

Wir brauchen Schaltkreise, die zwischen dem Einst und Jetzt geschlossen sind, wir brauchen schließlich die lebendige Eintracht von Tag und Traum, von adlergleichem Sachverstand und gefügigem Schlafwandel. (DJM 11)

³⁴⁷ „So bleibt dies zweite Leben zwar eine Illusion, die Inszenierung eines anderen, aber die Mutter tritt in diese Kunst-Welt ein, sie geht ‚hinüber‘ ins Bild. (...) nach der Wiederbegegnung mit ihrem Idol ist ihre Lähmung verschwunden, das heißt ist sie nur noch das Newspaper Girl des Schlagers, nur noch im Bild.“ (Ebd., S. 261.)

5.6 Fazit

Anders als in *Besucher* und *Schlußchor* zeigt Strauß in *Das Gleichgewicht*, welcher Art ein Vermittlungsmodell zwischen Körper und Geist sein könnte. Im flüchtigen Kuss, der den Kern der kurzen Begegnungsszene am Ende des Dramas bildet, werden Körper- und Geistsphäre zusammengeführt. Das bedeutet keine dauerhafte Verbindung beider Sphären, sondern dass der Mensch die Berührungspunkte immer wieder neu herstellen muss – so wie sich zwischen Jacques und Lilly kein dauerhaftes Beisammensein abzeichnet, sondern Zyklen von Trennung und Wiederbegegnung zu erwarten sind. Jacques' Appell an Lilly, ihn am Abend anzurufen, weist schon auf den nächsten Kontakt voraus. Wobei dieser eben nicht wie das erste Treffen eine Bewegung von Jacques hin zu Lilly ist, sondern im Gegenzug von ihr ausgehen soll. Auf die Bewegung vom unendlichen Ich hin zum endlichen Ich, soll die Bewegung zurück vom endlichen „hinüber“ auf das unendliche Ich erfolgen. Damit ist die Vermittlungsform der Schweben verwirklicht: „(...) das Hin und Her, in dem und durch das die Subjektivität von einem Extrem zum anderen geht, das heißt die Grundtendenz gegen die andere absolut zu setzen versucht, weil sie eben nicht die Mitte findet.“³⁴⁸ Das erste Treffen ging vom beweglichen Geist aus, welcher damit die Initiative in der intrasubjektiven Vermittlungsleistung mit der in sich ruhenden Körpersphäre zu ergreifen hat.

Dass der Mensch sich um die Vermittlung bemühen muss, ist Inhalt des Dramas: Ohne den Geist rutscht der Körper in die Sphäre des Widerwärtigen ab, und ohne den Körper wird der sehnsüchtige Geist seine imaginierte Welt für das Leben halten. So hat Lilly in sehnsüchtiger Übersteigerung Jacques so wahrgenommen, als ob er körperlich anwesend wäre – er wurde ihr realpräsent. Realpräsenz wird damit als Phänomen der unendlichen Sehnsucht auf den Bereich der Kunst verwiesen, dem Strauß in dialektischer Denkweise die körperliche Lebensrealität gegenüberstellt. Aus Sicht dieser körperlich konkreten Welt wird Kunst immer nur der Schein sein. Aber für den, der sich in ihren Bann begibt und sich ganz auf sie einlässt gewinnt sie eine geradezu körperliche Präsenz. In flüchtigen Berührungspunkten findet die Kunst Zugang zur Realität und die Realität Eingang in die Kunst.

³⁴⁸ Schulz: Ich und Welt, S. 100.

6 Schlussbetrachtung

Die Subjektivität ist von Widersprüchen und Gegensätzen gekennzeichnet, welche der Vermittlung bedürfen. Diese These spricht aus den untersuchten Texten, welche die Verbindung auf verschiedenen Ebenen postulieren: zwischen oberflächlichem Medienmenschen und seinem Daseinsgrund, zwischen rationalem Wesen und seiner archaischen Gefühlswelt, zwischen Geist- und Körpersphäre, zwischen endlichem und unendlichem Ich sowie zwischen dem wahrnehmenden Subjekt und dem Subjekt der Selbstwahrnehmung. Vor allem in den Essays fordert Strauß, der Aufklärung das Unaufgeklärte hinzuzufügen und der zersplitterten Realität den Rekurs auf Unverbrüchliches zu eröffnen.

In diesem Vermittlungsprogramm geht es nicht um Verschmelzung. Strauß entwirft in den Theaterstücken verschiedene Konstellationen, um das Divergente zueinander zu bringen, um die Berührungspunkte zu finden und eine schwebende Verbindung herzustellen. Er tut dies mit der Konsequenz, dass Part und Widerpart jeweils für sich bestehen bleiben. Es ergibt sich eine Position der Unentschiedenheit, die Strauß' Schreiben angelastet wird, aber als Ausdruck seines Vermittlungsmodells zu verstehen ist. Das je Abwesende soll zum Anwesenden herangeholt werden: das Unaufgeklärte an das Aufgeklärte, das unendliche Ich an das lebensweltliche, der triebhafte Körper an den Geist. Strauß' Konzeptionen von Erinnerung, Vergegenwärtigung und Realpräsenz ist dieses verbindende Moment schon eingeschrieben. Diese sowohl für die Poetik als auch das Subjektverständnis bedeutsamen Prozesse stellen Anbindung her: Denn Erinnerung heißt nicht, imaginierend in die Vergangenheit zurückzufallen, sondern die Vergangenheit in die Gegenwart zu holen. Vergegenwärtigung ist nicht träumerische Abwesenheit, sondern stellt das Abwesende in die Anwesenheit. Strauß hat sein Verständnis von Realpräsenz mit dem theologischen Beispiel in *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt* deutlich gemacht: Christus soll derart vergegenwärtigt werden, dass er in die anwesende Gemeinschaft der Gläubigen aufgenommen wird und mit ihnen eine *communio* bildet. Realpräsenz holt das Ferne in die „Körperwelt“ der Gegenwart – jedoch immer nur im Raum von Religion oder Kunst.

In *Besucher* sieht sich das Subjekt noch in der Entweder-oder-Entscheidung zwischen phantastischem und realweltlichem Ich. In *Schlußchor* und *Das Gleichgewicht* lautet die Vermittlungsforderung, dass das Subjekt seine Geistsphäre in Rückbindung an das Körper-Ich wahrnehmen müsse. Sowohl die Selbstwahrnehmung Lorenz' in *Schlußchor* als auch Lillys realpräsenes Bild von „Jacques“ im *Gleichgewicht* sind nur auf die Kunst bezogen. Das endliche, körperliche Ich muss erst noch vermittelt werden. Für die drei untersuchten Dramen ergibt sich hierfür folgende Entwicklung: In *Besucher* gelten endliches und unendliches Ich als unvereinbar und es erfolgt eine Hinwendung zum Alltags-Ich der Körperwelt, mit *Schlußchor* wird ein Vermittlungsversuch in der Kunst gesucht, der wegen Ausschluss des

Körpers aber verworfen wird. Im *Gleichgewicht* schließlich wird – unter Anerkennung der Eigenständigkeit der Körpersphäre – eine Vermittlung der Schweben zwischen endlichem Ich (Körperwelt) und unendlichem Ich (geistige Welt) gestaltet. Dafür muss der Geist auf den Körper zugehen, der im Spiel der subjektiven Kräfte den mächtigen Schwerpunkt bildet.

Strauß vertritt mithin in den genannten Dramen eine Position, die stark an der konkreten Lebenswelt orientiert ist. Eine Sakralisierung der Kunst erfährt durch die fiktionalen Texte einen Widerspruch und kann nur insofern gelten, als der ideale Leser einer ist, der an die Kraft der Kunst glaubt, Realpräsenz zu erzeugen. Eine Übereinstimmung zwischen dem *Aufstand gegen die sekundäre Welt* und den Dramen ergibt sich jedoch daraus, dass im Essay der Übergang von geistiger in körperliche Anwesenheit den Kern von Realpräsenz bildet.

Die Subjektivität hat sich sowohl für die Essays als auch die untersuchten Dramen aus dem Zeitraum um 1990 als zentrale Perspektive herausgestellt. Noch in seiner Aufklärungskritik beklagt Strauß den Verlust subjektiver Ganzheit (wobei der beschränkten Rationalität der erfüllte „deutsche Geist“ gegenübertritt). Aus Werk wie Essay spricht das Begehren des Subjekts nach Vervollkommnung. Strauß erweist sich als der „subjektive Denker“, der sich in den „ungeheure(n) Widerspruch“³⁴⁹ des Existierens gesetzt hat. Seine Ästhetik, die in der Konkurrenz von Körper und Geist auf die vermittelnde Schweben abzielt und damit die Bewegung der Selbstsuche nachvollzieht, ist eine „subjektive Ästhetik“ oder anders formuliert: eine Ästhetik der Subjektivität.

³⁴⁹ Kierkegaard: Unwissenschaftliche Nachschrift, S. 517.

7 Literaturverzeichnis

7.1 Primärliteratur/Botho Strauß

Siglen

- AW Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit. (1990) In: Botho Strauß: Der Aufstand gegen die sekundäre Welt, München/Wien 1999¹.
- BG Anschwellender Bocksgesang (1993). In: Botho Strauß: Der Aufstand gegen die sekundäre Welt, München/Wien 1999.
- BL Beginnlosigkeit. München/Wien 1992.
- BS Besucher. Komödie. München 1990 (Erstausgabe 1988).
- DE Die Distanz ertragen. Über Rudolf Borchardt (1987). In: Der Aufstand gegen die sekundäre Welt, München/Wien 1999.
- DEK Die Erde – ein Kopf. Dankrede zum Georg-Büchner-Preis (1989). In: Der Aufstand gegen die sekundäre Welt, München/Wien 1999.
- DJM Der junge Mann. Roman. München 1991 (Erstausgabe 1984).
- FDU Fragmente der Undeutlichkeit. München 1989.
- FF Die Fremdenführerin. Stück in zwei Akten. München 1998 (Erstausgabe 1986).
- FK Die Fehler des Kopisten. München 1999 (Erstausgabe 1987).
- GG Das Gleichgewicht. Stück in drei Akten. München/Wien 1993.
- JA I / JA II Jeffers-Akt I und II. München 1998.
- KF Kaldewey, Farce. München 1996 (Erstausgabe 1981).
- KG Die Kette der Demütigungen. München 1993 (Erstausgabe 1989).
- NA Niemand anderes. München 1994² (Erstausgabe 1987).
- PP Paare, Passanten. München 1991 (Erstausgabe 1981).
- SCH Schlußchor. Drei Akte. München 1996 (Erstausgabe 1991).
- TDD Theorie der Drohung. In: Botho Strauß: Marlenes Schwester. Theorie der Drohung. Zwei Erzählungen. München, Wien 1975.
- TDW Trilogie des Wiedersehens. München 1980 (Erstausgabe 1976).
- WDL Wohnen Dämmern Lügen. München 1996 (Erstausgabe 1994).

Auge und Augenblick. In: Die Zeit, 2. August 1991, S. 16.

Die Widmung. Eine Erzählung. München 1980 (Erstausgabe 1977).

Ithaka. München 1998 (Erstausgabe 1996).

Peter Handkes Drinnen- und Draußenwelt. In: Theater heute, Heft 7/1969.

Unüberwindliche Nähe. 7 Gedichte. In: Tintenfisch 9. Jahrbuch für Literatur 1976. Hrsg. von Michael Krüger. Berlin 1976, S. 57–63.

Wollt ihr das totale Engineering? Ein Essay über den Terror der technisch-ökonomischen Intelligenz, über den Verlust von Kultur und Gedächtnis, über unsere Entfernung von Gott. In: Die Zeit vom 20.12.2000, S. 59–61.

¹ Der Essay „Der Aufstand gegen die sekundäre Welt“ stützt sich in der gleichnamigen Aufsatzsammlung laut Quellenangabe auf *Von realer Gegenwart* von „1991“. Da dieses Buch bereits 1990 erschienen ist und im Programm des Carl Hanser Verlag auf Januar 1990 (ohne Hinweis auf eine

7.2 Weitere Primärliteratur

- Beckford, William: Vathek. Frankfurt a. M. 1989.
- Büchner, Georg: Werke und Briefe. Hrsg. von Karl Pörnbacher et. al. München 1988.
- Dostojewskij, F.M.: Schuld und Sühne. München 1988.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Faust. Eine Tragödie. In: Goethe-HA Bd. 3.
- ders.: Campagne in Frankreich 1792. In: Goethe-HA Bd. 10.
- Hofmannsthal, Hugo von: Der Brief des Lord Chandos. In: Deutscher Geist. Ein Lesebuch aus zwei Jahrhunderten, Band 2. Frankfurt a. M. (Insel Verlag) 1982.
- Hölderlin: „Dichtermut“. In: Hölderlin-KSA Bd. 2.
- Ibsen, Henrik: Peer Gynt. Ein dramatisches Gedicht. In: H. I.: Dramen. Hrsg. von Georg Brandes et al. München 1995.
- Kleist, Heinrich von: Über das Marionettentheater. In: H. v. K.: Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Hrsg. von Helmut Sembdner. München Wien 1982, Band III.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. In: ders.: Werke VI, Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften. Darmstadt 1996.
- Mann, Thomas: Joseph und seine Brüder. Band 1: Die Geschichten Jaakobs. Der junge Joseph. Frankfurt am Main 1974.
- Novalis: Heinrich von Ofterdingen. In: Novalis. Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Hrsg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. München/ Wien 1999, Band 1.
- ders.: Blütenstaub-Fragment Nr. 109. In: Novalis. Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Hrsg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. Darmstadt 1999, Band 2.
- Friedrich Schiller: Die Räuber. In: F. Sch.: Werke in drei Bänden. Hrsg. von Herbert G. Göpfert. München/Wien 1966, Band 1.
- ders.: Über Anmut und Würde. In: F. Sch.: Werke in drei Bänden. Hrsg. von Herbert G. Göpfert. München/Wien 1966, Band 2.

7.3 Sekundärliteratur zu Botho Strauß

- Baumgart, Reinhard: „Sechs Personen suchen ein Stück“. In: Die Zeit, 14.10.1988, S. 71.
- Becker, Peter von: „Jeder des anderen Narr“. In: Theater heute. 1988. H 11, S. 2–5.
- Berka, Sigrid: Mythos-Theorie und Allegorik bei Botho Strauß, Wien 1991.
- dies.: „Vorsicht Lebensgefahr“: die Spätfolgen der Romantik bei Botho Strauß. In: Erika Tunner (Hg.): Romantik – eine lebenskräftige Krankheit: ihre literarischen Nachwirkungen in der Moderne. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik Bd. 34. Amsterdam–Atlanta 1991, S. 187–208.
- dies.: Botho Strauß und die Debatte um den ‚Bocks-gesang‘. In: Weimarer Beiträge, hrsg. von Peter Engelmann et al., Wien 1994, Heft 2, S. 165–178.
- Betyna, Gabriele: Kritik, Reflexion und Ironie. Frühromantische Ästhetik und die Selbstreferentialität moderner Prosa. Thomas Bernhard, Peter Handke und Botho Strauß. Aachen 2001.
- Bode, Christoph: Den Text? Die Haut retten! Bemerkungen zur „Flut der Interpretationen“ und zur institutionalisierten Literaturwissenschaft. Graz – Wien 1992.
- Bogdal, Klaus-Michael: Kann Interpretieren Sünde sein? Literaturwissenschaft zwischen sakraler Poetik und profaner Texttheorie. In: Hansjörg Bay und Christof Hamann (Hg.): Ideologie nach

Zweitaufgabe) datiert ist, gehe ich von einem Tippfehler in dem Essayband aus und setze das Erscheinungsjahr mit 1990 an.

- ihrem ‚Ende‘. Gesellschaftskritik zwischen Marxismus und Postmoderne. Opladen 1995, S. 129–138.
- Bollmann, Stefan: Kaum noch etwas - Zur Poetik von Botho Strauß. In: Jochen Hörisch und Hubert Winkels (Hg.): Das schnelle Altern der neuesten Literatur. Essays zu deutschsprachigen Texten zwischen 1968 - 1984, Düsseldorf 1985, S. 73–96.
- Braun, Michael: „Anschwellender Bocksgesang“ und die Folgen. In: Gerd Langguth (Hg.): Die Intellektuellen und die nationale Frage. Frankfurt a. M. 1997, S. 264–279.
- Braungart, Wolfgang: „Theophane Herrlichkeit“. Utopie, Utopiekritik und Ästhetik der Präsenz bei Botho Strauß. In: Rolf Jucker (Hg.): Zeitgenössische Utopieentwürfe in Literatur und Gesellschaft. Zur Kontroverse seit den achtziger Jahren. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Band 41. Amsterdam – Atlanta 1997, S. 295–311.
- Buchheister, Kai: Elfenbeintürme – leerstehend: zum Dementi von Subjektivität bei Peter Handke und Botho Strauß. In: Jahrbuch für internationale Germanistik, Bern u.a. 1997, S. 94–122.
- Damm, Steffen: Die Archäologie der Zeit: Geschichtsbegriff und Mythosrezeption in den jüngeren Texten von Botho Strauß. Opladen 1998.
- Decker, Gunnar: Der Ursprungsbildner. Botho Strauß und die Macht der Anfänge. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Botho Strauß. Text + Kritik, Heft 81, München 1998², S. 65–75.
- Dönhoff, Marion Gräfin: Ein Stück über die deutsche Einheit? Anmerkungen zu Botho Strauß' „Schlußchor“. In: Die Zeit Nr. 26 vom 21.6.91, S. 57.
- Eckhoff, Jan: Der junge Botho Strauß. Literarische Sprache im Zeitalter der Medien. Tübingen 1999.
- Englhart, Andreas: Im Labyrinth des unendlichen Textes: Botho Strauß' Theaterstücke 1972–1996. Tübingen 2000.
- Franke, Eckhard: „Lüge und Wahrheit. Peter Kupkes Inszenierung der ‚Besucher‘ von Botho Strauß und Annegret Ritzels stiller Triumph mit Tschechows ‚Möwe‘“. In: Theater heute. 1988. H. 12, S. 29-30.
- Funke, Pia-Maria: „Über das Höhere in der Literatur“. Ein Versuch zur Ästhetik von Botho Strauß. Würzburg 1996.
- Fuß, Dorothee: ‚Bedürfnis nach Heil‘. Zu den ästhetischen Projekten von Peter Handke und Botho Strauß. Bielefeld 2001.
- Görner, Rüdiger: Im Schatten des Mythos: Botho Strauß und die Prägnanz der Undeutlichkeit 1995. In: Gerhard P. Knapp und Gerd Labrousse (Hg.): 1945–1995. Fünfzig Jahre deutschsprachige Literatur in Aspekten. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Band 38/39. Amsterdam - Atlanta, 1995, S. 547–559.
- Gottwald, Herwig: Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur. Stuttgart 1996.
- Graff, Bernd: Wirklichkeit ist das, was wirkt. Oder: Die Schaubühne als ‚neutraler Boden der Nation‘ – Überlegungen zu Botho Strauß' „Park“ und „Besucher“. In: Weimarer Beiträge, hrsg. von Peter Engelmann et al., Wien 1994, Heft 2, S. 222-244.
- Greiner, Bernhard: Der Ursprung als Ziel: Botho Strauß' Theater mythischer Gegenwart (Der Park; Kalldewey Farce; Schlußchor) In: ders.: Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen. Tübingen 1992, S. 468–483.
- ders: Die Komödie: eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen. Tübingen 1992.
- ders: „Beginnlosigkeit“ – „Schlußchor“ – „Gleichgewicht“. Der ‚Sprung‘ in der deutschen Nachkriegsgeschichte und Botho Strauß' Jakobinische Dramaturgie. In: Weimarer Beiträge, hrsg. von Peter Engelmann et al., Wien 1994, Heft 2, S. 245–265.

- Grieshop, Herbert: Rhetorik des Augenblicks. Studien zu Thomas Bernhard, Heiner Müller, Peter Handke und Botho Strauß. Würzburg 1998.
- Hage, Volker: Schreiben ist eine Séance: Botho Strauß. In: ders.: Alles erfunden. Porträts deutscher und amerikanischer Autoren. München 1995, S. 206–248.
- Harbers, Henk: Botho Strauß' „Bocksgesang“ oder Wie die Literatur im Essay ihr Gleichgewicht verliert. In: Gerhard P. Knapp und Gerd Labrousse (Hg.): 1945–1995. Fünfzig Jahre deutschsprachige Literatur in Aspekten. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Band 38/39. Amsterdam - Atlanta, 1995, S. 583 - 608.
- Hárs, Endre: Postmoderne, die deutsche Version. Botho Strauß und die Narration deutscher Nachkriegsgeschichte. In: Gerhard P. Knapp und Gerd Labrousse (Hg.): 1945–1995. Fünfzig Jahre deutschsprachige Literatur in Aspekten. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Band 38/39. Amsterdam - Atlanta, 1995, S. 561–581.
- Sabine Haupt: Schrift – (Bild) – Fleisch. Über An- und Abwesenheiten in der Texttheologie Peter Handkes (mit Seitenblicken auf Botho Strauß und George Steiner). In: von Arburg/Gamper/Stadler (Hg.): „Wunderliche Figuren“: Über die Lesbarkeit der Chiffreschriften. München 2001.
- Hensel, Georg: „In die Schwäche verliebt“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 8.10.1988, S. 27.
- Herwig, Henriette: Verwünschte Beziehungen. Verwebte Bezüge. Zerfall und Verwandlung des Dialogs bei Botho Strauß. Tübingen 1986.
- Höbel, Wolfgang: Strandgutmenschen im Hotel. Was ist dran an Botho Strauß' Stück „Der Narr und seine Frau ...“, das nun in Bochum herauskam? Der Dichter kehrt zurück zu seinen Anfängen – und zum amüsan verplauderten Tiefsinn. In: Der Spiegel 16/2001, 14.4.01, S. 173.
- Janke, Pia: Der schöne Schein. Peter Handke und Botho Strauß. Wien 1993.
- Jauß, Hans Robert: Über religiöse und ästhetische Erfahrung. Zur Debatte um Hans Beltings „Bild und Kult“ und George Steiners „Von realer Gegenwart“. In: Merkur 9/10 (1991), S. 934–946.
- Kaiser, Joachim: Sympathie für Sonderfälle. Hochdifferenzierte Prosa: „Das Partikular“ von Botho Strauß. In: Süddeutsche Zeitung vom 6.4.2000, S. 17.
- Kapitza, Ursula: Bewußtseinsspiele. Drama und Dramaturgie bei Botho Strauß. Frankfurt am Main 1987.
- Karasek, Hellmuth: „Gibt es ein Leben nach dem Theater?“ In: Der Spiegel, 10.10.1988, S. 278.
- Kaußen, Helga: Kunst ist nicht für alle da: Zur Ästhetik der Verweigerung im Werk von Botho Strauß. Aachen 1991.
- dies: Obskure Text-Gestalten. Figuren ‚sakraler Poetik‘ in „Angelas Kleider“. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Botho Strauß. Text + Kritik, Heft 81, München 1998², S. 100–111.
- Klotz, Christian: Botho Strauß: Die Krise des Subjekts in der Moderne und ihre ästhetische Bereinigung. In: Keith Bullivant und Bernhard Spies (Hg.): Literarisches Krisenbewußtsein. Ein Perzeptions- und Produktionsmuster im 20. Jahrhundert. München 2001, S. 157–171.
- Krajenbrink, Marieke: „Romantiker der elektronischen Revolution?“ Zur Verwendung romantischer Elemente in Botho Strauß' *Der junge Mann*. In: Erika Tunner (Hg.): Romantik – eine lebenskräftige Krankheit: ihre literarischen Nachwirkungen in der Moderne, Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik Bd. 34, Amsterdam - Atlanta 1991, S. 159–186.
- Kümmel, Peter: Im Bauch der Welt. Schläft ein Code in allen Dingen: „Pancomedia“, das neue Stück von Botho Strauß, ist in Bochum uraufgeführt worden. In: Die Zeit vom 11.4.2001, S. 43.
- Mattenkloft, Gert: Schönheitslinien nach dem Schweigen der Ideen. In: Christoph Wulf/Dietmar Kamper/Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.): Ethik der Ästhetik. Berlin 1994. S. 139–151.

- Neuenfeld, Jörg: Botho Strauß – ein rückwärtsgewandter Prophet? Medienkritische Geschichtsdeutung im Kreuzungspunkt zwischen Mythos und Naturwissenschaften. In: Matthias Harder (Hg.): Bestandsaufnahmen. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht. Würzburg 2001, S. 119–132.
- Oberender, Thomas: Die Wiedererrichtung des Himmels. Die „Wende“ in den Texten von Botho Strauß. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Botho Strauß. Text + Kritik, Heft 81, München 1998², S. 76–99.
- Parry, Christoph: Der Aufstand gegen die Totalherrschaft der Gegenwart. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Botho Strauß. Text + Kritik, Heft 81, München 1998², S. 54–64.
- Pikulik, Lothar: Romantisierung als Inszenierung. Magisches Welttheater bei Novalis und Botho Strauß. In: Herbert Uerlings (Hg.): „Blüthenstaub“. Rezeption und Wirkung des Werkes von Novalis. Tübingen 2000.
- Quack, Josef: Fiktionen des Wissens. Über Botho Strauß und Ingomar von Kieseritzky. In: Wirkendes Wort 1/94, S. 123–135.
- Ritzer, Monika: „Es gibt keine andere Welt, es gibt nur eine weitere“: Realitätsbegriff und Ästhetik bei Botho Strauß. In: Hans-Jörg Knobloch, Helmut Koopmann (Hg.): Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Tübingen 1997, S. 127–152.
- Ruckhäberle, Hans-Joachim: Botho Strauß. In: Hartmut Steinecke (Hrsg.): Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts, Berlin u.a. 1994, S. 870–881.
- Sandhack, Monika: Jenseits des Rätsels. Versuch einer Spurensicherung im dramatischen Werk von Botho Strauß, Frankfurt a. M. u.a. 1986.
- Schwilk, Heimo: Kein Deutschland gekannt zeit meines Lebens. Die Neoromantik des Botho Strauß. In: ders.: Wendezeit – Zeitenwende: Beiträge zur Literatur der achtziger Jahre. Berlin 1991, S. 140–147.
- Sommerhage, Claus: Odeon oder der verschollene Krug. Über Botho Strauß' romantische Poetik der Erinnerung, in: Sinn und Form. Beiträge zur Literatur 43 (1991), S. 177-196.
- Sormani, Laura: Semiotik und Hermeneutik im interkulturellen Rahmen. Interpretationen zu Werken von Peter Weiss, Rainer Werner Faßbinder, Thomas Bernhard und Botho Strauß. Frankfurt am Main u. a. 1998
- Visser, Anthonya: Beleibt und sublimiert. Der weibliche Körper im intertextuellen Spiel von Botho Strauß' Ithaka. In: Gerd Labrousse und Dick van Stekelenburg (Hg.): Das Sprach-Bild als textuelle Interaktion. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik Band 45. Amsterdam, Atlanta 1999.
- Wefelmeyer, Fritz: Pan als Allegoriker. Erinnerung und Überbietung im Werk von Botho Strauß. In: Michael Radix (Hg.): Strauß lesen. München 1987, S. 64–84.
- Wille, Franz: Bekenntnisse eines Unpolitischen? Ein Briefwechsel mit Botho Strauß. In: Theater heute, 12/94, S. 1.
- Willer, Stefan: Botho Strauß zur Einführung. Hamburg 2000.
- Windrich, Johannes: Das Aus für das Über. Zur Poetik von Botho Strauß' Prosaband „Wohnen Dämmern Lügen“ und dem Schauspiel „Ithaka“. Würzburg 2000.
- Winkelmann, Christine: Die Suche nach dem „großen Gefühl“. Wahrnehmung und Weltbezug bei Botho Strauß und Peter Handke, Frankfurt u.a. 1990.

7.4 Sonstige

- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/a. M. 1970.
- Bächtold-Stäubli, Hanns: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Band V. Berlin und Leipzig 1932/1933, S. 626.
- Barthes, Roland: *Der Tod des Autors*. In: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M. 2002.
- Bay, Hansjörg: *Entsagungslieder. Eine Replik auf Carl Pietzckers Pathologisierung utopischen Denkens*. In: ders. und Christof Hamann (Hg.): *Ideologie nach ihrem ‚Ende‘. Gesellschaftskritik zwischen Marxismus und Postmoderne*. Opladen 1995, S. 226–238.
- Beckers, Edgar: *Vom Gang des Bewußtseins – und dem Schwinden der Sinne*. Sankt Augustin 1995.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt a. M. 1977.
- Bergfleth, Gerd: *Die zynische Aufklärung*. In: Gerd Bergfleth et al.: *Zur Kritik der palavernden Aufklärung*. München 1984, S. 180–197.
- Bergfleth, Gerd: *Der geschundene Marsyas*. In: Gerd Bergfleth et al.: *Zur Kritik der palavernden Aufklärung*. München 1984, S. 14–26.
- Biller, Maxim: *Soviel Sinnlichkeit wie der Stadtplan von Kiel. Warum die neue deutsche Literatur nichts so nötig hat wie den Realismus. Ein Grundsatzprogramm*. (Die Weltwoche, 25.7.1991) In: Franz Josef Görtz et al. (Hg.): *Deutsche Literatur 1992. Jahresüberblick*. Stuttgart 1993, S. 281–289.
- Bocola, Sandro: *Die Kunst der Moderne. Zur Struktur und Dynamik ihrer Entwicklung. Von Goya bis Beuys*. Darmstadt 1997.
- Bohrer, Karl Heinz: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt a. M. 1981 mit einem Nachwort von 1998.
- Bormann, Karl: *Platon: Die Idee*. In: Josef Speck (Hg.): *Grundprobleme der großen Philosophen. Philosophie des Altertums und des Mittelalters*. Göttingen 1990, S. 64 f.
- Conze, Werner/Hentschel, Volker (Hg.): *Ploetz. Deutsche Geschichte. Epochen und Daten*. Darmstadt 1998.
- Derrida, Jacques: *Die différance*. In: J. D.: *Randgänge der Philosophie*, hrsg. von Peter Engelmann, Wien 1988, S. 29–52.
- ders.: *Grammatologie*. In: Dieter Mersch (Hg.): *Zeichen über Zeichen. Texte zur Semiotik von Peirce bis Eco und Derrida*. München 1998, S. 275–287.
- ders.: *Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen*. In: Peter Engelmann (Hg.): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart 1999, S. 114–139.
- Eagleton, Terry: *Einführung in die Literaturtheorie*. Stuttgart 1988.
- Eco, Umberto: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*. Frankfurt a. M. 1977.
- Ernst, Wolfgang: *Absenz*. In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Band 1*, Stuttgart/Weimar 2000, S. 1–16.
- Feiner, Johannes/Vischer, Lukas (Hg.): *Neues Glaubensbuch. Der gemeinsame christliche Glaube*. Freiburg 1981¹⁶.
- Fischer-Lichte, Erika: *Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur*. In: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, S. 277–300.

- Foucault, Michel: Nietzsche, die Genealogie, die Historie. In: M. F.: Von der Subversion des Wissens. Frankfurt a. M. 2000⁵, S. 69–90.
- Frank, Manfred: Einführung in die frühromantische Ästhetik. Frankfurt a. M. 1989.
- Girard, René: Die Einheit von Ethik und Ästhetik im Ritual. In: Christoph Wulf/Dietmar Kamper/Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.): Ethik der Ästhetik. Berlin 1994.
- Grimm, Jürgen/ Zimmermann, Margarete: Literatur und Gesellschaft im Wandel der III. Republik. In: Jürgen Grimm (Hg.): Französische Literaturgeschichte. Stuttgart, Weimar 1999⁴.
- Grimm, Reinhold: Nachwort zu *Vathek*. In: William Beckford: *Vathek*. Frankfurt am Main 1989.
- Grubitzsch, Siegfried/Weber, Klaus (Hg.): Psychologische Grundbegriffe. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg 1998.
- Hofmann, Hasso: Repräsentation. Studien zur Wort- und Begriffsgeschichte von der Antike bis ins 19. Jahrhundert. Berlin 1974.
- Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre. Frankfurt a. M. 1993.
- Juranville, Alain: Lacan und die Philosophie. München (Klaus Boer Verlag) 1990.
- Kierkegaard, Sören: Unwissenschaftliche Nachschrift. München 1976.
- Kofman, Sarah: Die Melancholie der Kunst. In: Peter Engelmann (Hg.): Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Stuttgart 1990, 224–243.
- Köhn, Lothar: Vom Nullpunkt zum Posthistoire. Zu Konstruktionselementen einer Geschichte der deutschen Literatur 1945–1990. In: Gerhard P. Knapp und Gerd Labrousse (Hg.): 1945–1995. Fünfzig Jahre deutschsprachige Literatur in Aspekten. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Band 38/39. Amsterdam - Atlanta, 1995, S. 13–55
- Krämer, Sybille: Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität. In: Uwe Wirth (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M. 2002, S. 323–346.
- Lacan, Jacques: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. (Das Seminar von Jacques Lacan, Buch XI.) Olten und Freiburg 1978.
- Lamer, Hans: Wörterbuch der Antike. Stuttgart 1976.
- Lehmann, Ulrike/Weibel, Peter (Hg.): Ästhetik der Absenz. Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit. München 1994.
- MacLagan, David: Schöpfungsmythen. München 1985.
- Mallarmé, Stéphane: Vorwort zu ‚*Vathek*‘. In: William Beckford: *Vathek*. Frankfurt am Main 1989.
- de Man, Paul: Allegorien des Lesens. Frankfurt a. M. 1988.
- Maturana, Humberto R./Varela, Francisco J.: Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln menschlichen Erkennens. Bern, München 1984, S. 178.
- Matussek, Peter: Der selbstbezügliche Blick. Ein Merkmal des erinnernden Sehens und seine medialen Metamorphosen. In: Zeitschrift für Germanistik 3/1999, S. 637–654.
- Mersch, Dieter: Was sich zeigt: Materialität, Präsenz, Ereignis. München 2002.
- Mitchell, W. J. Thomas: Repräsentation. In: Hart Nibbrig (Hg.): Was heißt ‚Darstellen‘? Frankfurt a. M. 1994, S. 17–33.
- Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie. In: Friedrich Nietzsche. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Kritische Studienausgabe, Band 1 (KSA 1). München 1988.
- ders.: Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. In: Friedrich Nietzsche. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Kritische Studienausgabe, Band 1 (KSA 1). München 1988.

- ders.: Nachgelassene Fragment 1887–1889. In: Friedrich Nietzsche. Hrsg. von Giorgio Colli undazzino Montinari. Kritische Studienausgabe, Band 13 (KSA 13). München 1988.
- Peirce, Charles Sanders: Neue Elemente. In: Dieter Mersch (Hg.): Zeichen über Zeichen. Texte zur Semiotik von Peirce bis Eco und Derrida. München 1998, S. 37–56.
- Pfister, Manfred: Das Drama. München 1988⁷.
- Pietzcker, Carl: „Hell aus dem dunklen Vergangnen leuchtet die Zukunft hervor!“ Psychoanalytische Überlegungen zum unbewußten Anteil von Geschichtsbildern. In: Hansjörg Bay und Christof Hamann (Hg.): Ideologie nach ihrem ‚Ende‘. Gesellschaftskritik zwischen Marxismus und Postmoderne. Opladen 1995, S. 206–225.
- Schillebeeckx, Edward: Die eucharistische Gegenwart. Zur Diskussion über die Realpräsenz. Düsseldorf 1968.
- Schneider, Norbert: Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung. Stuttgart 1996.
- Schulz, Walter: Ich und Welt. Philosophie der Subjektivität. Pfullingen 1979.
- Senckel, Barbara: Individualität und Totalität. Aspekte zu einer Anthropologie des Novalis. Tübingen 1983.
- Siegmund, Gerald: Theater als Gedächtnis: semiotische und psychoanalytische Untersuchung zur Funktion des Dramas. Tübingen 1996.
- ders.: Gedächtnis/Erinnerung. In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Band 2, Stuttgart/Weimar 2001.
- Spangenberg, Peter M.: Aura. In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Band 1, Stuttgart/Weimar 2000.
- Steiner, George: Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt? München 1990.
- Stephan, Achim: Emergenz. Von der Unvorhersagbarkeit zur Selbstorganisation. Dresden/München 1999.
- Tambiah, Stanley J.: Eine performative Theorie des Rituals. In: Uwe Wirth (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M. 2002, S. 210–242.
- Titzmann, Michael: Strukturelle Textanalyse. München 1989².
- Wägenbauer, Thomas: Emergenz. Der Sprung von der Evolutions- in die Kommunikationstheorie und Ästhetik. <http://parapluie.de/archiv/sprung/emergenz/> (30.10.02).
- Widmer, Peter: Subversion des Begehrens. Jacques Lacan oder Die zweite Revolution der Psychoanalyse. Frankfurt am Main 1990.
- Wirth, Uwe: Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität. In: ders.: (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M. 2002, 9–62.
- Willms, Johannes: Die deutsche Krankheit. Eine kurze Geschichte der Gegenwart. München/Wien 2001.

Patrizia Zugmann
Fraunhoferstr. 15 Rgb.
80469 München

Lebenslauf

Persönliche Angaben

Geboren am: 18. September 1964
Geburtsort: Steinhöring
Familienstand: ledig

Beruf

- seit Oktober 1998
freiberufliche Redakteurin und Lektorin
- 1997 – 1998 Fürstenfeldbrucker Tagblatt (Münchner Merkur)
Redakteurin
- 1995 – 1997 Münchner Merkur (Würmtal), Planegg
Redaktions-Volontariat
- 1989 – 1994
Freie Mitarbeit in Verlagen/studienbegleitend
Mitarbeit in den Redaktionen von Bertelsmann Fachzeitschriften,
IDG-Verlag und Buchverlag Peter Erd
- 1988 – 1989 Atlas Verlag und Werbung, München
Werbeassistentin
- 1986 – 1988 Atlas Verlag und Werbung, München
Ausbildung zur **Werbekauffrau**, IHK-Abschlussprüfung

Studium

- Ludwig-Maximilians-Universität, München
- 1999 – 2003: **Promotion in Neuerer deutscher Literatur zum Dr. phil.**; Nebenfächer: Philosophie und Deutsch als Fremdsprache; Abgabe der Dissertation im Frühjahr 2003; Disputation am 7. Juli 2003
 - 1989 – 1995: Studium der Neueren deutschen Literatur, Nebenfächer: Philosophie und Deutsch als Fremdsprache, Abschluss: **Magister Artium**
 - 1984 – 1986 Studium der Biologie

Schule

- 1974 – 1983 Wittelsbacher Gymnasium, München
1983 Abitur (allgemeine Hochschulreife)
- 1972 – 1974 Grundschule, München
- 1970 – 1972 Grundschule, Ebersberg

München, den 17. November 2003